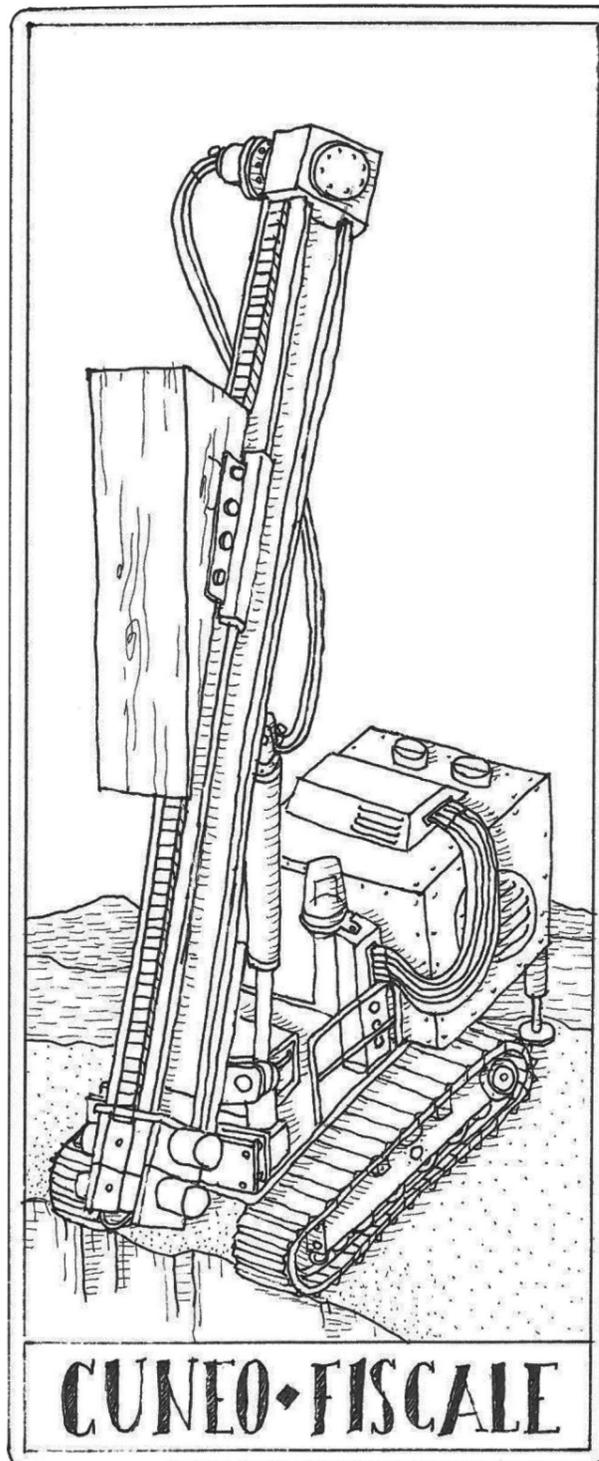


IL DISEGNO POLITICO DI ROMA

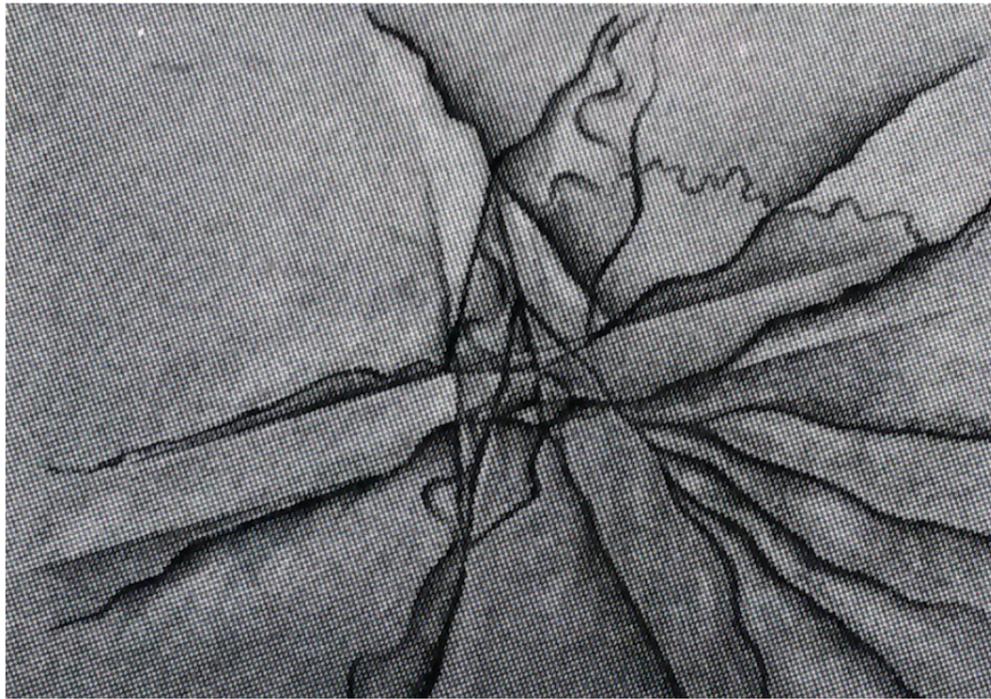
Marco Biraghi



Nel 1987, in occasione della mostra “Le città immaginate”, curata da Pierluigi Nicolini nell’ambito della XVII Triennale di Milano, Franco Purini guida un gruppo di architetti che progetta il ridisegno dei luoghi della politica di Roma capitale – gli uffici e altri servizi per il Parlamento e i nuovi Ministeri, da collocare rispettivamente sulla via del Corso, in via XX Settembre e nel quartiere di Centocelle. Tra gli architetti coinvolti, oltre alle *guest stars* Peter Eisenman e Colin Rowe, vi sono Laura Thermes, Sandro Anselmi, Francesco Cellini, Claudio D’Amato, Giangiacomo D’Ardia, Vanna Fraticelli, Renato Nicolini e Franz Prati.

