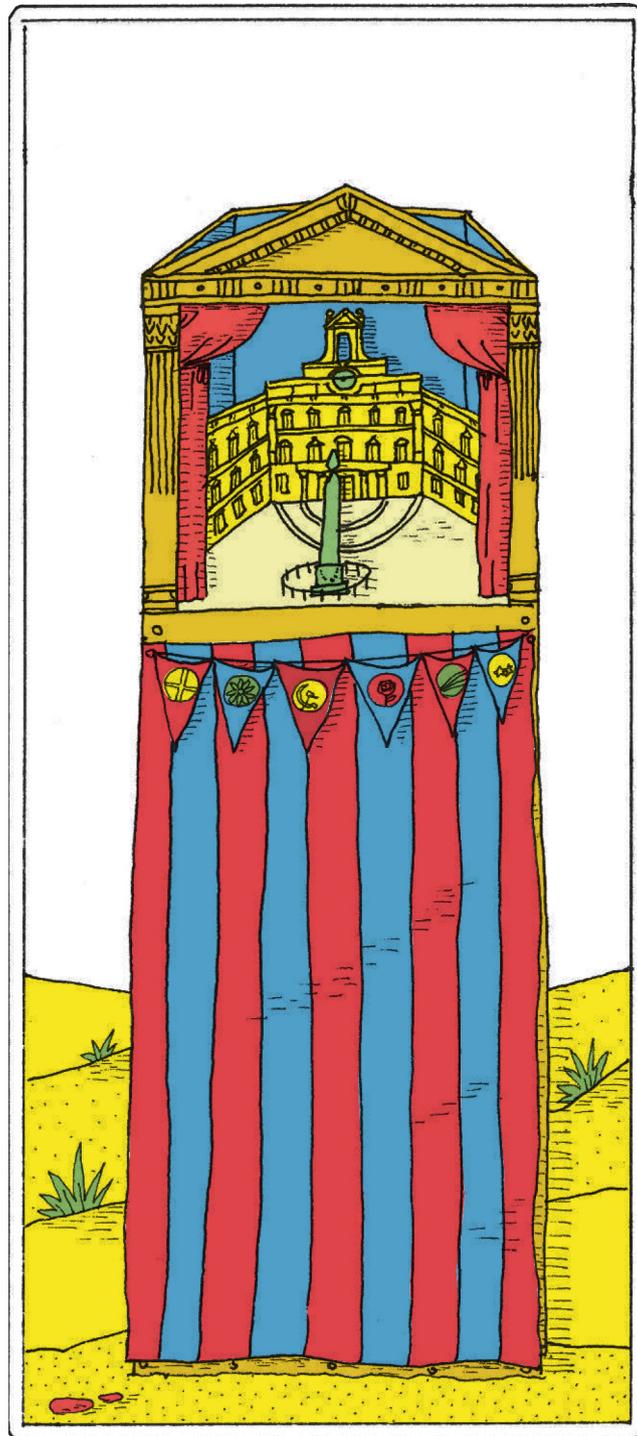


VICEVERSA

Numero 1 - Marzo 2015



Gli Spazi della Politica

a cura di Giovanni La Varra

Direttore

Valerio Paolo Mosco

Vice-direttore

Giovanni La Varra

Redazione

Alberto Alessi

Paolo Conrad-Bercah

Giovanni Corbellini

Davide Tommaso Ferrando

Luca Galofaro

Alberto Iacovoni

Vincenzo Latina

Sara Marini

Alessandro Rocca

Valter Scelsi

Pietro Valle

Responsabili iconografia

Fosbury Architecture

Aiuto redazione

Giacomo Ghinello

Segreteria di produzione

Silvia Codato

Editing e distribuzione

OII+

Grafica

Marta Della Giustina

Gli Spazi della Politica

Editoriale - p.4

Valerio Paolo Mosco

Gli spazi della politica - p.6

Giovanni La Varra

Il potere di non rappresentarsi - p.14

Valerio Paolo Mosco

Il disegno politico di Roma - p.20

Marco Biraghi

“...l'iconografia del partito la decido io. Sempre.” - p.34

Intervista a Filippo Panseca di Nicolò Ornaghi e Francesco Zorzi

La televisione - p.42

Giovanni Corbellini

Luoghi e simboli di sottomissione.

Topografia del potere nel romanzo di Houellebecq - p.52

Elisa Poli

Piazze in tumulto - p.62

Fosbury Architecture

Woodstock senza immondizie - p.68

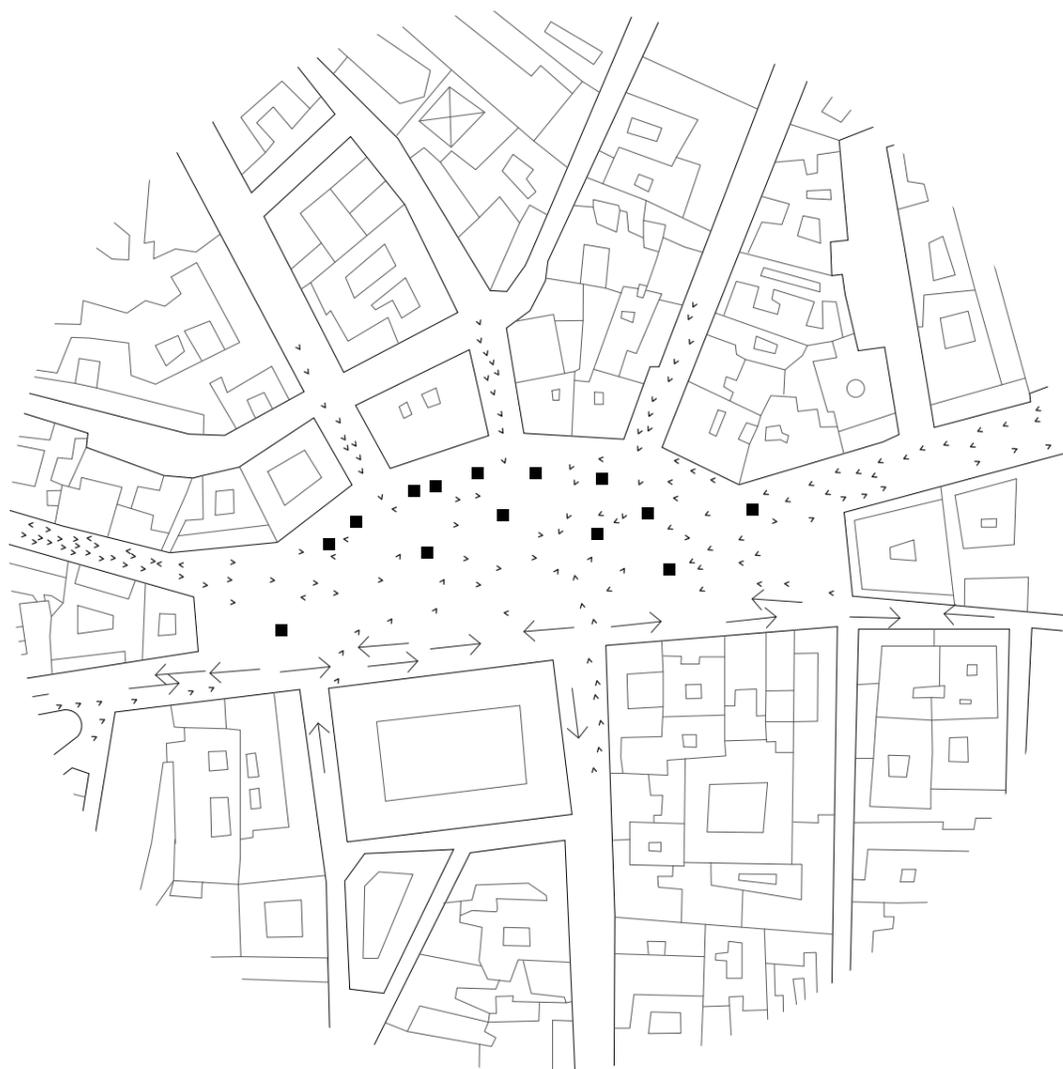
Giovanni La Varra e Anja Visini

La zona rossa - p.74

Alessandro Rocca

EDITORIALE

Valerio Paolo Mosco



Su una cosa il '68 aveva ragione: ciò che è privato è pubblico e ciò che è pubblico è politico. Seppure questa relazione non sia diretta come si pensava all'epoca, seppure i legami tra queste tre categorie siano talmente laschi da apparire degli arabeschi, essi, non solo esistono, ma sono più tenaci di quanto possa apparire. Questo primo numero di *Viceversa*, curato dal vice-direttore Giovanni La Varra, riguarda proprio l'ultimo termine della sequenza, la politica, e gli attuali rispecchiamenti della stessa nell'architettura.

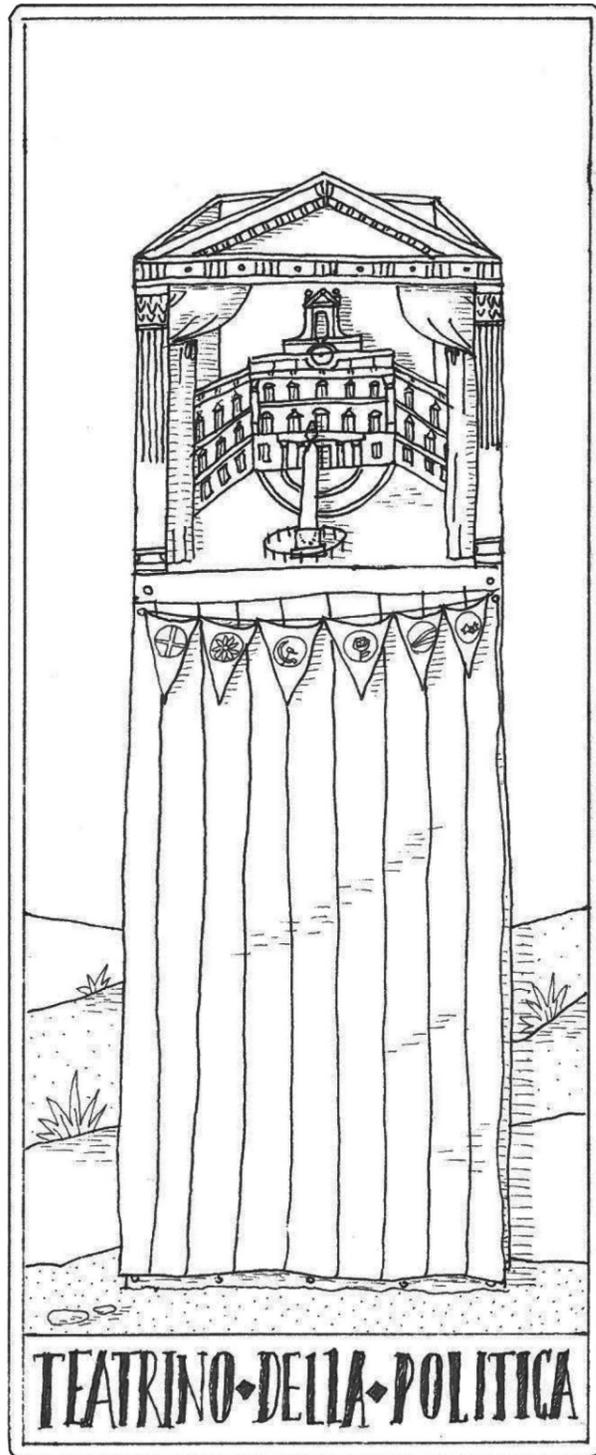
Gli ultimi trent'anni di postmoderno ci lasciano in eredità la disaffezione politica. Il relativismo divagante non poteva andare d'accordo con la politica, che da sempre si fonda su vertenze, o se non altro ci consegna una politica molto più ambigua, diluita nella ricerca del consenso e nella gestione mediatica dello stesso. Il punto è che già da prima del postmoderno, il potere ha cercato di liquefarsi, di perdere forma, rinunciando così prima all'arte poi all'architettura. Ma, mentre dell'arte è facile sbarazzarsi, dell'architettura molto meno; forse è impossibile.

Politica e forma quindi, ma anche per estensione forma della politica o forme della politica; o ancora politica informale e politica che prende forma. Sono questi i temi vari e complementari di questo numero di *Viceversa*. Il privato è, quindi (almeno in parte), pubblico; il pubblico è, (almeno in parte), politico, e il politico è e sarà sempre, anche se non vuole, forma perché, come scriveva Iosif Brodskij, i nostri manufatti la dicono molto più lunga rispetto alle nostre intenzioni.

Gennaio 2015, Valerio Paolo Mosco

GLI SPAZI DELLA POLITICA

Giovanni La Varra



Si potrebbe datare con una certa precisione il crollo dell'influenza del comunismo in Italia, in Europa e nel mondo. Nell'estate del 1986, dopo anni nei quali la Festa dell'Unità milanese veniva organizzata sul Monte Stella - la "montagnetta" pensata da Piero Bottoni a conclusione del disegno del QT8 - il più grande partito comunista dell'occidente, il PCI, decise di spostare la festa alle pendici del Montestella, nel parcheggio e nello spazio appena inaugurato del Palatrussardi, ove tuttora si svolge.

Il Palatrussardi, un luogo per "eventi", opera temporanea e smontabile, era allora uno dei segni che la nuova politica del PSI craxiano aveva depositato nella città: un grande tendone retto da una tensostruttura, con un nome sponsorizzato, che rimandava al mondo della moda e dell'effimero.

La Festa dell'Unità al Montestella era scomoda, imperiva, frammentata tra le radure e le macchie, innervata da un percorso disagiata, sconnesso, non praticabile da tutti e scomodo per i mezzi di approvvigionamento. Ma era in un luogo simbolico.

Anche il Palatrussardi - che da allora ha cambiato nome innumerevoli volte - era ed è un luogo simbolico, ma di altra natura¹.

Il parcheggio del Palatrussardi, la fermata del metrò, la connessione con una strada di grande traffico: il paradigma dell'accessibilità sostituiva il prestigio del simbolo. L'accessibilità diventa, nei primi anni ottanta, il nuovo principio ordinatore delle funzioni urbane degli edifici simbolici, rendendo il Montestella un paesaggio improvvisamente appartenente al passato.

Così i luoghi simbolici, se casualmente non ricadevano nel nuovo paradigma dell'accessibilità, passavano di grado: diventando monumenti e li si può facilmente dimenticare. Cosa che, ancora oggi, caratterizza la splendida intuizione di Bottoni.

La rinuncia al simbolico ha caratterizzato tutta la politica italiana degli ultimi anni. In realtà, come un contrappasso, è stata proprio questa rinuncia ad aprire le fila di una incredibile e affannosa rassegna di luoghi effimeri e simbolicamente deboli: palasport, loft, praton, camper, eremi, predellini, girotondi, traversate dello stretto.

Ma questa tumultuosa sequenza non è riuscita a nascondere il vuoto su cui si sosteneva questo incredibile agitarsi. Tanto che nessuno di questi spazi è durato, nessuno ha assunto un duraturo ruolo politico, consumati dal loro stesso carattere effimero.

Forse è un fenomeno che non riguarda solo la politica italiana, per certi versi il simbolico è rimasto in mano al potere più ottuso e violento e, quasi per distinguersi, per denotare la propria "leggerezza", il potere democratico occidentale è entrato nell'ottica dei luoghi evento, dei luoghi da comunicare piuttosto che da abitare.

Ma questa rinuncia ad andare nel profondo dei luoghi, ha "sradicato" la politica. Essa si è messa a vagare nello spazio, come tante altre cose che fluttuano: i flussi finanziari, la fama, l'informazione, il complotto. Rinunciando alla stabilità dello spazio, la politica ha perso l'occasione di mantenere il contatto con le dinamiche sociali che, non a caso, incidono sempre nello spazio stesso, anche quando nascono da forze immateriali. Il tramite dello spazio, tra politica e società, si è improvvisamente interrotto negli ultimi anni del secolo scorso. Sezioni, circoli, oratori, fabbriche, scuole, uni-

versità, tutta una rete capillare di luoghi comuni alla politica e alla società si è disgiunta. Certo, era quella una società di grandi comportamenti collettivi. Ma se è cambiata la natura del sociale, in che modo la politica ha cercato di tenere dietro a questo mutamento? Lo spazio della politica in una società frammentaria non può certo essere simile a quello della società precedente ma, pure, quale riflessione è stata attivata per capirne la nuova portata?

Ovviamente non possiamo sottovalutare che la politica è anche intrigo, palazzo, tattica, silenzio, attesa. Ma, a monte di queste dinamiche, società e politica, parlando, hanno per molto tempo provato a sostanziarci l'un l'altra, e anche l'intrigo, anche il palazzo, erano in qualche modo l'eco lontana e magari distorta di un contatto e di uno scambio che pure, altrove, avveniva. Ma, rinunciando allo spazio, la politica ha rinunciato alla sua natura più intima e, insieme, più visibile e duratura, quella di essere anche costruttrice di luoghi simbolici, di accentuare alcuni brani della città e del territorio per cavarne essenze nascoste, per farli diventare materia collettiva e trasmissibile.

E questa latitanza si è poi allargata dagli spazi propriamente politici a tutto lo spazio: la città, l'architettura, il paesaggio, il territorio. La politica ha rinunciato a utilizzare lo spazio e questo, ha perso peso, non ha più, nei luoghi simbolici, le sue coordinate maggiori.

Una politica asettica, vede nell'architettura e nel disegno della città, pratiche ancora troppo gravate di funzioni simboliche da poterle far rientrare nel suo nuovo alveo. Questo accade ora che la politica si è finalmente e totalmente liberata, nel profondo, del simbolo, pur mantenendo, almeno in superficie, una parvenza di simbolicità che è talmente evanescente che siamo tutti disposti a guardarla con condiscendenza.

Ne deriva che l'architettura contemporanea, se vuole assecondare questa politica, non ha altra possibilità che rappresentare la sua latitanza, e lo fa dando luogo a figure massicce e "vuote", sovradeterminate, esuberanti, cariche di una violenza repressa, di un formalismo personale e manierato, monumenti senza fondamento e senza collettività.

Non è forse un caso che, proprio all'inizio di quegli anni ottanta a cui possiamo far risalire l'origine di questo distacco tra politica e spazio, Roberto Calasso, con "La rovina di Kasch", racconta la storia di Talleyrand – ministro prima di Luigi XVI, poi di Napoleone e infine cerimoniere del Congresso di Vienna - un uomo del potere che "sapeva che l'obiettivo era ogni volta quello di reggere per qualche anno". Il racconto, apparentemente anacronistico di Calasso, a pochi anni dal delitto Moro, rievocando l'oscura figura di Talleyrand, preconizza la deriva della politica verso un mondo in cui "le cose non hanno più un peso stabilito (...). Nulla poggia" per cui "non ci sono principi, ci sono soltanto avvenimenti"². Questo apparente parlar d'altro, è in realtà un ritratto preciso del distacco tra politica e dimensione spaziale, un ritratto del tempo in cui Calasso scrive, andando ad intuire la portata di un divaricamento che continua ad allargarsi tanto più quando in esso si infilano, scintillanti come meteore, i luoghi fragili e di breve durata che abbiamo visto avvicinarsi in questi ultimi anni.

