

**Utopiae finis?**

**Percorsi  
tra utopismi  
e progetto**

a cura di  
**Alessandro De Magistris**

e  
**Aurora Scotti**

**aA**ccademia  
university  
press



**Utopiae finis?**

**Percorsi tra  
utopismi  
e progetto**

aA

Il volume rielabora e arricchisce i temi affrontati nelle lezioni e nei contributi seminariali del corso di “Contaminazioni e ibridazioni dei linguaggi architettonici e artistici in età moderna e contemporanea” della Laurea magistrale in architettura del Politecnico di Milano. Aurora Scotti e Alessandro De Magistris ringraziano l'editore e gli autori dei saggi per la loro disponibilità e generosità. Un grazie particolare a Nicole De Togni che ha curato la prima normalizzazione editoriale di tutti i testi.

**Utopiae finis?**  
**Percorsi tra**  
**utopismi**  
**e progetto**

**a cura di**  
**Alessandro De Magistris**  
**e**  
**Aurora Scotti**

© 2018  
Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile  
nei termini della licenza Creative Commons  
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando  
[info@aAccademia.it](mailto:info@aAccademia.it)

prima edizione agosto 2018  
isbn 978-88-31978-07-1  
edizione digitale [www.aAccademia.it/utopiae](http://www.aAccademia.it/utopiae)

book design boffetta.com

**Accademia University Press** è un marchio registrato di proprietà  
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

<b>Ripensare l'utopia</b>	Alessandro De Magistris Aurora Scotti	1
<b>Utopia. Andata e ritorno?</b>		
<b>Uno sguardo introduttivo</b>	Agostino Petrillo	37
<b>Città reale, città ideale, città utopica</b>	Luciano Patetta	53
<b>Utopie dei Lumi. Metropoli immaginarie e territori pacificati. Le ragioni di un interesse</b>	Edoardo Piccoli	67
<b>Giovanni Antonio Antolini da Roma a Milano: dall'utopia della rivoluzione alla didattica per l'utopia</b>	Aurora Scotti	81
<b>La macchina da cura. L'eterotopia ospedaliera di Foucault e la nostra</b>	Matteo Vegetti	99
<b>Utopie concrete: architettura per l'educazione in Svizzera. Da Rousseau a Illich, dalla scuola all'aperto alla "morte della scuola"</b>	Marco Di Nallo	117
<b>Vers la "nouvelle frontière": l'utopie de Broadacre City</b>	Catherine Maumi	139
<b>Utopia Gruen</b>	Leonardo Zuccaro Marchi	161
<b>L'utopia della realtà: Tomás Maldonado dall'<i>invenzione</i> concreta a <i>La speranza progettuale</i></b>	Federico Deambrosis	185
<b>Architettura come "oggetto trascurabile". Note a margine di una discussione di Manfredo Tafuri su realismo e utopia</b>	Luka Skansi	211
<b>L'ingresso dell'utopia nelle facoltà di architettura in Italia. Roma 1963, e la prevalenza delle matite sui mattoni</b>	Manfredo di Robilant	231
<b>Mobilità e utopia nell'opera di Yona Friedman</b>	Manuel Orazi	251
<b>Contro l'architettura, contro il cinema... (Guy Debord / Il Situazionismo)</b>	Antonio Pizza	263

# JOUR J

## L'IMAGINATION AU POUVOIR?

1973 : 5 ANS APRÈS MAI 68 ET LA GUERRE CIVILE,  
PARIS SE RECONSTRUIT



aA

DEL COURT

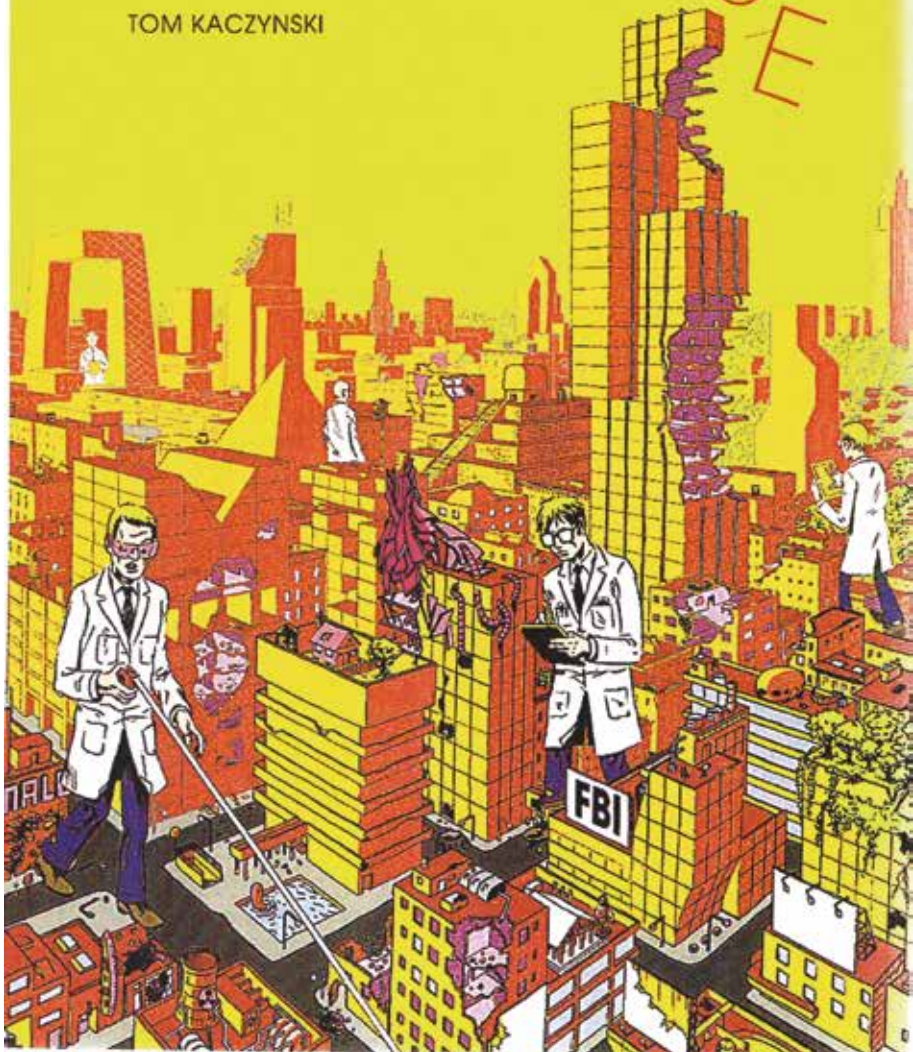
SERIE B

DUVAL & PÉCAU - Mr FAB

06

# BETA TESTING THE APOCALYPSE

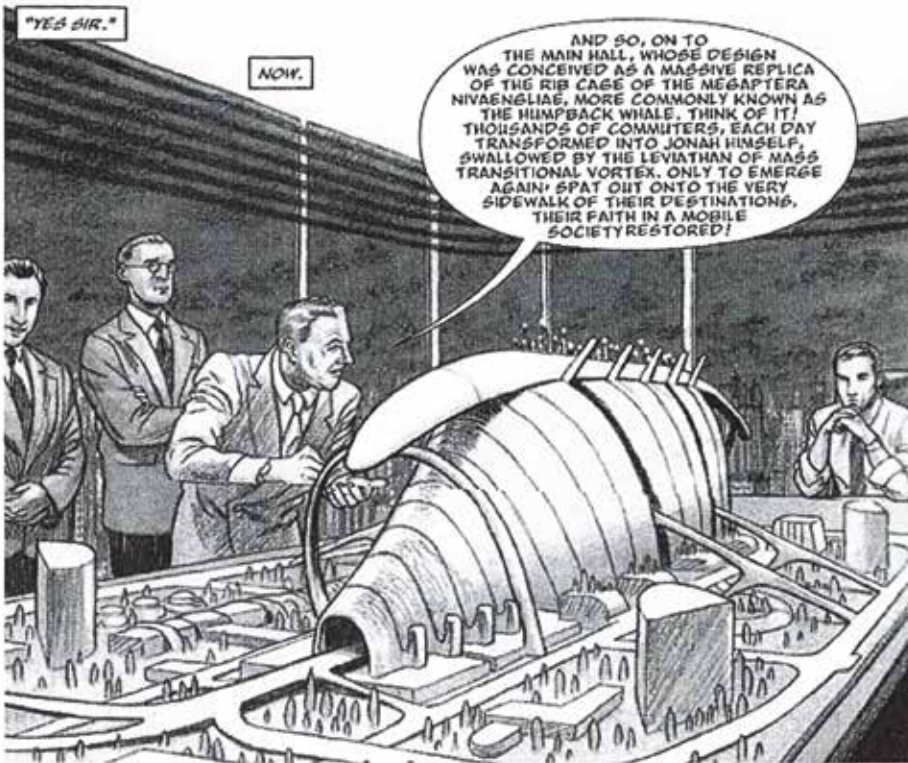
TOM KACZYNSKI



VII

Tom Kaczynski, *Beta Testing the Apocalypse*, 2012.





aA

Chip Kidd, Dave Taylor, "Wayne Center Station. Batman. Death by Design",  
edizione De C Comics, collana Batman 2012.



Santiago Calatrava, Valencia, *Palazzo delle arti*.

L'intera architettura umanistica esprime un ardito e raffinato equilibrio tra ricerca di fondamento e sperimentazione, che permette di esplorarne le specificità con occhi attenti alle nuove attrezzature mentali...

Manfredo Tafuri,  
*Ricerca del Rinascimento*, 1973 p. 9

Il termine 'normale' appare sulla stampa sovietica e, in particolare nella pubblicitaria, se non sbaglio nel corso del 1988. Si trova in espressioni tipo 'una economia normale' ... 'una società normale', 'uno Stato normale' e in seguito nelle combinazioni più disparate.

Alexis Berelowitch, *L'Occidente, o l'utopia di un mondo normale*, in "Europa Europe", n. 1, 1993, anno II

1

aA

Nel 1968 Arnhelm Neusüss, introducendo una raccolta antologica sull'utopia affermava che il termine era "molto amato"<sup>1</sup>. A un decennio di distanza, Bronislaw Baczko nel suo seminale contributo *Lumières de l'utopie*<sup>2</sup> non mancava di sottolineare la straordinaria fioritura di studi in stretta relazione con l'esplosione utopica del "sessantotto"<sup>3</sup>. Oggi – varcato da tempo il crinale del millennio che ha contribuito a rilanciare l'interesse sul tema, scandagliato soprattutto in chiave retrospettiva da iniziative quali la mostra parigina

1. A. Neusüss, *Utopisches Bewußtsein und freischwebende Intelligenz: Zur Wissenssoziologie Karl Mannheims*, Meisenheim am Glan, Anton Hain 1968, p. 13, citato da L. Marino, *Karl Mannheim e lo spirito dell'utopia in Nell'anno 2000. Dall'utopia all'ucronia*, Atti del convegno internazionale 10 marzo 2000, Firenze, Olschki 2001, p. 24.

2. B. Baczko, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot 1978, pp. 17-19 (edizione italiana *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi 1979).

3. C. Preve, *L'alba del sessantotto. Una interpretazione filosofica*, Pistoia, Editrice CRT 1998.

del 2000 *Utopie: la quête de la société idéale en Occident*<sup>4</sup> e il simposio “New Babylon: the Value of Dreaming the City of Tomorrow” tenutosi a Delft nel gennaio del 2000<sup>5</sup> – il quadro non può dirsi altrettanto promettente, al di là di periodiche ed occasionali ricorrenze<sup>6</sup>. A meno di non volgere l’attenzione all’opposto, ma contiguo territorio della distopia, che ha conosciuto spesso, in stretta relazione con la *science fiction* soprattutto nel cinema e nella letteratura, una notevole fortuna<sup>7</sup>. In una fase di “malnutrizione utopica”<sup>8</sup>, di anoressica presenza di qualsivoglia *figura futuri* appare in sostanza decisamente lontana la prospettiva che metteva in relazione la “profonda incertezza del presente” con la scommessa sul futuro evocato da una delle riviste che, proprio muovendosi in questa prospettiva, erano comparse verso la fine degli anni sessanta<sup>9</sup>.

4. *Utopie: la quête de la société idéale en Occident*, sous la direction de L. Tower Sargent et R. Schae, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2000. Si può anche annoverare, in questo alveo, la riflessione polifonica contenuta nel volume di H.-J. Henket, H. Heynen (eds), *Back from Utopia: The Challenge of Modern Movement*, Rotterdam, 010 Publisher 2001 e sempre di H. Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique*, Cambridge Mass.-London, The MIT Press 1999, in cui ampio spazio è dedicato, attraverso i vari capitoli, a ripercorrere i molti tracciati del rapporto tra modernità e utopia.

5. M. van Schaik, Otakar Mačel (eds), *Exit Utopia. Architectural Provocations 1956-76*, Munich, Prestel-Delft, IHAHV 2005. Si ricorda anche il sintetico excursus di F. Borsi, *Architecture et Utopie*, Paris, Hazan 1997.

6. “Viceversa”, n. 6, 2017.

7. L. Lippolis, *Viaggio al termine della città: la metropoli e le arti nell'autunno postmoderno (1927-2001)*, Milano, Elèuthera 2009; in modi diversi i rapporti fra città e immaginari più o meno utopici sono anche sviluppati nel catalogo della mostra (München, Architektur Museum der TU in der Pinakothek der Moderne, 8 Dezember 2006-11 März 2007) *Architektur wie sie im Buche steht, Fiktive Bauten und Städte in der Literatur* München, Verlag Anton Pustet 2006. G.C. Calcagno, *Il fattore tecnologico: la distopia catastrofica, in Utopia e distopia*, a cura di A. Colombo, Bari, Dedalo 1993, pp. 75-115. Più in generale K. Kumar, *From Post-Industrial to Post-Modern Society. New Theories of the Contemporary World*, Oxford, Blackwell 1995, trad. it. *Le nuove teorie del mondo contemporaneo: Dalla società post-industriale alla società post-moderna*, Torino, Einaudi 2000.

8. M. Rosner, *Future Trends of the Kibbutz. An Assessment of Recent Changes*, University of Haifa, The Institute for Study and Research of the kibbutz, pub. n. 83, 2000.

9. P. F. Carcano, *Filosofia e futurologia*, in “Futuribili”, anno IV, n. 29, dicembre 1970, pp. 13-28. La rivista, fondata nel 1967 con il sottotitolo di “Rivista di esplorazione e studio dei futuri possibili”, terminò di uscire nel 1974 e fu un tentativo di diffondere, o rilanciare, nel contesto italiano il campo dei ‘future studies’ di cui, a livello internazionale erano espressione “Futurible” e “The Future”, fondata anch’essa nel 1967 come riferimento della World Future Society. Il 1967, ricordiamo, è l’anno di prima pubblicazione del fortunato libro di A. Kopp, *Ville et Révolution: architecture et urbanisme soviétiques des années vingt*, Paris, Anthropos 1978, che contribuì in modo significativo a rilanciare le fortune dell’Avanguardia sovietica post-rivoluzionaria nel mondo occidentale.

Resta un dato di bilancio il fatto che sul fenomeno utopico, nel ventesimo secolo, si è costruito un quadro di riflessioni imponente, che descrive una materia tanto ricca quanto sfuggente, già inquadrata dall'analisi di Mannheim che, alla metà degli anni venti, ragionava sulle varie forme di mentalità utopica manifestatesi in un contesto, quello tedesco, che gli stessi sviluppi degli anni trenta avrebbero confermato come vero e proprio *compendium utopiarum*<sup>10</sup>.

“L'utopia è polisemica e il suo uso è spesso ambiguo”, sottolineava Vita Fortunati nel 1992<sup>11</sup>, applicando probabilmente all'utopia la stessa complessità e ambiguità di significati che Ernst Bloch aveva attribuito ai concetti di ordine e di libertà<sup>12</sup>; “Utopia is malleable and elastic concept” ha scritto Vivien Green in un più recente contributo cercando di ripensare i contorni della dimensione utopica negli insediamenti e nei progetti architettonici in terra americana nel corso del '900<sup>13</sup>. È un terreno sfuggente per la stessa natura della materia e per le caratteristiche del ‘discorso erudito’ che su di essa si è andato costruendo e, nel tempo, articolando. Si tratta di un discorso integralmente appartenente al Moderno<sup>14</sup>, *stricto sensu* riferibile ad un genere letterario riconoscibile e caratterizzato, risalente al Cinquecento e perfettamente incarnato nel testo di Thomas More, ma, *lato sensu*, esteso ad una seconda accezione, quella indagata dalla *utopian social theory*, che possiamo definire in modo più appropriato come *utopismo*<sup>15</sup>. Questo più ampio significato,

aA

3

10. K. Mannheim, *Ideologia e Utopia* (prima edizione tedesca 1926), Bologna, il Mulino 1999 (nuova ed. 2004).

11. V. Fortunati, *Introduzione* in *Per una definizione dell'utopia*, Ravenna, Longo editore 1992, p. 9. Anche L. Punzo in *Vite di Utopia*, a cura di V. Fortunati e P. Spinozzi, Ravenna, Longo Editore 2000 aveva affermato: “Se insomma l'utopia è indefinibile e contraddittoria proprio questa sua tensione determina la sua efficacia persuasiva e la capacità ermeneutica del presente”. Bronislaw Baczko ribadisce “l'utopia è un fatto culturale proteiforme. La polisemia, addirittura la confusione terminologica, ne esprime, a suo modo, i molteplici aspetti e le diverse funzioni assunte nella storia”, in *Finzioni storiche e congiunture utopiche*, in *Nell'anno 2000. Dall'utopia all'ucronia...* cit. 2001, p. 9.

12. E. Bloch, *Il principio speranza*, vol. II, Milano, Garzanti 1994, p. 606.

13. V. Greene, *Utopia/Dystopia*, in “American Art”, vol. 25, n. 2, Summer 2011, p. 2.

14. M. Cacciari, P. Prodi, *Occidente senza utopie*, Bologna, il Mulino 2016, p. 65.

15. Questa dicotomia è stata da tempo sottolineata da B. Baczko, *Lumières et utopie. Problèmes de recherches*, in “Annales E.S.C.”, XXVI, 1971, pp. 363-365 e ripresa da R. Trousson, *Utopie et utopisme*, in *Per una definizione dell'utopia*, Ravenna, Longo 1992, p. 33. L. Marin, *Frontiers of Utopia: Past and Present*, in “Critical Inquiry”, vol. 19, n. 3

non potendo prescindere dal primo, lo ha incorporato per manifestarsi in forme e in terreni sempre più articolati e riferiti all'insieme di aspettative, speranze, visioni e discorsi volti ad immaginare o prefigurare un cambiamento radicale dello stato delle cose esistenti. Un cambiamento che si traduce in una visione duplice: da un lato il libero gioco dell'immaginazione, che porta a una espansione/evazione basata sul desiderio di felicità, e, dall'altro, una inevitabile definizione normativa che circoscrive e chiude il disegno utopico per garantirne il funzionamento armonico, confluendo in una dimensione conoscitiva che finisce a sua volta per includere i semi della distopia<sup>16</sup>.

Operando simultaneamente su questi due piani, è possibile delineare un percorso storico e interpretativo che vede innanzitutto nell'utopia una ipotesi (non a caso definitasi in parallelo con la *Raumrevolution* innescata dal dominio degli oceani in cui si incardina la storia della modernità<sup>17</sup>) appartenente ad una dimensione spaziale razionalizzata e geometrizzata per fissare il ruolo di ciascuno in una temporalità che elimina la durata a beneficio di una quasi eternità<sup>18</sup>, e in cui si costruisce in termini retorici la critica del presente di Thomas More e del suo testo fondativo che, "at the very down of our modernity"<sup>19</sup>, in un dialettico uma-

4

aA

(Spring 1993), pp. 397-420, ribadisce che è una costante del termine utopia la doppia faccia di libertà e di costrizione, e cioè del gioco libero dell'immaginazione e della codificazione rigida delle leggi che la regolano ed ordinano. Sul ruolo spartiacque del testo di Moro con la rottura rispetto al millenarismo, ponendosi come affermazione di una modernità senza luogo e senza tempo, si veda P. Prodi, *Profezia, utopia, democrazia* in P. Prodi, M. Cacciari, *Occidente...* cit. 2016, in particolare pp. 27-28, con riferimento anche al testo di C. Quarta, *Utopia: genesi di una parola-chiave*, in "Idee", XIV, 2 1999, pp. 26-47, pdf in internet.

16. A. Touraine, *La société comme utopie*, in *Utopie. La quête...* cit. 2000, p. 28, partendo dalla concezione "sociale" dell'utopia ("l'utopie est la mise en forme de l'idée que l'être humain est entièrement sociale, qu'il n'a de réalité ni surnaturelle ni individuelle, même si l'ordre social est souvent conçu comme faisant partie d'un ordre naturel plus vaste"), pone in risalto "la double face de l'utopie qui impose l'égalité en supprimant la liberté, mais sans aucun but de répression ou d'exercice d'un pouvoir arbitraire... L'utopie est uchronie, c'est à dire qu'elle élimine l'action humaine, l'innovation comme le conflit".

17. C. Schmitt, *Terra e mare*, traduzione di G. Giurisatti, con un saggio di F. Volpi, Milano, Adelphi 2002 (ed. originale 1942). Sul tema, in generale, si veda M. Vegetti, *L'invenzione del globo. Spazio, potere, comunicazione nell'epoca dell'aria*, Torino, Einaudi 2017.

18. F. Choay, *Del destino della città*, a cura di A. Magnaghi, Firenze, Alinea 2008, pp. 30-34.

19. L. Marin, *Frontiers of Utopia...* cit. 1993, p. 403.

nistico confronto soprattutto con Erasmo da Rotterdam e Peter Gilles<sup>20</sup>, secolarizza la dimensione filosofico-politica del mondo antico (Platone)<sup>21</sup> e la dimensione escatologico-religiosa legata all'affermazione del cristianesimo<sup>22</sup>.

Pur rimanendo un'opera in primo luogo iscrivibile nel genere letterario, sia pure sullo sfondo delle vicende politiche dell'Inghilterra agli albori del sedicesimo secolo<sup>23</sup>, e pur nella consapevolezza che Moro stesso cercasse di impedire una lettura realistica del testo<sup>24</sup>, come sotteso anche alle immagini scelte per frontespizio nelle prime edizioni del testo del 1516 e del 1518<sup>25</sup>, il fascino della narrazione rimane intatto e coinvolgente per tutto il Cinquecento.

Nel corso del Seicento e nel primo Settecento il discorso utopico si sviluppa, soprattutto in aree non cattoliche,

20. Cfr. da ultimo il catalogo della mostra *In search of Utopia. Art and Science in the era of Thomas More*, ed. J. Van der Stock, (Museum Leuven 20 October 2016-17 January 2017), Amsterdam University Press 2016 e in particolare il testo di J. Pape *Thomas More, Utopia and Leuven: Tracing of intellectual context* pp. 31-40 e le relative voci del catalogo.

21. L. Canfora, *La crisi dell'Utopia. Aristofane contro Platone*, Roma-Bari, Laterza 2014.

22. Per una sintesi cfr. *Utopie: la quête...* cit. 2000, pp. 42-101.

23. Il legame con la situazione politica è stato ribadito e sottolineato più volte, si veda anche V. Fortunati, *Biografia e utopia*, in *Vite di utopia*, a cura di V. Fortunati e P. Spinozzi, atti del convegno 9-11 giugno 1997, Ravenna, Longo editore 2000, p. 12: "fin dall'archetipo di More c'è una tendenza ad avere una cornice storicamente determinata con fatti e personaggi reali (libro I) e contenuto immaginario (libro II)" per cui la radice fondamentale dell'utopia va ricercata nella politica, quindi utopia più che un gioco è un modo impegnato per individuare problemi e per indicare almeno in una prospettiva generale il modo migliore per risolverli; una proposta che nasce sempre da una critica serrata nei confronti della società in cui l'utopista opera.

24. P. Kuon, *Le primat littéraire*, in *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, a cura di N. Minerva, Ravenna, Longo editore 1992, pp. 41-49.

25. Se ne veda l'analisi in L. Marin, *Frontiers of Utopia...* cit. 1993, in particolare pp. 417-420, figg. 2-3, che pone a confronto il frontespizio del 1516 [con la caravella ancorata davanti al porto e su di essa un piccolo uomo che contempla l'isola o la sua rappresentazione cartografica (un riferimento quindi al viaggio di scoperta che porta a nuove realtà, un orizzonte aperto dalle scoperte geografiche recenti e tradotte in nuove cartografie)] e il frontespizio della nuova edizione del 1518 (anch'essa realizzata da Ambrogio e Hans Holbein). Questa presenta la stessa caravella ma ne rovescia l'immagine: la caravella col suo marinaio sono già orientati verso il ritorno così come non guardano l'isola gli altri tre uomini presenti in primo piano su uno scoglio: uno di essi, Raffaele Hythlodæus, racconta l'isola a Moro, mentre il terzo personaggio, un soldato con spada a fianco, ascolta il dialogo. L'isola è presente ma come un testo, l'immagine è il risultato di una finzione, di una descrizione; la materializzazione del desiderio di un altrove che tuttavia potrebbe realizzarsi qui ed ora, promettendo la piena felicità. Il frontespizio include anche un simbolo di morte, il teschio sorretto dall'Ambasciatore, emblema del potere totalitario che attenta alla libertà. Nella finzione di uno stato perfetto possiamo leggere i limiti di ogni stato e di ogni istituzione, prefigurando i limiti di una infinita libertà.

all'interno di un processo per laicizzare e razionalizzare lo Stato<sup>26</sup> e, come mostra la *New Atlantis* di Bacon, si fonda su una visione di un mondo sottoposto a regole immutabili via via evidenziate dalla ricerca scientifica, che sostituiscono un mondo basato su miracoli e coincidenze soprannaturali; questa rivoluzione, strettamente legata all'affermazione di una egemonia inglese sui mari, con la conquista di nuove terre, genera una nuova utopia che trova nella operatività e nell'azione il suo campo di esercizio<sup>27</sup>. L'utopia si trasforma, alle soglie della contemporaneità, in un discorso ermeneutico e teorico, definito in un tempo remoto, ma capace di generare una visione critica e/o rivoluzionaria che, stabilendo un discorso sul 'futuro', sollecita lo sguardo critico e spinge all'azione pratica, liberando la società dalle vecchie regole ma, al contempo, riorganizzandola attraverso nuove istituzioni calate in nuove modellizzazioni spaziali. È un quadro estremamente complesso, che porta la dimensione della temporalità storica nell'utopia, e a cui è stata dedicata una serie di accurate e stimolanti analisi nel *Dizionario delle utopie settecentesche*, curato e coordinato da Bronislaw Baczko<sup>28</sup>. Ed è proprio dal Settecento che si generano e si moltiplicano le complesse interazioni tra pensiero utopico (o distopico) e rivoluzione, interazioni che hanno avuto come snodi fondamentali il 1789 e il 1917, pur facendo ancora parte del discorso erudito al quale si è fatto riferimento. Pensiamo ad esempio all'opera di Zamjatin, di Platonov o alle riflessioni di Kołakowski sul rapporto tra pensiero marxista, utopia e anti-utopia<sup>29</sup>.

6

aA

26. M. Cacciari, *Grandezza e tramonto dell'utopia* in M. Cacciari, P. Prodi, *Occidente...* cit. 2016, pp. 82-90.

27. R. Trousson, *Voyages aux pays de nulle part: histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Édition de l'Université de Bruxelles, 1975, ed. italiana *Viaggi in nessun luogo: storia letteraria del pensiero utopico*, introduzione di V. Fortunati, Ravenna, Longo 1992, p. 96. Si veda anche L. Punzo, *Utopia e rivoluzione. Itinerari baconiani*, Milano, Franco Angeli 2006. Per il legame tra l'affermarsi della potenza inglese in campo marittimo, e il cambiare del concetto stesso di spazio, fondamentale per qualsiasi progetto utopico, cfr. C. Schmitt, *Terra e mare...* cit. 2002.

28. B. Baczko, F. Rosset, M. Porret, *Dictionnaire critique de l'utopie au temps des Lumières*, Genève, Georg éditions 2016 impostato per saggi tematici capaci di fornire non tanto o non solo una sintesi critica del pensiero utopico settecentesco, ma anche di porsi come stimoli ad ulteriori riflessioni generali.

29. L. Kołakowski, *Marxismo, utopia e antiutopia*, Milano, Feltrinelli 1981; S. Manfellotti,

Nel novecento delle rivoluzioni politiche, tecnologiche e artistiche, quando tale prospettiva avrebbe molte ragioni per riarticolarsi e porsi nuovi obbiettivi se non di tendere verso un nuovo “compimento”, questa aspirazione sembra, come detto, prima espandersi e infine dissolversi sotto l'urto delle tragedie, delle devastazioni, dei cambiamenti epocali, delle rivoluzioni spaziali<sup>30</sup> che hanno siglato il corso del secolo breve e il passaggio al nuovo millennio.

Il carattere “sfuggente” o polimorfo della visione utopica investe e problematizza in particolare le relazioni con la scienza, la tecnica e la cultura progettuale<sup>31</sup>. Guardando alle radici moderne e al testo seminale di More, l'utopia resta un termine apparentemente lontano dagli specifici orizzonti operativi dell'architettura, che costituisce il nodo centrale di questo libro<sup>32</sup>.

*Distopie contemporanee: Zamjatin, Huxley, Orwell*, in *Utopia e distopia*, a cura di A. Colombo, Bari, Dedalo 1993 pp. 35-48.

30. M. Vegetti, *L'invenzione del globo...* cit. 2017.

31. L. Mumford, *The story of Utopias*, New York, Viking Press 1922, edizione italiana *Storia dell'utopia*, traduzione di R. D'Agostino, Bologna, Calderini 1966 e Roma, Donzelli 1996.

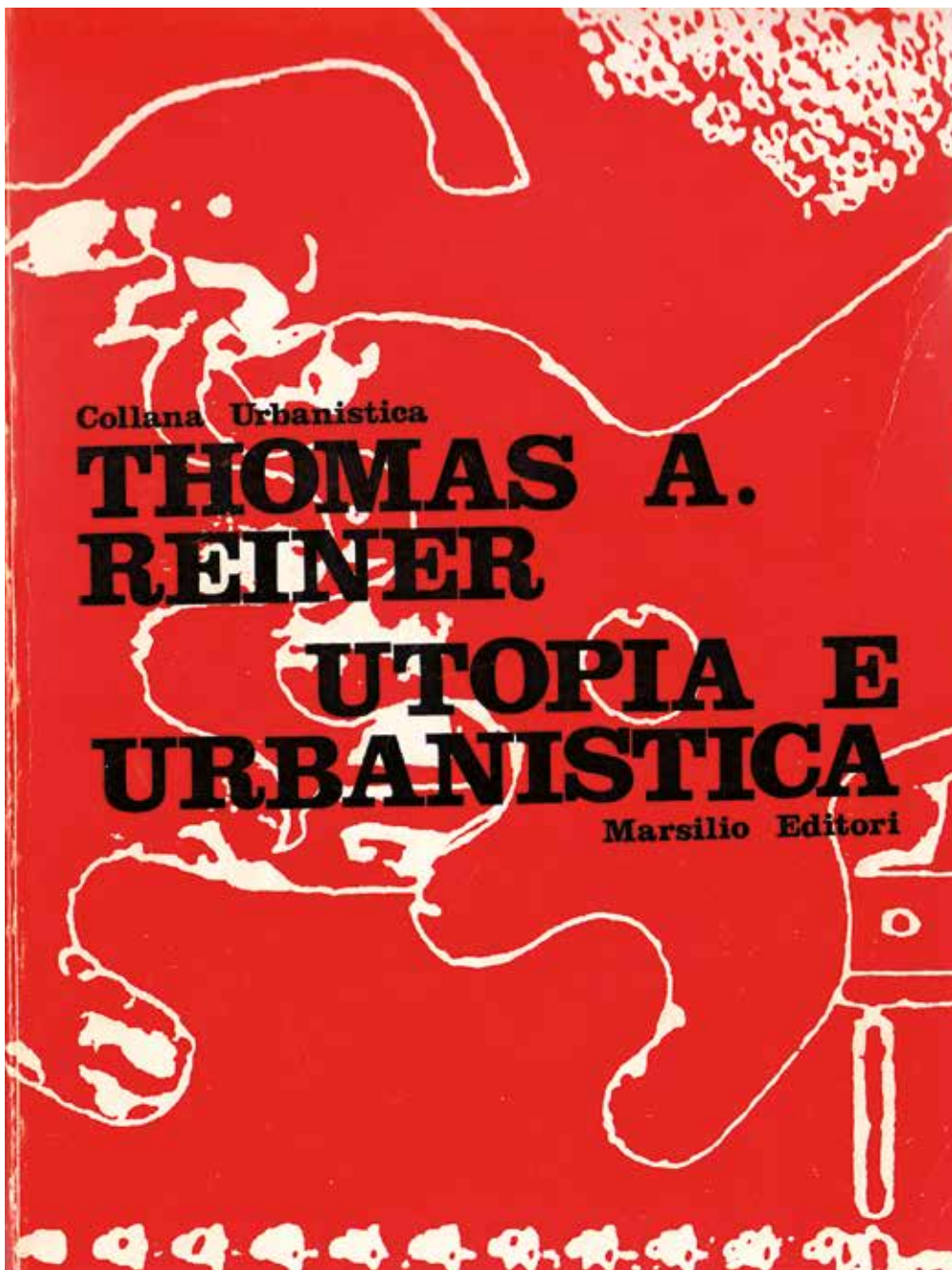
32. In realtà, guardando al testo seminale di More del 1516 nel quale, in opposizione alla realtà esistente, si prefigurava un mondo retto dalla giustizia e dalla libertà come garanzia di una vita armonica, non si può fare a meno di sottolinearne le relazioni con le basi del pensiero umanistico. Moro dava allo spazio costruito un potere e un valore nuovi, offrendo alla società un immaginario modello spaziale rispondente alle ricerche e aspirazioni degli umanisti e contemporaneamente suggeriva la possibilità di fare della modellizzazione critica dello spazio uno dei due modi di produzione a priori dello spazio costruito. Per Françoise Choay il testo di More ha lo stesso valore istitutivo del *De re aedificatoria* albertiano: per Alberti la finalità è quella soprattutto di un mondo costruito, la modellizzazione spaziale di More, riflettendo sulla società e i suoi valori, viene fatta propria da coloro che praticano l'architettura, ma all'apertura e alla flessibilità della trattatistica, oppone il suo totalitarismo e la sua rigidità (cfr. F. Choay, *Utopie in Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, sous la direction de P. Merlin et F. Choay, Paris, Presse Universitaire de France 1988). Dal canto suo P. Portoghesi apriva il suo contributo del 1974 sull'Almanacco Bompiani dal titolo *Utopia o architettura* con la seguente affermazione relativa alla distinzione fra “l'utopia degli ideologi, degli umanisti e l'utopia degli architetti, o meglio ancora l'utopia vera e propria e la successione di una società nuova, diversa, che trova la sua espressione proprio nel mito di ciò che non è possibile, non sta in nessun luogo. L'utopia degli architetti è già un compromesso con il presente, con la realtà: quasi sempre la cosiddetta utopia degli architetti non è altro che la formulazione di una città perfetta, ma di una città immaginata per una società reale esistente. È quindi una soluzione tecnica corretta di un problema reale” (p. 18). Della vasta bibliografia sulla rappresentazione di città ideali nella trattatistica del rinascimento, si ricordano P. Marconi (a cura di), *La città come forma simbolica: studi sulla teoria architettonica nel rinascimento*, Roma, Bulzoni 1973, e i fondativi contributi di L. Firpo, con l'edizione italiana del testo di Moro *Utopia*, Torino, Utet 1970 (a cui seguì il saggio introduttivo a *La città ideale nel*



Non stupisce dunque la sua presenza solo secondaria e marginale, se non in tempi recenti (e a parte talune prese di posizioni specifiche) nei lemmi presenti nei *Dizionari*<sup>33</sup>,

*Rinascimento*, a cura di G. C. Sciolla, Torino, Utet 1975), e con *Utopia*, nuova edizione con testo latino a fronte, Vicenza, Neri Pozza 1979; Aa. Vv., *Imago urbis: dalla città reale alla città ideale*, prefazione di A. Chastel, Milano, Franco Maria Ricci 1986. Le stesse problematiche sono presenti anche in H. W. Kruft (*Le città utopiche: la città ideale dal 15. al 18. secolo fra utopia e realtà*, Bari, Laterza 1990), che esemplifica in puntuali interventi architettonici e urbani il tentativo di costruire modelli di riorganizzazione sociale, diversi dalle soluzioni grafiche e regolarizzanti delle città ideali diffuse dalla trattatistica: “in questo libro non si intende percorrere la strada che porta dalla città ideale astratta delle utopie letterarie ai progetti di architetti e teorici dal Rinascimento in poi e infine alla città ideale realizzata [...] Vogliamo piuttosto partire dalle città esistenti, cercare di capire le intenzioni degli architetti e dei progettisti e descrivere gli elementi in cui hanno acquistato forma materiale e spaziale le concezioni innovative della realtà. Va infine formulata la questione se e fino a che punto la città come centro di vita sociale risponda al carattere esemplare che le si è voluto conferire” (p. 10). Anche W. Oechslin, *Il mito della città ideale*, in *Principi e forme della città*, Milano, Scheiwiller 1993, pp. 419-436 aveva posto in guardia contro il pericolo di subordinare il dibattito sulla città ideale non tanto al dibattito sulla città reale, bensì all'utopia (p. 420), erigendo una storia basata su una serie di rappresentazioni della città ideale devianti rispetto alla realtà (con riferimento ad esempio al testo di H. Rosenau, *The Ideal City. Its Architectural Evolution*, London, Routledge and K. Paul 1959): “Quasi a caso l'occhio si posava ora sulla forma e l'architettura della città, ora sulle visioni più o meno utopistiche della società e delle sue forme organizzative. Anche a questo riguardo la storia dell'architettura ha reso ancor più indistinto il confine fra teoria societaria e 'utopia', insistendo invece troppo poco sulla questione dell'Utopia quale genere letterario specifico”, con conseguenti difficoltà interpretative. Citando un passo di Max Horkheimer (“Come l'ideologia produce ciò che appare, così l'utopia è il sogno di un ordine di vita “vero” e “giusto”, da leggersi non come il distacco dell'utopia dalla realtà, ma elevando a tema vero e proprio il loro rapporto dialettico, nell'accezione di Kurt Mannheim, per cui “l'utopia contrapposta a un mondo esistente significa idealità riferita ad un cambiamento desiderato o agognato”), Oechslin afferma: “È chiaro quindi che dev'essere giudicato controproducente, nella polemica sulla città ideale, l'aver separato dal loro contesto originario gli elementi formali definiti ideali. Sono invece le sovrapposizioni e i parallelismi fra 'utopia' e 'realtà', fra 'città ideale' e città, fra dettato teorico e realizzazione praticabile a rivelarsi maggiormente espressivi nello specifico”. Dopo una attenta analisi, sviluppata soprattutto in un arco temporale tra antichità ed età moderna, citando ancora la necessità di una storia che si leghi al concreto agire umano, al “processo vitale della società umana”, conclude: “La 'storia' della città ideale, affrancata da siffatte ipotesi (come appunto la stessa 'storia della città ideale', per l'evoluzione costante della quale non esiste motivazione), da questa distanza critica appare un agglomerato di punti di vista ed avvenimenti che nei loro molteplici risvolti sollevarono, specialmente in età umanistica, il problema dell'*habitat* umano, e dell'architettura che ne garantisce l'esistenza, e lo misero per così dire in movimento” (p. 455). Questo auspicio è stato raccolto solo in minima parte dagli autori di *La città dell'utopia: dalla città ideale alla città del terzo millennio*, Milano, Scheiwiller (per Unicredito italiano) 1999, pp. 45-76 (col saggio di G. Cantone, *La città ideale del Rinascimento*), e successivamente da V. Fortunati, *Progetti utopici ed architettonici: la città ideale nell'Italia del Rinascimento*, in *Le corti e la città ideale/courts and the Ideal City*, a cura di G. Morisco e A. Calanchi, Atti del convegno, (Urbino, 15-17 novembre 2002), Fasano, Schena editore 2004, pp. 33-49.

**33.** Cfr. la voce *Utopia* di A. Quistelli in *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, diretto da P. Portoghesi, Roma, Istituto Editoriale Romano 1969, vol. VI, pp. 356-57; la



che catalogano le chiavi praticabili e le voci fondamentali della storia e delle culture del progetto.

Un'indagine e una delle prime esplicite riflessioni in tal senso è stata condotta da Françoise Choay che – pur individuando nell'utopia l'antitesi dei valori fondativi della nozione di architettura occidentale basata sull'indissolubile coesione della triade vitruviana di firmitas, utilitas, venustas, una triade che vincola la bellezza dell'architettura alla sua essenza tettonica mediata da ragioni funzionali – coglie giustamente lo stretto legame fra progetto utopico e concreta dimensione spaziale, postulandone l'importanza nel pensiero urbanistico<sup>34</sup>.

Accanto alla – ma potremmo dire anche a seguito della – fondamentale lezione e riflessione critica di Tafuri, ed in particolare a *Progetto e utopia*, profondamente calato nel dibattito e nelle prospettive della critica dell'ideologia degli anni sessanta-settanta del Novecento, proprio dalla verifica e dalla rimessa in discussione del concetto di *firmitas* iniziato nel Settecento e sviluppato nell'Ottocento, Antoine Picon ha elaborato una stimolante, approfondita e innovativa lettura della collaborazione fra utopia e progetto nel pensiero progettuale contemporaneo, strettamente e specificamente legato allo sviluppo delle tecniche e, conseguentemente, anche delle nuove culture professionali<sup>35</sup>.

Egli dimostra che, fra le molte spinte di rinnovamento emerse nel corso del Settecento, gli sviluppi delle scienze matematiche e fisiche resero possibile un più certo controllo dello spazio, imponendo un nuovo modo di operare nella realtà, generando anche nuove forme di strutturazione

trattazione articolata soprattutto per l'età moderna e contemporanea inserita nell'ampio sviluppo della voce *Urbanistica* di G. Astengo in *Enciclopedia Universale dell'arte*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale 1966, vol. 14, pp. 542-642, e in particolare a pp. 592-599; più stringata ma specifica la voce *Utopie* di F. Choay in *Dictionnaire de l'urbanisme...* cit. 1988, pp. 696-699.

**34.** F. Choay, *La città. Utopia e realtà*, Torino, Einaudi 1973. Di contro allo stretto rapporto tra utopia e progetto spaziale individuato dalla Choay come uno degli elementi germinali del pensiero urbanistico, che ha riscontro nelle riflessioni di Bernardo Secchi (*La città del ventesimo secolo*, Roma-Bari, Laterza 2005, pp. 68-69), è sintomatica degli sviluppi attuali della disciplina l'assenza di tale voce nel recentissimo lessico critico proposto in G. Pasqui, *Urbanistica oggi. Piccolo lessico critico*, Roma, Donzelli 2017.

**35.** A. Picon, *Tra utopia e ruggine: paesaggi dell'ingegneria dal Settecento a oggi*, a cura di E. Piccoli, Torino, Allemandi 2006.

della società, con dei tecnici capaci di interpretarne e di dar forma alle sue istanze più avanzate. Queste nuove professionalità, strettamente legate alle visioni “faustiano-prometeiche” ottocentesche<sup>36</sup>, mentre contribuiscono in modo decisivo a realizzare le trasformazioni urbane del diciannovesimo secolo, producono anche – in stretta contiguità con le “utopie sociali” di Saint Simon e Fourier – nuove e più complesse visioni calate in inedite soluzioni tipologiche per la vita e il lavoro, articolando natura e spazio come strumento per raggiungere una piena armonia sociale e quindi una dimensione di vita dominata dall’armonia<sup>37</sup>.

Lo “sforzo estremo dell’immaginazione” che è alla base del progetto, per usare un termine di Bernardo Secchi<sup>38</sup>, ha indubbiamente segnato un punto di svolta nella cultura architettonica e urbanistica contemporanea e anche, secondo l’interpretazione di Tafuri, nelle sue capacità di prefigurare nuovi terreni e forme di controllo, proprio partendo dalla Francia settecentesca dove matura la sintesi dei progetti di rinnovamento – urbanistico ma anche culturale, economico e sociale – di Parigi delineato nel volume di Sebastien Mercier<sup>39</sup>, in cui erano evidenti la consapevolezza illuminista di un progresso scientificamente inevitabile e i molteplici e lucidi progetti di trasformazione di Parigi esemplificati nella sequenza delle numerose proposte di sistemazione urbana pensate in onore di Luigi XV, grazie alla loro ricomposizione in un’unica tavola riassuntiva elaborata e pubblicata

36. M. Cacciari, *Grandezza e tramonto dell’utopia* in M. Cacciari, P. Prodi, *Occidente...* cit. 2016, pp. 95-99.

37. Soprattutto la costruzione dell’armonia, da raggiungere in un percorso temporalmente scandito, ha una particolare rilevanza, cfr. *Fourier: La passione dell’utopia*, a cura di A. Colombo e L. Tundo, Milano, Franco Angeli editore 1988; L. Tundo, *L’utopia di Fourier: in cammino verso armonia*, Bari, Dedalo 1991; C. Fourier, *Teoria dei quattro movimenti. Il nuovo mondo amoroso e altri scritti sul lavoro, l’educazione, l’architettura nella società d’Armonia*, introduzione di I. Calvino, traduzione di E. Basevi, Torino, Einaudi 1971; J. Beecher, *Charles Fourier: the visionary and his world*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press 1986 (trad. it. Bolsena, Massari 2008).

38. B. Secchi, *Prima lezione di urbanistica*, Bari, Laterza 2000, p. 63.

39. L. S. Mercier, *Les deux mille quatre cent quarante. Rêve s’il en fût jamais*, Amsterdam, chez E van Harrevelt 1771; L. S. Mercier, *Realtà del progetto filosofico, anarchia e deismo nel sogno profetico intitolato “Anno 2440”*, Assisi, per O. Sgariglia 1791; L.S. Mercier, *Les deux mille quatre cent quarante; suivi de L’homme de fer*, avec une préface de R. Trousson, Genève, Slatkine reprints, 1979, edizione italiana *L’anno 2440*, traduzione, saggio introduttivo e note di L. Tundo, Bari, Dedalo 1993.

da Pierre Patte nel 1765<sup>40</sup>. Ma anche – e soprattutto – nella celebre immagine di sezione stradale pubblicata nelle *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*. Due contributi che costringevano a guardare con occhi nuovi alla città, capaci di incidere concretamente sull'aspetto e sulla sua struttura, ponendosi alle radici dell'architettura contemporanea, La carta di Patte infatti “non trasferiva Parigi in Utopia, ma la indicava con tutti i vantaggi della presentazione per immagini, come il luogo dove poteva essere trasportata e instaurata l'utopia della città”<sup>41</sup>, istanze maturate nel corso del secolo diciottesimo e che trovarono poi piena figurazione nei disegni di Boullée, nel trattato di Ledoux, ma anche nei grandi progetti di “medicalizzazione” della città, alla ricerca di un quadro sociale in cui potersi materializzare, in stretta relazione con il nuovo quadro rivoluzionario.

Mercier e Patte erano legati ad una filosofia che aveva il suo fulcro nella sistematicità ma che sapeva ancora dialogare e interagire con la multiforme complessità della realtà, con rapporto dinamico ed apertura problematica e reattiva a tutte le componenti del mondo umano, al sentimento, al ripiegamento interiore, alla passione. Rispetto ai precedenti progetti utopici, Mercier introduce uno scarto fondamentale e, legando la dimensione spaziale con quella temporale, proietta nel futuro il suo modello sociale convinto che nel periodo 1700-2440 il processo storico lo andrà realizzando<sup>42</sup>.

In stretta contemporaneità con le tesi di Turgot e di Condorcet<sup>43</sup>, anche per Mercier è la fiducia illuminista nel

40. P. Patte, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV, précédés d'un tableau du progrès des arts & des sciences sous ce regne ... et suivis d'un choix des principaux projets qui ont été proposés, pour placer la statue du roi ... par m. Patte*, Paris, chez l'auteur, Desaint, Saillant, libraires, 1765; P. Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris, chez Rozef, 1769; edizione moderna Genève, Minkoff 1973. Sulle due opere di Patte cfr. A. Picon, *Architecture et ingénieurs au siècle des lumières*, Marseille, Editions Parenthèse 2004 (1ª ed. 1988), in particolare pp. 176-188 (*Patte et la Ville Rationnelle*). Una disamina del testo di Patte e il suo “gioco di incastri fra i sogni di una città ideale e la realtà della città storica, fra l'utopia e la riforma” è in B. Baczko, *L'utopia...* cit. 1979, pp. 338-350; si veda anche C. Illig, *Le projet monumental de Pierre Patte pour l'île de la cité à Paris (1765)*, in *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture en français. Étienne Louis Boullée l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, Édition du Patrimoine 2006, pp. 144-154.

41. B. Baczko, *L'utopia...* cit. 1979, p. 345.

42. Ivi, pp. 172-173.

43. Cfr. anche B. Baczko, *L'utopia...* cit. 1979, al capitolo *Condorcet: l'utopia come realizzazione della storia*, con una lettura che arriva agli anni della rivoluzione, pp. 202-249.

progresso a garantire la realizzabilità delle istanze utopiche non in un generico altrove, ma in un tempo “storicamente” scandito, per quanto remoto, e in un luogo definito<sup>44</sup>. Se fino ad allora il tempo degli utopisti era stato predeterminato e immutabile, al riparo dalla storia, preservato dalla corruzione, fisso in uno *status quo* di perfezione, Mercier dà alla sua costruzione il ritmo del divenire e, “lanciando per la prima volta lo sguardo dall’utopia all’ucronia”<sup>45</sup>, fa dell’utopia uno strumento di indagine per (e attraverso) il futuro, entra nel calcolo delle probabilità, delle deduzioni: è un esercizio mentale sul controllo dello spazio attraverso il tempo, un tempo molto lontano ma non più un irraggiungibile altrove<sup>46</sup>: è per questo che, da allora, l’utopia può rivendicare una esplicita e stretta relazione con il pensiero progettuale.

Questo nesso in particolare si manifesta in quei momenti di grande crisi economica, sociale e di radicale svolta politica che accompagnano l’articolarsi della storia occidentale in età contemporanea, proprio a partire dal ’700 rivoluzionario, con la critica e/o la rottura di un assetto sociale o sistema politico esistente e in relazione alla possibilità di fornire soluzioni generali calate in precise visioni spaziali, capaci di rigenerare il linguaggio e la sintassi architettonica: per questo il Settecento si rivela un alveo di progetti e, al contempo, un momento di studi privilegiato – caldo – nell’accezione di Baczo<sup>47</sup>.

aA

13

44. R. Trousson, *Viaggi in nessun luogo...* cit. 1992, pp. 151-155 ribadisce: “L’uomo costruisce col pensiero ciò che non può mancare di essere, anticipa il divenire storico ma non lo immagina. L’esperienza mentale ha solo la pretesa di prolungare l’esperienza storica. Per questo Mercier sceglie come epigrafe le parole di Leibniz: Il tempo presente è gravido dell’avvenire”. Un divenire e un viaggio in avanti nel tempo che si era sviluppato ancora sul terreno letterario, inizialmente in forma di parodia del romanzo eroico, nella Francia del Seicento, attraverso le pagine di *Épigone, histoire d’un siècle future*, per alcuni una tappa fondamentale della fantascienza (cfr. P.K. Alkon, *Origin of futuristic Fiction*, London, University of Georgia Press 1987) ma che proprio nel settecento era diventato un territorio sempre più frequentato come dimostrano le *Mémoires of twentieth Century*, pubblicate nel 1733 dall’irlandese Samuel Madden e impregnate su missive provenienti dal futuro.

45. V. Ferrone, *Droit de l’homme*, in *Dictionnaire critique de l’utopie...* cit. 2016, p. 332.

46. R. Trousson, *Viaggi in nessun luogo...* cit. 1992, pp. 151-155. C. Imbroscio, *Utopia e viaggio onirico*, in *Viaggi in utopia*, Ravenna, Longo 1992, pp. 33-38, contestualizza il testo di Mercier nella letteratura sul viaggio onirico, ma legando la sua forte carica utopica con una temporizzazione dello scenario.

47. B. Baczo, in *Lutopia...* cit. 1979, aveva sottolineato con approfondita analisi il ruolo e l’importanza delle proposte di Ledoux e di Boullée.

Come già suggeriva la stessa Choay, è nella definizione di nuovi contesti e nuove realtà architettoniche e spaziali che si concreta l'utopia post-illuminista; proprio il Falansterio di Fourier sarà visto come uno dei cardini di questo nuovo pensiero utopico, in cui *logique* e *beauté* coincidono<sup>48</sup>. Ma, al tempo stesso, con singolare rovesciamento – evidenziato da Alain Touraine che sostiene il carattere anti-illuminista, ma forse potremo dire post-illuminista dell'utopia di Fourier, in quanto fondata non sul lavoro e la tecnologia ma sulle relazioni sociali e sulle passioni<sup>49</sup> – il falansterio si lega anche a quella “invenzione” di nuovi spazi che caratterizza la società borghese ottocentesca. Non a caso Walter Benjamin, passando attraverso Beaudelaire, focalizzerà la sua attenzione proprio sui *Passages*, in cui riconosceva una delle fonti del falansterio e del progetto utopico fourieriano ma, con la capacità dialettica del pensiero critico marxista, ne ribaltava il significato, individuando nell'espansione degli stessi *passages* e nella fascinazione collettiva di un rutilante consumo per tutti l'illusione della realizzazione della felicità<sup>50</sup>; preparandosi, nella linea poi sviluppata e riattualizzata dal pensiero critico di Tafuri, a disvelarne le ambiguità, rovesciandone l'interpretazione.

In effetti, nel diciannovesimo secolo la valorizzazione del presente si associa sempre di più con una ben identificata ideologia produttivista, alla base del pensiero di Saint Simon<sup>51</sup>, e con la fede nel progresso civilizzatore e nelle

48. F. Choay, *L'urbanisme, utopie et réalité. Une antologie*, Paris, Éditions du Seuil 1965 p. 18; e a p. 96 sottolinea gli elementi significativi del falansterio di Fourier e in particolare la cesura totale che il falansterio rappresenta nei confronti degli insediamenti del passato, per il modo di integrarlo nella campagna e soprattutto per la razionalizzazione e la classificazione sistematica degli spazi e delle attività.

49. A. Touraine, *La société... in Utopie...* cit. 2000, pp. 31-33.

50. W. Benjamin, *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann (*Das Passagenwerk*, Frankfurt am Mein 1982), edizione italiana a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi 2010 (1<sup>a</sup> ed. 2000), vol. I, pp. 20-22, 48-50 “Dans les Passages Fourier a reconnu le canon architectonique du phalanstère”. Più in generale P. Pinon *Parigi 1715-1848 in Parigi*, a cura di L. Bergeron, Bari, Laterza 1989, pp. 176-182. Sulle articolate e complesse riflessioni di Benjamin sul Falansterio e sulla lettura dei passages “tempio del capitale mercificato” cfr. M. Abensour, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens & Tonka editeurs 2009, trad. it. di G. Pintus, Roma, InSchibboleth edizioni 2015, in particolare pp. 93-99; si rimanda ai paragrafi successivi dello stesso libro per la controversia con Adorno.

51. A. Picon, *Von Ledoux bis Saint Simon*, in *Claude Nicolas Ledoux et le livre d'architecture...* cit. 2006, pp. 238-247. Dello stesso Picon si veda anche *La science saint-simonienne, entre*

sue potenziali, sorprendenti espressioni “in cui diventa trainante la cultura degli ingegneri: il lavoro industriale e l'invenzione tecnica [produzione e scienza] sarebbero stati così creatori di senso e di valori morali positivi. Da un'epoca all'altra le società libere, unite da una trama di sempre più efficienti reti tecnologiche e da un nuovo senso del mondo avrebbero condotto la civiltà a livelli superiori di progresso e per ciò stesso si sarebbero continuamente migliorate”<sup>52</sup>. È una visione che conosce una particolare e specifica enfasi – e radicalizzazione – a cavallo tra Otto e Novecento in Europa e nella cultura nordamericana<sup>53</sup>.

Quello che nel poema *Nemesi* – siamo negli anni dieci del novecento – Aleksandr Blok avrebbe siglato come il secolo “ferreo” e “atroce”, che aveva gettato l'uomo “nel buio di una notte senza stelle” e di “piccole questioni utilitarie” era stato, contestualmente e soprattutto, per molte menti contemporanee, il tempo dell'Unione telegrafica, di coloro che immaginavano l'elicottero o “l'aerospazio diretto”; in cui veniva fondata (1863) da Gaspar Félix Tournachon (Nadar), appassionato di aerostatica, la società di navigazione aerea e vedeva la luce il giornale “L'Aéronaute”. Il momento nel quale un intellettuale come Victor Hugo poteva vedere, dopo seimila anni e grazie alla possibilità di immaginare nuove forme di collegamento aereo, una sorta di epilogo della storia dell'umanità. “Istantaneamente viene ad essere cancellato sulla carta geografica quel guazzabuglio di popoli disuniti e smembrati che siamo abituati a chiamare imperi o regni. Il mappamondo diventa blu come il mare, come il cielo”<sup>54</sup>.

Sia nelle rappresentazioni “gestionali” degli ingegneri sia nelle visioni alternative e/o rivoluzionarie<sup>55</sup> chiaramente

*romantisme et technocratie*?, in *Eutopie en question*, sous la direction de M. Riot-Sacey, Saint Denis, PUV 2001, pp. 103-124.

52. B. Baczkó, *Funzioni storiche...* cit. 2001, p. 20.

53. H. P. Segal, *Technological Utopianism in American Culture*, Syracuse, Syracuse University Press 2005.

54. L. Blériot, E. Ramond, *La gloire des ailes*, Paris, Editions de France, 1927, pp. 268-275. Si veda anche A. Matelarr, *Histoire de l'utopie planétaire*, Paris, La Découverte 2000.

55. M. Vovelle, *Utopie et révolution à l'époque contemporaine*, in *Nell'anno 2000...* cit. 2001, pp. 77-91.



presenti anche nel movimento anarchico<sup>56</sup> (che, tra l'altro, ha un ruolo fondamentale nella costruzione di un immaginario utopico e nella disamina di situazioni sociali capaci di spingere all'azione, anche con una unica e singolare ricaduta in alcuni sviluppi della città giardino), è dunque la fiducia unificante del progresso basato sullo sviluppo della tecnica, nella sua inarrestabile perfettività (e con ciò la possibilità di prefigurare una nuova "rivoluzione spaziale") che apre nuove possibilità all'utopia, all'utopismo e alle sue intersezioni con le culture del progetto. E questo spirito si amplifica, malgrado tutte le tragedie che ne scandiscono il corso, nella prima parte del novecento che segna l'apogeo, prima della dissoluzione e della catastrofe, dell'orizzonte di "speranza"<sup>57</sup>.

\*\*\*

Il grande ciclo di destabilizzazione politica e sociale e di trasformazioni intellettuali che, con epicentro nel vecchio continente, conduce all'esplosione del 1914 e si allarga a macchia d'olio nelle crisi del successivo ventennio portando, attraverso il 1929 e il suo interminabile strascico, alla seconda catastrofe bellica del ventesimo secolo e ai suoi sviluppi della Guerra Fredda<sup>58</sup>, rappresenta lo sfondo e il fertile terreno di coltura per le rinnovate spinte utopistiche che scandiscono alcuni dei passaggi fondamentali della storia della cultura progettuale, coinvolgendo alcuni dei suoi principali protagonisti.

È in effetti un arco temporale dilatato che dal primo novecento conduce alle svolte degli anni cinquanta-sessanta<sup>59</sup>, sempre più indagato dalla storiografia del *secolo breve*, in cui si intrecciano vicende politiche, spinte e cicli economici e di innovazione tecnologica, conflitti ideologici e prospet-

56. Si rimanda ancora alla sintesi di Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Paris, Gallimard 1967 (edizione italiana a cura di G. de Turrís, Roma, Edizioni Mediterranee 2002).

57. Su questo legame distruzione-catastrofe/inizio di redenzione, fondamentale in Bloch, si veda M. Cacciari, *Grandezza e tramonto dell'utopia* in M. Cacciari, P. Prodi, *Occidente...* cit. 2016, in particolare pp. 111-113.

58. *Global interdependence: the world after 1945*, ed. by A. Iriye, Cambridge Mass.-London, Belknap Press of Harvard University Press 2014, ed. it. *Il mondo globalizzato: dal 1945 a oggi*, a cura di A. Iriye, Torino, Einaudi 2014.

59. A. Graziosi, *Guerra e rivoluzione in Europa. 1905-1956*, Bologna, il Mulino 2001.

ve gestionali che portano a definire nuove centralità tecniche e professionali (in particolare legate alle nuove figure manageriali)<sup>60</sup>, a costituire il miglior punto di osservazione per cogliere nella loro effettiva portata fenomeni solo all'apparenza legati a precise congiunture in cui possiamo riconoscere, come detto, l'apogeo e la dissoluzione della spinta utopistica che sembra siglare l'ultimo scorcio del novecento.

Lungi dal costituire manifestazioni episodiche ed effimere, i visionari acquerelli dell'*Alpine Architektur* di Bruno Taut – in stretta relazione anche con la visione prefigurata nel saggio *Glassarchitecture* di Paul Scheerbart del 1914 – in cui venivano rappresentati edifici collettivi vetrati che emergevano dai gelidi picchi montuosi, esprimendo l'anelito alla purificazione e ad una nuova fratellanza universale, così come la visione da lui proposta, sempre nel 1919 in *Stadtkrone*, all'interno dei nuovi circuiti ideali che coinvolgono la cultura tedesca ed europea all'indomani della catastrofe bellica, rappresentano solo un frammento, tra i più celebri e consolidati, nella narrazione storiografica, nella complessa e organica interazione – al centro della riflessione tafuriana degli anni sessanta<sup>61</sup> – che mette in relazione i mutevoli orizzonti dell'utopismo con le vicende progettuali di una parte significativa della vicenda novecentesca<sup>62</sup>.

Tale rapporto va inteso in effetti come una sorta di trama carsica che innerva pagine importanti della cultura architettonica e urbanistica del ventesimo secolo, legandosi alle molte facce e alla pluralità degli scenari della modernizzazione. In questo senso possiamo riconoscere nello spirito sperimentale, nella coscienza anticipante che si misura con l'orizzonte utopico – in quel “Principio Speranza” – di cui parlava Ernst Bloch<sup>63</sup>, non un elemento, ma una chiave quintessenziale dell'idea stessa di progetto, e della missione del progettista che, non a caso, la cultura avanguard-

60. Rimangono riferimenti fondamentali i volumi di A. Salsano, *Ingegneri e politici*, Torino, Einaudi, 1987 e *L'altro corporativismo. Tecnocrazia e managerialismo tra le due guerre*, Torino, Il Segnalibro 2003.

61. M. Tafuri, *Progetto e Utopia*, Bari, Laterza 1973.

62. R. Eaton, *Architecture et Urbanisme: les figures de l'utopie*, in *Utopie: la quête...* cit. 2001, pp. 304-315.

63. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1959.

stica pone come “inventore”<sup>64</sup>, e che attraversa la cultura moderna, sostanziandone alcuni dei suoi più alti momenti che ne verificano – come il progetto tafuriano tentava di fare – l’effettiva capacità di esercitare un ruolo “critico” e rivoluzionario.

La Russia degli anni tellurici, che precedono e seguono il 1917, rappresenta da questo punto di vista uno straordinario laboratorio e campo di osservazione<sup>65</sup>. Un terreno privilegiato attorno al quale si è sviluppata una letteratura tanto vasta quanto eloquente che consente di definire, tra l’altro, precise periodizzazioni e fenomenologie, tali da tracciare, ad esempio, una netta demarcazione tra gli anni venti e gli anni trenta<sup>66</sup>. E cioè tra un periodo, quello delle avanguardie, in cui l’utopismo costituisce l’orizzonte tendenziale di una cultura progettuale rivolta al futuro, e una fase, quella della stalinizzazione, in cui la rappresentazione dell’utopia realizzata – e la riduzione del futuro nel presente totalitario – costituiscono la materia prima della visione progettuale che si materializza nella costruzione della città socialista.

L’Unione sovietica degli anni venti e trenta rappresenta, in effetti, nella storia dell’utopia, un luogo ed un periodo altrettanto “caldi” della Francia della seconda metà del diciottesimo secolo. Periodo caldo per i testi letterari di genere pubblicati, per la ricchezza dei temi affrontati, per il modo in cui il discorso prende forma e si articola sui diversi fronti dell’attività creativa, della cultura e del pensiero tecnico. Al pari della Francia settecentesca indagata da Baczkó, e quasi a voler rimarcare, dopo un ritardo secolare, l’improvvisa accelerazione verso il futuro che il paese aveva conosciuto, si moltiplicarono le occasioni editoriali di un genere declinato in tutte le sue possibili variazioni: squisitamente uto-

64. M. Gough, *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, University of California Press 2005.

65. Accanto a C. Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven-London, Yale University Press 1983 si veda Aa. Vv., *Velikaja utopia. Russkij i sovetskij avangard 1915-1932*, Bern-Moskva 1993; A. De Magistris, “Co to jest konstruktivizm” / Cosa è il costruttivismo, in S. Parlaregreco (a cura di), *Costruttivismo in Polonia*, Torino, Bollati Boringhieri 2005, pp. 29-48.

66. Sulla polarizzazione – nella cultura russa del Novecento e non solo – tra due visioni culturali a cui si possono associare due contrapposte visioni dell’utopismo si veda V. Parny, *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*, Cambridge, Cambridge University Press 2002 (edizione italiana *L’architettura ai tempi di Stalin: Cultura due*, Roma, Artemide 2017).

pistiche e più propriamente fantascientifiche, politiche e letterarie, spontaneiste e stataliste, artistiche e progettuali, agrarie e urbane<sup>67</sup>. Alcune di queste, sino agli albori degli anni trenta, anche scopertamente critiche nei confronti del processo di trasformazione in atto. Si pubblicarono svariate traduzioni di autori stranieri, in primo luogo di Herbert George Wells<sup>68</sup> che ebbe grandissima fortuna, ma anche decine e decine di opere sovietiche che raccoglievano i frutti di “tradizioni” e linee di pensiero maturate prima della rivoluzione, nella sfera politica, della ricerca scientifica, del pensiero economico, filosofico e religioso. Ciò che più conta nel quadro che si va delineando, è che gli scambi tra i diversi territori del pensiero e in particolare tra immaginari utopici e immaginari progettuali – inizialmente influenzati dal pensiero howardiano – furono, nella Russia sovietica, veramente e straordinariamente intensi. E subirono le scosse delle diverse congiunture che investirono il paese rivoluzionario nell’arco di una manciata di anni: il balzo del comunismo di guerra, la NEP, l’avvio dell’industrializzazione forzata, il cataclisma che da questa derivò e fu una delle cause della “stalinizzazione”.

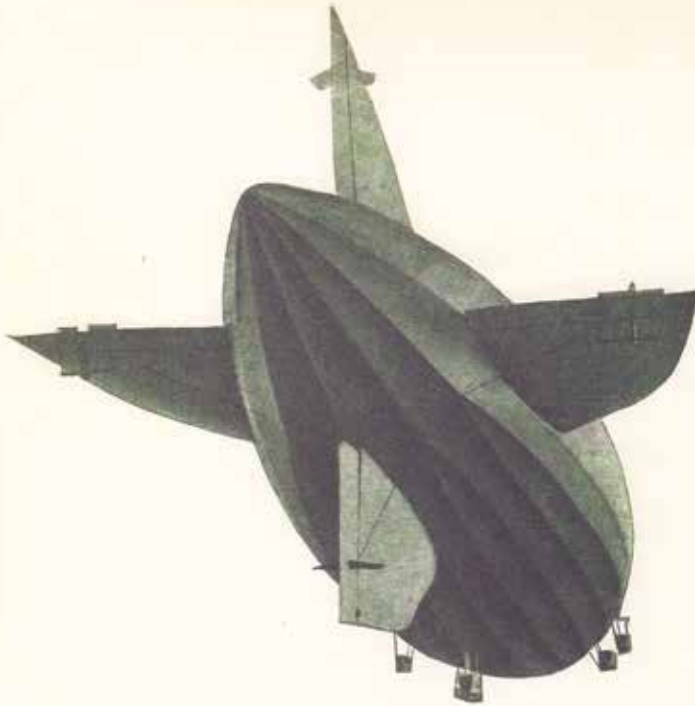
Si trattò in sostanza di un rapporto prolungato e reiterato, aperto a prospettive in cui è oggi possibile misurare in tutta la loro ambiguità, le relazioni tra i diversi orizzonti.

Basti mettere a confronto le argomentazioni sostanzialmente realistiche di un testo celebre degli anni venti come *Gorod buduščego* (*La città del futuro*), pubblicato nel 1927, che agevolmente si colloca all’interno del genere utopico-futurologico, con le proposte di collettivizzazione integrale della vita quotidiana e radicale superamento della dimensione urbana, in quanto specifico prodotto del capitalismo, di cui la più celebre rivista sovietica di architettura – “Sovremennaja arkhitektura” molto più di altre testate orientate in senso più tecnico – si fece portavoce tra il 1927 e il 1930.

Il cinema, aggiungendo come ha scritto Armand Matelart “un nuovo capitolo alla storia dell’ecumenismo delle comunicazioni raggiunto con la mediazione della tecnica”,

67. R. Sütes, *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, New York-Oxford, Oxford University Press 1989.

68. V. Khazanova, *Sovetskaja arkhitektura pervoj pjatiletki*, Moskva, Nauka 1980.



**за советское  
мощное  
дирижаблестроение**

aA



Nicolai Prusakov – Gregory Borisov, *Viaggio su Marte*, litografia-manifesto per l'omonimo film 1929, San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale.

ebbe in tale cornice un ruolo di primo piano, come ben suggeriscono da un lato la celeberrima *Metropolis* e dall'altro la non meno rilevante pellicola sovietica *Aelita* (1924) le cui scenografie di "città marziana", peraltro ispirate alle soluzioni avanguardistiche, influenzarono la stessa visione degli architetti, come sembrano esplicitamente testimoniare alcune delle fantasie architettonico-urbanistiche di Jakov Černikhov<sup>69</sup>. Agli albori della nuova era rivoluzionaria, accanto alle creazioni di Malevič, la più celebre testimonianza di questa interconnessione rimane il millenaristico Monumento alla terza Internazionale (1919) di Tatlin, fatto "di acciaio, vetro e rivoluzione"<sup>70</sup>, perfetta materializzazione di una visione cosmica e cinetica della modernità e che fu un riferimento fondamentale nel nuovo campo delle arti e dell'architettura della Russia sovietica ed europea, ispirando tra l'altro un capolavoro dell'ingegneria come la Torre-radio del Komintern di Vladimir Šukhov che, non a caso, era richiamata in molte testate avanguardistiche del primo dopoguerra, dalla cecoslovacca "Zivot II" (1922) ad "ABC"<sup>71</sup>. Ma in realtà una delle più esplicite e straordinarie esemplificazioni di quanto detto è rappresentata da un piccolo libro, *Il viaggio di mio fratello Aleksej nel paese dell'Utopia contadina*, pubblicato a Mosca nel 1920. L'autore, celato sotto lo pseudonimo di Ivan Kremnev, era in realtà un grande e geniale esponente del pensiero economico russo: Aleksandr Čajanov<sup>72</sup>.

Il "Viaggio", che uscì non a caso nei giorni più cupi del comunismo di guerra, divenne presto una rarità bibliografica e fu ripubblicato solamente alla fine degli anni ottanta del Novecento, durante la perestrojka. Esprimeva, sotto la

69. C. Cooke, *Černikhov Fantasy and Construction. Iakov Černikhov's approach to architectural Design*, London, AD Editions 1984; C. Cooke, *Iakov Černikhov, what lies behind the Fantasy?*, in "AD", 11/12, 1982, pp. 90-92; A. De Magistris, C. Olmo (a cura di), *Iakov Tchernikhov*, Paris, Somogy 1995.

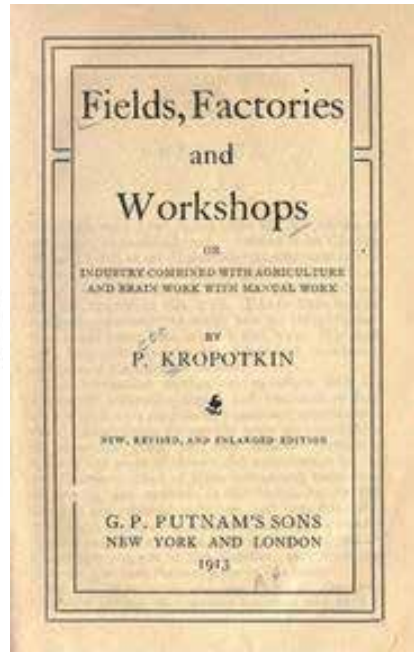
70. N. Lynton, *Tatlin's Tower. Monument to Revolution*, New Haven-London, Yale University Press 2009.

71. "ABC", n. 3-4, 1924; J. Gubler (a cura di), *ABC 1924-1928. Avanguardia e architettura radicale*, Milano, Electa 1983.

72. A. Čajanov, *Puteščestvie moego brata Alekseja v stranu krest'janskoj utopii*, Book on Demand Ltd. 2013, ed. inglese *Journey of My Brother Alexei to Peasant Utopia*, Book on Demand Ltd. 2015. Il volume uscì in origine per i tipi delle edizioni di Stato con una tiratura di ventimila esemplari.



Utopiae finis?  
Percorsi tra  
utopismi  
e progetto



aA

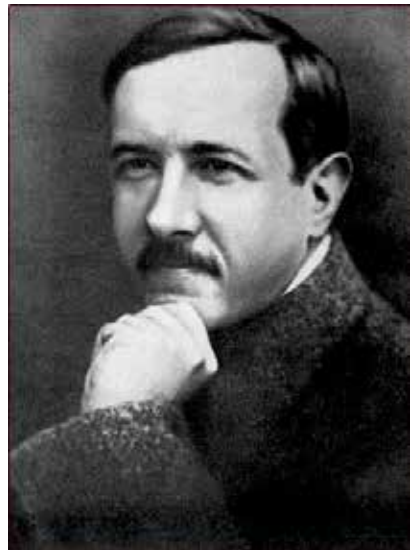
Peter Kropotkin ritratto da Nadar (Gaspard-Félix Tournachon).

P. Kropotkin, *Fields, Factories and Workshops*, New York and London, G.P. Putnam's sons 1913.

23



Aleksandr Čajanov, *Il viaggio di mio fratello Aleksej nel paese dell'Utopia contadina*, Mosca 1920.



Ritratto fotografico di Aleksandr Čajanov.



finzione letteraria un intero filone di pensiero della cultura economico-politica vicina al populismo russo e all'anarchismo e rendeva palese, trasfigurandola sul piano della narrazione, la trama dei riferimenti e degli scambi che alimentava trasversalmente la visione e l'azione di molti intellettuali, architetti e urbanisti compresi, nei primi tormentati anni che seguirono all'Ottobre rosso.

Riassumendo, un'opera ricca di richiami al genere utopistico e di implicazioni politiche al di sotto della apparentemente semplice impalcatura narrativa del racconto; si può ricordare che il protagonista, il cittadino Ivan Kremnev, dopo aver perso misteriosamente i sensi nel 1920 – come era capitato al “bostoniano” Julian West protagonista del *Looking Backward 2000-1887* di Edward Bellamy (uscito nel 1888) il cui successo folgorante, ricordiamo, aveva raggiunto lo stesso Ebenezer Howard<sup>73</sup>, diventandone una delle fonti di ispirazione – si risvegliasse al termine del sonno provvidenziale nel 1984, in una Russia uscita da una nuova rivoluzione che nel 1934, con la definitiva sconfitta bolscevica, aveva portato al potere il partito contadino: quello che si dischiudeva allo sguardo stupefatto del viaggiatore nel tempo era un paese in cui l'era “della cultura urbana” era ormai “trascorsa”. Il nuovo mondo, non socialista né capitalista, era dominato dalla decentrata vastità di un paesaggio rurale completamente e perfettamente modernizzato e tecnologicamente avanzato, ispirato alle idee espresse da Petr Kropotkin in *Fields, Factories and Workshops*, destinate ad influenzare lo stesso Frank Lloyd Wright. Era un mondo che si ritrovava, nelle ipotesi territoriali decentralizzatrici basate sulla città-giardino sviluppate proprio in quegli stessi anni all'interno delle diverse istituzioni pubbliche, grazie al contributo delle élites del pensiero progettuale russo-sovietico gravitanti attorno al piano della Nuova Mosca, esplicitamente citato da Čajanov-Kremnev.

L'orizzonte descritto da Čajanov – ben presente a chi, nel 1923 avrebbe organizzato sulle sponde della Moscovia la Prima esposizione dell'Agricoltura e dell'Artigianato – im-

<sup>73</sup> C. Maumi, *Frank Lloyd Wright. Broadacre City. La nouvelle frontière*, Paris, Editions de la Villette 2015.

maginava la scomparsa dell'era "archeotecnologica" basata sulla concentrazione e la sua sostituzione – come avrebbe scritto Lewis Mumford a proposito della visione di Kropotkin – con la "duttilità e adattabilità delle comunicazioni e dell'energia elettrica, unite alle possibilità di un'agricoltura intensiva e biodinamica" che avrebbe posto le basi "di un'evoluzione urbana più decentrata da svolgersi attraverso piccole comunità, basate sul contatto umano diretto e provviste dei vantaggi della città oltre che di quelli della campagna."<sup>74</sup> Idee molto simili sarebbero state elaborate nell'ambito del dibattito insediativo che avrebbe accompagnato l'avvio del primo piano quinquennale, trovando il loro fulcro nelle proposte "disurbaniste" formulate e reiterate da Mikhajl Okhitovič che lo condurranno, al pari di Čajanov, ad essere vittima delle repressioni alla fine degli anni trenta<sup>75</sup>.

L'utopismo – in questo contesto e in questo momento rivoluzionario – così come era avvenuto in Francia alla fine del Settecento, ispirava la stessa azione dello Stato sovietico che il 18 aprile 1918 varava il Decreto "Sulla soppressione dei monumenti eretti in onore dello Zar e dei suoi servi e sulla produzione di progetti di monumenti alla rivoluzione socialista russa", più semplicemente noto come *Piano leniniano di propaganda monumentale*. Il provvedimento, che portò ad una trasformazione e trasfigurazione effimera degli spazi urbani assimilabile all'impatto delle feste rivoluzionarie della Parigi del 1789-1799, fu ispirato a Lenin esplicitamente – stando a Lunačarskij – dal riferimento alla *Città del Sole* di Campanella, altro testo molto fortunato in URSS e destinato ad ispirare l'opera di Leonidov, laddove si esponeva l'idea che le pareti degli edifici della città utopica fossero ricoperte di pitture a contenuto pedagogico e scientifico.

Il rapidissimo mutare degli scenari contribuì a rimescolare i modelli di riferimento ma non intaccò il filo rosso degli scambi tra utopia e progetto che, anzi, l'intensifica-

74. L. Mumford, *The City in History: Its Origin, its Transformation and its Prospects*, London, Secker and Warburg 1961, p. 514.

75. H.D Hudson, *Blueprint and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937*, Princeton, Princeton University Press 1994. Si veda anche A. de Magistris (a cura di), *URSS anni '30-'50. Paesaggi dell'Utopia staliniana*, Milano, Mazzotta 1997, pp. 96-115.

zione ideologica dell'industrializzazione forzata (cui fanno riscontro in occidente gli scenari provocati dalla crisi del '29) contribuì a rinsaldare. Ne sono eclatanti espressioni sia le visioni disurbaniste e decentralizzatrici – che coinvolgono sia l'URSS che gli Stati Uniti (Broadacre city) – che la radicalizzazione dell'idea di abitazione e abitare, incarnata dalla concezione di dom-kommuna le cui fortune, a cavallo tra anni venti e trenta, alimentano alcune delle più audaci proposte progettuali del tardo costruttivismo sovietico, come quelle avanzate da V. Baršč e V. Vladimirov sulle pagine di "SA-Sovremennaja Arkhitektura" e passate all'avanguardia architettonica cecoslovacca, per trovare un riscontro teorico più che eloquente e di grande respiro culturale nel volume *Nejmenši byt* di Karel Teige (1932).

Non stupisce il fiorire di questo scambio, tra utopismo e progetto, ben evidente a chiunque legga le riviste e i testi del periodo, proprio nella fase di grandi rivolgimenti legati al dibattito e all'avvio del primo piano quinquennale, allorché si costituì un terreno ideologico culturale e anche istituzionale che riconosceva nella sua attualità, legittimandolo a tutti i livelli compresi i vertici del potere, quanto poco prima, verso la metà degli anni venti, era stato relegato al circuito di un preciso genere letterario e di un "americanismo"<sup>76</sup> tanto ingenuo quanto popolare. In un testo di carattere "tecnico", *Goroda socializma i socialističeskja rekonstrukcija byta*, si poteva così leggere nel 1930: "Oggi è la vita stessa che si assume l'onere di farci scoprire come realizzare l'Utopia". Uno slancio che possiamo ritrovare nell'esperienza dei primi kibbutz<sup>77</sup>.

Il nesso tra utopia e progetto – al quale molti autori riconducono le raffigurazioni urbanistiche di Le Corbusier<sup>78</sup> –, la visione del progetto come *Vorshein*, anticipazione

76. J.L. Cohen, H. Damisch (sous la direction de), *Américanisme et modernité: l'idéal américain dans l'architecture*, Paris, EHESS 1993; J.L. Cohen, *Scenes of the World to come: European architecture and the american challenge 1893-1960*, Paris, Flammarion-Montréal, CCA 1995.

77. M. e B. Chyutin, *Architecture and Utopia: the Israeli Experiment*, Burlington, Ashgate 2007; Y. Friedman, *Utopie realizzabili*, Macerata, Quodlibet 2016.

78. R. Fishman, *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Cambridge Mass.-London, The Mit Press 1982.

**The Activist Drawing**

**Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond**

edited by Catherine de Zegher and Mark Wigley



27

Catherine de Zegher, Mark Wigley (a cura di), *The Activist Drawing. Retracing Situationist Architecture from Constant's New Babylon to Beyond*, New York, The Drawing Center, Cambridge Mas. The MIT Press 2001.

di quella futura *Heimat* in cui Ernst Bloch<sup>79</sup> avrebbe descritto il senso profondo dell'arte, alimenta ancora gli orizzonti architettonici e urbanistici della ricostruzione postbellica; orizzonti che la tabula rasa del secondo conflitto mondiale rendeva in realtà gravida di nuove visioni e di nuovi scenari tecnologici, politici e culturali<sup>80</sup>. La ricostruzione e la competizione economica e sociale del mondo polarizzato, gli sviluppi tecnologici che avrebbero condotto al confronto della *space race*, l'aprirsi di una "rivoluzione spaziale aerea" civile e militare, materiale e immateriale altrettanto profonda e universale di quella che "si trova all'origine del moderno"<sup>81</sup> e della "forma moderna dell'utopia"<sup>82</sup> – destinata a sostituire la "negazione di tutte le localizzazioni sulle quali poggiava l'antico *nomos*"<sup>83</sup> e a fondare la condizione di dominio dell'impero dell'aria – rendevano, paradossalmente questi orizzonti ancora più aperti, poiché legati all'idea di frontiere da conquistare, di sistema, di valori da affermare e, in ultima analisi, di un futuro che appariva ancora partecipe del lungo corso della modernità e indissociabile dall'immagine del progresso. In questa cornice non è difficile collocare molte delle esperienze radicali che caratterizzano i "Trenta anni gloriosi". Tra di esse, nel mondo occidentale, l'urbanesimo unitario e il Situazionismo<sup>84</sup> rappresentano il fenomeno che meglio incarna, anche sul piano teorico e ideologico, le ambigue tensioni delle avanguardie storiche, aggiornate alla luce dei nuovi orizzonti materiali e di welfare che si andavano costruendo nel mondo occidentale. Fu la punta di diamante – e per molti versi l'ultima materializzazione dell'avanguardismo più radicale e impegnato del primo novecento, di cui il Situazionismo divideva l'impulso sociale rivoluzionario e, in

79. Si veda tra l'altro il numero monografico di "Aut Aut", n.s. 1973-74, settembre-dicembre 1979 dedicato alla "Eredità di Bloch".