Nel saggio che introduce i diversi progetti elaborati dal gruppo, intitolato *La città politica. Il Parlamento e i Nuovi Ministeri*, Purini mette in rilievo come le maggiori istituzioni della politica italiana (Presidenza della Repubblica, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Camera dei Deputati, Senato) siano collocate all’interno di palazzi originariamente appartenuti a famiglie private, soltanto a partire dall’Unità d’Italia espropriati dallo Stato e riconvertiti a funzioni pubbliche. Manca, in tal senso, un disegno unitario per Roma capitale, e in fondo una vera coscienza – tradottasi, nel corso degli ultimi centocinquanta anni, in veri e propri “fatti urbani” – del ruolo assunto dalla “città eterna”, di mente politico-amministrativa della nazione italiana e di metropoli moderna.

A questa situazione di fatto si connette la seconda considerazione che Purini sviluppa nel suo saggio: la



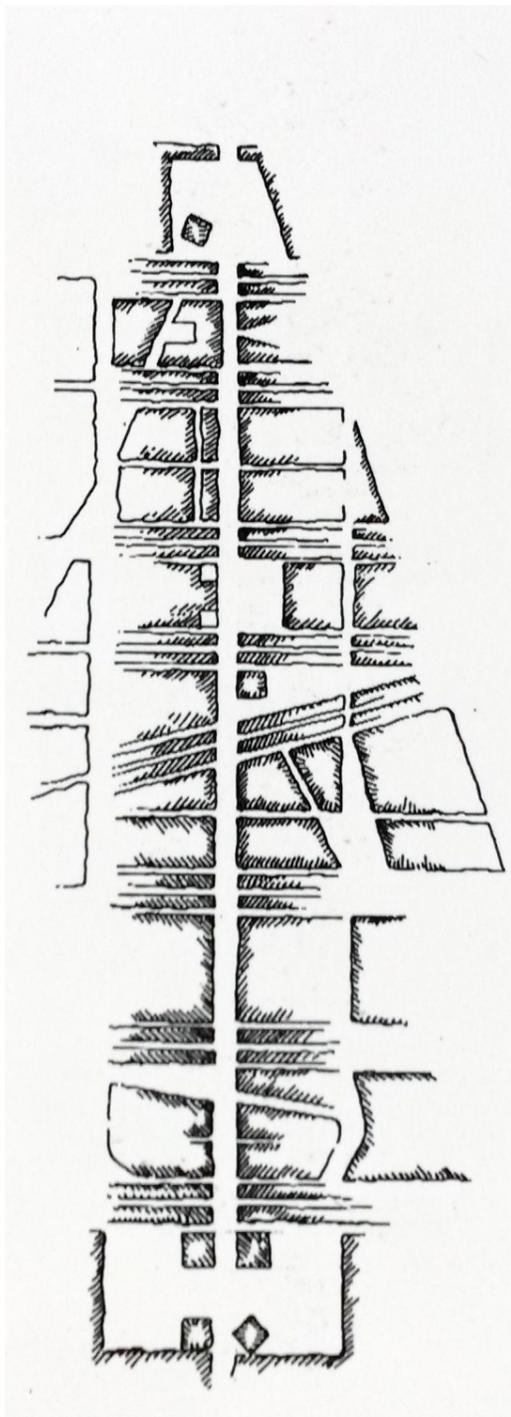
polarità città-campagna che – ancora ai giorni nostri – caratterizza in modo peculiare il territorio romano, in cui, differentemente dalla maggior parte dei grandi insediamenti urbani, manca una zona di mediazione tra le due condizioni.

Queste caratteristiche forniscono lo spunto per il progetto, che assume come proprio elemento generativo la via del Corso, sulla quale prospettano Palazzo Chigi e – sia pure in maniera indiretta – Palazzo Montecitorio. Su quest'asse, in corrispondenza di piazza Colonna, Purini e gli altri progettisti immaginano di collocare il nuovo "foro" destinato a ospitare gli uffici parlamentari: un grande edificio denominato "basilica", frazionato in una serie di blocchi edilizi delimitati dalle strade minori che si dipartono perpendicolarmente da via del Corso, e solcato al proprio interno da corti quadrate. A piano terreno tali corti formano uno spazio continuo, una piazza pubblica parzialmente coperta. Staccati dalla basilica sono il centro stampa e comunicazioni e un parcheggio multipiano.

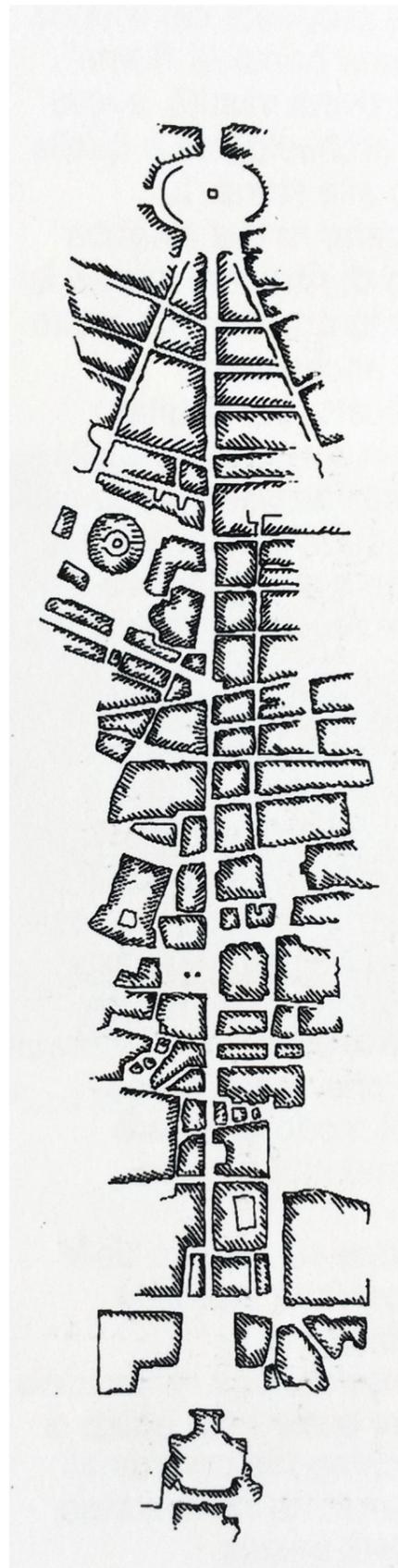
Pur non raggiungendo una scala di definizione tale da consentire di valutarne gli aspetti compositivi e linguistici, il progetto rivela il proprio "carattere" marcatamente puriniano per la presenza in pianta – oltretutto della griglia di corti quadrate – di una seconda griglia composta da cubi vetriati disposti sopra la copertura piana per dare luce agli spazi interni.