Ripensare i luoghi della politica oggi significa fare i conti con una società molteplice, capricciosa, esigente, ma anche tenace e consapevole delle sue risorse.

Si può ripartire dai luoghi delle sconfitte, dall'immensa città porosa che abita dentro la città contemporanea, e che è stata liberata dai progetti irrisolti, fuori scala, che ha prodotto un tessuto di rovine senza sto-

ria, di progetti senza misura. E' una città negativa di edifici vuoti, simboli a modo loro, di questo tempo.

In questi luoghi è possibile immaginare che la "macchina" del partito e le istanze della società si incontrino come elementi che convivono, che coabitano uno stesso luogo. I partiti diventano più leggeri, ma non perdono rappresentatività politica e istituzionale. Il loro peso ridotto può essere compensato da luoghi strutturati per aprirsi alla società, al fluire delle idee e dei progetti, alle nuove forme di abitare, lavorare e scambiare beni che, oggi in modo fragile e frammentario, molte diverse realtà stanno isolatamente esplorando. I luoghi stessi della politica devono diventare piccoli esperimenti, dove la società dispiega il nuovo, dove si caricano di significato le cose che, nel suo seno, stanno lentamente prendendo corpo.

Dobbiamo immaginare luoghi porosi, "passanti", aperti, dove la politica si rappresenta anche per conto dei brani di società che seleziona, ospita e accoglie, dove soprattutto si rappresenta tramite questa.

Anni fa, in un saggio del 1959, Italo Calvino tratteggiava la condizione della società del suo tempo come "sommersa dal grande mare dell'oggettività", una società che rischiava di rimanere annichilita dal "flusso ininterrotto di ciò che esiste". Le condizioni non sembrano oggi molto diverse. Il grande mare dell'oggettività era l'anticamera di un mondo dove "le cose (...) vanno avanti da sole"³. Ma proprio perché le cose, invece, non vanno avanti da sole, è necessario tornare a immaginare nuovi spazi della politica, che abbiano della politica un'opinione più alta di quella che la stessa politica ha di sé stessa.

1.

Pierluigi Nicolin ha descritto efficacemente questo edificio all'inizio degli anni '90: "Il Palatrussardi può essere considerato un simbolo del regime? La risposta non è semplice (...). In effetti sotto la tenda si sono tenute importanti manifestazioni politiche e alcuni celebri concerti. (...) In quanto al suo aspetto esteriore, la tenda (...) appare come una struttura senza particolari pregi architettonici, un banale oggetto standardizzato. (...) Al tendone tutt'al più si può imputare di non essersi comportato come una buona struttura mobile, insomma di essere rimasto fermo per troppo tempo in quel posto" in Nicolin, P., "Notizie sullo stato dell'architettura in Italia", Bollati Boringhieri, Torino, 1994, pagg. 13-15.

2.

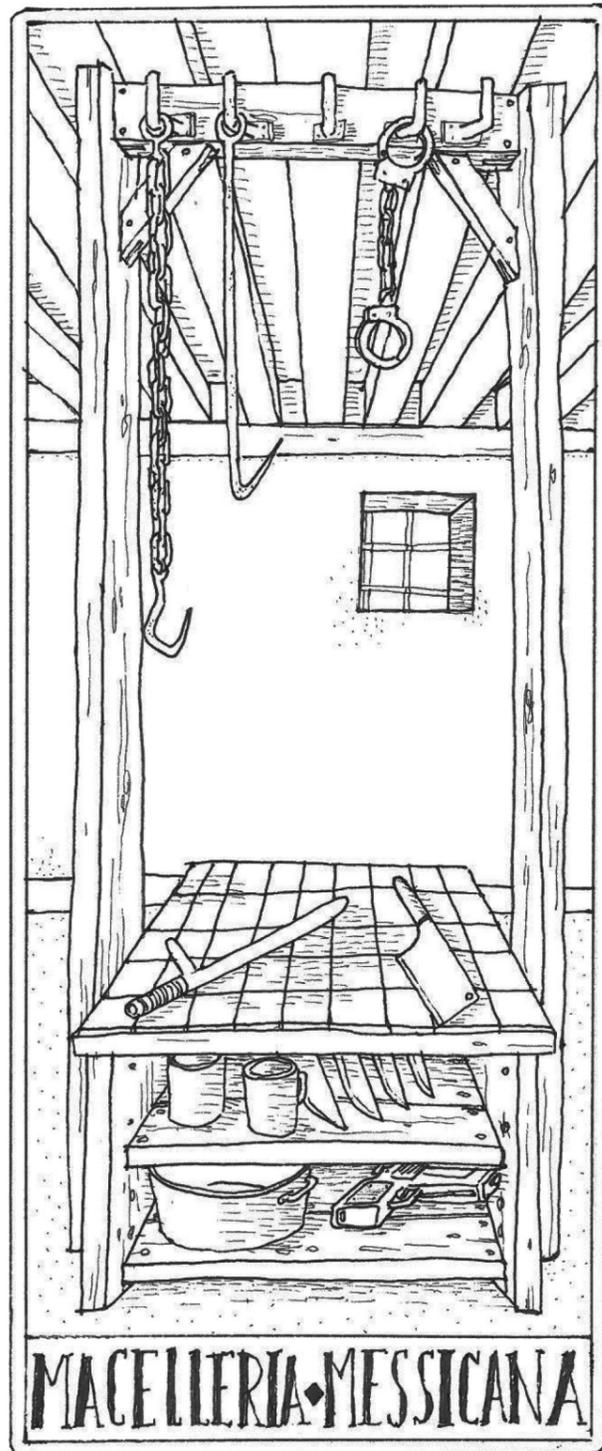
Calasso, R., "La rovina di Kasch", Bompiani, Milano, 1989 (1983), pagg. 36, 39 e 46.

3.

Calvino, I., "Il mare dell'oggettività", in Id., "Una pietra sopra", Einaudi, Torino, 1980, (1959), pagg. 39 e 42.

IL POTERE DI NON RAPPRESENTARSI

Valerio Paolo Mosco



I palazzi della politica sono vuoti, scrive Bauman, probabilmente perché non servono più. La democrazia che oggi vediamo è proteiforme, ma su una cosa è unita: la volontà di non rappresentarsi. Chi ne fa le spese è l'architettura, che così perde uno dei suoi migliori clienti, ovvero il potere. Fino a poco tempo fa il potere aveva bisogno di rappresentarsi in forme stabili attraverso una *gravitas* capace di esprimere allo stesso tempo assoggettamento e protezione. Di tutto ciò oggi non c'è più bisogno. La maschera del potere è cambiata passando dalle pose gravi e istituzionali all'accessibilità colloquiale; così i muri, con cui da sempre vengono costruite le architetture, nell'epoca del politicamente corretto, dopo essere stati abbattuti, non sono più eretti. Ed è proprio il muro il simbolo, al negativo, del politicamente corretto. È il muro, infatti, ciò che divide la politica dalla piazza, fisica o telematica che sia, che divide il "Palazzo", dove avvengono cose turpi e abominevoli, dalla gente che è candida e virtuosa, anche quando dà adito a quello che Voltaire giustamente definiva il suo innato desiderio di ingiustizia. Gli ultimi muri del potere, anche se di acciaio e vetro, li ha costruiti Mitterand che non solo ha avuto il coraggio ed il piglio di rappresentare il suo potere, ma lo ha fatto esprimendo uno stile capace di imprimere all'architettura un cambiamento epocale. Sono state proprio le geometrie primarie, minimali e massoniche del "re repubblicano" a spazzare via alla fine degli anni '80 il già decrepito storicismo postmoderno. Siamo nel 1989, l'anno del Bicentenario della Rivoluzione francese, ma più che altro l'anno della caduta del Muro di Berlino, ovvero l'anno

della fine dell'architettura rappresentativa. L'anno in cui il potere, per troppa espansione, ha deciso di non avere più stile, di essere tutto, per cui nulla. Dopo il 1989, infatti, si è andata sviluppando, subdolamente e senza un progetto specifico, una ideologia basata sulla illimitatezza, sul bulimico assoggettare a sé il tutto in una espansione asintotica del proprio operato. Essendo o volendo essere il tutto, volendo rappresentare tutti, il potere è passato così dallo stato solido a quello aeriforme, senza passare da quello liquido: ha voluto essere nell'aria dappertutto, come pensiero mediocre, come minimo comune denominatore morale, politico ed estetico, come nulla che si maschera da tutto. Corollario della cultura dell'illimitatezza, che caratterizza la triste ed avvizzita post-modernità progressista, è la cultura del "rischio zero", per cui il potere promette, più o meno esplicitamente, un futuro possibile, dove la mediocrità elevata a paradigma possa preservare i cittadini da qualunque pericolo, e ciò sempre in cambio del consenso. La cultura dell'illimitatezza e del rischio zero tendono, di loro natura, all'informale. Non ambiscono, infatti, a rappresentarsi, a darsi forma. Esse in ultima analisi pretendono di non avere stile. Sta qui l'insopportabile protervia della cultura dell'illimitatezza, il pensare che sia possibile compendiare a sé qualunque espressione, schiacciando le diversità in un ipotetico tempo definitivo, denaturalizzato, che ha smesso di scorrere. Una superbia questa intollerante ed intollerabile, subdola e a buon mercato. E' questo un punto essenziale. Ripercorro il ragionamento: la cultura della illimitatezza fa sì che qualunque forma di rappresentazione, per cui qualunque volontà di porre dei limiti, perda, per ragioni di consenso, la sua ragione di essere. La rappresentazione allora, poiché non è possibile nelle faccende umane eliminare l'aspetto rappre-

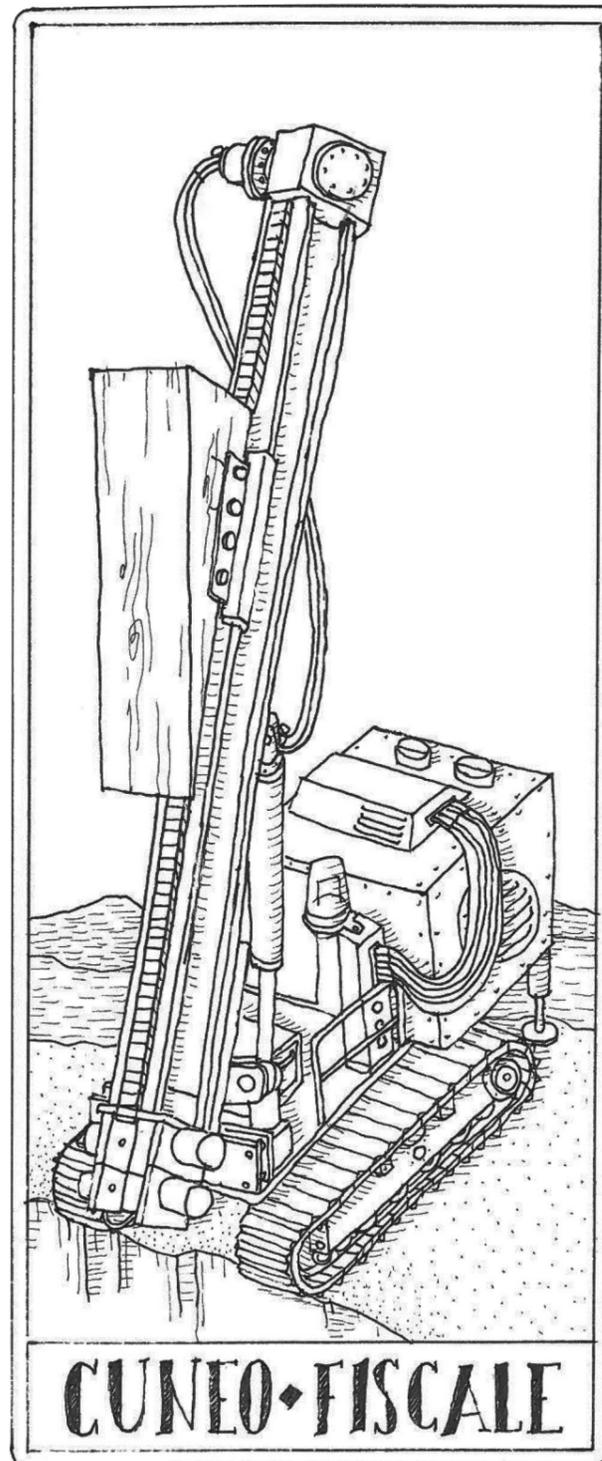
sentativo e simbolico (leggi: eliminare lo stile), si attesta su un meta-linguaggio asettico e tecnico (vengono in mente alcune pagine di Severino), che ha la pretesa e la tracotanza di essere la rappresentazione definitiva di una società onnicomprensiva e definitiva, come le squallide bandiere multicolore della pace dove tutti i colori corrispondono alla mancanza di colore. Questo meta-stile a rischio zero, intriso di buone intenzioni, si fonda su un presupposto: il totale depotenziamento di qualunque idealità. Il termine è scivoloso, oggi persino desueto, sebbene sia quello che ha nutrito la cultura occidentale per più di duecento anni. Con una certa approssimazione si potrebbe affermare che un'attitudine idealistica è quella che tenta di anteporre al pragmatismo empirico, derivante dai fatti così come sono, una volontà di trascendere gli stessi, in una dimensione più alta, in definitiva in un'aspettativa. Gli ultimi anni hanno visto il successo del pragmatismo empirico che ha saldato insieme materialismo e cultura pop. I risultati sono stati miseri, avviliti. Eliminata qualunque idealità, come qualunque pretesa a dare vita a qualcosa che vada oltre l'effetto immediato, si ha l'impressione di una società accartocciata che finché ha avuto dalla sua parte la crescita economica è riuscita per partenogenesi a perpetuarsi, mentre nell'oggi della grande crisi sembra non avere più la forza di procreare. Siamo quindi dentro un paradosso che determina un'impasse da cui è difficile uscire. Ci rendiamo, infatti, finalmente conto che il materialismo pop ha fallito e che le sue forme ormai sfiorano il ridicolo, ma allo stesso tempo, a ragione, siamo scettici di fronte agli idealismi, che spesso si riducono a formule ad effetto, di basso profilo semantico. Tradotto in termini che riguardano più specificatamente l'architettura e l'arte, comprendiamo che la subdola rivoluzione antropologica paventata

negli anni '90, ovvero la profezia di una società senza stile, talmente inclusiva da essere tutti gli stili, è ormai insostenibile, ma allo stesso tempo non sappiamo quale stile vogliamo, anzi, abbiamo paura dello stesso termine. L'architettura rappresentativa sociale, quella del potere per intenderci, trascrive questa indecisione che è sia della domanda che dell'offerta. L'impasse è delicata e per estensione riguarda il rapporto che intessiamo con la *res pubblica* e la difficoltà che abbiamo nel riscriverlo. Personalmente sono d'accordo con Antonio Pascale, che a questi temi ha dedicato un libro generoso e sentito, stimabile se non altro perché finalmente fuori dalle pastoie e dai giochi di specchi post-moderni. Il titolo del libro è significativo: *Questo è il paese che non amo. Trent'anni nell'Italia senza stile*. Si chiede Pascale se sia possibile coniugare lo stile con lo scetticismo, l'idealismo con la relatività, la rappresentatività con l'inclusività. In una sorta di riedizione del pensiero negativo Pascale scrive: "per alimentare la resistenza c'è bisogno di uno stile: fa niente se esso appaia abbozzato, ma uno stile che funga da bussola". Concordo con ciò: nell'utilizzo strumentale dello stile e mi piace pensare alla costruzione dello stile con una personale riedizione del ben noto mito di Sisifo di Camus: siamo costretti ad elevare sul monte il pesante masso dello stile, della forma; poi, giunti alla sommità, inevitabilmente questo masso precipita e allora lo inseguiamo e giunti alle pendici vediamo altri monti verso i quali siamo costretti a spingere il nostro masso. Il senso di questa frustrante condanna appare quando ci voltiamo e allora vediamo il susseguirsi dei monti degli stili ormai decaduti. E' una vista questa, che ci consola, che ci racconta romanticamente della nostra vanità che però non è personale, non è autistica, ma una vanità collettiva, epica, utile perché condivisa. Se

vincesse il pensiero unico, lo stile definitivo materialista e pop, questa vista ci sarebbe negata o meglio si ridurrebbe ad una desolante pianura. Sarebbe una vista la cui leggerezza sarebbe insostenibile.