80. R. Luce, *The American Century*, in "Life", n. 10, 1941, p. 41. Riflettere sul cronotopo 1941-42 porta a considerare l'inizio della post-modernità legata ai valori dell'"impero irresistibile".

81. M. Vegetti, *L'invenzione del globo...* cit. 2017, p. 24.

82. M. Cacciari, *Grandezza e tramonto dell'utopia*, in M. Cacciari, P. Prodi, *Occidente...* cit. 2016, p. 105.

83. C. Schmitt, *Il nomos della terra*, Milano, Adelphi 1991, pp. 215-216, già citato da M. Vegetti, *L'invenzione del globo...* cit. 2017, p. 176, nota 60.

84. S. Sadler, *The Situationist City*, Cambridge Mass.-London, The Mit Press 1998.

parte, la visione tecnologica, che si accompagnavano ad una risoluta critica al funzionalismo (che gli ultimi CIAM stavano corrodendo) – di un fenomeno che negli anni cinquanta-sessanta trovò molteplici espressioni in ambito progettuale e nel terreno di inedite pratiche sociali, dalle proposte di Ken Isaacs, all'esperienza di Drop City a El Moro in Colorado (1966), al fenomeno di Eight Ashbury a San Francisco e, in generale, a tutto il movimento Hippie<sup>85</sup>, arrivando a comprendere per certi versi la stessa valenza utopica di cui fu portatore, sempre nel contesto statunitense, paradossalmente, un architetto come Victor Gruen – nato nella Vienna di inizio novecento – i cui scritti sono permeati da una vena filantropica e le cui proposte progettuali riflettono un'idea olistica di comunità e l'ipotesi che le peculiarità dei centri storici urbani possano riprodursi nelle nuove espansioni suburbane grazie alla creazione di nuovi “condensatori” multi-funzionali<sup>86</sup>.

Meno conosciuti, ma non meno interessanti in una prospettiva storica, sono peraltro gli sviluppi che si manifestarono in modo quasi simmetrico nel mondo comunista<sup>87</sup>: una realtà in cui la fiducia, ancora presente, nelle potenzialità dei sistemi sociali collettivistici e nello sviluppo tecnico-scientifico socializzato, resi possibili dalle aperture seguite alla destalinizzazione, generò prospettive progettuali di notevole interesse, come quelle proposte dal gruppo NER e dall'architetto Leonid Pavlov (allievo e collaboratore di Ivan Leonidov<sup>88</sup>), intrinsecamente legate a visioni di un progresso tecnologico e politico che avrebbe consentito – in un tempo non più lontano – il completo soddisfacimento dei bisogni della società e la piena espressione delle sue energie creative. Non sarebbe di poco interesse ritornare, oggi, su pagine dimenticate come quelle che, tra l'altro accompagnarono o posero le premesse della Primavera di Praga<sup>89</sup>.

aA

29

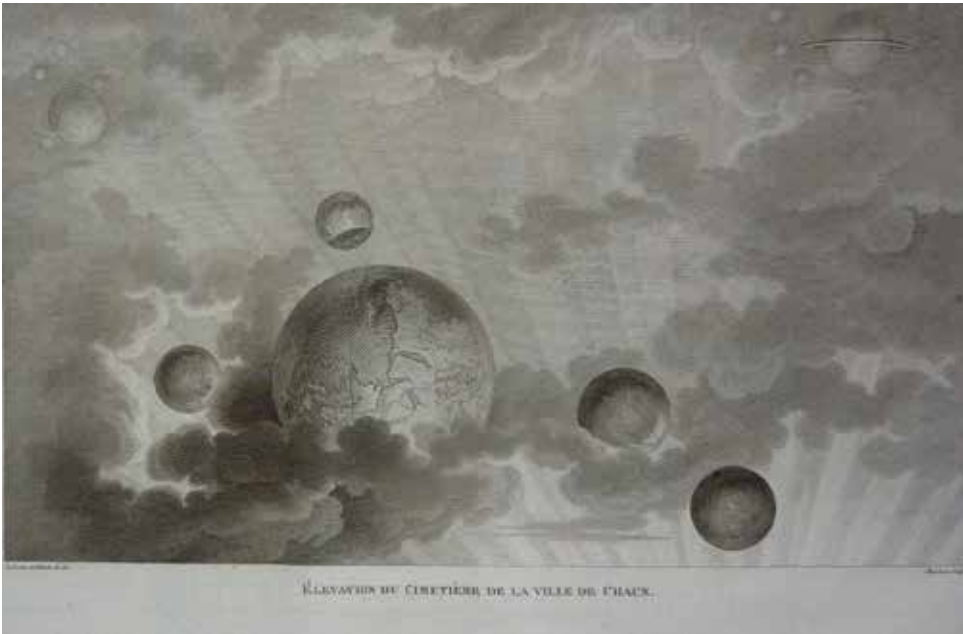
85. A. Blauvelt (ed.), *Hippie Modernism. The Struggle for Utopia*, Minneapolis, Walker Art Center 2016.

86. Si rimanda al saggio di Leonardo Zuccaro Marchi nel presente volume.

87. Un alveo all'interno del quale può essere collocato il primo lancio della rivoluzione cubana del cui slancio utopistico le incompiute Scuole delle Arti alla Habana offrono una notevolissima esemplificazione architettonica.

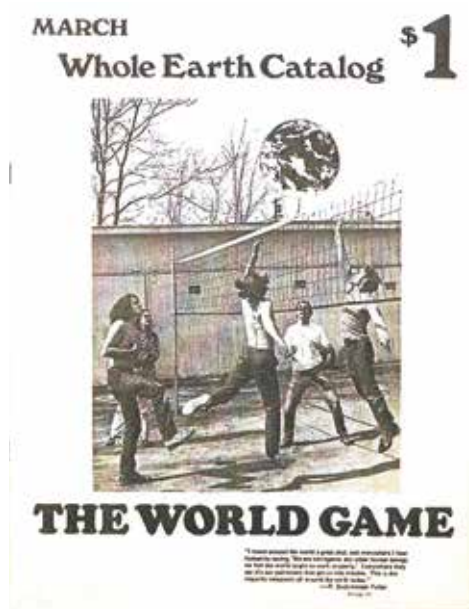
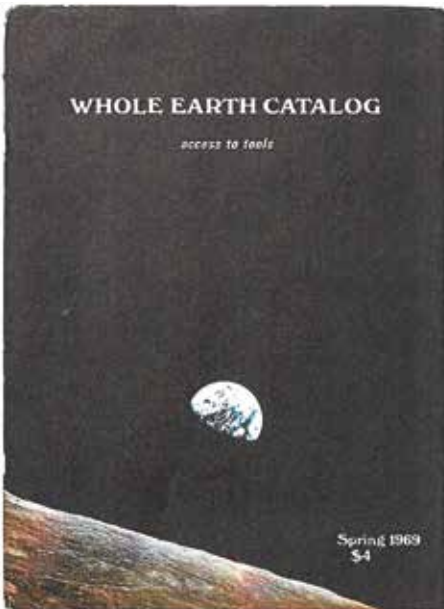
88. A. Bronovitskaja (a cura di), *Leonid Pavlov*, Milano, Electa 2015.

89. R. Richta, *Technischer Fortschritt und industrielle Gesellschaft*, Frankfurt am Main, 1972 (ed. it. *Progresso tecnico e società industriale*, Milano, Jaca Book 1977).



Claude Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (Paris 1804), edizione Paris 1847 (Tortona, Biblioteca Comunale), *Le cimitero di Chaux*

aA



Stewart Brandt, "Whole Earth Catalog: Access to tools" Spring 1969, e "The World Game", march 1970.

È questa narrazione, questa capacità evocativa e proiettiva che muove alla ricerca di nuove frontiere e/o “terre incognite”, che sembra irrimediabilmente svanita dagli orizzonti contemporanei, dei quali forse, il *Monumento continuo* di Superstudio, icona dell’architettura radicale<sup>90</sup>, ha costituito un “insuperato preludio”, giusto alle soglie degli anni settanta, che segnano la crisi e la dissoluzione degli orizzonti della modernità. Un progetto che visualizza il flatworld di Thomas Friedman, il mondo “piatto e liscio sopra il quale denaro e merci possono scorrere senza incontrare ostacoli naturali, politici e culturali”<sup>91</sup> ed elaborando un discorso “al limite sulle possibilità dell’architettura come mezzo critico, ed usando sistematicamente la *demonstratio quia absurdum*”. Un discorso che aveva, non a caso, il suo corrispettivo sociologico, nella diffusione del turismo organizzato di massa incanalato in una nuova generazione di insediamenti del tempo libero, veri e propri manifesti di una “hétérotopie de déviation”<sup>92</sup>; alcuni studiosi vedevano concretizzati nei moderni villaggi turistici<sup>93</sup> gli ingredienti tipici dell’immaginario utopico: l’eliminazione dell’imprevisto, l’apparente annullamento o sospensione delle differenze sociali all’interno di una sospensione del tempo della quotidianità produttiva, l’enfasi sul rapporto armonico con la natura.

Agli esordi del ventunesimo secolo il progresso sembra implodere su sé stesso negando al futuro il tempo e lo spazio non solo della Grande Utopia<sup>94</sup> ma anche dell’utopismo nell’accezione più generale, che invece potrebbe trovare nuovi impulsi proprio in virtù delle crisi sempre più complesse, di una sensibilità ambientale sempre più diffusa<sup>95</sup>,

aA

31

90. M. van Schaik, O. Mâcel, *Exit Utopia. Architectural Provocation 1956-76*, Munich-Berlin-London-New York, Prestel IHAU-TU Delft, 1976; Superstudio, *La vita segreta del monumento continuo. Conversazioni con Gabriele Mastrigli*, Macerata, Quodlibet 2015; *Utopie radicali. Archizoom, Remo Buti, 9999, Gianni Pettena, Superstudio, UFO, Ziggurat*, a cura di G. Bruggellis, G. Pettena, A. Salvadori, Macerata, Quodlibet 2017.

91. M. Vegetti, *L'invenzione del globo...* cit. 2017, p. 130.

92. “Architecture, Mouvement, Continuité”, n. 5, oct. 1984, pp. 46-49; M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de les Hétérotopies*, Paris Nouvelles Éditions Lignes 2009.

93. “Landscape”, 2, vol. XIII, 1962-64; più in generale P. Sica, *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Roma-Bari, Laterza 1991.

94. C. Cooke, *The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, exhibition catalogue, New York, Guggenheim Museum 1992.

95. Cfr. il numero speciale di “Architecture d’Aujourd’hui - ‘AA’ - Perspectives durables/Sustainable prospects”, 2011.



ma anche delle articolate e ambigue sfaccettature e degli orizzonti sempre più ampi dello sviluppo tecnologico.

Lo sviluppo della società dei consumi accentua la devalorizzazione dell'avvenire, azzerando la nozione del tempo e segnando *The end of temporality*, ma anche la fine dello spazio attraverso il dominio di ogni spazio-altro: analizzando l'onda lunga del fordismo già Krishan Kumar aveva rimarcato che gli effetti della standardizzazione massima portavano ad una abolizione delle possibilità di sviluppo individuale e sociale e ad una abolizione della storia non perché pericolosa (secondo quanto affermato da Orwell nel suo *1984*) ma perché irrilevante<sup>96</sup>. Riconfermando quanto intuito da Guy Debord, Baczkó nel suo contributo del 2001 concludeva: "Il consumatore è spinto a approfittare il più rapidamente e largamente possibile dei beni e dei servizi che il mercato offre [...]. L'abbondanza dei prodotti e l'innovazione continua determinano la ricognizione allargata dei bisogni: per effetto della moda i vecchi modelli divengono rapidamente obsoleti mentre il progresso tecnologico non soddisfa ma crea bisogni inediti. Si presume che il consumatore viva in un eterno presente immediato" che satura qualsiasi spazio dell'immaginazione. Il tempo, strettamente legato allo spazio sin dagli inizi dell'Utopia moderna e delle sue ricadute progettuali, approda ad una "singolare mancanza di futuro". Lo sviluppo tecnologico – suggerisce A. Picon – ha logorato qualsiasi via di fuga nell'utopia<sup>97</sup>, lo spazio è in qualche modo saturato dall'inarrestabile presenza e dalle metamorfosi della tecnologia, che ha come conseguenza la progressiva "chiusura del mondo", la fine di uno spazio "altro", di uno spazio di libertà. Lo spazio è distopia e l'architettura è simulazione di se stessa, risettorializzata.

Le potenzialità degli strumenti e dei formalismi digitali, e l'espansione tecnologica legata alla illimitata possibilità di generazione delle forme, la capacità "to build the unbuildable"<sup>98</sup>, paradossalmente sembra procedere nella

96. K. Kumar, *Utopia e antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, traduzione italiana a cura di R. Baccolini, L. Gunella, introduzione di V. Fortunati, Ravenna, Longo Editore, 1995, pp. 117-119.

97. A. Picon, *Tra utopia e ruggine...* cit. 2006, pp. 133-154.

98. C. Slessor, *Atlantic Star*, in "Architectural Review" n. 1210, Dec. 1997, pp. 30-42.

direzione inversa a quella di un rigenerato e rinnovato dialogo con l'utopia, quindi della capacità di porre in questione il rapporto del progetto con i suoi grandi orizzonti: sociali, etici e, entro certi limiti, ambientali. A tale dialogo poteva ancora attingere negli anni sessanta-settanta una nuova generazione di architetti, come ben testimonia l'opera giovanile di Zaha Hadid<sup>99</sup>. Al contrario, in luogo di un compiuto progetto utopico compaiono solo frammenti, utopie miniaturizzate, interni ideali<sup>100</sup> o distopie; la società ludica e artificiale dello spettacolo si scontra con il proliferare di catastrofi a cui non sa dare soluzioni; le immagini tecnologiche, che avevano prefigurato ai tempi di Archigram una nuova possibilità utopica, sono oggi il campo di esercizio di costruzioni digitali che spaziano dal puro gioco formale a modelli astratti e da cui spesso è estraneo qualsiasi chiaro riferimento a una progettualità sociale<sup>101</sup>.

E solo con estrema parsimonia, l'architettura contemporanea, sempre più racchiusa nella dimensione formale dell'involucro, sembra capace, o semplicemente interessata, ad esprimere una tensione ideale in grado di travalicare il perimetro assegnatole nella condizione dell'economia contemporanea<sup>102</sup>. Una delle più intense – e liriche – rappresentazioni di questa condizione tautologica<sup>103</sup> è stata offerta dal *Blur building* dell'Expo svizzero del 2002 realizzato a Yverdon-les-baines, una delle sedi dell'evento policentrico, da Elisabeth Diller e Ricardo Scofidio. Fu efficacemente definita, da Ned Cramer, *Gas Architecture*: una nuvola gigante, una piattaforma aggettante basata sui principi della tensegrity, lunga 100 metri e larga circa 60<sup>104</sup>. Pura sceno-

99. A. De Magistris, *Zaha Hadid e il ritorno dell'Avanguardia negli anni settanta*, in P. Ciorra, M. Guccione (a cura di), *L'Italia di Zaha Hadid*, Macerata, Quodlibet 2017 pp. 52-62.

100. *Inside Utopia. Visionary interiors and Futuristic Homes*, Gestalten, 2017; *The small Utopia: ars multiplicata*, curated by G. Celant, Milano, Fondazione Prada 2012.

101. C. Ratti, *Architettura Open Source, Verso una progettazione aperta*, Torino, Einaudi 2014.

102. C. Olmo, *Architettura e novecento*, Roma, Donzelli 2010; V. Gregotti, *Politica e architettura in Il sublime al tempo del contemporaneo*, Torino, Einaudi 2013, pp. 19-29.

103. Cfr. A. Picon, *Digital Culture in Architecture. An introduction for the design professions*, Basel, Birkhauser 2010; J. Reiser, N. Umemoto, *Atlas of Novel Tectonics*, NY, Princeton Architectural Press 2006.

104. N. Cramer, *Diller+Scofidio's Blur Building for the Swiss Expo '02 in Yverdon-les-baines, "Architecture"*, July 2002, p. 58.

grafia, tecnologicamente sofisticatissima, effimera, priva di una vera funzione che non fosse l'essere uno degli edifici di richiamo dell'Esposizione elvetica e di apparire, in lontananza, come un miraggio, una fata morgana, e indurre a raggiungerla. Karel Kosík, tra i grandi filosofi del secondo novecento, cui si deve un'opera straordinaria come *Dialettica del concreto*<sup>105</sup>, descriveva profeticamente la totalità capitalistica come espressione della monodimensionalità del mercato, capace di ridurre tutto a sé trasformando la pluralità in mera apparenza.

L'alterità sociale non è più fonte per la costruzione di immaginari utopici e la "mondializzazione" porta al proliferare di utopie parziali che non riescono, o non ambiscono, a ricomporsi in un progetto generale e rimangono frammenti senza ordine e gerarchia, che vengono messi in rete, come ci ricorda Baczko, in modo più o meno provvisorio e in configurazione continuamente variabile<sup>106</sup>.

Da alcuni decenni – scriveva Augé nel 2008 in *Où est passé l'avenir*<sup>107</sup> – il presente è diventato egemonico: "Agli occhi del comune mortale, non deriva più dalla lenta maturazione del passato e non lascia più trasparire i lineamenti di possibili futuri, ma si impone come un fatto compiuto, schiacciante, il cui improvviso emergere offusca il passato e satura l'immaginazione del futuro".

**105.** K. Kosík, *Dialektika konkrétniho*, Praha 1963, trad. it. *Dialettica del concreto*, Milano, Bompiani 1965.

**106.** B. Baczko, *Funzioni storiche...* cit. 2001, p. 21.

**107.** M. Augé, *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo*, Milano, Elèuthera 2009, p. 88.

Walker Art Center  
drew Blauvelt

# HIPPIE MODERNISM



## THE STRUGGLE FOR UTOPIA

35

AA. VV., *Hippy Modernism. The Struggle for Utopia*, Walker Art Center, Minneapolis 2015.





aA

Thomas More, *Utopia* (*Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus de optimo reipublicae statu, denique nova insula Utopia*), Lovanio 1516.

aA

Per riconsiderare in maniera il più possibile ordinata l'utopia, con particolare riferimento all'utopia urbana, è importante ripartire da qualche vecchio libro come il classico lavoro di Bronislaw Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, che è una delle opere migliori e più complete sul tema, dato che, pur approfondendo in particolare le utopie del secolo dei lumi, fornisce anche un quadro interessante di un più ampio dibattito sull'utopia in ambito filosofico e storico-sociologico, il che risulta utile per intraprendere ulteriori esplorazioni del campo<sup>1</sup>.

37

Ma che cos'è un'utopia? Domanda non priva di un certo veleno, perché non è facile circoscrivere il concetto di utopia: è qualcosa di più di una proposta politica radicale, di un viaggio immaginario, di un genere letterario, di una riflessione su come il mondo potrebbe essere e non è; l'u-

1. Cfr. B. Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi 1979.

topia è un ambito in cui c'è spazio per tutto questo e per altro ancora<sup>2</sup>.

### Genesi dell'Utopia

Ci sono perciò varie possibili letture e interpretazioni dei testi utopici, in chiave filosofica, storica, sociologica, e qualcuno sostiene che nell'utopia si ritrovino anche componenti e istanze religiose, millenaristiche, che condensano ansie e aspirazioni collettive in cui si esprime la speranza dell'avvento del regno di Dio in terra. E in effetti, al di là della laicità estrema di alcune utopie, in altre si possono anche rintracciare elementi che sconfinano nell'attesa del *millennium*<sup>3</sup>. Meglio di tutti ha analizzato queste componenti un filosofo tedesco, Ernst Bloch che, sia nei suoi lavori giovanili<sup>4</sup>, sia nel suo 'opus magnum', *Lo spirito dell'utopia*, ha ricostruito il convergere di questi diversi elementi. Per Bloch nelle utopie affiora il sogno di una vita migliore che accompagna da sempre l'umanità, un "principio speranza", già operante nelle religioni antiche, che, per il tramite dell'utopia rinascimentale e settecentesca, giunge fino alle concezioni politiche radicali della modernità<sup>5</sup>.

Per capire meglio, però, è utile cominciare proprio dal termine. La parola "utopia" ha una sua precisa data di nascita: è presente infatti per la prima volta in uno scritto di Thomas More (latinizzato in Tommaso Moro), che nel 1516 pubblicò il libro: *Utopia ovvero la miglior forma di repubblica*<sup>6</sup>. More era un autore importante, avvocato amico di Erasmo, un intellettuale poliglotta e cosmopolita; aveva viaggiato per tutta l'Europa come inviato diplomatico del potentissi-

2. Lo mostrano molto bene alcune storie dell'utopia, cfr. per es. L. Mumford, *Storia dell'Utopia*, Roma, Donzelli 2008; J. Servier, *Storia dell'utopia*, Edizioni Mediterranee, Roma 2002; M.L. Berneri, *Viaggio attraverso Utopia*, Pistoia, Edizioni del Movimento Anarchico Italiano 1981; P. Versins, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne, L'Age d'Homme 1972; P.G. Haschak, *Utopian Dystopian Literature: A Bibliography of Literary Criticism*, London, Metuchen, N.J. 1994.

3. Cfr. per esempio. N. Cohn, *I fanatici dell'Apocalisse*, Milano, Edizioni di Comunità 1965.

4. E. Bloch, *Lo spirito dell'utopia*, (ed. or. 1923), Firenze, La Nuova Italia 1980.

5. E. Bloch, *Il principio speranza*, 3 voll., Milano, Garzanti 1994.

6. T. Moro, *L'Utopia o la migliore forma di repubblica*, Bari, Laterza 1996. Un ottimo lavoro introduttivo è quello di J. Hexter, *L'utopia di Moro. Biografia di un'idea*, Napoli, Guida 1975.

mo Enrico VIII, il più importante monarca dell'epoca (che poi però gli fece tagliare la testa, perché More non aveva voluto abbracciare la neofondata riforma anglicana).

È utile farsi un'idea del periodo storico in cui il testo vede la luce: i primi decenni del Cinquecento sono un'epoca di grandissime tensioni, conflitti, disordini in tutta Europa, il vecchio mondo feudale comincia a disgregarsi per lasciare il posto all'economia capitalistica, in una lunga transizione che sarà tutt'altro che indolore. Martin Lutero si appresta ad affiggere le sue 95 tesi sulle porte della chiesa di Wittenberg (1517), dieci anni dopo la pubblicazione dell'*Utopia* di More scoppia la guerra dei contadini in Germania (1525); si sta preparando un insieme di complesse trasformazioni politiche, sociali e religiose, che aprono la strada al nuovo mondo mercantile, sociale e produttivo del Rinascimento<sup>7</sup>.

Questo dunque il clima in cui nasce l'*Utopia* di More e non a caso essa è costituita da due parti. Nella prima parte si presenta sostanzialmente un progetto politico, il programma riformista di un umanesimo cristiano che si propone di intervenire di fronte agli sconvolgimenti economici e politici dell'epoca. Che cosa sta succedendo infatti in Inghilterra? Si stanno vendendo le terre comuni coltivate dai contadini per farle diventare pascolo per le pecore dei grandi proprietari. Si tratta di un insieme di misure giuridiche e d'interventi economici mediante cui si realizzano le "enclosures", la recinzione e la privatizzazione delle terre comuni, precipitando così i contadini in una condizione di miseria tale da costringerli a migrare verso le città o a darsi al vagabondaggio. Di fronte ad una simile realtà More dice amaramente: "oggi le pecore divorano gli uomini", e critica energicamente i potenti del tempo per la loro mancanza di attenzione a questi fenomeni e di senso dell'interesse comune.

Nella seconda parte, elaborata per contrasto con la prima, il libro è il resoconto di un viaggio immaginario in una terra remota, in un'isola chiamata Utopia, dove le vicende

7. Cfr. la ricostruzione del quadro d'epoca proposta in R. Saage, *Utopia in età moderna*, Genova, Ecig 1997, in particolare pp. 30-37. Ma di grande suggestione anche le riflessioni sul tema di M. Horkheimer, *Gli inizi della filosofia borghese della storia. Da Machiavelli a Hegel*, Torino, Einaudi 1978.



umane vanno molto meglio; si tratta di un mondo strutturato, organizzato in maniera efficiente, in cui nessuno soffre la fame, le terre sono coltivate con criterio, le persone sono ben vestite, tutti lavorano, ma un numero ridotto di ore al giorno, e poi dispongono del loro tempo come gli pare, ed esiste una bellissima capitale, Amauroto, costruita secondo i criteri di un'urbanistica razionale. L'utopia di More è dunque uno spazio immaginario, che serve da pretesto per avanzare una proposta di reinvenzione del sociale<sup>8</sup>.

### Utopia/eutopia/distopia

Il significato che in genere si attribuisce a Utopia è quello di non luogo, ma questa non è l'unica etimologia possibile, perché il termine può essere interpretato anche altrimenti, e lo stesso Thomas More lo chiarisce nella prefazione alla seconda edizione del libro nel 1518. Se si può infatti leggere in u-topia il greco *ou-topos* (non luogo), è però anche possibile decrittalarla come contrazione di *eu-topos* (luogo felice). Nella storia successiva in effetti il senso attribuito all'utopia oscilla sempre fra queste due polarità: luogo felice e luogo che non c'è. In alcuni casi *eutopos* viene anche letto come luogo gradevole, sicuro, desiderabile, ma vi sono anche testi in cui può configurare il contrario, e in questo caso è stato introdotto un altro termine quello di *distopia*, che vale come utopia negativa, o anti-utopia, luogo immaginario in cui vengono descritte realtà sociali particolarmente sgradevoli o disumane, di cui esempio classico è la società totalitaria descritta nel romanzo *1984* di George Orwell. Ci sono state inoltre anche altre accezioni e variazioni del termine "utopia", che ha conosciuto nei secoli tutta una serie d'interpretazioni e di slittamenti semantici<sup>9</sup>.

### Utopie ante-litteram

Ma è proprio vero che la data di nascita dell'utopia è fissata al 1516? Non tutti sono d'accordo, già si accennava all'interpretazione filosofica di Ernst Bloch che risale molto più in-

8. Rinvio alle belle pagine di L. Marin, *Utopiques: Jeu d'Espaces*, Paris, Minuit 1973.

9. Cfr. H. G. Finke, *Il termine 'Utopia' attraverso i secoli*, in V. Fortunati, R. Trousson, A. Corradi (a cura di), *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi tematici*, Napoli, CUEN 2003, pp. 17-44.

dietro nel tempo, ma anche altri interpreti sostengono che l'utopia comincia ben prima, perché se ne possono trovare tracce consistenti nel pensiero antico, per esempio in Platone, non tanto o non solo in testi come la *Repubblica*, che, più che un'utopia, come si è a lungo ritenuto, parrebbe essere un insieme di riflessioni politico-sociali molto concrete, il programma di costruzione di un efficace sistema gerarchico di funzionamento della polis<sup>10</sup>, ma soprattutto nei dialoghi *Timeo* e *Crizia*, in cui si parla di Atlantide, capitale di un immaginario regno scomparso, che assomiglia molto alle città di utopia<sup>11</sup>, così come verranno riproposte nei secoli successivi e richiama per alcuni aspetti la descrizione che di Amauroto fa More. Su questo "Platone utopista" si sofferma un bel saggio di Paul Friedländer, in cui l'utopia di Platone viene analizzata con gli strumenti della critica moderna<sup>12</sup>.

Esiste però anche un altro filone interpretativo che insiste sull'utopia antica, e non la vede circoscritta unicamente a qualche scritto di Platone. Il nucleo originario dell'utopia greca viene individuato nei problemi legati alla fondazione e all'organizzazione delle città nuove coloniali. Da Ippodamo di Mileto a Falea di Calcedone, l'ecista, il fondatore di città, che coniuga in sé le due prerogative, quella del filosofo-legislatore e quella del *city planner*, si trova a dover progettare città e società in grado di dare garanzie di stabilità e di durevolezza. Dalla ripartizione in parti uguali dei lotti della città di nuova fondazione nasce l'idea di una possibile ripartizione in parti uguali delle ricchezze tra i cittadini (*koinonia*). Una prospettiva chiaramente utopica è rinvenibile anche nelle figure tipiche della tradizione cinico-stoica, in cui è vivo, oltre ad un cosmopolitismo filosofico che anticipa di un paio di millenni quello proposto da Immanuel Kant, un potente progetto egualitario e pacifista, e in cui viene

10. Cfr. le considerazioni piuttosto nette in proposito espresse al riguardo da P. Veyne, *Impero greco-romano. Le radici del mondo globale*, Milano, Rizzoli 2007, pp. 68-69.

11. Cfr. J. Fr. Pradeau, *L'Atlantide de Platon, l'utopie vraie*, in "Elenchos" 22, 2001, pp. 75-98; ma anche P. Vidal-Naquet, *L'Atlantide. Petite histoire d'un mythe platonicien*, Paris, Belles Lettres 2005, trad. it. *Atlantide. Breve storia di un mito*, Torino, Einaudi 2006.

12. P. Friedländer, *Platone*, Firenze, La Nuova Italia 1979; ma cfr. anche C. P. Baloglou, *Economic, City Planning and Environmental Proposals by Plato in the City of Atlantis and of the Laws*, in J.G. Backhaus (ed.), *The State as Utopia. Continental Approaches*, New York/Heidelberg/London, Springer 2011, pp. 7-10.

tratteggiata una immagine diversa di città possibile, ispirata al superamento della proprietà privata e lontana dal feroce e bellicoso patriottismo delle *poleis*<sup>13</sup>.

È quindi esistita un'utopia *ante litteram*, e non solo nel mondo antico. Robert Klein, sottolinea come ci sia tutto un proliferare di città ideali ancor prima dell'*Utopia* di More, un fermentare di progetti di città che non hanno solo contenuti di tipo grafico o architettonico, ma presentano anche aspetti sociali<sup>14</sup>. Si può citare ad esempio la *Sforzinda* del Filarete che è datata 1460, e viene ricostruito da Klein il moltiplicarsi in quest'epoca di produzioni a contenuto utopico più o meno coeve, o in alcuni casi precedenti a quella di More. Forse allora ha ragione Baczko quando sostiene che la produzione di utopie è strettamente legata agli immaginari sociali di una determinata epoca: ci sono delle epoche – che egli chiama i periodi caldi – in cui le utopie proliferano perché sono nell'aria, legate a un immaginario che si va diffondendo, e da questo immaginario sociale fuoriescono i progetti utopici. E ci sono periodi freddi in cui la produzione di utopie è scarsa, in cui l'utopia come genere politico-letterario arretra, e il progetto utopico appare più remoto e lontano, sia che si consideri come opera di singoli innovatori isolati sia che si interpreti come espressione di sentimenti collettivi largamente condivisi.

### **Le utopie dell'Illuminismo**

Sul piano storico ci sono delle conferme di questo tipo di visione dell'utopia “a marce alternate”, proposta da Baczko: basti pensare al moltiplicarsi delle utopie tra Sette e Ottocento, due secoli di enorme produzione utopica, legata per un verso ad un immaginario sociale in fermento, e per altro verso anche alla grande trasformazione che è in corso in Europa. Sono anni in cui vengono scoperti nuovi mondi, avviene il contatto con altre realtà umane, e così l'utopia in questo periodo assume frequentemente la forma

13. R. Dawson, *Cities of gods. Communist Utopias in the Greek Thought*, Oxford, Oxford University Press 1992.

14. R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi 1975.

del viaggio immaginario<sup>15</sup>. Ci si rende conto che il mondo è più grande di quello che si pensasse e si scoprono civiltà profondamente diverse da quella europea, altri popoli e culture. È l'epoca in cui le certezze dell'Illuminismo si devono misurare con l'esistenza degli abitanti dell'Oceania e della Papuasias; di questa letteratura, spesso al confine tra antropologia e utopia, sono un esempio la ricostruzione, pervasa di una sottile ironia<sup>16</sup>, ad opera di Denis Diderot del viaggio esotico del Signore di Bouganville, o i dialoghi del barone di Lahontan col selvaggio<sup>17</sup>, testi in cui per la prima volta l'Occidente civilizzato si trova di fronte a umanità organizzate in maniera del tutto diversa, e deve prendere atto dell'esistenza di popoli "senza storia" e tuttavia "felici".

L'incontro con le diversità culturali alimenta le utopie, come le nutre anche l'incombente rivoluzione industriale. Quando avviene la "grande trasformazione" e l'Europa del mondo agricolo feudale lascia rapidamente il posto al mondo industriale e urbano, si sviluppa infatti una nuova serie di utopie. Sono frequentemente utopie politiche, spesso a sfondo comunitario, in cui vengono messe in questione le modalità consuete del vivere associato, e vengono denunciati i principali mali dell'epoca, la povertà, la disuguaglianza<sup>18</sup>.

aA

43

### Utopie della rivoluzione industriale

Nascono utopie assolutamente diverse fra loro quanto a contenuti e idealità, ma destinate a influenzare profondamente il mondo moderno, delle quali si possono enucleare due aspetti fondamentali, che tornano fino ai giorni nostri: il primo è rappresentato dall'utopia tecnico-scientifica della macchina, del potere della tecnica pienamente dispiegata, in cui viene messo l'accento sul potenziale di liberazione

15. Cfr. R. Trousson, *Voyage littéraire aux Pays de Nulle Part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Université de Bruxelles 1975 e 1999, trad. it., *Viaggi in nessun luogo: storia letteraria del pensiero utopico*, con Introduzione di V. Fortunati, Ravenna, Longo 1992.

16. D. Diderot, *Supplemento al viaggio di Bouganville*, Roma, Editori Riuniti 2013.

17. Barone di Lahontan, *Dialoghi con un selvaggio*, a cura di M. Quaini e F. Surdich, Ivrea, Hérodote 1984.

18. Cfr. C. Rihs, *Les philosophes utopistes. Le mythe de la cité communautaire en France au XVIII<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Rivière 1980.

sotteso alle nuove conoscenze scientifiche e alle loro applicazioni tecnologiche, che stanno creando un mondo nuovo, e promettono ulteriori innovazioni; il secondo filone è l'utopia della riforma sociale, politica e religiosa. A volte le due tipologie si trovano mescolate tra loro in un confuso immaginario. Si pensi a personaggi come il duca di Saint-Simon, precursore del socialismo, e al contempo fautore del cosiddetto "nuovo cristianesimo", che avrebbe dovuto divenire "la religione dell'umanità": gli adepti al credo sansimoniano credevano che l'umanità sarebbe stata liberata dal bisogno e riscattata dalla miseria grazie alla tecnica e al progresso scientifico. C'è un ritorno di Saint-Simon oggi: molte utopie informatiche, ad esempio, vengono concepite, a volte in maniera inconsapevole, sotto il segno del sansimonismo<sup>19</sup>. Sono concezioni e credenze diffuse all'epoca in cui Saint-Simon scriveva; anche il padre della sociologia, Auguste Comte, era un visionario che pensava ai suoi seguaci come ai "sacerdoti" di un nuovo sapere scientifico "positivo", investiti del compito di dirigere e orientare la società scaturita dalla rivoluzione industriale<sup>20</sup>.

In fondo la stessa grande utopia urbana ottocentesca, quella di Charles Fourier, di Robert Owen, nasce da una situazione oggettiva di enorme difficoltà e disagio, da una reazione nei confronti di quelli che Lewis Mumford chiamava gli "inferni paleo-tecnici" delle metropoli nascenti d'Europa<sup>21</sup>, dal bisogno di tracciare una traiettoria di fuga da città terribili, congestionate, super-inquinare con ritmi di lavoro e condizioni di vita spaventose, da una necessità di trovare alternative di vita<sup>22</sup>. A partire da questo nucleo problematico vengono poi sviluppate delle applicazioni e sperimentazioni concrete; le utopie di Owen e Fourier, nate in Europa, si radicano negli Stati Uniti, in uno spazio che rappresenta a lungo la lavagna su cui non è stato ancora scritto nulla; la terra americana è un luogo senza fondamento, in

aA

19. Cfr. P. Musso (dir.), *Actualité du Saint-simonisme*, Paris, PUF 2004.

20. Cfr. le pagine dedicate a Comte da W. Lepenies, *Le tre culture. Sociologia tra letteratura e scienza*, Bologna, il Mulino 1987.

21. Cfr. L. Mumford, *La cultura delle città*, Milano, Edizioni di Comunità 1954.

22. Su questi aspetti rinvio a un lavoro classico, L. Benevolo, *Le origini dell'urbanistica moderna*, Roma-Bari, Laterza 1963.

cui tutti gli esperimenti sono possibili<sup>23</sup>. Dolores Hayden fa la storia delle comunità ispirate a Fourier insediatesi negli Stati Uniti e delle loro vicende<sup>24</sup>. La penetrazione di questi modelli è stata incredibile: a New York, nella seconda metà dell'Ottocento, sorgono tre falansteri (la "macchina per abitare" pensata da Fourier)<sup>25</sup>. Vengono messi in atto tentativi utopistici per noi oggi quasi incomprensibili, in cui si pratica l'abolizione della proprietà privata, la rivoluzione dei rapporti personali, vengono create società dell'amore in cui non sono previste, anzi vengono scoraggiate le unioni stabili, con l'obbligo di cambiare partner ogni due anni... E tutto questo è stato sperimentato nell'Ottocento, molto prima che giungessero le rivoluzioni sessuali e libertarie novecentesche<sup>26</sup>. Sono progetti e sogni europei, nati nei sobborghi di Parigi e di Londra, e messi in pratica negli spazi liberi dell'America.

### Utopie urbane

Perché le utopie sono state frequentemente utopie urbane? Prima di tutto perché la città rappresenta la concretizzazione ideale di una proposta utopica, del progetto di tipo politico-sociale che l'utopia implica, ne è l'esemplificazione più immediata e tangibile. In secondo luogo anche perché è idea ricorrente nell'utopia che la città possessa di per se stessa una funzione educativa e pedagogica, che essa sia in grado di dare forma all'uomo nuovo, il quale, per opera delle strutture urbane e dell'organizzazione interna della città, viene continuamente rimodellato e ricondotto all'ordine. Gli spazi hanno dunque una funzione molto ben individuata: plasmare e riplasmare continuamente l'umanità racchiusa nell'ambito delle regole stabilite dai codici

aA

45

23. Cfr. L. Ungers, O. M. Ungers, *Le comuni del nuovo mondo. Alle origini dell'utopia urbanistica*, Faenza, Faenza Ed. 1976.

24. D. Hayden, *Sette utopie americane*, Milano, Fetrinelli 1980; per un riscontro più ampio, cfr. D.E. Pitzer (ed.), *America's Communal Utopias*, Chapel Hill-London, North Carolina University Press 1997. Ma cfr. anche L. Cetti, *Un falansterio a New York. L'Unitary Household (1858-1860) e il riformismo prebellico americano*, Palermo, Sellerio 1992.

25. Per un approfondimento rinvio a un lavoro classico di H. Desroches, *La société festive: du fouriérisme écrit aux fouriérismes pratiqués*, Paris, Editions du Seuil 1975.

26. Cfr. A. Colombo, G. Quarta (a cura di), *Il destino della famiglia nell'utopia*, Bari, Dedalo 1991.

politico-giuridici dell'utopia stessa, esercitare una funzione regolativa sugli abitanti. La città diventa quindi una sorta di schermo su cui si proietta un'immagine di quel che si vuole veramente realizzare sotto il profilo sociale con un progetto utopico, ne offre una sintesi visibile. Come notava proprio Ernst Bloch, il *topos* diviene una componente fondamentale della costruzione dell'utopia<sup>27</sup>.

Ci sono delle costanti in questi progetti di nuovi mondi urbani, cui si aggiungono a volte dettagli pittoreschi. In Baczko ad esempio leggiamo: "In queste città non c'è nulla di caotico: ovunque regna un ordine perfetto e stupefacente, e ciò sia nell'organizzazione dell'insieme che nelle architetture di tutte le case, gli edifici pubblici, i monumenti, le fontane che abbelliscono la città e armonizzano perfettamente con essa, nobilitandola senza schiacciarla"<sup>28</sup>. Per cui questo è il quadro generale delle città di utopia, già riscontrabile nell'utopia settecentesca, con linee regolari, con cubi, quadrati, cerchi, con lo scopo di dare una idea di geometria perché l'utopia è un genere, un sistema geometrico, è geometria sociale di cui sono lo specchio le geometrie spaziali. C'è però un altro aspetto importante: la parte della narrazione e la parte della mappa devono dialogare: il racconto e la carta della città devono incrociarsi continuamente, per cui assistiamo, come ha sottolineato un filosofo, Louis Marin, alla crescita di una sorta di ideologia delle forme della città, che sottende aspetti politici e ideologici<sup>29</sup>. Nelle città di utopia tornano elementi comuni: per esempio un'altra costante dei luoghi dell'utopia è la presenza della dimensione ludica, del mondo e dello spazio della festa; qui trova la sua incarnazione l'idea della eu-topia, della felicità sociale, che assume una forma urbana. Baczko narra delle feste rivoluzionarie che si svolgono dopo la rivoluzione francese, dell'instaurazione di un nuovo ordine di spazi, di una concezione nuova della città che si afferma. L'idea di società festiva, di città del non-lavoro e del gioco, di tempo urbano liberato da obblighi e costrizioni, dal primo Otto-

27. Cfr. E. Bloch, *Topos Utopia*, in Id., *Abschied von der Utopia?*, herausgegeben von G. Helke, Frankfurt, Suhrkamp 1980, pp. 43-64.

28. Cfr. B. Baczko, *L'Utopia...* cit. 1979, p. 319.

29. Cfr. L. Marin, *Utopique...* cit. 1973, pp. 257 ss.

cento si prolunga fino a tutto il Novecento e torna ancora ai giorni nostri<sup>30</sup>.

Ma c'è un ulteriore aspetto importantissimo della questione: dal punto di vista spaziale, l'utopia è quasi sempre un'isola, e come scrisse un sociologo tedesco degli anni trenta, Hans Freyer, utopia è un'isola politica<sup>31</sup>. Perché è un'isola? Perché l'idea fondamentale è quella di un luogo separato, difficile da raggiungere ma esistente, lontano nello spazio ma non fuori dalla storia, il che ci permette di pensarlo come un luogo dove è possibile una nuova creazione, strutturare e organizzare un mondo nuovo proprio in virtù di questa separatezza dal resto delle terre conosciute.

Torniamo ora alla distinzione di Baczkó tra periodi freddi e caldi: sicuramente le grandi epoche d'ideazione e diffusione di un gran numero di utopie sono il Sette e l'Ottocento, però le propaggini di questa fortissima spinta arrivano fino al Novecento, in cui vi è ancora una produzione interessante sia sotto il profilo quantitativo sia sotto quello qualitativo di scritti di tipo tanto utopico quanto distopico. È questa infatti l'epoca in cui si diffondono i primi timori riguardo al possibile avvento delle utopie, alla loro realizzazione, paure che si concretizzano nell'elaborazione di vere e proprie anti-utopie, in cui vengono disegnate società a venire tanto inquietanti quanto complesse e articolate, come quelle descritte da George Orwell o Aldous Huxley<sup>32</sup>. Si arriva però a un certo punto del Novecento in cui il meccanismo dell'utopia pare incepparsi, affievolirsi: l'ultima grande fioritura ha luogo negli anni venti e Trenta in Germania, con lo sviluppo di utopie urbane quali ad esempio quelle ideate da Bruno Taut<sup>33</sup>, oppure le utopie della Russia rivoluzionaria, oscillanti tra la tentazione del disurbanesimo e la costruzione delle nuove città socialiste<sup>34</sup>.

aA

47

30. Cfr. Baczkó, *EUtopia...* cit. 1979, pp. 260 ss.

31. H. Freyer, *Die Politische Insel. Eine Geschichte der Utopien von Platon bis zur Gegenwart*, Leipzig, Bibliographisches Institut 1936.

32. Cfr. K. Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford, Basil Blackwell, 1987 (trad. it. *Utopia e antiutopia: Wells, Huxley, Orwell*, a cura di R. Baccolini e L. Gunella; introduzione di V. Fortunati, Ravenna, Longo 1995).

33. B. Taut, *La dissoluzione delle città. La terra una buona abitazione*, Faenza, Faenza Ed. 1976.

34. Cfr. S. Frederick Starr, *Eurbanisme utopique pendant la révolution culturelle soviétique*, in "Annales. Économies, Sociétés, Civilisations", 32e année, n. 1, 1977, pp. 87-105.



## Fine dell'utopia?

Con l'affievolirsi se non con il concludersi di questa stagione, cominciano ad affacciarsi discorsi sulla fine dell'utopia, che hanno motivazioni profonde: da una parte c'è l'enorme catastrofe della seconda guerra mondiale, che funziona come monito per una durissima riflessione autocritica degli intellettuali sulla maniera di operare e di pensare prebellica, dall'altra si affermano riflessioni duramente critiche che finiscono per consegnare l'utopia alla pattumiera della storia. Secondo il filosofo Karl Popper, i grandi progetti utopici di debellamento del male e dell'alienazione mostrano una 'aspirazione alla purezza', sottintendono un'idea di comunità che è frutto della nostalgia delle comunità preindustriali, e hanno in sostanza condotto ai totalitarismi, alla guerra mondiale, allo sterminio di massa<sup>35</sup>. È necessario dunque fare marcia indietro, dato che le utopie sono velenose, pericolose, se non "letali", come afferma un libro recente che ripropone in chiave critica il tema<sup>36</sup>.

48

Ma l'utopia è veramente finita? Ha ragione Popper? Nella sua analisi Popper risale indietro nel tempo, addossando a Platone la responsabilità di tutti questi mali: il mago, l'incantatore Platone è colpevole di avere creato il pasticcio millenario dell'utopia. Platone voleva recuperare le antiche gerarchie della Polis che erano venute meno con la democrazia dell'età di Pericle, e tutto il discorso sviluppato nella *Repubblica* è un tentativo di ripristino dei poteri e delle vecchie gerarchie per famiglie e per ceti che caratterizzavano la polis aristocratica. Abbiamo già visto come questa interpretazione di Platone sia oggi superata, almeno per quanto riguarda l'idea di Platone "padre" dell'utopia, e buona parte delle argomentazioni contro l'utopia presentate nella *Società aperta e i suoi nemici* sono state in seguito confutate, ma Popper non è stato l'unico a parlare di fine delle utopie.

aA

Un altro approccio interessante è quello del sociologo Karl Mannheim, che già sul finire degli anni venti abbozza una riflessione sociologica sull'utopia: se ripensiamo alla

35. K. Popper, *La società aperta e i suoi nemici*, Roma, Armando 2002.

36. Cfr. C. Formenti, *Utopie letali. Contro l'ideologia postmoderna*, Milano, Jaca Book 2013.

storia politica dell'Occidente negli ultimi due secoli – dice Mannheim – possiamo individuare due grandi forme di organizzazione del pensiero, della politica, e su come è o dovrebbe essere il mondo: l'ideologia e l'utopia. L'ideologia è il pensiero che legittima l'esistente, ed è espresso dai ceti che sono al potere, o comunque da chi ha posizioni di prestigio e di preminenza economica all'interno di una certa società; l'utopia è invece la proposta politica dei ceti inferiori, di quelli che stanno meno bene, di coloro che vorrebbero cambiare le cose, avere di più, e migliorare la propria condizione. Mannheim ritiene il divario tra ideologia e utopia tanto più grande quanto maggiori sono le contraddizioni e le disuguaglianze presenti in una determinata società. Egli crede di poter sostenere, all'epoca in cui scrive (1929), che in un mondo in cui il progresso sta migliorando le condizioni di vita di larghe masse, c'è probabilmente un progressivo depauperarsi di contenuti dell'utopia, un indebolimento della proposta, perché ci sono meno persone che “stanno male”, e il pensiero utopistico, inteso in senso più ampio, se la tendenza al miglioramento delle condizioni dei ceti inferiori continuerà, è destinato a franare<sup>37</sup>.

aA

49

Se è vero quanto affermano a grandi linee Popper e Mannheim – e poi ha ripetuto con parole diverse in un'epoca successiva anche Paul Ricoeur – e cioè che lo spazio dell'utopia si va riducendo progressivamente<sup>38</sup>, se non è addirittura una strada pericolosa da battere, allora che ne è oggi dei grandi progetti urbani, della funzione di “schermo” cui si accennava, dell'idea della città come macchina pedagogico-formativa tipica dell'utopia? David Harvey afferma che lo scetticismo nei confronti dell'utopia, sempre più frequente nell'ambito degli studi urbani, non solo nei lavori degli architetti e degli urbanisti, ma anche nell'ambito di chi si occupa di città da una prospettiva di scienze umane, non è destinato a durare<sup>39</sup>, (e qui volendo torna la tesi di Baczkó sui periodi “caldi” e “freddi” di diffusio-

37. Cfr. K. Mannheim, *Ideologia e utopia*, Bologna, il Mulino 1999 (ed. or. 1929).

38. Cfr. P. Ricoeur, *Conferenze su Ideologia e Utopia*, Milano, Jaca Book 1994.

39. Cfr. D. Harvey, *Spaces of Hope*, Berkeley, California University Press 2000.

ne delle utopie). Harvey si scaglia contro il postmoderno; il postmodernismo ha creato una *tabula rasa* sostenendo che, con la fine della storia e il tramonto delle ideologie, la città diveniva un mondo aperto per tutti, ed allora era difficile pensare a complessive riprogettazioni dello spazio urbano che avessero riferimento utopico. Ma oggi, a una decina d'anni da queste considerazioni, ci troviamo forse già in un periodo diverso, in cui il tema dell'utopia ritorna caldo, sostanzialmente per diversi motivi. Da una parte abbiamo di fronte dei problemi enormi e insoluti a livello planetario: crescita di megalopoli, distribuzione sempre più ineguale delle ricchezze, cambiamenti climatici, crisi economiche; dall'altra, con buona pace del postmoderno e della retorica sulla fine dell'utopia, esiste una continuità sotterranea di alcuni grandi temi dell'utopia ottocentesca, ancora estremamente vivi e parlanti nel dibattito culturale contemporaneo. Il primo è quello dell'utopia tecnico-scientifica, che si ripropone prepotentemente oggi quando si parla di città: si pensi al proliferare di discorsi sulle *smart cities* o sulle città creative, o al riapparire nei concorsi di architettura di progetti fuori scala, della tentazione della *bigness*. Nella rete circola un'utopia di città "salvata" dalla macchina, in cui la tecnologia e il sapere scientifico si presentano come elemento propulsore della riorganizzazione dell'intero pianeta, in grado di risolvere i problemi delle metropoli, e dell'umanità intera. Le immagini di città che circolano nel web e nei social network, sono impregnate di un'utopia della macchina di matrice ottocentesca. Vale la pena di ricordare che la prima utopia urbana a sfondo tecnologico è la *Victoria* di Buckingham (1848): una città ideale proposta come modello per una nuova Londra, completamente riorganizzata sotto il profilo sociale e tutta costruita in ferro e acciaio<sup>40</sup>. Se l'immaginario della macchina dall'Ottocento giunge fino ai giorni nostri, per altro verso esiste anche una continuità evidente dell'utopia politica e sociale. Si pensi a tutto il discorso sui beni comuni, che appare in sostanza una riproposizione, sia pure calata

40. Cfr. J. S. Buckingham, *National Evils and Pratical Remedies, with a Plan of a Model Town*, London, Peter Jackson Son & Co 1849.

in un contesto storico-economico che per molti versi la rafforza, dell'idea, presente in tante utopie ottocentesche, della città come patrimonio comune, come predominio del collettivo sull'individuale (volendo andare ancora più indietro il tema è vivo anche nella *Utopia* di More...).

Vi è anche tutta una serie di utopie urbane che si sono fatte mondo, basti pensare all'utopia di Frank Lloyd Wright, la *Broadacre City*, la città dispersa regno dell'individuo, dell'imprenditore progettista, diventata una componente importante della cultura americana: ne sono probabilmente figlie le *gated communities* contemporanee e parenti strette città come *Celebration* e *Seaside*<sup>41</sup>. Anche in questo caso, la tradizione profondamente antiurbana che attraversa il pensiero di Wright ha probabilmente origini ancora più remote: Robert Fischman le ha rintracciate nella cultura vittoriana della seconda metà dell'Ottocento, nella scelta dei ceti medio-alti di andare a vivere nelle aree suburbane<sup>42</sup>. E in fondo già nell'*Utopia* di More gli abitanti di Amauroto vivono in case unifamiliari con il giardino sul retro...

aA

Così l'utopia, data per morta, ha ripreso forma sotto i nostri occhi, e noi forse non ce ne siamo accorti. Per finire, basti pensare anche alla rinascita dei discorsi sulla città come bene comune e sulla produzione sociale, collettiva dell'urbano<sup>43</sup>, che ripropongono nel mondo contemporaneo una serie di quesiti centrali nelle utopie: di chi sia la città, a chi appartenga, se possano esistere città giuste, se le città giuste possano essere anche belle, e così si finisce per tornare da dove eravamo partiti. Come diceva benissimo il filosofo Ernst Cassirer: "la grande missione dell'utopia è di creare spazio al possibile."<sup>44</sup>

51

41. Cfr. A. Ross, *Celebration, La città perfetta. Utopia urbanistica finanziata dalla Disney*, Milano, Arcana 2001. Su *Seaside*, cfr. T. Bress (ed.), *The Seaside Debates. A Critique of the New Urbanism*, New York, Rizzoli International 2002.

42. Cfr. R. Fischman, *Urban Utopias in the Twentieth century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Cambridge Mass., MIT Press 1982; ma cfr. anche Id., *Bourgeois Utopias. The Rise and Fall of Suburbia*, New York, Basic Books 1987.

43. Ho abbozzato una sintesi di questi temi in A. Petrillo, *Ombre del comune: l'urbano tra produzione comune e spossessamento*, in M.R. Marella (a cura di), *Oltre il pubblico oltre il privato. Per un diritto dei beni comuni*, Verona, ombre corte 2012, pp. 203-221.

44. E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*, Roma, Armando 1969, p. 133.



aA

aA

L'espressione "città ideale" è stata usata frequentemente in modo improprio e/o come un generico aggettivo di qualità, sia in molte Storie dell'architettura che nelle Storie della città. In particolare la storiografia ha individuato un certo numero di città ideali nel periodo rinascimentale. Ad esempio sono state definite tali Pienza, Ferrara e Mantova. Ma Pienza, voluta dal papa Pio II Piccolomini alla metà del '400, era la trasformazione affidata all'architetto Bernardo Rossellino del suo borgo natio, e consisteva in sostanza nella edificazione di una bellissima piazza (con cattedrale, palazzo Piccolomini e i palazzi vescovile e comunale) nonché nella ristrutturazione di una strada medievale; la Ferrara degli Estensi veniva ampliata dalla cosiddetta Addizione Erculea progettata da Biagio Rossetti, e rinnovata da nuove strade ampie e dritte su cui sorgevano i nuovi palazzi; la Mantova dei Gonzaga diventava centro ammirato di un rinnovamento parziale della città medievale, raggiungendo una qualità urbana con gli edifici costruiti da Leon Battista Alberti (le chiese di Sant'Andrea e di San Sebastiano) e poi all'inizio del '500 da Giulio Romano (Palazzo Te e una nuova Corte ducale, e quindi la piazza e il Duomo). L'alta qualità cultu-

53

rale e artistica di Ferrara e di Mantova era confermata anche dalla presenza di pittori come Cosmé Tura e Francesco Cossa nella prima e Andrea Mantegna nella seconda<sup>1</sup>.

La vera “città ideale” non è stata mai edificata realmente nel corso del Rinascimento perché era oltre le possibilità economiche e operative dei pur ricchi committenti e degli stessi Signori e Principi delle città. Nell’idea stessa della città ideale c’era una critica al “disordine” di quella medievale, alle sue strutture urbane. Era evidente che tale critica corrispondeva al riferimento come modello alla città romana e alla sua architettura (in questo caso si pensi ai Fori), alla sua teorica (il Trattato di Vitruvio) e al disprezzo per il Gotico dei due secoli precedenti. Per esempio, del Gotico il trattatista Filarete (a metà ’400) scriveva: “Questa praticaccia, che maledetto sia chi la trovò”<sup>2</sup>.

Queste critiche alla città dei secoli precedenti erano documentate in modo visivo in un affresco trecentesco, *L allegoria del buono e del cattivo governo* di Ambrogio Lorenzetti (1336): un assembramento caotico delle case e un disordine che dimostrava la crescita delle città senza un disegno progettuale. Ancora più esplicito era un affresco di Beato Angelico (1429-35 ca.) in cui era rappresentata una piccola città medievale chiusa entro le mura, disordinata e dominata dal castello del tiranno. Anche Piero della Francesca nel suo *Ritrovamento della vera Croce* (1452 ca.) contrapponeva, in primo piano, la nuova città e una sua ampia piazza popolata di cittadini, e, in alto, la città del passato medievale arroccata in cima a un colle. Tipologicamente le città del centro Italia, corrispondevano un po’ a quelle rappresentate da questi tre pittori, cioè edificate sui colli: si pensi a Siena, San Gimignano e Volterra.

Al contrario, le tavole pittoriche della Città ideale di autore ignoto (1480 ca.) conservate a Urbino, Baltimora e Lipsia, rappresentavano i nuovi spazi, vasti e dotati di fontane, palazzi di differente disegno rinascimentale, nonché con alcuni monumenti antichi, Archi di trionfo, Tempio a pian-

1. Cfr. G. Simoncini, *Città e società nel Rinascimento*, Torino, Einaudi 1974, vol. I: *Problemi e proposte*, vol. II: *Schede e immagini dei progetti e delle opere*.

2. A. Averlino detto Filarete, *Trattato di Architettura*, Milano, Il Polifilo 1972, libro I, VIII, p. 228.

ta centrale e Colosseo. Queste vaste piazze presentavano delle pavimentazioni marmoree, assolutamente impossibili da realizzare a quel tempo, perché avrebbero richiesto un complesso sistema di fognature per lo scarico delle acque piovane. Faceva eccezione solo la piazza San Marco a Venezia che, con una lieve pendenza, poteva scaricare l'acqua nei canali limitrofi. I pittori Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Pinturicchio, Pietro Perugino, e infine Raffaello nello *Sposalizio della Vergine* (1504), avevano adottato ed illustrato due condizioni che simbolicamente potevano qualificare una città cosiddetta "ideale": la pavimentazione di intarsi marmorei e l'assenza di mura difensive, nel sogno di una pace permanente tra gli Stati italiani. Questi pittori erano in rapporto stretto con alcuni architetti impegnati nel progetto della nuova città rinascimentale, ed anche con alcuni trattatisti<sup>3</sup>.

Una grande differenza c'era però tra disegni e progetti urbani a grande scala e le concrete realizzazioni di un rinnovamento del tessuto urbano medievale. A Firenze si apriva a fatica e con lentezza la nuova piazza di Santa Maria Novella, rettangolare e tutta porticata, sull'esempio dell'Ospedale degli Innocenti di Brunelleschi (1419-30 ca.), e si apriva una nuova strada, la Via Larga, sulla quale sorgeva il Palazzo Medici progettato da Michelozzo (1444 e seg.); solo a Vigevano il Ducato sforzesco riusciva a costruire una grande piazza porticata (1490 e seg.); a Venezia si impiegava più di un secolo per realizzare la piazza San Marco. Possiamo ricordare due esempi di riassetto urbano nel '400 a Firenze: i ricchissimi banchieri Luca Pitti e Filippo Strozzi riuscivano a costruire i loro grandi palazzi e ad aprire la piazza antistante solo acquistando un gran numero di case e abbattendole. Una operazione finanziaria, ancor prima che architettonica o edilizia, non era facile neppure per il Governo di Firenze, perché l'esproprio e distruzione di case comportavano spese molto forti e leggi adeguate<sup>4</sup>.

3. L. Patetta, *Il rapporto tra pittura e architettura dal Rinascimento al Romanticismo*, Milano, Civica Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco 2000.

4. F. P. Fiore, *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, Milano, Electa 1998, cfr. in particolare i contributi di M. Morresi, *Venezia*, di A. Bruschi e di R. Pacciani. *Firenze*.



Troviamo una prima città ideale disegnata e descritta nel *Trattato di Architettura* del Filarete (1460-62 ca.). La forma era quella di una stella a 8 punte, inserita in un cerchio, che in realtà era un canale di difesa. Filarete confermava i riferimenti antichi (ricordati già da Vitruvio) all'astrologia e all'astronomia, ma introduceva la vocazione recente del viaggio in Oriente, nel suo caso alla ricerca di un luogo ideale, la Valle dell'Indo, climaticamente perfetta, ricca d'acqua con freschi venti e la giusta pioggia, valle dunque adatta all'agricoltura. Il nome era quello di *Plusiapolis*, da edificare secondo le istruzioni contenute in un mitico Libro d'Oro. In realtà, il Filarete nelle pagine del *Trattato* si occupava al tempo stesso di Milano, cioè della città reale del duca Francesco Sforza, della quale egli intendeva avviare un radicale rinnovamento, che doveva concretarsi nella città ideale di *Sforzinda*. Questa città ideale coincideva con la città reale nella sua forma centrica, nel numero delle Porte urbane e nella presenza di canali (i navigli), più adatti a quel tempo alla circolazione di merci che non le strade, fangose e perfino non percorribili nella stagione invernale. Il Filarete disegnava un gran numero di edifici pubblici, fra cui alcuni socialmente utili: l'Ospedale detto Ca'Granda (di cui poteva avviare l'edificazione), Collegi maschili e femminili, la Casa della virtù, l'Ergastolon (tipologia razionale di un carcere) e forse anche lo schema di un Lazzaretto per isolare gli appestati (che verrà progettato e realizzato trent'anni più tardi). Filarete proponeva anche la costruzione di grandi ponti nel territorio per far rinascere quella circolazione dei veicoli che aveva reso grande l'impero romano e che il Medioevo aveva ridotto in rovina. Ma il progetto filaretiano più pertinente alla concretezza di una città ideale era quello relativo al sistema delle strade urbane: egli proponeva una separazione a tre livelli, quello dei Navigli per i barconi, quello delle strade per i carri e i cavalli e quello sopraelevato di circa 3 metri, porticato, destinato ai pedoni. Filarete ne ha potuto edificare solo un esempio parziale nella Ca'Granda, ancor oggi ben visibile<sup>5</sup>.

5. Filarete, *Trattato di Architettura civile e militare*, Milano, Il Polifilo 1967, libro VI, 1 e libro X, 1.

La stessa attenzione alla necessità di rinnovare radicalmente il sistema della viabilità urbana fu, trentacinque anni più tardi, oggetto di un gran numero di studi e disegni di Leonardo, che prevedeva una città a più livelli, resa funzionale dalla edificazione di un buon numero di ponti. Egli riprendeva e approfondiva anche un'altra ipotesi filaretiana: il rinnovamento di una tipologia milanese, le *sciostre* che sorgevano lungo la cerchia dei navigli, ed erano destinate al deposito, lavorazione e distribuzione, alle aree interne della città, di legname, pietre, laterizi e manufatti<sup>6</sup>.

Vanno ricordati due altri architetti e trattatisti che hanno affrontato il tema del rinnovamento della città ereditata dal Medioevo, con una progettazione schematica, ma completa e radicalmente nuova. Francesco di Giorgio, che negli ultimi decenni del '400, già al servizio di Federico da Montefeltro a Urbino, scriveva un trattato in cui disegnava e descriveva tre tipi di città: la città di fiume, la città di mare e la città su un colle. Egli si preoccupava molto dei rispettivi sistemi difensivi, in quanto era anche un ingegnere militare, ma proponeva soprattutto una serie di diverse tipologie edilizie per la costruzione di una città ordinata. Sebastiano Serlio (nel 1540 ca.) presentò al re di Francia Francesco I una sorta di catalogo di edifici da lui disegnati, che avrebbero permesso di fondare e costruire una grande città “al modo di un *castrum* moderno”. Gli edifici erano: diverse tipologie residenziali che formavano degli isolati urbani, edifici per ufficiali, palazzi di vario ordine, fino al un palazzo principesco. Serlio stesso scriveva: “progetto tutto, se poi mi date anche la possibilità di costruirlo è una città che potrebbe funzionare come nova città ideale”<sup>7</sup>. Dal '500 in poi si moltiplicheranno i trattati militari che descriveranno e disegneranno città difensive “ideali”, come Palmanova nel Veneto (1599) destinate però ad essere attuali per poco tempo, dato sviluppo rapido delle armi da fuoco.

6. Leonardo da Vinci, Codice B, fol. 16 r.; cfr. *Bramante e la sua cerchia a Milano*, a cura di L. Patetta, Milano, Skira 2001, p. 157 (modello ligneo); cfr. L. Firpo, *Leonardo architetto e urbanista*, Torino, Einaudi 1963, p. 120.

7. Cfr. F. di Giorgio, *Trattato di Architettura...* cit. 1967, II, tavv. 211-215; S. Serlio, *Trattato di Architettura*, Libro VIII Extraordinario (1540), cfr. P. Marconi, in “Controspazio” 1, p. 91 e 4/5, 1969, p. 52.

Va tuttavia ricordato anche un tipo anomalo di trattato di architettura, il *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti (1450-55 ca. pubblicato nel 1480), scritto in latino cioè destinato a lettori colti, e in cui erano del tutto assenti i disegni, non perché andati perduti, ma probabilmente per scelta dell'autore. Egli dunque era interessato a comunicare dei principi progettuali e delle considerazioni, non dei suggerimenti formali e tanto meno dei modelli. Alberti era un conservatore, che la sua importante famiglia aveva fatto studiare alle università di Bologna e di Padova, frequentatore delle Corti degli Este, dei Malatesta, dei Gonzaga, dei ricchi Rucellai, e consigliere a Roma di quattro pontefici. Mentre per l'architettura suggeriva l'esempio dei grandi edifici dell'antichità romana, per la città moderna Alberti proponeva di costruire al suo interno un muro circolare per separare i cittadini abbienti (che avrebbero abitato all'esterno) da quelli che lavoravano e si servivano di macelli, officine e botteghe. Il muro doveva essere "robustissimo e munito di torri merlate per le guardie."<sup>8</sup>

58

D'altronde, la città doveva essere amministrata dalle persone colte, professori ecc. che avevano bisogno di tranquillità, riposo e silenzio, lontani dalle attività rumorose e dai vagabondi. Alberti sperava che il tiranno fosse sostituito dal "principe buono", che faceva gli interessi dei cittadini. Infatti, quest'ultimo non avrebbe abitato più in un castello ostile, ma in un palazzo con davanti una piazza, dalla quale i cittadini avrebbero potuto andare a parlare dei propri bisogni direttamente con lui. Era evidente la trasformazione in palazzo del governo assoluto di una Signoria, di quanto reggeva i Comuni medievali: l'insieme del Palazzo della Ragione, Palazzo del Podestà eletto, e Palazzo Pretorio, dai quali si comunicavano le decisioni assembleari ai cittadini<sup>9</sup>. Anche Francesco di Giorgio proponeva che la nuova città avesse al centro una grande piazza, dalla quale i cittadini (e non i sudditi) potessero pacificamente chiedere udienza al Principe. Entrambi i

aA

8. L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, Milano, Il Polifilo 1966, libro I, p. 142; cfr. L. Patetta, *La città del tiranno, dell'umanista e del santo*, in *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, F. Cesati 1998, p. 251 e seg.

9. L. B. Alberti, *De re...* cit. 1966, libro VII, pp. 333-336.

trattatisti conoscevano certamente la pericolosità della città del tiranno e gli esempi di rivolte: quella di Cola di Rienzo contro i Baroni a Roma (1347), quella dei Ciompi a Firenze (1378 con la presa del potere e i tentativi di una riforma politica), quella di Bologna (1405) dove la popolazione inferocita aveva attaccato e saccheggiato il Palazzo di re Enzo (palazzo poi “incatenato”, cioè cinto da una ferrea catena difensiva), e l’assassinio del signore di Milano Filippo Maria Visconti (1447), con la conseguente proclamazione della Repubblica Ambrosiana (1447-50).

Una precisazione va fatta. Sia le teorizzazioni e le ipotesi presenti nei Trattati, sia i progetti di una nuova città non sembravano rendersi conto (e di conseguenza eludevano) le condizioni reali della vita di gran parte degli abitanti. Il popolo viveva in condizioni peggiori di quelle del Medioevo, perché il costo della vita era aumentato e così anche le tasse. Le Signorie e le relative Corti, costavano molto di più dei Comuni del Trecento e più frequenti erano le guerre e la richiesta di soldi per combatterle. Nelle città si moriva di fame: tutte le mattine all’alba, soprattutto d’inverno, si raccoglievano gli adulti e i bambini morti durante la notte di fame e di freddo (conosciamo, per esempio, alcuni numeri precisi dalle annotazioni quotidiane dei barcaioli di Venezia, che venivano pagati un tanto per ciascun morto raccolto ogni mattina). I poveri soprattutto erano le vittime delle epidemie per l’assenza di igiene e per le pestilenze che colpivano periodicamente tutte le città. Naturalmente erano i poveri a non poter fuggire nelle campagne, dove il contagio era meno forte.

È stato Leonardo a denunciare forse per il primo la causa principale di questa drammatica situazione in città dove una gran parte di famiglie aveva solo un locale o due dove vivere in otto o dieci<sup>10</sup>. Leonardo ha scritto “...promiscuità della poveraglia...disgregherai tanta congregazione di popolo che a similitudine di capre l’uno addosso all’altro stanno”<sup>11</sup>; e ha disegnato una cerchia urbana

10. Cfr. L. Patetta, *La città del tiranno...* cit. 1989, pp. 260 e seg.

11. Leonardo da Vinci, Codice B., 36.2 (1490 ca).

esterna di Milano, con quartieri estensivi, separati tra loro da aree verdi.

Un primo testo che, a fronte di tanti disagi urbani, si è rifugiato nel sogno, è stato quello di un religioso di Venezia, Francesco Colonna, che nel 1499 ha scritto e pubblicato a Venezia *Il sogno del Polifilo (Hipnerotomachia Poliphili)* dove il giovane protagonista sognava di fuggire da una selva oscura (la sua città?) alla ricerca di un luogo bellissimo, l'isola di Citera, con monumenti antichissimi, più di quelli greci e romani, un meraviglioso giardino di cristallo, un altro giardino fatto di seta con piante dai rami d'oro e frutti di pietre preziose su un prato di velluto. Polifilo amava una fanciulla, Polia, ed ora, lontano dalla terribile oppressione della società del suo tempo, dai genitori di lei e suoi, poteva liberamente amarla. Solo in un sogno, dunque, si poteva fuggire dagli orrori della realtà per raggiungere la bellezza e la libertà<sup>12</sup>.

Era possibile che avesse letto questo testo, proprio a Venezia dove sia era recato, il ministro del re d'Inghilterra, Thomas Moore, un grande intellettuale, colpito dalla ricchezza di rapporti della Repubblica della Serenissima con l'Oriente e che già sognava come lettore di Platone, che aveva scritto nel *Timeo* e in *Crizia* di un'isola vicina a Delos, una sorta di ombelico del mondo, con una città costruita direttamente da Apollo, dunque nata da un Dio. È stato da tutte queste influenze, ma certamente anche dalla sua conoscenza diretta delle infelici condizioni di vita dei ceti popolari inglesi, che Tommaso Moro (da noi noto con questo nome) ha deciso di scrivere, nel 1515, di un luogo ideale, lontano da quelle città europee dove regnavano fame, miseria, mancanza di lavoro, epidemie, pestilenze, persecuzioni, espulsioni, torture e condanne a morte. Il luogo che Tommaso Moro descriveva era un'isola lontana, irraggiungibile dunque dai nemici, di nome *Utopia* (dal greco *outopia*, *ou topos*, senza un luogo). Per prudenza infatti l'autore non descriveva alcuna città, tanto meno una

12. Cfr. S. Borsi, *Polifilo architetto (nella Hipnerotomachia Poliphili)*, Roma, 1995; cfr. anche L. Patetta, *Il mito di Plusiapolis, dell'Insula Citera e la Città ideale del Rinascimento*, in *Il mito nel Rinascimento*, a cura di L. Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti 1993, pp. 101 e seg.

città del suo regno ed era stato attento a non fare riferimenti diretti né alla Chiesa cattolica né a quella Anglicana.

*Utopia* era dunque un'isola (immagine letteraria peraltro già nota) dove vivevano le "ottime condizioni di una repubblica", cioè uno Stato del tutto differente da quelli allora esistenti, nel quale si governava con poche leggi molto chiare, con il riconoscimento del merito a prescindere dalle condizioni della nascita. Viveva dunque l'uguaglianza, in modo che ciascuno potesse avere quello che gli serviva. L'isola godeva di un clima eccellente: bastava alzare un braccio per cogliere tutta la frutta che si voleva e la distribuzione del pane era garantita. La giustizia penale non faceva torto a nessuno. C'erano giardini, incubatrici artificiali, concorsi di giardinaggio, l'eutanasia, il lavoro obbligatorio per tutti ma solo per sei ore al giorno. L'assenza di miseria evitava le sommosse e i relativi danni. Tommaso Moro arrivava poi a indicare una decisione radicale: per poter davvero distribuire equamente i beni, occorreva l'abolizione della proprietà privata. Era una forma di comunismo, allora così provocatoria da fare del Moro un perseguitato e da provocare l'Inquisizione, che proibiva in Italia e negli altri Paesi cattolici il suo testo, che peraltro l'autore non aveva pubblicato a Londra ma nella libera città protestante di Lovanio, nel 1516. Non essendo un architetto, non proponeva alcun disegno urbano, ma sceglieva ancora una volta un principio: una federazione di 54 città piuttosto piccole, ben governate, divise in quattro parti con un centro destinato al mercato e agli incontri dei cittadini<sup>13</sup>.

Nella cerchia dei letterati e dei politici come Niccolò Machiavelli (che aveva scritto nel 1513 *Il Principe*, individuando anche quello "savio e buono"), di qualche patrizio colto e di qualche artista come Michelangelo, circolava, soprattutto dopo il drammatico Sacco di Roma da parte dei Lanzichenecchi (1527), qualche fermento riformista e qualche iniziativa utopica: la poetessa Vittoria Colonna, di una delle più ricche e potenti famiglie romane, aveva anticipato la creazione di una cooperativa: nella sua

13. T. Moro, *Utopia o la migliore forma di repubblica*, Bari, Laterza 1970.

proprietà di Pescocostanzo in Abruzzo aveva affidato, nel 1535, direttamente ai contadini la gestione della produzione agricola e di tutte le cose ad essa connesse<sup>14</sup>.

Il nome *Utopia* è diventato in Italia, nel Cinque-Seicento, il sinonimo di proposte urbanistiche radicali, non limitate però alla forma e alla costruzione di una città ideale, ma spinte fino a un sovvertimento sociale e politico: anzitutto erano repubbliche e non più Signorie. La pericolosità di scrivere e pubblicare ipotesi “rivoluzionarie” di questo genere era così evidente, che poteva essere affrontata solo se l'autore godeva della protezione di personalità importanti della Nobiltà o della Chiesa, oppure se gli scritti venivano fatti passare per degli scherzi, o infine se gli autori erano opportunamente considerati dei pazzi. (Lo stratagemma della pazzia ricorreva più volte come difesa nei processi dell'Inquisizione).

Francesco Patrizi ha scritto nel 1553 *La città felice*, descrivendo una città di forma quadrata, con una grande piazza al centro, gestita da magistrati onesti che amministravano al meglio l'economia, mentre la morale dei cittadini era affidata a sacerdoti. Di modeste dimensioni, in modo che tutti potessero conoscersi, era una città fondata sulla giustizia e non doveva avere grandi disuguaglianze economiche fra le classi sociali. L'autore parrebbe indicare un certo socialismo, che non si spingeva fino ad abolire la proprietà privata. I cittadini eleggevano con il proprio voto i membri di questa repubblica oligarchica, dove comunque era abolita la ereditarietà delle cariche di padre in figlio. Forse si ispirava alla Repubblica veneta, retta dal doge eletto e dal Consiglio. In città le classi erano solo due: quella principale dei magistrati e quella di tutti gli altri, mercanti, artigiani e contadini. A queste classi si aggiungevano i militari e i sacerdoti. Se non era una dimenticanza, Patrizi escludeva coloro che erano grandi proprietari e che vivevano di rendita<sup>15</sup>.

14. Cfr. V. Celletti, *I Colonna principi di Paliano*, Milano, Ceschina 1960, *ad indicem*.

15. F. Patrizi, *Dei discorsi* (contenente anche *La città felice*), Venezia, Giovanni Griffio 1545; cfr. G. Arbore, *L'utopia e la problematica della città ideale del Rinascimento. Proposte urbanistiche*, in *Le città di fondazione*, a cura di R. Martinelli e L. Nuti, Padova, Marsilio 1978, pp. 153 e seg.

Ludovico Zuccolo pubblicava a Venezia nel 1565 *La repubblica di Evandria* con cui intendeva indicare un nuovo ordine sociale e urbano: 12 erano le parti della città, 12 i Consiglieri, 12 i Giudici, 12 i Tribuni che controllavano i prezzi, affinché non vi fossero speculazioni, a danno dei meno abbienti, 6 Venditori per controllare le varie Arti e Mestieri, 6 Conservatori addetti ad altre varie funzioni. Era questa di certo una amministrazione ben più democratica di quella di una Signoria, e per di più esisteva una categoria di garanti, i Censori, che potevano correggere difetti delle Leggi. Lo Zuccolo proponeva un'altra modifica radicale: l'abolizione della differenza tra contadini e cittadini. Secondo lui i contadini potevano diventare dei cittadini abitando nella città, e raggiungendo la campagna solo per lavorare i campi e compiere gli altri lavori di agricoltura. Ad abitare fuori città dovevano essere destinati solo gli appestati, i matti e i dementi, alloggiati in nuovi Lazzaretti e Manicomi<sup>16</sup>.

aA

Francesco Doni, intendendo evitare guai con l'Inquisizione, ha scritto nel 1552 *Il mondo savio e pazzo*, contenente la dettagliata descrizione di una città a forma di stella iscritta in un cerchio, con 100 strade e 100 piazze con al centro un Tempio. Ogni settore della città, tra una strada e l'altra, era retto da un Sacerdote anziano del Tempio, e il più anziano dei cento sacerdoti diventava il Capo della terra, cioè della città. Egli aveva una grande fiducia nella Teocrazia, che secondo lui poteva garantire un buon governo secondo il Cristianesimo. Evidentemente, il Doni non ammirava il governo dei Papi di Roma e la politica dello Stato Pontificio<sup>17</sup>.

63

Ludovico Agostini pubblicava nel 1575 il suo testo *La Repubblica immaginaria* descrivendo una città divisa in 12 parti, come lo Zuccolo, e con una Amministrazione e un Governo fondati su un Senato, una Magistratura Maggiore e una Magistratura Minore (non per niente l'Agostini era un avvocato). I numeri 12 e 6 ricorrevano nelle suddivisioni organizzative e nelle gerarchie. Coraggiosamente

16. A. F. Doni, *I Marmi* (contenente anche il *Mondo savio e pazzo*), Venezia, Marcolini 1552; cfr. G. Arbore, *Lutopia...* cit., pp. 155-156.

17. L. Agostini, *La repubblica immaginaria* (ed. 1575); ed. moderna Torino, Ramella 1957.



egli precisava che andava perseguita sia la corruzione dei laici che quella della Chiesa e del Cristianesimo stesso, che molti fedeli cristiani avevano ridotto “peggio di una voragine di avarizia”. Indicava poi due ancore di salvezza: la legalità e la morale. Solo così avrebbe potuto nascere l’auspicata Repubblica cristiana, con a capo spirituale un vescovo (si noti la precisazione “spirituale”). Seguivano nel testo alcune precisazioni pseudo socialiste: tutte le case, tranne quelle dei ricchi e dei potenti, dovevano essere costruite a spese pubbliche, ai nobili non era permesso di restare in ozio assoluto, i giudici venivano eletti annualmente, e dovevano comportarsi da “magistrati cristiani”, cioè umani, giusti e contrari alla tortura, che al tempo era adottata quasi sistematicamente. Il testo dell’Agostini era in forma di un dialogo molto insolito tra Finito (la saggezza umana) e Infinito (la Sapienza divina).

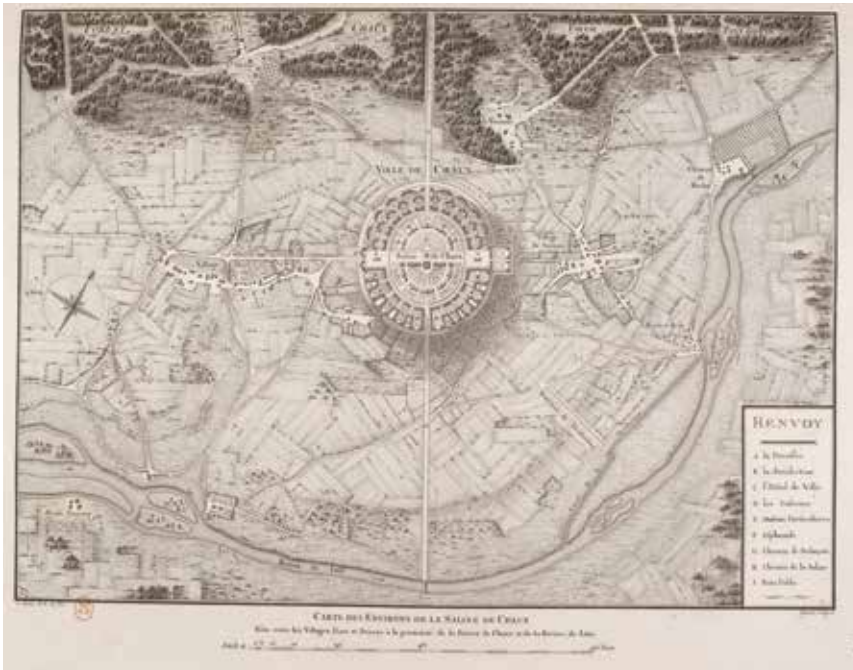
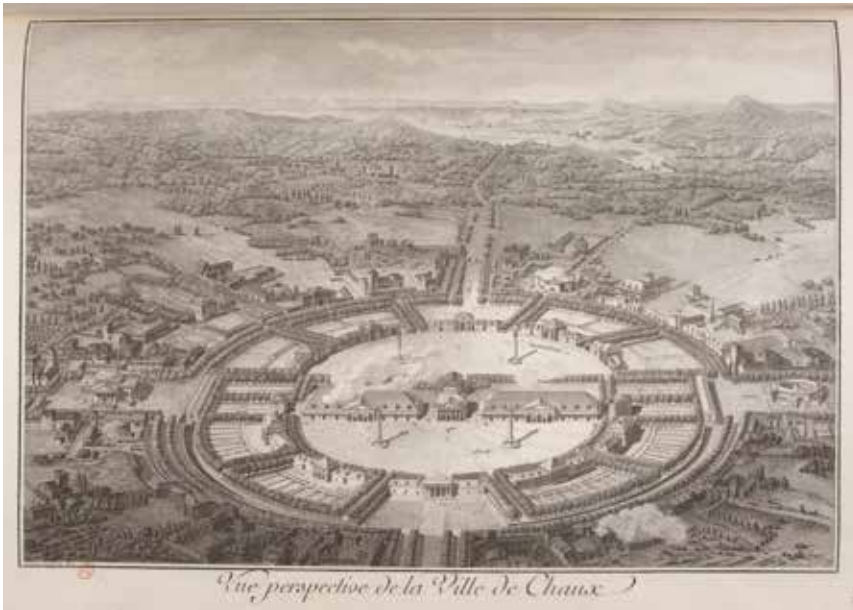
Tommaso Campanella, domenicano della Calabria (regione poverissima) ha scritto, forse nel 1602, *La città del sole* (pubblicata in latino come *Civitas solis poetica* solo nel 1623 in Germania e poi nel 1637 a Venezia, poco prima della sua morte) in cui aveva scelto di occuparsi anche di astronomia e di magia, due argomenti proibiti. Campanella denunciava con forza le condizioni poverissime e terribili della sua epoca e in particolare del Meridione d’Italia. Processato per eresia, per aver accennato alle responsabilità dei padroni e anche degli alti prelati, e per aver preparato e suggerito pubblicamente una rivolta popolare, è stato arrestato, imprigionato e torturato ripetutamente a Napoli, dove era fuggito, perché si rifiutava di abiurare a tutto quello che aveva scritto. Di nuovo arrestato e processato dall’Inquisizione, era fuggito a Parigi. Non era forse importante che Campanella proponesse per la città la forma circolare con 4 zone, cioè la più perfetta delle piante centrali, quanto che suggerisse, malgrado tutto, che alla sua guida fosse scelto come capo “spirituale e temporale” il Principe Sacerdote, che però s’appellava non alle gerarchie della Chiesa bensì al Sole. Tre Principi, Pon (Potestà), Sin (Sapienza), Mor (Amore) guidavano la popolazione della città. A loro dovevano ubbidienza 4 Ufficiali, uno per ogni zona, soggetti però anche ai saggi e

agli scienziati. La guida del Governo era infatti affidata al Gran Metafisico, cioè alla figura, allora molto ammirata, del letterato filosofo<sup>18</sup>.

