

## MOSCA: ROVINE DELL'UTOPIA, CAPSULE SPAZIALI, TESTI NASCOSTI

---

*Pietro Valle*

“Le strade di Mosca hanno un che di singolare: il villaggio russo gioca in esse a nascondino. Quando si oltrepassa una delle porte della città (sono per lo più munite di una cancellata di ferro battuto, ma non ne ho mai vista una chiusa), ci si trova come sul limitare di una grossa contrada. Ci si spalanca davanti, larga e spaziosa, la corte di una fattoria, oppure un villaggio; il terreno è ineguale, bambini corrono in slitta, tettoie per la legna e gli attrezzi ingombrano gli angoli, si levano alberi sparsi, scale di legno conferiscono al retro delle case, che dalla parte della strada hanno un aspetto cittadino, l'aria di una casa rurale. In queste corti ci sono spesso delle chiese, non diversamente che in una grossa piazza di paese. Così la strada si dilata a campagna. Né vi è alcuna città occidentale che nelle sue enormi piazze si presenti così paesanamente modesta, e appaia sempre inzuppata per le intemperie, per la neve che si scioglie o per la pioggia [...]”

Walter Benjamin, Mosca, 1927

**D**opo appena due giorni di insensata circolazione nell'infernale traffico di Mosca, proiettati su grandi autostrade urbane affollate di automobili, la frase di Walter Benjamin assume una presenza fisica. Mosca è una città di villaggi, di isole alla deriva, chiuse e introverse, che convivono fianco a fianco. Le strade arrivano sul perimetro di esse e la città si arresta, non ci sono attraversamenti. Dentro vige una logica autoctona, spesso casuale, marcata da sentieri accessibili ai soli iniziati, i residenti, gli unici che li comprendono. Questo non si applica solo a rimasugli di ruralità, ma a tutti gli insediamenti, anche i più urbani. Dietro a facciate monumentali, i complessi edilizi sembrano disperdersi nel vuoto. Isolati-giardini grandi come città si susseguono senza ordine. Le strade allineano collezioni di oggetti tenuti insieme da un perimetro, non da un tessuto edilizio. I quartieri seguono la logica del Cremlino, la fortezza murata che racchiude al suo interno una collezione di edifici-oggetti. I palazzi neoclassici sono basse ville sparse nel verde. Lo sviluppo tardo-ottocentesco è opulento ma non fa sistema, ogni edificio tende a riassumere in sé la città piuttosto che accorgersi di essa.

Gli edifici dell'avanguardia costruttivista, i pochi sopravvissuti, perseguono l'autonomia come credo sociale. L'architettura staliniana degli anni Trenta e Cinquanta è quella che tiene insieme la città, cerca di unificarla con sequenze di palazzi monumentali, troppo grandi per essere visti da vicino. Gli anelli di circonvallazione del Piano Regolatore del 1935 sono occasioni per creare nuovi assi e fuochi visivi, orizzonti lontani per proiettare nuove isole a distanza. I grattacieli delle sette sorelle, mescolano le torri fiabesche del Cremlino con gli *high-rise* Decò Americani a produrre castelli immaginari. Anche il complesso dell'università sembra fluttuare a distanza come una fata morgana. Non ha basamento, i suoi fusti scanalati precipitano a terra e tutto l'edificato sembra svuotato dietro alla facciata monumentale. O forse opera segretamente dentro al suo recinto mentre tiene l'esterno a distanza. Nella dilatazione radiale della città, spuntano i grappoli di lame dei grattacieli residenziali prefabbricati degli anni Sessanta e Settanta, organizzati in *Kvartali*, *Microrajoni* e *Rajoni*, quartieri autonomi di dimensione sempre maggiore,



←  
Konstantin  
Melnikov,  
club Rusakov,  
1927-29

→  
M. Ginzburg,  
I. Milinis,  
Dom Kommuna  
Narkomfin,  
1928-30



dotati di servizi, indipendenti a tal punto che gli abitanti potrebbero non uscirne mai e capire che sono parte di una città.