IL DISEGNO POLITICO DI ROMA

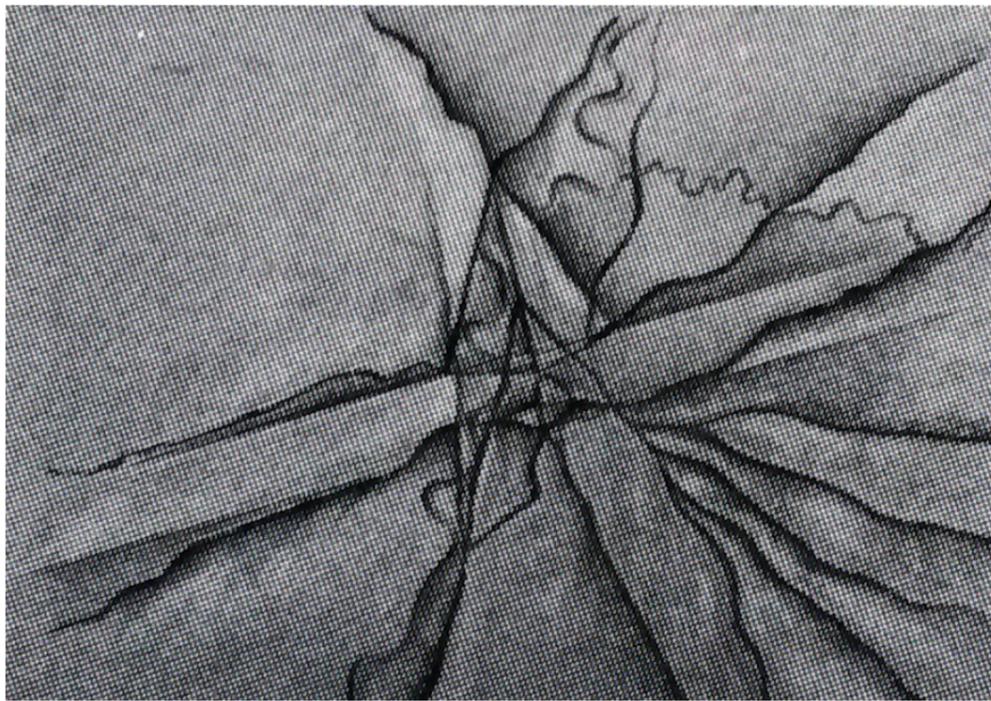
Marco Biraghi



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 centocinquant’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



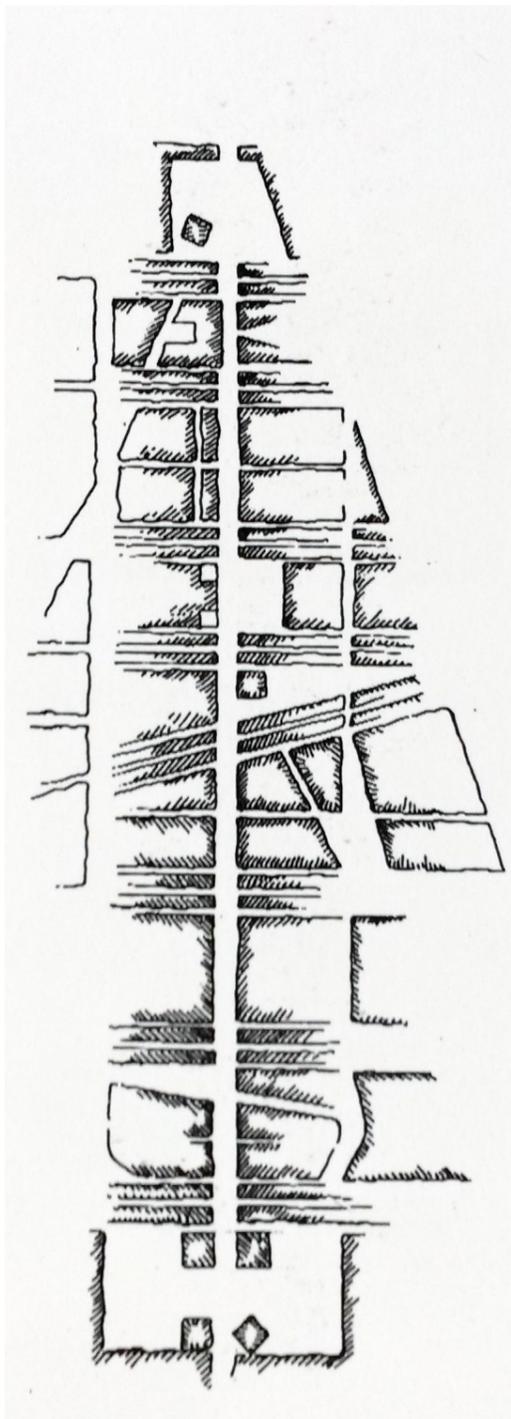
polarità città-campagna che – ancora ai giorni nostri – caratterizza in modo peculiare il territorio romano, in cui, differentemente dalla maggior parte dei grandi insediamenti urbani, manca una zona di mediazione tra le due condizioni.

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.

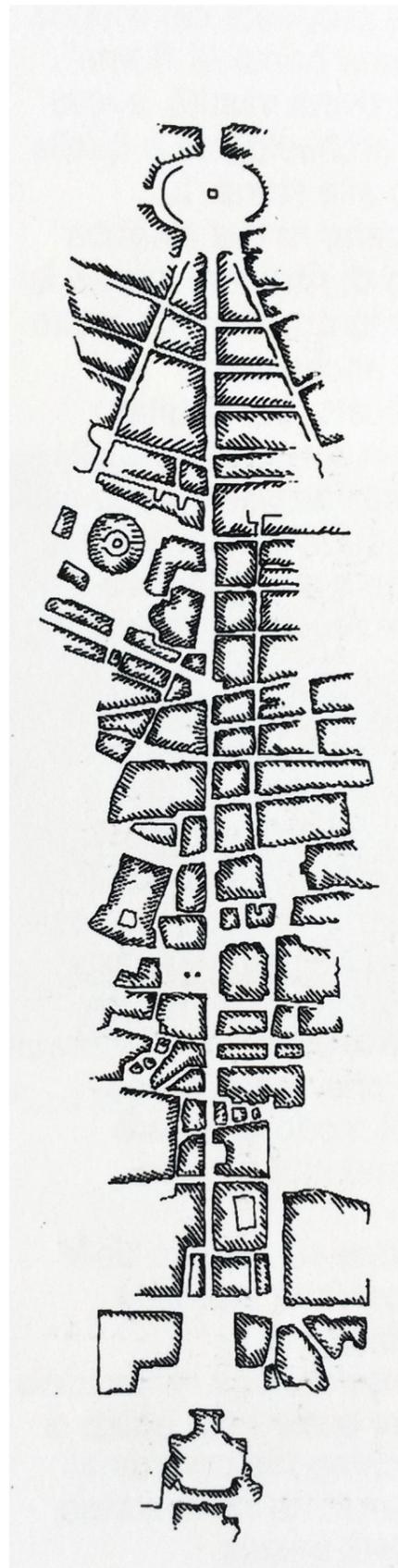
Pur non raggiungendo una scala di definizione tale da consentire di valutarne gli aspetti compositivi e linguistici, il progetto rivela il proprio “carattere” marcatamente puriniano per la presenza in pianta – oltretutto della griglia di corti quadrate – di una seconda griglia composta da cubi vetriati 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.



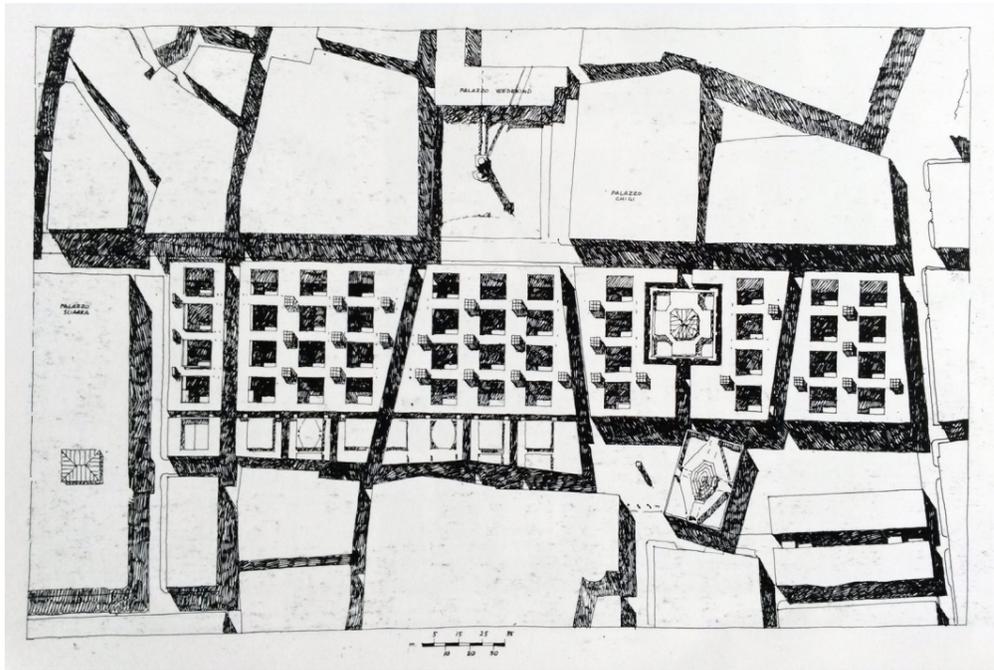
Gruppo di architetti romani (capogruppo Franco Purini), **La città politica, il Parlamento e i nuovi Ministeri, visione generale degli interventi.**



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.

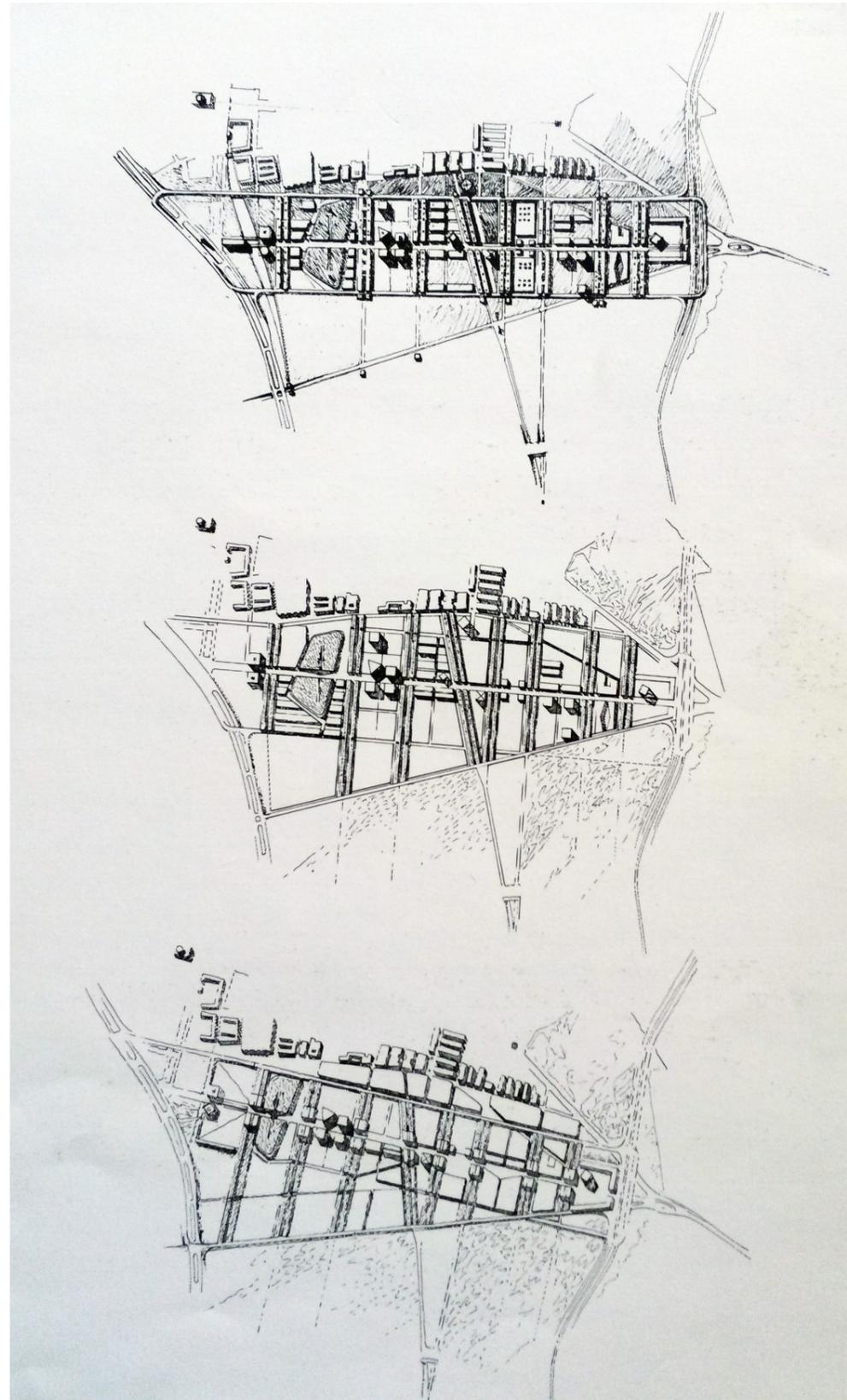
Ma il disegno puriniano per Roma, elaborato – va ricordato – nel 1987, nel pieno di una stagione difficile per l’Italia (difficile anzitutto per la politica, punteggiata dall’ininterrotto susseguirsi di governi Craxi, Andreotti, Fanfani, e minata al suo interno dal prospere di quel sistema di corruzione 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».

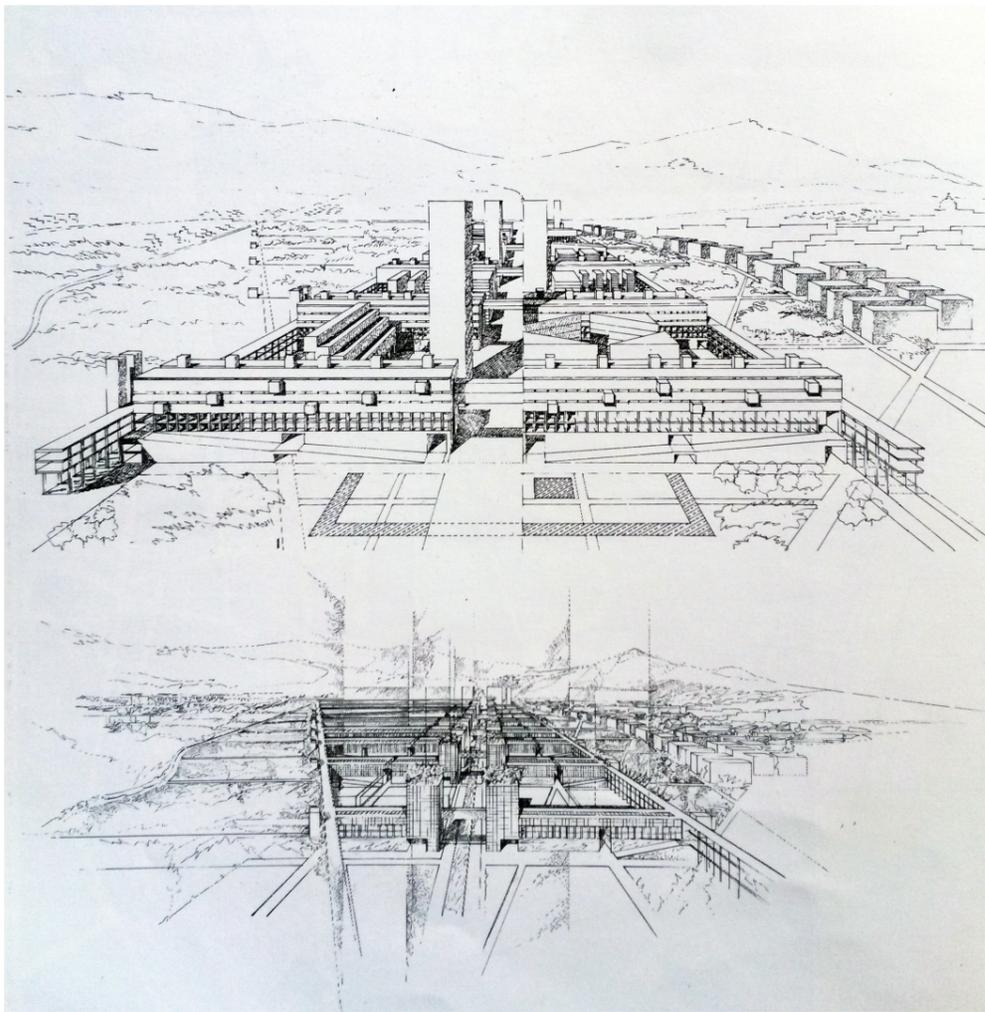
Sarà lo stesso Tafuri, in *La sfera e il labirinto* (1980), a indicare una possibile via d'uscita dalle secche della futilità, dell'autoreferenzialità e della vaniloquenza in cui era rimasta impigliata la cultura architettonica (italiana e non solo) nel corso degli anni precedenti: «Ma cosa significa, 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,

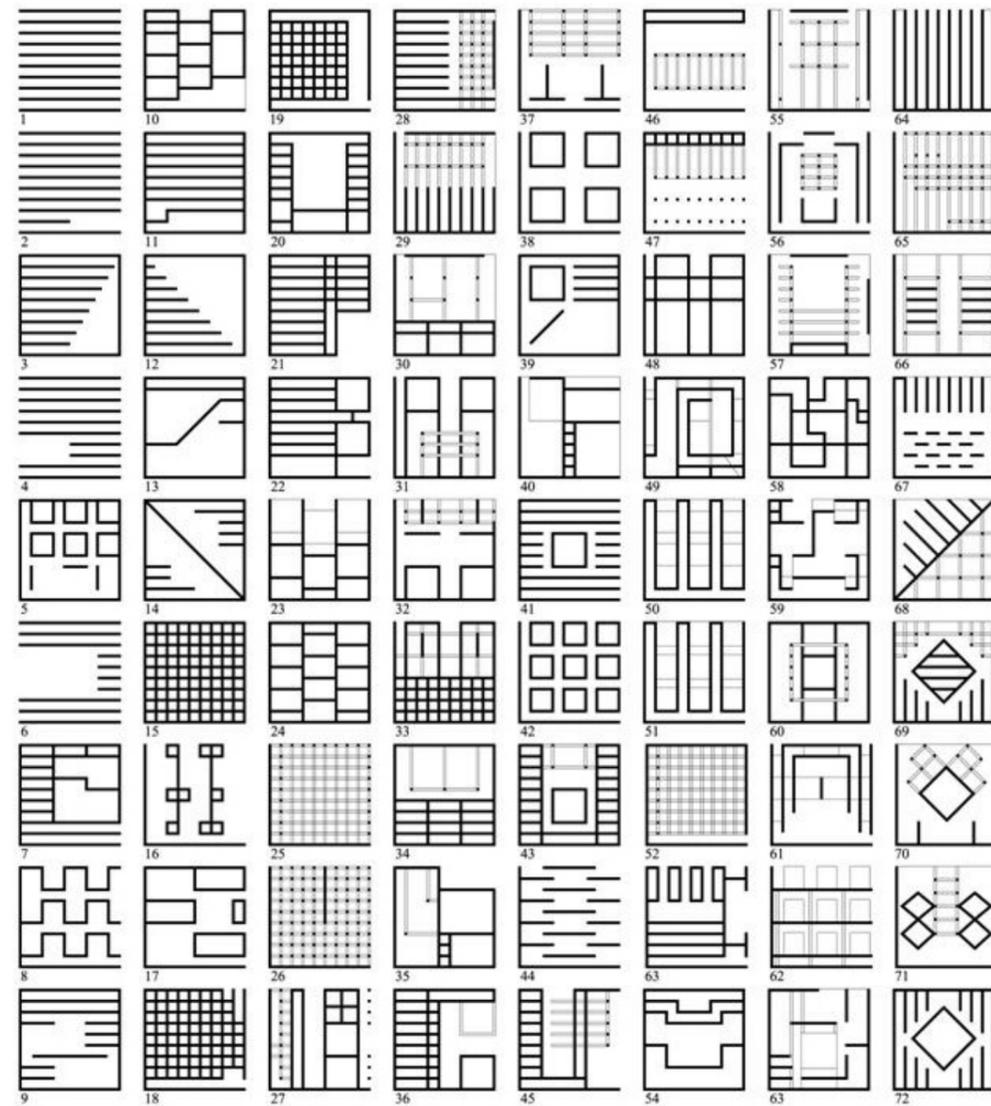
Gruppo di architetti romani (capogruppo Franco Purini), **La città politica, il Parlamento e i nuovi Ministeri, Progetto per Centocelle**