Va ancora ricordata *La città ideale del Cavaliere Giorgio Vasari il Giovane* (1598), poco originale come ipotesi politica e riforma sociale, ma ricchissima di progetti di edifici pubblici, di grande dimensione, che suggerivano un rinnovamento “moderno” e funzionale della città<sup>19</sup>.

18. T. Campanella, *La città del sole* (riedizione della *Civitas Solis Poetica, Idea Reipublicae Philosophiae*, Venezia 1637), Milano, Feltrinelli 1962.

19. G. Vasari il Giovane, *La città ideale del Cavaliere Giorgio Vasari, inventata e disegnata l'anno 1598*, a cura di V. Stefanelli, Roma, Officina Edizioni 1970.



aA

Claude Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (Paris 1804), edizione Paris, Lenoir, 1847 (Tortona, Biblioteca Comunale), veduta prospettica e planimetria di Chaux.

## Utopie dei Lumi. Metropoli immaginarie e territori pacificati. Le ragioni di un interesse

Edoardo Piccoli

L'Architecte creuse l'avenir et veut se convaincre lui-même; il voit partout le bien dans l'épuration du système social; l'adapte aux édifices qu'il construit; il n'en est pas de même de l'homme de métier, il est l'automate du créateur.

C.N. Ledoux<sup>1</sup>

aA

Lo “spostamento dell’utopia nel divenire storico e nel progresso” è secondo Bronislaw Baczko<sup>2</sup> uno dei caratteri

67

1. C. N. Ledoux, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris, chez l'auteur 1804 (ed. Liegi, Mardaga 1997) p. 293.

2. B. Baczko, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot 1978, trad. it. *L'Utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche della realtà dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi 1979. Della vasta bibliografia relativa ad architettura e utopia nel Settecento citiamo qui i riferimenti più utili per la redazione di questo saggio: R. Zeitler, *Klassizismus und Utopia*, Stoccolma, Almqvist & Wiksell 1954, trad. it. *Neoclassicismo e utopia*, a cura di G. Casini, Verona, Cierre edizioni 2008; M. Ozouf, *Architecture et urbanisme: l'image de la ville chez Claude-Nicolas Ledoux*, in “Annales. Économies, Sociétés, Civilisations”, N. 6, 1966, pp. 1273-1304; E.-L. Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, a cura e con una introduzione di Aldo Rossi, Venezia, Marsilio 1967; F. Venturi, *Utopia e riforma nell'Illuminismo*, Torino, Einaudi 1970; M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, Laterza 1973; D. Hayden, *Seven American Utopias: The Architecture of Communitarian Socialism, 1790-1975*, Cambridge, MIT Press 1976; P. Ricoeur, *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press 1984, ed. it. *Conferenze su ideologia e utopia*, Milano, Jaca Book 1994; A. Picon, *Architectes et ingénieurs au Siècle des lumières*, Marseille, Parenthèses 1988; A. Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806*, Cambridge, MIT Press 1990, ed. it. Milano, Electa 1994; R. Etlin, *Symbolic Space. French Enlightenment Architecture and Its Legacy*, Chicago, University of Chicago Press 1994; D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux, L'Architecture et les fastes du temps*, Bordeaux, William Blake & Co. 2000; B. Bongiovanni. G. M. Bravo (a cura di), *Nell'anno 2000: dall'utopia all'ucronia*, Atti del convegno internazionale 10 marzo 2000, Firenze, Olschki 2001 (in part. i saggi di Baczko, Vovelle, Ricuperati); S. Van Damme, *Paris, capitale philosophique de la Fronde à la Révolution*, Paris, Odile Jacob 2005; A. Picon, *Von Ledoux bis Saint-Simon?*, in D. Rabreau, D. Massounie (a cura di), *Claude Nicolas Le-*

specifici delle utopie del tardo Settecento. In questo stesso periodo la riflessione sulla città e quella sull'architettura tendono ad assumere nel discorso utopico un ruolo centrale. La *pervasività* (Baczko) della letteratura utopica e dei suoi immaginari nel periodo dei Lumi investe direttamente la cultura architettonica e ne è a sua volta influenzata.

Il riconoscimento di questi due fenomeni – l'emergere dell'utopia-progresso e l'affermarsi di un suo carattere propriamente architettonico e urbano – ha segnato fortemente la ricezione dei Lumi nella cultura architettonica del Novecento, anche se l'interpretazione dell'utopia come riflessione attiva sulla realtà, e non come fuga o ripiegamento da essa, ha suscitato conflitti e divergenze; la critica marxista del genere utopico, ma anche il rivolgimento dell'utopia in scenari catastrofici hanno dato luogo a interpretazioni talora opposte a quella di Baczko. Questo non ha diminuito l'importanza della questione né l'interesse pressoché costante di ritornarvi: per la cultura architettonica del XX secolo la spazializzazione di una società radicalmente riformata è stata una questione troppo cruciale per potere ignorare le sollecitazioni che provenivano da anni e autori definiti, a torto o ragione, come rivoluzionari.

Il fatto che alcuni di questi autori fossero architetti essi stessi ha anche contato molto: il discorso utopico di Boullée e di Ledoux, e quello più sottinteso, presente nelle carte dei concorsi accademici dei loro allievi o degli ingegneri dei Ponts et Chaussées<sup>3</sup>, è entrato a far parte di un mito fondativo e identitario della modernità anche in senso professionale<sup>4</sup>. Nel delinearsi di un ruolo demiurgico delle professioni dello spazio e nella centralità della questione urbana e del territorio, è infatti possibile vedere affacciarsi

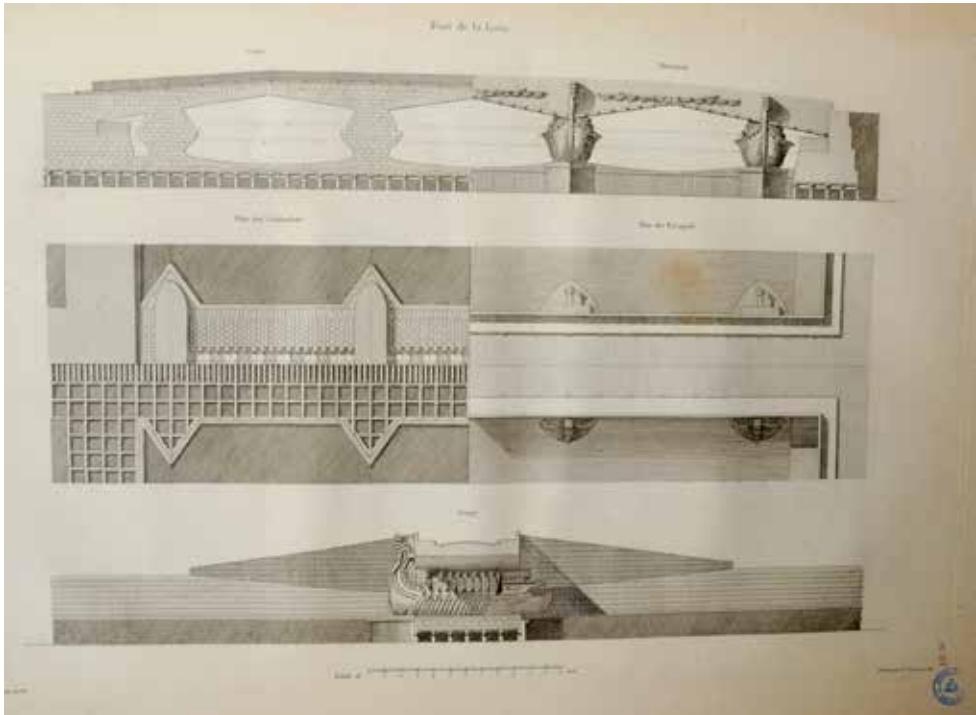
*doux et le livre d'architecture en français: Etienne Louis Boullée l'utopie et la poésie de l'art*, Paris, Monum 2006, pp. 238-245; G. Curcio, *La città del Settecento*, Bari, Laterza 2008.

3. J.M. Pérouse de Montclos, "Les prix de Rome". *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Berger-Levrault 1984; A. Picon, *Architectes...* cit. 1988.

4. Il che ha generalmente comportato una epurazione di ciò che dell'architetto-artista era meno adatto a un trasferimento nel Novecento: ad esempio, l'esaltazione del "genio" o l'identificazione tra architetto e pittore, sulla cui importanza nel caso di Boullée si veda C. Henry, "De la fumée surgit la lumière". *Sources théoriques et fonctions poétiques du clair-obscur boulléen*, in D. Rabreau, D. Massounie (a cura di), *Claude Nicolas Ledoux...* cit. 2006, pp. 278-299.



Vue perspective de l'axe de la Loue.



69

Claude Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (Paris 1804), edizione Paris 1847 (Tortona, Biblioteca Comunale), veduta prospettica e sezione del ponte sul fiume Loue.

la centralità politica dell'architettura e della pianificazione che sarà a lungo invocata nella società contemporanea. "In quanto agenti politici, gli architetti debbono assumersi il compito dell'invenzione continua di posizioni avanzate"<sup>5</sup> (lo stesso si può dire dell'ingegnere civile settecentesco, a cui compete la prima stagione di reinvenzione e riorganizzazione del territorio): l'utopia settecentesca segna una presa di coscienza di questa condizione, e il confine estremo e mobile a cui tende questo avanzamento.

### Scenari urbani tra utopia e riforma

Secondo una visione consolidata, in Utopia società e città si rispecchiano l'una nell'altra, perfette e immutabili. La "Città Nuova chiamata Libertà" può allora presentarsi come una scena fissa, fuori dal tempo, dove le regole del vivere sociale sono definite una volta per tutte. Nulla di più distante dall'idea di riforma, campo del possibile, dell'incrementale, della stratificazione. Così intese, utopia e riforma sono tipi ideali<sup>6</sup> e si escludono a vicenda. Ma questa condizione si verifica raramente nel tardo settecento, quando invece "il dialogo tra utopia e riforma nasceva spontaneo, e continuava senza sosta, in ogni angolo d'Europa"<sup>7</sup>. Questo vale anche per il dibattito sulla città, "mostro deforme" (Mercier) la cui opacità era stata soltanto intaccata dalla ondata di abbellimenti e dalle molte riforme parziali sviluppatesi

5. M. Tafuri, *Progetto...* cit. 1973, p. 15. La posizione ideologica di Tafuri gli impedisce, nel 1973, di considerare "utopisti" gli architetti dell'Illuminismo; inserire Boullée e Ledoux all'interno di un discorso di "realismo" e "sperimentazione metodologica" volta a "ridimensionare" il proprio per entrare a "fare parte delle strutture della città borghese" è però arduo. Le posizioni successive di Tafuri (in dialogo soprattutto con gli scritti di Georges Teyssot) saranno più sfumate, ma insisteranno sulla "negatività" nascosta o conclamata del pensiero utopico illuminista.

6. B. Baczko, *Lumières de l'utopie...* cit. 1978, p. 46; tra i commenti in linea con Baczko vedi ad es. I. Berlin, *Decline of Utopian Ideas in the West*, The Japan Foundation, Tokyo, 1978, in I. Berlin, *Il legno storto dell'umanità. Capitoli della storia delle idee*, Milano, Adelphi 1994, pp. 45-80 capitolo *Il declino delle idee utopistiche in Occidente*, p. 46, e i saggi in B. Bongiovanni. G. M. Bravo (a cura di), *Nell'anno 2000...* cit. 2001.

7. F. Venturi, *Utopia...* cit. 1970, p. 120. Il concetto di riforma in Franco Venturi assume un ampio spettro di significati, fino a porsi come questione cardine per una interpretazione del Settecento europeo (cfr. del medesimo autore, *Settecento riformatore*, 5 vol., Torino 1969-1990); G. Ricuperati, *Utopia, Settecento, illuminismo: un percorso storiografico*, in B. Bongiovanni. G. M. Bravo (a cura di), *Nell'anno 2000...* cit. 2001, pp. 50-51.

a metà Settecento<sup>8</sup>. Intorno al 1770 i tempi erano maturi per una nuova fase, più radicale, in cui quella città così resistente al cambiamento poteva essere *tutta insieme* ripensata e rivista alla luce di uno spazio urbano ideale. Nella Parigi capitale filosofica degli inquieti anni settanta e ottanta del secolo XVIII, l'“entusiasmo sociale” e l'abbellimento urbano formano allora un intreccio, dove i disegni degli architetti dialogano intensamente con gli immaginari dei letterati<sup>9</sup>. In questo ambiente le barriere professionali sono le prime a cadere di fronte all'instaurarsi di un dibattito in cui tutti i cittadini dell'élite letterata potevano pensare di contribuire a un discorso politico sulla città. Basta evocare tre degli autori più noti – un architetto “pubblicista”, un giornalista, un insegnante che disegna e scrive negli anni a cavallo della rivoluzione – perché tra utopia e proposte di riforma si delinei uno scambio sistematico.

È con Pierre Patte che il modello incrementale e operativo degli *abbellimenti* disegnati dagli architetti si stacca da terra per sfiorare il discorso utopico dei letterati. Nella pianta di Parigi disegnata per i *Monuments érigés à la gloire de Louis XV* (1765) ogni singolo frammento è plausibile, ma non la proposta globale, l'“abbellimento totale” presentato nel piano generale. Se ad esso si affianca il progetto di sezione stradale pubblicata nel 1769 (e modellata sui progetti di riforma di Lisbona<sup>10</sup>) si delinea una città di strade e piazze, dove flussi, funzioni e rapporti sono regolati, come l'autore stesso auspica, da ragione e filosofia. In effetti il progetto è meglio rappresentato nelle immagini che non nei testi, oscillanti tra l'aneddotica e l'analisi di singoli procedimenti costruttivi<sup>11</sup>. Patte, inoltre, non si sofferma sul tipo di citta-

aA

71

8. Sugli *embellissements*, J.L. Harouel, *L'embellissement des villes: l'urbanisme français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Picard 1993; A. Gady e J.M. Pérouse de Montclos, *De l'Esprit des villes. Nancy et l'Europe urbaine au siècle des Lumières 1720-1770*, Versailles, Artlys 2005; sulle loro implicazioni simboliche e teoriche D. Rabreau, *Apollon dans la ville. Essai sur le théâtre et l'urbanisme à l'époque des Lumières*, Paris, Editions du Patrimoine 2008.

9. Baczko, che vede nella produzione utopica di questi anni il riflesso di una cultura condivisa e collettiva, parla di *isomorfismo* tra le diverse proposte, più che di influenze reciproche. Su Parigi capitale filosofica, S. Van Damme, *Paris...* cit. 2005.

10. P. Patte, *Mémoires sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris, Rozet 1769; A.J. Tallon, *The Portuguese Precedent for Pierre Patte's Street Section*, in “JSAH”, vol. 63, no. 3 (Sep. 2004), pp. 370-377.

11. A. Picon, *Architectes...* cit. 1988, pp. 179-188.



dino che abiterebbe questa città rinnovata: le sue ossessioni per la sicurezza, l'igiene, le concrete proposte di innovazioni tecniche e di nuovi edifici pubblici compongono, così, un quadro ibrido, a metà strada tra il tecnocratico e l'ideale.

Nel 1770 Louis-Sébastien Mercier si misura sul medesimo tema, con un'attenzione questa volta sistematica al rapporto tra città e società. Il suo libro esce protetto dall'anonimato, il che rende subito esplicito l'obiettivo politico, quasi da *pamphlet*<sup>12</sup>. La "nuova Parigi" dell'anno 2440 è una città dove i monumenti e le piazze immense sono l'esito eloquente di un processo secolare di riforma ed emancipazione; una storia che viene commemorata e celebrata in ogni spazio aperto ed edificio pubblico. Eppure, l'itinerario urbano del protagonista inizia dai luoghi già al centro delle attenzioni di Patte: la place Louis XV; i ponti, finalmente sgombri da abitazioni e trasformati in "libri morali". E anche le case d'abitazione, regolari e comode, antitesi sia della formicolante città gotica sia del lusso aristocratico, e piuttosto vicine alle proposte di Patte; case che rispecchiano un principio di uguaglianza e partecipano al *bonheur* collettivo grazie a tetti-terrazza ornati di fiori, "in modo che riguardata la Città da luogo eminente comparisce all'occhio dello speculatore una Campagna ridente"<sup>13</sup>. Fedele al *leitmotiv* degli intellettuali dei Lumi che considera il proprio secolo infelice ma già illuminato, Mercier gioca tutto il suo racconto sull'oscillazione tra il futuro e il presente. L'abecedario su cui si formano i cittadini del 2440 non è altro che l'*Encyclopédie*, il cui ultimo volume di testo era uscito nel 1767. E come in ogni guida di Parigi, il testo si conclude con una visita a Versailles, che l'autore trova ridotta a campo di macerie: "muri squarciati, statue mutilate; e qualche porticato, a metà schiantato a terra". La maestosità delle rovine antiche è negata a quelle moderne. Con un'ironia che ribalta le retoriche nazionaliste, Mercier colloca lo spiritello del Re Sole, reincarnato in un eremita, sopra una colonna come unico abitante del luogo.

12. L.S. Mercier, *L'an 2440, rêve s'il en fut jamais*, 1771; *Realtà del progetto filosofico anarchia e deismo pubblicata da Monsieur Mercier nel sogno profetico intitolato Anno 2440 interpretato ora da un altro sogno*, Assisi, per Ottavio Sgariglia 1791.

13. *Realtà...* cit. 1791, p. 12.

La passeggiata dell'*an 2440* annuncia un altro carattere proprio dell'utopia dei Lumi: la città non si annuncia a partire da una forma compiuta e perfetta (anche se queste non mancano in altri testi del periodo) quanto da una sequenza di inquadrature. Da un lato, è un segno dei tempi: il discorso urbano settecentesco è fondato sul movimento e tende a descrivere le città antiche e moderne, Spalato Atene o Londra, a partire dall'interno, attraverso vedute di singoli spazi (piazze, *quais*, *promenades*, più raramente strade) segnati da edifici significanti. Almeno da quando Laugier nel 1753 aveva proposto la metafora della città-foresta con le sue radure, la realtà urbana si ripensa per aggregazione intorno a questi spazi fondamentali, più che per saturazione uniforme di una forma prefissata o di un perimetro. "Non è necessario per la bellezza di una città – scrive Patte – che essa sia ripartita con la fredda simmetria delle città giapponesi e cinesi"<sup>14</sup>. Per questo la veduta, descritta o disegnata, svolge un ruolo narrativo ed estetico cruciale: "la vue perspective... parle aux yeux plus q'une description très étendue" (Ledoux 1804, p. 416). Ma la veduta ribadisce anche, nella sua soggettività, il ruolo dell'esperienza sensibile come fonte di conoscenza: come nel mondo reale, anche in utopia la ragione interpreta, discute, giudica soltanto ciò che prima le viene offerto attraverso i sensi. L'edificio pubblico e il monumento assumono così una particolare importanza: data l'impossibilità di una percezione "generale" della città, gli edifici e gli spazi pubblici ne riassumono il carattere collettivo e ne mettono in scena la grande scala, ma anche le leggi e gli ordinamenti sociali; svolgono una funzione commemorativa e pedagogica. Per questo tra il 1770 e l'*an II*, l'elaborazione di una nuova poetica dell'architettura pubblica è oggetto di uno sforzo davvero corale.

### **Architettura pubblica per una nuova società**

La trasformazione dei disegni di Etienne-Louis Boullée in icone da associare ai termini "utopia", "visionario", "rivoluzionario" è stata talmente repentina, da quando nel 1950 circa hanno ricominciato a circolare in Occidente, da ren-

14. P. Patte, *Mémoires...* citato in B. Bacsko, *Lumières de l'utopie...* cit. 1978, p. 338.

dere quasi impensabile una loro ridiscussione. A confronto con i sogni di Patte e Mercier, molto attenti alle condizioni del presente, la metropoli geometrica di Boullée potrebbe in effetti sembrare più vicina al modello ideale di una utopia perfetta, severa e irraggiungibile. Eppure, lo spazio urbano sfuggente, senza limiti né centro che è sotteso ai grandiosi progetti di questo architetto<sup>15</sup> – “pezzi unici”, trasformati dalle riproduzioni a stampa del Novecento in icone ovunque disponibili – è uno dei prodotti più misteriosi della cultura architettonica occidentale, e presenta numerosi caratteri contraddittori. Da un lato, la città senza nome di Boullée non è mai oggetto di un discorso sistematico; dall'altro, anche se la sua scala sembra sfidare ogni confronto, alcune delle architetture che la punteggiano si sono rivelate, a uno sguardo ravvicinato, di dimensioni compatibili con gli isolati parigini<sup>16</sup>. E a dispetto del repubblicanesimo eroico per cui Boullée viene più spesso ricordato, va segnalato che il più grande dei suoi disegni è dedicato ancora a Versailles, bersaglio e termine di comparazione mai rinnegato.

74

Queste incoerenze sono tali solo se viste alla luce di un astratto ideale di “purezza” (Fortier) a cui forse l'autore non mirava, se non sul piano della coerenza formale. Sappiamo bene che negli anni a cavallo della Rivoluzione, quando è stato scritto il *Saggio sull'arte*, architetti e artisti si muovono su crinali politici e istituzionali dal futuro incerto; la loro agenda non è la stessa degli ideologi o dei letterati e tra le loro priorità vi è sempre la riformulazione dei principi fondativi della propria arte, il cui statuto è in profondo cambiamento. Di questa condizione, e della necessità di ribadire un ruolo per l'architettura, Boullée è senz'altro consapevole.

“Se io suppongo una nazione sensibile e generosa, governata da uomini veramente degni di essere chiamati gli dei tutelari della loro patria, devo anche supporre... che tale nazione vorrà consacrare i suoi sentimenti con un mo-

aA

15. “Boullée... refuse l'idée même de frontière, effaçant de ses bâtiments tout ce qui pourrait séparer la ville de ses confins imaginaires, laissant la nature s'y répandre, la pluie et le vent l'envahir pour mieux lui opposer l'immensité de ses parois de pierre”: B. Fortier, *La métropole imaginaire. Un atlas de Paris*, Liegi, Mardaga 1989, p. 54.

16. B. Fortier, *La métropole...* cit. 1989; J.M. Pérouse de Montclos, *Etienne-Louis Boullée*, Paris, Flammarion 1994.

numento” [...] “A chi si indirizzerà la nazione per realizzare tali desideri? A chi spetta un sì nobile e un sì degno compito? All’architettura.”<sup>17</sup>

Nell’*Essai*, dunque, la finalità del discorso utopico impostato da Mercier viene in un certo senso rovesciata<sup>18</sup>. La nuova società viene sì immaginata e descritta, con tutte le sue varianti (non sempre compatibili tra loro! Boullée evoca cittadini repubblicani, sovrani illuminati, gnidiani, lacedemoni; quasi una rassegna delle opzioni discusse da Montesquieu, eccettuata la tirannide, che non potrebbe lasciar spazio a una architettura pubblica); ma questa descrizione avviene con lo scopo di riformare, rispetto ai possibili scenari politici che allora si aprivano e chiudevano in modo repentino<sup>19</sup>, la difficile arte del progetto. Aldo Rossi aveva colto bene, nella sua celebre introduzione all’*Essai*<sup>20</sup>, come il cenotafio di Newton, il grande progetto per Saint-Germain-en-Laye o la Bibliothèque Royale fossero altrettante occasioni per dimostrare come tutta l’architettura pubblica potesse essere pensata a partire da un medesimo “procedimento logico”. Naturalmente ne consegue che l’architetto artista è il solo interprete legittimo di questo procedimento; ma dato che lo scopo di questa architettura è d’incoraggiare “l’expression identitaire des hommes réunis en communauté”<sup>21</sup>, tutta la società ne potrà raccogliere i benefici.

aA

75

17. E.L. Boullée, *Architettura...* cit. 1967, pp. 72-73.

18. In questo senso, Boullée sarebbe secondo Baczko schierato tra gli opportunisti che si servono dell’utopia “semplicemente come di un procedimento letterario, di un quadro narrativo” (B. Baczko, *Lumières de l’utopie...* cit. 1978, p. 58). Come quando Diderot trasforma in “utopia” il resoconto di viaggio a Tahiti di Bougainville per discutere di morale sessuale e di religione.

19. Il ruolo di Boullée negli anni della Rivoluzione è difficile da cogliere con chiarezza. Il momento rivoluzionario è generalmente considerato come incompatibile con le modalità tradizionali di attivazione del discorso utopico, i cui contenuti si spostano nel campo dell’effimero e delle feste: vedi in proposito, oltre al testo di Baczko, M. Vovelle, *Utopie et révolution à l’époque contemporaine*, in B. Bongiovanni, G. M. Bravo (a cura di), *Nell’anno 2000...* cit. 2001, p. 78 “ce n’est pas forcer le trait que de voir dans la Révolution française la mort d’un courant utopique séculaire: par le passage à l’acte, la subversion révolutionnaire assure la promotion du politique”.

20. E.L. Boullée, *Architettura...* cit. 1967; sul saggio introduttivo di Rossi, si veda oggi P. V. Aureli, *Architecture as a state of exception. Etienne-Louis Boullée’s project for a Metropolis*, cap. IV in P. V. Aureli, *The possibility of an absolute architecture*, Cambridge Mass.-London, The MIT Press 2011, pp. 141-176.

21. D. Rabreau, D. Massounie (a cura di), *Claude Nicolas Ledoux...* cit., 2006, p. 13; ancora di D. Rabreau è la distinzione tra una “utopie de l’architecture” (rivolta a una esplora-

## Epilogo produttivo

*L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation* (1804), opera non più “illeggibile” dopo gli studi di M. Ozouf e D. Rabreau<sup>22</sup>, traccia un confine netto tra un Settecento profondamente urbano – che non rinuncia alla città neanche quando la condanna – e la rivendicazione di una centralità del territorio, utopisticamente pacificato e produttivo. Che questo sia il quadro dell’utopia ledolciana è chiaro già dalle prime immagini del volume del 1804, il progetto e la *Veduta prospettica del ponte sulla Loue*. L’elaborata veste architettonica del ponte (un ibrido tra il sistema di Perronet e il tema del ponte trionfale all’antica) non deve offuscare la visione dell’insieme; in questa rappresentazione apparentemente stereotipata di un paesaggio infrastrutturale<sup>23</sup> si manifestano, infatti, alcuni capisaldi del progetto generale di Ledoux. Il primo è che parlare di città ideale è possibile, per Chauv, solo a patto di ridefinire il termine. Quella di Ledoux è una “ville atomisée” (Rabreau), caratterizzata dalla dispersione degli insediamenti e da una commistione tra funzioni e attività urbane e rurali, dispersione che inizia appena al di fuori dell’anello concentrico della Salina. Una “città naturale” (Vidler) dunque, che nella vista a volo d’uccello della Loue si manifesta nel nucleo residenziale nell’ansa del fiume, nelle osterie e grange lungo le strade, ma anche nella fortificazione isolata, e in obelischi e colonne che spuntano dalla volta arborea.

In questo paesaggio innervato da strade e vie d’acqua regna la mobilità, “le mouvement perpetuel qui fit circuler la richesse”<sup>24</sup>. Acquatico e terrestre, animale e umano, il movimento è il principio vitale ed economico che coinvolge tutti gli strati sociali e tutti i modi di produzione e di scambio: l’immagine del ponte in pietra, che è insieme un nodo vitale

zione “autonoma” della disciplina) e una “utopie de l’art au service de la société, comme de l’artiste” (*Ibidem*, p. 15).

22. C.N. Ledoux, *L’Architecture...* cit. 1804; su Ledoux, M. Ozouf, *Architecture...* cit. 1966; A. Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux...* cit. 1994; D. Rabreau, *Claude-Nicolas Ledoux...* cit. 2000; D. Rabreau, D. Massounie (a cura di), *Claude Nicolas Ledoux...* cit. 2006.

23. Il riferimento oltre agli elaborati del *concours de la carte* (A. Picon, *Architectes...* cit. 1988) è ai quadri di Vernet (*La Construction d’un grand chemin*, Paris, Louvre).

24. C.N. Ledoux, *L’Architecture...* cit. 1804, p. 41.

della rete della mobilità e un simbolo di abbondanza e buona amministrazione, è eloquente anche su questo punto.

Va però detto che al cuore dell'*economia politica* di Ledoux non vi è una generica industriosità. Il sistema produttivo di Chaux si regge su un connubio tra natura e scienza moderna. Cresciuto tra i fisiocratici e al servizio dei *fermiers généraux* (tra cui Lavoisier), architetto “delle acque e foreste”, Ledoux prova una vera e propria fascinazione per la chimica, gli elementi e i passaggi di stato<sup>25</sup>, e tutti gli immaginari mitici e alchemici sono da lui chiamati a raccolta per sottolinearlo. Si spiega anche così la centralità degli edifici esplicitamente connessi a questo tema: la salina, dove il principio di trasformazione raggiunge il parossismo, ma anche la fonderia per cannoni, sogno-incubo con cui il volume del 1804 si chiude. In questa minacciosa fabbrica, dove quattro vulcani artificiali vomitano fuoco e vapori, lo sfruttamento della natura si rivela ai lettori portatore di future catastrofi.

Si è parlato, per Ledoux, di una centralità del lavoro, e certamente si può parlare di una sua dignità<sup>26</sup>; nessun lavoro è indegno, tutti richiedono un loro luogo, un loro spazio. Questa dignità, che è legata al benessere collettivo a cui persino i più umili dei lavori individuali contribuiscono, sostiene anche la qualità e varietà eccezionali dell'architettura domestica di Chaux. L'importanza assegnata da Ledoux ai progetti di abitazioni non ha uguali nelle utopie settecentesche, e sarebbe sbagliato considerare l'elenco dei mestieri dei loro abitanti solo come un pretesto per presentare delle varianti di composizione. Il fatto è che per casa s'intende – e questo è tipico delle società di antico regime – anche il luogo del lavoro individuale e familiare. L'abitare è quindi in-

aA

77

25. Tra i continui riferimenti ai “vapeurs”, “tourbillons” (termine di ascendenza cartesiana: A. Picon, *Architectes...* cit. 1988) “gazes”, e alle trasformazioni degli elementi, traspare un interesse soprattutto per i progressi della chimica (ai “fourneaux du chimiste” è assegnato un posto, a Chaux: C.-N. Ledoux, *L'Architecture...* cit. 1804, p. 96), intesa come scienza pratica che studia le trasformazioni: “l'on peut poser en principe que, dans toute opération, il y a une égale quantité de matière avant et après l'opération; que la qualité et la quantité des principes est la même, et qu'il n'y a que des changements, des modifications”: A.-L. de Lavoisier, *Traité élémentaire de chimie*, Paris, Chez Cuchet 1789, p. 101. Ma ovunque, nel testo del 1804, l'approccio di Ledoux è poetico e non razionale.

26. M. Ozouf, *Architecture...* cit. 1966; A. Vidler, *Claude-Nicolas Ledoux...* cit. 1990.

timamente legato ai tempi e agli spazi della propria attività manuale o intellettuale. Certo, in alcuni casi l'integrazione nel programma di una simbolica della funzione<sup>27</sup> sembra prevalere su tutto il resto: ma d'altra parte, chi sono i boscaioli, i guardiani della Loue o il Direttore delle saline, se non i sacerdoti del nuovo *systeme social* e della sua economia, dove i vapori si trasformano in acque, i minerali in energia, le energie in ricchezza? Essi sono custodi, e non veramente proprietari, degli edifici-santuari che occupano per lo spazio di una esistenza: "*l'architecte élèvera le ton des habitations les plus communes [...] il invitera les puissances du ciel à s'identifier aux conceptions que l'usage a consacrées aux besoins journaliers*"<sup>28</sup>.

Anche per la sua data di pubblicazione, l'*Architecture* è stata per lo più considerata, negli ultimi decenni, come un epilogo sincretico (e conservatore) dei Lumi. È ormai accettato che una lettura attenta di *questo* Ledoux difficilmente porta a Le Corbusier, ma tutt'al più incrocia Saint-Simon (nei limiti delineati da Antoine Picon<sup>29</sup>) o i paesaggi ideali di Schinkel e del *Voyage du Jeune Anacharsis*<sup>30</sup>. Se poi sia lecito riconoscere frammenti realizzati di utopie ledolciane nei paesaggi boscosi della Russia o negli Stati Uniti è ancora un'altra questione, da lasciare aperta, legata alla ricezione dell'Illuminismo ma anche ai suoi limiti temporali e geografici.

Per esplorare più a fondo i rapporti tra architettura e utopia alle radici dell'età contemporanea sarebbe ora necessario guardare oltre Parigi e i territori bagnati dalla Loue,

27. J. Starobinski, *1789 Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion 1979 (1a ediz 1973), p. 61; le case di Chaux o Maupertuis possono essere viste come un equivalente rurale delle *barrières* del muro dei *fermiers généraux*, dove la rappresentazione di un carattere pubblico e nazionale prevaleva nettamente sulle esigenze abitative: in molte di quelle barriere, scure e massicce, le guardie del muro finivano per vivere come lillipuziani. In quel caso, la qualità delle forme era scarificata in nome di una estetica urbana e paesaggistica tesa a "dévillager" (Ledoux) la capitale attraverso una corona di monumenti, evocativi dei "fasti del tempo" e della storia.

28. C.N. Ledoux, *L'Architecture...* cit. 1804, p. 241

29. A. Picon, *Tra utopia e ruggine. Paesaggi dell'ingegneria dal Settecento a oggi*, Torino, Altemandi 2006, capitolo *Industria e rigenerazione sociale: i sansimoniani e l'École politechnique*, pp. 101-131; A. Picon, *Von Ledoux...* in Rabreau-Massounie... cit. 2006, pp. 238-245.

30. A. Picon, *Von Ledoux...* in Rabreau-Massounie... cit. 2006; il libro dell'Abbé Barthélémy (1<sup>a</sup> ed. 1788) costituisce uno tra i principali veicoli di diffusione di una iconografia del paesaggio antico idealizzato. Non si può tuttavia in Ledoux parlare di "utopia neoclassica" (nel senso di R. Zeitler, *Klassizismus und Utopia...* cit. 1954).

e al di là dei temi individuati da Baczko o dal *Settecento riformatore* di Venturi: guardare al lento costruirsi di un immaginario salvifico della tecnica – e del suo rovescio distopico – oppure al suo contrario, il manifestarsi di utopie millenariste, come quelle delle comunità ideali americane. Si tratta di vicende che talora hanno prodotto architetture (costruite o disegnate) nuove e meravigliose. Ma le case perfette degli Shakers<sup>31</sup> o l'organicismo dei Sansimoniani<sup>32</sup> sfuggono alla circolazione delle utopie urbane e architettoniche che i Lumi hanno attivato, e quindi esulano dagli obiettivi di questo testo.

31. D. Hayden, *Seven American Utopias...* cit. 1976

32. A. Picon, *Tra utopia e ruggine...* cit. 2006.





Felice Giani, *Festa della Federazione 1798*, Roma, Museo di Roma.  
Foto Sovrintendenza Capitolina ai beni culturali.

aA



Giuseppe Camporese, *Macchina eretta per la Festa della Federazione del 1798*, Roma, Museo Napoleonico.  
Foto Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali.

## Giovanni Antonio Antolini da Roma a Milano: dall'utopia della rivoluzione alla didattica per l'utopia

Aurora Scotti

aA

Giovanni Antonio Antolini deve la sua fama soprattutto ad una architettura di carta, il progetto per il Foro Bonaparte a Milano presentato a Napoleone nel 1801 e rielaborato nel corso del 1802: un disegno ricco di una dimensione utopica non solo per la carica di immaginazione che lo connota – distinguendosi da tutte le architetture di carta prodotte nel tardo Settecento per i concorsi accademici<sup>1</sup> – ma anche per la forza propulsiva della sua forma e dei suoi contenuti, potenzialmente capaci di trasformare completamente l'assetto urbano della Milano settecentesca, dandole un nuovo centro, nuove istituzioni e nuove strutture collettive. Il Foro Bonaparte era di fatto la proposta di un polo urbano che avrebbe dovuto rifondare l'impianto della città interpretando e dando forma ai valori libertari e ugualitari del 1789 che, dalla Francia, si erano rapidamente diffusi in parte dell'Europa.

In Italia, nella fase di fascinazione rivoluzionaria del 1798 culminata nell'entrata delle truppe francesi a Roma, si era

81

1. Per un quadro generale e bibliografia più estesa si rimanda all'articolato e ricco *Contro il barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura in Italia 1780-1820*, a cura di A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali, Roma, Campisano editore 2007.

profilata la possibilità per un gruppo di giovani artisti, pittori e architetti, di trasformare dal basso la città, facendo cambiare di segno a luoghi urbani, la cui immagine era da tempo codificata e celebrata in disegni e vedute, e a rovine su cui si era fondato lo studio archeologico sull'antico di una élite internazionale, imperniato su rilievi sempre più accurati, ma già drammaticamente contestato e trasformato in stimolo alla libera creatività da Piranesi<sup>2</sup>. Erano giovani che, in gara fra loro, potevano verificare alla prova della realtà le facoltà inventive che avevano fino ad allora sperimentato in un singolare cenacolo, l'Accademia dei Pensieri, frutto dell'iniziativa di un pittore, educato in Emilia ed approdato a Roma: Felice Giani<sup>3</sup>, che era in relazione amichevole con Antolini fin dal 1780<sup>4</sup>. Giani era il fondatore e l'animatore di quell'Accademia, la ospitava nella propria casa a Palazzo Corea in Ripetta, dando modo ad artisti italiani e stranieri di esercitarsi nell'invenzione e di discutere in libertà, maturando un disincantato giudizio sulla unicità dell'esperienza architettonica del classicismo antico, verificando altri linguaggi e altri assemblaggi anche in composizioni 'fuori scala' e vicine alle architetture visionarie d'oltralpe, invece che rielaborare le corrette forme del razionalismo settecentesco o interpretare nei loro significati eruditi i puntuali rilievi dei resti antichi. In sintesi: cercando di costruire un percorso progettuale che portasse a rilanciare anche a Roma il disegno di un'architettura capace non solo di rappresentare e di studiare, ma di reincarnare e vivificare in forme eloquenti ed asseverative il condiviso fervore di studi sull'antico<sup>5</sup>. L'Accademia che si tra-

2. Per una sintesi con riferimento al quadro internazionale del Settecento si veda O. Rossi Pinelli, *Le arti nel Settecento europeo*, Torino, Einaudi 2009.

3. A. Ottani Cavina, *Felice Giani (1858-1823)*, Milano, Electa 1999; sui rapporti fra Antolini e Felice Giani si veda anche A. Scotti, *Giovanni Antonio Antolini e Felice Giani: riflessioni sui disegni del Foro Bonaparte*, in Atti del convegno di studi antoliniani *Architettura e Urbanistica in età neoclassica. Giovanni Antonio Antolini (1753-1841)*, Faenza, Faenza Ed. 2003, pp. 195-207.

4. Si erano incontrati nell'ambito dell'impresa di riproduzione delle logge di Raffaello per Caterina di Russia che l'aveva affidata a Giacomo Quarenghi, e a cui Antolini lavorava dal 1779; per riferimenti biografici su Antolini si rimanda a F. Ceccarelli, *Giovanni Antonio Antolini*, in *Contro il barocco...* cit. 2007, pp. 351-356.

5. Elizabeth Kieven sintetizzando le riflessioni sugli anni ottanta del Settecento a Roma, sottolinea che nonostante l'infiltrarsi di presenze e di studiosi dell'antico a Roma, le opere chiave per una nuova architettura allora prodotte in ambito europeo si ritrovano fuori d'Italia: dalle barriere doganali di Ledoux, ai disegni di Boullée per una grande biblioteca, alla Porta di Brandeburgo a Berlino ai progetti per la Banca d'Inghilterra di John Soane.

sformò in Accademia della Pace a ridosso del 1796<sup>6</sup>, fu allora un vero e proprio polo di elaborazione di un'arte civile, con esercizi progettuali sui quali gli artisti – architetti compresi, sotto l'egida del giovane Vincenzo Balestra che si autodefiniva discepolo di Antolini – si confrontavano settimanalmente discutendo liberamente i loro progetti, e costruendo così un percorso intellettuale nuovo e inconfondibile, in cui prendeva corpo un antico essenziale ma rivisitato nelle sue componenti in chiave eroica, alla ricerca di un modello di architettura pubblica – e, conseguentemente, anche di città – fondato sull'antico e sulla natura, condividendo le teorie elaborate da Francesco Milizia e con attenzione alle più aggiornate tendenze provenienti dalla Francia, ma al contempo consapevole della funzione “psicologico-emozionale delle forme”<sup>7</sup>. Il codice simbolico elaborato dall'erudizione e tradotto in sistema dal razionalismo settecentesco era pronto ad assumere un nuovo significato e a diventare politico.

Per questi artisti le discussioni sulle forme ereditate dal passato si mutarono da valori culturali in simboli che dovevano operare come forza trainante per mutare la realtà, incarnando gli ideali politici e civili della rivoluzione, che significava “qualcosa di più di una fascinazione temporanea o di una suggestione formale, perché fu il riferimento e la scelta per una nazione governante e moderna contro le ineguaglianze, i privilegi e le fazioni dell'antico regime”<sup>8</sup>: era l'impegno a dar forma ad un modello di progettazione capace di misurarsi con gli ideali di libertà e uguaglianza portati a Roma dalle truppe giacobine. Questi valori trovarono immediata espressione collettiva nelle feste che, com'era suc-

aA

83

A Roma nonostante l'intensa attività promossa da Pio VI (e che include l'allestimento in Vaticano del Museo Pio-Clementino assolutamente nodale nella definizione di una tipologia museale) “non esiste un'opera di architettura alla quale possa essere assegnato un ruolo chiave simile a quello rivestito dal dipinto di David o dal monumento funebre di Canova” (E. Kieven, *Gli anni ottanta e gli architetti stranieri a Roma*, in *Contro il barocco...* cit. 2007, p. 53).

6. Anche l'Accademia della Pace continuò ad essere ospitata in una nuova dimora di Gianì. In generale si veda la sintesi di F. Leone, *L'officina neoclassica. Anelito alla sintesi, ricerca dell'archetipo*, in *L'officina neoclassica. Dall'Accademia dei Pensieri all'Accademia d'Italia*, a cura di F. Leone, F. Mazzocca, (catalogo della mostra di Faenza), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale 2009, in particolare pp. 26-34, con discussione sulla bibliografia precedente.

7. S. Pasquali, *A Roma contro Roma: la nuova scuola di architettura* in *Contro il barocco...* cit. 2007, pp. 81-108.

8. A. Ottani Cavina, *Felice Gianì...* cit. 1999, vol. I, pp. 41-42.

cesso in Francia a partire dal 1790, cercavano di costituire un momento di aggregazione e di proclamazione pubblica dei nuovi valori morali e civili, con un coinvolgimento diretto – e non solo come spettatore – di tutto il popolo<sup>9</sup>. Le feste erano la costruzione di un luogo “altro” rispetto a quello della quotidianità, in cui l’antico e la natura strettamente associati creavano uno spazio ideale, una specie di “eterotopia”<sup>10</sup> e si ponevano anche come strumento di pubblica educazione<sup>11</sup>, prima di trasformarsi, con il mutare degli equilibri interni alle stesse forze rivoluzionarie, in una forma più rigida a sostegno di una nuovamente strutturata forma di governo monarchico.

La festa fu lo strumento primario che coinvolse architetti e artisti che avevano fiducia e speranza in un cambiamento radicale anche nella penisola: a Roma, i “moderni” metodi di ricerca storica, archeologica e di critica scientifica sviluppati nel Settecento “vennero adoperati e piegati allo scopo di fondare il mito degli antenati repubblicani e, attraverso questo mito, di una nuova religione civica”; ancora a Roma dove la cultura antiquaria e neoclassica europea aveva trovato il suo centro permeando profondamente il mondo intellettuale e anche altri larghi settori sociali, la festa si pose come momento di “rigenerazione” di un ordine dimenticato, costruendo un

9. Come per le feste francesi. si trattava di “un’art regeneré qui puisse entraîner l’enthousiasme d’un peuple unanime, d’un peuple ressemblé” capovolgendo l’interpretazione della festa nell’accezione illuminista per cui, anche quando si voleva dare ad essa un contenuto nuovo, era concepita come commemorativa e quindi ripetitiva e organizzata dall’alto (J. Ehrard, *Les lumières et la fête*, in *Les fêtes de la Révolution*, par J. Ehrard et P. Viallaneix (Actes du Colloque de Clermond Ferand, 1974), Paris, Société des études robespierristes 1977, pp. 27-44; senza dimenticare le ricerche pionieristiche di J. Starobinski (1973), ora riedite in *1789 I sogni e gli incubi della ragione*, Milano, Abscondita 2010 (dall’ed. francese di Gallimard 2006).

10. M. Foucault, *Le Corps utopique suivi de Les hétérotopies*, (1966), Paris, Nouvelles Éditions lignes 2009, pp. 31-32, in cui lega il terzo tipo di eterotopia non tanto alla festa in sé ma al passaggio, alla trasformazione, ad un processo di rigenerazione; D. Rabreau *Architecture et fêtes dans la nouvelle Rome: notes sur l’esthétique urbaine de la fin de l’Ancien Régime et de la Révolution*, in *Les fêtes de la...* cit. 1977, p. 373.

11. Si veda R. Dubbini, *Le feste e la città*, in *Luigi Canonica. Architetto di utilità pubblica e privata*, a cura di L. Tedeschi e F. Repishti, Mendrisio, Fondazione Archivio del Moderno 2011, pp. 101-107, con contestualizzazione nel quadro di cambiamento di mentalità internazionale; Dubbini sottolinea la differenza fra educazione pubblica ed educazione nazionale forse non presente nell’immediatezza milanese dell’esplosione rivoluzionaria ma precisatasi non appena la rivoluzione cominciò ad affermarsi trasformando le istanze rivoluzionarie in programma di governo.

mito delle origini e, al contempo, elaborando una concezione ciclica della storia a cui faceva riferimento lo stesso concetto di rivoluzione<sup>12</sup>. Accanto agli alberi della libertà e ai berretti frigi che dall'inizio avevano segnato l'adesione ai valori della rivoluzione, furono gli archi di trionfo, le are fumanti, le colonne celebrative di vittorie a vivificare, con altri simboli di festa, gli spazi degli antichi fori, del Campidoglio, di Porta del Popolo<sup>13</sup>. La più importante manifestazione, accanto a quella di piazza di Spagna per la distruzione del Libro d'oro della nobiltà e dei processi dell'Inquisizione, fu la Festa della Federazione che si tenne il 20 marzo 1798 in Piazza San Pietro<sup>14</sup>. Era lo spazio simbolo della Roma papale, sede del potere temporale e perno della sua dimensione totalizzante ed ecumenica, che aveva sancito il suo ruolo egemone con la ricostruzione cinquecentesca della basilica, culminata nella cupola michelangiolesca e nella facciata di Maderno, poi ulteriormente dilatata nel vasto colonnato berniniano attorno all'obelisco innalzato da Domenico Fontana. Questo insieme monumentale era stato oggetto di numerose vedute incise, atte a divulgarne il modello, la qualità e la forza esemplare: anche Giovanni Antonio Antolini non si era sottratto a questo compito elaborando nel 1789 una raffinata veduta a volo d'uccello ad uso di colti viaggiatori<sup>15</sup>.

L'organizzazione della festa rivoluzionaria del 1798 sulla piazza – con l'antefatto a Ponte Sant'Angelo con l'arco trionfale disegnato da Giuseppe Barberi – dissacrava e azzerava, mascherandola, la preesistenza e, al contempo, contrappo-

12. Si veda M. Caffiero, *La costruzione della religione repubblicana a Roma nel 1798-99: l'uso politico della storia antica in Roma repubblicana* in "Roma moderna e contemporanea", 9, 2001 nn. 1-3, pp. 47-83; O. Rossi Pinelli, *Le arti...* cit. 2009, capp. 7-8.

13. G.P. Racioppi, *Roma in rivoluzione (1798-1799): il Quirinale, il Campidoglio e la riscoperta del Foro Romano*, in *L'architecture de l'Empire...* cit. 2012, pp. 331-343.

14. Un dettagliato elenco di tutte le cerimonie è pubblicato in appendice al fondativo contributo di A. Pinelli, *La rivoluzione imposta o Della natura dell'entusiasmo. Fenomenologia della festa nella Roma giacobina*, in "Quaderni sul Neoclassico" n.4, 1978, pp. 97-146. Per una analisi dettagliata delle feste in Francia e del loro mutare di significato, tema su cui si intensificò il dibattito negli anni settanta del secolo scorso, si rimanda a M. Ozouf, *La fête révolutionnaire 1789-1799*, Paris, Gallimard 1976 (ed. italiana *La festa rivoluzionaria*, Bologna, Patron 1982), agli atti del convegno *Les fêtes de la...* cit. 1977 e a G. Pettena, *Effimero urbano e città. Le feste della Parigi rivoluzionaria*, prefazione di F. Borsi, Venezia, Marsilio 1979.

15. Un esemplare della veduta è stato rinvenuto alla Biblioteca Reale di Stoccolma e pubblicato da G. Kannès, *Un progetto di Giovanni Antonio Antolini per la Cappella Schimmelmann a Wansbeck presso Amburgo*, in *Architettura e Urbanistica...* cit. 2003, p. 74, tav. 7.

nendo le “virtù civiche e pubbliche” alla società corrotta, rivendicava il senso di una aggregazione fra i ceti, basata su una pari dignità. Nello spazio simbolo del potere papale si eressero gli apparati espressione di un programma rivoluzionario che voleva “depapalizzare” Roma educando ai nuovi valori di libertà ed uguaglianza: dall’altare della patria, alle colonne onorarie intere o per colossali frammenti, monumenti ispirati direttamente e filologicamente a reperti antichi, senza la mediazione di tutte le rielaborazioni dei temi classici effettuate senza soluzione di continuità tra Quattrocento e Settecento. I monumenti si esibivano prendendo forza non tanto dalla loro concatenazione, ma dal valore emblematico e assoluto, recuperando – nell’elevazione, nel cuore della piazza, di una “montagna” che implicava l’ascesa verso e attraverso questi stessi simboli – la possibilità di un percorso collettivo: dalla cesura drastica col presente si doveva ricominciare, riallacciandosi agli antichi valori repubblicani che, col tramite della festa, si dovevano diffondere in tutto il popolo. Conosciamo i disegni di questi apparati progettati dagli architetti dell’Accademia di casa Giani, Paolo Bargigli, Giuseppe Camporesi e Andrea Vici, e da disegni e incisioni di Humbert de Superville e di Sebastiano Ittar<sup>16</sup>: le incisioni eternavano il ricordo della festa, presentando, in proiezione ortogonale in pianta e alzato, un repertorio di elementi e forme architettoniche che rifiutavano i chiaroscuri modulati del disegno accademico per esprimersi in una rigorosa contrapposizione di blocchi stereometrici con superfici lineari nelle parti portanti e di plastici elementi celebrativi incarnati in colonne libere, secondo i modi che erano stati elaborati nelle riunioni dell’Accademia dei Pensieri. Ma della stessa cerimonia della Festa della Federazione in piazza San Pietro e a Ponte Sant’Angelo abbiamo anche una più efficace raffigurazione, capace non solo di eternare la memoria dei monumenti ma anche di cogliere la loro forza di suggestione emotiva, capace di

16. Si rimanda per queste incisioni a *Quando Roma parlava francese. Feste e monumenti della Repubblica romana del 1789-1799 nelle collezioni del Museo Napoleonico*, a cura di M. Pupillo, Roma, Gangemi 2016.

sollecitare l'immaginazione<sup>17</sup>, in due tele di Felice Giani oggi al Museo di Roma<sup>18</sup>.

Giovanni Antonio Antolini aveva conosciuto in casa Giani Giuseppe Camporese, Paolo Bargigli, Emanuele Marvuglia, Ferdinando Bonsignore, Carlo Barabino e Giovanni Lazzarini, e, come loro, era stato conquistato dagli ideali rivoluzionari che avrebbero segnato una scissione con il potere papale e con la gerarchizzazione consolidata della società, e recuperato gli ideali di un antico a cui nel suo percorso di studio, aveva già filologicamente guardato come a un modello<sup>19</sup>. Gli stessi ideali Antolini e Giani avrebbero portato subito anche nei territori più settentrionali – già sottratti al dominio pontificio dalle armate francesi – favoriti da committenti che, in stretta vicinanza con gli ambienti massonici, avevano aderito alle idee rivoluzionarie. Entrambi li troviamo infatti in Romagna già nel 1798: Antolini legò il progetto di un arco trionfale a Faenza, che doveva segnare un nuovo ingresso alla città, con la proposta di un moderno quartiere d'abitazione in cui sperimentare un modello tipologicamente innovativo con architetture e spazi verdi che si affiancavano per definire una nuova qualità urbana<sup>20</sup>. Giani – anche in coppia con Antolini, come nel caso del faentino Achille Laderchi, – operava per una committenza di nobili guadagnati alla causa francese e

17. Proprio sull'immaginazione puntò Antolini ricordando (in *Idee elementari di architettura civile per le scuole di disegno*, Bologna, 1813) il suo soggiorno romano incominciato nel 1775 e in cui, com'era consuetudine della pratica settecentesca internazionale, si era dedicato allo studio e al rilievo delle architetture antiche e del Cinquecento. Ne ricavò non solo una esattezza filologica, ma “mi si accrebbero le idee, la simmetria e l'euritmia mi si renderono famigliari; l'immaginazione si ampliò, l'ordine subentrò alla confusione”.

18. Le due tele di Giani non sono di grandi dimensioni ma si impongono con forza all'attenzione proprio per la qualità espressiva e immaginativa che le connota. Per Giani si rimanda a A. Ottani Cavina, *Felice Giani...* cit. 1999 e per le feste romane M.E. Titoni, “*Il sacro entusiasmo della libertà*”. *Feste rivoluzionarie a Roma 1798-99*, in *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Torino, Allemandi 1997, vol. I pp. 142-149; M. Caffiero, *La repubblica nella città del papa. Roma 1798*, Roma, Donzelli editore 2005; *Quando Roma parlava francese...* cit. 2015; più in generale M. Vovelle, *Il triennio rivoluzionario italiano visto dalla Francia 1796-1799*, Napoli, Guida 1999.

19. *Ordine dorico ossia il Tempio di Ercole nella città di Cori umiliato alla santità di nostro signore Papa Pio sesto da Gio. Antonio Antolini architetto*, in Roma nella stamperia Pagliarini 1785, era il primo dei lavori con cui Antolini intendeva approfondire e dare una norma agli ordini antichi.

20. Una accurata analisi di questo progetto è ora in D. Arrigoni, *Il Foro Bonaparte: l'architettura della città*, Tesi di dottorato, Scuola di Dottorato in Ingegneria civile e architettura, Università di Bologna, XXV ciclo, 2014, pp. 99-101.



che erano al contempo affiliati alla massoneria. E poco dopo a Milano ritroviamo ancora Antolini e Giani, in quella repubblica Cisalpina che fu uno dei poli più importanti del processo e del percorso rivoluzionario, impegnati nell'ideare monumenti per la celebrazione dell'entrata in città dell'esercito francese nel 1798, sotto la guida di Napoleone.

A Milano il segno forte dell'*oppressione* dell'Ancien Régime era identificato nella mole quadrilatera del castello sforzesco che, sotto il dominio spagnolo e austriaco, era andato potenziandosi in un perimetro bastionato, diventando sempre più una vera piazzaforte militare, simbolo del potere asburgico. Proprio Milano, negli anni di Maria Teresa, aveva avuto un rango particolare come residenza dell'arciduca e, soprattutto, era stato il centro di un rinnovamento culturale opponendo la "ragione" alle credenze e superstizioni dominanti nell'ancien régime; era la Milano illuminista dei fratelli Verri e di Cesare Beccaria che, anche negli anni di Giuseppe II, era un punto di riferimento per il pensiero laico internazionale e che di certo contribuì a favorire una adesione immediata di una parte di società, non limitata al popolo, alla rivoluzione portata dalle armate francesi<sup>21</sup>. È sull'area del castello che si incentrarono i primi atti del nuovo governo di quella che venne chiamata la Repubblica Cisalpina e che decretò la demolizione delle fortificazioni.

Antolini approdato a Milano si mise subito in gioco in questa fase, affrontando un problema progettuale di grande respiro che riguardava non la rimodellazione di un edificio o di un singolo monumento e neppure la scelta di abbattere un'ampia parte della città "pour faire un place"<sup>22</sup>, ma che prevedeva il riassorbimento nel perimetro urbano di tutta l'area dell'imponente circuito bastionato del castello, per crearvi un nuovo spazio pubblico, con un disegno capace di dar forma e coniugare in una grande dimensione edifici esemplari ispirati non tanto e non solo alla "ragione" ma direttamente all'antico. L'ordine di demolizione del castello doveva aver affascinato l'architetto che ritrovava in questo enorme spazio

21. Dopo il primo del 1796, era questo il secondo ingresso dell'esercito francese, successivo al temporaneo ritorno degli austriaci.

22. La citazione, uscita dalla penna della protesta *antiphilosophique* di Viel de Saint Maus, è in S. Pace, "La ville est malade". *Fondamenti filosofici dell'embellissement urbano: Voltaire, Milizia, Cuoco*, in *L'architecture de l'empire...* cit. 2012, p. 69.



un tema compositivo di straordinario potere simbolico, tale da pareggiare il valore delle feste rivoluzionarie in piazza san Pietro. Confidando in una accelerata e completa demolizione della fortificazione, Antolini, si inserì nel percorso di riprogettazione messo in moto dagli apparati amministrativi ereditati dal vecchio regime, a cui avevano risposto un pubblico funzionario, l'architetto Luigi Canonica, e Giuseppe Antonio Casina, un impresario edile<sup>23</sup>. Antolini elaborò una ipotesi che, approvata in linea di massima a Milano, inviò a Parigi e in cui declinava il grande spazio vuoto come una immensa piazza circolare circondata da portici con un severo colonnato dorico su un basamento continuo e scandito dai prospetti degli essenziali blocchi stereometrici di edifici destinati a pubbliche funzioni, e a cui si accompagnavano anche le rielaborazioni dei progetti di monumenti celebrativi che Antolini aveva sviluppato per la vittoria napoleonica di Marengo. L'architetto andò poi progressivamente perfezionando la proposta per dar corpo a quello che – in una sintesi di funzioni oltre in un omaggio celebrativo – doveva costituire il moderno “foro” di Milano, intitolato al Bonaparte. Il primo progetto di Antolini, elaborato a cavallo fra 1800 e 1801, fu incluso nella impresa cartografica – già avviata dagli austriaci ma che vide la luce sotto il nuovo governo – della nuova Pianta di Milano incisa da Giacomo Pinchetti nel 1801, che affermò così la funzione propositiva di prefigurazione, e non solo di registrazione dello stato di fatto o di esaltazione encomiastica del potere, che la cartografia poteva assumere<sup>24</sup>. Per gli alzati abbiamo una efficace prima proposta contenuta in due disegni, conservati a Parigi<sup>25</sup>. L'architetto elaborava contestualmente anche un più articolato ‘corpus’ grafico, destinato a dar forma com-

23. Per la storia del progetto si rimanda a A. Scotti. *Il foro Bonaparte un'utopia giacobina a Milano*, Milano, Franco Maria Ricci editore 1989, pp. 127-147, tavv. a pp. 48 e segg.; ed ora anche a D. Arrigoni, *Il Foro Bonaparte...* cit. 2014, con attenta ricostruzione anche delle forme e delle tipologie di spazi ed edifici.

24. Milano Raccolta Bertarelli, Pv g 2-18. Giacomo Pinchetti si era formato come disegnatore al servizio dell'Ufficio del censo dell'amministrazione asburgica ed era stato il funzionario che aveva messo in disegno la Carta topografica della Lombardia redatta dagli astronomi di Brera.

25. I due disegni acquerellati (databili tra dicembre 1800 e febbraio 1801) sono conservati a Parigi, Archives Nationales Cartes et Plans, pubblicati in un primo importante contributo di G.L. Kannès, *Un acquerello per il Foro Bonaparte in Milano ed altri inediti di Giovanni Antonio Antolini*, in “Storia della città” n. 22, aprile-giugno 1982 e riproposti in A. Scotti, *Il Foro Bonaparte...* cit. 1989, pp. 127-147, tavv. pp. 48-49. Per una ricostruzione dell'iter e degli sviluppi

piuta agli edifici presenti nel progetto generale. I piano di Antolini risolveva anche il problema di creare uno spazio per le celebrazioni rivoluzionarie e per le feste slegato dalla città vecchia, con i suoi percorsi spesso tortuosi e di ridotta misura, nonostante gli interventi di razionalizzazione di alcune parti della viabilità urbana già promossi da casa d'Austria, in concomitanza con alcune imprese edilizie legate alla realizzazione di edifici di pubblica utilità. Lo spazio in parte sgomberato dai demoliti bastioni e rivellini della fortezza spagnola doveva essere definito da un anello di colonne e da edifici destinati alle funzioni capaci di caratterizzare in senso democratico il nuovo governo, mantenendo per usi pubblici anche il nucleo centrale del castello, favorendo la presenza della folla e del popolo. In questa direzione era sembrata andare la decisione del 1801 di celebrare nell'area del foro le feste per la pace di Lunéville, con apparati effimeri di are, colonne, tempi peripteri ed altri manufatti (su disegno soprattutto di Paolo Bargigli)<sup>26</sup>, feste che furono anche l'occasione per la simbolica posa della prima pietra del Foro Bonaparte.

aA

Il grande vuoto, riempito dalla folla, sembrava dar ragione ad Antolini, e al suo disegno che prefigurava uno spazio per una società rinnovata. L'architetto non vide però le feste poiché aveva raggiunto Parigi per sostenere il suo progetto presso Napoleone, progetto a cui aveva affiancato un vero e proprio piano economico-finanziario<sup>27</sup>, adeguato alle pubbliche necessità e possibilità. Dal piano economico di Antolini, integrato con quello della commissione appositamente istituita nel 1801, si ricava che il nuovo foro doveva essere strumento per dar lavoro a una mano d'opera ai vari livelli di specializzazione, e in un certo senso poteva essere anche una scuola, non tanto una scuola di architettura e di progettazio-

91

del progetto di Antolini si rimanda a questo stesso testo e alla dettagliata ricostruzione di D. Arrigoni, *Il Foro...* cit. 2014.

**26.** Su Bargigli la scheda di R. Grassi in *Contro il barocco...* cit. 2007, pp. 397-394. Per le feste rivoluzionarie a Milano si veda anche O. Selvafolta, *Gli "ornati dell'allegrezza": luoghi, apparati e ideologia delle feste nella Milano napoleonica*, in "Archivio storico lombardo", CHI, s.a. CXXIX, 2003, vol. IX, pp. 167-192.

**27.** Se ne veda la trascrizione in Scotti, *Il foro...* cit. 1989, pp. 58-59. La Commissione istituita per l'esecuzione del Foro dimostrava di avere preoccupazioni analoghe reputando il Foro Bonaparte una Scuola aperta agli artisti della Cisalpina per "rimontarsi il buon gusto" e come modo per dar lavoro al popolo, come nel passato erano stati i grandi cantieri del Duomo e della Certosa di Pavia (A. Scotti, *Il foro...* cit. 1989, p. 134).

ne – scopo a cui avrebbe continuato a rispondere l'Accademia di Brera – ma il luogo in cui doveva compiersi l'educazione delle maestranze edili, e quindi del popolo, alla nuova architettura, sostituendosi, forse soprattutto come impatto simbolico, a quella che per secoli era stata sede di questa formazione, il cantiere della Veneranda Fabbrica del Duomo. Antolini tornò da Parigi con una formale approvazione del progetto, che aveva portato in Francia in diverse copie<sup>28</sup>, e che prevedeva anche il monumento celebrativo allo stesso Napoleone sviluppando, in contiguità con Felice Giani<sup>29</sup>, il tema del tronco di colonna ispirato al monumento a Marco Balbo conservato al Museo di Napoli, da replicarsi nel Foro in quattro esemplari distinti. Lamico Giani fornì anche il disegno destinato ad aprire la raccolta di tavole che Antolini stava mettendo a punto e che ora conosciamo dal volume col progetto del Foro conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi, con Giove nell'atto di decretare, alla presenza degli Dei e delle muse, l'Apoteosi di Napoleone<sup>30</sup>. Dopo l'approvazione formale del 1801, si era però aggravata anche l'ambiguità della situazione nel cantiere milanese: il nuovo governo, per garantire una continuità nel funzionamento delle istituzioni, puntava sul potenziamento delle strutture amministrative, peraltro in sé di buon livello, ereditare dal passato governo asburgico; l'area del foro Bonaparte doveva ricadere sotto la giurisdizione dell'architetto nazionale per quanto atteneva la definizione degli spazi e degli edifici, e del Ministero della guerra per quanto riguardava la gestione dello spazio del nucleo centra-

28. Dai disegni Antolini aveva promosso una prima tiratura a stampa del progetto per il foro abbinata alla vendita per sottoscrizione pubblica che ebbe una buona risonanza, ma gli esemplari forniti dall'editore Bettalli non furono della qualità desiderata dall'autore. Per la realizzazione delle tavole erano intervenuti incisori milanesi con l'unica eccezione di Bonsignore per una tavola.

29. Di Giani rimangono disegni conservati a New York, Cooper-Hewitt Museum of Design, su cui Ph. Dearborn Massar, *Felice Giani Drawings at the Cooper-Hewitt Museum*, in "Master Drawings", vol. 14, 4, 1976, pp. 413 (e A. Ottavi Cavina, *op. cit.*, p. 866), e in collezioni private; sviluppano i temi dell'esaltazione della repubblica Cisalpina con Napoleone incoronato dalla Vittoria e con Napoleone incoronato dalla Fama (cfr. A. Scotti, *Giovanni Antonio Antolini e Felice Giani: riflessioni sui disegni del Foro Bonaparte* Giovanni Antonio Antolini, e G. D'Amia, *Il monumento celebrativo per la vittoria di Marengo: un dispositivo retorico nel progetto antoliniano per il Foro Bonaparte*, in *Architettura e urbanistica...* cit., 2003, pp. 195-207 e 249-269).

30. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampe Vb 20 integralmente riprodotto in A. Scotti, *Il foro...* cit. 1989. Il volume – la cui impaginazione dovrebbe risalire attorno al 1805 – presenta le piante in incisioni di ottima fattura e gli alzati in disegni acquerellati di tutti gli edifici del Foro (per lo più firmati da "Antolini architetto").

le dell'antico castello. Con i funzionari dei rispettivi ministeri – Luigi Canonica e il colonnello Gerolamo Rossi – Antolini avrebbe dovuto confrontarsi e discutere. L'architetto era invece deciso a difendere la paternità e la forza emblematica del suo progetto che aveva perfezionato sviluppando quanto già prefigurato nei primi disegni, definendo più dettagliatamente l'impianto degli edifici che dovevano caratterizzarlo, incarnando tutte le funzioni simbolo di una società rinnovata nelle architetture deputate alla celebrazione dei valori collettivi. Fidando nella forza del progetto Antolini studiò il "carattere" dei singoli edifici, dando ad essi, accanto a prospetti perfettamente gerarchizzati in rapporto alla funzione, un impianto planimetrico corrispondente alle necessità pratiche richieste dalla destinazione al commercio, allo svago, alla celebrazione dei valori e degli eroi repubblicani, all'istruzione pubblica. Le Terme e la Dogana, la Borsa, il Museo, il Pantheon degli eroi e il Teatro, le sale per assemblee o per la pubblica istruzione erano raccordati fra loro con colonnati che schermavano botteghe e abitazioni, magazzini e vani ad essi connessi, serviti e abbelliti da un canale d'acqua – arricchito anche da una fila d'alberi – che ricollegava i navigli urbani e scorreva ad anello davanti al colonnato; giardini e spazi verdi circondavano all'esterno il foro, raccordandolo alla città. Il Foro si sarebbe poi aperto verso la strada del Sempione con caselli daziari costruiti con un montaggio di volumi memore di Ledoux<sup>31</sup> e con due gruppi scultorei ispirati ai Dioscuri del Quirinale.

Il piano di Antolini non era l'equivalente degli esercizi dei concorsi settecenteschi delle Accademie, da quelli romani di San Luca ai progetti degli allievi di villa Medici", ma era a tutti gli effetti un progetto che illustrava il programma dei compiti affidati all'architettura in un nuovo sistema politico, e che si basava su quel *ratiocinatio et fabrica* che Giani aveva scritto sull'allegoria delle arti con cui aveva arricchito nel 1797 l'edizione delle tavole coi modelli ideali degli edifici dell'Accademia della Pace<sup>32</sup>.

31. Il disegno dei caselli cambiò nel corso della progettazione, che portò Antolini a riconsiderare forme e volumi, rivelando l'influenza dell'esperienza parigina e dei progetti di Ledoux (si veda anche D. Arrigoni, *Il Foro...* cit. 2014).

32. Per queste edizioni con considerazioni anche sulla tecnica all'acquainta si veda S. Pasquali, *Contributo alla conoscenza della cultura a Roma alla fine del '700: Felice Giani e l'Accademia della Pace*, in "Quaderni del Patrimonio Architettonico e Urbanistico", 1992, 3, pp. 76-87,

Dilatando enormemente lo spazio a disposizione della città e puntando su un'architettura severa con un ordine dorico che ricordava i peristili antichi, Antolini rompeva con il razionalismo, geometrico ed esatto, di Piermarini (le cui architetture, in piena sintonia con la cultura scientifica settecentesca, erano basate su un calcolo rigoroso e si sviluppavano con una ritmicità modulare attenta al controllo delle modanature nel loro scalarsi in profondità) per rilanciare un'architettura che puntava sull'esaltazione dell'immaginazione e sull'emozione, favorita dal fuori scala e dalla volontà di rompere con quanto era stato fatto in precedenza: la cultura dell'*Encyclopédie* doveva rimodellarsi per affermare i nuovi valori non tanto di una repubblica delle lettere quanto di una nuova struttura politico-istituzionale.

L'architetto, convinto della funzione dimostrativa del progetto, confidava nella forza degli efficaci contrasti di luci ed ombre delle sue architetture – una vera “apologie de l'imagination créatrice”<sup>33</sup> – e nel loro “messaggio assoluto e perentorio”<sup>34</sup>, sicuro di poter rimodellare, con nuove tipologie e un metodo progettuale rigoroso, una parte di città. Gli era sfuggito che il corso degli eventi era già cambiato e che invece dell'utopia al potere era in un certo senso il potere che si andava utopizzando<sup>35</sup>, mirando a istituzionalizzare l'utopia in immagini e discorsi che esso sottraeva al controllo collettivo e monopolizzava, frammentando e disgregando l'unità progettuale. Del resto anche Napoleone, che aveva rifiutato archi di trionfo in suo onore e celebranti le sue imprese fino al 1804, quando si fece nominare imperatore dichiarò che “gli uomini non sono grandi che per i monumenti che lasciano”<sup>36</sup>.

e della stessa le schede in *Contro il Barocco...* cit. pp. 502-505; W. Oechslin, “Il grandioso e l'antico, ma non la servile imitazione.” *Il naufragio di un ideale*, in A. Scotti, *Il foro Bonaparte...* cit. 1989, pp. 17-44. Le lastre incise coi progetti dell'Accademia della Pace erano in possesso dello stesso Antolini che nel 1815, per bisogni economici, li alienò col tramite di Luigi Rossini, cfr. le lettere nella Biblioteca Comunale di Forlì, Raccolta Piancastelli, Sez. CR 25. 04/08, *Antolini*, pubblicate da D. Arrigoni, *Il Foro Bonaparte...* cit. 2014, documenti I. 59-66.

**33.** Per riprendere la definizione con cui D. Rabreau, *L'architecte-artiste. De l'idéologie des lumières au pragmatisme impérial. Chronologie des symboles 1765-1815*, in *L'architecture de l'Empire...* cit. 2012, p. 29, definisce il volume di disegni di Ledoux preparati per l'imperatore di Russia.

**34.** M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, Laterza 1973 p. 25.

**35.** B. Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, Torino, Einaudi 1979, p. 456.

**36.** S. Bosi, *L'Arco della Pace a Milano e la fortuna degli archi di trionfo in età neoclassica*, in *L'architecture de l'Empire...* cit. 2012, pp. 395-408 (la citazione è da p. 396): da strumento pri-

La rivoluzione interclassista era ormai lontana, l'utopia aveva ceduto il passo ad un disincantato realismo col sostegno di una borghesia in ascesa e che, in parallelo alla ricerca di una possibile continuità con il passato recente, aveva portato avanti proposte e soluzioni diverse.

La città avrebbe continuato a svilupparsi ma con interventi forse di minor impatto monumentale complessivo, pur non rinunciando a qualche progetto emblematico ed archeologicamente all'antica, il tutto sotto il controllo di un architetto funzionario, sia pur geniale come Luigi Canonica, come mostrano la costruzione dell'Arena del 1806 e la soluzione proposta per il Foro distinguendo la parte verso la città da quella di destinazione anche militare alle sue spalle<sup>37</sup>. Si puntava a soluzioni meno globali e forse meno assolute e paradigmatiche, stabilendo una certa continuità con le realizzazioni di abbellimento urbano già proposte e realizzate nel tardo Settecento, a partire dai viali urbani sul perimetro delle fortificazioni<sup>38</sup>. La città invece di un polo alternativo, simbolo del nuovo, doveva trasformarsi e aggiornarsi a nuovi bisogni, con un piano di interventi più capillari e mirati, inseriti all'interno del tessuto urbano per renderlo più adatto alle nuove funzioni collettive, soluzioni di minore impatto monumentale, previste nel progetto urbanistico messo a punto nel 1807 sulla pianta del Pinchetti, che puntava su una regolarizzazione, ampliamento e raddrizzamento di contrade e strade interne per favorire la viabilità nel cuore della città storica, che manteneva il suo fulcro centrale incardinato sulla piazza del Duomo, e nelle sue relazioni con il territorio. La strada della trasformazione passava per la contrattazione fra pubblico e privato, regolato dalla costituzione di una apposita Commissione d'Ornato – responsabile del piano e della sua applicazione – composta da architetti di accurata preparazio-

aA

95

mario di propaganda politica (e non a caso il modello di riferimento furono allora gli archi imperiali di Roma) l'arco si imponeva così anche come tipologia architettonica capace di imporre su scala urbana un nuovo modello e, come ricorda Bosi, J. N. L. Durand sosteneva l'importanza di collocare archi di trionfo all'ingresso delle porte cittadine.

**37.** Su questa compresenza e sulla continuità delle funzioni all'interno dell'amministrazione si vedano i saggi contenuti in *Luigi Canonica...* cit. 2011, e in particolare il saggio di G. Mezzanotte, *Luigi Canonica. La vita* e A. Scotti Tosini, *La costruzione di una brillante carriera di funzionario tra Repubblica Cisalpina e Regno d'Italia*, rispettivamente pp. xxxix-lxii e 3-23.

**38.** F. Repishti, *Passaggi pubblici e circonvallazioni a Milano durante il Regno d'Italia*, in *L'architettura de l'Empire...* cit. 2012, pp. 153-156.



ne accademica braidense, che avrebbero passato al vaglio i progetti finendo per giudicare la congruità delle modifiche rispetto al progetto di riorganizzazione delle funzioni urbane, ma anche e soprattutto, valutarne le ricadute sull'ornato e il decoro della città. Era una città a misura della nuova borghesia in ascesa e di una nobiltà che non disdegnava di cimentarsi in attività produttive e che si era ricompattata e riallineata con la chiesa, sia pure in base a nuovi indirizzi filosofici. Queste forze si preparavano a governare e incrementare la prosperità economica della città – sotto Napoleone ormai imperatore che ne riconobbe il rango facendone la residenza del viceré Eugenio di Beauharnais e poi di nuovo sotto il dominio di casa d'Austria – fino all'esplosione di nuove aspirazioni libertarie alle soglie del 1848 e delle guerre di Indipendenza. L'utopia giacobina era finita presto anche se Antolini rimase ad essa legato e soprattutto restò ancorato a quelle ipotesi di organizzazione di uno spazio pubblico per una società rinnovata che aveva studiato nelle tavole del suo Foro Bonaparte, confidando che la forza dell'idea progettuale potesse avere la meglio sulle altre leggi di trasformazione della città. Nel 1806 riuscì a dare alle stampe i suoi disegni in una splendida edizione Bodoni, riaffermando, quando ormai erano tramontate le radicali istanze libertarie, la forza del suo progetto come “alternativa radicale alla storia della città, un simbolo carico di valori ideologici assoluti, un luogo urbano che, come presenza totalizzante, si proponeva il fine di creare un nuovo fulcro urbano, mutare la struttura della città e recuperando, per l'architettura, un ruolo comunicativo di valore perentorio”<sup>39</sup>.

Un architetto formato nel solco del pensiero illuminista e che aveva fondato la sua arte su un simbolismo destinato a stimolare nel pubblico una coscienza civica rigeneratrice non poteva ripiegarsi sui valori minimi di una felice situazione economica<sup>40</sup> e cercò di operare sulla società attraverso l'educazione, traducendo i suoi progetti in un percorso di didattica accademica a Bologna<sup>41</sup>, pur non rinunciando a cercare di misurarsi anche con la nuova società della Restaurazione.

39. M Tafuri, *Progetto e utopia*, cit. 1973, p. 25.

40. D. Rabreau, *De l'idéologie...* cit. 2012, pp. 29-30.

41. Per la didattica bolognese, che peraltro non durò al di là dell'età napoleonica, Antolini compose *Idee elementari di architettura civile per le scuole del disegno*, Bologna, 1813, con tavole che privilegiavano il disegno lineare, secondo quanto si era affermato nella

Il suo Foro Bonaparte divenne un modello didattico, un'architettura di carta che l'architetto trasformò in strumento di educazione mentre, contemporaneamente, la pregevole edizione a stampa di Bodoni garantì comunque al progetto una lunga durata, lasciando un segno nelle successive ristrutturazioni urbane di Milano. La sua forma, che doveva essere simbolo di una società completamente rinnovata, lasciò un segno anche nei progetti di rinnovamento urbanistico di fine Ottocento, sancito dal piano Beruto del 1884, nel semicerchio di palazzi costruito, nel fronte verso la città, attorno al quadrilatero del castello – restaurato e destinato a funzioni pubbliche – per un ceto imprenditoriale e borghese, in sintonia con i progetti di trasformazione urbana che celebravano il trionfo della finanza e dell'imprenditoria milanese a fine secolo XIX. Un secolo dopo, negli anni che precedettero e poi coincisero con l'esplosione utopica del sessantotto, il progetto antoliniano fu guardato e studiato dagli architetti milanesi e, congiuntamente al Piano napoleonico della Commissione d'ornato, visto come proposta di altissimo valore compositivo e come tale, indipendentemente dalle ragioni che lo avevano prodotto, capace di agire come modello alto, come forza vivificante da cui trarre ispirazione anche nei contemporanei progetti di trasformazione della città<sup>42</sup>.

aA

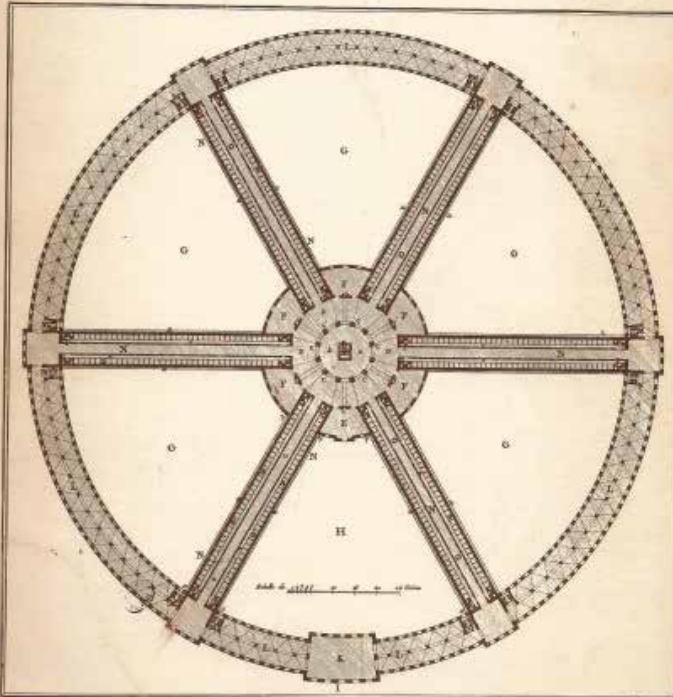
97

trattativa non solo didattica, trasformando quindi l'immaginazione creatrice in un metodo rigoroso di insegnamento, in perfetta rispondenza alle tendenze maturate in ambito internazionale. D. Rabreau, *De l'idéologie des Lumières au pragmatisme imperial. Chronologie des symboles (1765-1815)*, in *L'architecture de l'Empire...* cit. 2012, p. 29 sottolinea il contrasto tra le tavole di Ledoux di *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Paris 1804, dedicato all'Empereur de toutes les Russies, e le immagini al tratto favorite nell'epoca imperiale sul modello delle tavole presenti nelle opere di Percier e Fontaine ma anche nelle opere di Durand. Tra 1820 e 1827, Antolini, riconoscendo al suo progetto la valenza di modello esemplare, preparò disegni, in tavole di dimensioni ridotte, di tutti gli edifici del Foro Bonaparte, un corpus conservato alla Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna pubblicate da E. Godoli, *Una raccolta inedita di disegni per il Foro Bonaparte*, in "Parametro", aprile 1974, pp. 14-46. Una ulteriore e posteriore edizione composta da Antolini negli anni trenta dell'Ottocento, con caratteristiche didascaliche più generali, presentando anche tavole esemplificative di esempi di fori antichi pur ribadendo la scelta circolare per il foro milanese, è stata pubblicata da M.G. Marziliano, *Giovanni Antonio Antolini, Nuova descrizione del Foro Bonaparte*, in *Architettura e urbanistica...* cit. 2003, pp. 320-414.