Grazie alla dispersione dei singoli insediamenti, Mosca sembra ancora più vasta. L'immensa scala geografica della città non è riducibile a un'unità di misura, la frammentazione del costruito non confronta la campagna in modo definito. Mosca non ha nulla di europeo, è, semmai, una colonia urbanizzata dove tratti di natura casuale dominano ancora l'insieme. È, tuttavia, l'esatto contrario della città americana dove il reticolo jeffersoniano misurava l'estensione dell'abitato nel paesaggio. Qui la deriva delle isole è inframezzata da uno spazio medioevale, un resto negativo che le distacca l'una dall'altra. Esso è rinvenibile non solo tra i quartieri ma anche all'interno di essi. Il territorio russo, con le sue grandi distanze, è quindi riportato in città, esso allontana i quartieri l'uno dall'altro e opera segretamente all'interno di essi creando il vuoto nel cuore delle comunità.

La storia di Mosca è una storia di isole e di rimozioni, possibili grazie all'autonomia di quartieri incapaci di superare la frammentarietà dell'insieme. Insediamenti temporanei fluttuano attraverso i cambi di gerarchie politiche del Novecento rimanendo chiusi in se stessi. A Mosca o si guarda lontano o si è chiusi all'interno di un *Locus-Solus*. Non ci sono criteri di aggregazione ma poi essi avvengono comunque, nel vuoto dietro a un recinto. La città si coagula improvvisamente in fiere temporanee, *passages* commerciali, "carnevali" (per usare il termine di Michail Bachtin) colmi di una folla straripante. Così, nei sottopassi dei *boulevard*, fiorisce un commercio al minuto fatto di microscopici punti vendita costipati lungo le pareti che espongono una densità incredibile di merci in una superficie di pochi centimetri. Ogni villaggio, ogni isola, dunque si riveste e accoglie forme spontanee

all'interno del suo perimetro. Le architetture stesse diventano micro-città: i *club* con gli auditori e ristoranti al piano, i teatri con i loro giardini interni, gli hotel per turisti dotati di servizi autonomi, tutto è condensato all'interno di un'unica struttura. Viene da chiedersi se il collettivismo delle strutture sovietiche sia un'invenzione moderna o la continuazione di una pratica che ricostruisce il villaggio russo in ogni generazione della città.

Lo scarto tra l'ideale e la realtà è la misura della presenza del Costruttivismo a Mosca. In un brevissimo arco di quattro anni (1927-31) si brucia il più grande esperimento della storia delle avanguardie, il sogno di una nuova società, subito soppresso dalla repressione staliniana e dal suo richiamo all'ordine. Il Costruttivismo è sperimentazione spaziale-formale che confligge con i limiti della costruzione, spesso tradizionale, incapace di supportare le sue proiezioni dinamiche. La geometria dei suoi edifici è assoluta, i materiali edilizi no e allora le forme devono essere costruite come scenografie, mascherate dagli intonaci. Fragili sin dall'inizio, queste strutture appaiono oggi come rovine della tecnologia, della leggerezza, del dinamismo cinetico, della trasparenza. La loro apertura spaziale promuoveva un'idea di interazione degli spazi, di più percorsi tra loro, di molteplici usi degli stessi ambienti, del ruolo dell'edificio come condensatore sociale, capace di includere in sé tutte le forme del quotidiano di massa. Tutti i *club* di quartiere e di fabbrica, una delle nuove tipologie post-rivoluzionarie, proponevano la moltiplicazione dei percorsi e l'uso flessibile degli spazi ma questo non ha trovato gradimento. Una delle caratteristiche comuni degli edifici visitati a Mosca è la censura dell'apertura originaria: nel Club Rusakov di Melnikov le rampe esterne che raggiungevano la sommità degli auditori sono bloccate, nel Club Zuaev di Golosov la trasparenza degli auditori verso l'esterno è tamponata, il ballatoio aperto del Narkomfin di Ginzburg e Milinis è chiuso ora da assi di legno. La forma spaziale interattiva che attraversava gli spazi è ridotta a un andito tra compartimenti stagni. I giunti tra le parti sono labili, le diverse strutture emergono dallo sgretolamento degli esterni, i percorsi sono interrotti, la flessibilità negata, l'utopia sociale riportata a tanti rifugi nella *privacy*, il funzionalismo sostituito da altri usi. E se la caratteristica del Costruttivismo fosse l'impossibilità di reggere la realtà, la continua arresa al tempo? E se il suo sogno fosse un volo fragile, come tutto il Moderno? E se la quantità onirica dell'avanguardia fosse misurata solo attraverso la realtà materiale che la consuma? L'utopia realizzata è un magnifico perdente. L'elementarismo delle forme invecchia male, impoverisce l'essenziale. Se, tuttavia, non