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**



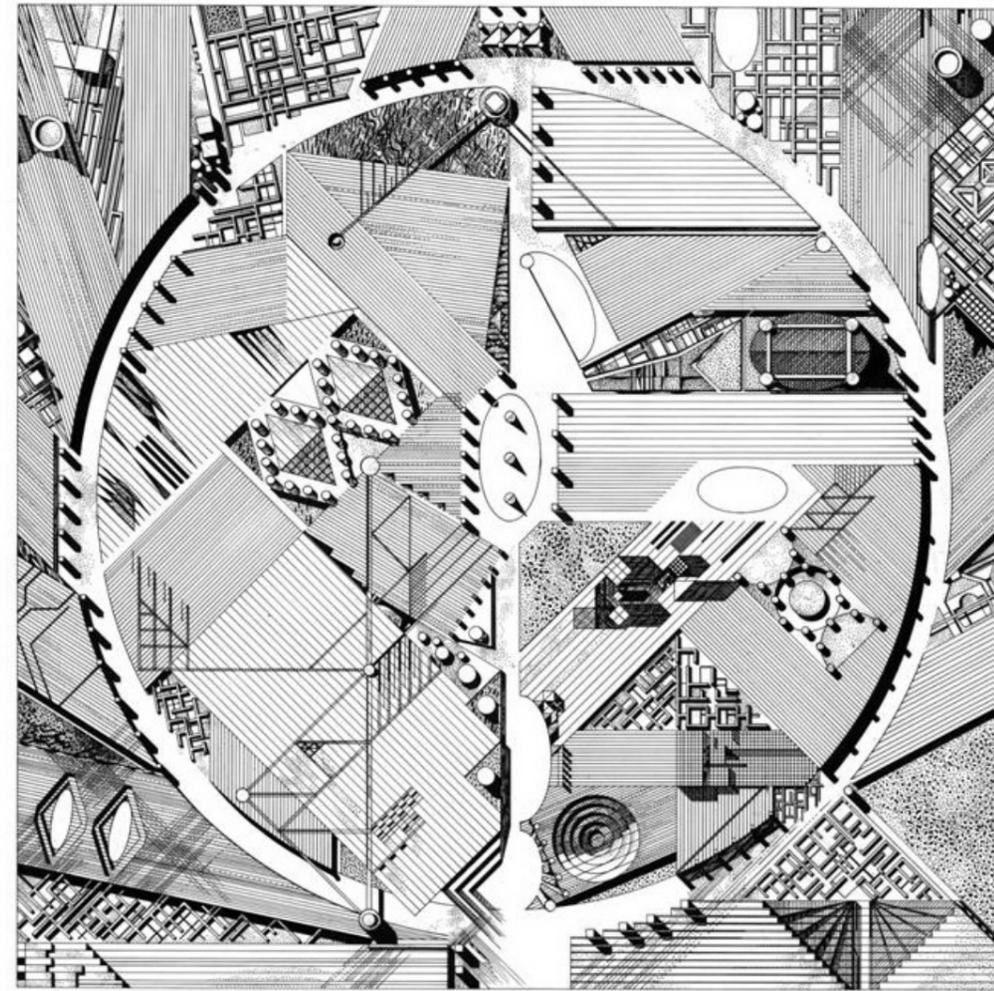
tura italiana proprio in quegli anni. Ma non si tratta di un semplice mutamento di paradigma interpretativo. L’analisi di Tafuri è radicata nello stesso terreno in cui si situava quella di *Progetto e utopia*. La posizione solo apparentemente pessimistica, o vuotamente negatrice dell’inizio degli anni 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-

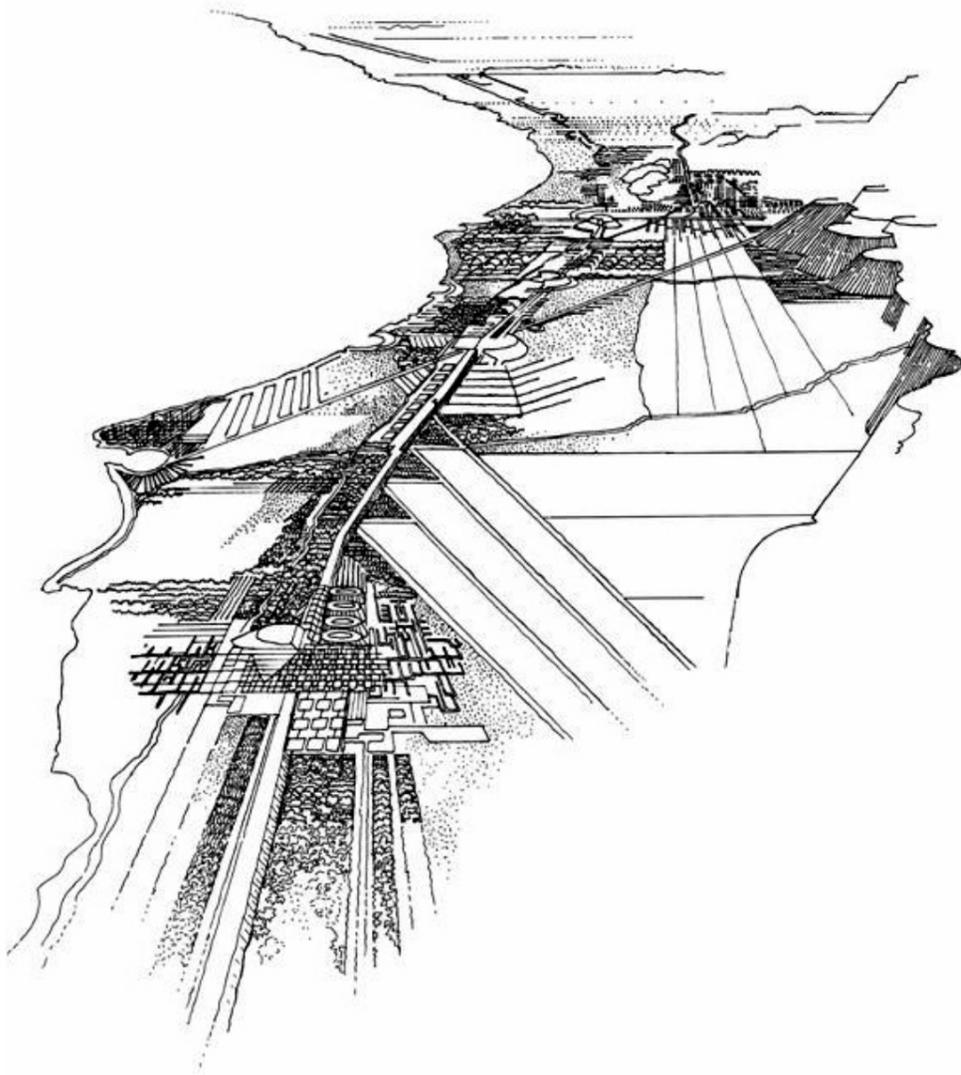


scorso vigente esclusivamente nella dimensione “separata” del disegno.

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.

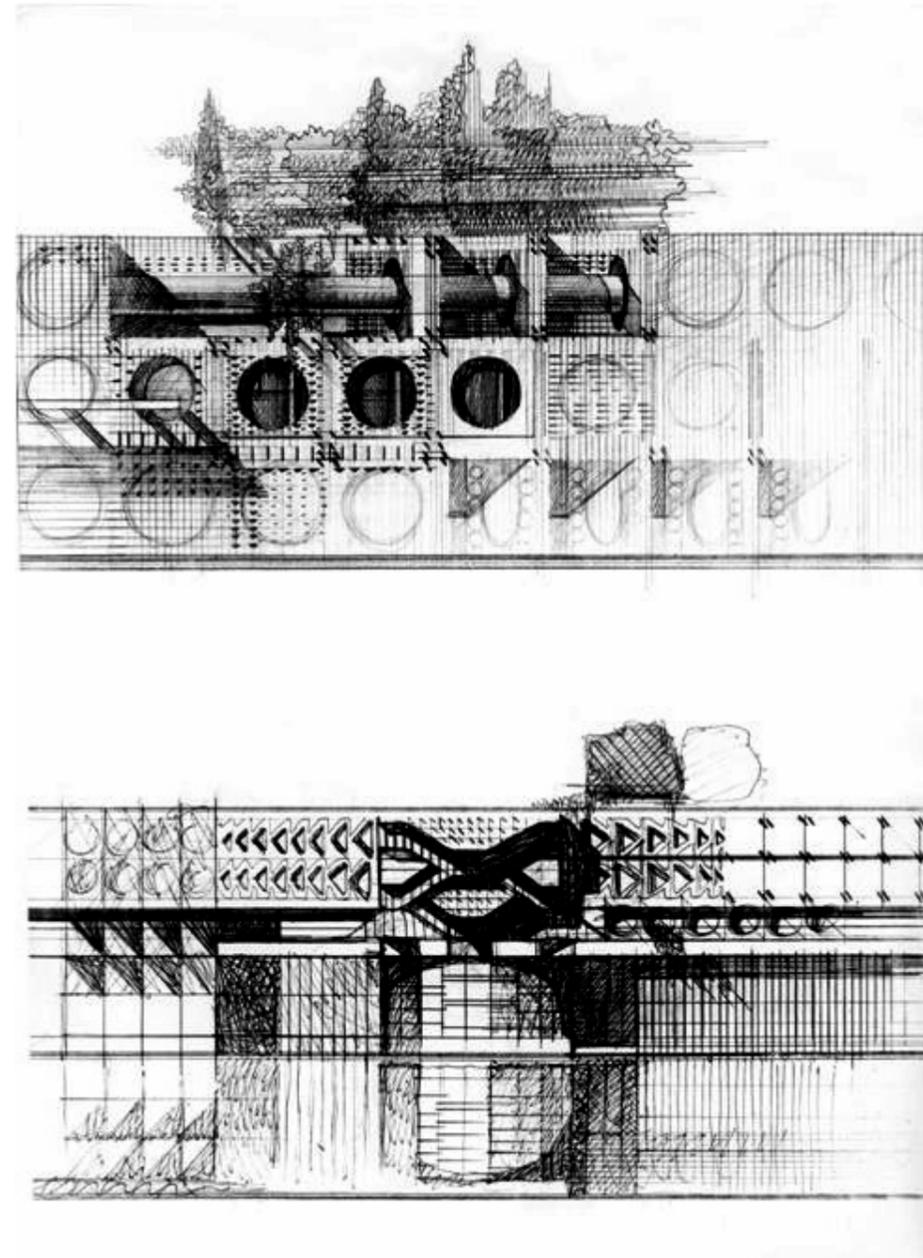
D’altronde, già nel mettere in luce il carattere *politico* (niente affatto “politicizzato” o ideologico) dei disegni di Purini, se n’era rimarcata implicitamente la distan-

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**

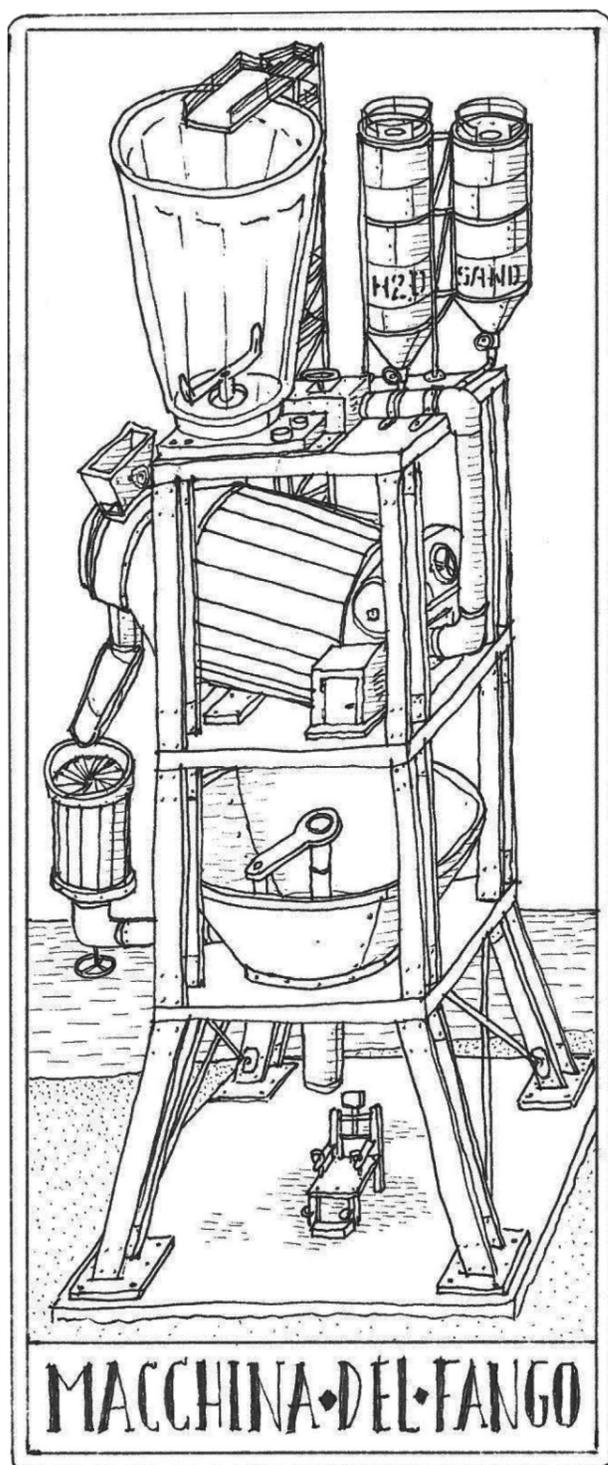


linguaggio – è questo il disegno politico del disegno puriniano. Disegno insieme *possibile e reale*. Esattamente la definizione che Franco Purini e Laura Thermes hanno dato della politica in uno scritto pubblicato nel 1978 su «Controspazio»: «arte del possibile» e «dialettica del reale».

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

“...L'ICONOGRAFIA DEL PARTITO LA DECIDEVO IO. SEMPRE.”

Intervista a Filippo Panseca di Nicolò Ornaghi e
Francesco Zorzi



Questa intervista è stata registrata a Milano presso lo studio di Filippo Panseca nei giorni 5 dicembre 2014 e 9 gennaio 2015. Gli stralci qui riportati fanno esclusivo riferimento al periodo in cui l'artista lavorò come scenografo per il partito socialista italiano su incarico diretto di Bettino Craxi.

L'intervista è parte di un progetto di tesi in laurea magistrale, sviluppato con il professor Marco Biraghi presso il Politecnico di Milano, che prende in esame la realtà milanese nel periodo storico tra il 1978 e il 1997.

“Iniziai a lavorare con il PSI nel '79 con il congresso di Torino, lì c'era questo palazzetto dello sport, credo del basket, ed era perfettamente circolare, così pensai che poteva essere bello disegnare al centro, con il mio allestimento, un simbolo della pace, e così feci.

L'iconografia del partito la decidevo io. Sempre. L'inserimento del simbolo della pace fu funzionale, poi, a dividere i vari spazi del congresso, da una parte tutta la stampa con i giornalisti, da un'altra tutta la delegazione straniera e poi, in un'altra ancora, il pubblico.

Altra cosa fondamentale. Questo congresso fu il primo in cui si vide per la prima volta il garofano rosso, questo perché Craxi non voleva la falce ed il martello, sosteneva che noi socialisti eravamo i cugini poveri dei comunisti e che quindi avremmo dovuto trovare un nostro simbolo. Pure i socialisti francesi, in fondo, cambiarono il loro simbolo e misero la rosa, ma allora il segretario dei socialisti italiani era De Martino, che era comunista più che socialista, quindi non se ne curò, e Pannella, invece, che era uno che aveva l'occhio

lungo, si prese lui il simbolo della rosa nel pugno. Nel frattempo fu proprio in occasione di questo congresso che Craxi divenne segretario..”

Ho conosciuto Craxi qui a Milano quando sono arrivato, nel '68, lui era ancora consigliere comunale. Ci siamo conosciuti per caso, cenavamo nello stesso posto, all'Angolo, era una trattoria in via Fiori Chiari. E lì c'era questo Angelo, che era un comunista di quelli sviscerati, che aveva istituito pure un tavolo per pittori ed artisti in generale e quindi si poteva mangiare senza pagare a patto che, dopo un certo numero di pasti, gli si portasse un quadro.

Tra gli artisti con cui ho intrattenuto più rapporti per primo ci fu Ugo La Pietra, che conobbi ancora quando stavo a Palermo ed avevo aperto una mia galleria, lo invitai ad esporre lì e diventammo amici, fu lui a mandarmi a Paullo da Mauro per la realizzazione delle mie opere quando arrivai qui a Milano.

Per il congresso del PSI a Rimini, entrai per la prima volta in questo spazio, la prima cosa che notai era la quantità esagerata di colonne, quindi mi sono messo a sedere, ho riflettuto ed ho pensato: 'e se ci faccio un tempio con le colonne?'. Quindi ho replicato perfettamente le colonne e ci ho semplicemente messo sopra il resto del tempio. Poi è successo un casino, i giornali ne hanno parlato fino allo sfinimento, tutti a fare dietrologia sull'immagine del tempio, nessuno aveva capito nulla. Fissammo delle staffe in acciaio a terra, che sarebbero state le basi delle colonne, e sparammo enormi chiodi in acciaio, in modo da avere la sicurezza che la staffa non si sarebbe mai mossa da lì, due gru sollevavano contemporaneamente colonne e frontone per completare la messa in opera.

Sotto il frontone scorreva un nastro a led in cui ci potevamo scrivere i messaggi riguardo al programma

della giornata da comunicare alla platea ed il gioco era fatto.

Il più bel congresso in assoluto fu quello all'Ansaldo, in uno spazio lunghissimo, oggi chiuso, dove ci fanno le scenografie della Scala. Uno spazio di dimensioni impressionanti, 100m x 70m, più di un campo da calcio. Il lavoro venne fatto in meno di un mese, c'erano più di 200 operai al lavoro ed io dovevo organizzare il tutto, all'epoca era difficile poi comunicare senza telefoni portatili ed altre tecnologie di cui ora disponiamo.

Craxi pensava che la piramide portasse sfiga siccome era la tomba dei faraoni.

Comunque questo fu un allestimento veramente d'avanguardia, fu la prima volta in Italia che vennero utilizzati led in quadricromia, prima li si poteva avere soltanto monocolori, infatti l'allestimento di Rimini in questo senso fu quasi una prova. Sono riuscito ad avere questi led veramente innovativi grazie a Formica, il ministro dell'industria, socialista. Dovete sapere che questi led arrivavano contingentati dal Giappone e lui, apposta per me e per il mio progetto di allestimento, fece un decreto in cui si autorizzava ad importare i led necessari dal Giappone. Poi io volevo che il tutto fosse piramidale e quindi i led dovevano essere ottimizzati con la forma piramidale.

Il fatto è che era sabato, era tardi e nessuno aveva ormai più voglia di andare avanti, tutti volevano andare a vedere la partita dell'Italia. Era, credo, una partita di qualificazione per Italia '90 o qualcosa del genere. Quindi io per farli continuare a lavorare li rassicurai e gli dissi che, a lavoro ultimato, avrei preso da bere per tutti e ci saremmo potuti guardare la partita in diretta sulla piramide. L'Italia vinse, ed il lavoro fu completato in tempo e festeggiammo così con un brindisi augurale. In tutto lavorai a cinque congressi, poi però in realtà

mi occupavo pure degli allestimenti di tutte le conferenze programmatiche. Per esempio nell'89, prima dell'Ansaldo, ci fu una conferenza programmatica, in concomitanza con un congresso del PCI, e, quindi, pensai: cosa c'è di meglio di mettere il muro di Berlino alla nostra conferenza programmatica come scenografia? Sarebbe stata una bella beffa. Beh, ormai i giornalisti, ogni volta che stavo per preparare un allestimento nuovo, mi scocciavano tantissimo e pure questa volta continuarono a chiedere con insistenza quale sarebbe stato il prossimo allestimento per il partito ed io gli dissi che ci sarebbe stato il muro di Berlino.