42. A. Rossi, *L'architettura della città*, a cura di D. Vitale, Milano, 1987, p. 215 (prima edizione del volume 1966); si veda anche, legata allo stesso clima culturale, *Idea della Magnificenza civile. Architettura a Milano 1770-1848*, mostra a cura di L. Patetta, Milano, Electa 1978.

# LES MACHINES A GUERIR

(aux origines de l'hôpital moderne)



DOSSIERS ET DOCUMENTS D'ARCHITECTURE

INSTITUT DE L'ENVIRONNEMENT

*Les Machines a guérir. Aux origines de l'hôpital moderne,*  
Paris Institut de l'environnement 1976.

aA

## La macchina da cura. L'eterotopia ospedaliera di Foucault e la nostra

Matteo Vegetti

aA

### Parte prima

In questo contributo non parlerò delle utopie in senso tradizionale: nulla che abbia a che vedere con mondi fantastici e irrealizzabili, spazialmente incontaminati e privi di rapporto col mondo storico-sociale. Il tema è piuttosto vicino a ciò che Michel Foucault ha chiamato “eterotopie”: spazi reali che stanno in relazione a tutti gli altri luoghi circostanti, ma che sospendono o sovvertono al loro interno le regole sociali che valgono nello spazio “normale”, quotidiano.

Ogni eterotopia funziona come un cristallo che scompone e riflette la luce dell'ordinamento storico-economico della società che lo ha generato. È in quest'ottica che tenterò allora di mostrare come la struttura ospedaliera sia capace di operare, lungo la sua evoluzione moderna, alla stregua di un'eterotopia, e come nella sua più recente evoluzione sia in grado di illuminare alcune tendenze fondamentali della società contemporanea.

Farò per questo inizialmente riferimento al libro esteticamente più perfetto di Foucault: *Sorvegliare e punire* (1975), e al corso tenuto da Foucault al Collège de France nel 1978 dal titolo *Sicurezza, territorio e popolazione*.

Sullo sfondo del primo libro si profila la questione mai finita della rivoluzione industriale, un cataclisma che pone imprevedibilmente fine a 2000 anni di storia fondata sui metodi di produzione agraria, generando quella gigantesca onda che ancora trascina con sé il nostro tempo. L'effetto decisivo della rivoluzione industriale dal punto di vista spaziale consiste nell'inurbamento di enormi masse di lavoratori diseredati che dalle campagne arrivano nelle città in cerca di un lavoro meglio retribuito, e nella conseguente crescita esponenziale della pressione demografica.

Si verificano in tal senso fenomeni macroscopici. Parigi, che alla metà del Settecento aveva 250.000 abitanti, alla fine del secolo ne conta 600.000. Londra nello stesso periodo passa da 300.000 abitanti a 900.000, un numero destinato a raddoppiare nei successivi cinquant'anni. Le masse che si accalcano dentro le città industriali creano un gigantesco e inedito problema alla città: miseria, incremento vertiginoso della criminalità, diffusione di epidemie endemiche, rischio di rivolte e sommosse (che da adesso cominceranno a diventare tipici fenomeni urbani, come ha di recente dimostrato il bel libro di David Harvey intitolato *Città ribelli*). Nella grande narrazione che Foucault ci propone, le città si trovano per la prima volta confrontate con un problema di governo di straordinaria portata: governare questa popolazione fluttuante e dispersa, controllare lo spazio, la demografia, lo stato generale della popolazione, educare alla disciplina del lavoro industriale una manodopera abituata ai lavori agricoli.

La città in cui queste sfide di governo si profilano è però, già alla metà del Settecento, una città dinamica, la prima forma della città-mercato moderna: uno spazio attraversato da flussi di merci, di persone e di scambi. E allora la questione prende una forma complessa e di difficile soluzione. Detto in breve: come si può governare questo disordine sociale senza però – ecco la difficoltà – intralciare o bloccare la vita economica della città? Si tratta insomma di trovare delle forme di controllo della popolazione, della povertà, della criminalità: degli spazi, che non pregiudichino la necessità liberale di mantenere la città aperta, fungibile dal mercato di scambio e dalle sue più fondamentali esigenze (libera circolazione della società civile, dei capitali, delle merci, della forza-lavoro).

La città medievale la si poteva chiudere, la moderna città-mercato no. Cosa accade allora? Il potere – sostiene Foucault – deve necessariamente cambiare natura, deve trasformare il suo impianto istituzionale per raggiungere la popolazione, ma non può farlo senza la mediazione del territorio, sicché questo mutamento chiamerà in causa, tra l'altro, anche la pianificazione urbana, l'architettura, la trattatistica che disciplina e studia lo spazio.

Da un punto di vista generale, la grande novità consiste nel fatto che la città viene innanzitutto presa sotto la preoccupazione di uno sguardo medico. I medici – sosterrà Foucault in una celebre affermazione di cui misureremo in qualche modo l'attendibilità – sono “gli inventori dello spazio moderno”. “Medicalizzare lo spazio” significa garantire l'igiene, l'areazione, lo sgombero dei quartieri troppo affollati, la prevenzione delle malattie, il controllo delle merci, dello spazio pubblico e di quello privato, della vita pubblica e di quella privata (specie la vita degli individui più esposti alla devianza sociale). Tutte questioni, potremmo notare, che sono ancora perfettamente vive in Le Corbusier. Come è viva in lui la metafora originale dell'urbanistica: una metafora chirurgica fatta di tagli, dissezioni, sventramenti, asportazioni. Il linguaggio classico dell'urbanistica appartiene al vocabolario medico-chirurgico. Lo strato più antico del suo impianto retorico risale addirittura al Seicento, ovvero al modello del sistema della circolazione sanguigna scoperto da William Harvey. Il grande anatomopatologo, amico di Hobbes, scrive infatti a metà Seicento un libro importantissimo, il *De motu cordis*, nel quale per la prima volta il movimento del sangue si rivela inscritto in una rete unitaria di vene e di arterie che parte dal centro del cuore e si dirama verso le vie periferiche. Il modello biologico di Harvey offrirà agli urbanisti, a partire dal secolo successivo, un paradigma formidabile per teorizzare il principio in base al quale tutto ciò che è sano deve circolare, muoversi, mentre tutto ciò che ristagna deperisce. Ma anche un'immagine dei collegamenti tra il dentro e il fuori della città, intesa come spazio di circolazione di flussi. Bisognava insomma garantire allo spazio urbano la possibilità della circolazione – in tutte le sue forme – perché la circolazione è il sangue della città, l'indice della sua salubrità. A

Parigi questo principio si traduce in grandi opere: si invasa la Senna, così che l'acqua possa scorrere senza ristagnare e senza infiltrare i terreni urbani, si aprono le strade, si edificano sistemi fognari estesi, si regolamenta la costruzione delle case con norme dedicate ai corridoi (per separare le stanze), o alle aperture contrapposte (per far circolare l'aria), si immaginano riforme per ingrandire le finestre e per tagliare il tessuto troppo asfittico dell'impianto urbano medievale.

Grandi riforme urbanistiche e architettoniche che vanno incontro alla necessità medico-spaziale di riforma generale dello spazio.

Ma c'è un aspetto ancora più importante di questi, almeno per Foucault: occorre consentire la sorveglianza della città una volta che questa – per garantire la connessione infrastrutturale tra il dentro e il fuori – era stata privata delle mura. Finché c'erano le mura la città poteva in qualche modo selezionare i suoi ospiti. Dal momento che le mura non ci sono più sorge il problema di controllare una popolazione nomade fatta di mendicanti, vagabondi, delinquenti, che dalle campagne giunge in città.

Controllare questa popolazione è per il potere un problema cruciale lungo tutto il XVIII e il XIX secolo. Per la metropoli, questa figura urbana aperta in senso fisico ed economico, di cui stiamo seguendo la genesi, è quasi un problema costitutivo. Infatti non è mai finito: la città contemporanea, si potrebbe incidentalmente notare, è oggi alle prese con un analogo problema, essendo più che mai esposta a un gran numero di flussi migratori, apparentemente ingovernabili, che alimentano l'antica questione della sicurezza, dell'ordine pubblico, del controllo dello spazio.

Comunque, tornando a Foucault, tutti i problemi che abbiamo nominato fanno capo a una crisi spaziale che – come si diceva – richiede una trasformazione nella tecnica di governo. La formula tradizionale prevedeva che il potere del sovrano, attraverso gli organi di governo, governasse su un popolo, ovvero su un certo numero di persone che abitano uno stesso territorio sotto le stesse leggi. Qui il potere si manifesta sostanzialmente per punire i trasgressori della legge. Il potere pre-moderno è sostanzialmente vendicativo: non mira a correggere il soggetto che ha commesso un reato, ma

a punirlo in modo rituale, esemplare, e perciò si accanisce sui corpi spettacolarizzando pubblicamente la sofferenza e la morte. Il potere è così innanzitutto potere di dare la morte, di mettere a morte coloro che hanno offeso il patrimonio del sovrano o le sue leggi. Il punto da cogliere è che in questa retorica sacrificale il potere si esercita in modo discontinuo e sporadico. Non si occupa del popolo se non quando un reato debba essere punito, una minaccia rimossa, un nemico pubblico combattuto. Col concetto di governamentalità – che Foucault introduce per distinguerlo dalla forma classica del governo – accade invece un rovesciamento: per la prima volta il potere non si limita a punire i trasgressori, disinteressandosi di tutti gli altri, ma si prende cura della vita, della sicurezza e della salute di tutta la popolazione. Mutando il proprio segno da negativo (repressivo) a positivo, il potere si assume l'onere di gestire, allevare, controllare, calcolare, assicurare la vita del popolo. Lo scopo della governamentalità è allora quella che Foucault chiama biopolitica: una politica che si pre-occupa della vita, e non solo della morte, come in precedenza. Al tempo stesso il potere si frammenta in tanti piccoli dispositivi che agiscono in maniera automatica e invisibile; il potere si frammenta, si disperde, circola tra molte mani e sguardi, quelli degli insegnanti, dei medici, dei poliziotti, degli psichiatri, degli educatori: tante figure sociali perfettamente sostituibili, la cui funzione è di trasmettere la sovranità al corpo sociale in maniera minuta e sottile, e di ricondurre circolarmente verso l'alto le conoscenze che hanno acquisito in merito allo stato della popolazione.

Contemporaneamente assistiamo infatti alla nascita di un concetto, quello di popolazione, che è molto diverso rispetto alla nozione tradizionale di popolo: la popolazione è un concetto scientifico, nel senso che può essere misurata con gli strumenti della statistica che guidano l'azione di governo; può essere controllata, educata, plasmata, spostata, studiata, ripartita, corretta. Avendo la popolazione come correlato, la governamentalità può calcolare le incidenze delle malattie, lo spettro dei rischi sociali, la devianza, la ricorsività delle epidemie; può pianificare strategie mediche preventive, riforme spaziali, abitative, ecc. Lo spazio non è più dunque un contenitore neutrale e anonimo, giuridico o amministrativo,



ma è un ambiente plasmabile sul quale intervenire strategicamente per trasmettere alla popolazione complessi effetti di potere.

Al centro di questo mutamento nella tecnica di governo Foucault colloca i dispositivi disciplinari, ovvero tutti quegli apparati istituzionali (scuole, ospedali, istituti psichiatrici, campi militari, carceri) in cui il sapere è al servizio del potere. Sono appunto questi dispositivi che consentono il controllo minuzioso dei corpi, la penetrazione della governamentalità nel corpo della società fino ad arrivare al singolo individuo. I principi generali che regolano i dispositivi disciplinari sono essenzialmente tre.

I) *Principio concentrazionario*: si tratta di collocare molti individui dello stesso tipo in un unico spazio separato ed eterogeneo rispetto a tutti gli altri (già qui emerge la nozione di eterotopia: un luogo “altro”, dicevamo, però connesso allo spazio reale).

II) *Principio della localizzazione funzionale*: ogni corpo viene assegnato a un luogo singolare con una specifica funzione. L'ubicazione funzionale è una strategia volta a sfoltire la popolazione e a ottimizzare metodologicamente il lavoro collettivo.

III) *Principio dell'inversione della visibilità*: Foucault mette in luce una sorta di rovesciamento nell'ordine del visibile e dell'invisibile. Nella città premoderna visibili (degni di essere visti e riconosciuti) erano la reggia, gli edifici governativi, le cattedrali, cioè i luoghi del potere pubblico, mentre il resto della città, coi suoi abitanti, restava anonimo, invisibile. Ora si verifica invece un'inversione nel regime di visibilità: il potere governamentale diventa invisibile (anonimo, facilmente sostituibile) mentre sono gli individui a cui questo potere si applica che devono essere resi, singolarmente, visibili. Si potrebbe dire che c'è una ulteriore inversione in questo principio: dal punto di vista governamentale il malato deve esser più visibile (conoscibile) del sano, il pazzo più del savio, il bambino più dell'adulto, il delinquente più dell'onesto; l'inversione della visibilità procede in maniera discendente verso i suoi soggetti più fragili.

Esiste com'è noto un'architettura, il celebre *Panopticon* ideato dal filosofo Jeremy Bentham nel 1791, nella quale si

mostrano secondo Foucault, in forma pura, tutti i caratteri e i principi che accomunano i dispositivi disciplinari.

Si tratta di un edificio circolare alla cui periferia sono collocate molte piccole celle, mentre al centro si trova una torre dalla quale chi la occupa – non dico un ispettore o un sorvegliante perché potrebbe essere prematuro, ma certo una figura della governamentalità – ha la possibilità di vedere dentro ciascuna delle celle. La visibilità non è però reciproca: mentre lo sguardo centrale penetra ovunque nella periferia dell'edificio, chi sta nelle celle non può mai sapere se è sorvegliato o meno. Foucault definisce il *Panopticon* come una macchina per dissociare il vedere e l'essere visti. Il senso della dissociazione è che il recluso non sapendo mai il momento in cui è osservato, può sempre presumere di esserlo. Ciò porta per Bentham significativi vantaggi alla nascente società liberale: vantaggi economici, perché non occorre più un esercito per tenere a bada i carcerati, come accadeva nelle segrete tradizionali, ma pochi sorveglianti (al limite nessuno). Vantaggi morali, perché il potere si basa solo sulla forza immateriale della luce (fine dei supplizi). Vantaggi sociali, perché gli ospiti della struttura possono essere riabilitati e restituiti al lavoro.

aA

105

Ho cercato di evitare di definire il *Panopticon* un carcere perché, benché sia diventato sinonimo di questa tipologia, Bentham pensava di avere inventato un genere di architettura tale da risolvere il problema della sorveglianza e dell'ordine in quanto tale, ed era tra l'altro convinto che un simile modello si adattasse molto meglio ad un ospedale che ad un carcere.

### Parte seconda

Nel 1776 il governo francese decide di creare una commissione, *La società reale di medicina*, istituita a Versailles per studiare i fenomeni epidemici. Lo scopo è promuovere un'inchiesta nazionale sulla diffusione delle epidemie con riferimenti alle esperienze estere e nazionali. Lo studio comprendeva l'analisi comparativa della topografia, dei borghi, delle acque, delle arie, dei luoghi di lavoro, del temperamento degli abitanti e del loro carattere, ecc. Lo spazio medico per la prima volta viene così a coincidere con lo spazio sociale: la medicina diventa un'utopia politica, un paradigma della riforma sociale dello spazio nel suo insieme.

L'idea di tanti medici utopisti dell'epoca è che se una comunità vivesse senza le guerre e la povertà, senza lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, gli ozi e i vizi, tale comunità non conoscerebbe nessuno dei mali che assillano la civiltà. Eliminati del tutto questi elementi negativi – la guerra, la povertà, la disuguaglianza sociale – allora non ci sarebbe neppure più bisogno di ospedali, di medici, di carceri.

In questa visione il medico non si limita a combattere solo le malattie, ma promuove un modello di vita positivo: il suo oggetto non è più la morte ma la vita, non il male ma il bene, ovvero la salute, la virtù, la felicità degli individui. Il medico si fa dunque politico, ma a sua volta l'architetto si fa medico, cominciando a includere nel suo lavoro progettuale un insieme di questioni (riguardanti la salute degli individui, in senso fisico e morale) di cui in precedenza non si era mai occupato.

La questione degli ospedali sorge in questo quadro come un caso del tutto emblematico. Il punto di partenza è una emergenza, come spesso accade. Nel 1772 brucia a Parigi il più grande ospizio dell'Europa dell'epoca, l'Hôtel Dieu, situato nell'Île de France, proprio di fronte a Notre Dame. Si profila allora l'occasione per ripensare da capo la logica dell'ospedale moderno. L'accademia delle scienze dispone nel 1787 una grande indagine ufficiale dedicata alla necessità di ripensare l'ospedale nel suo senso prima ancora che nella sua forma. Che cos'è un ospedale? Fino ad allora esistevano fondazioni di carità, organizzazioni religiose e laiche che distribuivano viveri, vestiti, e che facevano opera di proselitismo morale, ma l'azione terapeutica sostanzialmente non esisteva. L'ospedale è per lo più un luogo dove si ritrovano, insieme ai malati, diseredati, anziani, miserabili, alcolizzati, orfani: quando il potere non sa che fare con questi soggetti, li assegna al ricovero ospedaliero.

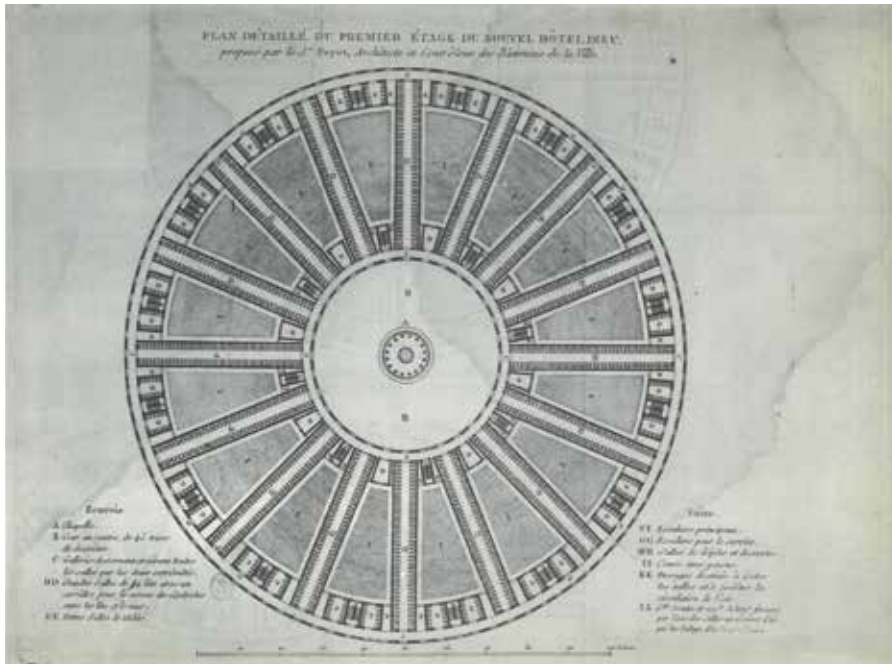
Nel XVIII secolo la salute diventa allora una sfida politico-economica. Si tratta di definire i compiti dell'ospedale, la sua tipologia e la sua ubicazione; di rimettere gli ammalati nella condizione di lavorare, abbassare il tasso di mortalità, combattere la diffusione delle malattie. Rispetto a questi problemi la struttura ospedaliera parigina risulta del tutto desueta. L'architettura dell'Hôtel Dieu è pachidermica e inefficiente: è un ammasso di strutture architettoniche cresciute



*Vue perspective du nouvel Hôtel Dieu proposé par le Sr Poyet, près du Chemin de Versailles.*



*Coupe en perspective de la Cour, du centre et des Salles du nouvel Hôtel Dieu.*



Pierre Poyet, Progetto per la ricostruzione dell'Hotel Dieu a Parigi, sulla strada per Versailles.

accidentalmente l'una sull'altra dal Quattrocento in poi, un luogo in cui i malati sono mandati a morire più che a guarire. Nell'*Encyclopédie* Diderot dedica una voce all'Hôtel Dieu e lo descrive come una lunga infilata di sale contigue, dove si raccolgono i malati di ogni specie, dove si ammassano spesso tre, quattro, cinque e persino sei persone in un solo letto, i vivi fianco a fianco ai moribondi e ai morti: "Ecco l'Hôtel Dieu; così alcuni di questi miserabili escono con dei mali che non avevano, altri guariti imperfettamente passano il resto dei loro giorni in una convalescenza tanto crudele quanto la malattia e il resto perisce".

In *Sorvegliare e punire* (pp. 188-189) Foucault dedica al tema alcuni splendidi passaggi: "Tutta una problematica va ora sviluppandosi: quella di una architettura che non viene più fatta semplicemente per essere vista (fasto dei palazzi) o per sorvegliare lo spazio esterno (geometria delle fortezze), ma per permettere un controllo interno, articolato e dettagliato – per rendere visibili coloro vi si trovano. Più in generale, quella di un'architettura che sarebbe diventata un operatore nella trasformazione degli individui: agire su coloro che essa ospita, fornire una presa sulla loro condotta, ricondurre fino a loro gli effetti del potere, offrirli ad una conoscenza, modificarli.

Le pietre possono rendere docili e conoscibili. Al vecchio, semplice schema del chiudere e del rinchiudere – il muro spesso, la porta solida che impediscono di entrare o di uscire – comincia a sostituirsi il calcolo delle aperture, dei pieni e dei vuoti, dei passaggi e delle trasparenze. È così che l'ospedale-edificio si organizza a poco a poco come strumento di azione medica: deve permettere di osservare bene gli ammalati, dunque di meglio predisporre le cure; la forma degli edifici deve, con l'accurata separazione degli ammalati, impedire i contagi; la ventilazione e l'aria che si fa circolare attorno ad ogni letto, infine, devono evitare che i vapori delle febbri ristagnino attorno al paziente decomponendo i suoi umori e moltiplicando la malattia per mezzo dei suoi effetti immediati. L'ospedale – quello che si vuole organizzare nella seconda metà del secolo, e per il quale sono stati fatti tanti progetti dopo il secondo incendio dell'Hôtel Dieu – non è più semplicemente il tetto sotto cui si riparano la miseria e

la morte prossima, è, con la sua stessa sostanza materiale, un “operatore terapeutico”.

I primi sforzi di creare un moderno operatore terapeutico sono volti alla logica della dissociazione: si tratta di dissociare le stanze, le sale, i letti, i corridoi; di isolare le funzioni, annullare l'oscuramento, separare i corpi tra loro in base a un insieme di esigenze diverse. Tenon, il medico che, per definire la nuova funzione dell'ospedale, ha coniato l'espressione “machines à guerir” (una metafora che diverrà parte dell'arsenale teorico modernista) si accorge che in assenza di precedenti, occorre inventare un “tipo”.

Tre scuole diverse di pensiero (che sono rimaste vive tutte e tre, fino ai nostri giorni) raccolgono la sfida. La prima, quella dei fisiocratici, è per la domiciliazione dei malati: invece delle architetture mastodontiche che replicano al loro interno i problemi della città, si propone l'idea che i malati siano seguiti – quanto più possibile – a domicilio, in modo da evitare la diffusione delle malattie, ma anche da ottenere un ragguardevole risparmio sui costi della sanità pubblica.

aA

Un'altra corrente propone la costruzione di tanti piccoli ospedali sul territorio: una sorta di ospedale diffuso che si oppone anch'esso al paradigma centralizzato tradizionale.

109

La terza scuola vuole invece ripensare il grande ospedale mantenendone l'ampiezza ma predisponendolo secondo una logica completamente nuova. Alla fine sarà quest'ultimo modello a prevalere. Ma con esso si afferma anche un nuovo paradigma epistemologico: tutti questi problemi progettuali saranno infatti presi in consegna dalle competenze del medico e dell'ingegnere.

È un punto che, nella sua singolarità storica, mostra l'emergenza di una enorme questione riguardo al senso dell'architettura, al perimetro del suo campo disciplinare, al suo stesso statuto epistemico. Specialisti come l'importante medico-chirurgo Petit o come Lavoisier, cominciano infatti a sostenere che in questo campo, nel campo della progettazione ospedaliera, l'architetto non è legittimato ad operare, perché le competenze per pensare l'ospedale nella sua complessità sono appannaggio degli specialisti della medicina e dei saperi ingegneristici.

Non è un caso che la scuola di “Ponts et chaussées” stes-

se prendendo in mano, come poi faranno anche le scuole politecniche, tutta la ristrutturazione della società nei suoi temi progettuali più innovativi e specificatamente moderni (stazioni, ponti, industrie, ospedali, strade, ecc.), marginalizzando la figura dell'architetto, da ora costretta a subire la concorrenza disciplinare dei saperi tecnico-scientifici.

Il progetto di Petit è quello dove Foucault comincia a riflettere sui caratteri panottici dei dispositivi biopolitici moderni, caratteri che solo in un secondo tempo ritroverà in Bentham. Il modello consiste in una costruzione circolare con le camerate dei pazienti disposte a raggiera per rendere possibile una più igienica distanziamento dei pazienti gli uni dagli altri. Occupando il centro della struttura, medici e infermieri avrebbero poi facilmente potuto sorvegliare tutti i raggi. Il principio panottico è dunque già sostanzialmente inserito nel progetto (a dimostrazione del fatto che esso è parte integrante di una forma storica di razionalità, di una grammatica fondamentale che si ritrova in ambiti diversi).

Significativo è anche il fatto che Petit collochi a copertura del centro della struttura una grande cupola cui però è associata una funzione totalmente diversa da quella tradizionale. Tradizionalmente essa era destinata a ospitare la cappella verso la quale i pazienti potevano simultaneamente svolgere la messa. Ma per Petit il paradigma di riferimento non è la chiesa, bensì la fabbrica: la sua cupola è in realtà un grande ventilatore, ispirato alle cappe di tiraggio delle industrie inglesi per la produzione del coke, un sistema tecnico per disperdere i miasmi dell'ospedale. Tutto l'ospedale doveva risultare una specie di utopico mulino a vento, una macchina igienica, un'industria della salute, un meccanismo ordinato e sorvegliabile.

Un secondo modello monumentale, elaborato da Poyet, mantiene la forma circolare (ispirato al Colosseo, ed esposto a tutti i venti come la città di Vitruvio) ma al centro propone una corte vuota. L'aria può dunque passare da una parte all'altra delle camerate superando in efficienza il progetto di Petit. Si incomincia anche a valutare l'ipotesi di porre l'ospedale lontano dalla città, in luoghi di campagna salubri, verdi e isolati. Ma la struttura esalta soprattutto la trasparenza architettonica e il principio della sorveglianza. Non a caso Poyet

la concepisce, non diversamente da quanto farà Bentham, come un tipo polivalente, elastico, applicabile tanto bene a un ospedale quanto a una caserma, a un carcere o anche a una grande industria.

Lavorando assieme alla commissione, Poyet avanzerà poi una seconda proposta, con la quale si approda a un modello a padiglione a mezza strada tra la logica industriale e quella dell'accampamento militare. I padiglioni separati recano in effetti grandi vantaggi rispetto alla razionalità disciplinare, perché consentono di separare e "localizzare" degenti di tipo diverso, in base alla loro specifica patologia e condizione, al sesso e all'età.

A vincere questo concorso d'idee sarà però il modello elaborato da Leroy: un modello ancor più spinto verso la costruzione di padiglioni paralleli. L'estetica qui non ha più alcun valore. Le proposte di Poyet e Petit avevano ancora l'ambizione di una ricerca architettonica; il tipo padiglione di Leroy ne è invece del tutto sprovvisto, e forse anche per questo riscosse l'ammirazione di Durand.

aA In ogni caso solo Haussmann riuscirà effettivamente a riformare l'Hôtel Dieu. Il suo ospedale, tipicamente Ottocentesco, segue il modello a padiglioni. La fase di ricerca cominciata lungo il Settecento si chiude qui.

111

Per veder maturare la fase successiva nel tipo ospedaliero occorrerà attendere la nascita dell'ospedale a monoblocco (un termine preso dal linguaggio automobilistico), alla cui origine vi sono sia le tecniche di disinfezione e sterilizzazione che avevano reso inutile l'isolamento; sia, più in generale, le specifiche esigenze del capitalismo fordista (eliminare gli sprechi, tagliare i tempi e le distanze, ovvero tutto ciò che rendeva il modello a padiglione oneroso e antieconomico).

L'attenzione si sposta verso l'ottimizzazione dei percorsi e la razionalizzazione aziendale della macchina terapeutica. Il primo modello a monoblocco a rispettare questi principi è proprio quello voluto (in parte forse anche progettato) da Henry Ford a Detroit nel 1915. Ford mirava infatti a portare nella struttura ospedaliera i criteri produttivi e i canoni di efficienza della sua fabbrica automobilistica, fra tutte la più avanzata, sfruttando al massimo non solo i vantaggi della standardizzazione e dell'organizzazione industriale, ma an-



cor prima l'analogia illuminista tra il corpo e la macchina. Siamo in un'epoca in cui tutta la società viene mobilitata nel lavoro, e la fabbrica è ben più che una tipologia edilizia e un metodo produttivo: è l'organizzatore e la matrice generativa della vita sociale. La normalità bio-politica assume in questo contesto storico un criterio oggettivo, quello dei corpi di "sana e robusta costituzione", fungibili al lavoro e alla guerra. Nell'ideologia della salute-totale la sfera medico-sanitaria esce così dall'ospedale fabbrica e invade l'intero spazio occupato dal corpo sociale (dunque le antiche utopie riformatrici dei vari Ledoux, Richardson, Garnier, non sono poi dimenticate come sembrerebbe, ma rilanciate su scala industriale, in modo che il ciclo produzione-amministrazione-protezione compenetri l'esistenza collettiva, secondo criteri che si ritrovano facilmente anche nelle pagine della *Ville radiieuse*).

La grande storia dell'ospedale finisce qui, dov'esso diventa un fattore decisivo della governamentalità, dove la sua logica si salda con l'economia liberale fordista e diventa perciò, al tempo stesso, una matrice sociale e un elemento funzionale nell'organizzazione pastorale delle società industrializzate. Eppure, per altro verso, questa storia non è ancora conclusa, ed anzi ci troviamo confrontati con un nuovo, inedito tor-nante critico. In quella che usiamo chiamare "società post-fordista", la nostra, i dispositivi disciplinari classici si sono dissolti (esercito e caserme sono stati dismessi, i manicomi sono stati chiusi, le grandi fabbriche si sono delocalizzate). È allora evidente che anche il dispositivo ospedaliero tradizionale sia destinato a risultare inadeguato, anti-storico, irrazionale, qualora non sia in grado di ridefinire daccapo il suo senso e la sua tipologia. Si ripropone in una certa misura una sfida analoga a quella da cui è nata la macchina terapeutica moderna, se non altro per il fatto di richiedere nuovi modelli, progetti e meta-progetti capaci di interpretare la forma sociale attuale. Dagli anni novanta è in effetti già in atto, soprattutto in Francia, una radicale trasformazione paradigmatica nell'eterotopia ospedaliera. Il tratto più caratteristico di questo fenomeno è che i modelli contemporanei sono quelli che meglio esprimono la spazialità globale dei flussi: gli Aeroporti, gli Shopping Mall, gli Alberghi. L'idea (o l'ideologia) sottesa a questa trasmutazione di paradig-

mi è che, integrando le tipiche funzioni della città-mercato contemporanea a quelle dell'operatore terapeutico, si possa indebolire la monofunzionalità dell'ospedale-macchina, la segregazione dell'istituzione dalla città e dalla quotidianità normale dei degenti: i tipici caratteri dell'istituzione totale. È significativo che molti architetti riconoscano che l'ospedale avrebbe molto da guadagnare laddove giungesse a ispirarsi ad eterotopie contemporanee come gli aeroporti, spazi che uniscono alla funzionalità la capacità di assemblare pratiche apparentemente incompatibili, risultando al tempo stesso luoghi della mobilità, del consumo, della ristorazione, e persino del culto, data la frequente presenza in essi di cappelle o vere e proprie chiese. Questa ibridazione funzionale, che è in effetti un tratto caratteristico delle eterotopie foucaultiane, dove diversi spazi di per sé incompatibili vengono giustapposti in unico luogo reale, è già stata valorizzata e perseguita in alcuni avanzati progetti ospedalieri. L'architetta Ameryc Zublena (che ha progettato a Parigi uno dei più grandi ospedali d'Europa, l'Ospedale europeo "Georges Pompidou") è per esempio convinta che il modello dell'aeroporto insegni al progettista a gestire i diversi circuiti di chi arriva e di chi parte, dei bagagli, dei degenti, degli ospiti in visita, degli operatori. Inoltre la complessa e articolata funzionalità degli spazi (accettazione, check in, distribuzione dei reparti, ecc.) si affida a una comprensione puramente cognitiva, semiotica, che avrebbe molto da imparare dall'organizzazione dagli aeroporti. Per l'ospedale Debré a Parigi l'architetto Pierre Riboulet ha poi immaginato una sorta di grande *passage* centrale vetrato, con l'idea che portare un elemento di vita pubblica nell'ospedale, superando il suo tradizionale isolamento, significhi creare condizioni di vita più favorevoli ai degenti, oltre che alimentare le casse dell'ospedale.

Anche il citato modello proposto dalla Zublena non si accontenta di replicare al suo interno la struttura aeroportuale (non dice del resto Koolhaas, nel suo *Junkspace*, che gli aeroporti sono nuovi quartieri della città generica?), ma vi inserisce un grande Shopping Mall.

Renzo Piano, a sua volta, ha realizzato nel 2003, per l'ex ministro della sanità Veronesi un importante *Progetto per un nuovo Modello di Ospedale* che presenta alcune affinità con

la struttura materiale dello spazio contemporaneo e le sue eterotopie. L'ospedale deve essere per lui un network, deve aprirsi alla città (abbandonando il prototipo dello spazio concentrazionario e il principio della clausura), e andrà significativamente ad occupare zone industriali dismesse. È il modello di un ospedale-città, con i suoi esercizi commerciali, alberghieri, di ristorazione. Piano sostiene espressamente che questo ospedale permeabile allo spazio urbano debba "acquistare i connotati di una hall di un grande albergo": comfort per i degenti, scale mobili e ascensori, una grande sala su cui si affacciano la chiesa, gli atri, le associazioni di volontariato, i negozi disposti lungo una *main street* che contiene anche i ristoranti, la posta, le banche e pure un albergo vero e proprio. In fondo, che l'incontro tra l'ospedale e l'albergo fosse destinato a realizzarsi, lo si poteva già immaginare da come Koolhaas, con piglio provocatorio ma in parte profetico, descriveva il ruolo del modello alberghiero rispetto alla città generica (pp. 49-50): "Oggi gli alberghi sono contenitori che, con l'espansione e la completezza dei loro servizi, rendono ridondanti quasi tutti gli altri edifici. Perfino raddoppiati come strade commerciali, sono quanto abbiamo di più vicino all'*esistenza* urbana, lo stile del ventunesimo secolo. Oggi l'albergo implica reclusione, arresti domiciliari volontari; non c'è rimasto un altro posto dove andare, in grado di competere; ci si arriva e ci si ferma. Globalmente descrive una città di dieci milioni di persone tutte chiuse nelle loro stanze, una specie di animazione a rovescio: la densità implosa".

Lungo la sua storia l'eterotopia ospedaliera ha incrociato molti modelli ideali: il convento, il carcere, la fabbrica. La crisi della società disciplinare ha fatto emergere nuovi modelli, dominati dalle figure sociali del consumo, del transito, dell'alloggio provvisorio. Com'è evidente, tutto ciò non significa solo decostruire la sacralità dello spazio medico, o sovvertire la natura totalitaria, ripetitiva, alienante, dell'internamento, ma consente anche agli ospedali di autofinanziarsi, facendo fronte alla crisi tendenziale del welfare nelle società occidentali. Intravediamo così la nascita di un dispositivo tipicamente contemporaneo, di un apparato che sostituisce alla necessità di corpi abili al lavoro quella di corpi abili al consumo, che ibrida e confonde il pubblico e il privato, che trova nella

circolazione (economica, fisica, sociale) il proprio principio ordinativo. Per cominciare a riflettere su ciò che potremmo definire – parafrasando Foucault – l’“incorporazione dell’ospedale nel mercato moderno”, dovremmo forse considerare gli spazi globali della merce, del trasporto, del turismo come l’ultimo terreno dove il liberalismo cerca il superamento e la neutralizzazione della religione, della politica, della cittadinanza. Il che potrebbe anche significare che l’eterotopia foucaultiana non è più un’eccezione spaziale rispetto alla norma, ma diventa essa stessa norma, modello, struttura: un nuovo dispositivo “totalitario” di assoggettamento e di normalizzazione delle condotte sociali che scommette sull’individualismo diffuso e a suo modo egualitario per governare lo spazio sociale. Un apparato di cattura che mira a raggiungere l’esistenza individuale anche sulla soglia che divide la vita e la morte, dissolvendola a tutto vantaggio di un biopotere senza politica e senza stato, ma in grado di rievocare quell’incondizionata libertà del consumo e della cura di sé che è l’ultimo indice liberale della salute sociale.

aA

### Bibliografia citata

- J.L. Binet, *Les architectes de la médecine*, Paris, Les Editions de l’Imprimeur 1996.
- M. Foucault, *Sorvegliare e punire* [1975], Torino, Einaudi 1993.
- , *The subject and the power*, in P. Rabinow (ed.), *The Essential Works*, vol. III, London, Penguin 2001.
- , *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* [1967], Milano, Mimesis 2001.
- , *La nascita della clinica* [1963], Torino, Einaudi 2002.
- , *L’incorporazione dell’ospedale nella tecnologia moderna*, in M. Pandolfi (a cura di), *Archivio Foucault*, Milano, Feltrinelli 1998.
- , *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitan*, Milano, Mimesis 2005.
- M. Foucault, B. Fortier (et al.), *Les Machines à guerir (aux origines de l’hôpital moderne)*, Paris, Institut de l’Environnement 1976.
- D. Harvey, *Città ribelli: i movimenti urbani dalla Comune di Parigi a Occupy Wall Street*, Milano, il Saggiatore 2013.
- R. Koolhaas, *Junkspace: per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet 2006.
- E. Li Calzi, *Per una storia dell’architettura ospedaliera*, Milano, Clup 2007.
- P. Mello, *L’ospedale ridefinito. Soluzioni e ipotesi a confronto*, Firenze, Alinea 2000.
- S. Verderber, D.J. Fine, *Healthcare Architecture. In an era of radical transformation*, New Haven-London, Yale University Press 2007.
- S.O. Wallenstein, *Bio-politics and the Emergence of Modern Architecture*, Princeton, Princeton Architectural Press 2008.



aA

Hans-Peter Ammann e Peter Baumann, *Scuola primaria Inwil a Baar*, 1971-73.  
Da "Das Werk", n. 1, 1975, p. 89.

## Utopie concrete: architettura per l'educazione in Svizzera. Da Rousseau a Illich, dalla scuola all'aperto alla "morte della scuola"<sup>1</sup>

Marco Di Nallo

Utopie bliebe blosser Traum, wenn sie sich nicht verbände mit einem Ausfindigmachen der Mittel, durch die die utopisch dargestellten Ziele sich in Wirklichkeit umsetzen lassen, sich nicht verbände mit einem Planen der Anwendung dieser Mittel, mit einem Planen der Richtung wirklicher Bewegungen.<sup>2</sup>

aA

La definizione di "utopia concreta", messa a punto nel 1972 da Lucius Burckhardt, François Burckhardt, Matthias Eberle e Burghart Schmidt in occasione di *Documenta 5* Kassel, sembra perfetta per descrivere il rapporto tra utopia ed educazione. Se pensiamo all'utopia come l'aspirazione ad una vita migliore, più felice e più giusta, ovvero come un'insieme di proposte per una società migliore, non è difficile immaginare lo stretto legame esistente appunto tra utopia e diffusione del sapere.

Il presente saggio prende in considerazione il rapporto tra educazione e utopia e le sue ricadute sull'architettura scolastica nella Svizzera moderna, con alcuni riferimenti al contesto internazionale: un paese, la Svizzera, forse asso-

117

1. Il testo riprende una lezione per gli studenti del corso di laurea specialistica del Politecnico di Milano, in questa sede si è mantenuto il livello di approfondimento originale, per un'indagine più dettagliata dei temi trattati si rimanda alla bibliografia a fine testo.

2. "L'utopia rimarrebbe un mero sogno se non fosse combinata con un accertamento dei mezzi attraverso i quali gli obiettivi utopici possono essere convertiti in realtà, se non fosse combinata con un processo di pianificazione dell'applicazione di tali mezzi, con un piano di direzione di movimenti reali". Trad. dell'autore, da François Burckhardt, Matthias Eberle, Burghart Schmidt, *Erläuterung des Begriffs "Konkrete Utopie"*, in "Das Werk", n. 9, 1970, pp. 156-157

ciato per antonomasia ad un certo pragmatismo, ma che in realtà non è privo di visioni utopiche, o meglio di utopie concrete.

La Svizzera è da sempre terra di pedagoghi, a partire da Jean Jacques Rousseau e da Heinrich Pestalozzi. Due figure che avranno un'importanza fondamentale per lo sviluppo delle teorie educative moderne e che più volte vengono citati dagli stessi architetti moderni; padri fondatori della moderna pedagogia dunque, quando la pedagogia ancora non esisteva come branca autonoma del sapere.

Rousseau, nella sua opera più nota, *l'Emilio o dell'educazione*, costruisce un modello ideale di educazione, fondato sul principio che "l'uomo è naturalmente buono" ed è la società a corromperlo. Rousseau critica pesantemente l'educazione conformista dei collegi, e le ipocrisie dell'ambiente aristocratico che a suo dire alimentano la diversità sociale tra servi e padroni. È proprio nell'organizzazione della società del suo tempo, nei suoi valori e nelle sue modalità di relazione, che Rousseau identifica la radice dei mali dell'uomo: ovvero l'assenza di libertà, e la disuguaglianza economica e sociale. Considerazioni non così distanti da quella che sarà la critica verso la scuola e verso le istituzioni negli anni sessanta e settanta del secolo scorso.

Sintomatico del carattere visionario e utopico del pensiero di Rousseau è il fatto che egli stesso definisca il suo libro come «i sogni di un visionario sull'educazione». L'altro indizio sul carattere rivoluzionario dell'opera è il fatto che subito dopo la sua pubblicazione nel 1762 in Francia, il libro viene censurato e bandito.

La pedagogia in Rousseau si costruisce attorno ad alcuni punti fermi che verranno fatti propri dai pedagoghi e dagli architetti moderni.

- Lo scopo dell'educazione è di formare l'uomo e non di limitarsi solo a sviluppare abilità (in Rousseau c'è una chiara distinzione tra educazione ed istruzione).
- L'educazione concorre a costituire una nuova società di uomini liberi, che vivono secondo natura, in pace con se stessi e gli altri.
- L'importanza del pensiero critico ed anticonformista: l'educazione come base per esplorare nuove possibili-

tà, come processo aperto: «la sola abitudine che si deve lasciar prendere al fanciullo è quella di non contrarne nessuna; preparate da lontano il regno della sua libertà».

Le idee di Rousseau vengono fatte proprie e portate avanti da Pestalozzi. Utopista e sperimentatore di esperienze pedagogiche filantropiche, Pestalozzi è il fautore di una serie di azioni di resistenza sociale basate sulla lotta contro il pauperismo e sull'educazione dei bambini, considerati attori della propria autogestione. Pestalozzi è ricordato anche come il mentore del sistema cooperativo e promotore del bene e dell'utilità pubblica.

Nel 1773, l'educatore svizzero fonda a Neuhof, nella propria tenuta un'istituto per l'educazione dei bambini poveri. L'idea è quella di formare i bambini e di insegnare loro un lavoro che fosse in grado di assicurarne la sussistenza; la pretesa filosofica di Pestalozzi è infatti quella di abituare i bambini, fin dalla loro formazione, ad una forma di autonomia, economica ma anche di pensiero, nella misura in cui questa deve essere finanziata dal loro stesso lavoro, senza alcun sostegno pubblico. Il principio alla base è che ciascun bambino deve trovare in se stesso le forze che gli permetteranno di essere indipendente nel mondo.

Un altro aspetto fondamentale del pensiero di Rousseau e di Pestalozzi è il ruolo pedagogico della natura. L'idea di un contatto diretto con la natura trova però diffusione soltanto tra la fine del XIX e gli inizi del XX secolo, soprattutto sotto la spinta delle idee igieniste a favore di una scuola all'aria aperta, in un primo tempo destinata ai bambini tubercolotici o affetti da malattie respiratorie.

Nel 1907, l'architetto Henry Baudin, autore dell'importante pubblicazione *Les constructions scolaires en Suisse*, ricorda come l'idea di una scuola all'aria aperta, già «raccomandata da J.-J. Rousseau, sperimentata da Pestalozzi e da Fröbel, non fosse stata mai messa in pratica in maniera definitiva. [...]» e ipotizza che in futuro si arriverà all'abbandono del casermone scolastico in favore del sistema della scuola all'aria aperta».

Nel 1910 a Cergnat, nei pressi di Leysin, il medico svizzero Auguste Rollier, specialista della tubercolosi ossea e promotore delle cure elioterapiche, fonda la cosiddetta



*École au soleil*: una scuola destinata ad accogliere bambini fragili o convalescenti e basata sull'insegnamento e la vita all'aria aperta e alla luce del sole. Sebbene l'*École au soleil* di Rollier non fosse un vero e proprio edificio scolastico e le scuole all'aperto sorte di lì a qualche anno presentassero un carattere piuttosto *Heimatstil*, l'idea dell'insegnamento all'aria aperta esercita un grandissimo fascino sul dibattito sull'edilizia scolastica del XX secolo. I primi edifici scolastici dal carattere moderno sono infatti spesso proprio scuole all'aria aperta

Poco a poco, l'interesse per i problemi d'igiene scolastica si sposta da questioni tecniche a questioni pedagogiche. Nel periodo tra le due guerre è infatti un nuovo orientamento nella pedagogia e nell'architettura a determinare i cambiamenti più profondi in ambito scolastico.

I contenuti che ispirano i nuovi progetti di architettura scolastica fanno capo alla scuola attiva che pone al centro dell'educazione non tanto il sapere da trasmettere quanto il bambino e le sue specifiche capacità mentali e motorie.

Le critiche dei pedagoghi come Maria Montessori, John Dewey e Adolphe Ferrière si muovono contro la rigidità, quasi militaresca, della pratica dell'insegnamento e addirittura la scuola tradizionale viene accusata di aver favorito o permesso, attraverso i suoi metodi coercitivi e competitivi, la barbarie della prima guerra mondiale.

L'utopia modernista di cambiare la società attraverso l'architettura trova nell'edilizia scolastica un terreno molto fertile. Dal momento che l'avanguardia, influenzata dalla propria spinta educativa, sostiene che la nuova architettura necessita di un nuovo essere umano, viene da sé che all'educazione e alla scolarizzazione dei bambini viene assegnata grande importanza.

Non a caso, nel 1928, uno dei sei punti del *Programme de travail* per il primo CIAM di La Sarraz, riguarda proprio l'*Education domestique à l'école primaire*. «Attraverso l'educazione nella scuola primaria, un insieme di verità elementari potrebbero costituire la base efficace di un'educazione domestica. [...] Un insegnamento tale avrebbe l'effetto di formare generazioni con una concezione sana e razionale della casa. Queste generazioni (futuri clienti degli architetti-

ti) sarebbero in grado di porre la questione della casa», si legge nella *Dichiarazione della Sarraz* diffusa in conclusione al congresso fondatore, durante il quale pare che i giovani partecipanti svizzeri abbiano particolarmente insistito sulla necessità di istruire il profano sui portati dell'architettura moderna.

Gli architetti svizzeri si rendono conto che «l'edilizia scolastica è un mezzo estremamente pervasivo, propizio sia per la diffusione delle idee e della cultura moderna che per l'acquisizione di mandati professionali».

Nel 1932, in seguito alle delusioni seguite all'esito di alcuni concorsi importanti, l'architetto Werner M. Moser, insieme al pedagogo Willi Schohaus e all'igienista Willi von Gonzenbach allestisce al Kunstgewerbemuseum di Zurigo, l'esposizione *Der neue Schulbau*.

L'idea alla base è quella di diffondere il modello della scuola all'aria aperta a padiglioni anche per i bambini sani: «Luce, aria e sole per i bambini malati. Perché non anche per quelli sani?» compare su una delle tavole della mostra. Attraverso i pannelli espositivi viene messa in atto una vera e propria propaganda del Moderno che mira a contrapporre i volumi massicci delle monumentali *Schulkasernen*, alle costruzioni basse della scuola a padiglioni, in favore di un'architettura proporzionata alla scala del bambino, con ampi spazi verdi, ventilazione e illuminazione bilaterale.

I principi degli anni trenta vengono ripresi e portati avanti nel dopoguerra da Alfred Roth, attraverso l'importante pubblicazione trilingue *Das neue Schulhaus*, alla quale fa seguito nel 1953 una mostra dal titolo omonimo.

*Das neue Schulhaus* non è soltanto una sorta di manuale da sfogliare e dal quale prendere spunto al momento di progettare una scuola, ma per gli architetti moderni è il porta bandiera di una missione estetica, sociale e utilitaria.

Alfred Roth e i protagonisti dell'architettura moderna sono convinti che l'educazione sia uno strumento di progresso umano e sociale e intendono la scuola non soltanto come il luogo dove il bambino viene istruito alla vita professionale, ma come un ambiente che contribuisce a stimolare le energie creative. «L'uomo morale è l'obiettivo principale dell'educazione» – scrive Roth nel suo libro – e «l'educazio-

ne estetica è una premessa necessaria all'educazione morale», e ancora «l'educazione estetica significa educazione artistica per mezzo delle cose belle».

Così come Jean-Jacques Rousseau nell'*Emilio* prescrive agli insegnanti «di fondare l'educazione del bambino» non sui libri ma «sul contatto con le cose», Roth attribuisce all'architettura, e nello specifico all'edificio scolastico e al suo messaggio estetico, un preciso ruolo pedagogico.

Un'altra figura importante per Roth è Herbert Read, intellettuale inglese, direttore del «Burlington Magazine» tra il 33 e il 39 e vicino tra l'altro alle idee anarchiche. Roth sposa la teoria di Herbert Read di «uno stretto legame spirituale tra il bambino e l'artista», e la visione del «l'educazione e la vita [...] come un'unica cosa», spingendo il progettista a partecipare in prima persona a questo ambizioso programma pedagogico.

Le idee di Herbert Read sono per dichiarazione dello stesso Roth alla base dell'ideale pedagogico presentato nel proprio libro, in particolare Roth raccomanda vivamente i testi *Education through Art* e *Education for Peace*. In questi libri Read sviluppa il concetto della “natura dialettica dell'arte”, ovvero dell'arte non come un sottoprodotto dello sviluppo sociale, ma come uno degli elementi originari che vengono a formare una società.

Nel libro *Das neue Schulhaus*, Roth riprende ancora, e li fa propri, alcuni punti del pensiero di Pestalozzi:

- L'educazione a scuola è una continuazione e un'estensione dell'educazione che il bambino riceve a casa dai genitori;
- La classe e la scuola devono infondere lo stesso senso di intimità e sicurezza con cui il bambino ha familiarità nella propria casa;
- L'insieme dell'ambiente naturale e artificiale, sia a scuola che a casa costituisce una parte vitale dell'educazione del bambino.

Il grande successo internazionale del libro è testimoniato anche dalle numerose riedizioni – nel 1957, nel 1961 e nel 1966 – la parte teorica rimane sostanzialmente invariata, ciò che cambia notevolmente sono il tipo e il numero degli esempi, a testimonianza della vivacità del dibattito e del

gran numero di realizzazioni: da ventuno nel 1950, i casi studio diventano trentasei nell'ultima edizione.

Osservando il cambiamento dei casi studi nel libro di Roth si può notare come, a partire dalla metà degli anni cinquanta, oltre agli aspetti tecnici come l'aula di forma quadrata, l'illuminazione e la ventilazione bilaterale, uno dei principali punti del dibattito sull'architettura scolastica riguarda il senso di comunità e l'idea di una scuola come «ponte verso il mondo», fino a prendere in considerazione, negli anni sessanta, gli aspetti più sociali e politici della questione.

Nel 1966 Alfred Roth pubblica la quarta edizione del suo libro *Das neue Schulhaus*: sebbene l'apparato teorico rimanga sostanzialmente invariato, «dei trentadue esempi della terza edizione, undici vengono sostituiti da quindici nuovi casi»; i cambiamenti apportati dimostrano un'attenzione nuova al rapporto tra scuola e comunità: «la scuola deve diventare una "casa aperta", un centro comunitario [...] e contrastare gli effetti di deumanizzazione della società attuale».

Negli anni sessanta, ben prima dunque del successo dei Pink Floyd *Another Brick in the Wall*, la considerazione della scuola come un'istituzione dal carattere industriale e burocratico che produce automi e non esseri pensanti scuote l'ambiente educativo in tutto il mondo, conducendo verso la ricerca di un modello di scuola più aperto.

Quasi ovunque appaiono critiche, commenti o illustrazioni satiriche che dipingono la scuola come una fabbrica di conformità, un luogo che toglie creatività e intelligenza agli studenti: studenti come robot, scuole come fabbriche e l'educazione vista come un qualcosa che accade nonostante la scuola e non grazie alla scuola.

Queste critiche e questi cambiamenti sociali hanno ricadute significative anche sull'architettura scolastica: il sociologo americano Larry Cuban ha scritto che negli Stati Uniti il "movimento per la classe aperta" – the "open classroom movement" – riflette i cambiamenti sociali, politici e culturali degli anni sessanta e dei primi anni settanta.

I movimenti sociali del periodo sono tutti profondamente sospettosi nei confronti delle tradizionali sedi dell'autorità e l'aula scolastica è evidentemente una di queste. A

partire dai paesi anglosassoni, la scuola senza pareti, senza classi o la scuola aperta si diffonde a partire dalla seconda metà degli anni sessanta un po' in tutto il mondo, almeno sul piano teorico.

La scuola non è l'unico obiettivo. La nuova critica di sinistra vede il fallimento istituzionale quasi dappertutto in questo periodo. Anche lo sport, lontano dall'essere il regno della libertà e del gioco, viene accusato di riprodurre le condizioni e le relazioni sociali prodotte dal capitalismo. Gli ospedali, un tempo estremamente luminosi e baluardi contro la malattia, vengono criticati come macchine per espandere gli interessi della professione medica e del suo apparato tecnico e burocratico.

La scuola, in quanto luogo sociale per eccellenza, è naturalmente al centro di tale critica e molti opinionisti ritengono che la scuola tradizionale abbia un impatto soffocante sull'individualità e la creatività dell'alunno.

Una delle critiche più conosciute alla scuola in questo periodo è il libro *The Little Red School-book*, una sorta di manuale di consigli, scritto da due insegnanti danesi. Il libro attraversa una serie di polemiche contemporanee sull'educazione, compreso il ruolo dei voti, degli esami e persino temi sociali molto delicati come l'uso di droghe o la libertà sessuale. In molti paesi, un certo numero di politici ha duramente criticato il libro, temendo che potesse erodere il tessuto morale della società ed essere un invito all'anarchia nelle scuole. Il libro viene bandito in Francia e in Italia, in Svizzera il politico bernese Hans Martin Sutermeister, conduce una campagna che porta temporaneamente al blocco dell'importazione del libro.

Tuttavia *The Little Red School-book* non viene concepito per scioccare, anzi i due autori sono interessati ad assistere gli studenti nel diventare collaboratori consapevoli della loro stessa educazione, critici informati del loro sistema educativo e veri partecipanti nelle decisioni che li riguardano.

Gli autori forniscono anche idee per migliorare l'ambiente scolastico, idee che sono caratteristiche standard della nuova critica di sinistra alla scuola. Nel libro viene elencata una serie di aspetti negativi:

- il carattere sterile delle aule, simili a sale d'aspetto o a magazzini
- la disposizione dei banchi in file
- il fatto che allo studente è assegnato sempre lo stesso posto durante l'intero anno scolastico
- e che l'insegnante è l'unico ad avere la possibilità di muoversi liberamente durante le lezioni
- ed è l'unico ad essere seduto in modo da poter vedere tutti in faccia

Le classi dovrebbero essere dei laboratori con tavoli da lavoro, lavagne, scaffali e strumenti per tutti. Dovrebbe essere possibile muovere gli arredi secondo le necessità.

In Svizzera, l'intenso dibattito sull'architettura scolastica negli anni sessanta è animato da un lato dalla discussione sulla riforma e dall'atteggiamento ottimistico degli architetti, dall'altro dalla discrepanza tra le nuove esigenze pedagogiche e didattiche e le vecchie normative in ambito scolastico.

Nei primi anni sessanta, le riviste di architettura pubblicano numerosi articoli lanciando appelli per una riforma scolastica e risvegliando il ruolo degli architetti. Nel 1960, in un saggio intitolato *Voraussetzungen der Planung von Mittelschulen Heute und Morgen* (Presupposti per la progettazione di scuole medie oggi e domani), Werner M. Moser osserva come l'edificio scolastico, soprattutto di livello secondario, dei primi anni cinquanta non sia più adeguato alle nozioni del tempo sull'insegnamento, e sottolinea la necessità di una individualizzazione dei programmi didattici, facendo riferimento, ancora una volta, ad esempi inglesi e americani: «il curriculum individuale richiede una superficie maggiore per ogni studente rispetto alle scuole costruite secondo gli standard attuali. In Inghilterra e negli Stati Uniti una gran parte degli spazi di distribuzione viene convertita con successo in superficie utile».

Secondo la ricerca di Moser, che tra il 1955 e il 1956 è visiting professor ad Harvard, il programma di studi americano si divide secondo le linee seguenti: 40 % (in ore) è dedicato all'insegnamento individuale, 40 % a gruppi di

10-12 studenti e il restante 20 % a gruppi più numerosi, composti da 60-100 alunni. L'insegnamento in gruppi, più o meno numerosi, e l'attenzione all'educazione sociale acquistano sempre più importanza e le ricadute sull'architettura scolastica sono evidenti.

Commentando le ricadute sull'architettura scolastica della riforma inglese, l'architetto svizzero Pierre Bussat sottolinea la rottura della classe tradizionale come unità di base dell'insegnamento: «Possiamo dire che la classe non ha più nient'altro che un valore amministrativo; ma, da un punto di vista pedagogico, può essere suddivisa in diverse unità [...] che è necessario unire ad altre al fine di costituire delle "unità pedagogiche" più grandi, per partecipare ad alcune attività, in particolare quelle concernenti l'educazione sociale».

L'elemento base della scuola cessa di essere l'aula in favore di una serie di ambienti diversificati e caratterizzati da un alto livello di flessibilità per soddisfare le diverse esigenze pedagogiche.

Moser osserva soluzioni positive anche in Svizzera, soprattutto per la crescente attenzione verso gli aspetti sociali e per l'apertura della scuola alla comunità: oltre alla politica di Zurigo per il tempo libero, che promuove la combinazione di edifici scolastici e centri ricreativi, Moser illustra due progetti in particolare, ovvero il ginnasio di Locarno di Dolf Schnebli (1959-64) e il progetto di concorso per un complesso scolastico con palestra e centro parrocchiale a Rapperswil-Jona (1958-59), progettato da Moser stesso insieme ai suoi colleghi Max E. Haefeli e Rudolf Steiger. Il primo, risultato di un concorso del 1959, è caratterizzato da classi con illuminazione zenitale aggregate a *cluster* e distribuite da un corridoio che non è più soltanto uno stretto e lungo spazio di distribuzione, ma si comprime e si dilata e diventa spazio per il lavoro di gruppo, lo studio individuale, o per la ricreazione.

A seguito dell'evoluzione della società e del processo di democratizzazione, i metodi d'insegnamento diventano in questi anni sempre più diversificati, complessi e specialistici. Nonostante la grande incertezza di una riforma e la rapidità dei cambiamenti sociali, la forte motivazione degli architetti

e la salda convinzione che attraverso l'architettura si possa cambiare l'educazione e attraverso l'educazione il mondo, porta a sperimentare diverse soluzioni.

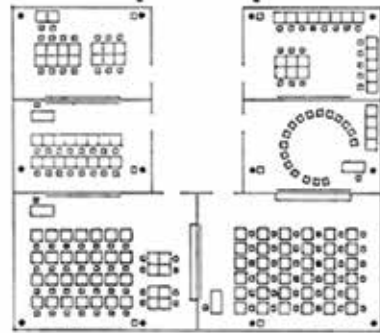
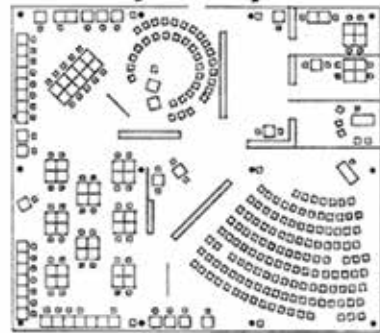
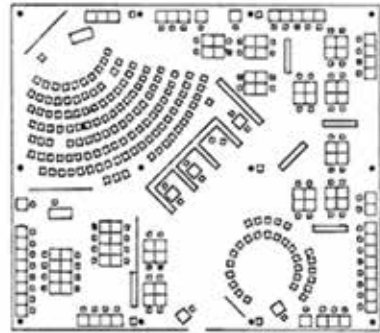
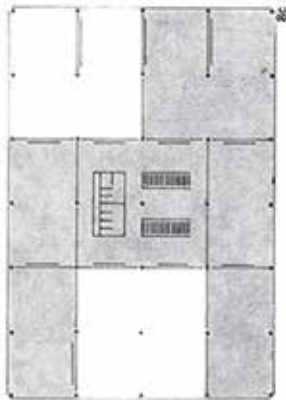
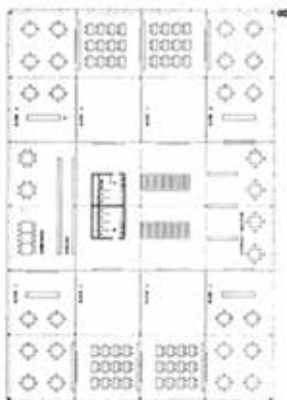
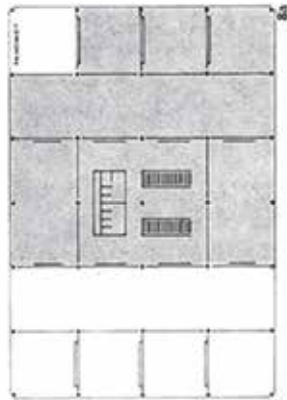
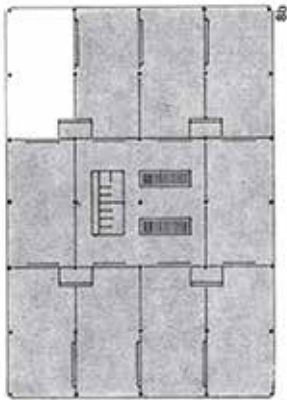
All'inizio degli anni sessanta, sebbene il modello più diffuso rimane quello di una scuola composta da classi tradizionali con affiancate classi speciali, la continua specializzazione del sapere conduce teoricamente ad un edificio scolastico in cui la classe perde la sua accezione sociale, di gruppo, e dove tutte le aule sono ambienti specializzati all'interno dei quali gli alunni si spostano da un'ora all'altra a seconda della materia da trattare.

Sempre più importanti e complessi diventano però anche le interrelazioni tra il sapere scientifico, tecnico e politico. Già alla fine degli anni venti il pedagogo tedesco Peter Petersen sviluppa un metodo educativo, in seguito chiamato *Jenaplan*, basato su una trasmissione del sapere orizzontale e i cui punti chiave sono lo studio individuale, il lavoro di gruppo, la vita comunitaria e la divisione dei compiti e delle responsabilità.

Sulle basi di questa nuova concezione dell'insegnamento, architetti ed educatori sottolineano la necessità di creare un tipo differente di scuola, improntata su una nuova flessibilità d'utilizzo. Si cominciano a delineare due soluzioni possibili: da una parte la variabilità quasi assoluta nella disposizione degli spazi interni che conduce ad una rinuncia quasi altrettanto radicale della forma architettonica; dall'altra la definizione di una nuova unità di classe composta da due o più aule che condividono un locale multifunzionale, per le attività di gruppo, il lavoro manuale o lo studio individuale.

In Svizzera, la creazione nei primi anni sessanta di un livello d'insegnamento supplementare tra la scuola primaria e la scuola secondaria è la prima tappa verso una revisione completa dell'insegnamento: in particolare, l'introduzione in alcuni cantoni di lingua tedesca delle *Abschlussklassen*, letteralmente "classi conclusive", destinate ad alunni tra il settimo e il nono anno di studi e inizialmente concepite per studenti non intenzionati a proseguire gli studi di livello superiore, si presenta come una via d'accesso privilegiata per la diffusione dei metodi e degli obiettivi dell'insegnamento moderno.





aA

Alfons Barth, Hans Zaugg, *Abschlussklassenschulhaus a Frauenfeld.*  
*Pianta del progetto di concorso e configurazioni possibili.*  
 ETH Zurich, Gta archives, fondo Barth-Zaugg.

Roland Gross, *Scuola Petermoos a Buchs. Pianta e possibili configurazioni.*  
 Da "Schweizerische Bauzeitung",  
 n. 38 (1971), p. 957.

L'insegnamento nelle *Abschlussklassen*, è un insegnamento orientato alla pratica e alla realtà: su un rapporto equilibrato tra materie pratiche e teoriche, e attività mentale e manuale.

La nuova forma d'insegnamento per le classi conclusive ha delle ricadute evidenti anche sull'architettura scolastica. Quanto un'educazione "olistica" come quella prevista per questo livello scolastico richieda un nuovo tipo di architettura è evidente dal concorso per la *Abschlussklassenschulhaus* di Frauenfeld, del 1962: il primo tentativo di convertire quelle che fino a quel momento erano le classi conclusive della scuola primaria in un nuovo tipo di scuola. Il complesso programma di concorso richiede una grande quantità di aule specializzate per le diverse materie d'insegnamento e per le numerose attività orientate al lavoro, ma soprattutto il dato più interessante è la richiesta di prevedere ogni due aule uno spazio per il lavoro di gruppo ed il lavoro manuale di dimensioni pari a quelle di una classe.

Mentre i progetti di Peter Disch e di Max Graf, premiati col secondo e terzo premio, prevedono soluzioni molto articolate che appaiono come una trasposizione diretta in architettura del programma spaziale, il progetto vincitore di Alфон Barth e Hans Zaugg propone un modello improntato ad una libertà estrema.

Il progetto di Barth e Zaugg, terminato nel 1968, da un punto di vista tecnico affronta le stesse problematiche di un edificio per uffici o di un edificio industriale, di cui riprende anche l'aspetto. Per garantire la possibilità di cambiamenti futuri, il progetto da un lato aumenta al massimo il numero di elementi variabili (pareti mobili, arredi modulari, ecc.), dall'altra riduce al minimo i punti fissi inevitabili, come pilastri, scale, servizi e impianti. Una soluzione che, come dimostrato nelle piante di concorso, permette innumerevoli configurazioni: classi definite con zone per lo studio individuale condivise; classi definite con lo spazio per il lavoro di gruppo; classi più grandi per l'insegnamento di gruppo (dimostrativo); o in ultimo l'eliminazione di qualunque parete divisoria per gruppi numerosi.

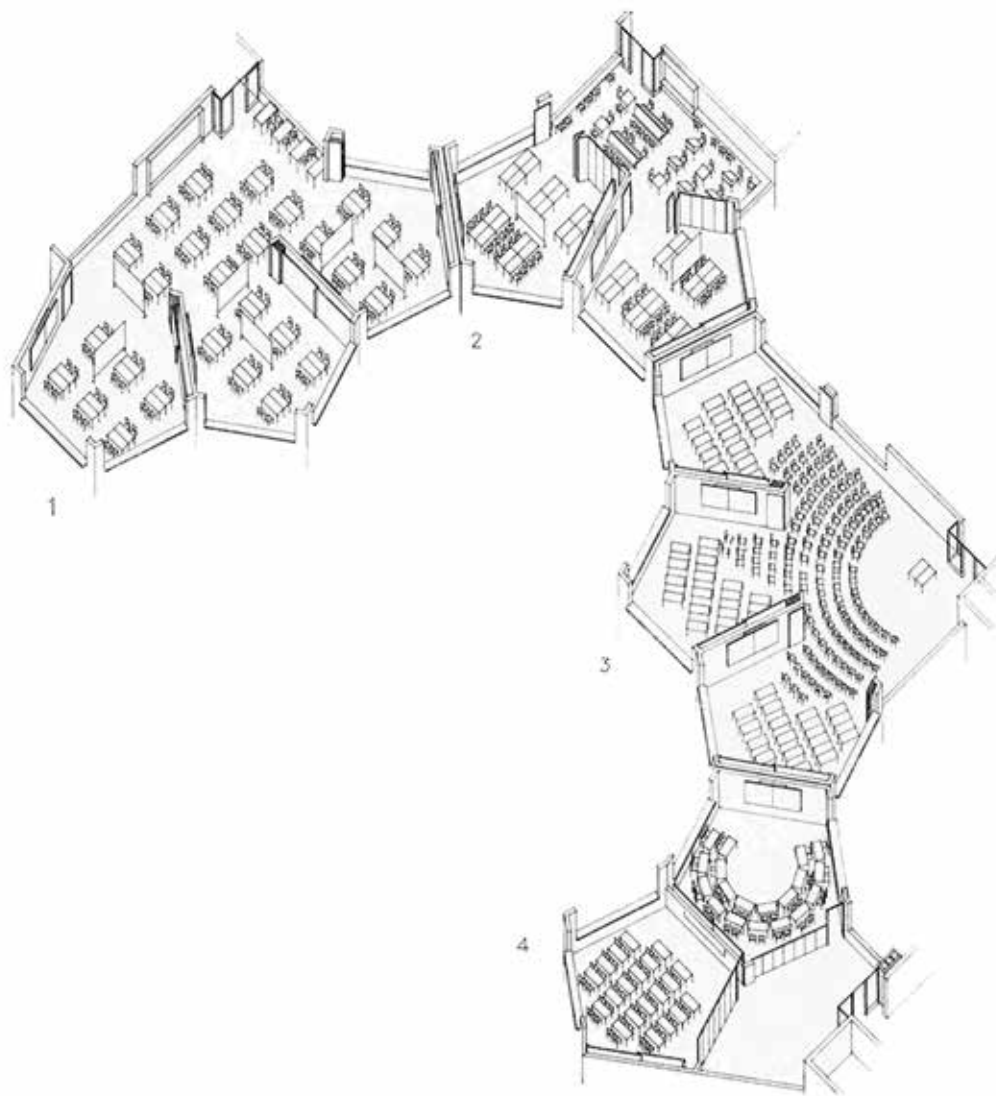
Anche se la scuola per le classi conclusive rappresenta un tipo di edificio per un preciso livello scolastico, le idee

pedagogiche e architettoniche alla base si dimostrano valide anche per le scuole primarie e secondarie e sia architetti che pedagoghi spingono i principi della *Abschlussklassenschulhaus* verso una riforma complessiva dell'insegnamento e dell'architettura scolastica. Nella seconda metà degli anni sessanta, in seguito al concorso per la scuola Frauenfeld, la ricerca di soluzioni flessibili con una netta distinzione tra spazi serviti e spazi serventi e l'utilizzo di sistemi industrializzati e partizioni mobili diventa una linea fondamentale nel dibattito sull'architettura scolastica.

Nel concorso del 1969 per un centro scolastico nel comune di Mesocco, nei Grigioni italiani, l'architetto ticinese Giancarlo Durisch propone uno dei progetti più all'avanguardia: gli unici elementi ad essere definiti chiaramente sono le sei torri contenenti le scale e i servizi, mentre gli spazi interni sono completamente liberi e configurabili secondo le esigenze. Nonostante il progetto non riceva nessun premio, la stampa specialistica gli riserva comunque alcune pagine. L'anno successivo nel concorso ad inviti per la *Oberstufenschulhaus* di Buchs, Roland Gross propone una soluzione che riprende la distinzione tra spazi serviti e serventi e la grande flessibilità degli interni del progetto di Durisch, ottenendo però in questo caso il primo premio. Il progetto di Gross propone tre unità di classe per piano di pianta quadrata e con assoluta libertà di configurazione, distribuite da due torri contenenti le scale e servite da due torri per gli impianti sanitari.

La ricerca di una flessibilità assoluta, in grado di adattarsi ai continui cambiamenti nella didattica coinvolge ovviamente anche aspetti tecnico-costruttivi. Nel Canton Vaud tra la metà degli anni sessanta e i primi anni settanta per rispondere all'improvvisa crescita demografica, a requisiti di economicità e ai continui cambiamenti in ambito didattico, il Centre de Rationalisation et d'Organisation des Constructions Scolaires, noto con l'acronimo CROCS e composto da architetti, ingegneri, pedagoghi e autorità locali, sviluppa un piano decennale di edilizia scolastica ed elabora un sistema costruttivo standardizzato. Il sistema è basato su una griglia modulare di 2,40 per lato che determina il posizionamento degli elementi portanti, costituiti da un'os-

**Utopie concrete:  
architettura  
per l'educazione  
in Svizzera**



131

Roland Gross, *Scuola Sonnenberg a Adliswil, progetto di concorso*.  
Vista assometrica delle diverse configurazioni: 1. lavoro in gruppo: divisione dei gruppi attraverso partizioni leggere; 2. lavoro manuale nella hall; 3. aula magna; 4. aula tradizionale.  
Da "Schweizerische Bauzeitung", n. 14 (1965), p. 228.

satura di travi e pilastri in acciaio e da solette prefabbricate in calcestruzzo armato. I pilastri sono circolari, mentre le travi principali sono profili IPE bucati per permettere il passaggio degli impianti, mentre le travi secondarie sono strutture reticolari in acciaio. L'altezza dell'interpiano varia da 2,40 a 3,00 metri e l'altezza complessiva dell'edificio è limitata a quattro piani fuori terra per ragioni di stabilità.

Uno degli aspetti più innovativi del sistema CROCS è la grande flessibilità degli interni: le divisioni, concepite come pareti leggere, possono essere facilmente spostate per adattare la configurazione degli ambienti ai cambiamenti d'uso conseguenti all'evoluzione delle pratiche pedagogiche; tuttavia i cambiamenti avvenuti nel corso del tempo sono molto pochi.

In vista di un sistema d'insegnamento più differenziato, nell'incertezza di una riforma e della rivoluzione che scuote la società nel corso degli anni sessanta, la questione della flessibilità e di prevedere una funzione degli edifici diversa rispetto a quella originale sembra essere centrale soprattutto nell'edilizia scolastica e una certa polivalenza sembra essere la *conditio sine qua non* di una buona architettura.

Come accenavo prima, l'altra soluzione verso una nuova flessibilità d'utilizzo è la definizione di una nuova unità di classe composta da due o più aule che condividono un locale multifunzionale, per le attività di gruppo, il lavoro manuale o lo studio individuale, secondo appunto i nuovi e diversificati piani di studio. Le aule vengono raggruppate attorno ad un ampio atrio centrale, che può essere equipaggiato con attrezzature per il lavoro manuale o per piccole lezioni e presentazioni, riducendo al minimo la necessità di aule speciali e portando ad un notevole risparmio economico da un lato e ad una maggiore flessibilità nell'insegnamento dall'altra.

Roland Gross, che tra gli architetti svizzeri è il più attivo nell'ambito della teoria moderna dell'educazione, testa queste potenzialità in numerosi progetti di concorso: nella sua proposta per la scuola Sonnenberg a Adliswill (1964), significativamente chiamata *Jenaplan*, concepisce una pianta basata su quattro «unità pedagogiche» costituite da due o tre classi di forma pentagonale. Pareti mobili separano

le classi dall'atrio multifunzionale al centro e permettono molteplici configurazioni spaziali.

Il progetto rimane sulla carta ma esercita una grande influenza negli anni a venire, lo stesso tipo di impianto è presente nella scuola Loogarten di Zurigo di Joachim Naef e Gottfried e Ernst Studer, dove tre classi pentagonali per piano affacciano su un atrio comune e sono divise da questo da pareti mobili. In questo caso l'altro punto d'interesse è che la scuola è abbinata ad un centro ricreativo di quartiere; una soluzione molto diffusa negli anni sessanta, soprattutto a Zurigo dove la politica per il tempo libero prevede proprio la combinazione di scuole e centri comunitari aperti a persone di tutte le età.

Nel caso del progetto di Hans-Peter Ammann e di Peter Baumann per la scuola primaria Inwil a Baar nel canton Zug: le pareti sono tutte completamente scorrevoli. Stessa soluzione viene adottata da Walter Schindler nella Scuola Grossmatt a Hergiswil.

Anche senza una vera e propria riforma dell'educazione e dell'architettura scolastica, durante gli anni sessanta e i primi settanta l'architettura scolastica svizzera rappresenta un interessante centro di sperimentazione. Forse è proprio la mancanza di riforme e il sistema di concorsi ad incentivare gli architetti svizzeri a concepire soluzioni talvolta in anticipo rispetto alle amministrazioni scolastiche e all'amministrazione pubblica.

Sono questioni sociali, piuttosto che fattori didattici o architettonici, a risvegliare definitivamente le coscienze della politica svizzera sulla riforma dell'istruzione, alla fine degli anni sessanta. Due decenni di crescita economica hanno cambiato notevolmente il paese e le grandi rivoluzioni sociali e culturali che scuotono il mondo hanno ricadute evidenti anche sulla Svizzera.

La scuola è sotto attacco da tutti i fronti: la separazione di materie dei vari piani di studio viene accusata di essere antidemocratica e inefficiente e si propone un modello più poroso per l'insegnamento, soprattutto a livello secondario. I nuovi strumenti tecnologici, quali laboratori linguistici, programmi di apprendimento, l'uso della televisione a scuola sembrano offrire impensate nuove possibilità d'in-

segnamento. La nuova pedagogia anti-autoritaria cambia persino la definizione e il ruolo stesso dell'insegnante.

Nel 1967 sulle pagine di "Das Werk", Lucius Burckhardt richiede processi selettivi più trasparenti e nuovi metodi d'insegnamento che preparino gli alunni al moderno lavoro di gruppo e ad un apprendimento duraturo. Secondo Burckhardt e molti altri, strutture scolastiche più grandi e più centralizzate sono la via verso il futuro: la scuola comprensiva è considerata in grado di soddisfare contemporaneamente i più svariati programmi della riforma: «Democratizzazione, pari opportunità, differenziazione e individualizzazione dell'insegnamento, introduzione di nuove tecnologie, nuove forme, nuovi soggetti». Domande che in architettura si trasformano nei termini: variabilità, flessibilità, adattabilità, industrializzazione, economia, ecc.

Come accennato già alla fine degli anni cinquanta, negli Stati Uniti si sperimentano modelli di scuole a pianta aperta, e dagli anni sessanta in avanti scuole di questo tipo vengono testate anche in Svezia e Danimarca e più tardi anche in Germania. Anche in Svizzera nei primi anni settanta viene fondato un comitato interdisciplinare e intercantonale per la scuola comprensiva (*Gesamtschule*) con l'obiettivo di studiare soluzioni applicative anche in territorio elvetico.

Nei giornali specialistici, l'interesse si sposta da questioni architettoniche più concrete a termini più astratti quali struttura, processo, programma, project management, pianificazione dei costi, flessibilità, adattabilità, e così via. In vista di rapidi e imprevedibili cambiamenti, persino la possibilità di continuare a progettare l'architettura nel senso tradizionale diventa discutibile: «La forma non può più derivare soltanto dai requisiti attuali: perciò [la soluzione è] un grande ambiente indifferenziato, che possa essere organizzato il più liberamente possibile». Tuttavia, ad eccezione di pochi edifici, le scuole comprensive in Svizzera rimangono dei casi isolati, soprattutto se confrontate con i vasti programmi applicati in Germania o in Danimarca.

Ovviamente l'intensa mobilitazione teorica di questi anni è alimentata dagli eventi del 1968: la rivolta si diffonde proprio tra gli studenti, rimettendo in discussione l'istituzione

scolastica e dunque, per forza di cose, anche l'architettura destinata a tale istituzione.

Nel gennaio 1968, sul giornale del circolo studentesco della magistrale di Locarno, si legge: «La cultura della nostra scuola è quasi completamente inservibile, libresca, falsa, ipocrita, disumanizzata». Il 9 marzo, due mesi prima del maggio francese, gli studenti occupano l'aula 20 dell'istituto magistrale di Locarno rivendicando un ruolo attivo nella scuola. Quegli studenti saranno poi gli insegnanti degli anni a venire.

La contraddizione che si registra in questi anni è il fatto che la fabbrica, la catena di montaggio, il magazzino sono le immagini prevalenti utilizzate dalla critica per rappresentare la conformità del modello educativo; tuttavia le nuove scuole nate sull'onda dei profondi cambiamenti sociali e didattici degli anni sessanta e settanta, da un punto di vista formale e costruttivo, non sembrano altro che grandi edifici industriali che alimentano alienazione, incomunicabilità, spersonalizzazione, ovvero proprio i termini usati per contestare la società.

Anche se il problema di una maggiore apertura della scuola al mondo esterno è, come sottolineato, una questione discussa già da anni, gli eventi dei tardi anni sessanta sottolineano la mancanza di adattamento tra la società e il sistema scolastico.

Nei primi anni settanta vengono pubblicati importanti studi sociologici che mettono in luce i problemi legati alla democratizzazione dell'insegnamento, contribuendo ad alimentare le riflessioni sul funzionamento dell'istituzione scolastica: nel 1971 Everett Reimer pubblica un saggio dal titolo "The School is Dead"; qualche mese dopo Yvan Illich pubblica il più noto, *Descolarizzare la società*.

Nell'introduzione del libro Illich ringrazia Reimer e scrive come insieme siano arrivati a capire che per la maggior parte delle persone l'obbligo della frequenza scolastica sia un impedimento al diritto di apprendere. L'istruzione universale non è attuabile attraverso la scuola. Né lo sarebbe di più se si ricorresse a istituzioni alternative costruite sul modello delle scuole attuali. Ugualmente non servono allo scopo né nuovi atteggiamenti degli insegnanti verso gli



allievi, né la proliferazione delle attrezzature e dei sussidi educativi (in aula e a casa), né infine il tentativo di allargare la responsabilità del pedagogo sino ad assorbire l'intera vita dei suoi discepoli.