La via XX Settembre, ripensata libera dai Ministeri delle Finanze, della Difesa e dell'Agricoltura, viene invece sfruttata dai partecipanti al progetto per collocarvi istituzioni culturali altrimenti destinate a una dispersione e frammentazione nel policentrismo romano: archivi storici, biblioteche, attrezzature per la ricerca, cui si dovrebbe andare ad aggiungere l'ampliamento del Museo Archeologico Romano.

Dal punto di vista urbano la via del Corso, ovvero l'asse che va da piazza del Popolo a piazza Venezia, espandendosi ai suoi lati nella zona compresa dal Tridente, costituisce il modello per l'intervento da situarsi nel quartiere di Centocelle, nella zona est della città. Qui Purini e gli altri concepiscono un insediamento attestato su una maglia di strade ortogonali, perturbata da altre strade disposte in diagonale. All'interno di questo sistema viario gli edifici vengono organizzati per fasce perpendicolari all'asse principale; ciascuna di esse è composta da stecche estese in lunghezza e da coppie di torri prospettanti sul corso centrale, quasi a voler rimarcare l'assialità dell'intervento. La geometricità calcolatamente irregolare dell'impianto viene così messa in concreta tensione con un ordinamento generale, che rievoca le composizioni gerarchiche di matrice Beaux-Arts utilizzate in alcuni progetti di Louis Kahn e di James Stirling.



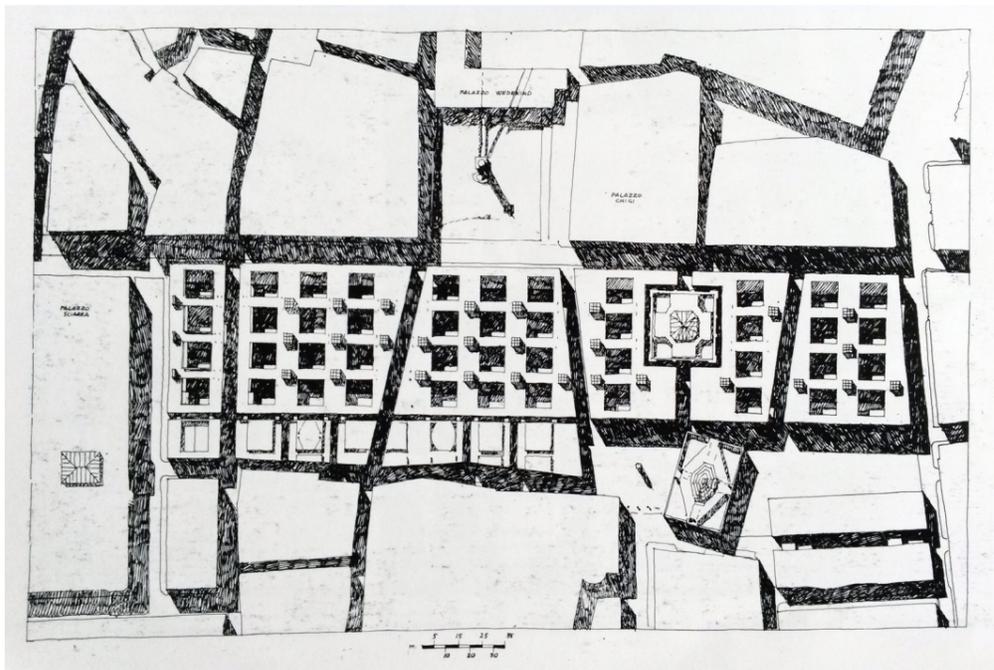
Gruppo di architetti romani (capogruppo Franco Purini), **La città politica, il Parlamento e i nuovi Ministeri, visione generale degli interventi.**



Per ragioni abbastanza facilmente intuibili (tra le quali – non ultima – le circostanze occasionali alle quali è legato), il progetto rimarrà lettera morta. E tuttavia, vi è in esso più di un tratto che lo rende interessante ai nostri occhi ancor oggi. Innanzitutto, emerge da esso una visione allargata, se non complessiva, su Roma, che ne fa qualcosa di più di un semplice disegno architettonico. Semmai, piuttosto, un *disegno politico*; dove per “politico” non va inteso qualcosa che sia portatore di specifiche connotazioni ideologiche; nulla in esso che sia “politico” in senso tematico, o che assuma posizioni riconducibili a determinati schieramenti o partitici; nulla, insomma, che abbia a che fare con la pratica – che pure vanta una sua tradizione, anche nobile – del disegno “politicizzato”.