Loro impazzirono, tutti che chiedevano come facevo ad avere un pezzo di 20 metri del muro, finché non mi chiamò una giornalista della Repubblica che mi disse che aveva chiesto a tutti gli spedizionieri se, in arrivo, avessero delle parti di muro e tutti hanno chiaramente negato, io gli risposi semplicemente che non c'era bisogno di passare per spedizionieri, visto che noi avevamo le nostre cooperative ed arrivava tramite loro. Così nei giorni successivi, nello studio scenografico del mio amico Franco Cheli, con molti assistenti, ricreammo il muro, preciso identico, delle stesse dimensioni del vero, con gli stessi graffiti, pure con i ferri dell'armatura che uscivano dal finto cemento, esattamente contorti come quelli veri. Infine per tutta la conferenza tutti credettero che quelli lì erano veramente gli originali pannelli in cemento del muro, alla fine però non resistetti e rivelai a tutti che era una mia creazione. Il giorno dopo, su Repubblica, pubblicarono pure una vignetta satirica, con Bettino che regalava ad Occhetto un pezzo del muro ed Occhetto gli risponde: 'No, non lo voglio, è di Panseca!'

Le cose che facevo per il partito le vedevo come mie opere. La differenza che c'era tra me e gli architetti che

progettavano per gli altri partiti è che loro cercavano di inventare chissà che cosa, io invece mi divertivo a inventare cose gioiose. Sono stato il primo a fare i congressi senza barriere architettoniche. Cioè, sul palco c'erano sempre gli scivoli. A Milano per esempio. Franco Piro era un nostro deputato handicappato. Un giorno mi chiamò e mi disse: 'Quando fai i congressi, per favore, pensa che ci siamo anche noi'. Fatto! Qui c'erano due scivoli, uno a destra e uno a sinistra, ma con poca pendenza, sai, si saliva proprio tranquillamente. Quando si montava un allestimento io stavo lì pure la notte, lavoravo a contatto con tutti i tecnici, ero in contatto con le ditte allestitrici con un fax, che usavo come tavola d'appunti per disegnare o modificare qualche particolare, che trasmettevo e con il telefono spiegavo le modifiche o i materiali e i colori da usare e lo stesso con il Partito, stavo benissimo, ero un po' incosciente e mi divertivo.

Ero io che inventavo i simboli. La piramide, il Tempio o l'ultimo che ho fatto a Bari, dove avevo fatto la porta della pace. O il muro di Berlino. Cioè ero io che andavo a trovare qualche cosa che doveva restare nella mente di tutti in quel momento, che era di attualità. E su questa idea costruivo la struttura che conteneva l'evento. Ero stato in Egitto, mi erano piaciute le piramidi, erano belle ma non vibravano, realizzarne una con dei led che dialogava con immagini e scritte col pubblico sarebbe stato un evento.

A Verona, invece, lo spazio era tristissimo, grigissimo. C'era questo padiglione, non molto alto, ma veramente triste. Non c'erano finestre. Era tristissimo. Allora ho detto: 'Adesso lo riempio di specchi e faccio una specie di anfiteatro'. Ma farlo circolare era un casino e quindi ho fatto un ottagono, ed è venuto benissimo, devo dire. Durante il congresso io stavo lì vicino al palco in piedi,

quando Craxi si alzava per parlare io prendevo il suo posto perché nessuno osava sedersi lì.

Trussardi in occasione del congresso all'Ansaldo fece i vestiti per tutti. Le hostess avevano dei completi Trussardi con i miei garofani rossi stampati.

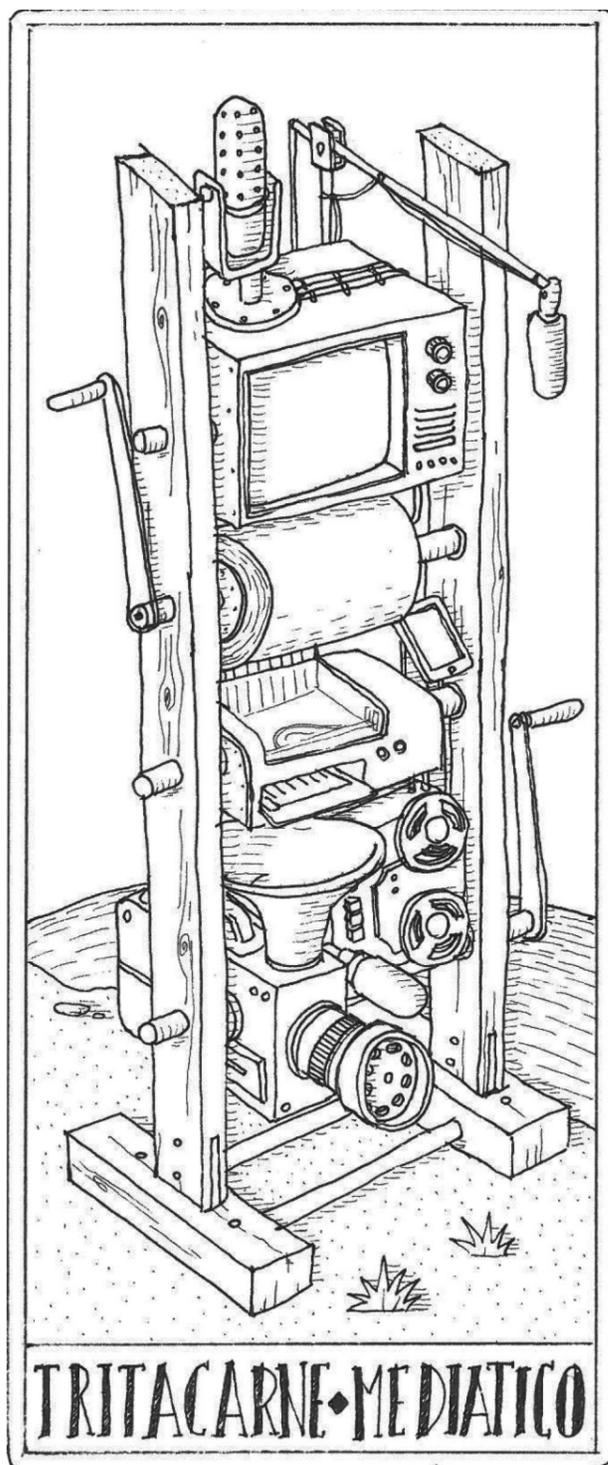
Bari fu l'ultimo congresso. Il Congresso della canottiera. C'era vento di scirocco e faceva molto caldo, era estate. Siccome l'ambiente non era climatizzato, quando Craxi fece il discorso di chiusura sudò talmente tanto che si vedeva la canottiera, da lì il congresso della canottiera. Dissero che io non avevo messo l'aria condizionata e che quindi si vedeva la canottiera.

In quel periodo c'era uno scontro tra comunisti e socialisti e quindi scelsi di fare un arcobaleno come allestimento che doveva essere un segno di pace. Poi ci doveva essere il congresso di Genova che non era un vero congresso. Era per il centenario del partito.

Poi non si fece. Io volevo fare l'uovo di Colombo. Un grande uovo da cui si materializzavano le immagini. Era il '92, cento anni dalla nascita del Partito Socialista Italiano, il più vecchio dei partiti italiani, ma poi, ovviamente, non si fece più nulla”.

LA TELEVISIONE

Giovanni Corbellini



Da qualche anno, le vendite dei televisori sono in calo costante. La crisi economica può essere stata un fattore, ma molto più decisive appaiono le conseguenze dei mutamenti nelle modalità di distribuzione e fruizione dei contenuti culturali, dell'intrattenimento e delle notizie. La mia generazione, quella dei baby boomer, è la prima (e l'ultima, scrive Bartezzaghi su "La Repubblica"¹) a indentificarsi con la traiettoria di questo mezzo. Entrato in casa come oggetto dalla imponente presenza fisica (i televisori avevano le zampe...) ha perso nel tempo consistenza (riducendosi alla superficie degli schermi piatti), centralità (colonizzando progressivamente i vari ambienti della casa fino a migrare su supporti personali e portatili), unità culturale e temporale (passando dal canale unico, attorno a cui si riunivano le famiglie e, di fatto, l'intera nazione, a una offerta frammentata e oggi accessibile a richiesta).

A metà degli anni settanta, quando Enzo Jannacci apre uno dei suoi album più importanti declamando alcune icastiche e profetiche frasi dedicate alla televisione², assistiamo in Italia a uno dei passaggi nodali di questa evoluzione: l'anno precedente la Corte costituzionale aveva autorizzato le tv locali a trasmettere via cavo e di lì a poco avrebbe concesso loro l'etere³. La fine del monopolio Rai segna profondamente la vita del nostro Paese, tanto che, caso unico tra le nazioni cosiddette avanzate, finisce per essere governato a lungo da un tycoon dei media che con la sue reti private aveva rapidamente raggiunto e superato la raccolta pubblicitaria della tv di stato⁴. La resistibile ascesa al potere

finanziario e politico di Silvio Berlusconi è stata minuziosamente analizzata da giornalisti, saggisti, registi e anche da molti giudici, mentre meno esplorate sono le sue conseguenze sullo spazio e sull'immaginario architettonico⁵. La cosa è tutt'altro che sorprendente. Come aveva constatato Benjamin: "L'architettura ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione da parte della collettività"⁶. Mussolini, che pure molto investirà nel rappresentare il proprio potere nella solidità della pietra, da buon giornalista si era presto reso conto dell'efficacia di altri mezzi immateriali nel costruire il consenso. Già nel 1922 dichiara che il cinema è "l'arma più forte per lo Stato" e persegue in tutto il ventennio fascista quella che Benjamin individua come "estetizzazione della vita politica"⁷.

Alla formazione e manipolazione delle masse garantite dai sistemi pretelevisivi, la tv commerciale aggiunge alcune caratteristiche peculiari e in qualche misura paradossali, dato che tendono a far coincidere effetti opposti. Caratteristiche che ne accelerano la pervasività e, nel confronto competitivo, svalutano le possibilità dell'architettura di agire come vettore di rappresentazione politica e luogo stesso del confronto collettivo. Emerge anzitutto una dismisura quantitativa. La "famiglia americana media", ricorda David Foster Wallace in un suo fondamentale saggio del 1993, "guarda la televisione per più di sei ore al giorno"⁸. Di fatto, non c'è quasi tempo di fare altro⁹, tantomeno riunirsi e partecipare alla formazione delle idee sulla cosa pubblica. L'esperienza comune si riduce alla testimonianza di quanto affiora sullo schermo, focalizzata sugli eventi trasmessi e insieme, data l'estensione nel tempo, esposta a una necessaria disattenzione: a una forma di ricezione distratta tanto intrinseca al mezzo (si guarda la

televisione per divertimento, per staccarsi dalla realtà quotidiana) quanto efficace nel raggiungere lo spettatore nella vulnerabilità delle sue emozioni, generando comportamenti di dipendenza tossica¹⁰. La continua ripetizione dei contenuti che passano per il piccolo schermo, inevitabile per questioni di mera quantità, si trasforma in una funzione specifica del mezzo, teso alla formazione di un pubblico massificato di consumatori. Questi ultimi, tuttavia, sono raggiunti uno a uno, nelle proprie case¹¹, già spogliati delle proprie difese individuali, fisicamente privati della possibilità di agire come gruppo o classe antagonista e solleticati nelle loro ambizioni a distinguersi¹². In più la televisione introduce una sorta di bidirezionalità, esaltata oggi dalla rete, che ne fa uno specchio di "ciò che la gente desidera vedere"¹³. Un meccanismo di moltiplicazione degli sguardi, di riflessione deformata della realtà che la finestra catodica restituisce fin dagli esordi: da quelli della tv generalista di *Campanile sera*¹⁴ fino ai reality, passando per le prime trasmissioni artigianali di Tele Milano cavo.

Il palinsesto di questa piccola emittente, fondata nel 1974 dal politico Giacomo Properzj ed embrione di Canale 5, integrava gli scarsi contenuti allora disponibili con le esibizioni degli abitanti (e unici suoi spettatori) del quartiere in cui si era insediata¹⁵: Milano 2. Il complesso residenziale sviluppato da Berlusconi, allora solo imprenditore edile, offre a Properzj l'ambiente nel quale insediare una delle prime tv senza affrontare gli esorbitanti costi di infrastrutturazione. Per evitare la "bruttura" delle foreste di antenne sui tetti, il progetto prevede infatti un dispositivo centrale di ricezione che distribuisce via cavo il segnale tv a ciascun appartamento¹⁶. L'ex cavaliere subentra poco dopo nella proprietà di Tele Milano cavo, pagandola una lira e

rilevandone i debiti, in maggior parte contratti verso la sua Edilnord come affitti non pagati.

Si può dire quindi che è stata una preoccupazione fondamentale estetica, architettonica, di decoro urbano, sebbene legata a calcoli di mercato, a proiettare un palazzinaro dal mattone alla televisione e, da qui, ai vertici della politica. L'incontro fatale trova tuttavia un Berlusconi prontissimo ad adattarsi al mezzo e al "Kunstwollen" che esso esprime. Sua emittenza non inventa gran che, ricicla idee e persone seguendo un istinto ampiamente collegato alla "panza" del paese (e alle caratteristiche stesse del mezzo televisivo¹⁷). Non è il primo a sfruttare il talento popolare di Mike Bongiorno o a portare tette e culi in primo piano. Più che ai contenuti, pure graditi a larghi strati di pubblico, il suo successo sembra affidarsi alle protezioni governative, a una attitudine a forzare i limiti legali, a spregiudicate strategie commerciali e, qualcuno ipotizza, a inconfessabili intrecci con la malavita.

Tangentopoli e la caduta del Muro smantellano il quadro politico che aveva garantito a Berlusconi di diventare l'unico reale competitore della Rai. Nel 1994 "scende in campo" e si presenta alle elezioni. L'impegno organizzativo è enorme, ma gli adattamenti culturali, estetici e comunicativi sono quasi automatici: la politica è la televisione condotta con gli stessi mezzi e, soprattutto, per lo stesso "pubblico", martellato da anni di esposizione alla più potente arma di distrazione di massa. Se emerge qualche minima variazione è forse in una ulteriore omogeneizzazione al ribasso, un surplus di correttezza. Il know-how televisivo prende direttamente il potere, anche per quanto riguarda l'organizzazione spaziale. L'ex cavaliere inserisce nello staff governativo Mario Catalano, allievo di Filippo Panseca, il famoso ideatore del tempio che faceva da sfondo al congresso

del Psi a Rimini del 1987 e di altre icone del craxismo. Catalano si fa notare come scenografo di *Colpo grosso*¹⁸, trasmissione di spogliarelli a cui attribuisce una ambientazione navale tutto sommato modernista; alla Fininvest cura le scene, tra gli altri, dei programmi della Carrà, di Gigi e Andrea, della Bonaccorti, di Maria De Filippi; a palazzo Chigi finisce per fare il "braghettone" alla copia della *Verità* del Tiepolo, scelta con supremo sprezzo del ridicolo a fare da sfondo della sala stampa. A lui si attribuiscono gli innumerevoli cieli azzurri con fiocchi di nuvole, accompagnati da arredi immacolati, che decorano le convention di Forza Italia e, meno appropriatamente, rappresentano l'Italia in vari summit internazionali, tra gli altri il vertice Nato-Russia di Pratica di Mare del 2002 e il G8 trasferito all'Aquila dopo il terremoto del 2009. In quest'ultima occasione – indipendentemente da ogni possibile valutazione sui vantaggi contingenti in termini politici, economici o di ricadute reali per questa terra martoriata – la scelta di Berlusconi di affidare nuovamente i luoghi delle più importanti riunioni internazionali all'effimero della scenografia sembra sintomo della volontà di evitare l'architettura, soprattutto l'architettura contemporanea che, progettata da Stefano Boeri architetti, lo aspettava alla Maddalena. Un'attitudine contraria alla nostra disciplina, come tale e nelle sue espressioni più avanzate, che riemerge anche quando l'ex cavaliere costruisce per sé: nell'incarico allo scultore Cascella per il mausoleo di Arcore o nell'immaginario tra Playboy e Batman dei lavori a villa Certosa in Sardegna, con nuraghi, finto vulcano e grotta sottomarina. E che si innesta nella sua irresistibile attrazione per il posticcio (alcuni ricorderanno la statua romana di Marte, temporaneamente trasferita a palazzo Chigi e, per l'occasione, integrata delle parti mancanti: mani e pene),

sperimentata anche su se stesso, con alzatacchi, cerone, tinture, trapianti di capelli e chirurgia plastica, fino ad assomigliare a una sorta di Max Headroom¹⁹. La parabola di Berlusconi pare in fase discendente; i televisori si vendono meno; altri media si stanno espandendo. La nostrana, estrema versione dell'integrazione tra televisione e politica non sembra però mostrare segni di cedimento. A contendersi il potere sono comunque altri prodotti televisivi: da un lato Beppe Grillo, formatosi in una lunga militanza Rai, e dall'altro i due Matteo, entrambi selezionati in gioventù dal casting di Mediaset²⁰. E la televisione, diventata politica, continua a erodere i fondamenti materiali e spaziali di quest'ultima, ne spegne il legame originario con la polis. Di conseguenza ha sempre meno bisogno dell'architettura, se non come costruito meramente visivo, scenografico, legato al punto di vista della telecamera e al tempo istantaneo del consumo.

1. Stefano Bartezzaghi, *Se scompare il televisore così bello e così inutile*, in "La Repubblica", 11.12.2014, pp. 1, 41.

2. "La televisiun la g'ha na forsa de leun. La televisiun la g'ha paura de nisun. La televisiun la t'endormenta cume un cuiun!" Enzo Jannacci, *La televisiun*, in Id. *Quelli che...*, Ultima spiaggia, 1975.

3. La "sentenza n. 225 del 1974 dichiarò sulla televisione via cavo l'illegittimità costituzionale degli artt. 1, 183 e 195 del 'Testo unico', che riservavano allo Stato il monopolio televisivo. Con successiva sentenza n. 226 del 1974 liberalizzava la collocazione sul territorio nazionale dei ripetitori di reti televisive estere (Antenne 2 francese, Tmc-Telemontecarlo, Rsi- Radiotelevisione svizzera di lingua italiana e Tv Koper-Capodistria). L'anno

successivo il Parlamento emanò la legge 103/75 (la 'Legge di riforma'), che autorizzava le trasmissioni via cavo monocanale e anche la ripetizione via etere sul territorio italiano delle emittenti estere (Francia, Svizzera, Montecarlo, Capodistria) ... Nel 1976 la Corte costituzionale, con la sentenza n. 202, autorizzò anche le trasmissioni radiotelevisive via etere in ambito locale".