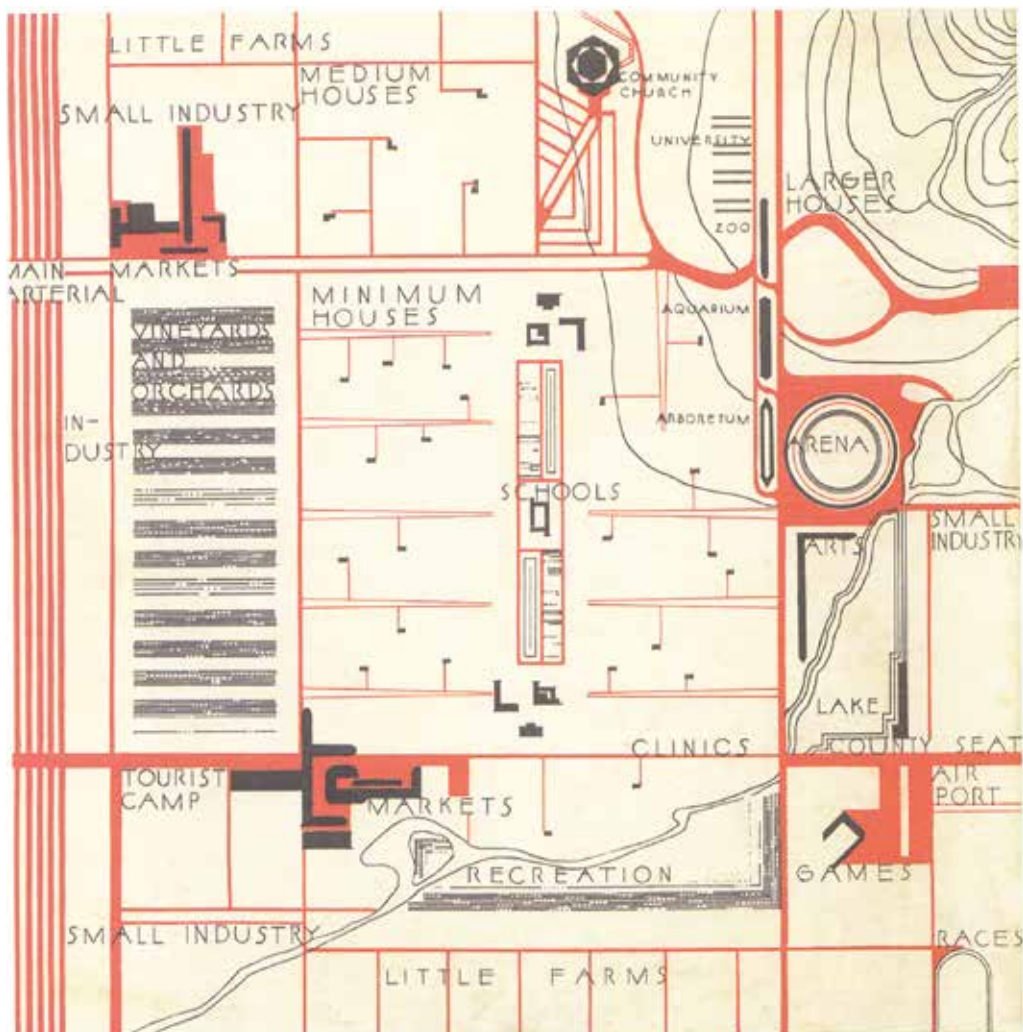
Illich sostiene che all'attuale ricerca di nuovi *imbuti* didattici si deve sostituire quella del loro contrario istituzionale: *trame, tessuti* didattici che diano a ognuno maggiori possibilità di trasformare ogni momento della propria vita in un momento di apprendimento, di partecipazione e di interessamento.

La crisi petrolifera del 1973 pone inoltre una fine repentina alla fede nelle soluzioni tecnologiche e pone un freno anche all'atteggiamento ottimistico degli architetti. Nel 1978 in un resoconto sul decennio trascorso, lo storico dell'architettura Stanislaus von Moos osserva come negli ultimi anni l'architettura scolastica sia stata tiranneggiata dall'affascinante mitologia tecnologica della flessibilità e dei metodi costruttivi modulari, rivendicando invece il ruolo dell'architettura: «Non importa quanto possa essere sistematicamente elaborato il concetto pedagogico alla base di un edificio scolastico, questo non sarà mai in grado di cambiare l'istruzione fino a quando anche gli insegnanti non faranno la loro parte; e nessuna teoria pedagogica progressiva nella storia ha mai dovuto attendere gli architetti per essere messa in atto».

### *Bibliografia*

- H. Baudin, *Les constructions scolaires en Suisse*, Genève, Editions d'Art et d'Architecture 1907.
- F. Burckhardt, M. Eberle, B. Schmidt, *Erläuterung des Begriffs "Konkrete Utopie"*, in "Das Werk", n. 9, 1970, pp. 156-157.
- L. Burckhardt, *Schulhäuser*, in "Das Werk", a. 54, n. 7, 1967, p. 393.
- R. Gross, *Neue Tendenzen im Schulbau*, in "Schweizerische Bauzeitung", a. 82, n. 28, 1964, pp. 489-497.
- J. Gubler, *Nazionalismo e internazionalismo nell'architettura moderna in Svizzera* [1975], Milano, Silvana Editoriale - Mendrisio Academy Press 2012.
- Y. Illich, *Deschooling Society*, New York, Harper & Row 1971.
- W.M. Moser, *Voraussetzungen der Planung von Mittelschulen Heute und Morgen*, in "Eternit im Hoch- und Tiefbau", n. 55, agosto 1960, pp. 967-978.
- J.H. Pestalozzi, *Kritische Gesamtausgabe sämtlicher Werke und Briefe*, a cura di L. Friedrich, S. Springer, Zürich, Pestalozzianum 1997.

- H. Read, *Education through Art*, London, Faber & Faber 1947.
- , *Education for Peace*, New York, Charles Scribner's Sons 1949.
- B. Reichlin, *La Provincia Pedagogica / The Pedagogic Province*, in P. Bellasi, M. Francioli, C. Piccardi (a cura di), *Enigma Helvetia. Arti, riti e miti della Svizzera moderna*, Cinisello Balsamo, Silvana Editore 2008, pp. 229-244.
- A. Roth, *The New School. Das Neue Schulhaus. La Nouvelle Ecole*, Zürich, Girsberger, 1950.
- J.-J. Rousseau, *Émile ou de l'Éducation* [1762], Paris, Flammarion 2000.
- J.E. Schaad, *Schulbau in der Schweiz*, ETH Zürich, Institut für Hochbauforschung 1978.
- W. Schohaus, *Aufgabe und Gestaltung der Abschlussklassen*, Frauenfeld, Erziehungsdirektion des Kantons Thurgau 1958.
- A. Studer, *Was ist die Jena-Plan-Schule?*, in "Das Werk", a. 60, n. 2, 1973, pp. 178-179.
- W. Von Gonzenbach, W.M. Moser, W. Schohaus, *Das Kind und sein Schulhaus*, Zürich, Schweizer Spiegel Verlag 1933.
- S. Von Moos, *Notizen zu einigen neuen Schweizer Schulbauten*, in "Werk-Architese", a. 65, n. 13-14, 1978, pp. 23-25.
- s.a., *Abschlussklassenschule Frauenfeld*, in "Das Werk", a. 56, n. 7, 1969, pp. 475-477.
- s.a., *CROCS, une mission d'homme-orchestre, adapter l'architecture à la pédagogie*, in "Habitation", a. 45, n. 7, 1972, p. 32.



aA

Broadacre City, la nouvelle frontière, "Taliesin", vol. 5, n. 1, 1940, quarta di copertina.

aA

En 1940, Frank Lloyd Wright et le Taliesin Fellowship<sup>1</sup> diffusaient un nouveau numéro de la revue “Taliesin”<sup>2</sup>, entièrement conçu par la communauté et consacré à la promotion des idées défendues avec le projet de Broadacre City. Intitulé “The New Frontier: Broadacre City”, il rassemblait l’ensemble des articles, interviews et interventions de Wright à propos de Broadacres, depuis que la maquette avait été dévoilée au grand public, en avril 1935, lors de l’Exposition nationale des arts et de l’industrie organisée au Rockefeller Center, à New York, sous les auspices de la National Alliance of Arts and Industry<sup>3</sup>.

À quelle “nouvelle frontière” Wright fait-il alors référence?

1. École d’apprentissage de l’architecture organique fondée par Frank Lloyd Wright et sa femme en 1932.
2. “Taliesin”, vol. 1, n. 1, *The New Frontier: Broadacre City*, octobre 1940, Mineral Point (Wisconsin), Democrat-Tribune Press. Un premier numéro “prototype” de la revue “Taliesin” avait été conçu et diffusé en 1934, dans l’objectif de mieux faire connaître les modes d’enseignement et les principes de l’architecture organique.
3. Les termes de cette contribution sont développés dans l’ouvrage de C. Maumi, *Frank Lloyd Wright, Broadacre City, la nouvelle frontière*, Paris, Editions de la Villette 2015. Dans cet ouvrage sont rassemblés et traduits les textes de Wright portant sur Broadacre City, de 1932 à 1943.

Pour le comprendre, et pour saisir pleinement le sens et les enjeux du projet, il nous faut nous replonger dans les années 1920-1930 et les débats ayant marqué cette époque troublée de nombreuses crises et conflits, d'ampleur mondiale. Avec Broadacre City, Wright entendait en effet défendre un modèle économique, social et politique radicalement différent de celui alors privilégié aux États-Unis, et offrir des pistes de réflexion face aux bouleversements que connaissait le monde d'alors, tant d'un point de vue économique, politique, que culturel et social. Il s'agissait, pour Wright, d'interroger l'architecture et la pratique architecturale en lien avec les nouveaux modes de production (et par conséquent de conception), le devenir de la ville mais aussi de la campagne, la transformation des paysages, l'uniformisation des modes et des espaces de vie engendrée par la *métropolisation*. Autant de questionnements qui font lien avec ceux qui nous préoccupent aujourd'hui, au XXI<sup>e</sup> siècle.

### 1929: Le message d'Ocatilla

Pour comprendre Broadacre City, il est nécessaire, dans un premier temps, de saisir ce qui se joue dans le désert de l'Arizona au printemps 1929. De retour du Japon, en 1922, Wright avait en effet non seulement expérimenté, sur la côte Ouest, une nature et une culture, urbaine notamment, radicalement différentes de celles de la côte Est et du Middle West mais, de plus, il avait découvert la beauté sublime de la *wilderness* du désert Sonoran, qui n'avait que peu à voir avec la campagne du Wisconsin. En janvier 1929, alors que Wright et toute son équipe d'architectes et de dessinateurs doit travailler à un projet de *resort* pour le docteur Chandler, qui devait être érigé dans le désert à proximité de Phoenix, Wright décide de s'établir à proximité du site et de construire un campement destiné à les abriter le temps de la conception du projet. L'éphémère *Ocatilla camp* marque la "renaissance" de Wright, qui s'engage alors dans une nouvelle vie et une nouvelle carrière<sup>4</sup>. La lecture du troisième livre "Freedom" de l'*Autobiographie* que Wright publie

4. R. Banham, *The Wilderness Years of Frank Lloyd Wright*, en "RIBA Journal", 76, décembre 1969, pp. 512-519.

en 1932<sup>5</sup> nous invite en effet à saisir combien la découverte de la *wilderness* du désert Sonoran a marqué l'homme et l'architecte, ayant réactivé la force créatrice de l'artiste. Elle nous permet également de comprendre la valeur du campement d'Ocatilla, conçu comme un bâtiment manifeste, à l'image de nombre de "pavillons" édifiés à l'époque par ses confrères européens. Car même si l'existence matérielle d'Ocatilla avait été programmée pour être brève – construit en janvier 1929, il est détruit par un incendie en juin de la même année – il était néanmoins destiné à rester dans les esprits grâce à la photographie et les publications chargées de transmettre son message.

En quoi ce message porté par un bâtiment éphémère réalisé à l'aide de simples planches de bois, de toiles tendues, de cordes était-il si important? Ce, alors même que la modernité architecturale était le plus souvent associée, à l'époque, en Europe notamment, à l'emploi de matériaux nouveaux – le béton armé étant particulièrement à l'honneur en France – à de nouvelles techniques constructives et de mise en œuvre, permises par l'industrie et la standardisation?

Parce que Wright, avec Ocatilla, manifestait justement son opposition à cette façon de définir la modernité, et ce d'autant plus que nombre d'architectes et de critiques américains regardaient vers l'Europe en vue d'importer sur le sol des États-Unis certaines des solutions architecturales promues par le "mouvement moderne" en matière de logement pour les plus démunis: le logement social dit de masse, ou logement minimum. Wright ne pouvait accepter l'idée de logement social de masse. Les architectes européens négligeaient une dimension essentielle selon lui: chaque homme – et femme – est différent et a besoin d'un lieu de vie correspondant à son individualité. Ocatilla était donc conçu en opposition à "cette véritable boîte qui peut-être utilement une maison" selon les termes mêmes de Le Corbusier<sup>6</sup>, et illustre l'explosion de la "boîte" à laquelle

5. F. L. Wright, *An Autobiography*, New York, Londres, Toronto, Longmans, Green and Company 1932.

6. Le Corbusier, P. Jeanneret, *Œuvre complète 1910-1929*, Zurich, W. Boesiger-O. Stonorov 1929, p. 31.

il avait œuvré depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec les Prairies Houses, et qui était dangereusement remise en cause par le discours valorisant la boîte du logement minimum. Ocatilla s'élevait également contre l'idée d'une modernité et d'une architecture se revendiquant comme internationales, tel que le laissait entendre, par exemple, l'ouvrage *Internationale Architektur* publié en 1925 par Walter Gropius<sup>7</sup>. Le campement réaffirmait que la modernité ne pouvait s'abstraire du réel, du rapport à la terre – entendue dans sa dimension physique mais aussi culturelle, sociale, économique. Il entendait prouver qu'il était possible d'identifier une architecture en accord avec son environnement, y compris lorsque celui-ci était particulièrement hostile à l'homme, répondant aux besoins de ses habitants, et ce dans des temps on ne peut plus rapides et pour un coût particulièrement faible, puisque l'enjeu avait été de loger l'ensemble de la famille et des personnes travaillant avec Wright pour un montant inférieur à celui d'une location. Ocatilla entendait aussi démontrer qu'il y avait beaucoup à apprendre de la vie dans le désert, de l'étude de sa faune et de sa flore, pour comprendre comment plantes et animaux s'étaient adaptés pour vivre dans des conditions aussi difficiles. En cela, l'architecture du campement s'opposait à l'excès d'intellectualisme et de formalisme que Wright dénonçait chez ses confrères européens qualifiés de "modernes". À leur quête de pureté formelle, Ocatilla opposait la notion de processus, de croissance – qui renvoie à l'inachevé, et donc à l'informel – indissociable de celle de liberté, de flexibilité. À leur volonté d'universalité, d'élévation de l'architecture au-delà des contingences du sol, le campement répondait par une architecture ancrée dans la terre, là où toute civilisation prend racine et se développe, son habitat avec elle. Ocatilla réaffirmait que toute architecture se devait d'être pensée en accord avec l'environnement auquel elle appartient; de plus, le campement avait offert à ses habitants des conditions de vie on ne peut plus saines et dignes, autrement plus dignes que n'importe quel logement

7. W. Gropius, *Internationale Architektur*, Bauhaus Bücher 1, Munich, Albert Lange Verlag 1925.

minimal ou autres boîtes empilées le long des rues sombres et polluées de Manhattan. Et nul n'était besoin de mobiliser des moyens considérables pour ce faire, il suffisait de faire appel au bon sens et aux compétences de l'architecte. En ces temps de pénurie – Wright était ruiné – le campement avait été construit en exploitant la ressource que représentaient les matériaux usinés courants, et donc peu coûteux, de même que l'auto-construction. Il ne s'agissait évidemment pas de nier le progrès et les apports de la machine et de la technique moderne, bien au contraire; mais ceux-ci devaient être utilisés à bon escient. De la même façon, l'auto-construction ne signifiait en aucune façon la disparition de l'architecte; Wright insistait au contraire sur son rôle fondamental, comme garant de la qualité de l'ensemble. Il expliquait à propos d'Ocatilla: "Légèreté et solidité peuvent désormais être synonymes. Nous n'accordons pas suffisamment d'attention aux bâtiments légers pour qu'ils soient beaux. Nous dépensons trop pour construire des bâtiments "qui durent" comme on dit"<sup>8</sup>. L'architecture moderne impliquait donc, selon lui, de savoir exploiter le potentiel que représentait la machine de sorte à réduire au minimum l'utilisation de matériaux et la consommation d'énergie nécessaire à l'édification d'espaces qui, quant à eux, ne devaient pas être "minimum" mais au contraire "maximum".

aA

143

Est en fait exposé, avec le campement d'Ocatilla, l'essentiel des principes de Broadacre City. De la même façon qu'Ocatilla atomise la boîte de la maison, Broadacre City atomise la *grande ville*, ou *métropole*, qui engendre la boîte de la maison. Ocatilla, tout comme Broadacre City, réaffirme que toutes les dimensions de l'architecture sont indissociables: qu'il s'agisse de la question proprement structurale de l'édifice, de la nature et de la bonne gestion du sol sur lequel il est implanté, du bien-être des habitants et de leur parfait développement, comme individu, de l'organisation cohérente et harmonieuse de la communauté qu'ils forment. Telle est la définition de l'architecture organique.

8. F. L. Wright, *An Autobiography...* cit. 1932, p. 311.



## La décentralisation n'est pas dispersion – c'est faux... c'est la réintégration<sup>9</sup>

Une première description de la ville décentralisée fut proposée par Wright lors de sa conférence “The City”, donnée à l'université de Princeton en mai 1930; elle était pour partie fondée sur les observations effectuées lors de ses traversées du continent en automobile, de même que pendant ses longs séjours dans l'Ouest. Los Angeles tout comme Phoenix, voire Chicago, s'offraient en effet comme d'intéressants sujets d'étude et de réflexion, interrogeant tant leurs choix de développement que l'impact de l'automobile sur leurs territoires respectifs. L'observation de ces multiples transformations apportées par l'automobile amenèrent Wright à anticiper que la machine permettrait progressivement “à tout ce qui est humain dans la ville d'aller à la campagne pour se développer avec elle”<sup>10</sup>. Une telle évolution supposait toutefois que des changements essentiels soient opérés concernant la gestion du foncier notamment, gaspillé par la spéculation: de nombreuses aires étaient d'ores et déjà loties en d'étroites parcelles, vestiges de la “pensée féodale”, déplorait Wright, pour qui une acre de terre par famille correspondait à la surface minimum démocratique. De fait, les longues heures de route dans l'Ouest et les vastes plaines du vaste Middle West, l'avaient amené à établir ce triste constat: “Fermes et villages sont plus semblables dans leurs “différences” que tout le reste. [...] Comment tout cela est-il devenu aussi ressemblant? Une maison de charpentier de la Nouvelle-Angleterre est une maison produite par la machine en Iowa et, de même, une maison produite par la machine en Californie”<sup>11</sup>. Condamnant le développement d'une telle “mortelle uniformité”, il espérait que l'adoption des modes de vie “usoniens” permettrait d'édifier des bâtiments de grande qualité et mettrait un terme à cette homogénéité gâchant irrémédiablement les paysages américains. La machine, protestait Wright, n'était pas destinée

9. F. L. Wright, “The City”, conférence donnée à l'université de Princeton en mai 1930; les six conférences furent publiées sous le titre *Modern Architecture, Being the Khan Lectures*, Princeton-Oxford, Princeton University Press 1931.

10. F. L. Wright, “The City”... cit. 1931, p. 108.

11. F. L. Wright, *An Autobiography*... cit. 1932, p. 310.

à offrir monotonie et médiocrité; c'était se méprendre sur les services que l'homme était en droit d'attendre d'elle.

La décentralisation, telle qu'envisagée par Wright, visait en outre un objectif d'un autre ordre, tout aussi primordial puisqu'économique. L'un des problèmes majeurs que l'on avait à résoudre, et qui avait participé à accroître le déséquilibre que connaissaient nombre de territoires, venait de ce que les "grandes villes [étaient] d'immenses bouches. New York [étant] la plus grande bouche du monde"<sup>12</sup>. Non seulement la métropole avait constitué un puissant aimant attirant à elle hommes, activités, pouvoirs et argent, mais elle avait également, pour se nourrir, entraîné une modification des modes de production agricole à l'origine des problèmes – économiques et écologiques – que connaissaient dorénavant les campagnes américaines. Décentraliser signifiait donc, en premier lieu, envisager une répartition équilibrée des différentes activités sur le territoire, l'un des premiers bénéfices pour la population résidant dans ce que les produits locaux, alimentaires notamment, trouveraient aisément le chemin le plus court vers leurs consommateurs au lieu d'effectuer de coûteux allers et retours. Tout ce dont l'homme aurait besoin serait facile d'accès, car à proximité. Cela ne concernait pas uniquement l'alimentation, mais aussi les services, la culture, etc. Concerts, conférences, opéras seraient plus largement accessibles grâce aux nouveaux moyens de diffusion – la radio notamment. Les écoles seraient mieux réparties, dans des lieux agréables, de même que les salles de concert, le planétarium, sans oublier les cinémas. "Je ne souhaite "dispenser" aucune ville. La décentralisation n'est pas dispersion – c'est faux... c'est la réintégration", ne cessait de plaider Wright, exprimant également l'espoir que "nous devrions bientôt avoir au pouvoir des esprits éclairés qui comprennent le sens moderne de l'espace si caractéristique d'aujourd'hui, maintenant que la mécanisation scientifique est à la portée de chacun, riche ou pauvre. Nous devrions bientôt être capables de réaliser que la porte de cette cage – cette chose que nous appelons la grande ville – est enfin ouverte. La porte est ouverte

12. F. L. Wright, "The City"... cit. 1931, p. 110.

et nous pouvons nous envoler”<sup>13</sup>. Il était en effet évident pour Wright que cette liberté récemment acquise grâce aux nouveaux moyens de communication – téléphone, radio, télévision –, de mobilité – automobile – et d’approvisionnement en énergie – électricité – devait être saisie et non gaspillée comme il l’observait alors; elle permettait d’envisager l’adoption de nouveaux modes d’habiter et, par conséquent, d’organisation des habitants sur le sol, répondant aux principes propres à la culture américaine, principes qui avaient été jusqu’alors trahis.

Tels sont les enjeux auxquels Broadacre City tentait de répondre, car la vision qu’il propose correspond avant tout à un projet politique, économique et social. De fait, si nous conservons tous en mémoire la grande crise économique ayant fait suite à l’effondrement boursier d’octobre 1929, qui a plongé le monde dans la misère et la guerre, nous ignorons bien souvent que celle-ci avait été précédée d’une grave crise économique dans les campagnes américaines, dès le début des années 1920. Les États-Unis ayant en effet commencé à développer l’agriculture intensive pendant la Première Guerre mondiale pour alimenter l’Europe, ils se trouvèrent dans la situation, au sortir de la guerre, où les agriculteurs ne parvinrent plus à écouler leurs stocks, entraînant leur ruine pour nombre d’entre eux. Par ailleurs, ce choix de recourir à l’agriculture intensive dans les Grandes Plaines américaines fut à l’origine de l’une des plus grandes catastrophes écologiques des États-Unis: le *Dust Bowl*. Wright considérait le film documentaire *The Plow that Brokes the Plain* (1936) décrivant comment l’homme avait déclenché ce désastre et détruit ce potentiel inestimable que représentaient les Grandes Plaines, comme l’un des meilleurs films de l’époque, d’un niveau équivalent à celui des films soviétiques. À ces crises économiques et écologiques s’ajoutait une crise culturelle, ou “identitaire”, provoquée par la progression de la métropolisation, c’est-à-dire, l’ex-

13. Conférences données à Londres au printemps 1939 à l’invitation du Royal Institute of British Architects et publiées sous le titre *An Organique Architecture: The Architecture of Democracy*, Londres, Lund Humphries 1939, réédité in B.B. Pfeiffer, *Frank Lloyd Wright Collected Writings*, vol. 3: “1931-1939”, New York, Rizzoli/The Frank Lloyd Wright Foundation 1993, p. 325 et p. 309.

pansion de l'emprise de la métropole sur des territoires de plus en plus étendus; celle-ci avait en effet non seulement pour effet de ruiner les ressources naturelles et les paysages, mais aussi d'effacer les cultures et modes de vie locaux. Nombre des États du sud et de l'Ouest se révoltaient contre cette colonisation de l'Amérique industrielle de l'Est qui entraînait invariablement la disparition de tous les particularismes locaux.

Par conséquent, l'enjeu de Broadacre City visait à défendre l'idée qu'il était possible de lutter contre une telle destruction des ressources naturelles, mais aussi contre la destruction de l'homme lui-même – des villes comme des campagnes. Homme qui était la principale victime de ces politiques totalement irresponsables. Et pour ce faire, Wright était convaincu – mais il n'était pas le seul – qu'il était indispensable de combattre le système lui-même, c'est-à-dire le système économique – en d'autres termes, le capitalisme tel qu'il s'était affirmé depuis le XIXe siècle – dont la seule visée était d'engranger le maximum de bénéfices dans le temps le plus court, quitte à ruiner les hommes et leur environnement. Ces idées étaient notamment partagées par son ami Lewis Mumford, qui avait publié deux articles d'importance: "Regionalism and Irregionalism" en 1927, et "The Theory and Practice of Regionalism (continued)" en 1928. Pour Wright, tout comme pour Mumford, un tel gaspillage des ressources humaines et naturelles était la preuve que les États-Unis n'étaient plus, et depuis longtemps, la démocratie envisagée par les Pères fondateurs de l'Union. Il était donc indispensable de rétablir la démocratie aux États-Unis, ce qui signifiait, entre autres, de recouvrir l'idée de "sens commun" – en référence à Thomas Paine et son ouvrage *Common Sense*, qui constitue une des références fondamentales pour Wright.

Tel est donc le projet de Broadacre City, qui énonce des principes, un idéal, une vision pour les États-Unis. Wright a parfaitement conscience du caractère visionnaire de son projet, mais telle est la mission de l'architecte selon lui. Il répondait en effet à l'ingénieur Howard Scott qui avait qualifié Broadacre City de "rêve d'artiste": "L'artiste, le 'rêveur', offre un élément que le scientifique, l'expert, le statisticien

ne peut apporter, et cet élément est la ‘vision’. Sans ‘vision’ l’homme périt.”<sup>14</sup>

### **Broadacre City: une vision d’architecte**

La première conférence que Wright consacra à Broadacre City fut donnée en février 1932 au Chicago City Club. En mars, parût dans le *New York Times* l’article *Broadacre City: An architect’s vision* rédigé en réponse à celui avec lequel Le Corbusier avait, en janvier 1932, “disséqué” la grande ville contemporaine et exposé les principes de la *Ville verte*. En mai 1932, *American Architect* publia un nouvel article intitulé *America Tomorrow*, qui exposait les caractéristiques et enjeux de Broadacre City face aux nouveaux problèmes – mais aussi potentiels à exploiter – que représentaient les récents progrès réalisés, en matière de mobilité notamment. Un point mérite d’être noté: les dessins de l’article ne sont pas de Wright, Broadacres n’est alors décrit que par les mots. Ces articles préfigurent le contenu d’un ouvrage auquel Wright travaillait depuis l’hiver et qui fut publié en septembre 1932: *The Disappearing City*<sup>15</sup>. *The Disappearing City* est une critique virulente de la grande ville industrielle, de la métropole qui construit sa richesse en exploitant, voire en ruinant la campagne, en pillant les ressources naturelles et en réduisant l’homme à l’état d’esclave. L’ouvrage ne compte que cinq illustrations, plus un portrait de Wright. Quatre d’entre elles sont des photographies donnant à voir ce véritable cancer qu’est la métropole, qu’illustre New York, car celle-ci s’impose alors comme la grande puissance financière à l’échelle non seulement des États-Unis, mais du monde. New York est la manifestation physique du capitalisme triomphant. Broadacre City est présentée, dans l’ouvrage, comme une nouvelle organisation des hommes sur le sol permettant de mettre un terme à la métropole et à son monopole. Elle est illustrée par une photographie donnant à voir une campagne idéalisée. Une fois encore, Broadacres est décrit par les mots uniquement, ce qui peut paraître surprenant pour un architecte reconnu, notamment, pour sa

14. F. L. Wright, *Broadacres at the Wisconsin State Historical Library, Madison, 1937*, in “Talliesin”, vol. 1, n. 1, *The New Frontier...* cit. 1940, p. 28.

15. F. L. Wright, *The Disappearing City*, New York, William Farquhar Payson 1932.

production graphique. Aucune formalisation spatiale n'est proposée, aucun schéma, aucun dessin. Ce choix n'est évidemment pas anodin, il semble corroborer la dimension utopique du projet. Vision utopique que confirme la critique virulente du réel sur laquelle se fonde le projet, qui a pour principal objet de concevoir un monde économique, politique et social autre – mais néanmoins profondément ancré dans le sol culturel des États-Unis. Wright avait parfaitement conscience que le statut de l'écrit et du dessin n'est pas le même: l'écrit laisse à la pensée une plus grande liberté d'interprétation, d'imagination, alors que le dessin la fixe. Cela est d'autant plus vrai pour le dessin issu de la main de l'architecte, qui est le plus souvent compris comme la représentation d'un état à venir, ce que l'architecte envisage d'édifier dans un futur plus ou moins proche.

Il faut attendre avril 1935 pour soit offerte une formalisation spatiale des principes énoncés par Broadacre City, avec la célèbre maquette dévoilée le 15 avril 1935 lors de l'Exposition nationale des arts et de l'industrie organisée au Rockefeller Center, à New York. L'ensemble de l'exposition – la maquette d'ensemble, celles des différents détails, les panneaux sur lesquels se trouvaient des textes explicatifs – avait été conçu et fabriqué par les membres du Taliesin Fellowship durant l'hiver 1934-35, à Chandler (Arizona), grâce à l'aide financière apportée par Tom Mahoney et Edgard Kauffman. Partageant les idées de Wright, ils étaient en effet convaincus qu'il était indispensable de les énoncer et de les diffuser en utilisant des moyens de l'architecte – le dessin, la maquette – pour les rendre plus accessibles au grand public. De fait, l'exposition connût un large succès, à New York, puis Madison, Pittsburg, Washington.

Il est intéressant d'observer les documents diffusés à l'époque pour illustrer les différents articles consacrés au projet: il s'agit uniquement de photographies, nombre d'entre elles représentant la communauté à l'œuvre dans la réalisation des différentes maquettes. Elles signifient que Broadacre City est l'œuvre de la communauté entière mobilisée dans son édification. Ce que confirme l'article de référence publié par *The Architectural Record* à l'occasion de l'inauguration de l'exposition: "Broadacre City: A

New Community Plan”<sup>16</sup>. Objet d’un tiré à part en avril 1935 – pour accompagner l’exposition – l’article expose les principes de Broadacre City et offre les clefs de lecture de la maquette. Car celle-ci, explique Wright, n’a pas été conçue comme un modèle réduit donnant à voir ce qui serait construit un jour. “Il faut savoir lire entre les lignes” nous avertit-il en permanence. Broadacre City énonce des principes, illustre des propositions visionnaires allouant à l’architecture une mission fondamentale dans l’édification d’un nouveau monde politique économique et social, enfin démocratique selon lui.

### **Broadacre City: A New Community Plan**

Quels sont donc ces principes? Il est tout d’abord nécessaire de comprendre la maquette comme un échantillon d’Usonia<sup>17</sup> – l’Union des États-Unis d’Amérique du nord, enfin devenus démocratiques – donnant à observer la vie d’une communauté usonienne établie depuis plus de quatre générations sur quatre *sections*<sup>18</sup> du territoire américain. De ce fait, Wright inscrit sa pensée de l’architecture dans le grand récit de l’histoire des États-Unis, poursuivant l’idéal démocratique de Thomas Jefferson. Cette référence à la *section* est fondamentale: Wright, avec elle, rappelle la volonté de Jefferson d’organiser la démocratie sur le sol, la grille du *National Land Survey* ayant été conçue de manière à empêcher toute forme de concentration des hommes, de l’argent, et des pouvoirs, comme cela avait été jusqu’alors le cas en Europe. Elle devait contrecarrer la formation de grands domaines fonciers détenus par de riches propriétaires, et de ce fait, la spéculation foncière; par ailleurs, elle signifiait que tout habitant des États-Unis avait le droit de posséder sa parcelle de terre, son *homestead*, à la condition qu’il

16. F. L. Wright, *Broadacre City: A New Community Plan*, en “The Architectural Record”, avril 1935, pp. 243-254.

17. F. L. Wright, *Experimenting with Human Lives*, Olive Hill, Hollywood, The Fine Art Society n.d. (1923 selon Pfeiffer).

18. La *section* est l’unité du cadastre des États-Unis mesurant 1 mile par 1 mile, soit une superficie de 640 acres; la maquette illustre donc une portion de territoire de deux miles de côté, soit 2560 acres. L’unité administrative du *township* est composée de 36 *sections*. Cfr. C. Maumi, *Thomas Jefferson et le projet du Nouveau Monde*, Paris, Éditions de La Villette 2007.

l'habite et l'entretienne. Elle avait ainsi pour mission de favoriser l'implantation progressive de petits agriculteurs libres et indépendants, tirant bénéfice du travail effectué sur leur terre. Cet idéal fut à l'origine du mythe du "*middle landscape*" de la pastorale.

La grille du National Land Survey, sur la maquette, signifie donc que toute famille a droit à sa parcelle de terre, à son *homestead* d'une acre<sup>19</sup> minimum, permettant à chacune d'entre elles d'avoir un jardin potager, un verger. Une famille plus grande pouvait prétendre à plus, de même que certaines fermes, à la condition toutefois qu'elles en fassent bon usage, c'est-à-dire, qu'elles l'habitent, la cultivent, l'entretiennent. 1400 familles environ habitent Broadacre City selon l'organisation montrée par la maquette, chaque famille comptant en moyenne cinq personnes, ou plus. La maquette, insiste Wright, donne à voir un long processus, et non une fin, ou finalité: elle montre quelle pourrait être l'organisation d'une communauté usonienne ayant adopté pendant quatre générations les principes de Broadacre City, c'est-à-dire les principes organiques, ou démocratiques selon les termes mêmes de Wright. Elle correspond donc à une vue en un temps "T" de ce long processus en cours depuis quatre générations, et qui est bien évidemment amené à se poursuivre dans le futur. Wright ne cessa d'ailleurs d'y apporter des modifications jusqu'à sa mort, démontrant par là-même qu'il ne s'agissait pas d'un bel objet fini, parfait. D'où, sans doute, le recours à la maquette plutôt qu'au dessin pour exprimer ses idées et leurs évolutions dans le temps: la maquette est construite par l'ensemble de la communauté, tout comme l'est Broadacre City, et ce long processus qu'elle illustre est inachevé par essence, tout comme l'est Broadacre City.

À Broadacre City, l'homme est redevenu un habitant de la terre; il a réappris à vivre en accord avec la nature, avec son environnement. L'éducation est de première importance, et l'enfant, dès son plus jeune âge, apprend à connaître et comprendre les lois naturelles, tout comme Wright l'avait pratiqué dans son enfance dans la ferme familiale, et tout

19. Une acre équivaut approximativement à 4000 mètres carrés.



comme les apprentis du Taliesin Fellowship l'expérimentaient eux-mêmes quotidiennement. Wright avait parfaitement conscience que tous les habitants ne retrouveraient pas nécessairement le goût de l'agriculture ou du jardinage, et pour eux sont édifiés des petits immeubles proposant des appartements tout aussi confortables. Car, explique Wright, il est impossible, à Broadacre City, d'établir une distinction qualitative entre chacun des édifices: "entre beaucoup et peu, entre plus et moins. La qualité est semblable dans tout et pour tout. [...] Il n'y a rien de pauvre ni de mesquin à Broadacres"<sup>20</sup>. L'idée même de concevoir des logements spécifiques pour les plus démunis était anti-démocratique selon lui<sup>21</sup>. De plus, la décentralisation – en termes économiques – mise en œuvre à Broadacre City avait pour effet qu'il n'y avait plus de pauvres: chômage et pauvreté étaient réduits à néant du fait même des nouveaux choix privilégiés en matière d'économie. Par ailleurs, la qualité architecturale était nécessairement équivalente pour tout édifice puisque l'architecture organique prévalait. De ce fait, expliquait Wright: "le sol lui-même prédétermine toutes les caractéristiques; le climat les modifie; les moyens disponibles les limitent, et la fonction les façonne"<sup>22</sup>. Cette précision est essentielle car elle signifiait que, si Broadacre City était amenée à voir le jour, sa matérialisation sur le sol se ferait selon une disposition forcément différente de celle montrée avec la maquette puisque les habitants s'implanteraient bien évidemment en fonction des caractéristiques locales, de la topographie, du climat, des activités – économiques notamment – qu'ils pourraient plus particulièrement développer, des matériaux à disposition, etc. Ainsi, contrairement à ce qu'exprimaient de nombreuses interprétations qu'elle avait inspirées, la maquette ne pouvait-elle être regardée comme un modèle destiné à être reproduit sur le sol des États-Unis. Elle ne constituait en rien un modèle, mais énonçait des

20. F. L. Wright, *Broadacre City: A New Community...* cit. 1935.

21. Son refus de considérer les différentes classes sociales (que l'on opposait à l'époque), et le logement social, mission que s'étaient fixée les architectes portés au rang de "modernes", motiva une majorité des critiques faites à Wright. Les lettres échangées entre Mumford et Wright à ce sujet sont particulièrement instructives.

22. F. L. Wright, *Broadacre City: A New Community...* cit. 1935.

principes, ce qui fut probablement le plus difficile à comprendre pour le plus grand nombre.

### **Broadacre City: vers un capitalisme organique**

Ces principes, explique Wright dans “Broadacre City: A New Community Plan”, tiennent en trois points fondamentaux: premièrement, tout habitant a droit à une parcelle de terre d’une acre sur laquelle il construit sa maison, selon les moyens dont il dispose, et qu’il peut entretenir et cultiver à sa guise. Chaque famille jouit ainsi du droit et de la possibilité de produire ses propres fruits, légumes, etc. sur son *homestead*; ce, à l’image du Taliesin Fellowship, qui était également une ferme, produisant l’essentiel de l’alimentation pour l’ensemble de la communauté. Wright avait parfaitement conscience que l’ensemble des habitants ne choisirait pas d’emblée de se transformer en agriculteur; mais la possibilité était néanmoins offerte à chacun d’entre eux d’avoir leur jardin potager et leur verger de manière à manger des produits plus sains et frais pour un coût moindre. De fait, grâce à l’électricité rendue aisément accessible, l’ensemble de la population verrait rapidement augmenter la proportion de temps libre, puisque la machine effectuerait désormais nombre des tâches incombant auparavant à l’homme. Cette question de l’accès à l’énergie électrique et du temps libre amené à s’accroître est essentielle pour comprendre les idées défendues à l’époque par les décentralisateurs: d’autres activités pourraient être développées en parallèle à l’exercice professionnel, comme l’agriculture, les travaux d’entretien de la maison, voire de construction, les actions d’ordre culturel ou artistique.

L’élément fondamental de Broadacre City, explique Wright, est la petite ferme: celle-ci est nécessairement petite car elle respecte son environnement de par son implantation et le mode de culture privilégié – à l’opposé de l’agriculture intensive – et elle a pour tâche principale d’alimenter la communauté en produits frais. Ce point fait référence à un autre aspect essentiel, d’ordre économique: la majorité des biens et de l’alimentation est produite localement, par les petites fermes, les petites usines, les petits ateliers, régulièrement répartis au sein de Broadacre City

(l'énergie électrique faisant que le problème de la pollution ne se posait plus). Le tout est vendu au marché coopératif local, quotidiennement approvisionné. Tout est petit à Broadacres – les fermes, les écoles, les universités, les entreprises, usines, ateliers – et régulièrement réparti au milieu des habitations. Cette valorisation du *Small is beautiful*, avant l'heure, signifie que la concentration des richesses et la spéculation – sur les biens, le foncier, l'argent – ne sont plus possibles à Broadacre City. Tout est entrepris pour les contrer et empêcher le *middle-man* de nuire, selon les termes même de Wright. Le *middle-man* – cet intermédiaire qui spéculait et s'enrichit sur le travail des autres – n'avait plus sa place dans cette organisation. “Les modes de distribution sont simples et directs, du producteur au consommateur par la route la plus directe”<sup>23</sup> décrit Wright.

Une grande partie de ces unités de production se situe le long de la route principale; cette véritable infrastructure, implantée sur l'emprise libérée par les anciennes voies ferrées – devenues obsolètes selon Wright – est composée de plusieurs voiries distribuées sur plusieurs niveaux, de sorte à réduire les risques d'accidents. Celles en contre-bas sont réservées aux camions qui peuvent ainsi livrer et changer leur contenu directement sur les quais de déchargement des entrepôts, situés sur les bas-côtés. Au centre, se trouve la ligne réservée aux transports ferrés à traversant le pays à très grande vitesse (220 miles à l'heure); tandis que le niveau supérieur est réservé au trafic routier traversant (au centre), et local (sur les voiries latérales). Il s'agissait bien évidemment, par un tel dispositif, de lutter contre le phénomène de la *roadtown*<sup>24</sup>: la prolifération des lieux de stockage et des édifices sans qualité que l'on observait d'ores et déjà le long des principales routes. Pour Wright, chaque élément d'infrastructure de même que chacun des édifices était nécessairement conçu par l'architecte du comté, de manière à ce qu'ils soient parfaitement intégrés à leur environnement et contribuent à composer un paysage de qualité. “Architecture et paysage ne font qu'un” ne cessait en effet d'af-

23. F. L. Wright, *Broadacre City: A New Community...* cit. 1935, p. 254.

24. B. MacKaye, *The Townless Highway*, in “The New Republic”, 12 mars 1930, pp. 93-95.

firmer Wright, car “les deux font partie intégrante du sol et sont une orchestration de la forme en conformité avec la nature.”<sup>25</sup> Cette conception de l’architecture, et du paysage, est de première importance pour saisir pleinement ce que Wright signifie lorsqu’il affirme que “la décentralisation n’est pas dispersion” mais la “réintégration de tous les éléments en un seul tissu”. De fait, si dans sa conférence “The City” donnée en mai 1930 – et reprise dans le chapitre “The Usonian City” de son *Autobiographie* de 1932 – Wright oppose le ruralisme à l’urbanisme de Le Corbusier – car il ne peut imaginer que l’urbanisme puisse offrir la moindre solution aux problèmes contemporains –, avec Broadacre City, un pas supplémentaire est effectué. Ce “même tissu” auquel il est fait référence signifie en effet, d’une part, que l’on ne peut plus opposer la ville à la campagne, et de l’autre, que tous les habitants disposent des mêmes droits et, notamment, du même droit d’accès à l’ensemble des services et bienfaits offerts par le progrès. Par ailleurs, l’architecture – telle que définie par Wright – est le seul “art” à même de concevoir chacun des éléments composant ce “tissu” dans un souci d’harmonie d’ensemble, harmonie qu’il ne faut pas entendre comme paysagère – *de visu* – sans quoi est négligé l’essentiel du sens “organique”, mais comme une organisation cohérente des multiples équilibres en présence sur un territoire. La décentralisation signifie, en effet, que tous les habitants de la Terre sont libres et égaux et bénéficient, de ce fait, des mêmes droits qu’il s’agisse des services, de l’éducation, de la culture, etc. L’éducation tient une place prépondérante dans le projet, raison pour laquelle l’école se trouve au centre de la communauté – de la même façon qu’elle constituait le centre du *neighborhood* de Clarence Perry. La répartition régulière de toutes les institutions éducatives et culturelles signifiait qu’elles étaient accessibles par l’ensemble de la population, et non plus seulement par quelques privilégiés ayant la chance de vivre dans les grandes villes où étaient concentrées les établissements, les plus prestigieux. La radio, le téléphone, puis la

25. F. L. Wright, *Mr. Wright Talks on Broadacre City to Ludwig Mies van der Rohe*, in “Talisin”, vol. 1, n. 1, *The New Frontier...* cit. 1940, p. 16.

télévision, participaient également de la démocratisation de la culture et du savoir: concerts, émissions culturelles et éducatives, conférences arrivaient désormais au cœur des familles. L'automobile, l'électricité, les modes de communication modernes, devaient permettre à une grande partie de la population de sortir de son isolement.

Pour l'heure, toutefois, les bénéfiques apportés par ces différents progrès – auxquels étaient associés le progrès industriel et la production standardisée, de même que les découvertes scientifiques – étaient dilapidés; leur usage n'avait servi à engendrer que plus de gaspillages, à ruiner les ressources naturelles, les paysages et les hommes. C'était la raison pour laquelle, selon Wright, il était urgent que l'homme se voit enfin accorder les trois droits qui lui sont inhérents, et sur la base desquels Broadacre City était fondée: 1) Le droit à un échange direct – sorte de crédit social. Wright fait référence notamment à la *free money*, ou monnaie franche, imaginée par Silvio Gesell dans *The Natural Economic Order*<sup>26</sup> pour lutter contre la spéculation monétaire. 2) Le droit qu'a tout homme à sa place sur le sol, comme il l'a de l'air et du soleil, avec cette précision sur laquelle Wright ne cesse d'insister: la possession de la terre est liée à son bon usage et entretien. La référence majeure citée par Wright, concernant cette question de la propriété de la terre, est Henry George et son ouvrage *Progress and Poverty*<sup>27</sup>. Le troisième droit est celui relatif à la propriété publique de toute invention et découverte scientifique concernant la vie des personnes. L'idéal sur lequel Broadacre City est fondée détermine que ces trois droits sont enfin devenus ceux de tout citoyen, de même que prime la notion de sens commun – *Common Sense* –, ou de bien commun, comme cela devrait être le cas dans toute démocratie.

Il est important de préciser, afin d'éviter tout malentendu, que Wright se défendait d'être communiste, et ce pour la raison simple que les communistes, selon lui, ne pensaient qu'en termes de masses: la masse ouvrière s'opposant au riche ca-

26. S. Gesell, *Die natürliche Wirtschaftsordnung durch Freiland und Freigeld* (1916), traduit en anglais en 1929, sous le titre *The Natural Economic Order*.

27. H. George, *Progress and Poverty. An inquiry into the cause of industrial depressions and the increase of want with increase of wealth... The Remedy* fut publié pour la première fois en 1879.

pitaliste. Il reprochait en effet aux communistes de défendre les intérêts d'une masse indifférenciée, sans aucune considération pour l'individualité caractérisant pourtant, normalement, chacun des hommes qui la composent. Cette négation des individualités avait pour principale conséquence, regrettait-il, que les potentiels détenus par chaque individu – et qu'il peut développer si tant est que la possibilité lui en soit offerte – sont résolument gâchés. Or toute société équilibrée se construit et s'enrichit de ces potentiels individuels, comme l'avait compris et affirmé Ralph Waldo Emerson, une autre des références fondamentales de Wright.

Mais de la même façon qu'il se défendait d'être communiste, il contestait également le capitalisme tel qu'il s'était développé et imposé dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. À ce capitalisme sauvage, Wright opposait le "capitalisme organique" de Broadacre City, c'est-à-dire un capitalisme respectueux des hommes et de la terre qu'ils habitent: un capitalisme démocratique.

aA

### **Broadacre City: la nouvelle frontière à atteindre**

Broadacre City illustre donc, pour Wright, les principes organiques d'un nouveau mode d'habiter qui, s'il était adopté, engendrerait l'explosion des cloisonnements artificiels instaurés entre mondes urbain et rural, ce dans l'objectif de lutter contre toutes les spéculations – foncières, monétaires – et les intermédiaires divers, contre le pouvoir de l'argent et le cancer de la métropole. Ce "capitalisme organique" signifierait la fin du chômage et de l'enfer que connaissait alors une majorité des familles américaines, des villes comme des campagnes. Il correspondait au capitalisme authentique envisagé en son temps par Thomas Jefferson. À Broadacre City, expliquait Wright à Mies van der Rohe – venu lui rendre visite à Taliesin en 1937 – agriculteurs, artisans, ouvriers, artistes, industriels, professeurs, etc. bénéficient tous de la même qualité de vie et de services, ainsi que d'un rapport privilégié avec la nature. Car non seulement ce contact permanent avec la nature lui permet de vivre dans un environnement plus sain – physiquement, moralement et mentalement – mais, de plus, l'observation et l'étude de la nature constituent un enseignement irrem-

plaçable – comme l’avaient professé Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, ou Walt Whitman. La pensée architecturale de Wright n’a cessé de se nourrir de celle de ces grands intellectuels américains.

Ces propositions d’ordre économique, politique, social, proposées par Wright avec Broadacre City, ne constituent pas de réelles inventions issues de son esprit, mais résultent plutôt de la lecture, d’échanges, de discussions entretenus avec nombre de ses amis, originaires de son “cher État du Wisconsin”, notamment. Le Wisconsin était en effet connu pour être un État progressiste, renommé pour sa politique expérimentale en matières économique, sociale, éducative. La famille de Wright était très liée avec le milieu progressiste, et Wright lui-même comptait pour amis nombre de professeurs de l’université du Wisconsin, économistes notamment, qui furent à l’origine de plusieurs réformes expérimentées à l’époque, et inspirèrent certaines de celles proposées avec le New Deal par l’administration de Roosevelt. Tous étaient en quête d’une troisième voie entre le capitalisme sauvage et le communisme, troisième voie que Broadacre City se proposait d’illustrer. N’oublions pas, également, le rôle considérable joué par le cercle des réformateurs sociaux, auquel Wright avait appartenu jusqu’à son départ de Chicago, en 1910, et où il avait côtoyé des économistes comme Thorstein Veblen, des philosophes comme son ami John Dewey, Jane Addams et tous les habitués de la Hull House. Tous portaient un regard particulièrement critique sur l’évolution de la société américaine, la consommation de masse, l’éducation qui réduisait à néant toute possibilité de développement des facultés propres à chacun des individus.

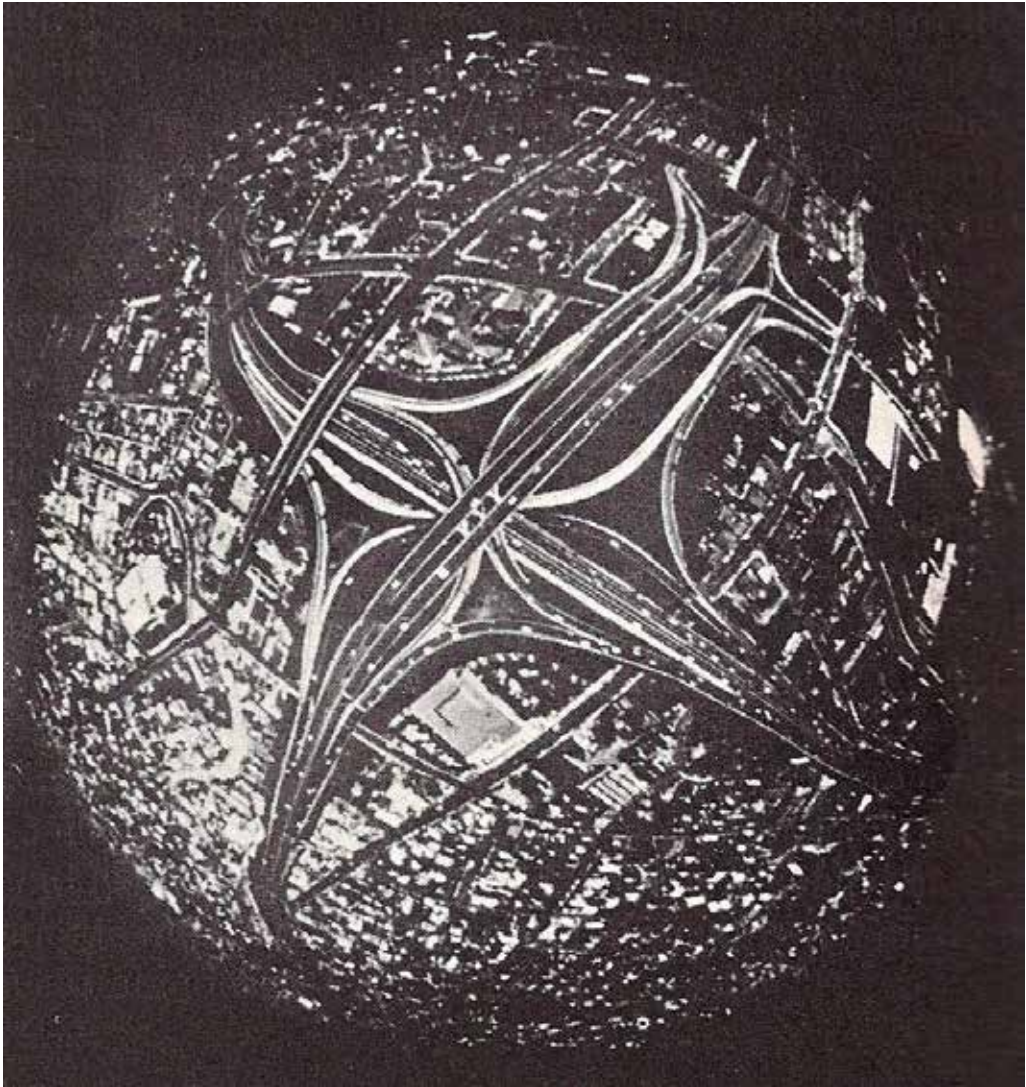
Le projet de Broadacre City, tel que présenté en 1935, est une vision optimiste, qui, espérait Wright, était en phase avec les idées défendues par le New Deal. Wright, tout comme ses amis, déchantait néanmoins rapidement suite aux choix politiques effectués, et notamment suite à l’entrée en guerre des États-Unis, ce qu’il ne pouvait se résoudre à accepter – il était pacifiste, comme nombre de ses amis. Son discours se radicalisa progressivement durant la seconde moitié des années 1930, pour se transformer en une critique acerbe de la politique conduite par son pays.

En 1940, il rassembla l'ensemble de ses articles, interviews, consacrés à Broadacre City dans la nouvelle livraison de "Taliesin" intitulée *Broadacre City. La nouvelle frontière*. Cette petite publication, diffusée à compte d'auteur, contribuait à soutenir la campagne que conduisait le Taliesin Fellowship en faveur de Broadacres. En 1943, Wright publia une seconde version de son *Autobiographie* et, curieusement, alors même que toute l'équipe de Wright poursuivait sa campagne pour défendre le projet et tenter de le faire accepter par le gouvernement américain, aucune mention de Broadacres n'est faite dans l'ouvrage. Dans les faits, un sixième livre avait été rédigé par Wright durant l'hiver 1942-1943, qui fut refusé par l'éditeur. Ce sixième livre, intitulé *Broadacre City*, est une condamnation sans appel de l'impérialisme américain, du capitalisme, et de la politique conduite par les États-Unis – ce qui explique que l'éditeur ait refusé de l'intégrer. Dans ce texte, Wright cite et dévoile nombre de ses références, allant de Thomas Paine et Thomas Jefferson, à Henry George, Silvio Gesell, Ralph Borsodi, etc. Ce texte particulièrement virulent et sévère à l'égard de son pays, ne comprenant aucune illustration, est lui aussi diffusé à compte d'auteur dès 1943 par le Taliesin Fellowship. Il nous permet de comprendre, notamment, le titre attribué au numéro de "Taliesin": *Broadacre City: la Nouvelle Frontière*.

Car cette nouvelle frontière n'est pas physique, ou géographique, elle est économique et politique. Ce que Wright confirmait dans *When Democracy Builds*<sup>28</sup>, qu'il introduisait en ces termes: "Il fut un temps où la conquête du domaine physique ou territorial était la Nouvelle Frontière. Mais vaincre le mercantilisme sordide et lamentable de cette Ère de la machine – cette fibre osseuse de l'arbre sec; cette conquête est maintenant la nouvelle frontière." Et cette nouvelle frontière était d'autant plus importante à ses yeux qu'il s'agissait de défendre "la foi en la démocratie", c'est-à-dire "la foi en l'Homme: sa foi en lui-même, en tant que lui-même".

28. F. L. Wright, *When Democracy Builds*, Chicago, University of Chicago Press 1945, p. vii.





aA

Victor Gruen, *Freeways conquer the world!*, da Victor Gruen, *Centres for the Urban Environment. Survival of the Cities*. V.N.R. Company, New York, 1973, p. 89.

aA

Victor Gruen o Victor Grünbaum – questo il suo vero nome – viene considerato il pioniere dei centri commerciali in America a partire dagli anni '40.

Non vi è dubbio che Victor Gruen abbia influenzato con la sua attività la struttura urbana e le pratiche sociali delle città in tutto il mondo negli ultimi 60 anni. Se nel 1987 Fishman compara la futura grande metropoli “a quello che oggi chiameremmo un enorme centro commerciale”<sup>1</sup> e pochi anni più tardi Margaret Crawford scrive che “il mondo dello shopping mall [...] è [già] diventato il mondo”<sup>2</sup>, allora il “mall maker”<sup>3</sup> Victor Gruen è certamente uno dei maggiori attori di tale utopia realizzata.

L'utopia del mondo come centro commerciale è un'u-

161

1. “[...] a great metropolis will dwindle to what we would today call a massive shopping mall”: R. Fishman, *Bourgeois utopias: The rise and fall of suburbia*, New York, Basic Books 1987, p. 187 cit. in T. Mennel, *Victor Gruen and the Construction of Cold War Utopias*, in “Journal of Planning History”, n. 3/2004, p. 140 DOI: 10.1177/1538513204264755, scaricato da [jph.sagepub.com](http://jph.sagepub.com) il 4 giugno 2014.

2. M. Crawford, *The World in a Shopping Mall*, in M. Sorkin (ed.), *Variations on a theme park. The American city and the end of the public space*, New York, Hill and Wang 1992, p. 30.

3. M.J. Hardwick, *Mall Maker. Victor Gruen, Architect of an American Dream*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press 2004.

topia specifica del XX secolo. Questo viene preannunciato più di un secolo fa da Bradford Peck, il quale nel 1900 pubblica *The World a Department Store. A Twentieth Century Utopia*<sup>4</sup>, dove il grande magazzino ingloba metaforicamente il mondo fino ad assorbire tutte le funzioni sociali e governative.

Peck, presidente del più ampio grande magazzino in New England, è influenzato dal socialismo utopico di Edward Bellamy, il quale nel *Looking backward 2000-1887*<sup>5</sup> investiga una società centralizzata, industrializzata con un'alta qualità di vita, grazie ad un'immaginaria globalizzazione del consumistico stile americano<sup>6</sup>.

Il 'flaneur' ottocentesco, descritto da Benjamin entro il sogno onirico dei suoi 'passages' parigini, diventa sempre più una figura minoritaria, nascosta e diluita nella massa e nella folla dedita al consumo.

Si apre infatti una nuova era, quella del consumo, come afferma Baudrillard, "l'era finale di una raggiunta Utopia e la fine della storia"<sup>7</sup> e l'inizio di una continua istantanea obsolescenza. La nuova società è legata a valori di "istantaneità [...] e eliminabilità" (Alvin Toffler, 1971); è una

4. B. Peck, *The World a Department Store. A Twentieth Century Utopia*, Lewiston, B. Peck 1900.

5. E. Bellamy, *Looking backward 2000-1887*, Boston-New York, Houghton Mifflin Publication 1888.

6. "[...] 'Looking Backward 2000-1887' instigated widespread interest in socialism in North America, Europe and elsewhere, and spawned a movement known as 'Nationalism'. Bellamy envisaged a highly structured, centralized, industrialized society in which a comprehensive welfare system, universally-mandated labour and relatively equal distribution ensure a high standard of living. Crime has virtually disappeared, lawyers and juries are no longer necessary, and education is universal. Women play a substantial (though not equal) role in industrial and social organization, and promote the improvement of the species by mating with the most superior man. [...] Dozen of US imitations appeared, (and over sixty world-wide) like Bradford peck's 'The World a Department Store'(1894) and W.D. Howells' s 'A traveller from Altruria' (1894), as well as anti-Bellamy dystopias, while writers such as A.R. Wallace, the British evolutionist and land nationalization advocate, and Ebenezer Howard, founder of the british Garden City movement, acknowledged a debt to Bellamy": G. Claeys (a cura di), *Encyclopedia of Nineteenth-century Thought*, London, Routledge 2013, pp. 501-502. Vedi anche T. Peysers, *Utopia & Cosmopolis: Globalization in the Era of American Literary Realism. New Americanists*, Durham & London, Duke University Press Books 1998, p. 29.

7. "Consumption [...] presents itself as the opening of a new era – the final era of achieved Utopia and the end of history": J. Baudrillard, *The Consumer Society: Myths and Structures*, London, Sage 1998, p. 203, cit. in A. Cronin, K. Hetherington (a cura di), *Consuming the Entrepreneurial City: Image, Memory, Spectacle*, London, Routledge 2008, p. 135.

società “usa e getta” il cui significato non è legato solo al semplice gettare via una quantità di rifiuti: “[...] significava poter buttare via valori, stili di vita, relazioni stabili, l’attaccamento alle cose, agli edifici, ai luoghi, alle persone, ai modi ereditati di fare ed essere”, ricorda David Harvey<sup>8</sup>.

L’utopia di un consumo globale, non è però solo un’immagine letteraria o filosofica, ma anche un preciso piano politico e militare americano.

Il 10 luglio 1916 a Detroit, in un momento in cui l’America deve decidere se intervenire nella guerra in Europa, il presidente americano Woodrow Wilson si rivolge ad un pubblico di venditori, “uniti da una stessa visione e da un medesimo scopo”, asserendo che le grandi barriere che separano il mondo “non sono questione di principi, ma di gusti.” E allora: “Fate in modo che le vostre idee e la vostra fantasia si diffondano per il mondo intero;” – incalza il presidente di fronte alle proprie truppe di commercianti – “forti della convinzione che gli Americani sono chiamati a portare libertà, giustizia e umanità ovunque vadano; andate all’estero a vendere beni che giovino alla comodità e alla felicità degli altri popoli, convertendoli ai principi sui quali si fonda l’America”<sup>9</sup>. Di fronte alla minaccia della guerra mondiale, Wilson imbastisce così ciò che Victoria de Grazia definisce “la conquista del mondo con mezzi pacifici”<sup>10</sup>, che ha portato durante il secolo scorso all’ascesa di un grande “Impero del Mercato” globale: la concreta realizzazione di un’Utopia prima profetizzata e poi programmata agli albori del XX secolo.

Di fronte all’utopia del mondo come unione di colonie del consumo e del commercio, Victor Gruen risulta una chiave di volta nel discorso architettonico a partire dal dopoguerra. La sua attività progettuale e le sue ricerche economico-urbanistiche hanno posto le basi per il successo dei centri commerciali in tutto il mondo, messo in di-

8. D. Harvey, *La crisi della modernità*, trad. di M. Vizzi, Milano, Net 2002, p. 349 (1<sup>a</sup> ed. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell 1989).

9. V. De Grazia, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Torino, Einaudi 2006, p. xiv.

10. Ivi, p. xv.

scussione solo dalla crisi negli ultimi anni. La diffusione e la colonizzazione nel mondo del centro commerciale è continuata anche senza l'approvazione e il controllo del suo fautore. Nel 1978, durante una conferenza a Londra, Gruen infatti afferma di rifiutarsi "di pagare spiccioli per quegli sviluppi bastardi"<sup>11</sup>, criticando l'evoluzione globale, perversa e corrotta della sua idea originale di centro commerciale. Negli stessi anni Gruen addirittura manifesta e si pone contro l'apertura di un centro commerciale vicino a Vienna che avrebbe risucchiato la vita sociale e commerciale al di fuori delle mura storiche<sup>12</sup>.

La sua attività diviene allora ancor più interessante, considerando le contraddizioni, le sinergie fra diverse discipline, le conseguenze socio-economiche-ambientali del suo lavoro, in un discorso transatlantico tra Europa e Stati Uniti, o in maniera ancor più specifica tra Vienna e Los Angeles.

### Gruen

Victor Gruen (Vienna, 1903 - 1980) nasce, studia e inizia la propria attività di architetto a Vienna. Dopo il diploma presso l'Akademie der Bildenden Künste, Gruen intraprende l'attività professionale sia nel campo dell'architettura che in quella del cabaret fino al 1938, quando deve emigrare con la moglie negli Stati Uniti a causa del Nazismo "con una laurea da architetto, otto dollari e senza sapere l'Inglese"<sup>13</sup>.

Come afferma Schulz<sup>14</sup>, dopo la Guerra, gli Americani

11. "In a speech given in London that year (1978), he criticized Americans for perverting his ideas. The very popularity of the shopping mall gave him easy target. He looked at what he had built and despised what he saw. 'I refuse to pay alimony for those bastard developments', he proclaimed. Gruen said that American in their blind pursuit of profit had corrupted his vision": M.J. Hardwick, *Mall Maker. Victor Gruen...* cit. 2004, p. 216.

12. "American cities, with their comparatively short histories and small traditions [...] offered people little beyond traffic jams [...] for Europe the thoughtless copying of the American shopping centre has been truly catastrophic. [...] For, of course, if Vienna's center had been killed by a shopping center, then surely some of the blood stained his hands. Undoubtedly, he had to recognize his own handiwork": *ivi*, pp. 217-219.

13. M. Gladwell, *The Terrazzo Jungle*, in "The New Yorker", March 15, 2004, visitato il 3-2-2015 <http://www.newyorker.com/magazine/2004/03/15/the-terrazzo-jungle>.

14. "The Americans in their now-dominant world position were not interested in political lessons from the Europeans, but they were eager to learn about art from the many first-generation European modernists who fled to the United-States to escape from the

con la loro nuova posizione dominante nel mondo non sono interessati alle lezioni politiche degli Europei, ma sono fortemente desiderosi di imparare l'arte dai maggiori architetti modernisti scappati dall'Europa.

Gruen non riceve alcuna accoglienza da maestro dell'Architettura, tanto da dover sopravvivere nei primi mesi come musicista nel "Refugee Artists Group" a Broadway, prima di avere la grande opportunità di sperimentare il progetto del centro commerciale.

È proprio negli Stati Uniti, in particolare a Los Angeles, che l'architetto viennese inizia presto la propria professione dialettica e a volte contraddittoria dedita ad esplorare l'interazione tra spazio commerciale privato e spazio pubblico, tra l'interesse progettuale e quello teorico, tra la passione musicale da cabaret e il processo architettonico, tra la scala architettonica e quella urbana, tra l'interesse ecologico all'ambiente e i riferimenti del Movimento Moderno.

Il primo progetto di Gruen sul suolo americano è una boutique sulla Fifth Avenue. La vetrina progettata con Morris Ketchum fa trasparire una nuova concezione del commercio su strada: a differenza degli altri negozi sulla Fifth Avenue, dove le vetrine si affacciano direttamente sul marciapiede, Gruen deforma la soglia tra marciapiede e spazio commerciale progettando un vero meandro dentro la vetrina che consente di ampliare lo spazio pubblico e la superficie espositiva di vendita a scapito di quella commerciale interna.

A partire da questo primo progetto e dal Northland center, la sua prima proposta di centro commerciale negli anni '50, l'attività professionale dell'architetto viennese si concentra sulla sperimentazione e ricerca della relazione tra consumo e tempo libero, tra spazio pubblico e privato, tra la scala di megastruttura del centro commerciale e scala urbana.

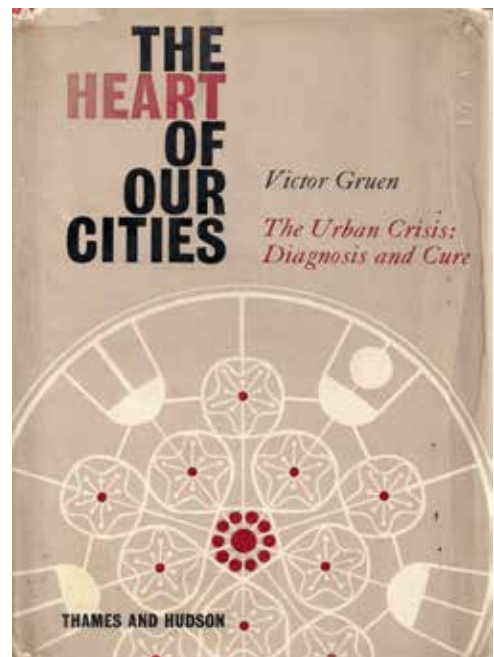
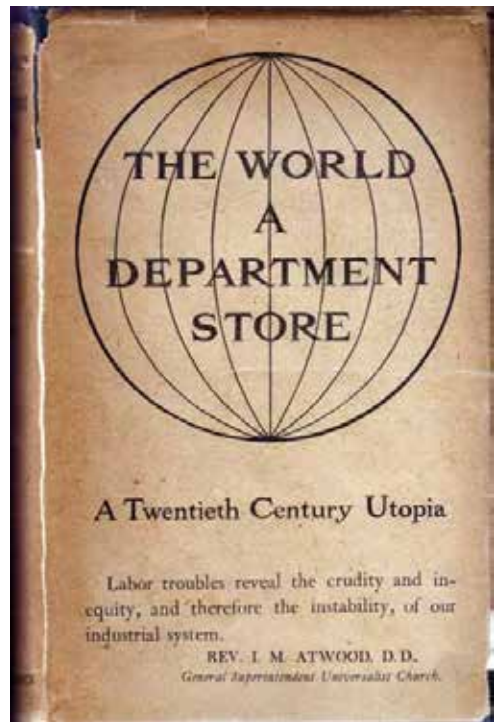
L'attività di Gruen continua sviluppando un interesse sia progettuale che teorico riguardo al centro commercia-

war. These refugees – Mies and Gropius, Piet Mondrian, Thomas Mann and Arnold Schoenberg, to name but a few in the arts – were received by their American hosts with hospitality bordering on reverence": F. Schulz, *Mies van der Rohe: A Critical Biography*, Chicago, University of Chicago Press 20142, pp. 230-231.

Utopiae finis?  
Percorsi tra  
utopismi  
e progetto

166

Peck B., *The World a department store. A Twentieth Century Utopia.*  
Lewiston, B. Peck, 1900.



Victor Gruen, *The heart of our cities. The Urban Crisis: Diagnosis and Cure.*  
ed. Simon and Schuster, 1964.

le culminato con la stesura di “Shopping Town U.S.A.”, scritto con l’economista Larry Smith tra il 1958 e il 1959: “Con questo titolo desideravamo indicare che il ruolo della nuova concezione di progettazione poteva espandersi al di là dello scopo di creare semplicemente delle macchine per vendere, e poteva soddisfare la richiesta di punti di cristallizzazione urbana e offrire pertanto alla popolazione suburbana delle significative esperienze di vita”<sup>15</sup>.

L’edificio commerciale di Gruen dunque non è solo una mera macchina del consumo, prodotto di quell’“Impero Irresistibile” (Victoria De Grazia) all’inizio dei “Trente glorieuses” (Jean Fourastiè). Lo shopping center viene concepito con la funzione ottimistica – e forse idealista più che utopica – di punto di cristallizzazione, luogo di incontro e socializzazione per una ricentralizzazione dello “sdraiarsi”<sup>16</sup> urbano americano. Anche Josep Lluís Sert, presidente del CIAM e in seguito preside di Harvard, assieme a Jaqueline Tyrwhitt, rivede nel centro commerciale un’idea di cosa i “cuori urbani potrebbero essere. Molti di questi shopping centers, sebbene costruiti per puro profitto privato, forniscono una piazza ben separata dall’area del parcheggio, [...] sono la nostra aperta espressione di un nuovo processo di umanizzazione nello scenario urbano”<sup>17</sup>.

Il legame tra il cuore della città, tema dell’ottavo Congresso Internazionale di Architettura Moderna (CIAM) del 1951, il centro commerciale e il processo di umanizzazione, come sottolineato dai due membri del CIAM, non è una pura coincidenza. Nel ‘Megayear 1964’, come chiamato da Banham<sup>18</sup>, Gruen pubblica *Il Cuore delle nostre Città*<sup>19</sup>, dove il riferimento al Movimento Moderno appare diretto seppur

15. V. Gruen, *Centri per l’ambiente urbano*, Milano, Görlich 1972, p. 9.

16. Lo Sprawl urbano è forma dispersione urbana. “To sprawl” significa letteralmente “sdraiarsi” (Oxford Dictionary).

17. J.L. Sert, J. Tyrwhitt, *The Shape of the American City*, in *Contemporary Architecture of the World 1961*, Tokyo, Shokokusha 1961, p. 106, cit. in E. Mumford, *Defining Urban Design – CIAM Architects and the Formation of a Discipline, 1937-69*, New Haven - London, Yale University Press 2009, p. 144.

18. R. Banham, *Megastructure. Urban Futures of the recent Past*, London, Thames and Hudson 1976, p. 70.

19. V. Gruen, *The Heart of Our Cities – The Urban Crisis Diagnosis and Cure*, London, Thames and Hudson 1964. Si veda anche L. Tyrwhitt, J.L. Sert, E.N. Rogers, *The Heart of the City – Towards the humanisation of urban life*, London, L. Humphries 1952. Per un appro-



non reso esplicito da Gruen stesso<sup>20</sup>. Banham descrive il libro come “un libro irresistibile [...] un’apparente combinazione di successo commerciale e preferenze dal suono culturale<sup>21</sup>”.

In Gruen il controllo della dimensione e del contenimento dell’organo Cuore, diviene l’atto necessario per la preservazione del consumo del suolo, per una questione ambientale. Lo scopo principale della pianificazione urbana diventa quindi quello “di creare qualità ambientali che aiuteranno a riempire il cuore umano del desiderio del cuore della città”<sup>22</sup>.

Tali riflessioni urbane vengono proposte da Gruen nello stesso periodo in cui riconosce il parziale fallimento urbano e sociale dello shopping center: da una parte il vasto parcheggio esterno recide ogni collegamento tra il “punto di cristallizzazione” e il contesto; dall’altra il tempo libero diviene puro tempo per il consumo – “Gruen Transfer”<sup>23</sup> – in una “surmodernità”<sup>24</sup> in cui la “contrattualità solitaria” si oppone a quei “luoghi antropologici che creano un sociale organico”<sup>25</sup>.

Tra le proposte più interessanti di centri commerciali in cui la separazione tra contesto e interno commerciale

fondimento su CIAM 8 e Gruen: L. Zuccaro Marchi, *The Hearth of the City – Legacy and Complexity of a Modern Design Idea*, Routledge 2018.

**20.** Gruen non menziona il CIAM 8 direttamente al fine di spiegare la scelta del titolo del libro. Comunque aggiunge in bibliografia la pubblicazione del CIAM 8 tra “I libri di interesse speciale”.

**21.** “fairly irresistible [...] apparent combination of commercial success and sound cultural preferences”: R. Banham, *Megastructure...* cit. 1976, p. 76.

**22.** V. Gruen, *The Heart of Our Cities...* cit. 1964, p. 299

**23.** “The Gruen transfer (named after architect Victor Gruen) designates the moment when a “destination buyer”, with a specific purchase in mind, is transformed into an impulse shopper, a crucial point immediately visible in the shift from a determined stride to an erratic and meandering gait. Yet shoppers do not perceive these effects as negative: the expansion of the typical mall visit from twenty minutes in 1960 to nearly three hours today testifies to their increasing desirability”: M. Crawford, *The World in a Shopping...* cit. 1992, p. 14.

**24.** Il sociologo Marc Augé chiama “surmodernità” una nuova modernità che “sarebbe l’effetto combinato di un’accelerazione della storia, di un restringimento dello spazio e di una individuazione dei destini” direttamente in rapporto con “la proliferazione di nonluoghi”: M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino, Bollati Boringhieri 2004, p. 49.

**25.** M. Augé, *Nonluoghi – introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera 1993, p. 87.

è più evidente, vi è il Southdale centre, nei pressi di Minneapolis, aperto nel 1956.

Se fino ad allora i centri commerciali erano sempre stati sviluppati bidimensionalmente su un piano, usando una tipologia aperta che si affaccia sia verso il parcheggio esterno che verso l'area pedonale interna, il Southdale diviene il primo esempio di centro "chiuso", introverso, "supermoderno"<sup>26</sup>: l'acquirente viene condotto, attraverso un numero limitato di portici, all'area pedonale principale dove si sviluppa una corte centrale di tre piani e in cui l'impiego di sistemi di condizionamento garantisce "un'atmosfera di eterna primavera"<sup>27</sup> interna. Acclamato all'epoca dal Time come "cupola di piacere con parcheggio"<sup>28</sup>, il Southdale Centre rappresenta la realizzazione dell'utopia sociale, in cui la manipolazione dell'ambiente diviene il requisito per il controllo della società come affermato nel 1948 da Skinner nel *Walden Two*<sup>29</sup>: alterando le variabili ambientali che influenzano il comportamento degli organismi, si può generare un sistema socioculturale che si avvicina all'utopia.

La natura viene sostituita dalla più grande pompa di calore del mondo: un unico sistema per riscaldare, raffreddare e ventilare con un generatore di 10.000 kilowatt. La cupola del nuovo "well-tempered Environment"<sup>30</sup>

**26.** La mancanza della priorità di una ricerca formale nell'architettura, la neutralità minimalista, l'introspezione interna sono caratteri che Hans Ibelings riscontra anche nel suo libro "Supermodernism" del 1998, quali elementi comuni di molti progetti architettonici contemporanei, definiti per l'appunto "supermodernisti". Ritorna l'interesse per l'ultima critica fase del modernismo tra gli anni '50 e '60, con cui la nostra società contemporanea ha in comune un forte processo di globalizzazione. Nell'architettura supermodernista infatti l'esterno non rivela il programma interno, l'edificio è quasi sempre né più né meno di una "scatola rettangolare" e l'interesse è indirizzato verso "il neutrale, l'indefinito, l'implicito, qualità che non sono solo confinate nella sostanza architettonica ma che trovano anche una potente espressione in una nuova sensibilità spaziale. [...] Lo spazio indefinito non è un vuoto bensì un contenitore di salvezza, un guscio flessibile": H. Ibelings, *Supermodernism*, Rotterdam, NAI Uitgevers 1998, p. 62.

**27.** *Photo caption*, 1952. Edina-Morningside Courier, June 19: 17, cit. in T. Mennel, *Victor Gruen and the Construction...* cit. 2004.

**28.** M. Gladwell, *The Terrazzo Jungle...* cit. 2015.

**29.** B.F. Skinner, *Walden two*, New York, Macmillan 1948, cit. in T. Mennel, *Victor Gruen and the Construction...* cit. 2004.

**30.** R. Banham, *Architecture of the Well-Tempered Environment*, Chicago, University of Chicago Press 1969.

(Banham 1969), trasforma il Southdale Centre in un precursore della 'Bigness' di Koolhaas, che aborre ogni connessione con l'esterno e si genera dall'incontro tecnologico della scala mobile e l'aria condizionata.

La nuova cupola del centro commerciale diviene inoltre vero e proprio Falansterio moderno, in cui il consumo unifica il mondo in un unico edificio, "in un capovolgimento ironico dei progetti di redenzione immaginati da utopisti del XIX secolo come Fourier e Owen; [...] destinati a incoraggiare rapporti sociali e a promuovere le emozioni comuni, piuttosto che stimolare i consumi"<sup>31</sup> – come ironicamente afferma Crawford.

Infine il tiepido e surrogato clima interno del centro commerciale si contrappone al vero gelo della Guerra Fredda degli anni '50-'60, come sottolineato da Mennel. Di fronte alla minaccia della bomba atomica, vengono proposti progetti di dispersione urbana, considerando i centri urbani degli invitanti "targets" di guerra<sup>32</sup>; un esempio è il masterplan di Hilberseimer per Chicago del 1955, in cui l'architetto tedesco propone una griglia di centri urbani equidistanti che diminuisce al minimo l'effetto distruttivo del fungo atomico. Come ulteriore strategia, il centro commerciale chiuso di Gruen diviene un luogo di riparo e di sicurezza: un'"Utopia della Guerra Fredda"<sup>33</sup>. Come agli albori della Prima Guerra Mondiale con il presidente Wilson, ancora una volta la guerra e l'utopia del commercio si sovrappongono. Infatti, di fronte alla distopia di una cata-

31. "[...] the fragmented forms and functions of modern living are being brought together under the mall's skylighted dome. This suggests the possibility that the unified world of premodern times might be reconstituted through the medium of consumption, an ironic reversal of the redemptive design projects imagined by nineteenth-century utopians such as Fourier and Owen, who sought unity through collective productive activity and social reorganization. Although Fourier's Phalanstery merged the arcade and the palace into a prefigurative mall form, its glass-roofed corridors were intended to encourage social intercourse and foster communal emotions, rather than stimulate consumption": M. Crawford, *The World in a Shopping Mall...* cit. 1992, p. 6.

32. "[...] the same space standards that serve the civilian planner's goal of greater livability [...] We should direct the new building into channels that will produce a dispersed pattern of small efficient cities much more attuned to the needs of modern living": T. Augur, *The Dispersal of Cities as a Defense Measure*, in "Bulletin of the Atomic Scientists", 1948, pp. 131-134 quoted in A. Krieger, W.S. Saunders (eds.), *Urban Design*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press 2009, pp. 18-19.

33. T. Mennel, *Victor Gruen and the Construction...* cit. 2004.

strofe atomica, Gruen assicura all'occorrenza la presenza di due milioni e ottocentomila metri quadri di parcheggio utilizzabili "facilmente per una tendopoli temporanea in caso di distruzione di abitazioni. Una strada per camion sotterranea di 44 metri di larghezza e oltre 4.000 metri di lunghezza avrebbe offerto 175.000 metri quadrati di spazio al riparo, disponibile immediatamente. Caffetterie e ristoranti potrebbero essere utilizzati per servire il cibo per vittime di emergenza. I negozi stessi sarebbe spazio di immagazzinaggio ideale per il cibo, abbigliamento, attrezzi, ecc."<sup>34</sup>.

Il punto di cristallizzazione urbana, come evocato da Gruen, diviene anche punto di rifugio atomico per la sopravvivenza della società. Il parcheggio che avvolge il centro e che scinde ogni possibile diretta relazione tra il centro commerciale e il contesto urbano, rendendo il processo di cristallizzazione vano, diviene apparato tagliafuoco e nuovo suolo abitabile temporaneo.

aA

### Utopia Vienna

Vienna, la città natale di Gruen, rappresenta il legame personale dell'architetto austriaco con la cultura europea sia per i riferimenti all'architettura moderna, tra cui le opere di Adolf Loos<sup>35</sup>, sia per l'educazione ricevuta. La formazione europea dell'"americano pensoso" Gruen è rilevante per la sua intera vita professionale e diviene, secondo Zevi, "uno strumento per non abbandonarsi ad una società, solo nella propaganda dei rotocalchi, felice"<sup>36</sup>.

171

34. "The parking areas, together with the surrounding roads, form wide fire breaks between the buildings and the residential area. Two million eight hundred thousand square feet of paved and drained parking area could be used easily for a temporary tent city in case of destruction of homes. An underground truck road 44 feet wide and over 4,000 feet long would offer 175,000 square feet of immediately available shelter space. Cafeterias and restaurants could be used to serve food to emergency victims. The stores themselves would be ideal storage space for food, clothing, tools, etc": V. Gruen, *Defense on the periphery*, Speech (1951) to the convention of the American Institute of Architects, Chicago, May 8. Typescript in VGP, Box 42, binder Victor Gruen, Collected Writings, Speeches, 1943-1954, vol. 1, n. 6, citato da T. Mennel, *Victor Gruen and the Construction...* cit. 2004.

35. M.J. Hardwick afferma che Gruen è influenzato dagli edifici di Loos. M.J. Hardwick, *Mall Maker: Victor Gruen...* cit. 2004, p. 10. Inoltre Gruen studia presso la Vienna Academy of Fine Arts dove anche Peter Behrens insegna.

36. B. Zevi, *Downtown come San Marco, una nuova Philosophy urbanistica nell'economia ame-*

Inoltre Vienna, “il centro della vita intellettuale e culturale”<sup>37</sup> d’Europa, rimane sempre il vero e principale riferimento urbano per i progetti urbani del ‘mall maker’. Infatti Gruen la utilizza e la reinterpreta come riferimento ed esempio sia progressivo che conservativo, di compattezza urbana e sistema difensivo.