In che senso allora va inteso il carattere *politico* del disegno puriniano per Roma capitale? Precisamente nel senso in cui va inteso il termine “politico” nella sua radice etimologica: come qualcosa che ha fundamentalmente a che fare, e che discende addirittura, dalla *polis*. Politico allora è tale disegno non soltanto perché riguarda la città, ma anche perché sulla città – sul suo funzionamento, sul suo riordino – esso formula un’ipotesi nel senso più ampio: un *disegno*, ovvero un piano, un proposito, finalizzato a uno scopo.

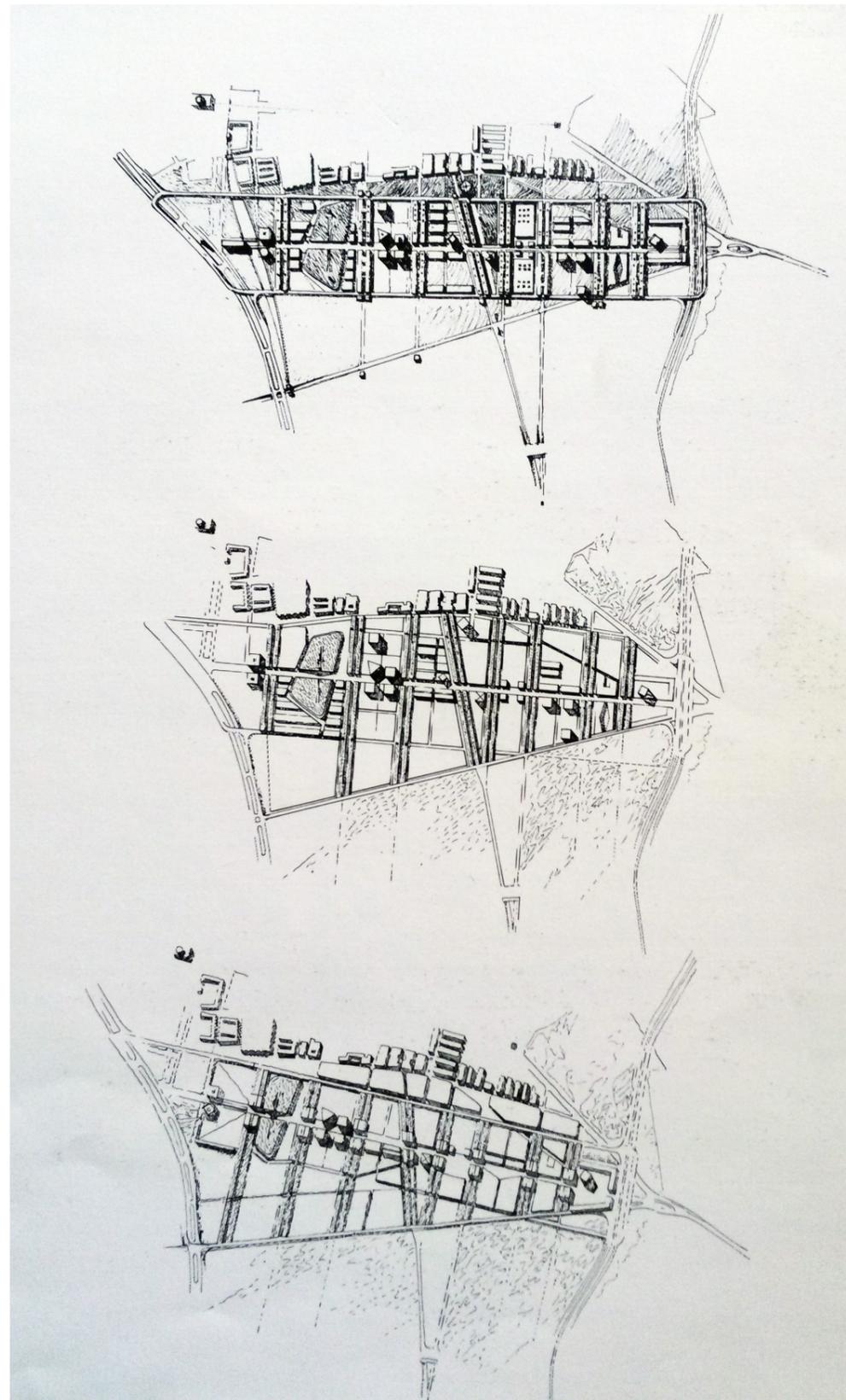
Ma il disegno puriniano per Roma, elaborato – va ricordato – nel 1987, nel pieno di una stagione difficile per l’Italia (difficile anzitutto per la politica, punteggiata dall’ininterrotto susseguirsi di governi Craxi, Andreotti, Fanfani, e minata al suo interno dal prospere di quel sistema di corruzione che di lì a qualche anno verrà alla luce sotto il nome di Tangentopoli; ma difficile anche per l’architettura, ancora abbagliata dai



tardi fuochi fatui del Post Modern e al tempo stesso già beneficiaria degli effetti della stessa Tangentopoli), ha un significato ulteriore. Esso vale come un tentativo di riscatto della progressiva *inutilità* di cui il progetto architettonico aveva dato prova di sé già a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, e che Manfredo Tafuri aveva sancito con la ben nota clausola contenuta nella *Premessa a Progetto e utopia* (1973), relativamente al «dramma dell'architettura, oggi: quello, cioè, di vedersi obbligata a tornare pura architettura, istanza di forma priva di utopia, nei casi migliori, sublime inutilità».