4.

Per farsi una idea della montagna di denaro coinvolta basti pensare che la quota di raccolta pubblicitaria della televisione è oggi di circa il 60% del totale comprendente radio, giornali e internet. Nel regime di duopolio italiano, significa che Mediaset assorbe circa un terzo dell'intero giro d'affari pubblicitario del nostro Paese.

5.

Deyan Sudjic, *Architettura e potere*, Laterza, Roma-Bari 2011 (2005), lo cita solo una volta e in maniera puramente incidentale riguardo alle vicende dell'involucro dell'Ara pacis di Meier a Roma.

6.

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1987 (1936), p. 45.

7.

"Il fascismo vede la propria salvezza nel consentire alle masse di esprimersi (non di vedere riconosciuti i propri diritti). Le masse hanno diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di fornire loro un'espressione nella conservazione degli stessi. Il fascismo tende conseguentemente a un'estetizzazione della vita politica. Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali". Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1987 (1936), p. 46.

8.

David Foster Wallace, *E unibus pluram*, in Id., *Tennis, tv, trigonometria, tornado e altre cose divertenti che non farò mai più*, Minimum fax, Roma 1999, p. 30.

9.

"Sei ore al giorno è più tempo di quanto la maggior parte delle persone dedichi a ogni altra attività (conscia)". Ivi, p. 46.

10.

"in condizioni di iperdosaggio si verifica una specie di comples-

so scambio psicologico tra la tv e il Pubblico mediante il quale il Pubblico viene prima addestrato a rispondere ai programmi tv triti, ritriti e ottundenti, poi ad apprezzarli, e infine a *pretenderli*". Ivi, p. 54.

11.

Lo slogan di Canale 5 alla fine degli anni settanta era: "Corri a casa in tutta fretta, c'è il biscione che ti aspetta".

12.

"Che gli spot televisivi si siano sempre rivolti agli individui singoli piuttosto che ai gruppi può sembrare curioso alla luce dell'ampiezza senza precedenti del Pubblico televisivo, ma un venditore dotato potrebbe spigarvi che le persone, prese da sole, sono sempre più vulnerabili, dunque impaurite, dunque persuasibili". David Foster Wallace, *Op. cit.*, p. 72.

13.

"Non lo specchio stendhaliano che riflette il cielo blu e le pozze fangose. Ma più qualcosa di simile allo specchio del bagno con la luce sopra, davanti al quale i quindicenni si ispezionano i bicipiti e decidono qual è il loro profilo migliore". Ivi, p. 30. "L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dei dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoestraniazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di prim'ordine. Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue". Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 48.

14.

Trasmessa dalla Rai a partire dal 1959 e condotta da Mike Bongiorno, Renato Tagliani (rimpiazzato a un certo punto da Enza Sampò) ed Enzo Tortora. Primo gioco collettivo in cui veniva coinvolto il pubblico dalle due parti dello schermo.

15.

Intervista di Riccardo Esposito a Giacomo Properzj, www.tvlocali.tv/voce/properzj.htm, consultato 18.12.2014.

16.

Sulle vicende di Milano 2, edilizie e televisive, si è concentrata l'installazione "Sales Oddity" di Andrés Jacques, premiata all'ultima Biennale architettura. Vedi Andrés Jacques, *Sales Oddity: Or How Mediaset Challenged Europe*, in "Volume", n. 41, 2014, pp. 106-111.

17.

La tesi di David Foster Wallace nel lungo saggio sopra citato è che la televisione sia stata il vero motore del postmoderno.

18.

Colpo Grosso, Italia 7, 1987-92. "La produzione era a cura della Geit, la realizzazione a cura di Asa Television per conto della Fininvest con cui la syndication Italia 7 all'epoca aveva un contratto per la fornitura di programmi televisivi". *Wikipedia*, ad vocem "Colpo grosso (programma televisivo)", it.wikipedia.org/wiki/Colpo_grosso_%28programma_televisivo%29, consultato 20.12.2014.

19.

Max Headroom, primo personaggio (finto) digitale: annunciava video su Channel 4 nel 1985 per diventare poi protagonista nel 1986-87 dell'omonima serie tv.

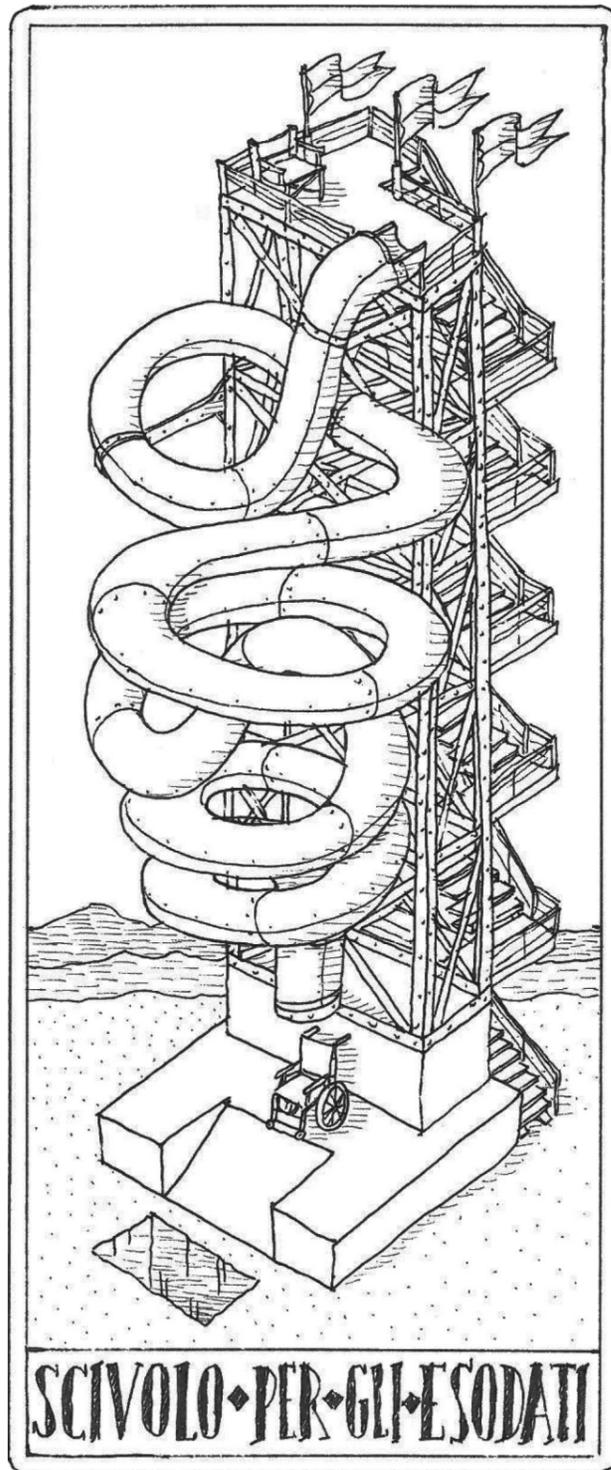
20.

Matteo Renzi è stato concorrente della *Ruota della fortuna* nel 1994. Matteo Salvini ha partecipato a *Il pranzo e servito* nel 1993.

LUOGHI E SIMBOLI DI SOTTOMISSIONE

Topografia del potere nel romanzo di Houellebecq

Elisa Poli



On appelle gens de bien ceux qui font comme les autres

Anatole France

“La Sorbona” ci apprende la pagina di Wikipedia Italia “è un edificio di Parigi, la cui fama è legata alle università di cui è stata ed è ancora sede. Si trova sulla riva sinistra della Senna, nel quartiere latino, compresa tra *rue des Écoles*, *rue Saint Jacques*, *rue Cujas* e l’omonima *Place de la Sorbonne*. Il nome designava in origine il Collegio della Sorbona, fondato da Robert de Sorbon nel 1253”. Per molti secoli il termine “Sorbona” è stato sinonimo di “università di Parigi” e, per analogia, di “luogo del sapere”. Teologia, lettere, lingue straniere, tutto lo scibile legato alle arti e alle scienze umane – qualunque cosa questo concetto significhi – è gravitato intorno ai nobili palazzi voluti dal potente Cardinale Richelieu ed oggi estesi ad una miriade di satelliti e piccoli possedimenti dalla crescente estensione¹. Racchiusa fin dagli anni Settanta all’interno del quadrilatero di strade che ne limita l’espansione diretta, questa creatura tricefala (Paris-Sorbonne I, II e IV) ha moltiplicato il proprio sistema di potere fino all’apertura, nel 2006, di una sede ad Abu Dhabi, seguendo l’esempio dei più prestigiosi atenei internazionali. La crescita delle strutture ha prodotto un’espansione dei quadri dirigenziali accademici i quali, in teoria, sarebbero volti a garantire l’alto livello del prodotto culturale offerto così da definire la qualità dell’ateneo. Nei fatti l’unica qualità visibile, sembra, piuttosto, corrispondere alla capacità di mantenere inalterato il sistema di potere dei suoi membri. Navigando su internet si apprendono

molte notizie relative ad un nome che evoca, al pari di Oxford o Harvard una supremazia culturale, una deferenza frammista a familiarità: non sappiamo esattamente *dove* o *cosa* sia ma se qualcosa proviene da lì, certamente, ha un valore autoriale immenso. Il nome, in questo caso, diventa sinonimo di verità. Poco importa se le regole preposte alla garanzia del metodo scientifico sono incomprensibili a tutti coloro che non ricevono un privilegio dalle stesse: il mondo accademico somiglia ai più sofisticati processi tecnologico. Usiamo strumenti avanzati senza comprenderne il funzionamento; apprendiamo nozioni complesse senza poter verificarne la veridicità.

Michel Houellebecq ha spesso descritto con minuzia i dispositivi sociali che ci legano per necessità e status ad oggetti e processi; in *Sottomissione* dispositivo e istituzione coincidono². Lo scenario inaudito che si apre su di un poco casuale *maggio francese* e che, nell'arco di un mese, modifica le sorti dell'intera Europa, si estende su di una mappa geo-politica la quale trova nella città di Parigi il proprio centro propulsore. La riforma dell'educazione nazionale è chiave di volta per una regressione silente: la "sottomissione" avviene in modo democratico e civile, attraverso libere elezioni. E il potere culturale, identificato nella più antica università, si piega docilmente all'avvento dei nuovi Re magi: principi sauditi recanti in dono il petroldollaro³. Storia, arte, letteratura vengono rilette ai fini di far confluire ogni singola disciplina nel mare conservatore dell'Islam. Nessuna inquisizione è necessaria poiché l'arabizzazione del mondo occidentale è percepita come ultimo rifugio nella tradizione dopo il fallimento del cristianesimo. Se la religione ritrova centralità come garante di un ordine morale allora è proprio

nei capisaldi dell'educazione che si inoculano i dogmi della civiltà. Le cattedrali del sapere sono moschee al cui interno le anime vengono educate alla parola del profeta. Anime maschili, poiché il ruolo della donna è riportato all'ambito domestico con due vantaggi (per l'uomo) di non poca rilevanza: poligamia e burka. In un libro ricco di citazioni sottintese è difficile non ricordare le parole di Jean Baudrillard a proposito della donna "Donna vestita: obbligo di guardare, interdizione del toccare; donna svestita: obbligo di toccare, interdizione del guardare"⁴. L'edificio-corpo della donna è il primo tassello dell'islamizzazione: un *claustrum* deambulante che oppone all'ermeticità del perimetro esteriore una ricchezza rigogliosa dell'*hortus conclusus*. Solo il marito-adepto può accedervi esattamente come avviene nella casa araba. Così, nella Parigi delle *galeries marchands* raccontate da Benjamin, tripudio di trasparenza e spudoratezza, luogo di oscenità della visione, della pubblicazione merceologica, uno spesso velo moralizzatore passa ad oscurare le luci della seduzione. I negozi che vendono abiti succinti sono rapidamente sostituiti da marchi più adatti ai nuovi costumi e le catene di intimo spopolano: la cura del chiostro vince sulla cultura della facciata "All'interno del centro [commerciale] il bilancio era più contrastato. Bricorama era inoppugnabile, ma i giorni di Jennyfer erano sicuramente contati, lì non proponevano niente che si potesse considerare appropriato per un'adolescente islamica"⁵.

Scorrendo le guide turistiche di Parigi la visita agli storici locali della Sorbona è spesso collegata al più noto edificio del Pantheon, opera di Jacques-Germain Soufflot e dimora eterna dei grandi di Francia⁶. Il nome stesso dell'università di Parigi 1, *Panthéon-Sorb-*

onne, giustifica un malinteso che permette di entrare nel simbolo verbale. Partendo dal quartiere latino la storia di *Sottomissione* si snoda in una Parigi che esclude i luoghi celebrativi e mediatici del potere politico per privilegiare, invece, la testimonianza del valore economico e settario indice di una nuova massoneria ramificata in diversi ambiti sociali. Il rettore della Sorbona, Rediger, convertito da tempo all'Islam, abita nella prestigiosa rue des Arènes, nell'*hotel particulière* che fu di Jean Paulhan, uno dei più influenti editori e critici letterari francesi. Il luogo scelto da Houellebecq per questa scena "un des coins les plus charmants de Paris" si compone di una casa privata appartenuta ad un'eminenza grigia della cultura francese e dall'arena che ne identifica la toponomastica. Quest'ultima, luogo del dibattito e dello scontro è stata già completamente storicizzata, possiede, ormai, solo valore di memoria bucolica "Il sole sparì dietro i gradoni dell'anfiteatro, la notte invase l'arena; era incredibile pensare che lì, duemila anni prima, si fossero davvero svolti combattimenti di gladiatori e belve feroci"⁷. L'ispirazione del leader politico a capo della Fratellanza musulmana è, esplicitamente, il principato di Augusto. Tale modello politico viene interpretato come esempio di governo teso ad una progressiva annessione di territori, in questo caso islamici, che possano bilanciare gli stati europei a matrice cattolica fino a formare un grande continente pan-arabico. La storia di Roma, simbolizzata dall'antica arena viene più volte evocata nei dialoghi di questo capitolo "Prima della caduta del loro impero, i romani avevano sicuramente avuto la sensazione di essere una civiltà eterna; anche loro si erano suicidati?"⁸. Una dicotomia tra le principali religioni monoteiste trova spazio nella città laica per eccellenza; e non è un caso se la Sorbona si trova a poca distanza dal più

importante luogo della cultura musulmana: la grande Mosquée de Paris "Casa di Dio in cui si esercita il culto dell'Islam nella pienezza della sua libertà, nella purezza del suo dogma e il fasto dei suoi patii e sale di preghiera è un vasto insieme occupante un terreno di quasi un ettaro nel cuore del quartiere latino"⁹. Inaugurata nel 1922 come sede dell'Istituto musulmano, la moschea confina con il noto Jardin des Plantes e allunga la propria elegante ombra sin oltre la vasta area dell'Université Jussieu, grazie alla presenza, proprio sul margine della Senna, dell'Institut du Monde Arabe che dal 1987 funge da quinta prospettica tra le due rive del fiume¹⁰. Proprio nell'edificio progettato da Jean Nouvel si ritrovano nel romanzo i professori della Sorbona, dopo la conversione all'Islam, per festeggiare un nuovo adepto; la presenza esclusiva di uomini è il segno più evidente della rivoluzione culturale in corso poiché, nella nuova università, le donne non hanno più diritto d'insegnare¹¹. La fredda bellezza dell'architettura incornicia la distanza del potere politico che ora coincide con l'economia mediorientale. L'istituto, progettato per corrispondere ai precetti della filosofia araba in accordo con i valori estetici dell'architettura high-tech viene *privatizzato* in occasione del ricevimento: lo spazio pubblico occidentale non corrisponde alle esigenze della cultura islamica che, lungi dal volerlo sopprimere, lo *acquista* attraverso una semplice transazione finanziaria. La pratica della *mixité* urbana è cancellata in favore di una dicotomia netta tra luogo pubblico maschile e luogo privato femminile: un'urbanistica di *gender* sostituisce due secoli di teoria sulla città. Acquistate, private della loro funzione primaria, le architetture divengono semplici simulacri. Non serve aver pensato, progettato e creato questi luoghi quando, semplicemente, li si può annettere e sottomettere.

Il valore simbolico dell'Institut du Monde Arabe è collegato anche alla sua gestazione: voluto da François Mitterand all'interno di quella complessa operazione di ri-valorizzazione urbana che prese il nome di "Grands Travaux" rimanda ad un legame tra politica ed estetica architettonica che in Francia, molto più che altrove, incontra la sua più piena realizzazione. I presidenti francesi della Quinta Repubblica, in perfetto accordo con la politica imperiale, che voleva nella definizione della qualità dei luoghi l'esplicitazione del potere, hanno sempre teso ad associare la propria legislatura ad importanti rinnovamenti cittadini – non solo a Parigi – quasi sempre segnati da un'alta qualità progettuale. Al contrario di Londra, che assimila il liberismo ad una varietà di stilemi e soluzioni di matrice privata, e Roma che solo nel 2015 apre le porte del Quirinale al pubblico, Parigi mantiene una grande forza baricentrica che le ha permesso, negli ultimi duecento anni, d'inserire nel tessuto storico molti tasselli di una modernità mai deprivata di senso. Dal Centre Georges Pompidou situato all'imbocco delle Halles in una zona precedentemente popolare, al Quai Branly progettato sull'estesa area prima occupata dal Ministero per il commercio, la mappa di Parigi è costruita su un progressivo posizionamento di asserzioni monumentali che trovano la propria ragione nei precedenti storici del Louvre e della Tour Eiffel. I grandi *concorsi pubblici* che hanno portato alla costruzione della Piramide del Louvre, della BNF, del Parc de la Villette e del Musée d'Orsay, solo per citare i casi più noti, sono stati importanti operazioni di marketing urbano legati sempre ad una *narrazione* che il committente-Stato richiedeva ai progettisti. La Storia di Francia e il futuro di Parigi dovevano essere racchiusi all'interno di partiture scritte per armonizzare cultura, tradizione e progresso. Difficilmente,

se si esclude l'operazione della Défence, uno di questi progetti ha disatteso le aspettative politiche e sociali enunciate. È così che nel romanzo di Houellebecq un'inarrestabile conquista di queste architetture-simbolo, in cui ancora oggi si può riconoscere realizzato parte del progetto di Étienne-Louis Boullée, inizia proprio con l'acquisizione della Sorbona e, poco per volta, di tutte le istituzioni limitrofe: forma e senso perdono, nel drastico cambio politico della Francia, il proprio posizionamento architettonico.