Innanzitutto la capitale austriaca diviene allusione di ricentralizzazione e alta densità della struttura urbana; queste caratteristiche urbane sono necessarie per la soluzione alla “proliferazione incontrollata delle nostre comunità”<sup>38</sup> che distrugge i valori civici, come veementemente affermato da Sert il 9 aprile 1956, durante la Prima Conferenza di Urban Design ad Harvard. La città storica di Vienna ben raffigura l’immagine “comica” proposta dal filosofo spagnolo Ortega y Gasset, usata anche in seguito da Sert durante il CIAM 8, della città come un “cannone: si prende un foro, vi si avvolge attorno strettamente del filo di acciaio ed ecco il cannone”<sup>39</sup>.

La città così descritta è compatta, densa e caratterizzata da una netta distinzione e separazione tra il ‘Cityscape’ interno e ‘Landscape’ esterno, tra ‘urbs’ e ‘ingens sylva’<sup>40</sup>; nell’articolo *Downtown Needs a Lesson From the Suburbs* apparso sul “Business Week” nell’Ottobre 1955, Gruen afferma la necessità del ritorno del centro alla sua originale

ricana, in “Urbanistica”, n. 20, 1956, p. 116.

37. V. Gruen, *Centers for the urban Environment: Survival of the Cities*, New York, Van Nostrand Reinhold 1973, p. 173.

38. “The younger generation in this country (perhaps resembling their grandparents rather than their parents) is less suburban minded than its elders, as it has become aware that the uncontrolled sprawl of our communities only aggravates their problems, and that the solution lies in the reshaping the city as a whole. The necessary process is not one of decentralization, but one of re-centralization. [...] We must be urban minded”: J.L. Sert, *Opening remarks to the Urban Design Conference*, April 9, 1956, Loeb Library, GSD Archive, Harvard, Rare NAC 46 Harv 1956.

39. “La definizione più precisa che si può dare dell’urbs e della polis è in realtà molto simile alla definizione scherzosa del cannone: si prende un foro, vi si avvolge attorno strettamente del filo di acciaio ed ecco il cannone. Così l’urbs e la polis cominciano coll’essere uno spazio vuoto, il forum e l’agora e tutto il resto sono soltanto il mezzo per delimitare quello spazio vuoto, per tracciare il contorno”: J.L. Sert, *Centri per la vita della comunità*, in E.N. Rogers, J.L. Sert, J. Tyrwhitt (a cura di), *Il cuore della città: per una vita più umana della comunità*, Milano, Hoepli 1954, p. 3 e J. Ortega Y Gasset, *La ribellione delle masse*, Roma, Nuove Edizioni Italiane 1945.

40. E. Paci, *Ingens sylva*, Milano, Bompiani 1994.

“entità altamente compatta [...] senza alcuna cura di come la città cresce esteriormente”<sup>41</sup>.

Il modello urbano di città ideale pensato sia da Sert che da Gruen è dunque “isolato anche se perfetto come una città stellare di Filarete”, come scrive nel 1954 Enzo Paci. Infatti l’insistenza sulla centralità urbana, sulla separazione tra esterno ed interno, tra periferia e centro anziché sulla naturale relazione di un “*movimento centripeto di diastole*, ma contemporaneamente, un *movimento centrifugo di sistole*”<sup>42</sup> trasforma l’avanguardia del progetto urbano americano del dopoguerra in Sforzinda, in una utopia anacronistica, sradicata dal contesto storico e culturale in cui nasce.

Se la città ideale rinascimentale rispecchia tale pericoloso isolamento sociale-urbano, un altro modello di città ideale, la Garden City<sup>43</sup> di Howard, diviene il miglior riferimento usato da Gruen per la città cellulare di domani.

Il modello urbano per la “Cellular Metropolis” pensata da Gruen è una reinterpretazione dell’Utopia presentata a cavallo tra ’800 e ’900 da Howard per la riorganizzazione fisica dell’ambiente urbano come cornice di una nuova evoluzione sociale<sup>44</sup>. La struttura urbana e l’ibridazione di elementi urbani e rurali proposti da Howard sono totalmente rispecchiati, sessanta anni più tardi, nel modello di Gruen<sup>45</sup>, la cui maggior innovazione riguarda solo le nuove strutture commerciali e i nuovi sistemi di trasporto.

aA

173

41. Business Week, October 22, 1955, *Downtown Needs a Lesson From the Suburbs*: V. Gruen, *A Greater Fort Worth Tomorrow*, Fort Worth Public Library, LH 976.45315 G.

42. E. Paci, *Il cuore della città*, in “Casabella Continuità”, n. 202, 1954, p. vii.

43. Si tratta di una città satellite per 30.000 cittadini, progettato come anelli concentrici il cui centro è dedicato a parco e istituzioni culturali; l’anello interno contiene un ‘palazzo di cristallo’, mentre le industrie sono progettate in periferia lungo la linea ferroviaria e le case; sei viali radiali si estendono dal centro alle aree esterne, passando attraverso una cintura verde agricola esterna che contiene le aziende agricole e lo spazio per i bambini, convalescenti, ecc. Il risultato finale è l’ibridazione degli aspetti migliori sia urbani che rurali. E. Howard, *Garden Cities of Tomorrow*, London 1902.

44. “Convinced that the existing metropolises of the nineteenth century were doomed either to perpetuate the current exploitation of labour or to instigate violent class conflict, Howard concluded that the reorganization of the physical environment would provide the framework for the more civilized stage of social evolution, the co-operative commonwealth”: R. Eaton, *Ideal Cities. Utopianism and the (Un)Built Environment*, London, Thames and Hudson Ltd 2002, p. 148.

45. “I had arrived at the idea of the cellular organization after a period of many years,

Inoltre la cellula, “unità alla base della vita”<sup>46</sup>, è la metafora prescelta dall’architetto austriaco per la distinzione tra nucleo e citoplasma urbano: tutti i progetti urbani presentati, sia di riqualificazione che di nuova fondazione, presentano una gerarchica divisione organica-funzionalista in cui clusters di cellule sono combinati in organi specializzati a formare dei complessi urbani. La cellula è infine espressione tanto dell’“architettura della grande città”<sup>47</sup> come descritta da Hilberseimer quanto dello sviluppo di Disneyland<sup>48</sup>.

Il progetto del parco tematico californiano, “il simbolo dell’Utopia americana”<sup>49</sup> (Venturi), è infatti strettamente legato alle visioni urbane di Gruen<sup>50</sup>. In particolare lo

and I wrote about it for the first time in an article published by Architectural Forum in September, 1956. When, quite recently, in the process of doing research for this book, I read Ebenezer Howard’s *Garden Cities of Tomorrow*, I experienced that double-edge feeling which comes from learning that somebody else had your idea before you did; on the one hand, a certain sense of disappointment that I had not been as original as I thought and, on the other hand, satisfaction that there must be some logic to my thoughts if they had been enunciated sixty years earlier by a man who undoubtedly was a profound thinker”: in V. Gruen, *The Heart of Our Cities...* cit. 1964, p. 283.

**46.** “The basic unit of life, whether plant or animal, is the same. Millions of cells enter into the structure of higher plants and animals but the simplest forms of life are one-celled organisms. Cells show great variety of shape, being spherical, disk-shaped, elliptical, oblong, etc. A typical cell consists of a mass of protoplasm, in the center of which is a denser mass called nucleus... (add by G.: Most cells are surrounded by cell walls...) In the more highly organized plants and animals the vital processes are carried on by groups of cells that form specialized organs”: V. Gruen, *The Heart of Our Cities...* cit. 1964, p. 271.

**47.** “L’architettura della grande città – scrive Hilberseimer – dipende essenzialmente dalla soluzione data a due fattori: la cellula elementare e il complesso dell’organismo urbano”: L. Hilberseimer, *Großstadtarchitektur*, Stuttgart 1963 cit. in M. Tafuri, *Progetto e utopia, Architettura e sviluppo capitalistico*, Roma-Bari, Laterza 2007 (1ª ed. 1973), p. 95.

**48.** “An interesting example of how a project that starts out with a cellular conceptual idea can go wrong because of laissez-faire planning is Disneyland near Anaheim, California. The nucleus of this cellular constellation is organized in a forthright manner as a compactly arranged grouping of buildings, exhibits and surrounding pedestrian areas. [...] Though Disneyland was originally conceived only as an amusement park for children and, to some extent, for their parents, it has also become a shopping center, a social center, and a center of national and international tourism, opening its doors to everyone in the world...”: V. Gruen, *The Heart of Our...* cit. 1964, p. 295.

**49.** “[...] architect Robert Venturi praises it as ‘nearer to what people really want than anything architects have given them... It’s symbolic of American Utopia’”: Adams, *Walt Disney World resort*, p. 142, cit. in Chuihua Judy Chung, *Disney Space*, in Aa. Vv., *Harvard design school – Guide to Shopping*, Köln, Taschen 2001, p. 284.

**50.** “Shopping Utopia? Perhaps a more influential source of Walt’s utopian vision is Victor Gruen, the inventor of the American shopping mall. Walt owns several copies of

spazio pubblico commerciale, la separazione dei flussi, il centro totalmente pedonale e il controllo dell'ambiente e della comunità<sup>51</sup> sono caratteristiche in comune tra le ambiziose proposte urbane della 'Metropolis of Tomorrow' di Gruen e il prototipo della comunità del futuro (EPCOT<sup>52</sup>) di Disney, nate rispettivamente dall'esperienza del centro commerciale e del parco tematico.

Tra le proposte urbane più rilevanti di Gruen, il progetto per la 'urban renewal' di Fort Worth, presentato dalla prima conferenza di Urban Design ad Harvard nel 1956, è certamente il più emblematico per il riferimento a Vienna e al sistema cellulare.

Infatti il progetto per Fort Worth è strutturato come un nucleo interno pedonale di clusters di cellule, la cui membrana scinde ogni rapporto diretto con l'esterno e lo protegge dal male dell'invasione dei mezzi di trasporto privati, "la cui combustione interna, ha portato nel loro assalto di massa, alla combustione esterna della città."<sup>53</sup>

Come ricorda Frampton, dai primi anni '50 le città che erano ancora essenzialmente invariate dal secolo precedente si dirigono verso lo sviluppo in megalopoli: la forma della città tradizionale viene stravolta dall'uso sempre più massiccio dell'automobile, divenendo una "economica ottimizzante *motopia*"<sup>54</sup>: *una utopia dell'auto*.

Gruen's Heart of Our Cities, which are kept at his office and in the studio library": ivi, p. 288.

51. "We believe that to the degree that an environment can be controlled, the appropriate reactions of people within that environment can be predicted. Disney strives to control, within good business sense, much of the environment": T. Brinkoetter, *Service Disney Style*, in "Executive Excellence 10", n. 8, August 1993, pp. 3-5; cit. in Chuihua Judy Chung, *Disney Space...* cit. 2001, p. 282.

52. "EPCOT, the Experimental Prototype Community of Tomorrow, as what 'the city of tomorrow ought to be, a city that caters to the people as a service function [...] it will be planned controlled community, a showcase for American industry and research, schools, cultural and educational opportunities. In EPCOT there will be no slum areas because we won't let them develop...": Mosley, *Disneys' World*, p. 287 cit. in Chuihua Judy Chung, *Disney Space...* cit. 2001, p. 288.

53. "the automobile population has higher birthrate than the human one"(!) – Gruen affirms – "It appears that the internal combustion engines, in their mass assault, have led to the external combustion of the city": V. Gruen, *The Heart of Our Cities...* cit. 1964, p. 210.

54. "What were still essentially nineteenth-century cities in the early Fifties have since become surrounded and partially penetrated by megalopolitan development.[...] In this way, traditional city form, capable of combining many different uses within its continu-



“Motopia” è anche un progetto utopico proposto da G.A. Jellicoe<sup>55</sup> nei primi anni '60, caratterizzato da una griglia di edifici con strade su tetti e rotonde sopraelevate agli incroci. In *The Heart of our Cities* Gruen critica fortemente questa visione urbana assieme a Broadacre City di Frank Lloyd Wright, poiché entrambi i progetti esaltano il dominio dell'auto sulla vita quotidiana divenendo utopie sbagliate, “mal direzionate”<sup>56</sup>.

In contrasto a queste utopie dell'auto, Gruen pone ancora una volta la sua amata città natale.

Infatti l'architetto austriaco si avvale di Vienna come metafora per la salvaguardia del centro di Fort Worth, sotto attacco da parte delle automobili: Gruen disegna un sistema concentrico di autostrade che dovrà “respingere l'invasione di orde meccaniche”<sup>57</sup> per la salvezza del nucleo centrale pedonale e del diritto alla scala umana, nello stesso modo in cui il sistema di mura di Vienna nel XVII Secolo è riuscito a contrastare l'avanzata dei Turchi salvando l'Europa intera.

L'anello autostradale più interno diviene infatti un muro impenetrabile, entro il quale solo i mezzi pubblici

aA

ous, densely woven urban fabric, has found itself superseded by an economically optimizing *motopia*”: K. Frampton, *Labour, Work and Architecture. Collected Essays on Architecture and design*, London, Phaidon Press 2002, p. 11.

55. “Motopia is such an idea, and arises not so much from normal discontent as from the realization that our present physical conditions are being thrown into chaos by the advent of one car per family and even one per person”: G.A. Jellicoe, *A Study in the Evolution of Urban Landscape*, London, Studio Books 1961, p. 7.

56. “That is why Frank Lloyd Wright’s scheme for Brodoacre City appears historically unsound, and why utopian schemes based solely on adapting the human settlement to the automobile (like the Motopia study by G.A. Jellicoe) are not only utopian but misdirected”: V. Gruen, *The Heart of Our Cities...* cit. 1964, p. 56.

57. “The city of Vienna, which successfully withstood two sieges of the Turks who had swept over all of Eastern Europe. Was able to do so because of a defense system consisting of such concentric defense rings. The strongest and best armed of these immediately surrounded the city proper; outside this wall [...] was a deep, water-filled ditch, and beyond that an open area, the so called Glacis, kept free of all buildings so that one could shoot comfortably for wall at the enemy troops. The second system, the so-called Linienwall, surrounded outer communities in a wider ring. It was constructed in accordance with similar principles. And then there was a ring outlying fortifications, which had the function of a holding operation, and of slowing down enemy. How a similar system of concentric defense lines could be employed to repel the invasion of mechanical hordes into those areas where they create havoc was first indicated by a plan which our office developed for the revitalization of the city center of Fort Worth”: V. Gruen, *The Heart of Our Cities...* cit. 1964, p. 214.

o i pedoni posso entrare. Le automobili che assalgono il centro dalla regione metropolitana, devono rimanere parcheggiate dentro dei garage-megastrutture con la capienza di 60.000 macchine; questi sono organizzati su diversi livelli e penetrano “come dita” o come torrioni di mura difensive all’interno della zona centrale. L’intero sistema è organizzato dal gruppo di ricerca di Gruen in modo tale da garantire distanze massime a piedi, dal centro del CBD all’area di garages, non superiori a 2-4 minuti.

Il progetto irrealizzato di *A Greater Fort Worth Tomorrow*<sup>58</sup>, che trova risonanze tra la *Garden Cities of Tomorrow* di Howard (1902) e l’*Experimental Prototype Community of Tomorrow* (EPCOT) di Disney (1965), è una Utopia conservatrice<sup>59</sup> e nostalgica; pur rompendo i legami dell’ordine esistente propone nel futuro della condizione urbana americana un ordine già esistito: le mura di Vienna si trasformano in recinti di strade e parcheggi, i Turchi invasori in automobili, il “Downtown come San Marco”<sup>60</sup>.

La guerra per la regalità della cultura Europea contro l’invasione straniera diviene la battaglia per “la royauté du piéton” – come descritta da Le Corbusier – contro “la tirannia dei mezzi meccanici”<sup>61</sup> (Giedion).

58. Gruen and Associates, *A Greater Fort Worth Tomorrow*, Fort Worth, Greater Fort Worth Planning Committee 1956.

59. “ [...] la significazione del particolare viene dedotta nel pensiero conservatore da qualche cosa che sta dietro di essa, dal passato o da ciò che preesiste almeno in embrione”: K. Mannheim, *Das konservative Denken*, in “Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik”, 1927. cit. in M. Tafuri M., *Progetto e utopia...* cit. 2007, p. 52.

60. Nel settembre 1956, pochi mesi dopo la prima Conferenza di Urban Design organizzata da Sert ad Harvard, Zevi descrive il progetto di Fort Worth in un articolo della rivista “Urbanistica”, diretta da Astengo: “È un piano dimostrativo di una nuova fase dell’urbanistica americana, di una nuova philosophy emersa nel dopoguerra e sottoscritta ormai da tutti coloro che si propongono un’azione concreta di pianificazione urbana. [...] Il piano di Fort Worth rappresenta il raggiungimento più qualificato e aderente di questa tendenza. [...] Piazza San Marco nella downtown non è una formula fredda di calcolo urbanistico, utile soltanto a risolvere un’equazione economica americana. Ha un richiamo magico, una forza mitica indubbiamente superiore a quella della città giardino o della greenbelt: è una formula che aggredisce la città nel suo cuore e possiede della città tutte le arcane attrattive. L’automobile non serve più soltanto per fuggire la metropoli, ma per raggiungere un centro, un nuovo centro liberato dai rumori e dai cattivi odori, dominato dal pedone, dall’uomo”: B. Zevi, *Downtown come San Marco...* cit. 1956, p. 116.

61. S. Giedion, *Breviario di architettura*, Milano, Garzanti 1961<sup>1</sup>; Torino, Bollati Borinighieri 2008, p. 63; S. Giedion, *Historical Background to the Core*, in J. Tyrwhitt, J.L. Sert, E.N. Rogers, *The Heart of the City – towards the humanization of urban life*, London, Hum-

Nel cluster cellulare di Fort Worth, la separazione dei flussi tra macchine e pedoni non è solo funzionale; rispecchia anche la spaccatura astratta e simbolica tra il simbolo umanista del Cuore come “eco dei sentimenti interiori dell’Uomo”<sup>62</sup> e il simbolo della macchina che ha condotto al “sangue e all’orrore”<sup>63</sup> della Seconda Guerra Mondiale. Questa necessaria scissione simbolica viene richiamata soprattutto da Giedion nel dopoguerra durante il CIAM 8, il cui tema, il Cuore della Città, è considerato da Eric Mumford precursore dell’Urban Design<sup>64</sup> in America.

Infine, a Fort Worth solo il flusso di merci penetra nel centro, ma sottoterra all’interno di un nuovo suolo artificiale sopra cui la vita pubblica e il cluster di edifici si sviluppano.

Grazie a questa nuova piattaforma e alla separazione, tanto sperimentata nei centri commerciali, tra flussi di automobili, pedoni e merci, il nuovo centro di Fort Worth diviene, secondo Reyner Banham, “un possibile prototipo di megastruttura”<sup>65</sup>, “il primo dei progetti di centri urbani su podio che ha ispirato i megastrutturalisti”<sup>66</sup>.

Se “la parola ‘Utopia’ non poteva non essere applicata alle megastrutture”<sup>67</sup>, Fort Worth è piuttosto un modello urbano ideale, la cui possibile realizzazione tecnica supporta l’idea ragionata e maturata, sia all’interno del Movimento Moderno che nelle Università Americane, di una separazione sia simbolica che fisica tra uomo e macchina.

Il progetto di Fort Worth è inoltre precursore sia della ‘città sotterranea’ della “Megacity Montreal”<sup>68</sup>, progettata negli anni ’60 da Vincent Ponte, sia della ‘dalle’ francese.

phies 1952, p. 17 e S. Giedion, *Architecture You and Me*, Cambridge, Harvard University Press 1958, pp. 127-128.

62. S. Giedion, *Architecture You and Me...* cit. 1958; trad. it. *Breviario di architettura*, Milano, Garzanti 1961; Torino, Bollati Boringhieri 2008, p. 137.

63. S. Giedion, *Historical Background to the Core...* cit. 1952, p. 17.

64. *Sert and the CIAM ‘Heart of the City’: Precursor to Urban Design, 1947-52*, in E. Mumford, *Defining Urban Design...* cit. 2009, p. 80.

65. R. Banham, *Megastructure...* cit. 1976, p. 74.

66. “The first of the business-district-on-a-podium projects that inspired megastructuralists”: *ivi*, p. 42.

67. *Ivi*, p. 79.

68. “The tunnel’s connection with almost everything of consequence in downtown, their



Victor Gruen, *Entrata a Fort Worth, vista dei parcheggi*, da Gruen and Associates, *A greater Fort Worth Tomorrow*. Fort Worth: Greater Fort Worth Planning Committee, 1956, p. 6.

Se nel nuovo *Cuore*<sup>69</sup> della città canadese Ponte inver-  
te la posizione dei flussi progettando dei percorsi pedo-  
nali sotterranei all'interno di un "Downtown in 3-D"<sup>70</sup> o  
"multilevel-core"<sup>71</sup>, a Parigi lo stesso Gruen propone negli  
anni '70 un suolo artificiale per la Tête de la Defence.

A partire da sperimentazioni e ricerche nell'ambito dei  
centri commerciali, Gruen altera l'intero ambiente urba-  
no: "la dalle" rappresenta l'artificialità sia dell'ambiente  
naturale che del "milieu humain"<sup>72</sup>, in cui la separazione  
fisica tra uomo e auto rischia di degenerare addirittura  
in una "metafora di apartheid"<sup>73</sup>, in forme di controllo e  
segregazione sociale.

Negli anni '60 Gruen decide di ritirarsi dal suo studio  
a Los Angeles, Victor Gruen Associates, e tornare nel suo  
vecchio distretto centrale nella capitale austriaca. Qui apre  
un nuovo ufficio, Victor Gruen International, caratterizza-  
to da un'attitudine differente da quella progettuale degli  
USA, tuttavia pur sempre basata e fondata sul progetto  
dello shopping center.

In questi anni Gruen riusa il sistema di autostrade pen-  
sato per Fort Worth anche per "la mela d'oro" Vienna, di-  
venendo riferimento difensivo di se stessa. Tra il Novembre  
1969 e Dicembre 1971, l'architetto austriaco conduce uno  
studio per "delineare misure di incremento del *Cuore della*

own shops, parking lots and station concourses, gave rise to the claim that "Montreal  
itself is the megastucture!": *ivi*, p. 119.

69. V. Ponte, *Montreal gets a new heart*, in "The Architect and Building News", vol. 2, n. 8  
1969.

70. P. Blake, *Downtown in 3-D*, in "The Architectural Forum", 125, n. 2, 1966.

71. "The special interest of Montreal is that for the first time in any major city the multi-  
level principle has been applied on just such scale and with just such conviction": V. Pon-  
te, *Montreal gets a new heart...* cit. 1969, p. 43

72. "De Metropolis de Fritz Lang au Cinquième Élément de Luc Besson, en passant  
par Blade Runner de Ridley Scott, l'artificialisation du milieu humain conduit à la cata-  
strophe.": V. Lefebvre, *Paris – Ville moderne: Maine-Montparnasse et La Défense 1950-1975*,  
Paris, Norma 2003, p. 17.

73. La critica è di Trevor Boddy, che descrive il suolo artificiale e la divisione tra auto  
e uomini a Montreal. Lo stesso discorso può essere ricondotto anche alla 'dalle' france-  
se. "Ponte, went so far as to propose banning pedestrians from parts of Dallas" which  
is described as a "metaphor of apartheid" [...] because 'one of the chief contributing  
factors to traffic congestion is crowds of pedestrians interrupting the flow of traffic at  
intersections'": T. Boddy, *Underground and overhead: building the analogous*, cit. in Aa. Vv.,  
*Variations on a theme park. The new American city and the end of public space*, New York, Hill  
and Wang 1992, p. 198.

*Città*”<sup>74</sup>. Lo schema finale è molto simile a quello presentato per la città americana, con diversi anelli esterni di viabilità privata e dita di parcheggi che penetrano il Cuore pedonale. La rinuncia a questo sistema può condurre, secondo Gruen, solo ad una distruzione della città stessa, al soffocamento della vita a causa di frotte di auto parcheggiate.

Gruen usa in questo caso una distopia, una visione del futuro negativa e terribile mescolata con cura con la tipica ironia da cabarettista che lo ha sempre contraddistinto, al fine di avvalorare le proprie idee urbane, nate dagli esperimenti dei centri commerciali americani e influenzate dalla propria formazione europea. Nelle sue vignette infatti il parcheggio-megastruttura ingloba l'intera capitale austriaca divenendo una nuova-Vienna. Solo la cattedrale di Santo Stefano viene in parte preservata – attraversata da una ‘innocua’ autostrada – per rendere riconoscibile l'identità e l'identificazione della città

Infine, dall'invasione turca in Austria sradicata e reinterpretata metaforicamente in territorio americano, alla terribile visione del ‘sacco’ di Vienna da parte delle auto, il modello ideale della capitale austriaca si trasforma nella concreta, ambiziosa e precorritrice redazione di un manifesto: *La Carta di Vienna* (“Die Charta von Wien”).

La nuova carta nasce come estensione e aggiornamento della Carta di Atene, manifesto della città funzionalista del CIAM del 1933. Alcuni principi siglati dai fondatori del Movimento Moderno sono infatti considerati ancora validi e importanti da Gruen. In particolare il 76esimo paragrafo, riguardante la forma dell'ambiente umano rimane di notevole interesse: “Le dimensionnement de toutes choses dans le dispositif urbain ne peut être régi que par l'échelle humaine”<sup>75</sup>.

Il processo di umanizzazione, già sottolineato da Gruen in *The Heart of our Cities*, diviene quindi il maggior tema

74. “delineate measures to increase the dynamism of the city Core with respect to all urban functions”: V. Gruen, *Centres for the Urban Environment. Survival of the Cities*, New York, V.N.R. Company 1973, p. 172.

75. [Le Corbusier], *La charte d'Athènes*, Paris, Plon 1943, chap. 76 (trad. it. di C. De Roberto, *La carta d'Atene / Le Corbusier*; con un discorso preliminare di Jean Giraudoux, Milano, Edizioni di Comunità 1960; trad. ingl. di A. Eardley, *The Athens Charter*, New York, Grossman 1973).

per il nuovo Manifesto, assieme all'emergere di un altro tema fondamentale: la questione ambientale ed ecologica.

Il precoce interesse di Gruen per la salvaguardia dell'ambiente, viene sottolineata negli stessi anni anche nel suo libro: *Centers for the Urban Environment. Survival of the City* (1973). Come si legge nell'introduzione, il libro "rappresenta l'espressione dello sforzo [...] di realizzare una maggiore comprensione pubblica del ruolo decisivo che la Pianificazione ambientale dovrebbe e deve giocare se l'equilibrio ecologico e biologico del nostro pianeta, essenziale per l'esistenza continua della specie umana, dovesse essere assicurato"<sup>76</sup>.

Se da una parte Gruen reinterpreta i principi del Movimento Moderno sanciti quarant'anni prima, dall'altra il lungimirante interesse per la questione ecologica, tanto dibattuta ai giorni nostri, precorre i tempi divenendo tema fondamentale per la pianificazione urbana. L'attivismo ambientale dell'architetto austriaco si svolge in anni in cui "la minaccia per l'ambiente non è stata né ampiamente accettata, né capita"<sup>77</sup>, come ricorda Alex Wall. Infatti la Prima Conferenza delle Nazioni Unite su questioni internazionali dell'ambiente (United Nations Conference on the Human Environment), viene organizzata a Stoccolma nel 1972 ed è coeva alla Carta di Vienna. Per quanto riguarda i contenuti, le condizioni urbane fondamentali proposte da Gruen in questo manifesto architettonico, pioniere della questione ambientale, sono la compattezza, la massima integrazione delle funzioni umane e la separazione tra le funzioni meccaniche di servizio e le funzioni umane. Tutte queste caratteristiche si ritrovano nella struttura fisica della beneamata città natale di Gruen, Vienna, nuovo manifesto urbano per la città ideale. Se il Southdale Centre rappresenta un'innovativa macchina del consumo per il controllo utopico della società tramite la manipola-

76. [the book] "represents an expression of the effort of the Foundation to bring about a greater public understanding of the decisive role which "Environmental Planning" should and must play if the ecological and biological balance of our planet, which is essential for the continuous existence of the human species, is to be assured": V. Gruen, *Centres for the Urban Environment...* cit. 1973, p. 172, p. v.

77. A. Wall, *Victor Gruen – From Urban Shop to New City*, Barcellona, Actar 2005, p. 231.

zione dell'ambiente naturale, Vienna raffigura un nostalgico riferimento di città ideale per un'idea precorritrice di salvaguardia della società tramite la tutela dell'ambiente.





aA

*Tomás Maldonado a Ulm, metà anni '50.*

aA

La prima difficoltà (o forse l'ultima) presentatasi nella scrittura di queste righe è stata la scelta del titolo. Di quale utopia potrebbe infatti dirsi "cultore" Tomás Maldonado? Parafrasando il testo che funge qui da secondo termine temporale e riconoscendo un certo valore utopico alla speranza, si potrebbe forse dire l'utopia del progetto. Ma quasi ogni azione progettuale poggia almeno in parte su di una componente utopica rendendo tale utopia, così come la più contorta (ma forse più vicina al linguaggio di Maldonado) utopia della razionalità applicata, troppo generale per qualificare un singolo progettista. L'utopia dell'oggettività è stata un'ipotesi a lungo considerata per poi virare (appena) sull'utopia della realtà. Pur essendo quasi un ossimoro, l'espressione trova legittimità nell'uso ricorrente che Maldonado fa nei suoi scritti del termine "realtà" in una prospettiva, se non dichiaratamente utopica, ambiziosamente rivoluzionaria.

Una seconda difficoltà è rappresentata dall'aurea mitica che almeno in parte offusca l'immagine storiografica di Maldonado. "Giramondo e giramestiere" o "gatto dalle molte vite", come si è lui stesso definito, sfugge alle classificazioni in un'epoca che sembra sempre più ansiosa di ap-

plicarle. Così, per quanto non siano mancati alcuni sguardi retrospettivi, la sua traiettoria artistica, progettuale, didattica, scientifica e speculativa stenta a trovare una sistematizzazione storiografica. Il paragone con il quasi coetaneo Vittorio Gregotti, anch'egli intellettuale e direttore di riviste ma percepito soprattutto come architetto, è forse utile a rappresentare tale condizione.

Si tenta qui una riflessione, dalla prospettiva dell'“utopia dell'oggettività”, sulla attività soprattutto teorica (in particolare gli scritti) di Tomás Maldonado, dagli inizi nel milieu artistico rioplatense, verso la metà degli anni quaranta, alla scrittura de *La speranza progettuale*, alla fine degli anni sessanta<sup>1</sup>. Si tratta di un ciclo lungo e segnato da molte discontinuità, tanto nella cultura progettuale internazionale quanto nella vicenda personale di Maldonado, che non sarà però oggetto di una attenzione omogenea. La produzione scritta degli anni ulmiani (in particolare quella apparsa sulla rivista “Ulm”) potrebbe di per sé costituire l'oggetto di un saggio e rimarrà qui sullo sfondo indugiando l'osservazione per lo più sugli estremi dell'intervallo considerato: sul Maldonado di Buenos Aires (d'ora innanzi *porteño*) e su quello in procinto di insediarsi definitivamente a Milano, con *La speranza progettuale* come biglietto da visita.

Tale frattura non può che accentuare le profonde differenze contestuali tra l'Argentina degli anni quaranta e cinquanta e i tardi sessanta in cui Maldonado mette mano al testo tra Europa e Stati Uniti<sup>2</sup>. Non si tratta solamente dello scarto tra *centro* e *periferia* (ammesso che Buenos Aires tra gli anni quaranta e cinquanta possa dirsi periferica), ma soprattutto di due stagioni differenti per la cultura

1. La prima edizione è del gennaio 1970, ma Maldonado non smette di lavorare al testo dando alle stampe una seconda edizione esattamente un anno più tardi. Il testo rimane sostanzialmente immutato, ma arricchito di alcune nuove note riferite per lo più a fatti e pubblicazioni molto recenti. Si veda, ad esempio, il commento sulle politiche ecologiche di Richard Nixon inaugurate nel gennaio 1970, alle pp. 144 e 145.

2. Maldonado lascia la sua carica di direttore della Hochschule für Gestaltung nel 1967, con pochi mesi di anticipo rispetto alla chiusura della scuola. Già nel 1965 è Lethaby Lecturer al Royal College of Art di Londra. Nel 1966 è Fellow del College of Humanities dell'Università di Princeton, presso la cui scuola di architettura insegna dal 1967 al 1970. È cittadino italiano dal 1967. R. Riccini, *Lesperienza italiana*, in *Tomás Maldonado* (catalogo della mostra, Milano, Triennale Design Museum, 19 febbraio-5 aprile), Milano, Skira 2009, p. 157.

progettuale. Seguire le tracce dell'utopia dell'oggettività in Maldonado significa quindi, almeno in parte, osservare il suo progressivo avvicinamento al cuore della cultura progettuale fino a occupare posizioni di assoluta centralità, dalla direzione della Hochschule für Gestaltung a quella di "Casabella". È sintomatico di questo movimento il fatto che gli scritti di Maldonado entrino viepiù in risonanza con il dibattito internazionale. *La speranza progettuale*, concepita inizialmente come "un libro sistematico (e soprattutto di una completezza molto ambiziosa) sullo stato attuale della ricerca metodologica nel campo della progettazione ambientale"<sup>3</sup>, secondo una impostazione che ricorda il progetto di *Manuale di urbanistica* di Aldo Rossi e Paolo Ceccarelli<sup>4</sup>, si colloca, da un lato, in continuità alla "stagione della scrittura" iniziata nei primi anni sessanta e affronta tempestivamente, dall'altro, le tematiche ambientali. Una tempestività che permetterà al testo, soprattutto nell'edizione inglese (1972), di entrare in risonanza con il dibattito statunitense che precede e segue la crisi petrolifera: da Nixon a Kepes<sup>5</sup>.

aA

187

### "Arturo" e dintorni

Buenos Aires, estate (australe) del 1944: una nuova rivista, di cui uscirà un unico numero, annuncia la presenza di un nutrito gruppo di artisti non figurativi attivi sulle due sponde del Rio de la Plata. Alcuni di loro, su tutti l'uruguayano Joaquín Torres García (1874-1949), erano già esperti e noti. Altri, tra i quali un Maldonado ventiduenne, stavano muovendo, per così dire, i primi passi. Malgrado tale

3. T. Maldonado, *La speranza progettuale: Ambiente e società*, Torino, Einaudi 1970, p. 9.
4. E. Vasumi Roveri, Aldo Rossi e "L'architettura della città": *Genesi e fortuna di un testo*, Torino, Allemandi 2010, pp. 24 e sgg.
5. T. Maldonado, *Design, Nature and Revolution: Toward a Critical Ecology*, New York, Harper & Row 1972; gli scritti e i discorsi di Richard Nixon, tra cui si ricordano "Statement About the National Environmental Policy Act of 1969" (1 gennaio 1970) e "Special Message to the Congress on Environmental Quality" (10 febbraio 1970), sono consultabili sul sito internet della Richard Nixon Library and Birthplace Archives, [www.nixon-foundation.org](http://www.nixon-foundation.org) (6/10/2015); G. Kepes (ed.), *Arts of the Environment*, New York, Braziller 1972. Per una ricostruzione del dibattito sull'ambiente negli Stati Uniti dei primi anni settanta si veda R. Martin, *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press 2010, pp. 49-67.

eterogeneità, la rivista “Arturo”<sup>6</sup> è oggi indicata pressoché unanimente come la matrice sudamericana dell’arte concreta, come il momento inaugurale di un movimento artistico che raggiungerà ampia visibilità internazionale all’inizio del decennio successivo. A rigore, il termine “arte concreta”, e dunque l’esplicito riferimento ad alcune esperienze europee prebelliche, ancora non compare: il sottotitolo recita “revista de artes abstractas” e all’interno del fascicolo il termine ricorrente è *invenzione*.

Questa era definita come “azione ed effetto di inventare. / Cosa inventata. / RITROVAMENTO /”, mentre per l’azione generante l’invenzione “Arturo” forniva la seguente descrizione:

Trovare o scoprire a forza d’ingegno o meditazione, o per puro caso, una cosa nuova o non conosciuta. / Trovare, immaginare, creare la sua opera il poeta o l’artista/

Il *nuovo* (altro termine chiave e possibile “ingrediente” per un titolo), dunque, come esito, spesso empirico, dell’invenzione e come elemento rivoluzionario, capace di trasformare il reale. Alcune opere di Gyula Kosice – la macchina per cullare una goccia d’acqua a tutta velocità producendo una sorta di scultura cinetica (1948) ad esempio – forniscono forse le esemplificazioni più coerenti della poetica invenzionista che tuttavia necessita, per essere avvicinata, di un inquadramento almeno sommario.

Quasi contemporaneamente all’uscita di “Arturo”, a Basilea si inaugurava l’esposizione *Konkrete Kunst*, con opere, tra gli altri, di Piet Mondrian, Jean Arp, Sophie Taeuber, Theo van Doesburg e Max Bill, a Parigi riapriva il *Salon d’Automne*, ribattezzato per quella edizione *Salon de la Libération*, a Roma “l’Unità” organizzava l’esposizione *L’arte contro la barbarie*, mentre a Monaco di Baviera la Haus der Kunst ospitava l’ultima edizione della *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Questo elenco schematico non testimonia soltanto la molteplicità degli indirizzi artistici sul finire della seconda guerra mondiale, ma anche come l’Europa si stesse appre-

6. “Arturo”, 1, verano 1944. Della rivista è stata prodotta una edizione facsimile nel 1994 dal Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde dell’Università di Aberdeen. Sia l’originale che la copia sono sprovvisti dei numeri di pagina.

stando, ad esclusione quasi totale dei territori ancora controllati dalle truppe naziste, a celebrare la fine del conflitto e a inaugurare un corso nuovo, almeno sul piano delle retoriche. Tale entusiasmo non si limitava, peraltro, ad alcuni territori europei, e la stessa esposizione di New York del 1939 ne era stata, per certi versi, una anticipazione. In tale quadro la situazione argentina, come osservava sulla rivista "Sur" Jorge Luis Borges nella celebre *Anotación del 23 de agosto de 1944*<sup>7</sup>, era paradossale: la popolazione scendeva in strada a celebrare la liberazione di Parigi, ma assisteva, al contempo, a un'evoluzione politica interna che sembrava in contraddizione con le coordinate internazionali della storia e allo scivolamento del paese verso un progressivo isolamento diplomatico e culturale.

Gli invenzionisti, pertanto, partecipano, da un lato, all'entusiasmo internazionale e si cimentano, dall'altro, in una serie di schermaglie dialettiche soprattutto locali.

Come ha osservato Alejandro Crispiani<sup>8</sup>, il concetto di invenzione implicava l'inizio di un complesso di relazioni con la tecnica e la scienza, riconoscendole quali linee guida del "mondo moderno". Fine dell'arte, dalla prospettiva invenzionista, era quindi produrre oggetti nuovi la cui ambizione era la trasformazione totale, rivoluzionaria, della realtà. Una nuova arte per un uomo nuovo, inteso marxianamente.

Contemporaneamente, l'invenzione e, poco più tardi, l'arte concreta si contrappongono a tendenze percepite come dominanti l'ambito locale. Nel caso di "Arturo", gli strali sono rivolti soprattutto contro il surrealismo ("*invención* contra *automatismo*"); nei mesi successivi i membri della redazione si disperdono progressivamente in una molteplicità di raggruppamenti e formazioni spesso in aperta polemica tra loro. Una di queste polemiche si articola proprio intorno al concetto di realtà e vede Maldonado doppiamente impegnato: sul fronte "interno", con una violenta polemica

7. J. L. Borges, *Anotación del 23 de agosto 1944*, in "Sur", 120, octubre 1944, pp. 24-26.

8. A. Crispiani, *Objetos para transformar el mundo: Trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970*, Bernal-Buenos Aires-Santiago de Chile, Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo 3010, Ediciones ARQ 2011, p. 34.

con l'Atelier Torres García, e su quello "esterno", contro il realismo dei componenti dell'Atelier de Arte Mural.

Quasi certamente, tali scontri dialettici non erano l'esito esclusivo delle oggettive distanze tra le poetiche degli artisti coinvolti, ma riflettevano almeno in parte una reazione all'affermazione altrui in un clima fortemente competitivo. Tanto Torres García, di cui l'editore porteño Poseidón pubblicava nel 1944 *Universalismo Constructivo*, monumentale raccolta di un decennio di conferenze, quanto il Taller de Arte Mural, che iniziava, nel 1945, l'affresco delle volte delle Galerías Pacífico, affacciate sulla centralissima calle Florida, erano all'apice del successo e della fama. Al contrario Maldonado e i suoi compagni della Asociación de Arte Concreto – Invención (AACI) erano e si sentivano accerchiati: attaccati dal neonato governo peronista e sconfessati dal partito comunista argentino, la cui assemblea plenaria approvava nel 1948 la richiesta di adozione del realismo da parte dei suoi iscritti.

In una intervista del 1945, con evidente riferimento all'opera di Torres García, Maldonado affermava:

Considero que la expresión, entendida como comunicación a través de símbolos y signos, es absolutamente ajena al arte. Sin embargo, no creo, como pretenden algunos, que la cancelación de la expresión en la obra, aleje a su creador de los hombres; creo, por el contrario, que inventar nuevas realidades estéticas que afirmen el poder humano sobre el mundo, es estar de un modo más esencial con los hombres. Soy partidario del goce estético despojado de todo propósito expresivo. Una obra de arte no debe contener, sino ser, estar.

Realtà verso rappresentazione della realtà: concretezza o, per riferirsi all'arte, concretismo.

Parallelamente, come accennato, fin dai suoi esordi la AACI polemizzò con i realisti:

La materia prima del arte representativo fue siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.

Ilusión de expresión.

Ilusión de movimiento.

Formidabile espejismo, del cual el hombre ha vuelto siempre defraudado, debilitado. En cambio, el arte concreto

exalta la vita, porque la practica. El arte de acción genera voluntad de acción.

(...) El arte concreto habitúa a la relación de las cosas, y no con la ficciones de las cosas.<sup>9</sup>

Maldonado, sul primo numero dell'organo dell'associazine, ritornerà sul tema con uno scritto esplicitamente intitolato *Los Artistas Concretos, el 'Realismo' y la Realidad*:

El arte representativo no es realista; no puede serlo nunca: sólo crea fantasmas de cosas. Para nosotros, marxistas, real es lo que la acción, la práctica, puede verificar.<sup>10</sup>

La realtà, dunque, come manifesto, ma anche come terreno operativo e come oggetto della contesa. Nell'Argentina della fine degli anni quaranta è infatti cruciale per gli inventzionisti rivendicare la propria arte non come astratta bensì concreta, reale e realista perché usa la realtà stessa come strumento espressivo. È probabile che per la AACI, unica tra le formazioni che “germinarono” da “Arturo” a inserire il termine “arte concreto” nella propria denominazione, il richiamo all'arte concreta non sia stato unicamente l'esito della volontà di riferirsi ad alcune esperienze europee e di partecipare a un movimento internazionale, ma anche una scelta retorica.

Il picco della polemica fu raggiunto però a seguito dell'articolo *Nuestro problema de arte en América* apparso sulla rivista “Removedor”, organo del Taller Torres García (TTG)<sup>11</sup>. Qui Torres García sosteneva che la non figurazione fosse propria dei popoli freddi del nord d'Europa, ma

9. *Manifiesto Inventionista* presentato in occasione della mostra della AACI presso il Salón Peuser a Buenos Aires nel giugno 1946 e pubblicato in “Arte Concreto-Invencción”, 1, agosto 1946. Ora in T. Maldonado, *Escritos Preulmianos*, Buenos Aires, Infinito 1977, pp. 39-40 e, in italiano, in *Arte Astratta Argentina*, catalogo della mostra, Bergamo-Buenos Aires, GAMeC-Fundación Proa 2002-2003, p. 160.

10. T. Maldonado, *Los Artistas Concretos el 'Realismo' y la Realidad*, in “Arte Concreto-Invencción”, 1, cit.; ora in Id., *Escritos Preulmianos...* cit. 1977, p. 49.

11. Il testo era la trascrizione di una conferenza tenuta all'Università di Montevideo. J. Torres García, *Nuestro problema de arte en América: lección VI del ciclo de conferencias dictado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo*, in “Removedor: Revista del Taller Torres García”, 14, agosto-ottobre 1946, pp. 2-8, consultabile presso l'archivio digitale dell'International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA) all'indirizzo <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/731106/language/es-MX/Default.aspx> (17 giugno 2015).



non dei caldi popoli americani. Maldonado, in un articolo esplicitamente intitolato *Torres García contra el Arte Moderno*, si fece beffa del “barometrismo” proposto dal maestro uruguayano per poi lanciarsi in un attacco a tutto tondo<sup>12</sup>.

La polemica ebbe una ulteriore eco nella risposta di Sarandy Cabrera, membro del TTG, a Maldonado, ancora su “Removedor”<sup>13</sup>. Si tratta, anche in questo caso, di una prosa tagliente, di un’invettiva quasi offensiva che va, come sottolineato dallo stesso Maldonado anni più tardi<sup>14</sup>, contestualizzata, così come per la polemica che opporrà la AACI a Lucio Fontana e ai suoi allievi della Escuela de Altamira<sup>15</sup>.

Ma, al netto dei risvolti formali, Torres García affermava, letteralmente, l’impossibilità di una arte totalmente razionale: posizione evidentemente inconciliabile con quella della AACI. Tali polemiche, per quanto spesso fondate, erano però per lo più sterili. Ogni formazione definiva viepiù la propria poetica scivolando progressivamente verso una condizione di chiusura e isolamento.

### Prospettive nuove

In tale condizione il primo viaggio europeo di Maldonado, avvenuto nel 1948, giunse provvidenzialmente, costituendo una discontinuità necessaria per interrompere l’avvitamento dei mesi precedenti. Si tratta di una esperienza fondamentale nella formazione di Maldonado, quasi sempre citata nei suoi profili biografici. Ma si tratta al contempo di uno dei passaggi sui quali l’aurea mitica di cui si è detto sembra addensarsi maggiormente, offuscandone l’immagine storiografica. Sul viaggio infatti esistono quasi esclusivamente testimonianze che nel loro insieme formano una sorta di

12. In tale articolo Maldonado reagiva al contempo agli articoli *Originalidad e Invención* di Sarandy Cabrera e *Torres García y el arte moderno*, da cui mutuava, distorcendolo, il titolo di Guido Castillo, apparsi sul medesimo numero di “Removedor”. T. Maldonado, *Torres García contra el arte moderno*, “Boletín de la Asociación de Arte Concreto-Invención”, 2, dicembre 1946, s/p. <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/730028/language/en-US/Default.aspx> (17 giugno 2015).

13. S. Cabrera, *En defensa de la pintura, de un artista y del arte moderno*, in “Removedor”, 16, 1947. Riprodotto in italiano in *Arte Astratta Argentina...* cit. 2002-2003, pp. 180-181.

14. G. Di Pietrantonio, *Interviste a Tomás Maldonado*, in *Arte Astratta Argentina...* cit. 2002-2003, p. 63.

15. Ivi, pp. 60-61 e T. Maldonado, nota introduttiva a *Spazialismo e arti spaziali*, in *Avanguardia e Razionalità. Articoli, saggi, pamphlets 1946-1974*, Torino, Einaudi 1974, p. 6.

racconto leggendario collettivo. Tale leggenda vuole che Maldonado si sia imbarcato per Genova convinto che il PCI avrebbe trionfato alle elezioni del 1948, che le forze conservatrici si sarebbero opposte all'ipotesi di un governo a maggioranza comunista e che ciò avrebbe scatenato la rivoluzione. La previsione, come è noto, si rivelò inesatta; ma il viaggio non perse per questo la sua ragione d'essere. In Europa, soprattutto in Italia, Maldonado incontrò alcuni tra i principali esponenti dell'arte concreta europea. Ma il viaggio propiziò anche l'incontro con alcuni dei protagonisti del progetto grafico e con le loro opere: su tutti, con ogni probabilità, Xanti Schavinsky e il manifesto "Sirenella" che entusiasmò Maldonado e i suoi compagni porteños al suo ritorno. Questa nuova dimensione, per più versi limitrofa all'arte concreta<sup>16</sup>, rappresentò per Maldonado una vera rivelazione e il viaggio fu anche l'occasione per procurarsi "i ferri del mestiere": la leggenda infatti vuole che Maldonado abbia investito quasi tutti gli ultimi risparmi nei *plomos*, caratteri tipografici all'epoca non disponibili in Argentina, dovendo poi imbarcarsi per Buenos Aires come passeggero di terza classe.

aA

193

La nuova dotazione, insieme con un'attitudine certamente più dialettica per la quale la discontinuità dei mesi europei fu probabilmente determinante, permise a Maldonado di essere partecipe di molte iniziative culturali ed editoriali, quasi sempre legate, ma quasi mai in forma esclusiva, con il mondo artistico. La nuova qualifica di compositore grafico lo rese sempre più richiesto e sempre più centrale rispetto al dibattito rioplatense. Un dibattito che tra la fine degli anni quaranta e i primi cinquanta toccò forse il suo apice di intensità, con illustri presenze internazionali, da Marcel Breuer a Ernesto Rogers e Pier Luigi Nervi, e con una forte tensione verso l'ibridazione transdisciplinare. Tra le varie esperienze, la più significativa fu forse quella di "Ciclo", effimera rivista fondata dal critico d'arte Carlos Pellegrini, lo psicanalista Enrique Pichon Rivière e il poeta Elias Piter-

16. Si pensi, molto banalmente, a Max Bill.

barg alla fine degli anni quaranta nella quale Maldonado figurava come compositore grafico<sup>17</sup>.

Il caso di “Ciclo” è interessante almeno per due ragioni. Da un lato costituisce un passaggio importante verso la definizione di un nuovo tipo di rivista, alluso dal sottotitolo *Arte, literatura y pensamiento modernos*, che raccoglieva in parte l'eredità della doppia matrice, artistica e letteraria, di “Arturo” rendendola però più esplicita e articolata. Una concezione che registrava in presa diretta il clima *porteño*: l'architettura, ad esempio, compariva sul primo numero nella forma di alcune riproduzioni fotografiche di opere dello studio Bbpr esposte presso il Salón Nuevas Realidades, sorta di versione australe della omonima esposizione parigina organizzata nel settembre 1948 presso la galleria Van Riel di Buenos Aires, ed Ernesto Rogers che, come è noto, di quello studio era membro di spicco vi pubblicava uno scritto sull'arte concreta, trascrizione del discorso pronunciato all'inaugurazione del Salón<sup>18</sup>. Ma al contempo “Ciclo” testimonia anche una nuova attitudine di Maldonado, ora disposto a istituire relazioni e dialoghi impensabili nel clima manicheo di solo pochi mesi prima. Se infatti sulle pagine di “Arturo” il surrealismo era stato ripetutamente attaccato e sbeffeggiato, su quelle di “Ciclo” coesisteva *pacíficamente* con l'arte concreta e le riproduzioni di opere di Wolfgang Paalen erano seguite da altre di Moholy-Nagy. Si trattava di una alleanza strategica volta a fronteggiare “i coccodrilli accademici e i camaleonti pseudo moderni”, come avrebbe scritto Maldonado in una lettera a Max Bill, ma anche di interessi e prospettive nuove<sup>19</sup>.

17. A. Minguzzi, *Los diálogos estéticos del segundo momento del surrealismo argentino: la revista Ciclo (1948-1949)* disponibile in rete all'indirizzo <http://www.uam.es/proyectosinv/surreal/ciclo-estudio.html> (3 luglio 2015).

18. E. Rogers, *Ubicación del arte concreto: conferencia pronunciada el 25 de septiembre de 1948 en el salón Nuevas Realidades*, in “Ciclo: arte, literatura, pensamiento modernos”, 1, novembre-diciembre 1944, pp. 39-52.

19. Per quanto *l'alleanza* con Pellegrini e i surrealisti – che porterà alla formazione del Grupo de Artistas Modernos de la Argentina e a un considerevole successo nazionale e internazionale – possa sorprendere se raffrontata con espressioni come “Invencción contra automatismo” apparse su “Arturo”, va osservato che alcuni contatti tra invenzionismo-concretismo e surrealismo si erano già prodotti. La prima esposizione che fece seguito alla pubblicazione della rivista, per esempio, si tenne in casa di Pichon Rivière e il famoso fotomontaggio dell'insegna “Madi” con l'obelisco sullo sfondo (1947) era opera di Grete Stern, fotografa fortemente vincolata al (e identificata col) surrealismo.

Gli scritti e le dichiarazioni di Maldonado appena successivi all'esperienza di "Ciclo" sembrano infatti riflettere tale scarto:

Cuanto más se medita sobre la situación de la cultura en el momento actual, tanto más se comprende la desconcertante puerilidad que implica querer persistir en las viejas modalidades teóricas de la vanguardia, es decir, en los manifiestos de tipo polémico, y prosas poéticas a modo de manifiestos, aforismos inefables sobre el destino del arte y la literatura.<sup>20</sup>

La nuova prospettiva intende affrontare la realtà direttamente, confrontarsi senza mediazioni con la dimensione quotidiana del reale e la via più diretta e praticabile per questo confronto è ritenuta essere il disegno industriale:

En el desarrollo dialéctico de las formas experimentales de hoy, (el diseño industrial) constituye, desde luego, la cima y remate de las proposiciones estéticas más singulares y renovadoras ...

Por otra parte, el diseño se presenta hoy como la única posibilidad de resolver, sobre un plano efectivo, el problema más dramático y agudo del espíritu de nuestro tiempo, o sea, la situación de divorcio existente entre el arte y la vida, entre los artistas y los demás hombres.

[...] Pero así como "lo político" va a ser superado por una politización total del hombre, así "lo artístico" sólo desaparecerá cuando el arte consiga explayarse en tal medida que hasta las zonas más recónditas y secretas de la vida cotidiana puedan ser estéticamente fecundadas artísticamente.

[...] Por eso la **nueva visión** considera que el arte tiene que dejar de inspirarse a toda hora en sí mismo, y desertar, de una vez para siempre, del esterilizante circuito a que hoy está sometido, ya que así, y solo así, liberándose de estas ataduras, encontrará el camino hacia la fecundidad y extensión social tan anheladas.<sup>21</sup>

Uno scarto che, a posteriori, sarà ricostruito dallo stesso Maldonado nell'introduzione di *Avanguardia e razionalità*.

20. T. Maldonado, *Actualidad y porvenir del arte concreto*, in "Nv", 1, dicembre 1951, p. 5.  
21. Id., *El diseño y la vida social*, in "Boletín CEA", 2, ottobre-novembre 1949, pp. 7-8, il grassetto segue l'originale; riprodotto in edizione rivista in Id., *Escritos Preulmianos...*cit, pp. 63-65.

Di colpo, il “tutto” si mostrava irraggiungibile [...] Avevo voluto un’avanguardia che trasformasse l’intera realtà, ed ero costretto ad accontentarmi di un’avanguardia meramente artistica [...] La neoavanguardia veniva a sostituire l’avanguardia storica. Pur rimanendo partecipe spettatore di questa nuova fase, mi rifiutai decisamente di esserne attivo protagonista. È così che sono passato da una pratica ad un’altra, dalla produzione di immagini alla progettazione di oggetti.<sup>22</sup>

Tale passaggio si concretizzerà, in prima battuta, nel progetto per un’esposizione intitolata *La Buena Forma. Función, técnica y forma. Exposición de cultura visual*, ispirata, evidentemente, dalla quasi omonima e di poco precedente *Die Gute Form* che Max Bill ideò, curò e allestì a Basilea su incarico del Werkbund svizzero<sup>23</sup>.

La mostra avrebbe dovuto essere promossa dalla Comisión Nacional de Cultura, allora diretta da Ignacio Pirovano, industriale e raffinato collezionista d’arte, nonché cugino dell’architetto Amancio Williams. Pirovano rappresentò, sebbene per un lasso di tempo piuttosto breve, l’opportunità di un contatto diretto con la sfera ufficiale e la mostra, tra i vari progetti sviluppati, era certamente il più ambizioso. Avrebbe dovuto dividersi<sup>24</sup> in quattro padiglioni dedicati alla forma naturale, alla forma scientifica, alla forma etnografica o quotidiana e alla forma industriale. Il duplice proposito “educativo” dell’esposizione era da un lato quello di “insegnare” a un pubblico non specializzato a *saper vedere* la realtà (Maldonado scriverà quello stesso anno di “redescubrimiento conmovido de la lucidez” e di “difícil y viejo oficio humano del ver claro”<sup>25</sup>) e dall’altro quello di affermare la necessità del disegno industriale e l’opportunità di promuovere lo sviluppo in Argentina di una cultura del progetto alla scala dell’oggetto. Quest’ultimo proposito era certamente comune anche allo stesso

22. Id., *Avanguardia e razionalità...* cit., p. xvii.

23. C. Lichtenstein (a cura di), *Max Bill's View of Things: Die Gute Form, An Exhibition, 1949*, Zurich, Lars Mueller 2014.

24. I materiali relativi al progetto espositivo sono conservati presso el Archivo Ignacio Pirovano del Museo de Arte Moderno di Buenos Aires (Comisión Nacional de Cultura: Expediente Letra M, No 2981, sobre 719, fólíos 6-11).

25. T. Maldonado, *Actualidad y porvenir...* cit. 1951, p. 5.

buenos aires/argentina

1955

8

revista de  
artes/arquitectura/diseño industrial/typografía

cultura visual

**nv**

**nueva visión**

dirigida por Tomás Maldonado

**sumario**

**Josef Albers**

**El tema del espacio en la pintura actual**  
Alfredo Hlito

**Dos obras y una conferencia**  
Richard Neutra

**Filosofía de la técnica**  
Max Bense

**Información:**

**Casa en Country Club**  
Arq. o. a. m.

**Pabellón en un jardín**  
Arq. Antonio Bonet

**Notas y comentarios**

**Bibliografía**

nueva visión editorial

Williams, fiducioso che il peronismo potesse imprimere una accelerazione modernizzatrice alla cultura progettuale argentina. Ma possono riconoscersi anche altre analogie o possibili fonti di ispirazione, oltre alla già menzionata “Die Gute Form”. Proponendo un percorso che a partire dalle forme naturali arrivasse alla forma industriale attraversando la forma scientifica e quella degli oggetti tradizionali di uso quotidiano, la mostra infatti ricalcava almeno in parte il processo concettuale proposto da *The New Landscape in Art and Science* che, ancora nel 1951, si inaugurava presso il MIT a cura di Gyorgy Kepes<sup>26</sup>.

Il progetto espositivo *La Buena Forma* è rilevante anche per essere stata una delle prime occasioni di collaborazione tra Maldonado e altri membri della AACI (in particolare Alfredo Hlito) e la cosiddetta Organización de Arquitectura Moderna (Oam), cenacolo di giovani architetti e studenti della Facoltà di architettura. Collaborazione che definirà la spina dorsale della redazione della rivista “Nv”, probabilmente l’esito più notevole di questa fase dell’attività di Maldonado<sup>27</sup>.

Il primo contatto era avvenuto nel 1949, ancora grazie alle capacità e alle dotazioni di Maldonado nel campo del progetto grafico. Si era trattato, nel caso specifico, del secondo numero del Bollettino del Centro Studentesco<sup>28</sup>, oggi interessante da sfogliare retrospettivamente perché contenente, almeno in nuce, molti degli elementi che avrebbero caratterizzato la rivista fondata due anni più tardi.

Il primo numero di *Nv*, dalle iniziali di “nueva visión”, apparve nel dicembre 1951 aprendo un ciclo discontinuo di pubblicazioni che avrebbe prodotto otto uscite (di cui un numero doppio) in sette anni, che ebbe un impatto considerevole sulla cultura progettuale dei paesi di lingua spa-

26. Per una recensione d’autore, ancorché datata, si veda S. Moholy-Nagy, *The New Landscape in Art and Science by Gyorgy Kepes*, in “College Art Journal”, 18, Winter, 1959, pp. 192-194.

27. F. Deambrosis, *Nuevas visiones: Revistas, editoriales, arquitectura y arte en la Argentina de los años cincuenta*, Buenos Aires, Infinito 2011, in particolare pp. 158-174.

28. “Boletín CEA”, 2,... cit. 1949.

gnola e che ha goduto in parte della stesa aura mitica del suo fondatore, essendo stato oggetto di studi specifici solo in anni recenti<sup>29</sup>.

Pur facendo registrare, soprattutto per il carattere discontinuo della sua attività, frequenti variazioni nella composizione della redazione e negli argomenti, la rivista assunse, almeno per quanto concerne l'immagine e l'impaginazione, il numero di pagine e la presenza di alcune rubriche, il suo aspetto "definitivo" dal secondo numero, apparso nel 1953.

È però il primo numero, prodotto "artigianalmente" in casa da Maldonado, Hlito e Carlos Alberto Méndez Mosquera, a esprimere nel modo più esplicito "l'utopia della realtà" della rivista e del suo fondatore.

Il tema centrale della rivista è la sintesi delle arti, intesa come occasione per l'artista di abbandonare un ambito specifico, ormai ritenuto angusto e limitante per un confronto il più ampio possibile con la realtà. Sui limiti effettivi che tale realtà potesse avere, la rivista sembra non volere precludere a priori alcuna possibilità adottando un titolo ampio e inclusivo (anche se paragonato al già comprensivo "arte, literatura y pensamientos modernos" di "Ciclo") come "revista de cultura visual". È però l'indice a palesare fino a dove tale cultura, o tale accezione della realtà, possa spingersi: in meno di venti pagine la rivista tratta di arte concreta, di architettura, del rapporto tra arte, scultura e architettura, di disegno industriale, di musica, di poesia e di ingegneria industriale<sup>30</sup>. Tra i molti indizi che questo primo numero contiene e che per lo più confermano un sistema internazionale di riferimenti cui si è già accennato almeno

aA

199

29. Oltre ai già citati *Objetos para transformar* di Crispiani, al catalogo della mostra alla Triennale di Milano e al mio *Nuevas visiones*, possono vedersi: G. Silvestri, "Nueva visión", in J.F. Liernur, F. Aliata (a cura di) *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, AGEA 2004, pp. 205-207; M.A. García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno 2011, pp. 115 e 177-186; V. Devalle, *La Travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*, Buenos Aires, Paidós 2009, pp. 219-222 e 251-286.

30. È oltremodo interessante osservare l'eterogenea composizione degli autori che permette tale ampiezza prospettica. Sul primo numero scrivono, oltre a Maldonado, Horacio Baliero, architetto del gruppo Oam, l'architetto argentino César Janello, gli italiani Pietro Maria Bardi, Ernesto Rogers e Giulio Pizzetti, il compositore Juan Carlos Paz e il poeta Edgar Bayley, fratello di Maldonado.



in parte (Moholy-Nagy, Bill, Kepes, ecc.), è utile segnalare sulla seconda di copertina poche righe di autopresentazione che costituiscono una sorta di ponte tra l'eredità (anche terminologica) invenzionista e la prospettiva ulmiana che in pochi anni sarà adottata da Maldonado.

Il testo inizia con una dichiarazione di intenti:

nv tiene un propósito ambicioso en un dominio limitado: busca propiciar la síntesis de todas las artes visuales en un sentido de objetividad y funcionalidad.

Una oggettività che richiama le polemiche con i realisti. Non a caso nel paragrafo successivo la rivista si rivolge a coloro “que luchan por una demistificación de sus respectivos elementos expresivos, por la invención de formas visuales liberadas de toda estética ilusoria.”

Poi il testo indica nel disegno industriale il campo applicativo cruciale per il progresso culturale e sociale, ma non lo concepisce come ambito operativo per una selezionata categoria di progettisti appositamente formati (e non mancheranno infatti affondi polemici contro tale accezione dell'object design che la redazione identificava fortemente con il sistema produttivo e commerciale statunitense<sup>31</sup>), bensì come tema rispetto al quale occorre sollecitare l'attenzione degli artisti e, più generalmente, degli esponenti della cultura visiva:

nv difunde los esfuerzos teóricos y prácticos encaminados a equipar la vida cotidiana con formas sanas y eficientes; a superar la distinción convencional entre “bellas artes” y “artes aplicadas”; a vincular a los artistas a la producción en serie.

### [Ulm]

Se, come anticipato, la produzione in tedesco degli anni che Maldonado trascorre in Germania non potrà essere qui oggetto di una attenzione specifica, non può sfuggire come, nel rapporto dialettico tra Maldonado e l'idea (o l'utopia) di realtà che catalizza una parte importante dei suoi scritti e

31. Si veda ad esempio G. Nelson, *El diseñador industrial y las ventas*, in “Nv”, 2/3, enero 1953, pp. 19-24.

delle sue attività, gli oltre dodici anni trascorsi sulla collina di Ulm rappresentino un capitolo ineludibile.

Maldonado arriva a Ulm verso la fine del 1954 avendo lasciato a Buenos Aires la rivista *Nv* ottimamente avviata<sup>32</sup> e il suo primo libro pronto per le stampe: si tratta di una antologia plurilingue di opere e di scritti di Max Bill introdotta da un saggio di Maldonado che inaugura l'attività della casa editrice Nueva Visión, espressione parallela (e più longeva) alla rivista del medesimo progetto culturale<sup>33</sup>.

Max Bill ha sabido hacer efectiva una de las aspiraciones más ambiciosas del dilatado programa del espíritu moderno: la práctica de la totalidad de las artes visuales con un mismo y único sentido.

Pintor, escultor, arquitecto, gráfico, diseñador, es el tipo moderno del 'artista total', anticipo del 'hombre total' que todavía debe conquistarse.<sup>34</sup>

È sufficiente l'attacco del testo di Maldonado per percepire il suo totale allineamento alle posizioni di Bill e la grande fascinazione per la sua produzione pratica e teorica<sup>35</sup>. Come è noto<sup>36</sup>, il confronto con la realtà, intesa tanto come esperienza quotidiana dell'attività didattica quanto come idea del ruolo dell'artista e del progettista nella società e dunque del progetto didattico teso alla sua formazione, produrrà

aA

201

32. Al primo numero del dicembre 1951, seguirono il numero doppio 2/3 del gennaio 1953, il numero 4 ancora del 1953 e il numero 5 del 1954. Dopo la partenza di Maldonado, la rivista vivrà il suo anno più prolifico pubblicando ben tre numeri (6, 7 e 8) nel 1955; il nono e ultimo numero è del 1957.

33. T. Maldonado, *Max Bill*, Buenos Aires, Nueva Visión 1955. F. Deambrosi, *Nuevas visiones...* cit. 2011, pp. 217-234.

34. T. Maldonado, *Max Bill...* cit. 1955, p. 7.

35. Per quanto non sia improbabile che, come sarà per *La speranza progettuale* per l'ambiente italiano, il testo abbia funzionato e sia stato concepito anche come viatico.

36. Abbastanza sorprendentemente, se si considera il suo ruolo nella cultura progettuale degli anni cinquanta e sessanta, la Hfg è quasi del tutto assente dalle storie di architettura e al netto di pochissime eccezioni [K. Frampton, *Apropos Ulm: Curriculum and Critical Theory*, in "Oppositions", 3, May 1974, pp. 17-36; H. Lindinger (ed.), *Hochschule für Gestaltung Ulm*, Berlin, Ernst & Sohn 1987 (trad. it.: *La Scuola di Ulm*, Genova, Costa&Nolan 1988)] è stata oggetto di studi specifici solo in anni abbastanza recenti. Si vedano, tra la bibliografia esistente, oltre ai citati Frampton e Lindinger (ed.), R. Spitz, *Hfg Ulm: The View Behind the Foreground: The Political History of the Ulm School of Design 1953-1968*, Stuttgart-London, Axel Menges 2002; Id., *Hfg Ulm: Kurze Geschichte der Hochschule für Gestaltung / Concise History of the Ulm School of Design*, Zurich, Lars Mueller 2013. Ancora più notevole, se inserito in questo quadro, risulta il tempestivo interesse della rivista "Rassegna" che a *Il contributo della scuola di Ulm* dedicò il numero 19 nel 1984.

uno scarto repentino e l'idillio si tramuterà in un profondo dissidio che allontanerà Bill dalla scuola.

Come ha brillantemente mostrato William Huff, il corso fondamentale (Grundlehre) tenuto a Ulm può essere adottato molto efficacemente come campione<sup>37</sup>. Permette infatti di verificare in che modo Maldonado tentò di raggiungere l'ideale della "teoria impregnata di pratica e della pratica di teoria"<sup>38</sup> e quale fu il ruolo della realtà in tale processo, oltre che di apprezzare le differenze tra le impostazioni didattiche di Bill, di Albers e di Maldonado.

Con qualche schematismo, si può affermare che Maldonado adottò il modello albersiano dandovi "una vigorosa infusione di Arte Concreta, includendo due rami di geometria – teoria della simmetria e topologia visiva – ciascuna compatibile a modo proprio"<sup>39</sup>. La realtà che aveva fatto da sfondo e aveva, per così dire, costituito la materia prima della pratica prima invenzionista e poi concretista dell'arte, diveniva ora materiale didattico indagando, per lo più, gli scarti tra il reale e la sua percezione da parte dell'occhio umano, come è facile intuire scorrendo i titoli delle esercitazioni proposte da Maldonado agli studenti nell'anno accademico 1956-1957 (definito da Huff come anno di consolidamento dopo il precedente anno formativo): Simmetria, Parchettatura, La vicinanza vince – niente vince – la similitudine vince – esercizio di Gestalt, Esercizio di percezione della profondità – primo piano – il piano centrale avanza – ambiguità – niente avanza – sfondo – l'area circostante avanza, Curva di Peano modificata con diversi colori e il nero come uno dei colori – il nero non deve diventare un buco, Inesatto attraverso l'esatto, Esatto attraverso l'inesatto, Esercizio di percezione, ecc.

Huff segnala, da un lato, la natura aperta ed esplorativa di tali pratiche, ma avverte, dall'altro come queste nella quasi totalità dei casi fossero profondamente connesse con le esperienze degli anni vissuti a Buenos Aires: temi come

37. W. Huff, Albers, *Bill e Maldonado: il Corso Fondamentale della scuola di Design di Ulm (HfG)*, in *Tomás Maldonado*, catalogo della mostra... cit. 2011, pp. 104-121.

38. Ivi, p. 107.

39. Ivi, p. 108. Si potrebbe forse affermare che gli esercizi proposti agli studenti da Maldonado tendano persino all'arte programmata.

continuo – discontinuo, preciso – impreciso, limitato – illimitato erano, ad esempio già stati individuati da Maldonado come tratti ricorrenti nella produzione recente di Bill nella monografia a lui dedicata (p. 18), mentre altri esercizi possono essere collegati a titoli già presenti nella sua biblioteca *porteña*, da *The Crisis in Intuition* di Hans Hahn a *La topologie* di André Sainte-Laguë<sup>40</sup>.

### La speranza progettuale

Maldonado lascia la HfG nel 1967, pochi mesi prima della sua tumultuosa cessazione nel 1968. Si muove tra Gran Bretagna e Stati Uniti prima di stabilirsi in Italia nel 1969. In questi mesi nomadi Maldonado si cimenta con la scrittura de *La speranza progettuale* che nelle sue numerosissime note conserva traccia delle stratificazioni bibliografiche accumulate tra Buenos Aires, Ulm, Londra, Princeton e Milano. Si tratta di un testo breve ma intenso che, per la densità degli spunti e dei riferimenti, pone una sfida intellettuale difficile da sostenere. Forse anche per questo, le letture critiche che ha ricevuto sono state scarse e spesso parziali<sup>41</sup>. Si tratta anche, evidentemente, di un biglietto da visita (come emerge soprattutto da una serie di note che plaudono o comunque citano alcuni autori o titoli o, al contrario, polemizzano con altri<sup>42</sup>) attraverso il quale Maldonado intende difendere la propria traiettoria intellettuale dopo gli scossoni del Sesantotto, penetrare il dibattito italiano e in esso collocarsi.

Se ne tenterà, nelle righe che seguono, una rapida lettura dalla prospettiva dell'*utopia della realtà*. Il libro esce nella collana 'Nuovo Politecnico' di Einaudi (e a Elio Vittorini e a "Il Politecnico" è rivolto il riferimento che conclude il testo) e ha per sottotitolo *Ambiente e Società*. Tale abbinamento riflette una tempestiva sensibilità ambientale (esaltata – come si è detto, anche dalla congiuntura – nell'edizione inglese), ma è anche (e forse soprattutto) un ulteriore momento di

aA

203

40. H. Hahn, *La crisis de la intuición*, in *Crisis y reconstrucción de las ciencias exactas*, La Plata, Biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata 1936; A. Sainte-Laguë, *La topologie*, Paris, Palais de la Decouverte 1949.

41. Ulteriore indice della difficoltà del testo è forse la sua recente uscita dal catalogo Einaudi.

42. Si vedano, a titolo esemplificativo, il riferimento a *Il territorio dell'architettura* di Vittorio Gregotti p. 33, nota 1 o gli accenni polemici ad Argan e a Zevi p. 35, cap. 3 n. 1.

Nuovo Politecnico 35 Einaudi

**TOMÁS MALDONADO**

# **LA SPERANZA PROGETTUALE**

Ambiente e società



aA

Tomás Maldonado, *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Torino, Einaudi 1970.

riflessione e confronto con il reale. L'ambiente è per Maldonado soprattutto l'intorno dell'uomo. Una realtà che l'uomo va, consapevolmente e inconsapevolmente, quotidianamente modificando:

... che cosa è, in ultima analisi, l'*ambiente umano*? È per caso il risultato di un processo cieco, privo in assoluto di ogni forma di intenzionalità (e quindi di coerenza), una sovrapposizione arbitraria e saltuaria di fatti isolati, un fenomeno incontrollato e incontrollabile?

... chiunque viva in questo mondo con gli occhi bene aperti, non può non riconoscere che la realtà, così come l'abbiamo ipotizzata, è molto simile a quella che ogni giorno abbiamo tutti la possibilità di vedere e di soffrire. È una realtà dove i rapporti degli uomini con gli oggetti hanno raggiunto un grado di irrazionalità esasperante. (p. 26)

Ma, rifacendosi a Dobzhansky<sup>43</sup>, Maldonado ricorda il rapporto di reciproca influenza che lega un ambiente e i suoi abitanti e definisce "proiezione concreta" "la conferma della tangibilità ultima di tutto ciò che sul mondo siamo, facciamo e vogliamo fare" (p. 28).

Se, sviluppando uno spunto accennato in apertura, si collocasse il testo in continuità a uno dei titoli più celebri della "stagione della scrittura", *Complexity and Contradiction in Architecture* di Robert Venturi (con il quale Maldonado polemizza apertamente citando alcuni articoli che preludono a *Learning from Las Vegas*<sup>44</sup>), si potrebbe dire allora che come in quest'ultimo *less is more*, ovvero la maniera miesiana tra tardi anni cinquanta e primi sessanta, assolve alla funzione narrativa di bersaglio, così *La speranza progettuale*, ferme restando le evidenti distanze formali e concettuali tra le due opere, mira costantemente a colpire il nichilismo e l'irrazionale, pressoché sinonimi nel linguaggio del suo autore.

All'indomani del Sessantotto [cui pure è disposto a riconoscere di "averci svegliati dalla nostra sonnolenza e (...) averci ricordato senza eufemismi che la nostra non è un'epoca arcadica, ma angosciosamente convulsa" – p. 10] Maldonado denuncia come sia "molto in voga" (p. 28) il totale disconoscimento del valore della proiezione concreta perché

43. T. Dobzhansky, *Evoluzione della specie umana*, Torino, Einaudi 1965.

44. Cfr. il capitolo 15 *Las Vegas e l'abuso semiologico*, p. 113 e sgg.

tacciata di essere nient'altro che l'esito dell'utilitarismo borghese. Ma, ribatte, "l'uomo non ha mai potuto né mai potrà vivere o sopravvivere senza la proiezione concreta. Coloro che vogliono oggi scartare la proiezione concreta non solo fraintendono il passato dell'uomo ma ne compromettono l'avvenire" (p. 30). Questo perché, nel suo ragionamento, senza proiezione concreta non può esserci previsione e dunque progettualità. "Non a torto" continua, la razionalità "è accusata di essere stata, e di essere ancora, al servizio del potere repressivo" (p. 138). Ma la razionalità non può essere esclusa a priori come strumento dal momento che:

il dissenso che rinuncia alla speranza progettuale non è che una forma più sottile di consenso. O, se vogliamo esprimerci con maggiore prudenza, un dissenso sprovvisto di progetti, un dissenso a mani vuote, non è particolarmente pericoloso per le forze del consenso.

Il discorso della non-progettazione è un lusso intellettuale della società dei consumi, una prerogativa dei popoli benestanti, una fastosità retorica dei popoli saturi di beni e servizi. I popoli sommersi dall'indigenza e dalle necessità non possono permettersi un tale atteggiamento. Per essi, la volontà di sopravvivere si identifica con la volontà di progettare, perché, per essi, progettare è principalmente munirsi delle attrezzature più elementari contro l'ostilità repressiva dell'indigenza, è cioè concepire strutture che consentano loro, da un lato, di massimizzare le scarse risorse disponibili e, dall'altro, di minimizzare i fattori che possono contribuire allo spreco di queste stesse risorse.<sup>45</sup>

### Utopia o speranza?

Il secondo termine del sottotitolo del libro è "società". Se l'ambiente è l'intorno naturale e artificiale dell'uomo, la società è il complesso delle relazioni tra gli uomini: rimanda tanto al (sistema di) potere che alla politica. Una delle tesi

45. Ivi, p. 66. Con ogni probabilità, Maldonado, alludendo a uno degli ambiti in cui l'eredità della HfG dopo la chiusura della scuola sarà più chiara e riconoscibile, sviluppa qui riflessioni iniziate nelle aule di Ulm. G. Bonsiepe, *Teoria e pratica del disegno industriale: elementi per una manualistica critica*, Milano, Feltrinelli 1975; A. Crispiani, *Objetos para transformar el mundo...* cit. 2011, in particolare da p. 311 dove "l'utopia della realtà" diviene "el problema de la realidad". Curiosamente, ma è solo una delle molte assenze che potrebbero guidare una possibile lettura del testo, Maldonado non cita *Survival Through Design* (1954) benché citi Richard Neutra come progettista di *insediamenti urbani a nastro continuo* (p. 97n).

fondamentali del testo è l'esistenza di un vincolo inscindibile tra progetto e politica: solo una certa organizzazione sociale può davvero favorire la crescita della cultura progettuale e un reale miglioramento ambientale, al contempo le responsabilità del degrado tanto progettuale che ambientale che il testo denuncia sono fondamentalmente politiche.

Pur mostrandosi piuttosto cauto sulle reali possibilità di successo della "rivoluzione", Maldonado rifiuta di scindere il piano progettuale da quello politico. Ma rivendica anzi, in aperta opposizione al "nichilismo culturale" che vorrebbe derubricarlo come manifestazione borghese, la valenza politica del progetto: il progetto è, in definitiva, l'unica speranza della rivoluzione. Speranza o utopia? In effetti l'utopia occupa un ruolo importante nel testo ed è oggetto di una delle molte ricognizioni filosofiche e semiotiche che in esso sono contenute. Sulla base di una letteratura ampia che va da Vico a Bloch, fino a Gregotti, l'utopia è definita come progetto "senza fare, [...] senza nessuna imposizione per una verosimiglianza o plausibilità immediate" (p. 31).

aA

Gli utopisti [...] hanno scelto la fuga in avanti, hanno assunto l'ambiguo compito (trappola e trampolino al contempo) di ipotizzare un avvenire storico, di abbozzare il mappamondo di un mondo ancora non scoperto o, forse, ancora da inventare. Purnondimeno, nessuno può negare che questa istigazione al coraggio innovativo (anche se chimerico) ha avuto sempre, o quasi, una formidabile carica rivoluzionaria. (pp. 32-33)

207

L'utopia, insomma, è utile, forse addirittura necessaria, ma non sufficiente. Questo vale tanto per quelli che, sulla scorta di Boguslaw, sono definiti "nuovi utopisti", ovvero per coloro che si occupano di "non-gente" e "tendono ad occuparsi dell'uomo esclusivamente nell'ambito del suo lavoro, senza suggerire un comportamento per quanto riguarda la pratica sessuale, l'educazione dei bambini, i metodi per vivere bene"<sup>46</sup>, quanto per i "vecchi utopisti attuali", ovvero "quei progettisti, soprattutto architetti e urbanisti, che oggi formulano dei modelli ideali di città futura, da essi definiti *megastrutture*" (p. 61). Se McNamara è, almeno nel passato

46. R. Boguslaw, *The New Utopians: a Study...* cit. 1965, p. 50.



recente, uno dei più chiari rappresentanti del nuovo utopismo, Buckminster Fuller è “precursore e genio ispiratore” del nuovo vecchio utopismo.

Nella sua frondosa e non sempre coerente cosmogonia avveniristica, comunque più produttiva della pallida letteratura ‘zoom’ dei suoi accoliti, il rapporto tra progettazione e rivoluzione occupa un posto di primordine. (p. 63)

Ma, obietta Maldonado, il progetto pare, poco realisticamente, essere in grado di svolgere di per sé la rivoluzione. La rivoluzione del progetto, insomma, potrebbe avvenire senza rivoluzione politica o addirittura, Buckminster Fuller pare suggerire, potrebbe essa stessa generare una rivoluzione politica dal momento che muterebbe profondamente le condizioni di vita, l’accesso alle risorse, ecc. Una posizione evidentemente fragile agli occhi di Maldonado:

Una *Rivoluzione condotta dalla Progettazione* ha un significato reale solo se si appoggia su una *Progettazione condotta dalla Rivoluzione*. (p. 65)

208

Va rilevato, sebbene costituisca una leggera digressione, come, al di là di Buckminster Fuller e della frecciata ai suoi accoliti “zoom”, Maldonado mostri una certa familiarità, per quanto mediata da fonti secondarie, con la tendenza che egli stesso definisce “megastrutturale”: cita infatti (61n) alcune tra le principali proposte di Archigram e dei Metabolisti, Friedman e i radicali tedeschi oltre a uno scritto di Banham. Non figura invece, abbastanza clamorosamente, la New Babylon di Constant. Così come, ancor più significativamente, non si fa menzione in tutto il testo (testo, come si è detto, che è anche un saggio di erudizione per potere accedere alla qualifica di intellettuale e che compie, tra il testo e le strabordanti note, numerose esplorazioni e digressioni) di alcun personaggio in qualche modo legato all’Internazionale Situazionista benché più di uno di essi si fosse negli anni precedenti esplicitamente espresso in polemica con la HfG<sup>47</sup> e potesse dunque rappresentare un possibile bersaglio polemico<sup>48</sup>.

aA

47. Più di ogni altro Asger Jorn e il suo Movimento per un Bauhaus Immaginario.

48. Tuttavia, in un passaggio (“Lo spettacolo che ci offre il nostro ambiente attuale sem-

Che fare, dunque, dell'utopia? Maldonado propone, tra "l'utopia astratta dei modelli ideali" e la capitolazione possibilista rappresentata dall'accettazione del reale (Las Vegas) un'azione innovativa volta a "generare, nello specifico contesto della società tardo capitalista, un fruttuoso rapporto tra "coscienza critica" e "coscienza progettuale" (pp. 128-129). Con esplicito riferimento, spesso anche critico, all'"utopia concreta" di Bloch, Maldonado propone il concetto di "utopia in azione", ovvero verificata sul "grado di consistenza tecnica e logica delle sue proposte operative" (p. 136). Si tratta, ammette, di una verifica spesso impietosa, ma, conclude (p. 139), la razionalità applicata è l'unica base su cui possa davvero fondarsi una prospettiva (speranza) rivoluzionaria:

In ultima analisi, non è possibile l'utopia in azione se non a condizione di ricostruire su nuove basi la nostra fiducia nella funzione rivoluzionaria della razionalità applicata. È solo in tale contesto che la nozione di 'praxis progettuale' può avere un senso. Anche se non ci sfugge che ciò potrebbe portare a riaprire, in tutta la sua ampiezza, il dibattito sul rapporto tra Progettazione e Rivoluzione.