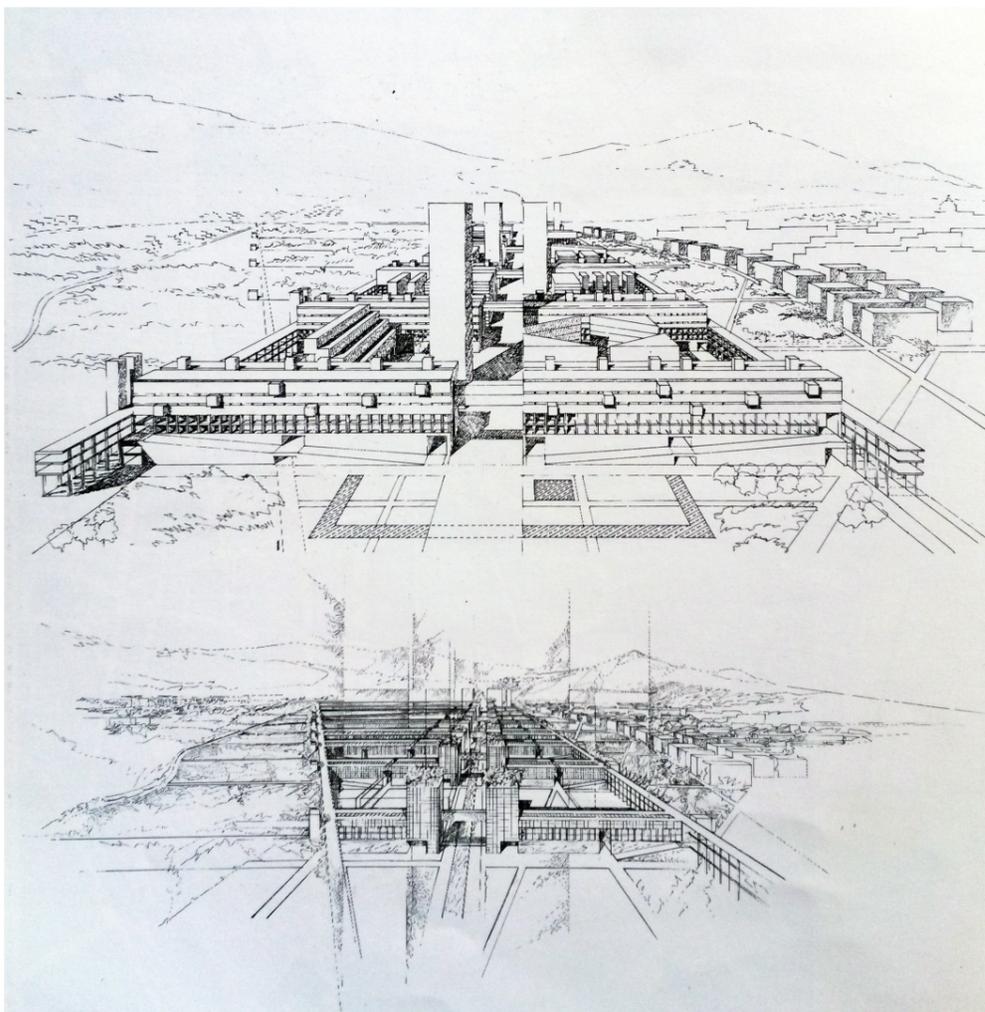
Sarà lo stesso Tafuri, in *La sfera e il labirinto* (1980), a indicare una possibile via d'uscita dalle secche della futilità, dell'autoreferenzialità e della vaniloquenza in cui era rimasta impigliata la cultura architettonica (italiana e non solo) nel corso degli anni precedenti: «Ma cosa significa, non solo o non tanto per l'ultimo Stirling o per Gregotti [...] quanto per Rossi, per Scolori, per i Krier, per Purini, per Eisenman, l'isolarsi del

Gruppo di architetti romani (capogruppo Franco Purini), **La città politica, il Parlamento e i nuovi Ministeri, Progetto per Via del Corso**



puro *disegno*? [I loro] *disegni* vogliono resistere all'attacco del tempo: individuano nella loro absolutezza l'unica possibilità di "narrare chiaramente". In tal senso,

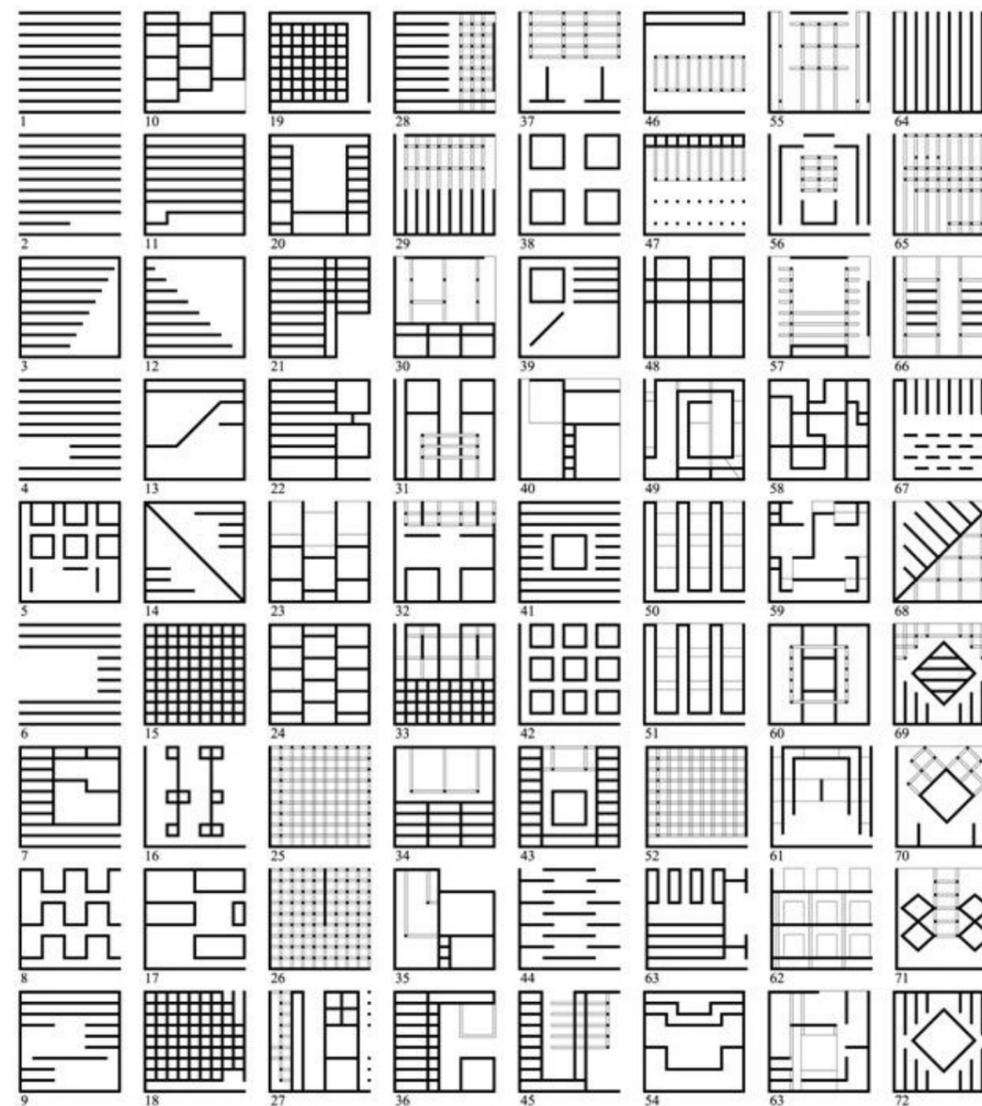
Gruppo di architetti romani (capogruppo Franco Purini), **La città politica, il Parlamento e i nuovi Ministeri, Progetto per Centocelle**