Il privilegio economico della privatizzazione richiede, nel romanzo, un regime di controllo altamente sofisticato che non può basarsi esclusivamente sui sistemi di sorveglianza. Interi quartieri, grazie alla crescita di prezzo dei loro immobili, vengono preservati dalla gentrificazione: i nuovi padroni di Francia non intendono occupare spazi in disuso ma subentrare in quelli già selezionati dall'élite parigina. "La Rue du Cardinal Mercier terminava con una stradina privata davanti ad una fontana cinta da un colonnato"¹². Godefroy Lempereur (in francese la pronuncia è identica a quella de "l'imperatore"), giovane docente, vive in una delle più esclusive zone di Parigi: per accedere ad una corte privata, al fondo della cui prospettiva si trova un lussuoso *hotel particulière*, questo membro del Movimento identitario, potente fazione estremista di stampo massonico, utilizza un dispositivo d'identificazione biometrica. Mentre nella capitale si accendono i fuochi di una breve guerra civile, memoria della Rivoluzione, il protagonista ed il suo ricco collega discorrono di giochi politici e sorti del mondo tra i raffinati tendaggi di una torre d'avorio che separa per sempre intellettuali e popolo. Gli universitari sono considerati come orpelli decorativi (i raffinati tendaggi) dai nuovi padroni di Francia

e la loro adesione alla religione islamica ne decreta il benessere. L'intero mondo accademico di uno dei paesi più civilizzati del mondo è sottomesso, senza alcuno sforzo o reazione, ad una cultura religiosa ed economica altra rispetto a quella cristiana. Così, anche la coppia di amici e colleghi del protagonista – lei professore lui funzionario dell'intelligence francese – abita in un altro luogo-simbolo “Abitavano nella piazza Verme-nouze, a cinque minuti a piedi da Censier”¹³. Al centro della complessa rete di atenei d'eccellenza, sempre nel quartiere latino, l'abitazione alto-borghese di questi due personaggi rimanda alla loro funzione conoscitiva: nel romanzo sono loro che informano il lettore sulle future sorti del paese. La centralità fisica del luogo, il suo trovarsi connesso ad una serie di altri luoghi del sapere (e del potere) rimanda alla consapevolezza che anima la coppia. Formati e informati saranno i primi ad essere eliminati dal sistema islamico che tratta la Sorbona come un *brand* da annettere alla ricca serie di società già controllate, come fosse la squadra di calcio del Paris Saint-Germain¹⁴. Al termine di questa pervicace trasformazione neppure un romanzo sembra poter descrivere cosa resterà del territorio intellettuale europeo, e sicuramente un nuovo Queneau dovrà farsi carico di riscrivere quel piccolo manuale topografico della città. *Connaissez-vous Paris?*

1.

Un esempio significativo delle acquisizioni operate negli anni Duemila da questa istituzione è la riconversione della Galerie Vivienne, uno dei più interessanti e lussuosi *passage de Paris*, a sede del Terzo ciclo di studi di Paris I e IV. Il prestigio della Galerie è aumentato anche dalla presenza dell'INHA (Institut National d'Historie de l'Art).

2.

Tutte le citazioni italiane del testo, nella traduzione di Vincenzo Vega, sono tratte dall'edizione Bompiani del 2015.

3.

“La Sorbona, in particolare, è il loro sogno proibito – l'Arabia Saudita è disposta a offrire una dotazione quasi illimitata; stiamo per diventare una delle università più ricche del mondo”, Michel Houellebecq, *Sottomissione*, Bompiani, p.75.

4.

Jean Baudrillard, *Cool Memories*, traduzione dell'autrice.

5.

Op.Cit., p.81. Jennyfer è una catena di abbigliamento femminile per giovani e adolescenti.

6.

La guida del Touring Club Italiano consiglia di visitare la piazza della Sorbona prima di salire al Pantheon, mentre la Michelin propone due soli paragrafi per l'università e uno per la piazza.

7.

Op. cit., p.212.

8.

Op. cit., p.219.

9.

www.mosqueedeparis.net/linstitut-musulman/historique

10.

“À gauche de la rue Saint-Jaques, à l'est si l'on préfère, la rue des Écoles sépare deux régions différentes. La plus basse, moderne, active, s'étend vers l'université de Jussieu et le Jardin des Plantes”, Éric Hazan, *L'Invention de Paris*, Éditions du Seuil, 2002, p. 128-129.

11.

“La réception débutait à dix-huit heures, et elle avait lieu au dernier étage de l'Institut du monde arabe, privatisé pour l'occasion”, ed. Flammarion, p.234.

12.

Op. Cit., p.59.

13.

Op. Cit., p.80.

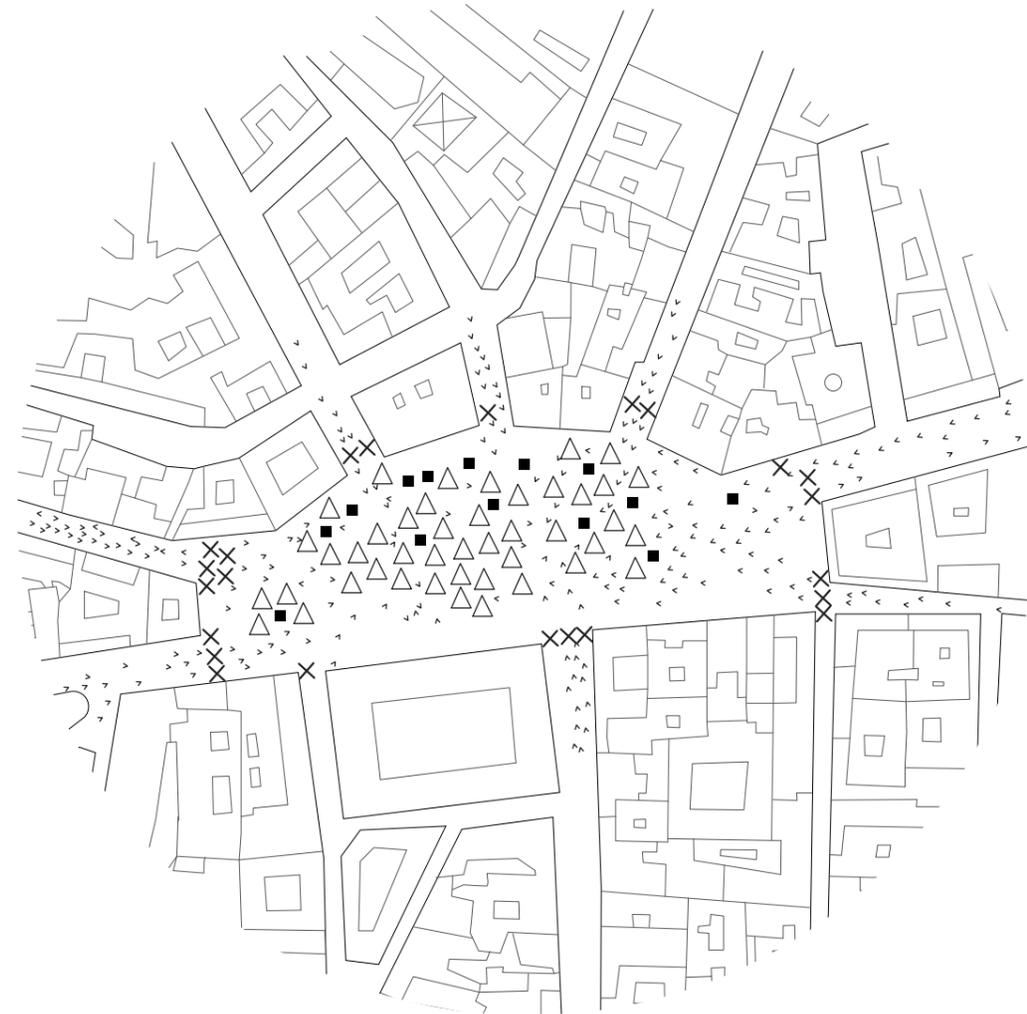
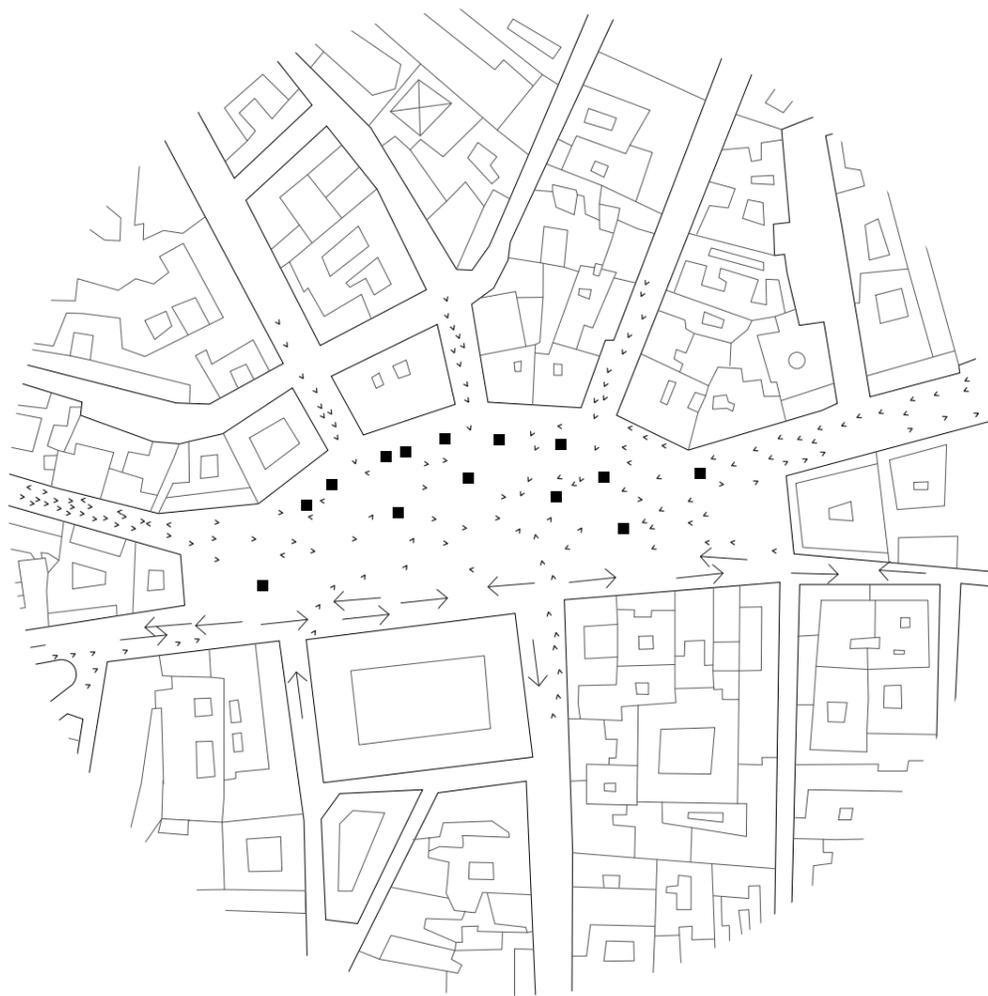
14.

Squadra di calcio della capitale francese acquistata dal Qatar e presieduta da Nasser Ghanim Al-Khelaïfi.

PIAZZE IN TUMULTO

Fosbury Architecture

Il 2011 e' stato un anno caratterizzato da tumulti di piazza memorabili per dimensione, durata e manifestazione.



Tra I piu' famosi: Piazza Tahrir a Il Cairo, Plaza del Sol a Madrid e Zuccotti Park a New York. Queste hanno dato origine a veri e propri movimenti chiamati rispettivamente: *Primavera Araba*, *Indignados* e *Occupy Wall Street*.

Nonostante motivi radicalmente diversi che hanno determinato lo scoppio delle diverse manifestazioni (in Spagna di origine civile, in America economica e in Egitto politica) si nota un'effettiva ripetizione di dinamiche spaziali e organizzative.



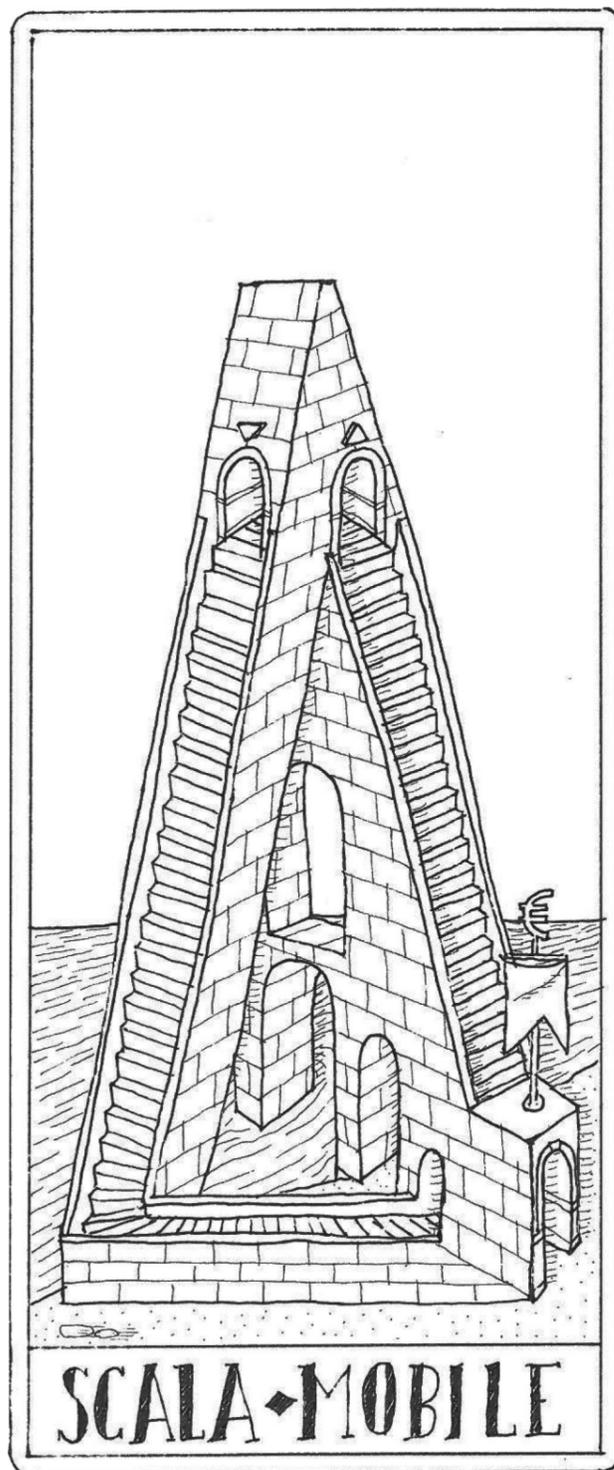
Sebbene I tre casi presentassero contesti e dimensioni molto diverse fra loro e' interessante osservare come in ognuno la piazza perda il suo ruolo prettamente urbano e diventi spazio di rivendicazione.



- × blocco polizia
- △ tende
- elementi fissi preesistenti (statue, fontane, panchine, ecc.)
- ▨ alberi
- flusso automobili
- > flusso pedoni

WOODSTOCK SENZA IMMONDIZIE

Giovanni La Varra e Anja Visini



Colin Rowe, con il suo tipico atteggiamento dis-sacrante su tutto ciò che aveva il carattere delle “buone intenzioni”, liquidò il paesaggio di Archizoom come una “Woodstock senza immondizie” (Rowe, C., Koetter, F. *Collage city*, Milano, 1981). I recenti “paesaggi della protesta” che hanno più volte rilanciato l’idea di una “primavera” – espressione poi entrata nel linguaggio comune ed usata all’occorrenza e più o meno a sproposito – si sono contraddistinti per una versione più cruda e meno patinata del paesaggio dei *radicals* italiani.

La gran parte dei giovani che a Istanbul, Tunisi, Tel Aviv o al Cairo hanno messo in scena un’idea di spazio collettivo come manifesto realizzato di una protesta, hanno anche in qualche modo riattivato il carattere aperto, illusorio, disponibile dello spazio pubblico che hanno occupato.

A essere rappresentato non era solo il livello di esclusione dai processi decisionali che riguardano la collettività, ma l’idea stessa che un processo decisionale sia “chiuso” ed eterodiretto.

Zuccotti Park a New York, Puerta del Sol a Madrid, Avenue Habib Bourguiba a Tunisi, piazza Tahrir al Cairo, Gezi Park ad Istanbul o piazza Syntagma ad Atene – pur a partire da istanze molto diverse – hanno assunto una temporanea forma materiale sostanzialmente simile. La concordanza di atti, gesti, forme di valorizzazione dello spazio pubblico, pur nella sostanziale divergenza degli spunti di partenza della protesta e delle piattaforme delle rivendicazioni, è un elemento saliente.

Che si tratti di rivendicare case a basso costo a Tel Aviv,

che si tratti di rapportarsi ai “maghi” della finanza di Wall Street o di bloccare un progetto sbagliato a Istanbul, è straordinaria la coincidenza di un immaginario spaziale univoco e potente che ha configurato situazioni simili a partire da occasioni differenti.

Lo spazio ha fatto da tramite, è stato l’esperanto che ha unificato forme diverse di antagonismo, alcune molto locali e “ridotte”, altre globali e “liquide”.

Utilizzato come una lingua, lo spazio fisico della città – le piazze, non solo quelle ampie, monumentali, ma anche quelle decentrate o dimenticate, e poi boulevard, ponti, parchi – si è dimostrato sorprendentemente reattivo e capace di prestarsi a questa opera di traduzione. Così, manifestazioni e sit-in si trasformano ben presto in accampamenti con tende e costruzioni realizzate con materiale di risulta, trovato in loco o trasportato dalle vicinanze: cassonetti, tende, automezzi, materiale di vicini cantieri o transenne della polizia. Le forme di autorganizzazione sembrano indipendenti dalle istanze della protesta, come se il linguaggio che si assume attraverso l’uso dello spazio, sia in primo luogo una forma di parafrasi. Il testo originario è un’idea di spazio pubblico che non esiste nella realtà o è un’idea che ha avuto soltanto rappresentazioni mitiche – le Woodstock con o senza spazzatura – mentre lo spazio reale del dissenso è una sua ridotta materializzazione. E questa materializzazione raggiunge livelli di efficienza rilevanti; a Gezi Park come altrove si inaugura una cittadella dotata di tutte le *facilities* per permettere una lunga resistenza: distribuzione di cibo e vestiti, infermeria, farmacia, spazio giochi, spazio per attività e spettacoli, biblioteca e palestre all’aperto. Lo scambio di denaro è bandito. Vengono organizzate la pulizia e la sicurezza su base volontaria.

Ma qual è l’oggetto di questa parafrasi? Cosa viene

tradotto ed esemplificato? È come se in un mondo nel quale le cose prendono la forma di eventi o flussi, i primi evidenti e conclamati, i secondi sotterranei e trasparenti, la parafrasi che si è attuata a Istanbul o a New York, al Cairo o a Tunisi, abbia provato a superare questa dualità, a coniugare queste due dimensioni ormai avverse e farle sovversivamente collassare l’una dentro l’altra.