SAGGI TASCABILI LATERZA

**TAFURI**

**Progetto e utopia**

aA

## Architettura come “oggetto trascurabile”<sup>1</sup>. Note a margine di una discussione di Manfredo Tafuri su realismo e utopia

Luka Skansi

È la dialettica immanente all'intero decorso dell'arte moderna, infatti, che sembra opporre fra di loro chi tenta di scavare fin nelle viscere stesse del reale per conoscerne ed assumerne valori e miserie, e chi vuole spingersi al di là del reale, chi vuole costruire ex novo nuove realtà, nuovi valori, nuovi simboli pubblici.

Manfredo Tafuri,  
*Progetto e utopia*, p. 25.

aA

Uno dei principali temi del lavoro storico-critico di Manfredo Tafuri, sia lavorasse sul Rinascimento, l'Illuminismo o l'Architettura del '900, è stato quella di cercare di spiegare le distanze che intercorrono tra il lavoro dell'architetto e la realtà storica, economica, professionale, urbana; o, se usiamo la terminologia degli anni '60 e '70, spiegare le distanze che intercorrono tra l'attitudine mentale degli architetti o, meglio, la loro ideologia e lo sviluppo capitalistico. Potremmo anche dire che il meticoloso esame di Tafuri della natura del lavoro intellettuale dell'architetto, che si è espresso in pressoché

211

1. Il testo riprende una lezione introduttiva per gli studenti del corso di laurea specialistica del Politecnico di Milano che si apprestavano a leggere uno dei seminali testi di M. Tafuri: *Progetto e utopia*, Bari, Laterza 1973. La storicizzazione del libro, le considerazioni sulla carriera di Tafuri precedente alla pubblicazione del libro come il racconto dei temi analizzati sono provvisori e in alcuni passaggi del tutto didascalici: in accordo con i curatori, si è voluto mantenere in questa sede il livello di approfondimento originale e il tono della comunicazione. La lezione ha rappresentato anche un momento di verifica e di concettualizzazione di alcune ricerche sul tema, pubblicate nelle seguenti occasioni editoriali: L. Skansi, *Manfredo Tafuri and the critique of realism*, in “SAJ – Serbian architectural journal”, 6, 2014, pp. 182-195; L. Skansi, *Qualcosa oltre l'architettura. Manfredo Tafuri tra attivismo e progetto*, in *Manfredo Tafuri: seus leitores e suas leituras*, Atti del convegno, San Paolo del Brasile, 23-25 febbraio 2015 (in corso di pubblicazione). L'autore desidera ringraziare Alessandro De Magistris per i suoi preziosi suggerimenti.

tutti i suoi lavori, si basa proprio sul rapporto tra questi due poli (talvolta opposti, talvolta coincidenti): il progetto architettonico da una parte e la realtà storica dall'altra, ovvero da una parte l'ambizione dell'architetto di definire la forma e la crescita della città – a partire soprattutto dal '700 in poi – e dall'altra gli effettivi esiti dei suoi sforzi.

Le domande che Tafuri ha posto sono in realtà molto semplici, ma allo stesso tempo anche abbastanza spietate: che tipo di rapporto stabilisce effettivamente il progetto architettonico con la città reale, intesa nei termini di trasformazioni sia materiali che immateriali? Qual è l'effettiva ambizione dell'architetto di operare nelle condizioni reali? E quanto invece l'architetto tende a nascondersi – consciamente o inconsciamente – dietro costruzioni utopiche, dietro le invenzioni di linguaggi artificiali, dietro fascinazioni per un ipotetico universo dell'autonomia dell'architettura al fine di evitare di parlare deliberatamente delle circostanze concrete che contraddistinguono la sua attività professionale? Quale tipo di atteggiamento si nasconde dietro i suoi gesti architettonici, i suoi linguaggi, le sue invenzioni? E, soprattutto, perché gli architetti continuano ancora a coltivare l'ambizione – espressa attraverso le loro teorie – di cambiare la realtà attraverso il progetto di architettura? Perché hanno bisogno di costruire teorie, si chiede ancora Tafuri, per creare delle complesse concettualizzazioni del loro lavoro, quando è ormai diventato chiaro, almeno dall'inizio della rivoluzione industriale, che l'architettura non è in grado di cambiare la realtà?<sup>2</sup> O, ancora, tornando al linguaggio degli anni '60, che lo "sviluppo capitalistico" ha tolto all'architettura la capacità di qualsiasi "prefigurazione ideologica" del futuro? Quando è diventato chiaro che la realtà ("lo sviluppo capitalistico"), è molto più forte di qualsiasi volontà dell'architetto di cambiare la società, mentre è chiaro da secoli che la realtà continua a funzionare senza alcuna preoccupazione per gli architetti, per la loro volontà di controllare, dominare o persino affrontare la realtà? E quando è altrettanto chiaro che, come afferma Tafuri in

2. Sono tesi espresse e teorizzate principalmente in *Teorie e storia dell'architettura*, Bari, Laterza 1968, e *Progetto e utopia...* cit. 1973.

*Teorie e storia dell'architettura*, l'architettura è semplicemente "oggetto trascurabile" nella città<sup>3</sup>.

Non è intenzione di questo scritto rispondere a tutte queste domande, né affrontare le origini, i contesti e le ragioni per le questioni teoriche sollevate da Tafuri, nel corso della sua ricca opera storica e teorica. Queste domande rappresentano piuttosto una premessa, un quadro teorico introduttivo, per affrontare i due temi dell'analisi: la "critica dell'utopia" e la "critica del realismo". Temi che verranno qui introdotti attraverso la rilettura di alcuni testi critici di Tafuri, meno noti e per la gran parte precedenti alla pubblicazione del suo seminale *Progetto e utopia*<sup>4</sup>.

### **Tafuri e la ricostruzione: una critica generazionale**

Prima di entrare nei contenuti specifici del discorso tafuriano su utopia e realismo nel contesto della cultura architettonica degli anni '60 e '70, è importante ricordare alcuni aspetti della sua biografia intellettuale, al fine di contestualizzare meglio il suo operato critico nel dibattito architettonico e culturale coevo. Se ogni atteggiamento critico necessiterebbe di un adeguato inquadramento, questo si rivela ancor più importante nel caso di Tafuri, uno storico che è stato particolarmente, quando non ossessivamente, legato al proprio presente. In particolare nella prima fase della sua carriera, quella romana fino al 1968, precedente all'approdo accademico a Venezia. Anche la determinazione di Tafuri nell'osservare e stimare la distanza che intercorre tra la realtà e il lavoro dell'architetto, deve essere quindi inquadrata nella sua specifica reazione al contesto della sua formazione intellettuale<sup>5</sup>.

aA

213

3. Si rimanda al capitolo *L'architettura come 'oggetto trascurabile' e la crisi dell'attenzione critica*, in *Teorie e storia...* cit. 1968, pp. 95-120. Cfr. P. V. Aureli, *Recontextualizing Tafuri's Critique of Ideology*, in "Log", 18, 2010, pp. 89-100.

4. M. Tafuri, *La vicenda architettonica romana*, in "Superfici", 5, 1962, pp. 20-41; M. Tafuri, *Architettura e realismo*, in *L'avventura delle idee nell'architettura: 1750-1980*, catalogo della mostra a cura di V. Magnago Lampugnani, XVII Triennale di Milano, Milano, Electa 1985, pp. 123-147; M. Tafuri, *La nuova dimensione urbana e la funzione dell'utopia*, in "L'architettura. Cronache e storia", 124, febbraio 1966, pp. 680-683.

5. La formazione e la prima carriera di Manfredo Tafuri non sono stati ancora oggetto di analisi sufficientemente approfondite. In realtà, ogni trattazione storiografica di questi temi sarà, per forza, provvisoria fino a quando non sarà possibile la consultazione completa dell'archivio privato di Tafuri. Per la ricerca, che si basa sulle sole fonti a stampa, sono stati fondamentali i seguenti testi: G. Ciucci, *Gli anni della formazione*, in "Casabella", 629-

Tafuri frequenta la facoltà di architettura a Roma, dove si laurea nel 1959: si tratta di un contesto fortemente influenzato dal dibattito sulla ricostruzione. Come è ampiamente noto, il processo di ricostruzione è stato un momento fondamentale per la cultura italiana, in cui la modernità nella disciplina dell'architettura e dell'urbanistica si manifesta a livello nazionale più ampio<sup>6</sup>. Una modernità che non è più, come nel '30, un fenomeno caratterizzante alcune delle principali città italiane e specifici ambienti industriali o culturali; ma conquista tutti i livelli della società italiana e aree geografiche del suo multiforme territorio. La cultura architettonica italiana del dopoguerra è costretta ad affrontare innumerevoli difficoltà, soprattutto di carattere strutturale. Da un lato si confronta con problemi concreti, materiali: il collasso economico-produttivo, le drammatiche condizioni sociali e abitative, la profonda arretratezza tecnologica del settore edilizio, la necessità di ricreare, dalle fondamenta, l'industria delle costruzioni. Allo stesso tempo, deve anche affrontare grandi sfide culturali: oltre a ricostruire il paese, la cultura italiana deve superare, con tutti i mezzi a disposizione, l'eredità del fascismo. Oltre al patrimonio culturale, intellettuale e professionale, quello che doveva essere radicalmente riformato era anche il linguaggio architettonico, il tradizionale rapporto tra architettura e la città, come la natura dell'insegnamento dell'architettura; e, più in generale, andava riformulato il ruolo politico e culturale degli intellettuali nella società e, conseguentemente, anche il ruolo della critica. In tal senso, si pensi all'importanza che la

630, 1995, pp. 12-27; F. Rosa, *Progetto e critica dell'urbanistica moderna: i primi anni di attività di Manfredo Tafuri, 1959-1968*, tesi di laurea presso lo IUAV, relatore B. Secchi, 2003; "History as Project". Interview with Manfredo Tafuri by Luisa Passerini. Rome, February-March 1992, in *Being Manfredo Tafuri*, a cura di I. de Solà-Morales, numero speciale di "Architecture New York", 25-26, 1999, pp. 10-70.

6. Per un'introduzione al contesto culturale dell'architettura italiana del secondo dopoguerra vedi: M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana*, Torino, Einaudi 1985; A. Belluzzi, C. Conforti, *Architettura italiana, 1944-1984*, Roma, Laterza 1985; G. Ciucci, F. Dal Co, *Architettura italiana del Novecento*, Milano, Electa 1990; F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano, Electa 1997; M. Casciato, *Neorealism in Italian Architecture*, in *Anxious modernisms: experimentation in postwar architectural culture*, a cura di S. Williams Goldhagen e R. Legault, Cambridge Mass, The Mit Press, 2000, pp. 25-53; B. Reichlin, *Figures of Neorealism in Italian Architecture* (part 1), in "Grey Room", Autumn 2001, 5, pp. 78-101 e (part 2), in "Grey Room", Winter 2001, 6, pp. 101-133; S. Poretto, *Modernismi italiani: architettura e costruzione del Novecento*, Roma, Gangemi 2008.

figura di Bruno Zevi ha significato per il contesto culturale italiano dei primi anni del dopo guerra<sup>7</sup>.

Ma ciò che rappresenta il più grande ostacolo di quegli anni è l'assoluta mancanza di modelli, di riferimenti culturali, soprattutto internazionali, da cui trarre ispirazione. Gli esempi, o i modelli a disposizione, quelli che hanno caratterizzato gli anni '20 e gli anni '30 in Italia, erano assolutamente inadeguati, e anzi, dovevano essere cancellati dalla mentalità post-bellica: da un lato l'architettura accademica, ispirata dalle tendenze storiciste, che aveva caratterizzato una parte dell'architettura fascista, sia in termini linguistici che spaziali; dall'altro lato, l'eredità del funzionalismo che, nel contesto del dopoguerra, doveva essere ripensato e rigenerato.

In termini di linguaggio architettonico, era inimmaginabile organizzare la ricostruzione del paese sulle premesse della pura astrazione, o con i linguaggi storicisti istituzionalizzati; in termini di pianificazione urbana, era chiaro che i modelli proposti tra gli anni '20 e '30 erano decisamente insufficienti: mi riferisco alla visione di una macchinistica e isotropa organizzazione dei progetti urbani modernisti da una parte, e alla monumentalità delle morfologie e delle retoriche dell'Italia fascista dall'altra. Quanto il problema dell'aggiornamento culturale condizioni ancora all'inizio degli anni '60 le scuole italiane è riscontrabile nella polemica lanciata dagli studenti della Facoltà di architettura di Roma nei confronti di Saverio Muratori, polemica che aveva proprio in Tafuri uno dei protagonisti<sup>8</sup>.

In questo senso, l'Italia ha aperto, subito dopo la guerra, una vasta critica dell'eredità del modernismo, una critica che ha caratterizzato quasi tutti i suoi contesti professionali e le sue più avanzate istituzioni culturali. L'attività critica di Bruno Zevi e Ernesto Nathan Rogers, l'architettura di Ridolfi, Albini e Gardella, pur avendo ovviamente diverse ispirazioni architettoniche e risultati, hanno avuto come comune denominatore quello di ripensare il patrimonio linguistico e spaziale della

7. "Actually both Argan and Zevi already saw in architecture something beyond it. This had a tremendous influence on my thinking." in *"History as Project". Interview...* cit. 1999.

8. G. Piccinato, M. Tafuri, *Il corso di composizione nella Facoltà di architettura di Roma*, in *"Architettura e cantiere"*, 24, 1960, p. LXIV; *Si accordano su un punto: è meglio il meretricio*, in *"L'architettura: cronache e storia"*, 57, luglio 1960, pp. 148-149.



cultura anteguerra sviluppando, in assoluto parallelo con le tendenze internazionali, un nuovo capitolo della modernità in architettura in Italia e in Europa.

Semplificando, gli architetti italiani scelgono una direzione o, meglio, propongono un vero e proprio modello per la ricostruzione nazionale e per il radicale rinnovamento della sua identità culturale: il *neorealismo*. Vale a dire il recupero di temi formali delle tradizioni popolari e dei temi tipologici che caratterizzano gli ambienti rurali. Questa aspirazione per l'invenzione di un nuovo linguaggio, basato sull'inclusione del patrimonio storico italiano (non quello monumentale, ma quello dei borghi, degli spazi degli uomini comuni, dei luoghi delle comunità) all'interno di un progetto non antimoderno e non tradizionalista, ha funzionato fin dall'inizio come un *ideale* per una grande parte della cultura architettonica italiana e come vero e proprio tema coagulante per le più disparate tendenze e figure dell'architettura italiana. Come è ampiamente risaputo, il *neorealismo* è stato un momento magico nella cultura italiana: arte, letteratura, sociologia, filosofia, il cinema e l'architettura condivisero l'idea di spostare l'attenzione verso le "parole semplici" e le "cose semplici", verso una nuova considerazione della realtà. Quasi tutta l'intelighencia italiana partecipò, in uno sforzo collettivo e multidisciplinare, alla ricostruzione del paese, basata sul mito della cultura tradizionale e spontanea.

Gli anni della formazione e della maturazione di Manfredo Tafuri sono stati caratterizzati proprio dalla modernizzazione dell'Italia attraverso il *neorealismo*. E come tutti gli architetti della sua generazione, fu chiamato, all'inizio degli anni '60, a confrontarsi con i risultati della ricostruzione, giudicandoli e mettendoli in discussione. Come è noto, l'Italia alla fine degli anni '50 e nei primi anni '60 vive il suo cosiddetto miracolo economico, raggiunge la prima stagione di diffuso benessere, accompagnato anche dalle sue molteplici contraddizioni<sup>9</sup>. Le intenzioni epiche della cultura neorealista italiana vengono

9. Il tema è ben inquadrato e contestualizzato nelle ricerche storiche di G. Crainz, P. Ginsborg e S. Lanaro. Si veda in particolare P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi: società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi 1989, G. Crainz, *Storia del miracolo italiano: culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Milano, Donzelli 2005; dello stesso autore *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Milano, Donzelli 2005.

sottoposte ad un vaglio critico: il *neorealismo* come modello politico, spaziale e di costume, capace di accompagnare la nazione dallo stadio di una società agraria e governata da un regime dittatoriale verso un futuro democratico; il neorealismo come linguaggio della democrazia, che è, o meglio dovrebbe essere, caratterizzata da un controllato impatto dell'industrializzazione sull'uomo, e da una misurata e non frustrante collisione dell'uomo con la vita in città.

In realtà, agli occhi di Tafuri e della sua generazione, come si vedrà, questo grande sforzo culturale e progettuale degli "intellettuali impegnati" ha avuto esiti sostanzialmente marginali, limitati a interventi parziali nella realtà urbana, a discapito di una crescita delle città, diventate incontrollabili e di ingestibile amministrazione. Le contraddizioni, al contrario, sono andate aumentando in modo quasi esponenziale, come ci ricordano le grandi polemiche sulla speculazione urbanistica, sul PRG di Roma, sugli sprechi dei Giochi olimpici del 1960 e sull'Esposizione torinese per il centenario dell'Unità (Italia 61)<sup>10</sup>. Sullo sfondo di tali contraddizioni, aumentano le frustrazioni degli architetti impegnati, incapaci di gestire la complessità della realtà urbana e sociale, di raggiungere gli scopi dettati dalle proprie aspirazioni intellettuali e culturali. A fronte di una realtà sempre più caotica e disarticolata, sullo sfondo di una crisi politica evidente e definitiva, soprattutto nei settori della pianificazione urbana, diventò chiaro – come è stato lucidamente mostrato in uno dei capolavori del cinema italiano del dopoguerra "Le mani sulla città" di Francesco Rosi (1963) – che il futuro delle città era per lo più consegnato nelle mani di speculatori immobiliari, supportati da interessi di associazioni, costituite da politici e organizzazioni semi-legali o del tutto illegali.

Questa situazione condiziona fortemente la "seconda generazione del dopoguerra"; quella che inizia ad operare negli anni '50 e, agli albori degli anni '60, comincia a confrontarsi con gli esiti del processo di ricostruzione della società italiana

10. Sono numerose le denunce di quotidiani e settimanali dell'epoca delle modalità di gestione della crescita urbanistica delle città italiane. Per la disciplina architettonica, specificamente, si rimanda a: G. Ferracuti, M. Marcelloni, *La casa: mercato e programmazione*, Torino, Einaudi 1982; M. Tafuri, *Storia dell'architettura...* cit. 1985; e, nel caso più specifico di Roma, a: I. Insolera, *Roma moderna: un secolo di storia urbanistica*, Torino, Einaudi 1962.

e, quindi, anche con l'illusorietà della effettiva possibilità di condizionamento della realtà da parte della cultura architettonica. Questo è il punto di partenza, o meglio, uno dei punti di partenza di Aldo Rossi, Carlo Aymonino e in parte Vittorio Gregotti (tutti nati tra il 1926 e il 1931) e di un'attività sviluppata nel campo concreto del progetto di architettura e della critica architettonica. Parallelamente il percorso di Manfredo Tafuri (nato nel 1935) si focalizza sul terreno storiografico e critico: muovendo dalla messa a fuoco della frattura radicale tra lo "sviluppo capitalistico" e il lavoro degli architetti, tra realtà e ideologia, egli intraprende un percorso di analisi della storia delle teorie architettoniche, nei suoi sviluppi e contraddizioni, a partire dalle radici del pensiero moderno in architettura, ossia il Rinascimento.

Gli esordi di Tafuri sono alquanto significativi. Appena laureato si associa ad alcuni compagni di studio e di giovani architetti nel gruppo AUA – Architetti Urbanisti Associati. Il gruppo pubblica nel 1962 nella rivista "Superfici", assieme ad altri giovani intellettuali romani, un vero e proprio manifesto<sup>11</sup>, che inizia proprio denunciando la profonda distanza della cultura architettonica dalle dinamiche reali, tra le proprie aspirazioni di riforma e i luoghi nei quali vengono decise la trasformazione della società e della città:

La constatazione del distacco politico tra la cultura architettonica e la realtà delle forze che agiscono per una trasformazione del mondo in cui viviamo, in senso regressivo o in senso progressista, induce a riflettere sul tipo stesso del nostro impegno culturale e civile. Perché quelle trasformazioni che avvengono sotto la spinta di uno sviluppo sociale e tecnologico quantitativamente sempre più ampio, si vanno traducendo ormai in una nuova "qualità" che avrà in sé una intenzionalità positiva o negativa a seconda che il nostro impegno sia o no adeguato a questa nuova dimensione dell'operare.

La ricerca di una *nuova metodologia* implica anche il riconoscimento che la scala dei problemi è cambiata, e così deve cambiare la scala del nostro operare. *Per questo rifiutiamo i*

11. Il manifesto, senza titolo, appare tra le pagine del saggio di M. Tafuri, *La vicenda architettonica romana*, in "Superfici", 5, 1962, pp. 20-41, a pagina 19, ed è firmato da Lucio Barbera, Sergio Bracco, Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Bernardo Rossi-Doria, Stefano Ray, Manfredo Tafuri, Massimo Teodori.

*discorsi di settore, per questo rifiutiamo, ad esempio, ogni ideologia che ponga l'architettura come riscatto ad una mancata pianificazione.*

Questo giustifica anche la nostra attenzione ad una storiografia dell'architettura che si traduca in un modo preciso di storicizzarci, in un tentativo di impegno integrale. Non ci sembra più possibile, cioè, cercare, o trovare, senza aver criticamente presente tutto il nostro passato; per cui non ci sentiamo disponibili per operazioni di revivals comunque camuffate, mentre ci sentiamo assai legati ad una continuità ideologica col movimento moderno; ciò significa per noi che la nostra ricerca è una ricerca metodologica rivolta in una direzione precisa di impegni etico politico e culturale.

È vero che quell'impegno che sentiamo integrale ci permette di affermare, sul piano della cultura contemporanea, la *coincidenza di critica e progettazione*.<sup>12</sup>

Il gruppo concepisce il proprio mestiere come una vera e propria militanza etica e politica. La professione architettonica, la critica e la storiografia, non sono intesi tanto come discipline tecniche, come mestieri o specialismi del mercato del lavoro, bensì come “impegno integrale”, come componenti di un universo disciplinare che agisce allo stesso tempo politicamente e tecnicamente, contribuendo in maniera attiva alla trasformazione della città e della realtà. In tal senso, è comprensibile la vicinanza che il gruppo esprime nei confronti delle istanze riformatrici delle avanguardie degli anni venti, e come sembri evidente anche il riferimento alla figura dell'intellettuale organico nella celebre definizione di Antonio Gramsci.

La “nuova qualità” delle cose dunque (la nuova realtà urbana), al cui funzionamento, come denuncia il gruppo, non partecipa né l'architettura né l'architetto, deve essere affrontata con *nuove metodologie* di lavoro. Ed è dall'operato della nuova generazione – quella di Tafuri, che all'epoca della pubblicazione del manifesto è appena ventisettenne – che dipenderà se la professione riuscirà a costruire nuovi strumenti disciplinari e a superare la propria crisi. Ecco che spunta la prima esplicita – e per Tafuri decisamente epocale – critica alla scala dell'architettura: l'architettura viene vista come strumento insufficiente per governare la crescita della città e altrettanto insufficiente viene visto ogni tentativo della ge-

12. Ivi (i corsivi sono miei).

nerazione precedente di comunicare, attraverso il linguaggio dell'architettura, "nuovi valori". La nuova metodologia passa invece principalmente per la scala dell'intervento urbanistico o, come si vedrà tra breve, territoriale.

È di particolare interesse la conclusione del manifesto, dove si dichiara l'intenzione di agire facendo coincidere critica e progettazione. Un tema che anticipa decisamente una buona parte dell'exkursus intellettuale di Tafuri e che, nella stessa occasione editoriale, viene espresso in azione. Il manifesto pubblicato su "Superfici" è infatti accompagnato da un lungo saggio, intitolato *La vicenda architettonica romana 1945-61*<sup>13</sup> firmato unicamente da Manfredo Tafuri, che incarna quindi la dimostrazione del ruolo che l'attività (che non è ancora ricerca) storico-critica deve avere nei confronti della contemporaneità. Un testo nel quale troviamo sia considerazioni critiche nei confronti del neorealismo in architettura, una critica alle prime utopie, sia, e soprattutto, una radicale critica, che si potrebbe definire come generazionale, alla cultura architettonica italiana contemporanea in generale. Tafuri giudica l'operato della maggior parte degli architetti italiani, alcuni dei quali rappresentano imprescindibili punti di riferimento della disciplina nel '900 in Italia, come professionisti "poeti dell'indifferenza": "un professionalismo misero e vuoto di contenuti. [...] Invece di combattere gli anacronistici regolamenti, si procede alla nobilitazione formale, accettando il fatto compiuto". In altre parole, gli architetti non sono solo indifferenti alla crisi politica, culturale e disciplinare, ma sono anche al servizio della politica e del "capitale", in quanto partecipano alla trasformazione della realtà "soltanto" attraverso delle buone architetture.

A questo ritratto appartengono per esempio le raffinate poetiche dei progettisti delle palazzine romane, come Vincenzo Monaco, Amedeo Luccichenti o Luigi Moretti, che per Tafuri "sono solo il frutto di una preoccupante volontà conservatrice, tanto più grave quanto più quelle forme si fanno raffinate." Architetti che "accolgono l'eredità del linguaggio costruttivista, alienandolo all'asservimento del loro profes-

13. *Attività politica e critica degli architetti romani, La vicenda architettonica romana, 1945-1961*, in "Superfici", 5, 1962, pp. 20-47. Da questo testo sono tratte anche le citazioni successive, in particolare dalle pp. 32-33.

sionalismo, svuotandolo in definitiva di tutti i suoi significati etici ed ideologici”, producendo così “un pericoloso stato di confusione: il *razionalismo borghese*”. In Moretti, Luccichenti, Monaco e altri protagonisti della scena romana di quegli anni, Tafuri vede gli alleati della speculazione durante la lotta per il piano regolatore; il loro progetto per il quartiere olimpico è legato a uno scandalo urbanistico; Moretti è l'autore di un “piano del verde del parco archeologico che sembra più riguardoso degli interessi degli speculatori privati che della comunità”.

È altresì sintomatico il giudizio espresso sull'opera di Pier Luigi Nervi. Si tratta di uno dei rarissimi passaggi critici che Tafuri dedica nella sua carriera storico-critica al maestro dell'architettura strutturale. Anche Nervi viene collocato nella categoria degli “indifferenti”. Sebbene riconosca la qualità delle sue strutture “oneste e rigorose”, le giudica anacronistiche: “Se nell'anteguerra quel rigore poteva essere sufficiente per tradursi in rigore etico, i mutamenti avvenuti nella realtà italiana non permettono più oggi, una simile identificazione. Quel rigore non riscatta gli errori a livello urbanistico delle attrezzature sportive realizzate in occasione delle Olimpiadi, non è sufficiente a colmare il vuoto ideologico che si nasconde sotto la perfetta ideazione costruttiva di quelle coperture, non perdona l'avvallo dato con uno spazio anche emotivamente stimolante allo spreco inutile e criminoso di miliardi della borsa parata scenografica di 'Italia 61' ”. Colpisce inoltre, nel quadro del discorso critico di Tafuri, la sua attenzione a sottolineare le derive formaliste dell'architettura strutturale dell'epoca. L'opera di Nervi viene ancora vista come esito di un positivo esempio di metodologia progettuale, tuttavia il suo giudizio volge immediatamente al tema della responsabilità etica e politica della professione: “E non diremmo che la forma di involuzione strutturalistica di un Nervi è oggi più positiva di un Niemeyer solo per il suo non perduto rigore, poiché essa è ancora più colpevole, in quanto mette a servizio una dote in sé positiva a forze ed interessi contrari ad ogni forma di effettivo progresso civile”.

Banalizzando il discorso critico del ventisettenne Tafuri, nel 1963, all'indomani della ricostruzione, non si poteva fare solo buona architettura, non si poteva essere tecnici a servizio

dell'economia e della speculazione, non si poteva assistere indifferenti al ruolo degradante della professione davanti ai cambiamenti della società e delle città, rispondendo appunto solo con una distaccata (“indifferente”) poesia della forma. Perdi più non si poteva celebrare con il linguaggio del “razionalismo borghese” l'attività di malgoverno delle città e delle periferie: usare i linguaggi di Gropius e Le Corbusier, non tenendo conto della carica riformista che quei linguaggi avevano originariamente nei confronti della città e della società. In tal senso, Tafuri esprime ancora una volta la sua vicinanza alla carica radicale del modernismo e, allo stesso tempo, una posizione profondamente ideologica di fronte all'architettura: soprattutto nel quadro della sua battaglia intellettuale, introdotta all'inizio di questo testo, nell'indagare il rapporto che si instaura tra il progetto di architettura e la realtà, il contesto politico, sociale, professionale.

È chiaro ora che il problema che Tafuri si andava ponendo era la comprensione, attraverso la storia dell'architettura, delle condizioni contemporanee. Questo interrogativo lo avrebbe condotto a verificare se le tendenze architettoniche a lui contemporanee avevano una coerenza, storicamente legittima, in un convincente margine nel rapporto tra realtà e proposta architettonica; oppure se quelle tendenze rappresentavano delle semplici poetiche, un accademismo rinunciatario alle dinamiche reali dello sviluppo della città o provocazioni fine a se stesse. E non sorprende che il suo percorso di vita lo abbia portato ben presto a distaccarsi dalla professione verso una sempre più metodica e approfondita indagine storica, caratterizzante la sua carriera matura.

### **Tafuri e il realismo**

L'altro “imputato” sul tavolo della critica tafuriana legata alla ricostruzione è il neorealismo. A questo tema dedica in realtà particolare attenzione e in più occasioni: dai suoi primi scritti dedicati ai principali attori della ricostruzione (Ridolfi, Zevi, Quaroni, Samonà) e al già commentato saggio su “Superfici”, fino alla “Storia dell'architettura italiana”<sup>14</sup>, il neorealismo italiano rappresenta uno dei principali oggetti della sua

14. M. Tafuri, *Storia dell'architettura...* cit. 1985.

riflessione critica. Tafuri si pone da subito il compito di comprendere la mentalità che soggiace al fenomeno neorealista, di ricostruire le tappe storiche e culturali di questo atteggiamento, di spiegare i suoi obiettivi e le sue fortune (individuate soprattutto nel cinema e nella letteratura, e meno nel campo dell'architettura e della pianificazione urbana), nel quadro di una profonda critica del neorealismo e, in ultima analisi, di una sua demistificazione. Ma è soprattutto in un altro saggio, *Architettura e realismo* del 1985, che egli compie una originale lettura del fenomeno, contestualizzandolo all'interno della cultura architettonica internazionale, mostrando le sue specificità all'interno di un dialogo diacronico tra il fenomeno italiano e altre tendenze "realiste" europee e americane del '900.

Il primo contesto comparativo che cattura la sua attenzione è quello dei primi anni della Russia rivoluzionaria. Egli identifica forti atteggiamenti realistici nei progetti di Andrej Belograd (soprattutto nella sua Casa proletaria del 1918), e nei primi esperimenti di Ilja Golosov e Konstantin Mel'nikov, in particolare nel progetto di concorso di quest'ultimo per un crematorio, e i suoi progetti di edilizia abitativa dei primi anni '20. Motivi rustici, tetti a izba, gesti naif: le figure del mondo contadino e i linguaggi semplici entrano a far parte di espressioni formali di architetti di solito acclamati come pionieri di una architettura d'avanguardia. Questi primi progetti dei giovani russi, in un processo di cancellazione dell'eclettismo e dell'eredità del neoclassicismo, propongono nuovi riferimenti architettonici provenienti dalla realtà, seguendo i riferimenti culturali del nuovo ordine politico, che si basa interamente sul consenso della popolazione contadina e del ceto operaio. "Il contadino eterno", un "soggetto che si riferisce ad una nostalgia dell'originale, l'ancestrale, la felicità edenica assolutamente pura", sono tutti temi che possono essere trovati nel vasto contesto intellettuale dei primi anni rivoluzionari in Unione Sovietica: in architettura, arte (si pensi agli esordi di Malevič o Lissitzky), nella letteratura (la poesia transmentale di Kručenyč e Khlebnikov), o nella storiografia dell'arte e dell'architettura (la revisione delle tecniche pittoriche dall'antica Rus' svolta da Florenskij e Favorskij). Tafuri tenta di dimostrare come il "gusto" per il realismo abbia segnato anche i progetti delle figure più importanti della rivoluzione artistica



e architettonica sovietica, figure che hanno combattuto, sulla scia dell'astrattismo, gli approcci storicisti e accademici: "Tra Realismo e avanguardia – scrive Tafuri – esiste un crinale, un'incerta linea di confine". Una sorta di momento di transizione, durante il quale, nel lavoro formale degli architetti, sono presenti in maniera del tutto ambigua, due ideali opposti.

Il secondo esempio delle fenomenologie del realismo individuato da Tafuri riguarda l'architettura della Vienna social-democratica (1919-33), e il periodo di costruzione di una cospicua quantità di alloggi per i lavoratori, promosso dalle autorità della giovane democrazia austriaca sulla base delle ideologie austromarxiste<sup>15</sup>. In questi complessi, dalle prime realizzazioni di Hubert Gessner al celebre Karl-Marx-Hof di Karl Ehn, lo storico romano individua una permanente presenza di modelli linguistici e tipologici provenienti dalla tradizione architettonica austriaca: da un lato gli idiomi nazional-popolari (come nel precedente caso di studio russo), dall'altro lato la persistenza di tipologie organizzative e spaziali che risalgono ai progetti urbani del tardo-impero (come è risaputo, una buona parte degli architetti della Vienna Rossa furono allievi di Otto Wagner). "Chi vuole riconoscere uno sfondo ideologico preciso e unitario nel fenomeno del realismo, rimarrà deluso"<sup>16</sup>: Tafuri tenta di dimostrare come il populismo prenda forma (nel nostro caso attraverso l'architettura) attraverso molte sfaccettature, forme e linguaggi. E che esiste un filo tematico che collega tutti i vari contesti analizzati, da quello italiano, austriaco e russo: la passione per l'"origine", il gusto per il "tradizionale" non sono altro che una reazione al moderno, una forma di antimodernismo.

Un ulteriore raffronto è rappresentato dalle esperienze di pianificazione della Tennessee Valley Authority. Il dipartimento veneziano di storia dell'architettura diretto da Tafuri ha dedicato nel corso degli anni settanta molta attenzione a questo caso studio, riconoscendo in esso un'esperienza, unica per gli Stati Uniti, di pianificazione statale integrata a vasta

15. Si ricorda che, oltre ad un corso annuale presso lo IUAV di Venezia, Tafuri dedicò diversi studi al fenomeno della Vienna Rossa: M. Tafuri, *Austromarxismo e città. 'Das Rote Wien'*, in "Contropiano. Materiali Marxist", 2, 1971, pp. 257-311; M. Tafuri, *Vienna rossa: la politica residenziale nella Vienna socialista, 1919-1933*, Milano, Electa 1980.

16. M. Tafuri, *Architettura e realismo...* cit. 1985, p. 127.

scala: dalla pianificazione della produzione e dalla regolazione dei fiumi, alla conversione di terreni agricoli, all'elettificazione regionale e alla costruzione delle città e degli alloggi<sup>17</sup>. Tafuri concentra la sua attenzione sul piccolo villaggio di Norris-Town, progettato per gli operai delle dighe dall'urbanista e paesaggista Earle Draper, un villaggio di case anonime diffuse nel paesaggio naturale, la cui forma si ispira alle case dei pionieri dell'Ottocento. Tafuri colloca Norris-Town nella stessa categoria dei più celebri casi studio precedenti, come luogo nel quale si realizza, per mezzo di immagini rurali, una nuova realtà urbana ed economica: un progetto che si basa su un modello di società "che è in antitesi con 'la cattiva metropoli' di Wall Street". La "sana tradizione", il naturalismo, le "originali qualità umane": un'operazione di realismo semantico, un prodotto di un desiderio collettivo di staccarsi dalla realtà metropolitana che, per Tafuri, rivela un "pericoloso" atteggiamento anti-urbano<sup>18</sup>.

L'exkursus di Tafuri non è casuale. I progetti della Tennessee Valley Authority hanno rappresentato uno dei modelli della ricostruzione in Italia: questi esperimenti erano già noti alla cultura architettonica italiana grazie a Zevi, un critico la cui attività tra la fine degli anni quaranta e gli anni cinquanta era stata decisiva per la diffusione in Italia degli esperimenti di pianificazione americana e anglosassone in generale. Tafuri ricorda come i modelli americani siano stati studiati nelle loro diverse sfaccettature, per le loro caratteristiche non solo urbanistiche ma anche sociologiche, offrendo una base per lo sviluppo successivo dei quartieri dell'Unrra Casas, e successivamente per la realizzazione delle più celebri operazioni urbanistiche a Matera (La Martella) e Roma (Tiburtino). Quartieri, come è stato già ricordato, che incarnano il primo spirito di etica neorealista nel processo di ricostruzione del paese, che si sviluppano all'interno di una visione sostanzialmente anti-urbana della città, in termini spaziali (vicinati – "ideologia regressiva"), tipologici e linguistici (introduzione di elementi

aA

225

17. G. Ciucci, F. Dal Co, M. Manieri Elia, M. Tafuri, *La città americana dalla guerra civile al New Deal*, Roma, Laterza 1973. Si ricordano inoltre i seminari di Tafuri presso lo Iuav: *Architettura, città e piano in America (1500-1970)* del 1969-70, *Storia dell'ideologia antiurbana e Lo sviluppo urbano negli Stati Uniti e il problema del housing (1780-1974)* dal 1972 al 1974.

18. M. Tafuri, *Architettura e realismo...* cit. 1985, p. 132.

dell'architettura rurale, che sanno di “schiaffo al gusto borghese”): “Dall'incontro tra masse disereditate e intellettuali scaturiscono sorprendenti conferme delle teorie di Clarence Perry e Lewis Mumford.”<sup>19</sup>

Linguaggio e atteggiamenti che Tafuri riconnette a sua volta con alcune realizzazioni che hanno caratterizzato la Roma fascista, in particolare le architetture di Innocenzo Sabatini, e i suoi complessi degli anni '20 – il quartiere Garbatella, le residenze in Piazza d'Armi – definiti dallo storico romano come “un'architettura parlante per le classi povere”<sup>20</sup>.

In sostanza, i motivi rurali delle New-Towns, le radici tradizionali della mentalità delle avanguardie, le operazioni romane e viennesi degli anni '20, sono tutti, in maniera piuttosto imprevista, riconducibili agli sfondi del neorealismo italiano. Pertanto, ciò che emerge dalla lettura del saggio *Architettura e realismo* è l'obiettivo di dimostrare come il termine *realismo* rappresenti una categoria piuttosto astratta, che deve sempre essere ridefinita, a seconda del contesto in cui gli atteggiamenti realisti si manifestano. Poiché il *realismo* tocca trasversalmente tutti i settori della modernità, e non sempre in maniera intelligibile. Ogni volta è necessario afferrarne le diverse espressioni, spiegare le sue manifestazioni, poiché il realismo, per Tafuri, non è un fenomeno spontaneo: al contrario è sempre il risultato di un progetto, ovvero di una “costruzione storica”<sup>21</sup>. Un'invenzione che – come Tafuri spiega attraverso l'esempio del neorealismo italiano con il progetto della collettivizzazione dell'esperienza architettonica e la creazione di comunità urbane – aveva paradossalmente una diretta analogia con il periodo del passato che combatteva esplicitamente (il fascismo).

Nella sua complessa analisi comparativa, che rivela le numerose contraddizioni dei fenomeni, Tafuri sembra offrire soltanto una certezza. L'unico elemento comune ai diversi realismi è la manifestazione di un’“esasperata esigenza di comunicazione”<sup>22</sup>: l'architettura è una prova formale della necessità dei promotori, degli autori e della popolazione, per

19. *Ivi.*, p. 134 per le ultime tre citazioni.

20. *Ivi.*, p. 135.

21. *Ivi.*, p. 123.

22. *Ibidem.*

comunicare la loro necessità di rispecchiarsi in un'idea, in un valore comune.

Ma c'è un prezzo da pagare per questa necessità di comunicare, ed è l'appello alla tradizione. Per Tafuri, richiamare il rurale, le tradizioni, i "bei vecchi tempi", non è più un'operazione innocente. Un atteggiamento che rivela aspetti di un profondo anti-modernismo: "Il neorealismo italiano proietta su un'immagine sentimentale nazionale una volontà di rigenerazione che nasconde il bisogno di espiare colpe ataviche"<sup>23</sup>. In altre parole, la ricerca delle radici che caratterizzano questi impegni etici, denota per Tafuri una ideologia regressiva: gli esiti architettonici di questi realismi mostrano come è sfuggente e problematico il confronto degli intellettuali con la società di massa.

Come spesso avviene con le analisi storiche di Tafuri, esse non sono del tutto separate dai dibattiti contemporanei. In realtà, la sua critica del realismo non è concentrata solo ed esclusivamente al caso studio storico del neorealismo, ma è anche scritta osservando alcune tendenze progettuali che monopolizzavano la scena architettonica italiana e internazionale negli anni '80: i movimenti del New Urbanism negli Stati Uniti, il discorso critico e progettuale di Paolo Portoghesi, Robert Stern e Richard Jencks e in generale i fenomeni del postmodern in architettura. Il giudizio di Tafuri nei confronti di queste tendenze è estremamente negativo<sup>24</sup>. Nella critica del modernismo, nell'appello per una liberazione dalle "gabbie linguistiche" delle avanguardie, nel recupero delle lingue del passato – tutti temi sostenuti dai teorici del nuovo eclettismo e del postmodern – Tafuri vede alcuni parallelismi con gli atteggiamenti realisti che hanno caratterizzato il ventesimo secolo. Tuttavia, distingue questi fenomeni più recenti come semplice moda, completamente svuotati da ogni contenuto sociale che caratterizzava le esperienze precedenti, condannandoli come prodotti di puri "giochi snobistici", e per questo "palesamente inattuali"<sup>25</sup>.

aA

227

23. *Ivi.*, p. 133.

24. *Ivi.*, p. 136. Vedi anche il capitolo *La "gaia erranza": ipermoderni (postmoderni)*, in *Storia dell'architettura italiana...* cit. 1985, pp. 230-234.

25. M. Tafuri, *Architettura e realismo...* cit. 1985, pp. 134-136.

## Una prima critica dell'utopia

Un simile giudizio lo troviamo espresso da Tafuri nei confronti di un fenomeno che caratterizza gli anni della sua formazione e della sua prima maturazione critico-storica, ossia l'emergere (o, per meglio dire, riemergere) delle tendenze utopiche nella cultura architettura. Un fenomeno che occuperà nel corso degli anni '60 e '70, in diverse occasioni, le riflessioni del critico romano. Nel febbraio del 1966, sulle pagine di "Architettura: cronache e storia" Tafuri pubblica il testo *La nuova dimensione urbana e la funzione dell'utopia*<sup>26</sup>. Pochi mesi dopo aver pubblicato il curioso e precoce lavoro sull'architettura in Giappone (1964)<sup>27</sup> egli tenta un bilancio delle prime utopie analizzando i grandi progetti urbani giapponesi (quelli di Tange, Kikutake e di altri metabolisti), di Louis Kahn, la *ville spatiale* di Yona Friedmann, le proposte di Paul Maymont, alcuni progetti dell'architetto polacco Jan Lubycz-Nycz e le proposte progettuali emerse dai due grandi concorsi italiani del tempo, quello per il Centro direzionale di Torino e quello del quartiere San Giuliano a Mestre.

228

Tafuri individua alcune costanti che attraversano le varie visioni progettuali in questione: la totale flessibilità funzionale all'interno di riferimenti fissi costituiti da ossature guida a livello urbano e territoriale; l'antinaturalismo dei progetti; la risposta a scala infrastrutturale e paesaggistica dei progetti. Alla luce di queste costanti lo storico romano inizia a interrogarsi sull'effettiva novità di questi temi all'interno della tradizione del progetto utopico, proponendo un breve percorso storico e ponendo in relazione i progetti degli anni '60 con alcuni illustri precedenti. Riconosce, ad esempio, come indiretta matrice espressiva dei progetti giapponesi le idee espressioniste, che si basavano già su un'idea di rapporto tra grandi geometrie, gesti a grande scala e paesaggio. Riconosce, inoltre, nell'ambito della ricerca razionalista degli anni '20 e '30, il lavoro su modelli spaziali che rappresentano delle matrici esclusive del progetto e che si estendono all'intero organismo insediativo (si pensi ai progetti di Le Corbusier degli anni '20). Riconosce in alcune ricerche degli anni '20 e '30 l'introduzione della scala del town-design, nelle quali il

aA

26. M. Tafuri, *La nuova dimensione urbana...* cit. 1966.

27. M. Tafuri, *L'architettura moderna in Giappone*, Bologna, Cappelli 1964.

problema dell'equilibrio tra organismo e forma architettonica viene gestito "con ben altra coerenza e senza ricorso a ingiustificate (fumettistiche) esasperazioni tecnologico-funzionali"<sup>28</sup>.

La nuova *internazionale dell'utopia*, praticamente nel corso dei primi anni del suo sviluppo, viene analizzata nelle sue intenzioni e denudata dal giovane Tafuri, che intravede nei progetti di questo eterogeneo "movimento" una risposta "sostanzialmente figurativa" ai problemi urbani, nei quali è la figura, la forma a totalizzare la dimensione urbana. Sebbene queste proposte progettuali a scala territoriale nascano dalla critica dello zoning razionalista, con l'obiettivo di mutare i tradizionali metodi di disegno urbanistico elaborati dalla cultura degli anni '20, Tafuri considera il loro tentativo di riformulare le metodologie progettuali del tutto nulle e insoddisfacenti. Li giudica come progetti che non affrontano il problema di ripensare la città in termini funzionali, poiché per lui essi disegnano delle "città di *tendenza a livello figurativo*", che operano "un controllo formale sulla città diretto ed esplicitato, ottenuto non dallo zoning, ma tramite strutture organiche: un problema di cambiamento di linguaggio, ma non di sostanza"<sup>29</sup>.

aA

229

Si torna così al tema fondamentale della ricerca tafuriana, introdotto all'inizio di questo testo: "Fra una realtà tuttavia, che non sembra permettere illusioni o speranze non accompagnate da drammatiche volontà di resistenza e l'evasione nel tormentato sogno colmo di simboli, propria delle utopie presenti, l'architettura moderna potrà di nuovo trovare un suo percorso positivo solo con uno spietato atto critico che si riconduca alla matrice prima dell'atto stesso di progettazione: che è, da sempre, *costruzioni di realtà fatte per gli uomini del presente*, come contributo insostituibile alla secolare ricerca del senso della storia." Sebbene le utopie degli anni '60 si pongono in totale continuità con il pensiero modernista, esse perdono tuttavia, come dimostra Tafuri, quella carica di realismo, che invece caratterizzava le istanze riformatrici dei progetti degli anni '20 e '30. E solo quell'attaccamento alla realtà dava la necessaria coerenza e legittimità al pensiero progettuale radicale e all'attivismo intellettuale in generale.

28. M. Tafuri, *La nuova dimensione urbana...* cit. 1966, p. 683.

29. *Ivi.*, p. 682.



aA

Progettare per costruire: edificio omnibus in piazza di Trevi, progetto dal corso di composizione architettonica I, facoltà di architettura di Roma, 1953-54, studente Guido Marinucci, titolare del corso Arnaldo Foschini.

Da: Luigi Vagnetti, Graziella Dall'Osteria (a cura di), *La Facoltà di architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita*, Roma, Edizioni della facoltà di architettura di Roma 1955.

## L'ingresso dell'utopia nelle facoltà di architettura in Italia. Roma 1963, e la prevalenza delle matite sui mattoni

Manfredo di Robilant\*

Formazione dell'architetto come ideologo del 'sociale', individuazione del campo adeguato di intervento nella fenomenologia urbana, ruolo persuasivo della forma nei confronti del pubblico e autocritico nei confronti della propria stessa ricerca, dialettica – al livello dell'indagine formale – fra ruolo dell'oggetto' architettonico e ruolo dell'organizzazione urbana [...]¹.

aA

Nell'elencare le ricadute dell'Illuminismo sull'architettura Manfredo Tafuri mette in prima posizione un aspetto didattico. Dopo l'Illuminismo, la formazione degli architetti non sarebbe più stata centrata sul progetto e sulla costruzione degli edifici, ma su come la progettazione degli edifici potesse agire sulla società. I successivi punti dell'elenco spiegano come questo passaggio si sarebbe realizzato: considerando l'edificio come parte di un tutto che è la città, e usando la forma dell'edificio come strumento per indirizzare la società nella direzione voluta.

La didattica di architettura di fine settecento e inizio ottocento risponde tuttavia solo in minima parte alla descrizione di Tafuri. Il principale prodotto dell'Illuminismo nella formazione degli architetti è stato infatti l'École polytechnique, dove l'unico fine della didattica era insegnare a progettare edifici e a costruirli². In effetti Tafuri

231

1. M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, Laterza 1973, p. 7.
2. L'École Polytechnique viene fondata l'11 marzo 1794 a Parigi con un programma che prevede tre anni di corso, articolati rispettivamente su stereotomia, architettura e fortificazione. La finalità è di costituire una preparazione a tutte le specialità di inge-



quando scrive sta usando il racconto storico come un mero schermo per parlare del presente. Questo elenco delle ricadute dell'Illuminismo sull'architettura compare infatti nelle prime pagine di un suo libro che ambisce a essere un manifesto contemporaneo, *Progetto e utopia*, 1973<sup>3</sup>. Tafuri ha sotto i propri occhi la didattica di cui parla, e lui stesso ha contribuito a plasmarla<sup>4</sup>: è la didattica delle facoltà di architettura italiane dopo la contestazione studentesca e dopo la loro trasformazione da istituzioni di élite in istituzioni di massa<sup>5</sup>. Il periodo di riferimento non è quindi la Francia pre/post-rivoluzionaria di fine settecento, ma l'Italia degli anni fine sessanta e primi settanta del novecento, per cui Tafuri auspica e predica un regime comunista.

gneria, ma anche all'architettura stessa, sulla scorta dell'esperienza dell'École des Ponts et Chaussées, fondata nel 1747 per formare i progettisti delle infrastrutture del regno (J.-P. Callot, *Histoire de l'École Polytechnique*, Parigi-Limoges, Lavauzelle 1982, pp. 3, 10). L'École des Ponts et Chaussées è fortemente improntata alla costruzione e accorda un ruolo influente all'architettura: A. Picon, M. Yvon, *Les Concours d'architecture de l'École des Ponts et Chaussées sous la Révolution*, in *Les architectes de la liberté 1789-1799*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts 1989, p. 95. L'influenza dell'approccio politecnico, e dunque orientato alla costruzione, sulla formazione degli architetti di inizio ottocento è incarnata da Jean-Nicolas-Louis Durand che sistematizza la didattica di architettura all'École des Beaux-Arts avendo come riferimento, oltre alla tradizione della soppressa Académie di ancienne regime, l'École des Ponts et Chaussées e i metodi di Monge, Lagrange e Hassenfratz: W. Szambien, *Durand and the continuity of tradition*, in R. Middleton (ed.), *The Beaux-Arts and nineteenth-century French architecture*, London, Thames and Hudson 1982, p. 19.

3. Il volume "è frutto di una rielaborazione e di un notevole ampliamento di un saggio accolto, con il titolo *Per una critica dell'ideologia architettonica*, nella rivista "Contropiano" (1/1969)": M. Tafuri, *Progetto e utopia*... cit. 1973, p. 1.

4. Per una testimonianza diretta dell'emergente carisma di Tafuri come assistente capace di indirizzare la didattica al corso di composizione di Adalberto Libera nel 1962-63, cfr. P. Barucci, *Attraverso la propria storia*, in "Rassegna di architettura e urbanistica", nn. 112-113-114, 2004: *La formazione degli architetti romani negli anni sessanta*, p. 25. Libera, che è appena stato chiamato in facoltà, muore improvvisamente durante il corso, lasciando "pietrificati" i suoi assistenti, tra cui solo Tafuri riesce a fare "un discorso compiuto davanti al corso riunito al gran completo: un "coccodrillo" a braccio, di alto livello, da storico consumato, anche se aveva solo venticinque anni" (cfr. *ibidem*). Il volume raccoglie gli interventi al convegno omonimo svoltosi il 10 dicembre 2002 presso la Facoltà di Architettura Valle Giulia di Roma, tutti di protagonisti a vario titolo della facoltà romana negli anni cinquanta e sessanta.

5. L'aumento degli iscritti alle facoltà di architettura è costante a partire dalla metà degli anni cinquanta e il passaggio decisivo per la loro trasformazione in istituzioni di massa è la legge 910, dell'11 dicembre 1969 che apre l'accesso all'università a tutti i diplomati. Prima potevano iscriversi alle facoltà di architettura solo i diplomati dei licei classici e scientifici. L'accesso è aperto anche ai diplomati degli istituti per geometri, a condizione che superino un "anno integrativo" prima di iscriversi; lo stesso vale per i diplomati dei licei artistici.

Se riferita a questo contesto, *la formazione dell'architetto come ideologo del 'sociale'* diventa una descrizione molto aderente alla realtà, così come le conseguenze che ne derivano. Nelle facoltà di architettura italiane alla metà degli anni settanta si può ottenere la laurea senza aver quasi mai progettato un edificio e tantomeno aver pensato alla sua costruzione. Si può cioè ottenere la laurea occupandosi quasi esclusivamente dei tanti aspetti che vengono frapposti fra il progetto di un edificio e la sua realizzazione, dilatando *ad libitum* la distanza fra progetto e cantiere, fra matite e mattoni.

Nel programma che Tafuri descrive come “Illuminista”, da un lato viene tolta importanza alla scala del singolo edificio, a favore della scala urbana; dall'altro lato viene messo da parte l'aspetto tecnico dell'architettura, a favore dell'aspetto formale. Come conseguenza diventa secondario il fatto che un progetto sia costruito o meno. Infatti, il singolo edificio da solo non può indirizzare la società, dato che il “campo adeguato di intervento” è la città nel suo insieme. Per di più, l'aspetto considerato davvero importante dell'architettura, cioè la forma, può rimanere sulla carta (disegnato e/o scritto) e servire ugualmente allo scopo assegnato: far discutere gli architetti tra loro e aiutarli a persuadere il pubblico della bontà delle loro visioni. Trasformati in ingegneri sociali e caricati della missione di plasmare la società, gli architetti possono quindi dilatare *ad libitum* la distanza fra matite e mattoni.

Se l'utopia consiste nel desiderio di “ordinare e razionalizzare [la società] secondo un progetto dato a priori e controllabile”<sup>6</sup>, le facoltà di architettura italiane del post 1968 presentano larghe componenti utopiche, coltivate da docenti e studenti in una rincorsa reciproca il cui traguardo è la realizzazione di una società socialista e dunque totalitaria, ovvero “ordinata e razionale”. Questa rincorsa conduce inevitabilmente alla delegittimazione del ruolo dell'architetto come professionista – tecnico innanzitutto, esteta possibilmente, intellettuale eventualmente – al servizio del

6. C. Altini, *Introduzione. Appunti di storia e teoria dell'utopia*, in C. Altini (a cura di), *Utopia. Storia e teoria di un'esperienza filosofica e politica*, Bologna, il Mulino 2013, p. 9.

mercato e delle istituzioni pubbliche di una democrazia liberale. La metamorfosi delle facoltà di architettura in scuole di “ideologia del sociale” conduce, ulteriormente, alla negazione dei confini disciplinari consolidati dell’architettura, e ha come effetto la moltiplicazione dei corsi a carattere sociologico, geografico, e politico in senso lato.

Negli stessi anni l’attacco più evidente allo statuto disciplinare dell’architettura come arte del costruire avviene tuttavia nei corsi di progettazione, dove più sono manifeste le tendenze all’utopia.

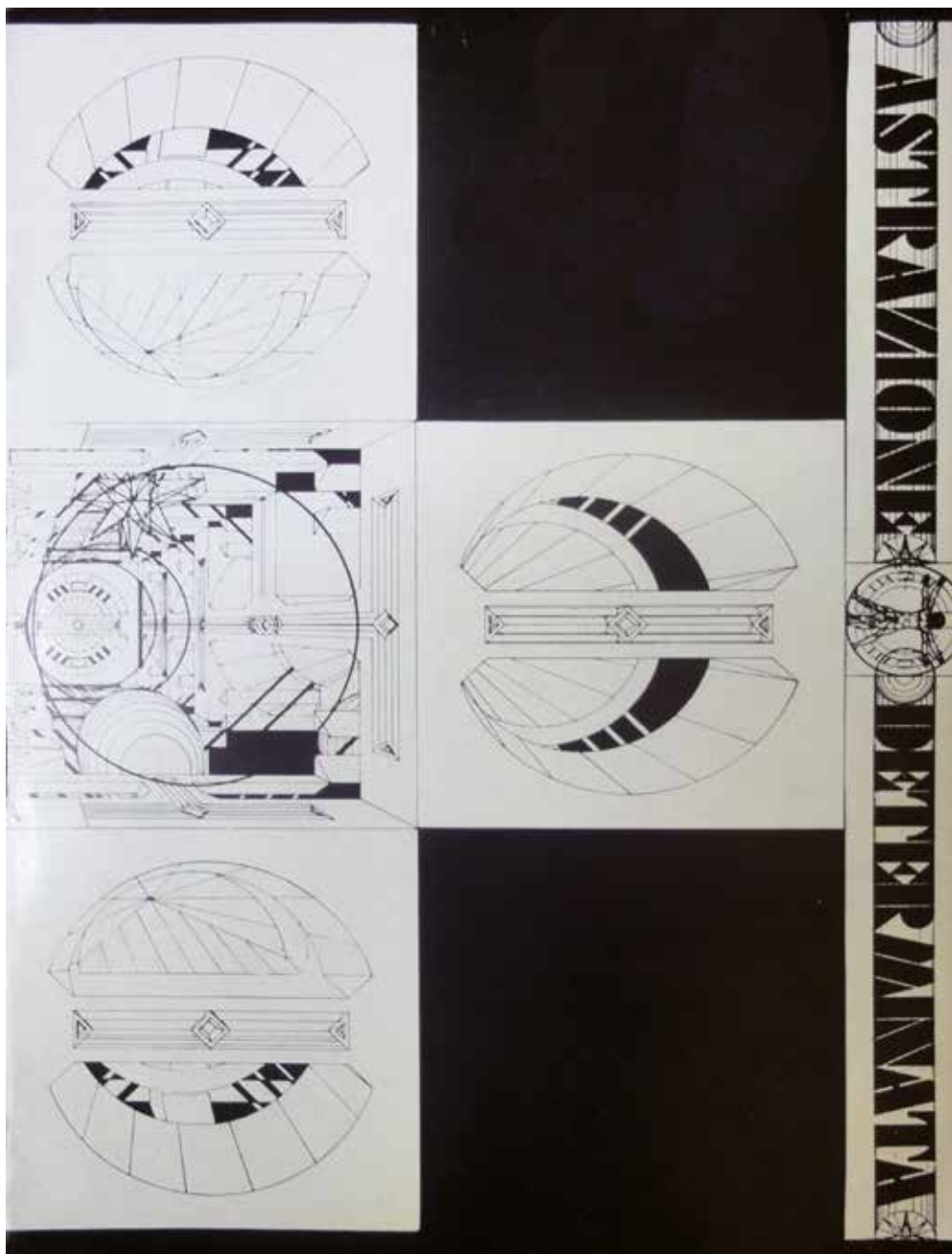
In precedenza l’utopia è assente dalle facoltà di architettura italiane per ragioni diverse a seconda dei periodi<sup>7</sup>. Durante il fascismo temi o ragionamenti utopici non compaiono per via del pragmatismo comune sia ai giovani che inseguono la modernità sia ai loro professori che difendono la tradizione. La didattica cerca di formare una figura di “architetto integrale”<sup>8</sup> capace di incidere profondamente sulle città reali o addirittura di costruirne ex-novo. Nel dopoguerra, poi, l’urgenza della ricostruzione e la prevalenza di un atteggiamento a vario titolo promosso come “neorealista” continuano a escludere temi e ragionamenti che non siano strettamente pensati per agire subito nella realtà, sia essa quella della pianificazione pubblica o quella del mercato<sup>9</sup>.

Gli esiti più riconoscibili delle tendenze utopiche degli anni sessanta e primi settanta escono dalla facoltà di Firenze, dove si formano i cosiddetti Italian Radicals, gruppi di neo-avanguardie studentesche che ricavano fin dai primi anni settanta una prominenza internazionale sui mercati accademici e su quelli dell’arte in forza di una visione

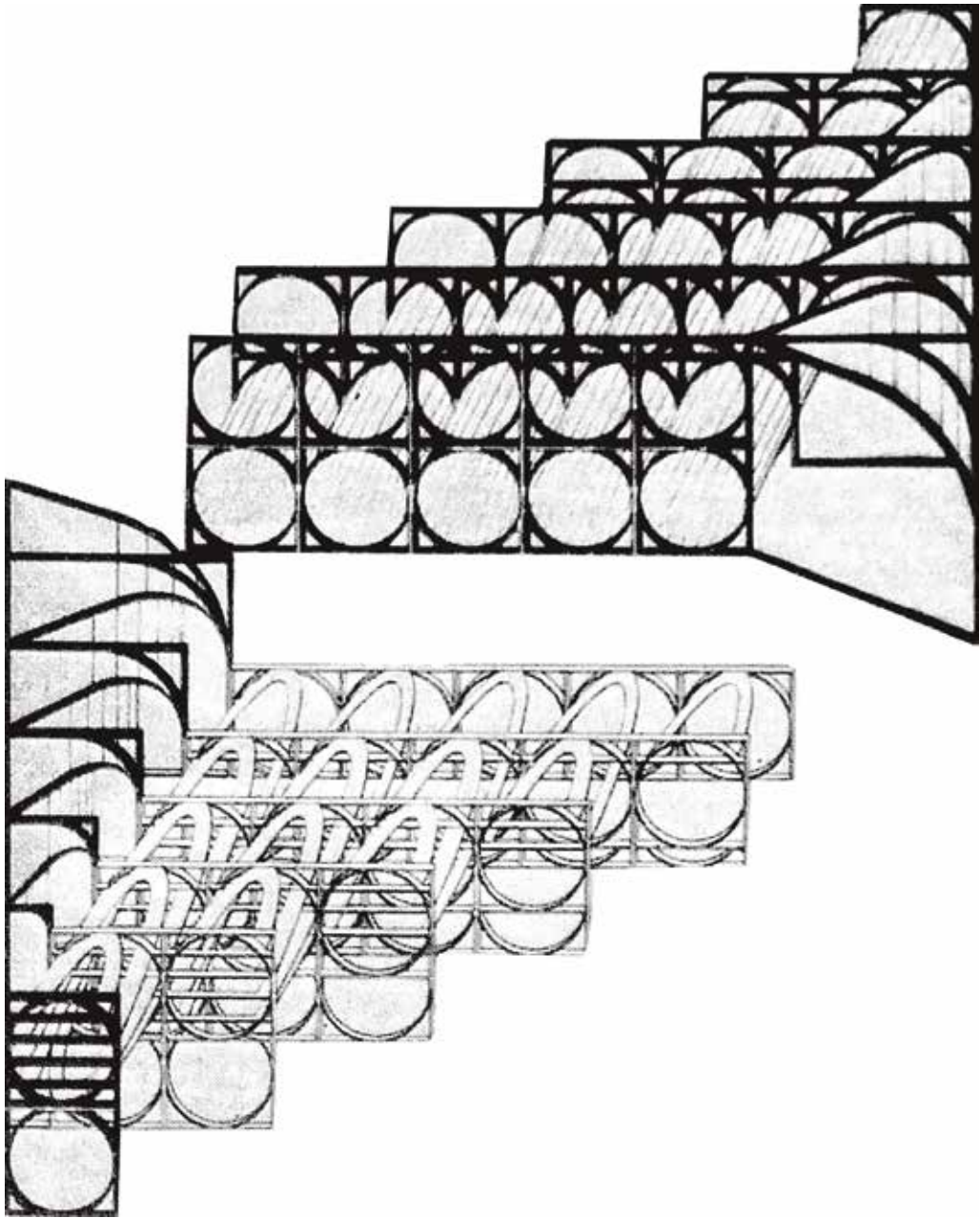
7. Le facoltà di architettura esistenti in Italia negli anni sessanta sono fondate tra il 1919 (Roma), il 1926 (Venezia), il 1929 (Torino), il 1930 (Napoli e Firenze), il 1933 (Milano): P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milano, Franco Angeli 1999, p. 13. A queste si aggiunge Palermo, nel 1944.

8. *Ibidem*.

9. Per una sintesi, riferita a Roma e Milano, del forte orientamento alla costruzione nella cultura architettonica italiana nei primi anni del secondo dopoguerra, unito alla fascinazione verso i temi del neorealismo, M. Casciato, *Neorealism in Italian Architecture*, in S.W. Goldhagen and R. Legault, *Anxious Modernisms*, Montréal and Cambridge MA, CCA and MIT Press 2000, pp. 25-53, e in particolare 25-32.



Progettare per teorizzare: copertina del volume-manifesto *Astrazione determinata*, firmato dai membri dello studio GRAU e dello studio di Francesco Cellini, 1968. Nella definizione dello stesso Cellini: "una testimonianza del disperato tentativo di coniugare marxismo e architettura" (lettera manoscritta all'autore, luglio 2011).



aA

Progettare per disegnare: Renato Nicolini, *Struttura espositiva nel luogo del monumento a Vittorio Emanuele II*, veduta assometrica dei piani di esposizione, tesi di laurea, relatore Ludovico Quaroni, 1969, facoltà di architettura di Roma.

Da «Rassegna di architettura e urbanistica», *La formazione degli architetti romani negli anni Sessanta*, nn. 112-113-114, 2004.

utopica fino al paradosso<sup>10</sup>. Superstudio e Archizoom sono protagonisti di questa vicenda grazie alla iconicità delle loro immagini, concepite come *reductio ad absurdum* dell'ipotesi che l'architettura possa sopravvivere alla crisi della modernità conservando il proprio statuto disciplinare basato sulla sintesi tra utilità e bellezza.

Tuttavia, la facoltà dove per prima l'utopia entra, intesa come politicizzazione sistematica dell'architettura, è quella romana, dove peraltro lo stesso Tafuri studia e compie le prime mosse della propria biografia intellettuale e della propria carriera accademica, all'inizio degli anni sessanta. Questo ingresso coincide con la prima protesta universitaria, del 1963, che coinvolge le sette facoltà di architettura a cui si limita il panorama universitario italiano fino a tutto il decennio, e in particolare Torino, Milano, Firenze e appunto Roma, la più grande con 1765 iscritti<sup>11</sup>. Sono gli antecedenti della rivolta universitaria del 1968, che nelle facoltà di architettura è pervasiva e impone con la violenza nuovi rapporti di forza tra studenti, assistenti e docenti, oltre a marginalizzare la progettazione e in particolare le materie tecniche.

Nel 1963 le istanze della protesta sono contenute entro i confini disciplinari dell'architettura, la cui legittimità sociale e utilità pratica non sono messe in discussione. Gli studenti contestatari rivendicano una didattica più partecipata e temi di progettazione attinenti ai problemi sociali – tipicamente quelli legati all'edilizia pubblica – nella convinzione che l'architettura debba avere un ruolo politico fuori dai meccanismi del mercato edilizio. Quasi tutti gli assistenti e i docenti, tra cui molti degli ordinari, appoggiano la protesta<sup>12</sup>, o addirittura contribuiscono a suscitarsela.

10. Già nel 1974 ai gruppi Radicali viene dedicata la prima monografia: P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura "radicale"* Milano, Documenti di Casabella, G. Milani editrice 1974.

11. Nel 1960-61 a Roma gli studenti di architettura sono 1765 (di cui 324 femmine), a Milano 1131 (di cui 298 femmine), a Napoli 910 (di cui 141 femmine), a Firenze 811 (di cui 102 femmine), a Venezia 734 (di cui 107 femmine), a Torino 692 (di cui 134 femmine), a Palermo 335 (di cui 61 femmine): Comitato di studio dei problemi dell'università italiana, *Studi sull'università italiana, III. Le facoltà scientifiche*, Bologna, il Mulino 1964, p.397.

12. Come sintomo di una generale convergenza tra studenti e docenti, un episodio della facoltà di Firenze è illustrativo: all'inaugurazione dell'anno accademico 1965 viene data

“L’architettura è politica” è il titolo scelto da Leonardo Benevolo, professore ordinario, per il proprio intervento al convegno che si svolge nella primavera 1962 a Torino su “Facoltà di architettura e territorio”, un anno prima della protesta<sup>13</sup>. In ogni caso nella facoltà torinese la politicizzazione dell’architettura non si allontana da un binomio fondato su italianità e pragmatismo. Per esempio, viene organizzato nel 1964 un gruppo di ricerca per insegnare l’abitare moderno agli assegnatari del quartiere Inacasa Falchera, completato dieci anni prima alla periferia nord della città su progetto urbanistico di Giovanni Astengo, docente a Torino e a Venezia<sup>14</sup>. Gli studenti spiegano agli abitanti come vivere nell’opera di un maestro. L’esercizio è a metà tra filantropia e divulgazione: pensati per operai piemontesi, gli alloggi di Falchera sono assegnati in molti casi a contadini meridionali appena immigrati, con una cultura dell’abitare pre-moderna, per cui la vasca da bagno viene sovente usata come piccolo orto, o il balcone come ricovero per animali da fattoria di piccola taglia. L’orizzonte culturale dell’operazione è italiano, trattandosi di un quartiere celebrato dalla critica nazionale per l’originalità con cui adatta modelli urbanistici scandinavi alle tipologie e al paesaggio locali, evocando le casine juvarriane della palazzina di caccia di Stupinigi collocate alla periferia opposta della città<sup>15</sup>. Il *modus operandi*, poi, è pragmaticamente basato su dati raccolti sul campo con osservazioni di matrice sociologica

la parola a una rappresentanza di studenti delle facoltà di architettura e di lettere. La scelta viene esecrata sulle pagine del quotidiano “La Nazione”, quasi monopolista sulla cronaca di Firenze: G. Crainz, *Eltalia contemporanea: Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Roma, Donzelli 2003, p. 212.

**13.** R. Rigamonti, *Torino, la facoltà di architettura negli anni sessanta e settanta, tra utopia, rivoluzione e riformismo*, testo della lezione tenuta il presso il Dottorato in architettura e progettazione edilizia, Politecnico di Torino, 29 novembre 2013.

**14.** Astengo si laurea alla Facoltà di architettura del Politecnico di Torino dove nel 1954 ha l’incarico di Elementi costruttivi, mentre a Venezia insegna Urbanistica I e II dal 1949, ottenendo la relativa cattedra nel 1966, cfr. P. di Biagi (a cura di), *Giovanni Astengo e la costruzione dell’urbanistica italiana 1942-1990*, Venezia, Dipartimento di urbanistica dell’IUAV 1992, pp. 10, 14.

**15.** Questi aspetti sono enfatizzati nei due principali articoli che escono su Falchera in “Urbanistica”, 7, 1951, che presenta il progetto, e “Metron”, 53-54, 1954, che presenta il quartiere appena completato.

realizzate in collaborazione con assistenti sociali che operano già nel quartiere<sup>16</sup>.

Anche a Firenze, altra facoltà al centro delle proteste del 1963, non c'è un conflitto aperto fra studenti e docenti: l'aspirazione a svolgere temi didattici di rilevanza sociale o territoriale si riverbera in alcuni corsi su quartieri pubblici, pensati come megastrutture urbane nei dintorni della città. Senz'altro la scala di queste ultime le rende eccezionali se viste sullo sfondo del panorama italiano dell'architettura costruita, ma esse non sono pensate come delle mere provocazioni. Piuttosto, queste megastrutture sono delle esplorazioni su come una pianificazione realizzata alla scala sovra-comunale potrebbe incidere sulla realtà del costruito, sullo sfondo del contemporaneo dibattito intorno alla istituzione delle Regioni come enti di governo del territorio<sup>17</sup>.

Per quanto gli Italian Radicals si formino in questo brodo di coltura, il loro esordio avviene comunque fuori dall'università, nel 1966<sup>18</sup>. Nel 1963 ad assorbire la protesta a Firenze sono soprattutto i cosiddetti "due Leonardini": Leonardo Ricci e Leonardo Savioli, entrambi docenti di composizione in facoltà e molto seguiti dagli studenti. Il primo affascina per le proprie lezioni permeate di retorica esistenzialista<sup>19</sup>, il secondo per la capacità di usare il disegno come mezzo didattico<sup>20</sup>. Entrambi sono professionisti attivi sulla scena locale, e come tali impegnati a ridurre il più possibile, fuori dall'università, la distanza tra progetto e cantiere. Nell'università entrambi mantengono i temi dei loro corsi entro

aA

239

16. R. Rigamonti, *Torino...* cit. 2013.

17. Il corso, del 1963-1964, è tenuto da Domenico Cardini; tra i suoi allievi figurano futuri membri di Superstudio e Archizoom: P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura "radicale"*... cit. 1974, p. 20; R. Gargiani, *De le vague pop à la surface neutre. Archizoom Associati 1966-1974*, Milano, Electa 2007, pp. 8-9.

18. "Superarchitettura", la prima mostra di Superstudio nonché la prima uscita pubblica delle neoavanguardie fiorentine, inaugura il 4 novembre 1966 in una galleria privata di Pistoia, la "Jolly 2": R. Gargiani, *De le vague pop...* cit. 2007, p. 22.

19. Sull'impostazione didattica di Ricci e il suo atteggiamento verso gli studenti: M. di Robilant, *Oltre la disciplina. La Firenze dell'avanguardia, 1966-1976 (con un'appendice sulla Venezia neo-disciplinare, 1970-1979)*, in "Quaderni dell'accademia di architettura, Mendrisio", 2, 2013, in particolare *L'architetto generalista*, p. 200.

20. Sull'impostazione didattica di Savioli e il suo atteggiamento verso gli studenti A. Natalini, *Dialogo con Savioli*, in R. Manno Tolu, L. Vinca Masini, A. Poli (a cura di), *Leonardo Savioli: Il segno generatore di forma-spazio*, Città di Castello, Edimond 1995, p. 81.



termini piuttosto realistici. Savioli, addirittura, nel 1966 e 1967 sceglie la discoteca Piper come tema di progetto<sup>21</sup>. Per quanto paradossali siano le interpretazioni degli studenti, gli allestimenti delle prime discoteche sono un tema richiesto dal mercato in quegli anni; non certo utopistico.

Nel complesso, in facoltà i progetti degli studenti mantengono visibile l'influenza formale di Giovanni Michelucci, accademicamente esule alla facoltà di ingegneria di Bologna, ma eminenza grigia della scena professionale locale e maestro dei "due Leonardini" quando erano studenti nella stessa facoltà fiorentina prima della guerra<sup>22</sup>. Proprio negli anni sessanta si consolida il termine "scuola fiorentina" riferito a stilemi riconoscibili come la "esasperazione formalistica nel trattamento dei prospetti"<sup>23</sup> e lo "srotondamento degli angoli retti in pianta"<sup>24</sup>. L'orizzonte è inequivocabilmente locale.

Anche a Roma la protesta del 1963 si mantiene entro i confini disciplinari ma, a differenza delle altre sedi, gli studenti che la animano individuano dei modelli stranieri come cavalli di Troia con cui infiltrare la didattica istituzionale. Da un lato sono i Metabolisti, prima avanguardia architettonica non-bianca<sup>25</sup>, che predica la fine dei contesti culturali specifici a favore di una tecnologia globalizzata. Dall'altro lato è Louis Kahn, con la sua ricerca di forme archetipiche, intrise di significati universali e dunque ugualmente opposte a particolarismi culturali. Inoltre, il conflitto tra studenti e docenti è aperto.

Il bersaglio incarnato della protesta è infatti un professore-professionista, ordinario di composizione architettonica. Si tratta di Saverio Muratori, voce influente nella difesa

21. Il corso si tiene nel 1966 e nel 1967. Un catalogo di lavori selezionati degli studenti viene pubblicato pochi anni dopo in L. Vinca Masini et al., *Ipotesi di spazio*, Firenze, Giglio e Garisenda 1972.

22. Sul rapporto "allievo-maestro" tra Ricci e Savioli da un lato e Michelucci dall'altro si rimanda a M. di Robilant, *Oltre la disciplina...* cit. 2013, pp. 198-200.

23. Movimento Studentesco (a cura di), *Documenti della rivolta universitaria*, Bari, Laterza 1968 e 2008, p. 347.

24. *Ibidem*.

25. La definizione è di Rem Koolhaas, in R. Koolhaas and B. Mau, *Singapore Songlines SMLXXX*, Rotterdam, 010 Publishers 1995, pp. 1008-1089, traduzione italiana a cura di M. di Robilant, *Singapore Songlines. Ritratto di una metropoli Potemkin... o trent'anni di tabula rasa*, Macerata, Quodlibet 2010, p. 49.

di una via italiana all'architettura moderna, chiamato in facoltà nel 1955 su istanza dell'ex preside Arnaldo Foschini<sup>26</sup>. Muratori si laurea nella stessa facoltà nel 1933 e ha un ruolo di rilievo nella stagione dei grandi concorsi per Roma fascista, in associazione con Ludovico Quaroni e Francesco Fariello, con cui si aggiudica il secondo premio ex aequo nel 1937 la piazza Imperiale all'E42<sup>27</sup>. Muratori tuttavia non si avvicina mai al regime e nel dopoguerra può costruirsi una posizione di architetto intellettuale politicamente vicino alla Democrazia Cristiana. Per quest'ultima progetta la sede nazionale a Roma, completata nel 1962, mentre nel 1959 a Mestre vince il concorso per il quartiere residenziale di San Giuliano alle Barene, prevalendo tra gli altri sul suo ex sodale Ludovico Quaroni<sup>28</sup>. Dal 1945 al 1954 insegna allo IUAV di Venezia, dove elabora una minuziosa metodologia progettuale che ambisce all'universalismo, proponendosi sulla scena come teoreta e come costruttore al tempo stesso.

Muratori non è quindi un nemico generico o casuale della protesta. Attaccarlo significa attaccare con una sola mossa una teoria del progetto, un metodo didattico e una posizione politica.

Quanto alla teoria, Muratori la elabora a partire da un luogo reale, Venezia, e da un corso sui caratteri dell'edilizia di cui proprio nella facoltà lagunare è incaricato nel 1946<sup>29</sup>. Nel 1959 gli *Studi per una operante storia urbana di Venezia*<sup>30</sup> sintetizzano per la prima volta le sue tesi in una ricerca specifica, ma la posizione di Muratori è definita già da anni. Il metodo di Muratori è pseudo-scientifico e si basa su un vocabolario perlopiù autoreferenziale, ma è chiaro tuttavia che propugna un nesso deterministico tra architettura,

26. L. V. Barbera, *intervista registrata con l'autore*, Roma, 29 aprile 2011. Foschini è preside dal 1944-45 al 1951-52. Tiene il corso di Composizione architettonica del quarto e quinto anno, da cui esce di ruolo per limiti di età nel 1955, venendo sostituito proprio da Muratori.

27. G. Cataldi (a cura di), *Saverio Muratori. Il pensiero e l'opera*, Firenze, Alinea 1984, edizione ampliata 1991, p. 26.

28. *Ibidem*, pp. 58-60.

29. Già questo incarico viene attribuito all'appoggio di Foschini, cfr. L.V. Barbera, *intervista...* cit. 2011. Lo stesso parere in G. Pigafetta, *Saverio Muratori Architetto*, Venezia, Marsilio 1990, p. 87.

30. S. Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia. I: Quadro generale dalle origini agli sviluppi attuali*, in "Palladio", nn. 3-4, 1959.

società e luogo. Per realizzare questo nesso, occorre che l'architetto abbia una conoscenza profonda degli edifici che nel corso della storia hanno plasmato il contesto, e per ottenere questa conoscenza serve un'analisi "tipo-morfologica". Quest'ultima viene resa sempre più minuziosa da Muratori, in una sorta di "darwinismo architettonico"<sup>31</sup> che cerca di classificare la forma, la struttura, la distribuzione attraverso "[...] teorizzazioni dal tono esoterico e dalla troppo cifrata apparenza tassonomica"<sup>32</sup>, arrivando senza ironia a definire per un edificio classificazioni come "triplo-strutturale e quintuplo-distributivo"<sup>33</sup>. Per quanto la teoria di Muratori ambisca a essere universale e assegni all'architettura un ruolo cruciale nella gerarchia del sapere, è una teoria anti-utopica fin quasi alla caricatura: i luoghi esistono se c'è l'architettura e viceversa.

Quanto al metodo didattico, Muratori per il proprio corso di composizione – l'unico che gli studenti romani possono frequentare all'ultimo anno<sup>34</sup> – individua un tema che ritiene legato a Roma. Gli studenti devono progettare un piccolo edificio in muratura a pianta centrale. Trattandosi di un "tipo", che nel formulario muratoriano è una "sintesi a priori", non è specificata la funzione. Viene perlopiù identificata come una cappella, ma potrebbe anche essere un cenotafio o un piccolo padiglione. L'importante è che la struttura sia in muratura, dato che Roma nella visione di Muratori è il luogo per eccellenza della costruzione in muratura, in opposizione alle strutture a telaio di concezione gotica<sup>35</sup>. Nel gergo di Muratori, la cappella va pensata

31. R. Nicolini, *intervista registrata con l'autore*, Roma, 29 aprile 2011.

32. L. Thermes, *Percorsi di conoscenza*, in "Rassegna di architettura e urbanistica", nn. 112-113-114, 2004: *La formazione degli architetti romani negli anni sessanta*, p. 107.

33. R. Nicolini, *intervista...* cit. 2011.

34. Il corso di laurea è diviso in un biennio propedeutico e un triennio di applicazione. Per ogni anno c'è un solo corso di progettazione, per cui gli studenti non hanno scelta. Muratori ha anche il corso del quarto anno. Per una completa presentazione dell'offerta didattica al 1954-55 cfr. L. Vagnetti, G. Dall'Osteria (a cura di), *La Facoltà di architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita*, Roma, Edizioni della facoltà di architettura di Roma 1955.

35. L.V. Barbera, *intervista...* cit. 2011. La tesi di Muratori rispetto all'incompatibilità tra "l'ambiente romano" e "le strutture diafane e a traliccio" è nella relazione di progetto per la nuova sede della Democrazia Cristiana in G. Cataldi (a cura di), *Saverio Muratori. Il pensiero e l'opera*, Firenze, Alinea 1991, p. 90.

“come una struttura unitaria capace di amalgamare i diversi mezzi in un fatto coerente”<sup>36</sup>. Il tema viene ripetuto identico ogni anno e suona sempre più provocatorio – “come andare in bicicletta in autostrada”<sup>37</sup> – agli studenti che negli anni cinquanta guardano come modello alla didattica di marca Bauhaus<sup>38</sup>. Negli stessi anni Vincenzo Fasolo, ordinario di storia dell'architettura in facoltà invita gli studenti a non leggere le riviste straniere e la neo-pubblicata “Casabella continuità”. L'intento è tenere gli studenti lontani dalle velleità degli “ismi”<sup>39</sup>.