essi sono testi in cui la forma giace, si “riposa”, narra le proprie fratture tentando di possederle totalmente. Non “architetture interrotte” essi rappresentano, ma universi che tentano di saldare la distinzione radicale che Le Corbusier aveva inizialmente posto fra il dipingere e il costruire. Ora, la “chiara narrazione” [...] è lì per affermare che le proprie differenze sono dicibili solo al prezzo di una reificazione assoluta».

La posizione programmaticamente “debole” della cosiddetta *architettura disegnata* – frutto di quell’impasse professionale e teorica in cui si trovava l’architettura italiana – viene così ribaltata, scoprendo al suo interno una forza inaspettata: o meglio – e con più precisione – una “debole forza”, per citare Walter Benjamin, un autore al cui pensiero fa particolarmente ricorso la cul-

Gruppo di architetti romani (capogruppo Franco Purini), **La città politica, il Parlamento e i nuovi Ministeri, Progetto per Centocelle**



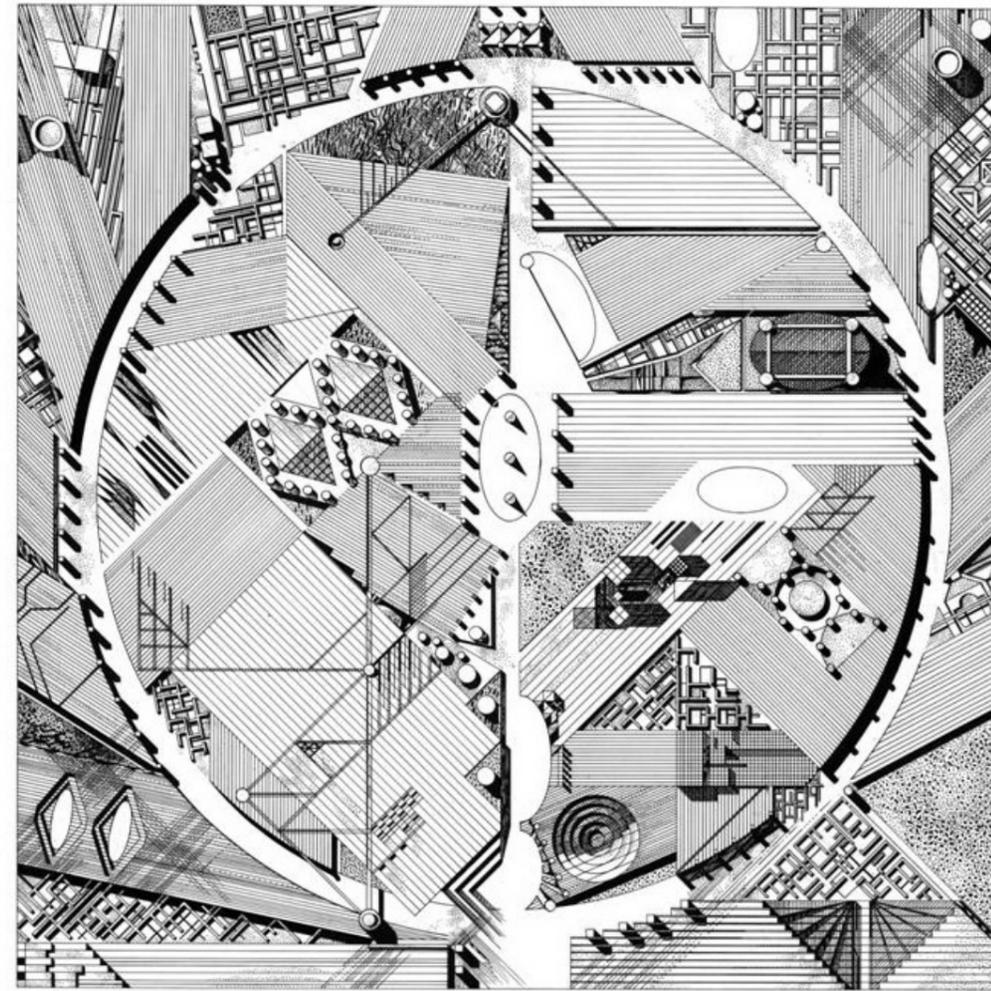
tura italiana proprio in quegli anni. Ma non si tratta di un semplice mutamento di paradigma interpretativo. L’analisi di Tafuri è radicata nello stesso terreno in cui si situava quella di *Progetto e utopia*. La posizione solo apparentemente pessimistica, o vuotamente negatrice dell’inizio degli anni Settanta (accusata di farsi portatrice dell’annuncio della “morte dell’architettura”), nel 1980 trova una propria risoluzione nel lavoro di coloro che hanno volutamente rinunciato a misurarsi operativamente nel campo dell’architettura realizzata. La scelta del disegno appare a questo punto non più una fuga, una disimpegno evasione, bensì al contrario l’unico possibile terreno sul quale l’architetto possa

Franco Purini, **Classificazione per sezioni di situazioni spaziali, 1968**

tornare seriamente e compiutamente – *politicamente* – a impegnarsi.