ci fosse quell'essenziale, quella sintesi geometrica, forse non sapremmo che cosa si nasconde dietro l'apparenza distratta del quotidiano, non sapremmo cosa sono l'astrazione, la tipologia, il funzionalismo, la forma dinamica come presenza nel mondo fisico, come sfida ai suoi limiti. Il Costruttivismo è indifferente alla gravità negli sbalzi, nei percorsi, nel montaggio elementarista di volumi primari senza alcuna forma tettonica che esprima le forze costruttive. La sua idea spaziale-formale non ha peso e va dal linearismo più crudo (Narkomfin) agli eccessi più avvolgenti (casa Melnikov). Non c'è limite di intenti se non nel sogno, questi edifici sono frammenti di un'utopia totale, *sampler*



↑  
Ivan Golosov,  
Club Zuev, 1927-29

di un ordine cosmico. Trasversali rispetto a tutto, possono estendersi all'infinito ma anche ridursi a capsule alla deriva nel flusso della città. L'autonomia dell'architettura costruttivista è allo stesso tempo geografica e microscopica, è il vento che soffia e le spore portate da esso. Il suo voluto rifiuto di un riferimento terreno ne garantisce il fuori-scala o il senza-scala: tra i due non c'è differenza perché l'idea rivoluzionaria è intransigente, il suo principio è confliggere per forza con la realtà. Il suo ordine si esprime con lettere e numeri astratti. Il Club Rusakov ha uno, tre o sette auditori nella stessa sala, uno spazio moltiplicato che implode la complessità all'interno mentre proietta gli spettatori nel cielo. La poesia del triangolo e del trapezio ritaglia un teatro, una piazza, una sala riunioni e un'arena per giochi nello stesso luogo. Il Club Zuaeov fa attraversare un cilindro di vetro all'interno di cubo opaco, perforandolo con una scala a spirale che diviene parte del panorama urbano. Al suo interno, due teatri,

bar e spazi comuni compongono una crociera urbana in rotta verso l'infinito. Il Narkomfin è un altro tipo di transatlantico, lineare nella sua estensione, proiettivo in diagonale grazie ai suoi ballatoi a tripla portata che portano a più livelli da una singola strada aerea. Abitare è salire e scendere in alloggi come navicelle autonome servite dall'edificio-viadotto. La linearità è stratificata, ha più dimensioni: il ballatoio moltiplica la strada, il terreno comune libera capsule autonome, libere di affacciarsi altrove. Il padiglione sul tetto del Narkomfin con le stanze per ideali "lavoratori ospiti" è una nuova colonia alla conquista

dello spazio libero, uno *squatter* verticale sul tetto della città. Nella casa di Melnikov, unica residenza privata di un movimento collettivista, l'involucro-diaframma nega qualsiasi uso o limite: descrive un'orbita libera nel cuore della città. L'architetto è lasciato solo a fluttuare in un firmamento di stelle esagonali, la casa è astronave fuori e spazio siderale dentro.