Quanto alla posizione politica, Muratori è esplicitamente vicino alla Democrazia Cristiana. Il disegno di Foschini quando chiama Muratori in facoltà è di affidargli un ruolo di egemonia culturale e professionale modellato sull'esempio di Piacentini durante il fascismo. L'ambizione non è irrealistica: Foschini è il principale regista del piano Inacasa, con cui tra il 1949 e il 1963 la Democrazia Cristiana crea una vasta classe di piccoli proprietari immobiliari nell'intento di toglierli dal bacino elettorale del Partito comunista<sup>40</sup>. Come tale, Foschini è vicinissimo al potere, in particolare all'ala sinistra della DC che fa capo ad Amintore Fanfani, padre politico dell'Inacasa. Se Muratori non acquisisce in effetti un ruolo equivalente a quello che era stato di Piacentini durante il fascismo non è solo per le diverse condizioni storiche, ma anche per la sua scarsa attitudine politica, per cui diserta le riunioni con gli altri sei ordinari della facoltà, disprezzandoli in quanto privi di una visione teorica<sup>41</sup>. Anche di fronte al crescere dell'insofferenza degli studenti, Muratori si rende indisponibile a qualsiasi dialogo<sup>42</sup>, incar-

36. S. Muratori, *Da Schinkel ad Asplund. Lezioni di architettura moderna 1959-1960*, Firenze, Alinea 1990, p. 14.

37. R. Nicolini, *intervista...* cit. 2011.

38. L.V. Barbera, *intervista...* cit. 2011.

39. R. Nicolini, *intervista...* cit. 2011.

40. Sulle valenze politiche del Piano Inacasa e la sua gestazione parlamentare si rimanda a S. Pace, *Una solidarietà agevolata. Il Piano Ina-Casa 1949-1963*, in “Rassegna”, n. 54, 1993, pp. 20-30.

41. L.V. Barbera, *intervista...* cit. 2011.

42. *Ibidem*. Di fronte al malcontento degli studenti, Muratori si limita a pubblicare una polemica lettera su “Il Giornale d'Italia” nel marzo 1962, si rimanda a C. Barucci, *Attraverso la propria...* cit. 2004, p. 22.

nando ai loro occhi “un potere separato e irraggiungibile, che non entra[va] nella quotidianità della scuola”<sup>43</sup>.

Isolato di fronte a proteste crescenti, Muratori deve accettare dal 1960 un corso parallelo al proprio, tenuto da Saul Greco, ingegnere proveniente dal genio militare che in veste di suo assistente guidava negli anni precedenti le frequenti visite degli studenti nei cantieri, soprattutto quelli del Tuscolano progettato da Muratori stesso e da Mario De Renzi. Insegnare la tecnica costruttiva è infatti fondamentale nella didattica di Muratori e, del resto, a fronte di un ancora prospero mercato edilizio, gli ancora pochi laureati architetti<sup>44</sup> hanno di fronte un solido futuro professionale. Greco ha una visione tecnica, non certo politica, e non intende creare una “controscuola”, termine che diventa un passepartout nelle retoriche studentesche locali<sup>45</sup>.

Tuttavia, il corso viene preso in mano dai suoi giovani assistenti<sup>46</sup>, da cui peraltro Greco non è separato da un ruolo istituzionale riconosciuto, non essendo ordinario<sup>47</sup>. Il tema del corso è il nuovo Centro direzionale di Centocelle, a est di Roma. Rispetto al piccolo edificio a pianta centrale, la scala è urbana e consente di coltivare l'ambizione tecno-utopica di progettare l'architettura insieme all'infra-

43. L. Thermes, *Percorsi di conoscenza...* cit. 2004, p. 107.

44. Una metafora sull'ottimismo che accompagnava la laurea in architettura negli anni cinquanta: “il giorno della laurea gli studenti ricevevano la spider”, R. Nicolini, *intervista...* cit. 2011.

45. Emblematici a questo riguardo i titoli dell'intervento di R. Nicolini, *La convinzione di una 'controscuola'*, in “Rassegna di architettura e urbanistica”, nn. 112-113-114, 2004: *La formazione degli architetti romani negli anni sessanta*, pp. 8-45, e l'intervento di L. V. Barbera, *La 'controscuola' ha tradito se stessa?*, ivi, pp. 63-65. Il termine nasce nei secondi anni cinquanta, quando studenti del quarto e quinto anno tra cui Tafuri e Barbera organizzano corsi di storia dell'architettura per gli studenti del primo anno, con l'intento di introdurli all'architettura moderna di cui altrimenti non sentirebbero adeguatamente parlare nei corsi della scuola. Tra i protagonisti della protesta romana del 1963 è Bruno Zevi che si appropria poi nel proprio gergo e nei propri titoli del suffisso “contro”, riferendolo però a “storia”.

46. L. V. Barbera, *Continuum*, in “BluPrint/Annale del DiAR n. 1”, a cura di A. Terranova, A. Capuano, Roma, Officina 2009, pp. 224-285 (p. 13 nella copia a fogli sciolti consegnata da L.V.B. all'autore).

47. L.V. Barbera, *intervista...* cit. 2011. L'anno successivo il corso viene affidato ad Adalberto Libera, ordinario chiamato da Firenze come contraltare istituzionalizzato a Muratori. Libera tuttavia muore lo stesso anno e in ogni caso non riesce a stabilire un legame forte con i suoi 261 studenti, un numero enorme per l'epoca, cfr. Barucci, *Attraverso la propria 'storia'...* cit. 2004, p. 25.

struttura, nella fattispecie il collegamento autostradale con l'Adriatico. Il riferimento principale è il piano per Tokyo di Kenzo Tange e il libro che presenta il corso è intitolato "La città territorio"<sup>48</sup>. Il bersaglio è il piccolo edificio isolato di Muratori, con i suoi dettagli costruttivi da studiare fino al singolo mattone. Tra i giovani animatori del corso, oltre a Carlo Aymonino e Vieri Quilici, è Tafuri, ex studente di Muratori che ha rifiutato l'invito a fargli da assistente<sup>49</sup>.

Oltre a questioni disciplinari, a creare la contrapposizione tra i giovani – assistenti e studenti – e Muratori sono questioni strettamente politiche. I più attivi tra questi sono in maggioranza attratti nell'orbita del PCI, che proprio in quegli anni rinuncia a opporsi alla modernizzazione in sé della società italiana proponendone invece una visione critica, e in questo rivolgendosi verso il ceto intellettuale<sup>50</sup>. Nell'ambito della strategia di egemonizzazione culturale comunista, la facoltà di architettura funziona da testa di ponte nell'ateneo romano, dove i gruppi studenteschi di destra sono forti<sup>51</sup>. A testimonianza di una rapida politicizzazione, nel biennio 1961-62 sono ben due gli organi rappresentativi degli studenti in facoltà. Il primo è il Consiglio studentesco, che obbedisce a logiche più istituzionali, il secondo è l'Orsar (Organismo rappresentativo studenti architetti romani: le sigle iniziano a diffondersi), costruito sul modello dei consigli di fabbrica, con un rappresentante per ogni anno di corso<sup>52</sup>. Dietro a quest'ultimo c'è una forte attrazione per una ipotesi di democrazia diretta, che del resto ai suoi promotori appare realizzabile data la dimensione della facoltà: un migliaio di iscritti di cui quasi un terzo partecipano all'assemblea<sup>53</sup>.

In questo clima, nel 1963 la facoltà viene occupata dal 21 marzo al 3 maggio<sup>54</sup>. La didattica viene bloccata per di-

48. *La città territorio. Problemi della nuova dimensione. Un esperimento didattico sul Centro direzionale di Centocelle in Roma*, Roma, Leonardo da Vinci Editrice 1964.

49. R. Nicolini, *intervista*... cit. 2011.

50. A. Agosti, *Storia del PCI*, Bari, Laterza 1999, p. 93.

51. L.V. Barbera, "Continuum"... cit. 2009, p. 17 nella citata copia a fogli sciolti.

52. R. Nicolini, *intervista*... cit. 2011. Le stesse informazioni si trovano in R. Nicolini, *La convinzione*... cit. 2004, p. 42.

53. *Ibidem*.

54. D. Cecchini e F. Cellini, *Un colpo di stato in facoltà*, in "Il Marcatrè", 2 gennaio 1964, pp. 79-80.

battere su come riformarla in senso partecipativo e su come rendere politica in senso lato l'attività degli studenti "superando l'artificioso distacco dai problemi posti dal paese"<sup>55</sup>. L'obiettivo è creare una università che "operi delle scelte culturali criticamente determinate, in piena autonomia, con la capacità quindi di rilevare le contraddizioni della realtà".<sup>56</sup> Con un compromesso storico in miniatura le rivendicazioni sono condivise tra il democristiano Gruppo Intesa e i comunisti, ma sul piano dei contenuti prevale la volontà di questi ultimi di politicizzare le forme dell'architettura.

"Un'architettura che parli comunista" è l'ambizione di Francesco Cellini<sup>57</sup>, studente tra i protagonisti della facoltà in quegli anni e divulgatore della protesta nell'ambito del Gruppo 63 grazie alla sua collaborazione con la rivista "Il Marcatrè". Lo stesso Cellini individua come base di partenza adatta a perseguire quest'ambizione l'architettura di Louis Kahn, in quegli anni all'apice del successo. Le forme elementari con cui Kahn disegna piante e prospetti – quadrati, cerchi, triangoli –, la sua riscoperta di strutture archetipiche come l'arco e la volta, oltre al determinismo con cui distingue tra spazi di servizio e spazi serviti, offrono infatti l'illusione di una grammatica chiara e precisa, disponibile a essere utilizzata per un discorso totalizzante in forza di cui gli architetti assumano un ruolo guida nell'indicare la via verso una palingenesi sociale. Di qui al culto quasi esoterico del disegno, inteso come strumento eletto per dimostrare il potenziale intrinseco dell'architettura, il passo è breve. Questo potenziale, tuttavia, non è più sintetizzato nella tesi modernista che a migliori edifici – più luminosi, più arieggiati, meglio distribuiti, meglio forniti di impianti ecc. – corrisponda un miglioramento sociale. Il potenziale dell'architettura è individuato invece nella logica intrinseca del progetto, espressa appunto attraverso il disegno, inteso

55. "Al Preside della Facoltà di Architettura di Roma e, per conoscenza, ai componenti il Consiglio di Facoltà", comunicato congiunto degli "studenti della facoltà di architettura, a cinque giorni dall'inizio della loro agitazione" [26 marzo 1963], dattiloscritto, foglio 1/5. L'autore ringrazia Amedeo Fago per aver reso disponibile il documento dal proprio archivio.

56. *Ibidem.*

57. F. Cellini, *intervista con l'autore*, Roma, 31 marzo 2011.

come fine più che come mezzo. Contro il movimento moderno, la forma disegnata prevale sulla funzione costruita.

La fascinazione per la grammatica delle forme orienta anche le letture degli studenti, che cercano autonomamente nuovi riferimenti culturali fuori dai confini disciplinari. Tra questi è Galvano della Volpe<sup>58</sup>, alfiere di un'estetica materialista nel cui ambito si fa principale fautore in Italia della categoria di "specifico filmico", nata per inquadrare l'arte cinematografica nel sistema delle arti tradizionali senza per questo negarne le caratteristiche inedite<sup>59</sup>. Nel dibattito tra gli studenti romani in protesta, lo "specifico filmico" viene trasformato in "specifico architettonico"<sup>60</sup>. E lo specifico architettonico coincide con l'intrinseca valenza politica delle forme dell'architettura, a prescindere dalle funzioni a cui dovrebbero rispondere.

Come climax della protesta, dal 20 al 26 novembre 1963 studenti, docenti e assistenti della facoltà si riuniscono al cinema Roxi, ai Parioli, di fatto per tirare le somme di quanto avvenuto e ufficializzare nuovi equilibri istituzionali<sup>61</sup>. Il cosiddetto convegno del Roxi è la prima occasione importante, a scala italiana, in cui la crisi dell'insegnamento dell'architettura viene posta come dato di partenza. Tra i relatori invitati è della Volpe, da cui gli studenti si aspettano una consacrazione della propria missione rivoluzionaria. Tuttavia, interrogato su quale debba essere il ruolo degli architetti, della Volpe gela la platea. "Fare case belle per i più, perché dire per tutti sarebbe demagogico", risponde<sup>62</sup>. Nessuna valenza politica intrinseca, nessuna "architettura che parli comunista", ma un generico richiamo a una democrazia del bello. Per uno studioso di estetica, l'architettura è in primo luogo un'arte visiva.

Un'analogia discrasia fra le aspirazioni degli studenti e le aspettative sull'architettura da parte di un interlocutore

58. R. Nicolini, *intervista...* cit. 2011. La stessa affermazione si trova in: Nicolini, *La convinzione...* cit., 2004, p. 41.

59. Cfr. G. della Volpe, *Il verosimile filmico e altri scritti di Estetica*, Roma, Edizioni Filmcritica 1954.

60. R. Nicolini, *intervista...* cit., 2011.

61. L.V. Barbera, *intervista...* cit. 2011.

62. R. Nicolini, *intervista...* cit. 2011.



estraneo al settore si rivela qualche mese prima a L'Avana, dove Renato Nicolini, tra i protagonisti della componente studentesca di sinistra, viene invitato al congresso mondiale degli studenti architetti, in veste di segretario nazionale in Italia<sup>63</sup>. In un'affollata sala dove Che Guevara è ascoltatore d'onore, Nicolini proclama che "primo dovere dello studente di architettura è combattere l'imperialismo americano" e prosegue descrivendo la necessaria valenza politica e rivoluzionaria del progetto architettonico. Alla fine, Guevara in persona ritiene di commentare ma, con sorpresa del relatore, non c'è nessun encomio nelle sue parole, che si limitano a sottolineare l'importanza della tecnica in architettura<sup>64</sup>. Vista da un rivoluzionario di professione, l'architettura è una disciplina di servizio.

Si rivela così un corto circuito per cui Muratori, nemico della rivoluzione in facoltà, è in realtà allineato con le posizioni di della Volpe e Guevara. La sua cappella a pianta centrale è infatti concepita per insegnare l'estetica e insieme la tecnica.

Muratori comunque non si sottrae al ruolo di grande imputato al convegno del Roxi, dove pronuncia un discorso in cui si autoesclude dalla gestione della facoltà<sup>65</sup>, mentre la chiamata come docenti di Ludovico Quaroni, Luigi Piccinato e Bruno Zevi viene salutata come "prima conseguenza della lotta"<sup>66</sup>. Il primo, fra i protagonisti della cultura architettonica del dopoguerra italiano, rivolge la propria attenzione sempre più alla scala urbana<sup>67</sup>; il secondo è un urbanista molto più che un architetto e come tale è interessato innanzitutto alla grande scala<sup>68</sup>; il terzo è uno sto-

aA

63. *Ibidem*. Il viaggio viene compiuto insieme ad Alessandro Anselmi.

64. *Ibidem*.

65. S. Muratori, *Discorso del Roxi* in Cataldi (a cura di), *Saverio Muratori...* cit., pp. 114-121.

66. P. Portoghesi, introduzione alla rubrica *Architettura*, in "Il Marcatrè", 2, gennaio 1964, p. 76.

67. Per il passaggio di Quaroni alla grande scala e le sue ricadute sulla didattica, si veda A. Riondino, *Ludovico Quaroni e la didattica dell'architettura nella Facoltà di Roma tra gli anni '60 e '70*, Roma, Gangemi 2012, capitoli 3 e 4. Per una considerazione critica sulle "dimensioni stratosferiche" dei temi progettuali affidati agli studenti da Quaroni, C. Barucci, *Attraverso la propria...* cit. 2004, p. 26.

68. Sulla preponderanza dell'attività urbanistica di Piccinato su quella architettonica cfr. C. de Sessa, *Luigi Piccinato, architetto*, Bari, Dedalo 1985, p. 63.

riografo militante del movimento moderno che in quegli anni coltiva l'idea di traslare i canoni del modernismo alla scala dell'infrastruttura<sup>69</sup>. Negli anni successivi, la crescita drastica del numero di iscritti alla facoltà e il rallentamento del mercato edilizio contribuiscono a ridurre le aspettative degli studenti rispetto al fatto di costruire edifici una volta laureati. La grande scala diventa così il pretesto per coltivare una didattica dell'utopia, attraverso progetti pensati molto per essere disegnati e discussi e poco per essere realizzati. “Nella Facoltà di Roma, dopo la strenua resistenza del “passatista” Saverio Muratori, non si vede[va] più un dettaglio costruttivo”<sup>70</sup>. Lo spazio fra matite e mattoni si dilata di conseguenza, realizzando “il graduale e inarrestabile passaggio dal *fare* al *pensare*”.<sup>71</sup>

\* Questo contributo nasce da un progetto di ricerca sviluppato insieme a Giovanni Durbiano, dal titolo “Didattica e mestiere – Le facoltà di architettura in Italia, 1945-1989”. Dallo stesso progetto deriva anche l'ulteriore saggio: M. di Robilant, *Oltre la disciplina. La Firenze dell'avanguardia (1966-1970), con una appendice sulla Venezia neodisciplinare (1970-79)*, in “Quaderni dell'Accademia d'Architettura di Mendrisio”, 2, 2013, *L'architetto generalista*, pp. 197-214.

69. Il percorso di Zevi verso la scala urbana inizia nel 1960 con la pubblicazione della monografia su Biagio Rossetti e l'urbanistica moderna, che lo stesso Tafuri interpreta più come una tesi sul dover essere delle contemporanee politiche urbanistiche del centrosinistra che non come un'opera storiografica: R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Roma, Laterza 2008, p. 96.

70. G. Rebecchini, *Anni Sessanta: un po' di autobiografia (con qualche riflessione)*, in “Rassegna di architettura e urbanistica”, nn. 112-113-114, 2004: *La formazione degli architetti romani negli anni sessanta*, p. 171.

71. D. Nencini, testo della lezione “Roma '60 architettura. Azioni *temerarie* e avvenimenti *cruciali* di un decennio della cultura architettonica romana” tenuta il presso il Dottorato in architettura e progettazione edilizia, Politecnico di Torino, 15 novembre 2013.

# L'ARCHITECTURE MOBILE

YONA FRIEDMAN



Yona Friedman, *L'architecture mobile – Vers une cité conçue par ses habitants*,  
Tournai, Casterman 1970.

aA

## Mobilità e utopia nell'opera di Yona Friedman

Manuel Orazi

Io sono giunto, dunque, a considerare il pensiero utopista come l'opposto dello spirito unilaterale, partigiano, parziale, specialistico. Chi segue il metodo utopistico, deve guardare la vita considerandone contemporaneamente tutti i lati, e vederla come un tutto interrelazionato: non come una mescolanza casuale, ma come un organico insieme di parti suscettibile di migliore organizzazione.

Lewis Mumford

aA

Il movimento è stato un mito persistente di tutta la modernità, esaltato com'è noto dalla prima di tutte le avanguardie, il futurismo, e accarezzato anche tipograficamente in architettura dal Movimento Moderno, a partire da Le Corbusier, non senza eclatanti contraddizioni: si pensi solo al celebre fotomontaggio della doppia pagina di *Vers une architecture* dove ai due templi di Paestum e del Partenone sono contrapposte due auto da corsa, una Humbert 1907 e una Delage Grand Sport del 1921. Proprio l'automobile è stato il termine di paragone per la "machine à habiter", per la sua produzione in serie d'ispirazione taylorista (maison Citrohan, 1922), ma anche per il suo forte impatto estetico che ha creato il *machinisme* come frutto diretto della nuova sensibilità avviata da Antonio Sant'Elia e dal dinamismo della sua città meccanizzata dove tutto era in costante movimento. Nel Novecento non si contano i progetti sperimentali di edifici prodotti in serie, trasportabili e smontabili: Konrad Wachsmann, Marcel Breuer, Richard Buckminster Fuller, André Sive, Jean Prouvé, Alison e Peter Smithson, Constant, Frei Otto, Ionel Schein, i metabolisti, Alberto Rosselli ma anche Cedric Price, Archigram, Renzo Piano, Richard Rogers, Moshe Safdie fino al Transformer di OMA e oltre.

Nell'anno in cui usciva la prima edizione del libro più importante di Le Corbusier, Janos Antal Friedman nasceva a Budapest in una delle tante famiglie della nutrita borghesia ebraica della capitale ungherese. I suoi nonni nutrivano simpatie sioniste e in fin dei conti i primi ideologi e leader del sionismo, Theodor Herzl e Max Nordau, erano ungheresi; inoltre la cultura ebraica e yiddish dell'Europa centro-orientale aveva nella mobilità uno dei suoi *topos* fondanti; si pensi ai racconti chassidici pieni di personaggi erranti (venditori ambulanti, rabbini taumaturghi, musicanti), o all'amara constatazione di Joseph Roth: «La vita errabonda è un dolore che si addice agli ebrei – come del resto a tutti gli altri. Affinché non dimentichino che a questo mondo nulla perdura, neanche la patria<sup>1</sup>». Dopo gli studi superiori, Friedman riesce a frequentare la facoltà di architettura, nonostante le leggi razziali, grazie a un permesso speciale che gli viene concesso da un professore tradizionalista, Iván Kotsis<sup>2</sup>. La seconda guerra mondiale colpisce duramente Budapest e in particolare i suoi cittadini ebrei – Adolf Eichmann vi si era trasferito per dirigere personalmente la loro deportazione –, ma la rapidità della caotica avanzata dell'Armata Rossa da est, descritta in presa diretta da Sándor Márai<sup>3</sup>, permette a Friedman di salvarsi dalla deportazione, perché detenuto dalla Gestapo come oppositore politico del regime delle Croci Frecciate e non in quanto ebreo. Ed è proprio durante la Resistenza che assume il nome biblico di Yona (Giona o Ionà, che in ebraico significa colomba). Nel 1946 riesce infine a raggiungere Haifa dopo un anno trascorso come profugo a Bucarest, iniziando così la sua lunga erranza che è certo un leitmotiv israelita, ma al contrario di quanto si crede, lo è per necessità e non per vocazione. La toccante incisione di Marc Chagall del 1922, *Le village en marche*, dove uno *shtetl* scappa su due enormi gambe da un pogrom<sup>4</sup>, può valere da

1. J. Roth, *Ebrei erranti*, Milano, Adelphi 1985, p. 119.
2. Per le vicende dagli anni della formazione e dallo sviluppo dell'idea di *Architecture mobile* rimando al mio saggio, *The Erratic Universe of Yona Friedman*, in Y. Friedman, M. Orazi, *The Dilution of Architecture*, Zürich, Park Books 2015, pp. 267-541.
3. Cfr. S. Márai, *Liberazione*, Milano, Adelphi 2008; il libro è stato scritto a Budapest in tre mesi durante l'estate del 1945 e pubblicato postumo.
4. Pubblicata nel libro di poesie in yiddish di D. Hofstein, *Troyer* (dolore), pubblicato a Kiev nel 1922 con illustrazioni di Chagall e dedicato alle vittime ebraiche dei numerosi

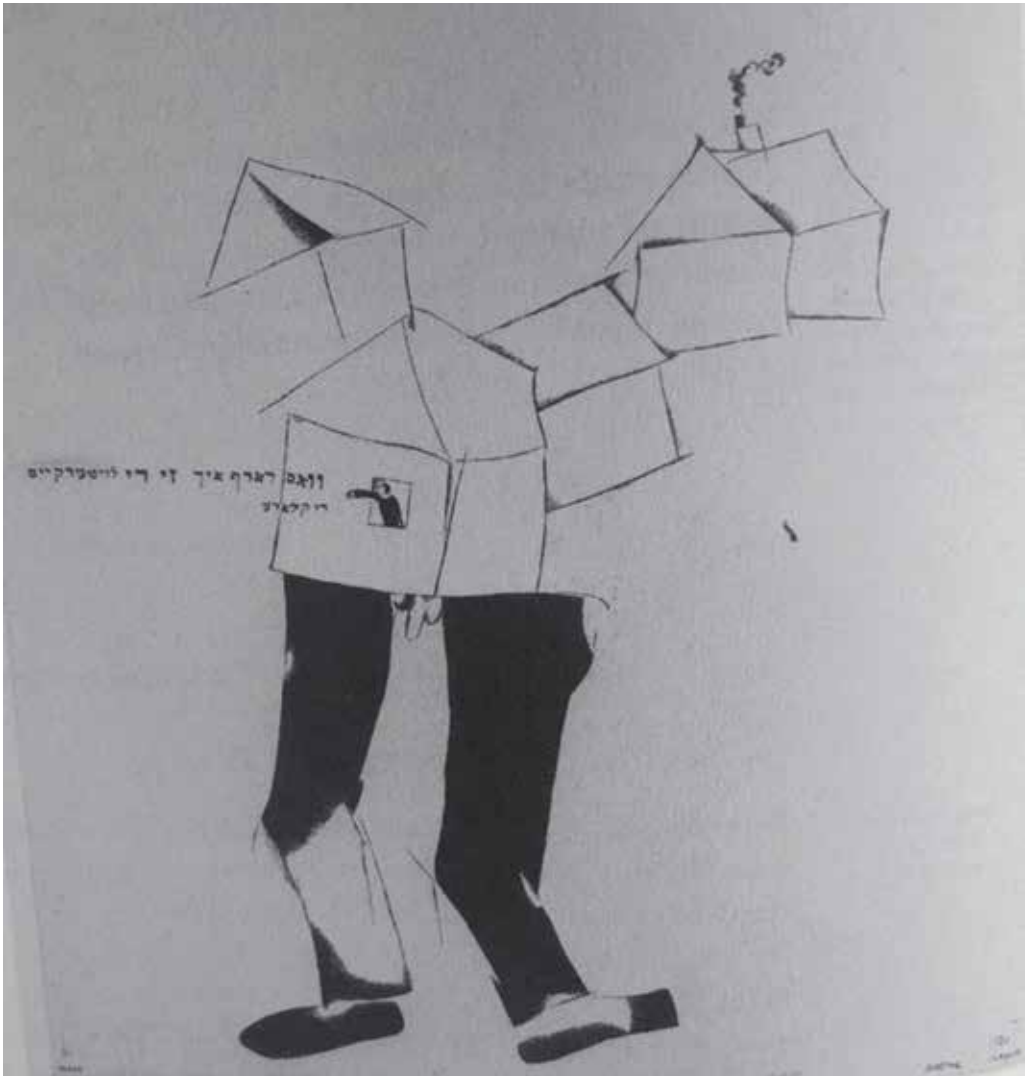


immagine allegorica per il destino conosciuto da un intero popolo nel corso del Novecento.

Grazie alla sua mostra itinerante *Architecture in Uniform*, Jean-Louis Cohen ha messo in evidenza quanto le esperienze belliche abbiano determinato o influenzato l'architettura e l'urbanistica sotto vari aspetti, dalla prefabbricazione al camouflage<sup>5</sup>. Anche Yona Friedman naturalmente è stato segnato dalla seconda guerra mondiale e, in seguito, dalla prima guerra arabo-israeliana del 1948, entrambe guerre di movimento al contrario della prima guerra mondiale. Le sue riflessioni sulla comunicazione, formulate molti anni dopo, hanno fatto tesoro delle tecniche adottate dal suo piccolo gruppo di resistenza sionista a Budapest, così come l'incarico di disegnare trincee durante la guerra del '48 lo ha messo di fronte alla necessità di progettare una infrastruttura che per sua natura doveva essere mobile – qualsiasi fronte bellico si sposta, in avanti o indietro. Nasce probabilmente lì il confronto con uno strumento utilizzato dapprima in ambito bellico e che poi, nella seconda metà del Novecento, sarà applicato in maniera crescente in architettura: il diagramma (si vedano i diagrammi di Friedman per la progettazione del Lycée Bergson ad Angers del 1978). Il diagramma è infatti una speciale forma di rappresentazione comunicativa usata soprattutto per la sua capacità di figurazione del movimento delle strutture e delle persone.

La mobilità era un tema centrale dell'ultimo CIAM tenutosi a Dubrovnik nell'estate del 1956 cui Friedman partecipa al pari di tanti altri, come il Team Ten (il gruppo di contestatori dei padri fondatori Sert, Giedion ecc., che si coagula intorno ai coniugi inglesi Alison e Peter Smithson). Gli altri temi

pogrom nell'Ucraina postrivoluzionaria. Shtetl, in yiddish "villaggio", sta a indicare i molti piccoli centri ebraici rurali, fra i mille e i ventimila abitanti, diffusi nell'Europa dell'Est e spazzati via dalla Shoah. Sono luoghi assurti a simbolo della più autentica dimensione sociale e umana dell'ebraismo orientale, mitizzati dai quadri di Chagall dove "L'uomo non può vivere né in terra né in cielo, ma con la fantasia dei chassidim può provvisoriamente occupare una zona intermedia, subito sopra le tristi catapecchie, subito sotto il cielo tempestoso", B. Zevi, *Ebraismo e architettura*, Firenze, Giuntina 1993, p. 18.

5. J.L. Cohen, *Architecture in Uniform. Designing and Building for the Second World War*, Paris, Hazan 2011.

erano “cluster”, “growth and change” e “habitat”. Nella città jugoslava il giovane architetto israeliano stringe amicizia con alcuni colleghi tedeschi come Günther Kühne, che l'anno successivo pubblica su «Bauwelt» il primo articolo sulle nascenti idee friedmaniane sulla mobilità<sup>6</sup>. Grazie alla ricezione che ottiene in Europa e a una serie di vicende personali (fra cui l'allontanamento dal Technion per dissidi con il nuovo preside, Alfred Neumann), Friedman decide di lasciare Israele e i suoi primi interlocutori sono tedeschi, tutti architetti vicini a Frei Otto: Gunther Günschel, Werner Ruhnau ed Eckhard Schulze-Fielitz.

*L'architecture mobile*, compare però a Parigi, dove Friedman si trasferisce stabilmente alla fine del 1957, in un'edizione ciclostilata che dall'anno successivo è ristampata più volte con varie aggiunte. La copertina è estremamente semplice, caratterizzata dai disegni stilizzati a mano libera che l'autore usò costantemente per tutta la vita. La succinta definizione di mobilità che vi si può trovare è la seguente:

Le trasformazioni sociali e quelle del modo di vita quotidiano sono imprevedibili per una durata comparabile a quella degli edifici abituali. Gli edifici e le città nuove devono essere facilmente regolabili secondo la volontà della società a venire che li utilizzerà: devono permettere tutte le trasformazioni, senza implicare la demolizione totale. È il principio della mobilità, termine che ho scelto dopo molte esitazioni e di cui non sono riuscito a trovare una qualificazione più esatta. Le regole di una nuova architettura si potranno formulare dopo un periodo di “trial and error”, comparabile a quello di formazione spontanea del “codice della strada”<sup>7</sup>.

Per mobilità non si intende dunque solo la possibilità di costruire insediamenti temporanei in alcune zone della città, reversibili e spostabili in altre zone a seconda delle necessità, come Friedman aveva visto realizzare in Israele per i nuovi immigrati che arrivavano quotidianamente dai porti europei [e si vedano in particolare gli studi *Cylindrical Shelter* (1953-58) e *Sahara Cabinet Project* (1958)]. Dovevano essere mobili

6. G. Kühne, *Ein Architektur-Versuch*, in “Bauwelt”, n. 16, 22 aprile, 1957, pp. 361-363.

7. Ora in Y. Friedman, *L'architecture mobile. Vers une cité conçue par ses habitants*, Tournai, Casterman 1970, p. 9.

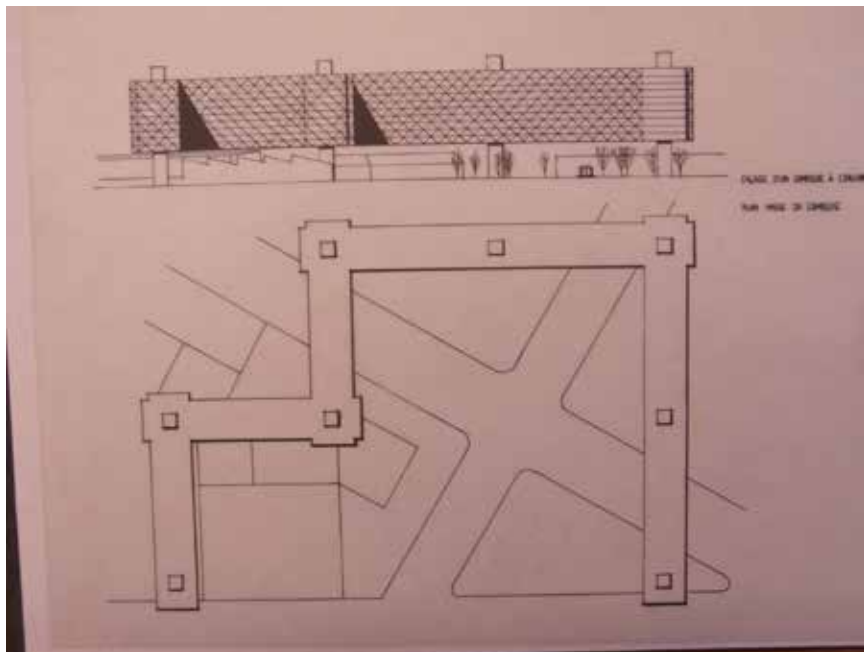
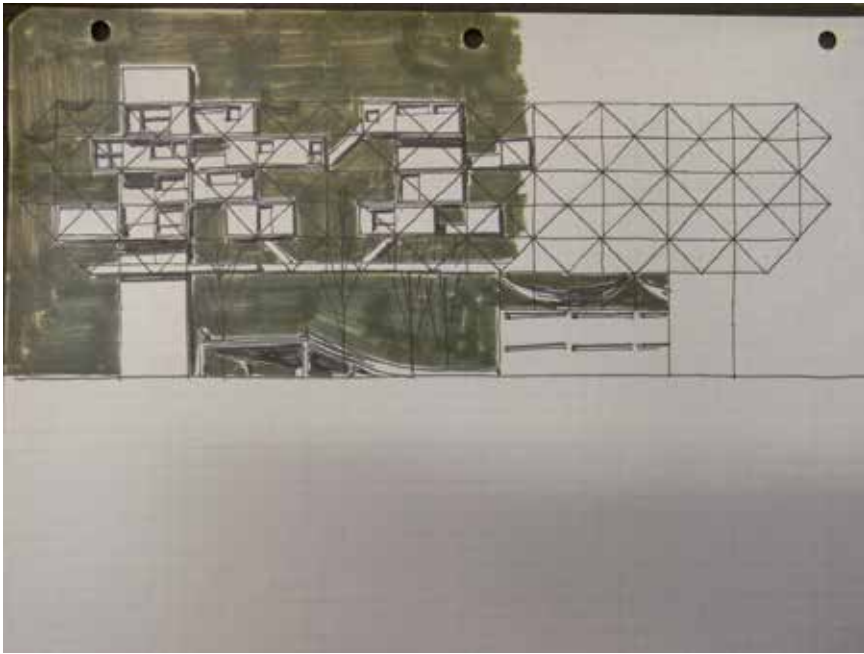


e trasformabili al massimo grado dagli stessi abitanti anche le abitazioni a basso costo, dunque prefabbricate, inserite all'interno delle nuove grandi strutture: dapprima i *bloc à l'enjambé* o *span over blocks*, quindi l'*urbanisme mobile* (1957) e la *Ville spatiale* (1959), vale a dire tutto l'armamentario tecnologico che Reyner Banham inserì retrospettivamente nel novero delle megastrutture, sebbene Friedman rifiuti tuttora questa categorizzazione.

*L'architecture mobile* circolò freneticamente per tutti gli anni sessanta venendo distribuita fuori dai circuiti classici librari, vale a dire soprattutto a latere di convegni, mostre e conferenze del GEAM (Groupe d'études de l'architecture mobile<sup>8</sup>), confrontandosi con altri modelli teorici come ad esempio la *New Babylon* di Constant. Tuttavia lo storico dell'arte Filiberto Menna è stato forse l'unico a cogliere lucidamente il punto essenziale alla base del manifesto *L'architecture mobile* già nel 1968, sottolineandone alcuni aspetti ancora oggi attuali.

La città spaziale non è il risultato di un'immaginazione visionaria, ma è pensata in previsione del passaggio della società industriale odierna alla condizione post-industriale, ad una società, cioè, contrassegnata dal predominio delle attività terziarie e quaternarie (tecnico-amministrative e più propriamente culturali) e sulla enorme espansione del tempo libero. Le città future – scrive infatti Friedman – “saranno centri di *loisirs*, di distrazione, centri di vita pubblica, centri di organizzazione e di decisioni di interesse pubblico. Le altre funzioni saranno sempre più automatizzate e di conseguenza sempre meno legate ai grandi agglomerati. La materia prima ‘lavoratore’ perde la sua importanza e si trasforma in ‘spettatore’ o ‘cliente’” [...]. La città spaziale di Friedman ripropone quindi molti dei problemi affrontati e solo parzialmente risolti dall'urbanistica precedente e in particolare da Le Corbusier, trasferendoli su una scala più vasta e proponendone una soluzione sul piano della continuità e della omogeneità strutturale. Nello stesso tempo, la mobilità delle strutture, il

8. I primi membri oltre a Friedman erano Günther Kühne (Germania), Roger Aujame, David Georges Emmerich, Jean Pecquet (Parigi), Jerzy Soltan (Varsavia) e Jan Trapman (Amsterdam). Cfr. L. Busbea, *Topologies: The Urban Utopia in France 1960-1970*, Cambridge Mass.-London, MIT Press 2009.



257

Yona Friedman, schizzi per *Ville spatiale*, anni '70, Yona Friedman papers 1956-2006, Los Angeles, The Getty Research Institute.

loro sviluppo in altezza, la loro atmosfericità, i collegamenti verticali che assicurano una grande concentrazione spazio-temporale (ma garantendo la più gelosa privacy all'interno degli spazi familiari e individuali autonomamente attrezzati) collocano la città spaziale di Friedman lungo la direttrice aperta da quelle correnti di avanguardia, come il Futurismo e l'Espressionismo, che sembrano forzare le possibilità della tecnica fino al limite di rottura e che si rivelano quindi più ricche di umori avveniristici e fantastici<sup>9</sup>.

Nondimeno la *Ville spatiale* non ha avuto una realizzazione compiuta, e questo è stato motivo di sarcasmo da parte di Banham o di aspra critica da parte di Tafuri e Dal Co, che nella loro *Architettura contemporanea* del 1976 inserirono Friedman nell'alveo della "Internazionale dell'utopia" – in ottima compagnia peraltro: con Archigram, Cedric Price, Superstudio e Archizoom, vale a dire tutti gli architetti più rivalutati, studiati e imitati dell'ultimo ventennio. Lo stesso Friedman dalla fine degli anni sessanta in poi comincia a lavorare su nuovi fronti: dal 1964 collabora con diverse università americane per creare rudimentali software da applicare alla progettazione architettonica, cooperando attivamente con Nicholas Negroponte a Boston a un software che aiuti gli abitanti a determinare le proprie abitazioni prima che vengano costruite, spostando e regolando letteralmente i vani loro necessari<sup>10</sup>. La mobilità resta comunque un tema centrale nella sua riflessione anche negli anni settanta – quando cioè il tema dell'utopia è dilagante nella letteratura architettonica dei Mumford, Reiner, Doxiadis, Tafuri, Choay, Hayden per non dire delle ristampe dei vari Bloch, Mannheim, Marcuse o Buber. Prova ne è lo spazio che la mobilità trova in *Utopie realizzabili* (la prima edizione francese è del 1975), forse la sua summa teorica più importante, dove Friedman preconizza la globalizzazione, difendendo però strenuamente la migra-

9. F. Menna, *Profezia di una società estetica. Saggio sull'avanguardia artistica e sul movimento dell'architettura moderna*, Roma, Lerici 1968, nuova edizione Roma, Officina 1983, pp. 124-126.

10. N. Negroponte, *The Architecture Machine. Toward a More Human Environment*, Cambridge Mass.-London, The MIT Press 1970; trad. it. *La macchina per l'architettura*, Milano, il Saggiatore 1974.

zione che egli stesso ha più volte praticato come «una difesa dell'individuo contro l'iniquità sociale<sup>11</sup>».

Nell'aprile del 1969 si tenne presso il Politecnico di Torino un convegno internazionale di architettura sul tema dell'utopia. Di questo incontro resta un numero monografico di «Marcatre», poi ristampato alcuni anni dopo in forma di libro<sup>12</sup>, che riporta gli interventi di architetti come Romaldo Giurgola, Paolo Soleri e gruppi come Archigram, Archizoom, Utopie e altri ancora, ma solo un autore venne contestato ripetutamente dalla folla di studenti allora riuniti al culmine dell'euforia sessantottina, tanto da essere costretto a uscire e poi rientrare per più di una volta: Yona Friedman.

Il motivo delle contestazioni risiede nelle perentorie affermazioni dell'architetto franco-ungherese, che non aveva nessun timore di deludere il suo uditorio nel momento ideologicamente più caldo:

Signori, io parlerò dell'utopia contro la rivoluzione, io parlerò prima di tutto della mia terminologia. L'utopia è fatta da chi? L'utopia è fatta per chi? Io non lo so. Ci sono persone che fanno l'utopia in nome di altri; ci sono anche certe persone che fanno la rivoluzione, e che non hanno il diritto [...] Noi siamo degli architetti, degli urbanisti, o qualsiasi altra cosa, utopisti o rivoluzionari, e cioè individui che osano parlare in nome di altre persone delle quali non conoscono gli scopi. Noi costituiamo una specie di "leadership" completamente fondata su basi emozionali e demagogiche.

L'utopia può essere contro la rivoluzione dunque, ma non basta:

Molto sovente, quando si fa qualche cosa, per esempio un pubblico servizio, ci si presenta come un servitore pubblico, un interprete del pubblico, della società. La parola società per me non ha senso e si commette un abuso tutte le volte che si dice semplicemente "società"; per me la società è un insieme di individui, di tutti gli individui esistenti, e non invece l'uomo medio.

11. Y. Friedman, *Utopies réalisables*, nouvelle édition, Les Coiffard, l'éclat 2000; trad. it. *Utopie realizzabili*, Macerata, Quodlibet 2003, p. 198 e sgg.

12. *Architettura e/o Rivoluzione*, in "Marcatre", n. 50/55, febbraio/luglio 1969; rist. *Utopia e/o Rivoluzione*, Macerata, La Nuova Foglio 1975. Il volume faceva parte della collana "Altro" diretta da Magdalo Mussio, che in precedenza era stato il grafico di "Marcatre".

Si tratta di affermazioni nette, non equivocabili, in chiara rotta di collisione non con una cultura politica in particolare, ma contro il paternalismo in generale, compreso ovviamente quello comunista<sup>13</sup>. L'unico antidoto al paternalismo che fa degenerare qualsiasi utopia, anche la più generosa, è dunque l'informazione<sup>14</sup>.

Friedman afferma che nel quadro del Movimento del maggio francese aveva ripensato il metodo di comunicazione delle sue teorie e le modalità di interazione con il suo pubblico; il primo esito in questo senso fu la rivisitazione dei contenuti di *Per un'architettura scientifica*, al fine di renderli comprensibili anche a un pubblico infantile, modificando i disegni in forma di vignetta, e accompagnandoli con un linguaggio didascalico, semplice. Nacque così *Comment vivre entre les autres sans être chef et sans être esclave?* la cui diffusione nelle scuole primarie francesi avvenne in un primo tempo grazie al sostegno economico del Ministero degli Affari Culturali, che però fu subito ritirato<sup>15</sup>, e infine pubblicato da Pauvert<sup>16</sup>.

Nell'avvertenza alla nuova edizione di questo libro, Yona Friedman faceva notare una piccola differenza tra l'edizione originale e quella del 2016 ripubblicata da l'Éclat: la sostituzione della proposizione "tra", divenuta "con" in *Come vivere con gli altri senza essere padroni e senza essere schiavi?* Ciò che l'autore tiene a sottolineare, nonostante la brevità della nota, è quanto il libro costituisca la trasposizione "a fumetti" di

aA

13. «L'autocritica pretesa un tempo dai gruppi comunisti è diventata lo strumento di un paternalismo estremo», Id., *Utopie realizzabili...* cit. 2003, p. 126.

14. «Io credo che non si possa parlare di utopia o di rivoluzione senza che si abbia la possibilità di informare l'utilizzatore sulle conseguenze delle sue scelte. E questo vuol dire conoscere le implicazioni delle proprie scelte. Libera scelta vuole cioè dire scegliere in vista di certi risultati [...] La semplicità di questo metodo che dà l'informazione sui risultati implicati da ogni intervento è molto semplice ed è utilizzato in esperienze in corso anche nelle scuole elementari. Inoltre c'è un'altra cosa interessante: e cioè che non vi è opposizione contro questi metodi in paesi a struttura differente in quanto le autorità non si accorgono che queste informazioni hanno certe conseguenze sui risultati. Queste azioni sono più importanti sullo sviluppo di una utopia o di una rivoluzione, di quanto non lo siano le azioni di carattere emotivo», Y. Friedman, *Architettura e rivoluzione...* cit. 1963.

15. A. Bocco, L. Trovato, *Un catalogo di tecnologia umanistica*, in Y. Friedman, *Tetti*, a cura di A. Bocco, Macerata, Quodlibet 2017, pp. 392-393.

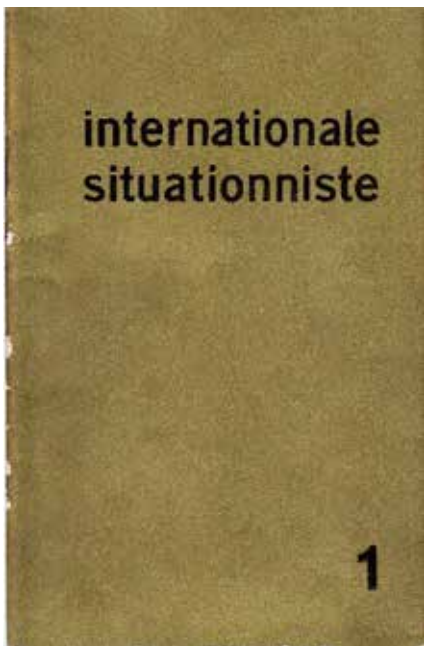
16. Y. Friedman, *Comment vivre entre les autres sans être chef et sans être esclave?*, Paris, Pauvert 1974; trad. it. *Come vivere con gli altri senza essere né servi né padroni*, a cura di F. Bunčuga, Milano, Elèuthera 2017.

*Utopie realizzabili.* Quel “tra” sottolinea dunque la necessità di far parte di un gruppo e di non parlare a nome degli altri. In altre parole, se ogni utopia nasce da un'insoddisfazione, esistono utopie paternaliste e no, le prime di tipo a, le seconde di tipo b:

- a. chi opera (individuo o collettività) dando origine all'utopia non fa parte di quella collettività consapevole della propria insoddisfazione, che deve dare il proprio consenso all'applicazione della proposta tecnica (o del cambiamento) in grado di rendere accettabile la sua situazione;
- b. chi opera (individuo o collettività) dando origine all'utopia fa parte della collettività insoddisfatta che deve dare il proprio consenso.

Nel primo caso siamo di fronte a un'utopia paternalista: un individuo, o un gruppo, *compiaciuto e estraneo*, cerca di imporre una direzione (scelta da quell'individuo o da quel gruppo) a una collettività che quell'individuo (o gruppo) considera infelice<sup>17</sup>.

aA Occorre dunque salvaguardare i diritti individuali e quelli dei piccoli gruppi che essi formano talvolta spontaneamente, mossi da interessi comuni, dagli interessi più esogeni ed esterni specie quando questi vengono imposti per causa di forza maggiore. Alla base di questa consapevolezza, che spinge l'architetto a scrivere come un sociologo e ad affinare nuove tecniche di comunicazione volte a un'informazione che renda gli individui liberi di scegliere, c'è la pregressa ed eccezionale esperienza personale di Friedman che nel corso della sua lunga vita errante per necessità ha visto realizzarsi una colossale utopia come quella rappresentata da Israele (preconizzata da Herzl in due libri utopici, *Der Judenstaat* e *Altneuland*) e dai suoi kibbutzim per poi abbandonarla quando questa, a suo giudizio, si era ormai trasformata in uno stato convenzionale e, sempre a suo giudizio, diverso da quella “società senza classi” che aveva conosciuto all'inizio. Ecco perché, nel suo caso, movimento e utopia sono temi non disgiungibili e anzi tendenzialmente sovrapponibili.



"Internationale Situationniste",  
n. 1, giugno 1958.



*Contre le cinéma* (da *guy debord (contro) il cinema*,  
a cura di E. Ghezzi e R. Turigliatto, la Biennale di  
Venezia, Il Castoro 2001).

aA



Guy Debord (dettaglio della foto con Debord,  
Michèle Bernstein e Asger Jorn pubblicata in  
copertina di M. Perniola, *I situazionisti*, Roma,  
Castelvecchi editore, 2006).

## Contro l'architettura, contro il cinema... (Guy Debord / Il Situazionismo)

Antonio Pizza

aA

In epoca relativamente recente, Henri Lefebvre, autore nel 1946 di *Critique de la vie quotidienne*<sup>1</sup>, un testo capitale in relazione alla condanna radicale dell'urbanistica contemporanea, assimilata peraltro in profondità dall'ideologia situazionista, così si esprimeva a riguardo dell'anelito utopico sotteso all'architettura proposta dal movimento "fondato" da Guy Debord:

263

Fra gli utopici moderni, per me, Constant Nieuwenhuis è il prototipo e il genio direttivo. Ma si guarda dall'essere un utopista. È un utopico e lavora nell'utopia concreta. [...] Nieuwenhuis non ha mai costruito, tuttavia ha progettato un'architettura ambientale, la cui unità formerà New Babylon. È un'utopia concreta, poiché in essa vi è già automatizzazione, il non-lavoro; e il funzionalismo, che oppone i monumenti alle costruzioni, e costruisce edifici che servono sia per il lavoro sia per dormire, cade nel ridicolo.<sup>2</sup>

1. H. Lefebvre, *Critica della vita quotidiana*, Bari, Dedalo 1977.

2. H. Lefebvre, 1980, citato in L. Lippolis, *La Nuova Babilonia. Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, Milano, Costa & Nolan 2007, p. 277.



L'architettura di New Babylon fu il punto culminante della ricerca di una formalizzazione affine alle premesse del gruppo, per quanto lo stesso Debord abbia mostrato presto insofferenza nei confronti di realizzazioni ambientali *situazioniste*, privilegiando un empito critico annientatore del presente, piuttosto che devianti prefigurazioni di un avvenire illusorio.

Tuttavia, sul primo numero di "Internationale Situationniste" (1958), fu lo stesso Debord ad avanzare possibili connessioni fra due discipline della rappresentazione, come il "cinema" e l'"architettura":

Possiamo considerare due distinti utilizzi del cinema: innanzitutto per il suo impiego come forma di propaganda nel periodo di transizione presituazionista; poi il suo uso diretto come elemento costitutivo di una situazione realizzata. Il cinema è così paragonabile all'architettura per la sua attuale importanza nella vita di tutti, per le limitazioni che gli impediscono di rinnovarsi, per l'immensa portata che non può mancare di avere la sua libertà di rinnovarsi. Bisogna approfittare degli aspetti progressivi del cinema industriale, così come da un'architettura organizzata a partire dalla funzione psicologica dell'ambiente si può estrarre la perla nascosta nella foga del funzionalismo assoluto.<sup>3</sup>

Risalendo agli esordi di una possibile cinematografia "situazionista", senz'altro l'opera germinale corrisponde a quella di Isidre Isou, esponente del cosiddetto "Lettrismo" (1946), corrente giovanilista di origine letteraria in cui la "creazione" è caratterizzata dall'assunzione di un anelato sconvolgimento radicale dei principi compositivi, in base a un *dérèglement* verbale ispirato a Arthur Rimbaud e mirante a una poesia *spazializzata*.

Il Lettrismo volle sublimare le istanze individuali di critica radicale alle strutture del presente, lanciandole verso una rivendicazione *pubblica* della città, del luogo collettivo delle interazioni sociali. Attitudine che trovò poi nella *deriva* (termine che emerge con tutto il suo concettualismo *ludico-costruttivo* nei testi della rivista "Potlatch", verso la fine del

3. G. Debord, *Avec et contre le cinéma*, in "Internationale Situationniste", n. 1, giugno 1958; ripubblicato in *guy debord (contro) il cinema*, a cura di E. Ghezzi e R. Turigliatto, la Biennale di Venezia, Il Castoro 2001, p. 65.

1954), l'individuazione di un comportamento in grado di sabotare l'esistente codificato, scompaginando il contesto esistenziale della città storica mediante l'intrusione cosciente di atti caratterizzati da affettività emancipata, animazioni sovversive e proiezioni metamorfiche.

Fu proprio Isou l'autore del primo film sperimentale: *Traité de bave et d'éternité* (1951), definito da Debord il primo episodio di cinema "discrepante":

La *ciselure* cancella certi momenti del film [...]. La distruzione si persegue attraverso un accavallamento dell'immagine e del suono con: la frase strappata visivo-sonora, in cui la fotografia invade l'espressione verbale; il dialogo parlato-scritto, le cui frasi si iscrivono sullo schermo, continuano nella colonna sonora, poi si rispondono l'un l'altra.<sup>4</sup>

In questo film, il personaggio principale (autobiografico) erra nella Parigi alternativa dei cine-club, dove si proiettano film sperimentali ma si tributano anche i dovuti onori alla cinematografia d'avanguardia dei primi anni del secolo, il cui retaggio stimabile viene ratificato dai ripetuti commenti espressi nel corso dell'intera proiezione.

Si mette qui in atto, però, un processo nichilista di *raschiatura* della superficie della pellicola, di trasgressione dei codici convenzionali della ricezione cinematografica, alla ricerca delle potenzialità poetiche di un linguaggio filmico reinventato e dissacrante, in cui i suoni, i rumori, le dissonanze esibite, le immagini capovolte e distorte, i testi in anarchica articolazione, i segni impressi sugli stessi fotogrammi seguono una strategia semantica endogena e sovversiva.

Il radicalismo lettrista arrivò finanche a sabotare la presenza a Parigi di un mostro sacro del cinema quale Charlie Chaplin, mediante un lancio provocatorio di volantini durante una sua conferenza stampa; operazione che provocò peraltro la secessione di Debord dal gruppo, e la formazione della *Internationale Lettriste* (I.L.):

Lei è Chaplin, il truffatore dei sentimenti, il ricattatore della sofferenza. [...] Vada pure a dormire, larvato fasci-

4. G. Debord, "Prolégomènes à tout cinéma futur", in "Ion", 1952; ripubblicato in *guy debord (contro)...* cit. 2001; p. 171 (corsivi dell'originale)

sta, faccia tanti soldi, sia mondano, muoia in fretta, noi le faremo dei funerali di prima classe. [...] Go home, Mr. Chaplin.<sup>5</sup>

Nel 1952, Debord portò a termine il suo primo largometraggio, *Hurlément en faveur de Sade*, in bianco e nero, su pellicola di 35 mm, della durata di 75 minuti circa. Si tenne una prima proiezione, il 30 giugno 1952, presso il Cinéclub d'Avant Garde, al Musée de l'Homme di Parigi, interrotta dopo venti minuti dai clamori del pubblico. Una seconda visione, integrale, fu realizzata il 13 ottobre 1952, presso il Cinéclub du Quartier Latin.

In *Hurlément...* si combinano lunghi e logoranti momenti di silenzio totale su schermo nero (come i 24 minuti della conclusione), con recitazioni su sfondo bianco da parte di cinque locutori (fra cui Debord e Isou), che citano e incrociano fra loro frammenti discorsivi assolutamente incoerenti.

Il film non comporta alcun accompagnamento né rumori di fondo, fatta eccezione per un'improvvisazione letterista di Wolman [...]. Il contenuto del film deve essere ricollegato in primo luogo all'atmosfera dell'avanguardia letterista dell'epoca, [...] laddove si presenta come una negazione e un superamento della concezione del 'cinema discrepante'.<sup>6</sup>

La descrizione particolareggiata di siffatto "evento" cinematografico, sconcertante e terroristico, redatta da un partecipante alla faticosa sessione, merita di essere letta con attenzione:

Atto primo. Presentato come un professore di filmologia svizzero (sic), Serge Berna prese la parola per introdurre l'opera del secolo: 'Signore e signori, quello che vi presenteremo questa sera è un film profondamente erotico. Un'audacia sconosciuta fino ad oggi. Un'opera che farà epoca nella storia del cinema; il formaggio dopo le pere. È tutto quello che vi posso rivelare per il momento, vi lascio la sorpresa'. Una volta sceso il buio in sala, una voce informò il pubblico che i rulli del film non erano arrivati, bisognava

5. *Finiti i piedi piatti* (1952), in *guy debord (contro)...* cit. 2001, p. 161.

6. G. Debord, *schede tecniche*, in *guy debord (contro)...* cit. 2001, p. 79.

aspettare ancora qualche minuto; e le luci si riaccesero. Dopo un quarto d'ora, infine, arrivò Debord trafelato, con le scatole del suo film sottobraccio, per scalare in fretta i gradini che conducevano alla cabina di proiezione. Di nuovo il buio. Allora si sentì il rumore caratteristico del proiettore e, nel buio, una voce monocorde elencare, come fossero titoli di testa, alcune date rilevanti della storia del cinema, fra cui la data di nascita di Guy-Ernest Debord, il 1932, e la realizzazione di *Hurlement en faveur de Sade*, nel 1952. Silenzio. L'oscurità era totale e si sentiva il ronzio regolare del proiettore. L'apparizione delle immagini non poteva tardare. Non era nemmeno una provocazione, solo una burla tranquilla. Luce. Con il buio era calato il silenzio. Ora in sala si cominciava a mormorare, ma il brontolio fu rapidamente coperto dalla colonna sonora che sgranava alcune frasi più o meno estratte dal codice penale. Di nuovo, buio e silenzio per una decina di minuti poi, come una ricompensa, si sentì una voce disperata: 'Non parlerò più se non in presenza del mio avvocato!' Seguì un nuovo periodo di silenzio. Lo scherzo durava ormai già da almeno tre quarti d'ora. La contestazione cominciò a serpeggiare per la sala. Si lanciavano invettive da una parte e dall'altra. Un letterista proclamò: 'L'eroticismo deve farsi in sala', rispondendo così a uno spettatore stupito per l'assenza di immagini piccanti. Il pubblico manifestava il suo rancore perché non aveva visto nulla. Nessuno immaginava che l'autore si sarebbe congedato dal suo pubblico – tutto pagante – senza avergli mostrato la minima immagine. Alla fine magari si sarebbe vista una cosuccia, una provocazione qualunque. A mano a mano che l'eccitazione si impadroniva della platea, dalle balconate i letteristi e i loro amici presero a bombardare il pubblico a colpi di fialette puzzolenti e polvere per starnuti. I meglio equipaggiati lanciavano preservativi pieni d'acqua. Esaurite le munizioni, il posto dei proiettili fu preso dai loro sputi. Gli ultimi minuti si svolsero in un'oscurità totale. Nessuno se ne era andato. La seduta era iniziata verso le 21, e alle 22,30 le luci si riaccesero definitivamente fra le invettive di una sala sovraeccitata. L'animatore della serata approfittò di un istante di tregua per annunciare l'apertura del dibattito. Sempre serio, Serge Berne prese la parola per tessere discorsi elogiativi su Guy-Ernest Debord e la sua opera. Uno spettatore, folle di rabbia, lo affrontò subito a muso duro, pretendendo una spiegazione sulle ragioni che avevano spinto l'autore a intitolare il suo film *Hurlement en faveur de Sade*. Con estrema serietà Berna gli

rispose che c'era stato un equivoco: il film era stato dedicato a un amico di Debord il cui patronimico era Ernest Sade, e che esercitava la nobile professione di protettore in rue Nicolas-Flamel. Questa trovata di Berna precipitò la seduta in una cagnara indescrivibile. I letteristi non avevano sprecato il loro tempo. Il film di Debord valeva ben dieci film di Isou e l'assenza di immagine era del tutto salutare. In effetti, la deliberata deriva estetica si asteneva chiaramente dall'imporre agli spettatori qualunque 'scrittura' cinematografica che si potesse prestare alla critica.<sup>7</sup>

Nel frattempo, l'*I. L.*, perseguendo nelle sue pratiche vitali un estremismo eversivo, si dedicava a lasciare scritte sui muri della città, del tipo "lasciateci vivere", "liberate le passioni", "non lavorate mai..."; non a caso Debord ricordò poi i suoi compagni di questi anni (1952-53) definendoli quali "imprenditori di demolizioni", che aspiravano ad ottenere il "crollo dell'intero edificio della civiltà".

Erano questi gli anni in cui Constant, artista poliedrico appartenente al gruppo CoBrA<sup>8</sup>, si stava gradualmente avvicinando all'architettura:

Prendevo sempre più le distanze dalla pittura finché, dal 1953, chiusi definitivamente con essa. Viaggiai e attraversai Parigi e Londra e qualcosa d'altro cominciava ad interessarmi: la città. Se all'inizio si trattava di curiosità – cercare delle vie, delle piazze, dei quartieri che non menzionava nessuna guida, nessuna persona, parlare a degli individui a cui nessuno si interessava – ben presto non tardai a scoprire un metodo di investigazione che era una miscela di avventura, di osservazione, di stati d'animo e di riflessione. Vedevo come venivano costruite e demolite, sgombrate, tirate su ed ingrandite le città. Il traffico aumentava, l'uomo spariva ed era sempre più difficile ritrovarne le tracce.<sup>9</sup>

Sempre nel 1953, dall'interno dell'*I. L.*, Gilles Ivain, pseudonimo di Ivan Vladimirovitch Chtcheglov, stilò il *Formulaire*

7. M. Rajsfus, *Une enfance laïque et républicaine*, Parigi, Manya 1992; testo riportato in *guy debord (contro)...* cit. 2001, pp. 167-168.

8. L'acronimo di questo eterogeneo gruppo artistico, attivo principalmente fra 1948 e 1951, era formato dalle prime lettere di Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam, capitali da cui provenivano alcuni dei componenti, fra cui il danese Asger Jorn, gli olandesi Karel Appel, Constant e Cornelis Guillaume Beverloo (detto Corneille), e i poeti surrealisti belgi C. Dotremont e J. Noiret.

9. Constant, citato in L. Lippolis, *La Nuova Babilonia...* cit. 2007, p. 58.

*pour un Urbanisme Nouveau*: testo d'abbrivio per l'individuazione di un'urbanistica anti-funzionalista, in grado di connettere fra loro comportamenti esperienziali e attuazioni spaziali (da cui l'elaborazione concettuale dei termini di "psicogeografia", "*dérive*", "complesso architettonico"); una progettualità che prefigurava artefatti mobili, in cui gli abitanti arrivano a cristallizzare momentaneamente la loro essenza nomadica, secondo conformazioni allusive a iconografie *labirintiche*:

L'architettura, considerata come il mezzo più semplice di articolare il tempo e lo spazio, di comporre la realtà e di far sognare, potrà diventare domani il mezzo – di conoscenza e di azione – possibile per modificare le attuali condizioni di tempo e di spazio. Il complesso architettonico sarà modificabile. Il suo aspetto cambierà in parte o totalmente secondo la volontà degli abitanti.<sup>10</sup>

Il cosiddetto "Urbanismo Unitario"<sup>11</sup> divenne quindi la polarizzazione di comportamenti vitali alternativi ai codici vigenti, mentre la "casa" fu rimpiazzata dal "complesso architettonico": identità in verità *atmosferica*, più che spaziale, luogo di ipostasi di momenti d'emozione collettiva in cui il processo di formalizzazione diviene fenomeno accidentale. Si trattava di riconquistare uno spazio frutto di creatività condivise e autogestite, caratterizzate da passioni eversive dirette a predisporre scenari *rivoluzionari*.

Per noi lo spazio sociale è realmente lo spazio concreto degli incontri, dei contatti con gli altri. La spazialità è sociale. [...] Niente permette di separare lo spazio in quanto dimensione psichica (spazio astratto) dallo spazio di azione (spazio concreto). La loro dissociazione non si giustifica che in una società utilitarista dai rapporti sociali astratti dove lo spazio concreto ha necessariamente un carattere antisociale.<sup>12</sup>

10. G. Ivain, "*Formulaire pour un Urbanisme Nouveau*", citato in L. Lippolis, *La Nuova Babilonia...* cit. 2007, p. 45.

11. Significativamente, G. Debord, in una lettera del 1960, nel pieno del conflitto con l'*architetto* Constant, sosterrà: "...posso dire che il vero sviluppo dell'urbanismo unitario sarà necessariamente in relazione con una ricerca di liberazione globale e non una pura costruzione, sia pure gigante." (riportato in L. Lippolis, *La Nuova Babilonia...* cit. 2007, p. 192).

12. G. Debord, *New Babylon*, 1975, in L. Lippolis, *La Nuova Babilonia...* cit. 2007, p. 275.

Quest'urbanistica radicalmente rinnovata nelle sue premesse doveva quindi essere in grado di favorire la "costruzione di situazioni", aliene ai paradigmi funzionalisti; e i nuovi quartieri si indirizzavano, nello specifico, alla materializzazione diffusa di stati animici eterogenei:

Quartiere Bizarro – Quartiere Felice, particolarmente adatto per abitazioni – Quartiere Nobile e Tragico (per bambini buoni) – Quartiere Storico (musei, scuole) – Quartiere Utile (ospedali, magazzini di attrezzature) – Quartiere Sinistro.<sup>13</sup>

Il concetto chiave dell'incipiente movimento fu per l'apunto quello di "situazione", in cui, in maniera significativa, confluivano due parametri coesenziali anche all'attività cinematografica: lo "spazio" e il "tempo".

Nel settembre del 1953 Debord redasse un manifesto, rimasto inedito, ma che fu ripreso in molti suoi scritti teorici successivi:

BISOGNA PERVENIRE A UNO SPAESAMENTO PER MEZZO DELL'URBANISMO, a un urbanismo non utilitaristico, o più esattamente concepito in funzione di un altro uso. [...] La nuova architettura deve condizionare tutto [...] si estenderà alla nozione di complesso architettonico, unità più larga della casa attuale, e che sarà l'insieme di tutti gli edifici – nettamente separati dall'esterno – che contribuiscono a creare un clima o uno scontro di vari climi.<sup>14</sup>

E se su "Potlatch"<sup>15</sup> si sferravano ripetuti attacchi violenti contro il *militarismo* lecorbusierano – "(Le Corbusier) un irresponsabile costruttore di unità di abitazione, di ghetti in verticale, di celle mortuarie [...] secondo le direttive della polizia"<sup>16</sup> – al contempo venivano diffuse in vari modi quelle

13. G. Ivain, *Formulaire pour...* cit., in L. Lippolis, *La Nuova Babilonia...* cit. 2007, p. 45.

14. G. Debord, *Manifeste pour une construction des situations*, in G. Debord, *Œuvres*, Paris, Gallimard 2006, p. 108.

15. Pubblicazione dell'I.L., distribuita gratuitamente, di cui uscirono 29 numeri fra il 1954 e il 1957, legata agli studi di M. Mauss sulle economie primitive e alle riflessioni di G. Bataille (in *La notion de dépense*, 1933) sul "potlatch" quale dono che sabota il mercato.

16. "Potlatch" n. 5, Paris 1954. L'editoriale di questo numero prosegue, affermando: "La vita diviene così conclusa in isolette chiuse, distribuite in comunità sorvegliate: le possibilità di incontro e rivolta sono inattuabili; è incominciata la rassegnazione automatica e l'alienazione. Si deve essere ben sciocchi per riconoscere in queste opere l'architettura

che venivano considerate le disposizioni di una nuova operatività urbana:

(si deve)... aprire la metropolitana di notte, dopo la fine del passaggio dei convogli, e tenere i corridoi debolmente illuminati; aprire i tetti di Parigi al passeggio mediante uno spostamento delle scale di soccorso e la creazione di passerelle; aprire di notte i giardini pubblici; munire di interruttore tutte le lampade delle strade, lasciando l'illuminazione notturna a disposizione del pubblico"<sup>17</sup>.

D'altro canto, la nomenclatura situazionista, nelle sue articolazioni *ufficiali*, venne sancita da una categorizzazione all'uso, apparsa sul primo numero della rivista "Internationale Situationniste":

*Situazione costruita.* Momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito con l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di una articolazione di eventi. [...]

*Psicogeografia.* Studio degli effetti esatti dell'ambiente geografico, coscientemente trasformati o no, direttamente attivi sul comportamento emotivo individuale. [...]

*Deriva.* Modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana; tecnica di passaggio improvviso attraverso atmosfere ambientali diverse. [...]

*Spiazzamento (Détournement).* Usato come abbreviazione dell'espressione: 'spiazzamento di elementi estetici prefabbricati'. Integrazione di prodotti artistici attuali o passati in una costruzione superiore dell'ambiente. In questo senso, non esiste pittura o musica situazionista, ma un utilizzo situazionista di essi.<sup>18</sup>

moderna. Nella sua totalità è niente altro che un'invenzione del vecchio e mal sepolto mondo cristiano." (<http://debordiana.chez.com/reviews.htm>)

17. *Projet d'embellissements rationnels de la Ville de Paris*, in "Potlatch", n. 23, Paris 1955. (<http://debordiana.chez.com/reviews.htm>), suggerimenti comportamentali che verranno raccolti ed elaborati dallo stesso Debord, nell'atto di individuazione di una vera e propria *Teoria della deriva*: "Così, il modo di vivere poco coerente e addirittura certi scherzi considerati di dubbio gusto, che sono sempre in voga e ben visti nel nostro ambiente, come, ad esempio, introdursi nottetempo nei piani delle case in demolizione o percorrere Parigi in autostop durante uno sciopero dei mezzi pubblici senza fermarsi, con il pretesto di aggravare la confusione facendosi trasportare in un luogo qualsiasi, o errare nei sotterranei delle catacombe proibite al pubblico, discenderebbe da un senso più generale che altro non è se non il senso della deriva." G-E-Debord, *Théorie de la dérive*, in "Les Lèvres nues", n. 9, Bruxelles, novembre 1956; ripubblicato in *guy debord (contro)*... cit. 2001, p. 32.

18. *Définitions*, in «Internationale Situationniste» n. 1, Paris 1958 (<http://debordiana.chez.com/reviews.htm>).



Il *Détournement* si configura quindi come un sistema operativo semplice, che non richiede nessuna perizia tecnica, a disposizione di tutti, quale strumento privilegiato di creatività collettiva, contagioso e fondamentalmente *ludico*, diretto a esautorare il potere semantico degli “originali” artistici.

Ecco perciò, in qualsiasi applicazione disciplinare, l'esaltazione del “gesto”, che assurge a valore mitopoietico, nello sviluppo rivoltoso di attività esistenziali votate al conseguimento del “rovescio della merce”.

Nella deriva situazionista, non più attitudine passiva quale la *flânerie* baudelairiana o aleatoria quale lo smarrirsi surrealista, il vagabondare diviene “sistematico”, grazie alla registrazione scrupolosa, quasi da etnografi urbani, eseguita mediante i rilievi psicogeografici; autentiche mappature del territorio percorso durante le derive, in cui la soggettività desiderante diviene interpretazione e abbozzo di un'altra maniera di attraversare la città.

New Babylon fu la autentica enucleazione immaginaria della diffusa *Dériville* archetipa; e nella *New Babylon* di Constant (1958), in cui comunque una visione disinvoltamente ottimista della tecnologia offriva accattivanti prospettive di liberazione; gli abitanti, ormai emancipati da qualsiasi costrizione lavorativa, potevano vagare illimitatamente, in un tempo marcato da un *ozio* sempiterno, e in uno spazio a-tettonico, indefinito, illimitato.

Per quanto poi, in realtà, di fronte all'impraticabilità del progetto di una città situazionista (e da qui i quasi immediati conflitti fra Debord e Constant, con il primo del tutto restio ad ammettere le potenzialità soteriologiche della materializzazione architettonica), fu piuttosto esperibile una trasformazione d'uso *situazionista* della città storica, nei casi concreti della stessa Parigi, di Amsterdam, Venezia, Barcellona.

Nel 1959 venne girato da Guy Debord *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, cortometraggio di 20 minuti, in formato 33 mm., in bianco e nero, costituito da sequenze prevalentemente urbane commentate da voci *in off* e musiche varie.

Lo stesso autore così ne parlava:

Il commento comprende una quantità notevole di frasi *détournées* [...]. Per fare il contrario del documentario in

materia di scenografie spettacolari, ogni volta che la macchina da presa ha rischiato di incrociare un monumento si è evitato di riprenderlo, filmando all'opposto il punto di vista del monumento (nel senso in cui il giovane Abel Gance aveva potuto sistemare la sua cinepresa dal punto di vista della palla di neve).<sup>19</sup>

E in altro luogo – in una lettera del 1960 –, Debord insiste:

...e antifilm d'arte sull'opera non fatta dell'epoca e descrizione, in fin dei conti realista, di un modo di vivere privato di coerenza e d'importanza. La forma corrisponde al contenuto. Non è la descrizione di quella o quell'altra attività [...], ma del centro stesso dell'attività, che è vuoto. È il dipinto della 'vita vera' che è assente. È quel movimento abbastanza lento di svelamento, di negazione...<sup>20</sup>

Un film-documentario in cui una sorta di compagnia di sopravvissuti, costituita dagli stessi rappresentanti del nomadismo situazionista, si muove errante di luogo in luogo, di bar in bar, da un *enclave* a un altro, in una città (Parigi) ripresa nel decadente fascino di spazio vitale in estinzione.

Era l'espressione di "un dubbio sistematico" nei riguardi dei modelli esistenziali della borghesia urbana coeva, condotto a partire da una "critica globale della sua idea di felicità".

Le attività ludiche condurranno inevitabilmente a una dinamizzazione dello spazio ludico. L'homo ludens viene a contatto con il suo intorno: interrompe, cambia, intensifica: insegue i percorsi e nel passaggio lascia le tracce delle sue attività. Piuttosto che uno strumento di lavoro, lo spazio per lui si trasforma in un oggetto di gioco.<sup>21</sup>

Questo gruppo viveva ai margini dell'economia, solo pretendeva consumare, e soprattutto consumare libera-

19. G. Debord, *Fiche technique*, in *guy debord (contro)*... cit. 2001, p. 80 (corsivi nell'originale).

20. "Lettera a André Frankin", 26 gennaio 1960, citata in *guy debord (contro)*... cit. 2001, p. 86.

21. G. Debord, 1973, in L. Lippolis, *La Nuova Babilonia*... cit. 2007, p. 278. È da tenere presente che il fondamentale e referenziale testo di Johan Huizinga, *Homo Ludens*, radicale allegato contro la mitificazione dell' *homo faber*, pubblicato in lingua originale nel 1938, verrà tradotto in francese nel 1951, conoscendo ampia ed immediata diffusione nei circoli intellettuali della dissidenza.

mente il suo tempo”, nel perseguimento delle “variazioni qualitative del quotidiano”.<sup>22</sup>

E mentre sullo sfondo scorrono le immagini notturne della Parigi popolare degli anni cinquanta, delle strade, dei bistrot, dei mercati ortofrutticoli, si specifica didascalicamente il significato – di primo acchito, abbastanza ermetico – del titolo:

La nostra vita è un viaggio nell’inverno e nella notte: cerchiamo il nostro *passage*.

Inadeguatezza della vita, inadeguatezza della città:

Volevamo uscire da questi condizionamenti, alla ricerca di un altro uso di questo paesaggio urbano, alla ricerca di passioni nuove. L’atmosfera di quei luoghi ci faceva sentire il futuro potere di un’architettura che bisognerà creare come sostegno e cornice di giochi meno mediocri.

La Parigi ritrattata in *Passage...* è comunque una congerie metropolitana da cui l’autore è stato *esiliato*, alla maniera di un Baudelaire contemporaneo, a causa di un espatrio tanto “spaziale” quanto “temporale”.

Siamo quindi al cospetto di una Parigi piuttosto *evocata*, con toni lirici e struggenti, da parte di un Debord ventotenne, immerso in un contesto ambientale in cui giovani protagonisti superstiti affrontano il loro innato girovagare esistenziale, alla ricerca di un riscatto dalle miserie del capitalismo, in una atmosfera ammaliante di caducità *barocca*.

Siamo ormai al bordo di un abisso; non è più possibile alcun riconoscimento pacificante, la cancellazione delle identità è irreversibile, e l’unica risorsa autorale sembra essere la commemorazione atrabiliare:

Mi limiterò dunque a poche parole per annunciare che Parigi (cheché ne dicano gli altri) non esiste più. La distruzione di Parigi non è altro che un sintomo della malattia mortale che sta portando via in questo momento tutte le grandi città, e questa malattia è sintomo a sua volta della decadenza materiale della società. Ma rispetto alle altre città, Parigi aveva molto più da perdere. Che immenso

22. Le frasi in corpo minore sono citazioni letterali, estratte dal film in questione.

privilegio, essere stato giovane in questa città quando, per l'ultima volta, ha brillato d'una luce tanto intensa!<sup>23</sup>

Comunque, il cinema di G. Debord aspirava soprattutto a “filmare la teoria”, assecondando un processo implosivo graduale che conduceva al predominio del negativo, della cancellazione, dell'annichilimento.

Il frequente e successivo ricorso allo schermo muto (bianco o nero), voleva essere apertura di un luogo filmico anti-spettacolare, propizio al pensiero critico, alla discussione, all'attivismo creativo, in una liberazione “dal” cinema e “tramite” il cinema.

Lesasperazione della tecnica del montaggio, con immagini *détournés* e variazioni brusche, i capovolgimenti e le rotture dei ritmi filmici, i commenti sul processo produttivo (“il film nel film”), le referenze affettive, le foto fisse che si intercalano alle sequenze dinamiche, l'introduzione di fumetti e spezzoni pubblicitari, sono molteplici le strategie che aprono inedite prospettive sulla possibilità di inverare “situazioni”, con nuove prospettive esistenziali tanto per gli “attori” che per gli “spettatori”.

*Critique de la séparation*, girato e prodotto fra il 1960 e il 1961, assunse la forma di un cortometraggio di 20 minuti, in bianco e nero, con formato 35 mm:

Le immagini di *Critique de la séparation* sono frequentemente dei comics, fotografie formato tessera, o giornali; o sono immagini di altri film. Non è infrequente che vi siano sovraimpresi dei sottotitoli [...]. Il rapporto fra le immagini, il commento e i sottotitoli non è né complementare, né indifferente. Punta a essere esso stesso critico.<sup>24</sup>

Vediamo in alcuni spezzoni abitanti nei loro andirivieni urbani, “esseri *separati* che vanno a caso”; e mentre la cinpresa si aggira circospetta sui tetti del centro di Parigi, tracciando percorsi labirintici nel tessuto urbano scrutato dall'alto, Debord recita: “Finché non potremo fare noi stessi la storia, creare liberamente le situazioni, lo sforzo verso l'unità introdurrà altre rotture. [...] I settori di una città sono, a un certo livello, leggibili. Ma il senso che hanno avuto

23. G. Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, Barcelona, Anagrama 2000, p. 32.

24. G. Debord, *Fiche technique in guy debord (contro)*... cit. 2001, p. 81.

per noi, personalmente, è intrasmissibile, come tutta questa clandestinità della vita privata, sulla quale non si hanno mai che documenti derisori.”

Nel libro *La Société du Spectacle* (1967; il film omonimo è del 1973), troviamo una feroce denuncia della *spettacolarizzazione* del contemporaneo; presentandosi quale vero e proprio incunabolo dell'ideologia sessantottina, il testo si sviluppa a partire da un'analisi di superficie dei fenomeni, eludendo qualsiasi considerazione sulle realtà strutturali, prima fra tutte quelle “economiche”, di una società in totale conversione al profitto speculativo di pochi privilegiati<sup>25</sup>.

Allo “spettacolo” degradante del presente si oppone, per l'appunto, la costruzione di “situazioni”, frutto di inventività collettive, funzionali alla riappropriazione dello spazio-tempo del quotidiano, mediante alterazioni delle condizioni vitali fortemente libertarie.

Lo spettacolo non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra persone, mediato da immagini. [...] Lo spettacolo è l'affermazione dell'apparenza, e l'affermazione di ogni vita umana, cioè sociale come pura apparenza.[...] L'organizzazione rivoluzionaria non può essere che la critica unitaria della società, cioè una critica che non scende a patti con nessuna forma di potere separato, in nessun punto del mondo, e una critica pronunciata globalmente contro tutti gli aspetti della vita sociale alienata. [...] Deve lottare in permanenza contro la propria deformazione nello spettacolo regnante.<sup>26</sup>

Nel 1978 si presentò l'ultimo film *pubblico* di Debord: *In girum imus nocte et consumimur igni* (palindromo la cui traduzione significa: “Noi giriamo in tondo nella notte e siamo divorati dal fuoco”):

25. “La rivoluzione di Debord è un tempo fuori dalla Storia e un luogo fuori dallo spazio: tempo della sospensione del lavoro, luogo dell'abolizione della legge. Qui tutti gli uomini sono aristocratici, e perciò naturalmente antimoderni, anti-industriali, anti-statali. Tempo e luogo di una eterna vacanza. E in effetti l'utopia di Debord assomiglia a un volantino del Club Med: non ci sono rivendicazioni, solo una fervente celebrazione del tempo libero [...]: un radicalismo estremo, eppure consustanziale al capitalismo”: R.A.Ventura, *Tempo fuori sesto. Guy Debord contro la Modernità*, [www.eschaton.it/blog/?p=6715](http://www.eschaton.it/blog/?p=6715)

26. G. Debord, *La Società dello Spettacolo*, Bologna, Agalev Produzioni Indipendenti 1990, pp. 10, 17, 70.

In questo film non faró alcuna concessione al pubblico. [...] Il cinema di cui sto parlando è l'imitazione insensata di una vita insensata, è una rappresentazione ingegnosa nel non dire niente, abile a ingannare per un'ora la noia con il riflesso della noia medesima. [...] Un film che disprezza la polvere di immagini di cui è composto. [...] Sì, mi vanto di fare un film con quello che capita e trovo divertente che a lagnarsene siano proprio coloro che hanno lasciato si facesse di tutta la loro vita quello che capita.<sup>27</sup>

*In Girum...*, è un film su una Parigi ormai fantasmatica, desolata, abbandonata, in cui – prolungando tonalità già presenti in *Sur le passage...* – si mette in scena, malinconicamente, un *perdersi* essenziale, prospettandosi, inoltre, quale epitaffio della biografia intellettuale di Debord.

C'è il tema del *fuoco*; dell'*esplosione dell'istante*: è la rivoluzione, Saint Germaine-de-Prés, la giovinezza, l'amore, la *negazione nella sua notte*, il Diavolo, la battaglia e le 'imprese incompiute' in cui vanno a morire gli uomini, affascinati in quanto 'viaggiatori in transito'; e il *desiderio in questa notte del mondo* ('nocte consumimur igni').<sup>28</sup>

aA

Il film si conclude con la frase: "Da riprendere da capo", a suggello di una palindromia sostanziale della produzione cinematografica dell'autore.

Anche se, in realtà, Guy Debord nel resto della sua vita continuò a realizzare pellicole, che restarono però esercizio introverso di soggettività artistica, inquietantemente private, letteralmente *in-visibili*.

277

27. G. Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, in *guy debord (contro)...* cit., 2001, pp. 92-93.

28. G. Debord, *Su In girum...*, in *guy debord (contro)...* cit. 2001, p. 96. (corsivi dell'originale)







aA

finito di stampare  
da Digitalandcopy, Segrate (MI)  
per i tipi di  
**Accademia University Press**  
in Torino  
nel mese di agosto 2018

aAaAaAaAaAaAaA

€ 18,00