La “resistenza all’attacco del tempo”, cui fa riferimento Tafuri nel brano citato, da questo punto di vista, non va intesa in senso tradizionale, come la difesa dagli effetti di consumazione che il tempo reca al corpo degli edifici, quanto piuttosto l’opposizione che gli architetti-disegnatori devono predisporre contro l’epoca nella quale sono costretti a vivere e a operare. Nel disegno, non soltanto il segno ma anche il *sensu* ritrova una sua patria. E non è in fondo tanto importante che tale patria sia un esilio nelle due dimensioni. Nel disegno, ben diversamente che nella realtà, è ancora possibile parlare chiaramente, ovvero dare *pienamente* la parola alla forma; ed è significativo che per Tafuri la pienezza della parola della forma corrisponda alla rivelazione delle proprie fratture, non certo della propria presunta – e in realtà *mitica* – integrità. Ma è proprio nel disegno, ancora una volta, che tali fratture sono “totalmente possedibili”: quello che nella realtà sarebbe soltanto – e al più – un disperato tentativo di rivelare la crisi in cui versa l’architettura, nel disegno appare come la possibilità di recuperarne per intero il senso.

Quanto si verifica nel disegno è cioè la ricongiunzione di segno e senso, ovvero proprio ciò di cui Michel Foucault, in *Les mots et les choses* (seguito peraltro dallo stesso Tafuri) aveva sancito l’irrimediabile separazione. Dal disegno, praticato con una piena coscienza che, giunti a questo punto, non si può che definire *politica*, si lascia dedurre non l’“interruzione” dell’architettura, vale a dire la sua incompiutezza, e tanto meno la tensione frustrata verso di essa, l’anelito mancato alla sua realizzazione. Piuttosto la compiutezza di un di-

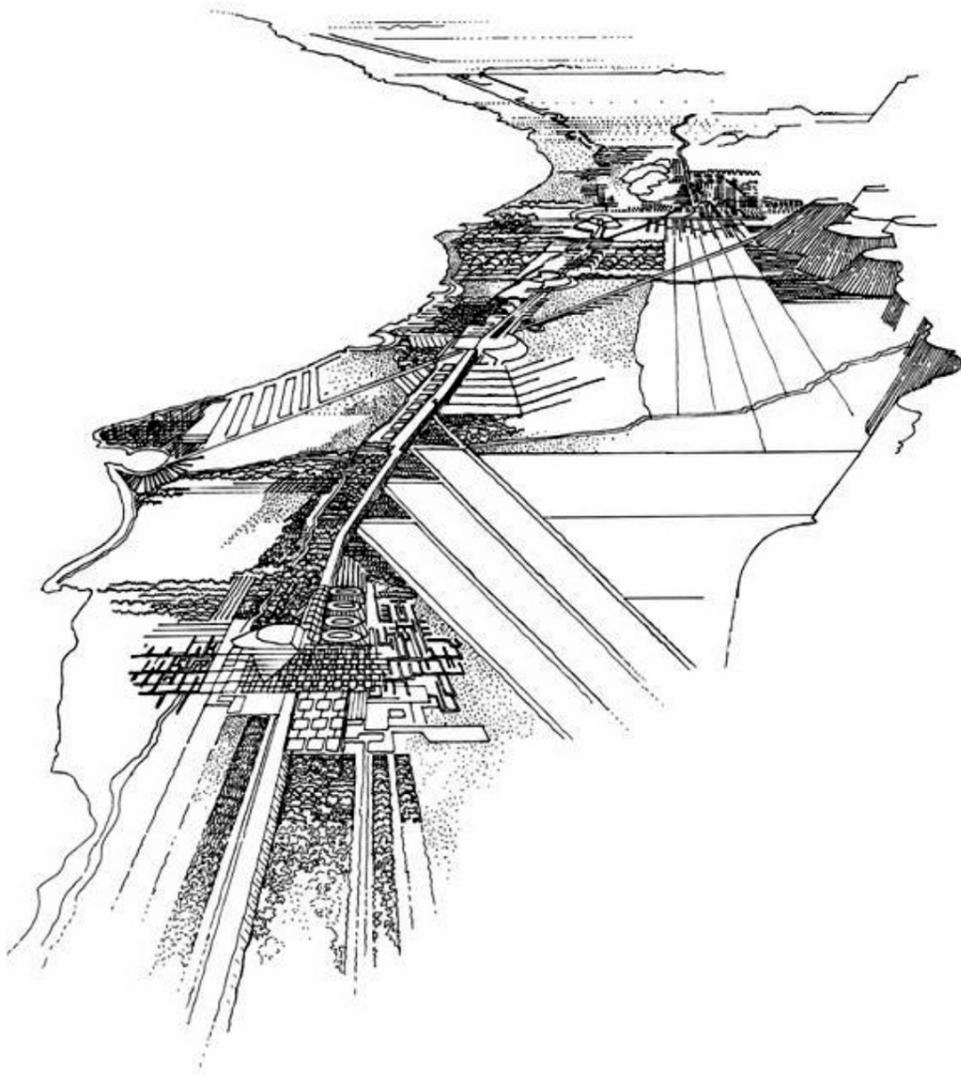


scorso vigente esclusivamente nella dimensione “separata” del disegno.