Guardiamola questa capsula spaziale formata da due cilindri intersecati. Essa ha un connotato organico, anzi biologico, sembra una cellula sul punto di sdoppiarsi. L'unica residenza privata permessa da un regime collettivo (per speciale concessione di Stalin a Melnikov dopo il successo del padiglione sovietico all'Expo di Parigi del 1925) rifugge il lato borghese e vuole essere esempio di un nuovo modello di vita che integra il collettivismo familiare al lavoro artistico. Vuole anche gemmare, produrre altre capsule. Per questo, Melnikov la pensa come un'unione dell'uno e del due, ancora uniti, forse sul punto di aggregarsi ma anche di separarsi e liberare un altro cilindro nello spazio della città. La casa Melnikov è un *cluster in nuce*, un'aggregato di ovuli che si ritagliano una parte per unirsi. Il fronte del primo cilindro è tagliato da una grande facciata continua vetrata che rimuove un settore di cerchio. È forse il segno del distacco di un'altra cellula che se n'è andata, non è più qui. Crea un fronte simmetrico quasi classico verso l'ingresso dal giardino che conduce verso l'elegante quartiere di Arbat nel centro di Mosca. Sull'architrave c'è scritto "Konstantin Melnikov, Architetto": insegna, frontone, etichetta posta sulla parte rimossa, l'unica facciata dritta di un mondo arcuato e curvilineo. La struttura dell'involucro cilindrico è basata su un telaio a nido d'ape che va a formare le finestre esagonali. Esso è costruito con mattoni che creano un sistema di spinte e contropinte capaci di annullarsi a vicenda e rafforzate dalla curvatura, quasi il tutto fosse una volta posta orizzontalmente. Il telaio è nascosto dietro l'intonaco che fa apparire l'involucro come un muro continuo mentre in verità è una membrana porosa capace di sorreggere una luce unica interna per i solai senza appoggi intermedi. In ciò richiama e traduce in muratura le strutture reticolari iperboloidi dell'ingegnere Vladimir Schucov, autore della Torre Radio di Mosca e della volta dei Magazzini GUM, due simboli di leggerezza costruttiva, due cilindri avvolgenti pronti a librarsi in aria e celebrati nelle fotografie di Rodchenko. C'è, in questa casa, la medesima volontà di librarsi in aria degli *Arkhitektions* di Malevich e di fare parte di quel universo cosmico da lui descritto come il terzo livello dello sviluppo dell'umanità ne *Il Mondo Non Oggettivo* del 1928.

Anche i solai circolari della casa Melnikov erano fatti con un

doppio strato di travi di legno incrociate che aumentavano la portanza, un ulteriore tessuto intrecciato. L'intonaco che copriva il reticolo, tinteggiato di bianco, si è crepato e ammuffito nel tempo ma la membrana interna non si è intaccata: per questo forse questo edificio è un esperimento geometrico meglio costruito di altri casi dove i volumi primari sono forzati all'interno di strutture tradizionali e insufficienti a supportarne l'idea spaziale. I successivi solai sono sfalsati all'interno dei due cilindri e, incompleti, creano uno sguardo reciproco tra i diversi livelli. Il piano terra è suddiviso in stanze di servizio con forme irregolari ma una scala a chiocciola porta al livello principale dove le diverse funzioni del soggiorno e dei letti sono separate solo da tramezzi aperti che non arrivano al perimetro e non hanno porte, raggi all'interno del cerchio che non lo toccano, elementi ordinatori di una vita collettiva dove non ci si può mai isolare. Un'ultima rampa e ci si trova nella torre-galassia dell'architetto sul retro tutta traforata di finestre esagonali, a doppia altezza e collegata con una scala alla marinara a un terrazzo rialzato posto sul tetto del cilindro di fronte. Qui, in un firmamento di satelliti esagonali, reali e proiettati sui muri dal passaggio del sole, lavorava l'architetto in splendido isolamento. Il suo impatto nel mondo durò poco. Nel 1937 Melnikov fu interdetto dalla professione e accusato di formalismo dal nuovo corso realista staliniano. Visse in isolamento nella sua capsula per il resto della sua vita e così ce lo ritrae Henry Cartier-Bresson all'inizio degli anni Settanta in una famosa fotografia: un sacerdote in vestaglia con papalina che persegue da solo il suo viaggio verso il sole. La capsula si era chiusa su di lui e il cielo era diventato virtuale.

Il Moderno può esistere senza linguaggio modernista? La domanda trova una risposta nella città staliniana degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta. Non esiste qui più la forma assoluta del Costruttivismo ma rimane il funzionalismo nascosto dietro a un consolidato linguaggio classico e monumentale. Negli anni Trenta, le idee dell'avanguardia sulla collettivizzazione degli spazi sono realizzate sistematicamente come testo nascosto dietro a una maschera tradizionalista. È questa la scoperta della Mosca staliniana: la grande scala delle sue operazioni trascina addirittura il linguaggio classicista in una nuova dimensione mai prima avuta. La Grande Mosca del Piano Regolatore del 1935 compone un disegno fatto di grandi assi radiali e successivi anelli di circonvallazione segnati da incroci con architetture monumentali. I punti focali sono il termine logico di sequenze riconoscibili, grandi cortine viarie che accompagnano l'attraversamento. Il piano rimane l'ultimo e il più riuscito tentativo