Per certi versi, questo paesaggio comune, questa concordanza di gesti e di linguaggi, è anche il limite di queste forme di protesta. L’adesione a un modello spaziale e comportamentale ha favorito il riconoscimento e l’apparentamento di queste diverse vicende, ma ne ha sbiadito le differenze e le caratteristiche specifiche. L’immaginario comune che si è consolidato ha puntato alla riconoscibilità, all’evidenza, all’immediatezza. Le scene delle piazze in tumulto ci sorprendono per come riproducono uno spazio che ci è familiare, che ha percorso la storia dell’occidente nel Novecento, che abbiamo visto rappresentato in alcune visioni del pensiero architettonico degli anni sessanta. Ma è proprio questo senso di *déjà vu* che ci attira e che è sospetto. La ricorrenza di alcune forme di protesta, se pure ha avuto il merito di riportare lo spazio pubblico alla sua natura di spazio politico, ovvero di spazio di confronto e di evidenza del conflitto, e se pure ha avuto in alcuni casi risvolti drammatici, si configura come l’adozione di un copione codificato, il che non toglie nulla alle ragioni della protesta né ai suoi eventuali esiti positivi, ma la configura come una scena predeterminata, un evento atteso, che precostituisce linguaggi, comportamenti, reazioni.

Malgrado tutto ciò, gli eventi richiamati hanno avuto il merito di riportare lo spazio pubblico al centro della scena, di rinsaldare un legame tra lo spazio della polis

e quello della politica.

Aderendo però a un modello precostituito, questi eventi hanno anche dimostrato inconsapevolmente i limiti di questo ritorno della politica nello spazio urbano, il suo essere una nuova retorica tra le tante, uno spazio che, una volta liberato, rischia di disinnescare i suoi presupposti politici con le “buone intenzioni”.

LA ZONA ROSSA

Alessandro Rocca



Da giovedì 19 luglio a domenica 22 luglio 2001, Genova è la sede dell'incontro del G8 e si trasforma in una città completamente fortificata e sorvegliata, dove la libertà di movimento dei cittadini e la disponibilità, o per meglio dire l'esistenza stessa, dello spazio pubblico, è negata. I fatti che accompagnano la riunione degli otto paesi più industrializzati del pianeta sono noti e ampiamente documentati e non staremo qui a ricordarli, se non per quanto riguarda il loro impatto sugli spazi della città. Anche se, a dire il vero, non è possibile distinguere fino in fondo tra il carattere storico politico e quello urbanistico perché in tutti gli eventi, inclusa la tragedia dell'uccisione, in piazza Alimonda, del giovane Carlo Giuliani, si trovano strettamente connessi l'uso politico dello spazio pubblico e la morfologia urbana della città.

Il G8 è gestito dal governo condotto da Silvio Berlusconi, con Gianfranco Fini vicepresidente, che è in carica da appena un mese, dall'11 luglio di quell'anno, ma la scelta della sede è del governo precedente, presieduto da Giuliano Amato. L'investimento del governo sul G8 è immediato e forte, l'evento è immediatamente inteso e utilizzato come un dispositivo mediatico in grado di sancire la nascita di una nuova era: è l'inizio del nuovo millennio, ed è il primo vero governo in cui la destra italiana assume il potere con una forte legittimazione elettorale, dopo che la prima esperienza di Berlusconi si arrestò, dopo appena otto mesi, nel gennaio del 1995. E il secondo governo Berlusconi, dopo il cruento battesimo genovese, resta agli atti come l'esecutivo di maggiore durata della storia italiana, con 1412 giorni

di vita, superato soltanto dal ventennio di Mussolini. Ma tornando a Genova, ricordiamo che fin da subito Berlusconi, appena eletto presidente, si reca nella città e interviene con operazioni concrete: le facciate in ristrutturazione di piazza Matteotti, di fronte a palazzo Ducale, sono rivestite di pannellature provvisorie che ritraggono le facciate originali, ovunque sono disposte rigogliose fioriere e Berlusconi, con un'esternazione che suscita polemiche e ironie, accusa i genovesi di deturpare, con i loro panni stesi, la cartolina del centro storico ¹.

Inezie, rispetto a quello che accadrà nei giorni seguenti.

Il rapporto con la città è difficile, il centro storico è un dedalo incontrollabile e la logistica della sicurezza impone due scelte strategiche; la prima, prevede che l'ospitalità dei politici eccellenti e tutte le attività del G8 siano dislocate su navi ormeggiate davanti alla Stazione marittima, al sicuro da ogni contatto, fisico ma anche visivo, con la cittadinanza². La seconda opzione è lo zoning del territorio urbano in aree a diverso coefficiente di controllo militare. Il cuore della città è completamente sigillato, è la zona Rossa, che comprende l'intero arco del porto storico e include anche una importante estensione nella città moderna con piazza Dante, il centro direzionale degli anni Trenta con il grattacielo disegnato da Marcello Piacentini, e il rettilineo di inizio Novecento di via XX Settembre, che collega il Levante della città con il centro moderno di piazza De Ferrari e con il centro storico. Di fatto, la zona Rossa rende inaccessibili il centro simbolico (piazza De Ferrari) e l'arteria principale della città, che è trasformata in un parcheggio militarizzato dove sono ammassate centinaia di berline blindate e i mezzi attrezzati dei servizi di sicurezza al seguito delle delegazioni inter-

nazionali.

Attorno al nucleo invalicabile si definisce un ampio filtro, la zona Gialla, che comprende l'intero centro storico e il quartiere novecentesco della Foce, utilizzando il fiume Bisagno come limite orientale della nuova cinta fortificata. Di fatto, Genova è completamente separata dal proprio centro ma, come vedremo, questa fortificazione non sarà sufficiente. Il primo problema, per i progettisti (la cui identità mi è ignota) della zona Rossa, è che la città è troppo grande per esercitare un controllo territoriale integrale, almeno con le tecnologie a disposizione del governo italiano nel 2001. Ovunque si spostino i confini delle zone controllate, che pure sono molto estese, restano interi quartieri a disposizione di chi voglia insediarsi, organizzarsi e manifestare contro il G8, e infatti questo avviene, seguendo le regole e le opportunità offerte dalla morfologia e dalla logistica della città. La topografia genovese vede una chiusura storica verso Ponente, dove il crinale che scende fino allo scoglio della Lanterna è stato perforato solo a fine Ottocento, quando ancora i traffici tra Genova e Sampierdarena si svolgevano per via marittima, e a tutt'oggi risulta come una strozzatura facilmente controllabile. A Levante, invece, la piana del Bisagno apre un fronte vasto, con numerose vie d'accesso, dietro cui la città si estende, nel suo classico sviluppo litoraneo, per una decina di chilometri.

E quindi è da questo lato che la macchina difensiva offre un fianco scoperto.

La mattina di venerdì 20 luglio, mentre nella Zona rossa si aprono i lavori del G8, un corteo proveniente dal Levante percorre corso Buenos Aires, l'estensione orientale di via XX Settembre, diretto verso la principale porta di accesso della zona Gialla. Al termine del rettilineo, all'angolo con il complesso direzionale di

Corte Lambruschini, si schiera un reparto della Celere che chiude ogni accesso e trasforma la strada in un pericoloso cul-de-sac. Noi giornalisti abbiamo una sala stampa in Corte Lambruschini e siamo lì, a osservare i preparativi, la chiamata, la preparazione delle dotazioni, lo schieramento, del reparto anti-sommossa. E siamo pochissimi, perché la maggior parte dei colleghi trascorre il G8 in una più accogliente sala stampa ricavata nel Magazzino dei cotone, ristrutturato da Renzo Piano per le Colombiane del 1992. A loro, le notizie dei disordini arriveranno solo attraverso le immagini della televisione.

La mattina di quel venerdì mi ero recato allo stadio Carlini, nel quartiere di San Martino, dove avevano passato la notte i manifestanti provenienti da tutta Europa. Avevo assistito alla vestizione di quelli destinati dagli organizzatori a sfilare in prima linea, e ad affrontare il contatto fisico con la Polizia, che si ricoprivano il corpo con pannelli di polistirolo, incerottati sotto la t-shirt, e indossavano caschi protettivi. Mentre il corteo si avvicina allo schieramento della Polizia e già si sentono gli slogan e le urla, si avvertono forti esplosioni che provengono dalla vicinissima piazza Paolo da Novi, dove si sono raccolti i Cobas. È il primo atto di una serie di iniziative sparse, promosse da decine di organizzazioni diverse, che per la Polizia si trasformano in uno scenario sempre più problematico. La Celere cerca lo scontro classico e fronteggia i manifestanti, sui rettifili del quartiere della Foce e poi a Terralba, con i lanci di fumogeni, le cariche, la dispersione dei manifestanti e la caccia ai piccoli gruppi e ai singoli in fuga, infliggendo pesanti punizioni corporali. Una tattica che trova la sua piena espressione nei due fatti più gravi del G8. Gli scontri feroci che, il pomeriggio di venerdì 20, fermano il corteo dei manifestanti prove-

nienti dallo stadio Carlini e che portano all'uccisione di Carlo Giuliani, alle 17,25, in piazza Alimonda; e, la sera del giorno seguente, l'irruzione alla scuola Diaz, dove gli aderenti al Genoa Social Forum di Vittorio Agnoletto sono concentrati, chiusi in un unico edificio, e anche inermi, e possono ricevere una lezione che non dimenticheranno mai. Un'operazione imponente che, secondo le dichiarazioni rilasciate in tribunale dal questore Vincenzo Canterini, vede impegnati "346 poliziotti, oltre a 149 carabinieri incaricati della cincturazione degli edifici"³. L'apertura continua di focolai sparsi, che si segnalano per tutto il Levante, a Terralba e San Martino, in Albaro e in Circonvallazione a Monte, mette le truppe schierate di fronte a uno scenario totalmente ingestibile. I protagonisti della scena sono i Black Bloc che, mentre i cortei ufficiali subiscono la forza soverchiante della Polizia, colpiscono indisturbati ovunque.

La lezione urbanistica del G8 in fondo è stata fin troppo semplice, nella sua brutalità, ma ha reso plasticamente l'idea, a una generazione di cittadini che non si sono mai confrontati con scenari autenticamente dittatoriali e di guerra, di che cosa sia la privazione della libertà di movimento, un atto violento che immediatamente conferisce alla città una forma diversa, più plastica. I caratteri spaziali diventano le quinte di scenari militari, le connessioni diventano itinerari d'attacco e vie di fuga, gli spazi urbani sono teatri di guerra investiti da un processo di drammatizzazione che conferisce un'aura epica, e purtroppo anche tragica, ai luoghi investiti dagli eventi.

A me è capitato di seguire da vicino i fatti del G8 come membro della redazione della rivista "Lotus". In quei giorni, eravamo a Genova con l'intera redazione, a incominciare dal direttore Pierluigi Nicolini, e dopo quegli

eventi discuteremo a lungo sull'opportunità, sull'interesse e sulle modalità con cui avremmo potuto trattare quella vicenda ed, infine, non ne facemmo nulla. Ripensandoci oggi, a quasi quattordici anni di distanza, mi sembra di poter dire che l'elemento di riflessione più produttivo non sarebbe stato il ragionamento sulla militarizzazione dello spazio urbano, ma piuttosto sulla sua forza comunicativa, sulla sua capacità di diventare protagonista della comunicazione mass mediatica. Un aspetto che Silvio Berlusconi aveva colto in pieno e che però non aveva saputo risolvere, restando impigliato nella contraddizione tra una lettura semplice, quasi turistica, centrata sui problemi del decoro e l'arredo urbano e l'immagine pesante, e assai più spettacolare, dell'opera di recinzione di un pezzo importante della città, con gli elementi *new jersey* e le robuste griglie di metallo collocati di traverso a sbarrare i vicoli e a spezzare in due le piazze.

La confisca del centro, con la trasformazione del corso principale in un parcheggio per i servizi di sicurezza stranieri, sono stati gli atti più visibili della distanza siderale tra i partecipanti del G8 e la città che li ospitava, sottolineata anche dall'assenza di qualsiasi evento aperto al pubblico. E forse è anche per questo che il pubblico, un soggetto politico molto ampio e composito e, come le forze dell'ordine, in gran parte estraneo alla città, si è gettato generosamente in una lotta impari, e pericolosa, per impossessarsi dello spazio urbano, del vuoto inerte che si frapponeva tra i simboli del potere e la vita, il linguaggio, i gesti, delle persone, reclusi volontari della città occupata, recintata e insanguinata.

1.

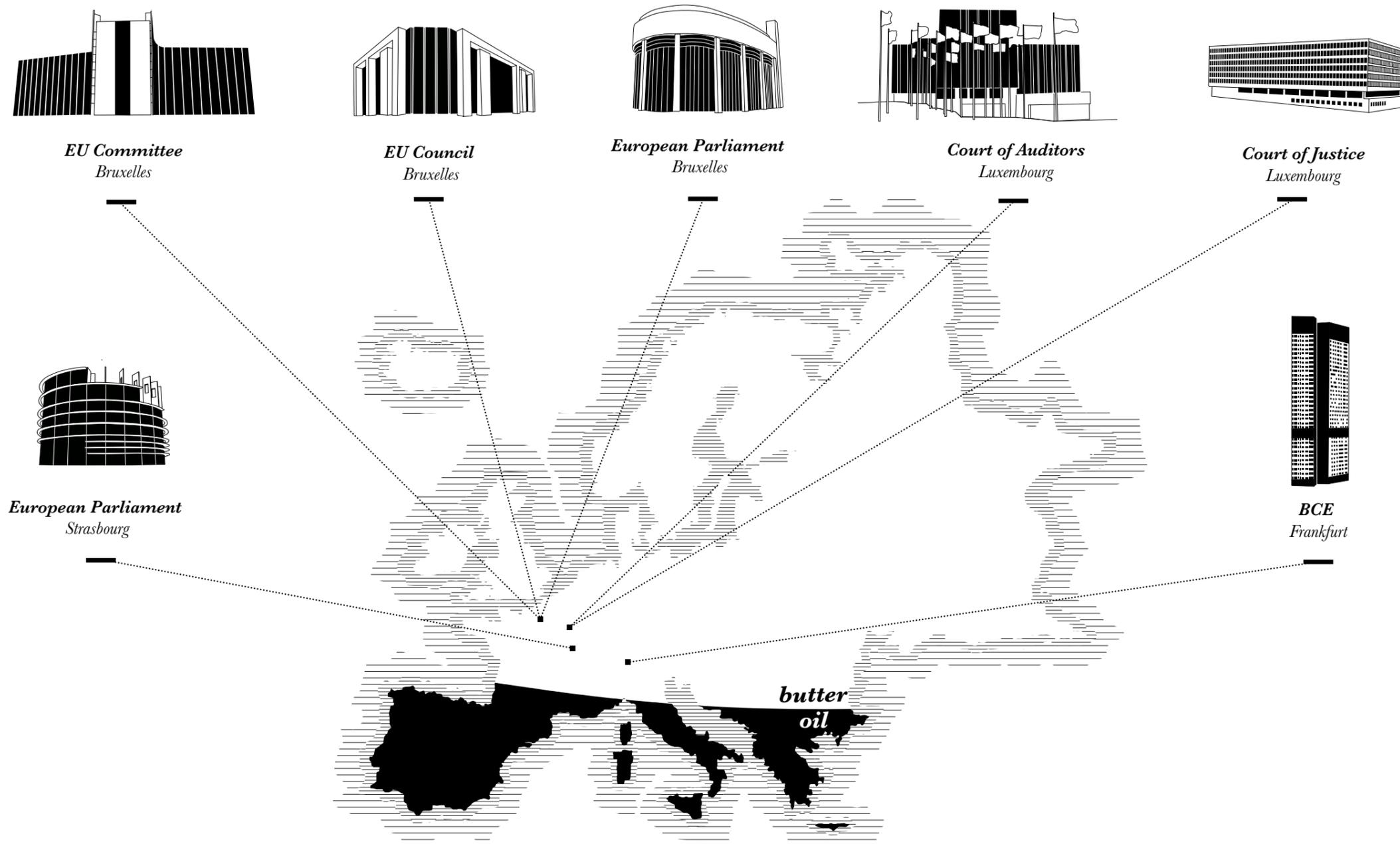
“Silvio Berlusconi nel 2001 quando Genova si stava preparando ad ospitare il G8... chiese e ottenne un'ordinanza municipale che vietava di stendere sulle facciate dei palazzi, atterrito all'idea che i grandi della Terra, al loro arrivo a Palazzo Ducale, venissero accolti dai panni appesi alle finestre che però poi rimasero al loro posto”; La “guerra” dei panni stesi, Videoservizio di Licia Casali, Il Secolo XIX online del 27 agosto 2012.

2.

Il G8 genovese si svolgerà tutto nello specchio d'acqua su cui si affaccia la Stazione Marittima, gioiello liberty vincolato dalle belle arti che è in via di restauro: due navi albergo per ospitare le delegazioni dei paesi del G8 e tre per i giornalisti. Si creerà così a Genova una superzona rossa, distante qualche chilometro dai confini della zona rossa già tracciata come area invalicabile attorno al centro della città. Le due navi destinate a diventare l'albergo per le delegazioni degli Stati, sono la European Vision della Festival Crociere e la Costa Allegra della Costa Crociere. La prima è un gioiello nuovo di zecca, appena uscita dai cantieri, verrà presentata la prossima settimana: ha 738 cabine e 132 suites. La Costa può offrire altre 500 cabine. La Festival mette a disposizione anche una delle tre navi destinate ad ospitare i giornalisti che da tutto il mondo arriveranno nella città galleggiante per seguire i lavori del vertice: si chiama Azur ed ha 450 cabine. Sono del gruppo Grimaldi le altre due navi che diventeranno alberghi, sul fronte della Stazione Marittima: la motonave Splendid, traghetto con 440 cabine, e la Fantastic che ne ha 370. Ava Zunino, *Genova diventa città galleggiante. Tre navi per ospitare i Grandi*, su Repubblica.it del 19-06-2001.

3.

Le motivazioni della sentenza di secondo grado, da processig8.org. Corte di appello di Genova, Terza Sezione Penale, Sentenza 18.05.2010.



L'Europa
dell'olio e
del burro e i
luoghi della
politica
[Fosbury
Architecture]

L'Europa di Braudel, divisa dalla linea di confine tra olio e burro, ha assunto una connotazione politica imprevista. I luoghi del potere e del governo della Unione Europea sono collocati nell'Europa del Burro e sono del tutto omogenei a una estetica "Architecture Studio": un gotico-tecnologico che non lascia spazio all'impreciso, all'imprevisto, al non finito dell'Europa dell'Olio. L'immagine del gotico-tecnologico impera

così nell'Europa dell'Euro, con un linguaggio che si fa forte del suo essere noioso per evitare di lasciare spazio alla passione o allo scetticismo.

Forse non sarebbe successo nulla di diverso se gli edifici di Bruxelles o di Strasburgo li avessero progettati Alvaro Siza, Carlo Aymonino o Rafael Moneo, ma qualche dubbio rimane.

Giovanni La Varra

VICEVERSA

Distribuito da

Oll+