Nel disegno per Roma capitale, tale dimensione non si lascia in alcun modo confondere con l’utopia, con il sogno. Ma più in generale, mai i disegni di Franco Purini hanno a che fare con fantasie utopiche: tanto nelle tavole a carattere descrittivo-rappresentativo, quanto in quelle progettuali – ma persino in quelle più manifestamente immaginative, oltretutto in quelle a carattere teorico – tale “libertà” è loro radicalmente negata.

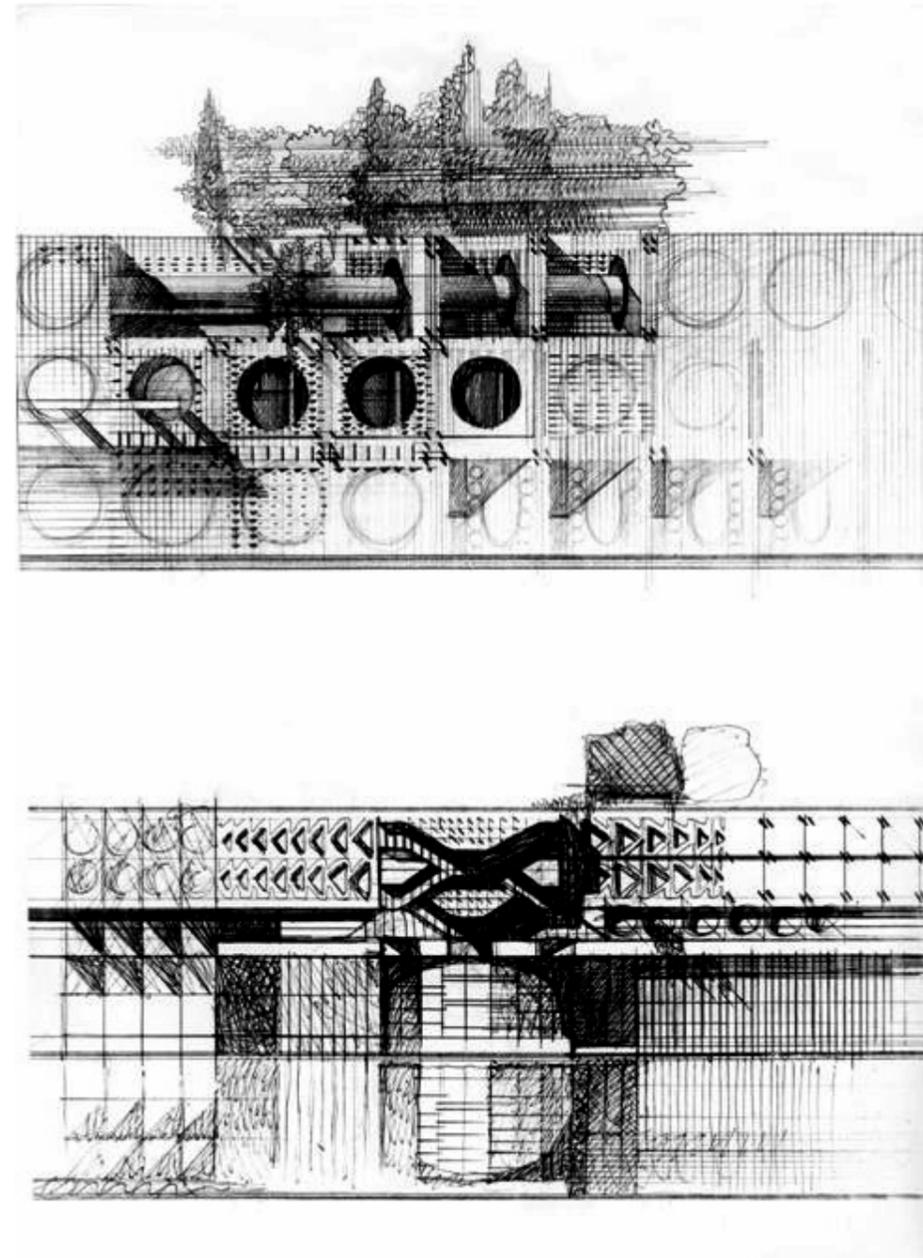
D’altronde, già nel mettere in luce il carattere *politico* (niente affatto “politicizzato” o ideologico) dei disegni di Purini, se n’era rimarcata implicitamente la distan-

Franco Purini,
La città compatta,
1966



za da qualunque tentazione utopica: dacché l'utopia è l'altra faccia dell'ideologia. Ciò che domina nei disegni di Purini è invece la «reificazione assoluta» di cui parla Tafuri: dove le «cose» – i segni, ma anche il senso di cui sono portatori – sono «condannate» a essere solo ed esclusivamente se stesse. «Cose» *isolate, assolute*, e dunque completamente misurabili e definibili. Autoimporsi la limitazione alle possibilità combinatorie dei segni – alle relazioni che i «morfemi» (le unità grammaticali prime del segno, come le denomina Purini) sono capaci di intrattenere tra loro –, ma al tempo stesso avventurarsi nell'universo realissimo cui essi danno luogo, esplorandolo in tutte le loro articolazioni bidimensionali, come si trattasse di un vero e proprio

Franco Purini
(con Laura
Thermes),
**Progetto
di strada
meccanizzata
tra Roma e
Latina, 1966**



linguaggio – è questo il disegno politico del disegno puriniano. Disegno insieme *possibile e reale*. Esattamente la definizione che Franco Purini e Laura Thermes hanno dato della politica in uno scritto pubblicato nel 1978 su «Controspazio»: «arte del possibile» e «dialettica del reale».

Franco Purini
(con Laura
Thermes),
**Progetto per il
Lungotevere a
Roma, 1966**