di unificare, anche se forzatamente, la città dei villaggi. Le sette sorelle, i grattacieli al termine delle strade radiali, e i corridoi di palazzi monumentali sono esercizi di permutazione di elementi classici su quinte urbane. Colonne, pilastri, cornici, timpani, conci rustici sono componenti di una catena di produzione seriale. Il Classicismo fa un salto di scala rispetto al tardo Ottocento e si moltiplica in verticale. Diviene antitettonico e decorativo ma pur sempre produttivista. Il dichiararsi dei componenti stilistici come smaccatamente falsi, istituzionalizza il *kitsch* quale strategia dell'immagine urbana. Nelle residenze collettive, il *social condenser* delle avanguardie diventa "palazzo del popolo", una gigantesca quinta lineare che unifica interi tratti della città precedente nascondendola dietro a una scenografia. Attraversare gli androni di questi palazzi e trovarvi nascosto un pezzo di città medievale nella corte retrostante è un'esperienza di surreale spiazzamento urbano. Eppure così avviene nella centralissima Ulica Tverskaja: gli architetti staliniani hanno costruito la prima e unica architettura russa che si lega alla strada ma la strada se la sono dovuta inventare *ex-novo*, come un oggetto che sostituisce tutto quello che c'era prima. Il popolo abita il palazzo e il palazzo si moltiplica in cento caseggiati allineati come sentinelle su *bulvarji* e *prospekt*. I *kvartali*, interi isolati abitati dotati di servizi, sono micro-città autonome, come il Cremlino, come i monasteri, come le utopiche comunità delle avanguardie. Ora, tuttavia, non galleggiano più in una città sfilacciata, ma si legano a altre entità autonome attraverso allineamenti e al fuori-scala del loro linguaggio monumentale. L'urbanistica sembra così legare la città ma in realtà la lascia divisa in unità discrete, comunità controllabili e autocontrollate, esercizi di autoritarismo strutturato. Alla fine si crea una sorta di specularità e dispersione tra tutte queste unità ripetute. Anche i grattacieli delle sette sorelle funzionano in questo modo. Il ritrovare la stessa forma in più luoghi orienta ma produce spiazzamento. La città delle tante torri è anche la città di una sola torre, percepita come un arcipelago da unificare forzatamente con lo stesso linguaggio ripetuto. L'urbanistica

↑  
Konstantin  
Melnikov,  
rimessa per autobus  
Leyland, 1926-27



staliniana non ha quindi luoghi riconoscibili ma solo punti fissi dove ripetere incessantemente lo stesso discorso: essi sono, alla fine intercambiabili e gli edifici funzionano come gli elementi decorativi prefabbricati montati sulle facciate, sono componenti di serie, solo a una scala più vasta.

La nuova metropolitana unisce i flussi della nuova città. Anch'essa opera sull'ambiguità tra identità e differenze come i palazzi classicisti: è diversa in ogni stazione ma secondo variazioni della stessa forma, una fiabesca galleria voltata e illuminata indirettamente. Pilastri, archi e volte ripetute compongono uno spazio completamente artificiale che inventa il proprio ordine cosmico e simbolico. La terra sembra uno specchio che moltiplica gli stessi componenti in serie infinite, il cielo un grande arco circolare dove volteggiamo aureole di luce, ottenute attraverso declinazioni delle lampade al neon. In edifici, metro e padiglioni espositivi si parla attraverso una nuova simbologia che invade le forme storiciste: le sue figure sono la stella rossa, la falce e il martello, i gruppi di lavoratori, contadini e soldati, le mappe geografiche, i diagrammi di macchine, cantieri e aerei. Esse invadono le forme classiciste e rimangono come unico linguaggio figurativo della città anche dopo la caduta del Comunismo. Né il tecnicismo dell'era di Kruschev né le nuove insegne commerciali del capitalismo sono riuscite a rimpiazzare una tale pervasività figurativa.

Konstantin  
Melnikov,  
casa studio  
Melnikov, 1927-29

