

la rivista di **en**gramma
aprile **2018**

155

**Vuoto/pieno.
I caratteri
della Venezia
che cambia**

La Rivista di Engramma
155

La Rivista di
Engramma

155

aprile 2018

Vuoto/pieno. I caratteri della Venezia che cambia

a cura di
Federica Fava, Elisa Monaci
e Christian Toson

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

155 aprile 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-67-4

ISBN digitale 978-88-94840-33-9

finito di stampare dicembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

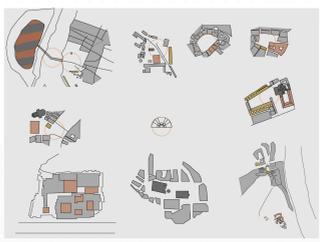
- 7 *Vuoto/pieno. I caratteri della Venezia che cambia. Editoriale*
Federica Fava, Elisa Monaci e Christian Toson
- 13 *Vuoto/pieno. I caratteri della Venezia che cambia.*
Una presentazione
Sara Marini, Monica Centanni e Laura Fregolent
- 17 *Vuoto per pieno*
Alberto Ferlenga
- Sessione I**
- 25 *Il documento Venezia*
Sara Marini
- 35 *Jean-Jacques Rousseau e l'assenza di Venezia*
Nicola Emery
- 51 *Il riuso delle chiese chiuse: un problema, un'opportunità*
Don Gianmatteo Caputo
- 61 *La Chiesa di San Paolo Converso a Milano*
Massimiliano Locatelli
- 67 *Restauro della Chiesa di San Pellegrino a Lucca e
allestimento del Deposito dei Gessi*
Patrizia Pisaniello
- 83 *Tre vuoti veneziani*
Elisa Monaci
- Sessione II**
- 97 *Venezia prima di Venezia*
Monica Centanni
- 109 *Per fossas, da Ravenna alla Via Claudia Augusta*
Lorenzo Braccesi
- 115 *Pieno/vuoto a Torcello e la Venezia delle origini*
Diego Calaon
- 131 *L'altare di Caius Titurnius Florus a Sant'Angelo della Polvere*
Maddalena Bassani
- 141 *L'agorà e la piazza civica, spazi teatrali per la parrhesia*
Christian Toson
- Sessione III**
- 163 *Cambiamenti demografici e socio-economici
nella Venezia contemporanea*
Laura Fregolent
- 175 *Governare la crescita del turismo*
Francesco Palumbo

- 183 *Venezia piena*
Angela Vettese
- 191 *Azioni e finanziamenti regionali a sostegno della città di Venezia*
Ilaria Bramezza
- 201 *Diritto allo studio come diritto alla città?*
Daniele Lazzarini
- 215 *Vuoti di normalità*
Federica Fava

L'agorà e la piazza civica, spazi teatrali per la parrhesia

La città costruita intorno allo spazio vuoto

Christian Toson



Quando si parla di 'vuoto', in un contesto urbano, generalmente questo indica uno spazio negativo, privo di edifici. Lo spazio vuoto tuttavia, a partire dall'invenzione e dalla prima costituzione della polis, è un elemento positivo, generatore di significato per la città che lo circonda e che, nel vuoto, ha il suo nucleo.

Un vuoto dove mentire e ingannare

Leggiamo nelle *Storie* di Erodoto l'importanza del vuoto nella definizione della polis greca:

ταῦτα εἰπόντος τοῦ κήρυκος, λέγεται Κῦρον ἐπειρέσθαι τοὺς παρεόντας οἱ Ἑλλήνων τινες ἐόντες ἄνθρωποι Λακεδαιμόνιοι καὶ κόσιοι πλῆθος ταῦτα ἐωυτῷ προαγορεύουσι· πυνθανόμενον δέ μιν εἰπεῖν ἄνθρωποι Λακεδαιμόνιοι καὶ κόσιοι “οὐκ ἔδεισά κω ἄνδρας τοιούτους, τοῖσι ἐστι χῶρος ἐν μέσῃ τῇ πόλει ἀποδεδεγμένος ἐς τὸν συλλεγόμενοι ἀλλήλους ὀμνύντες ἐξαπατῶσι· τοῖσι, ἦν ἐγὼ ὑγιαίνω, οὐ τὰ Ἰώνων πάθεα ἔσται ἔλλεσχα ἀλλὰ τὰ οἰκίῃα”. ταῦτα ἐς τοὺς πάντας Ἕλληνας ἀπέρίψε ὁ Κῦρος τὰ ἔπεα, ὅτι ἀγορὰς στησάμενοι ὦνῃ τε καὶ πρήσι χρέωνται· αὐτοὶ γὰρ οἱ Πέρσαι ἀγορῆσι οὐδὲν ἐώθασι χρᾶσθαι, οὐδέ σφι ἐστὶ τὸ παράπαν ἀγορῆ (Erodoto I, 153).

Avendo così parlato l'araldo, si racconta che Ciro chiese ad alcuni greci che erano presso di lui, che uomini fossero e quanto fossero numerosi questi spartani, che osavano rivolgersi a lui con questi toni. Una volta che lo seppe disse all'araldo spartano: “Non ho paura di uomini che hanno uno spazio

vuoto in mezzo alla loro città per riunirsi, fare patti e scambiarsi imbrogli. Costoro, se rimango in salute, avranno da discettare dei loro propri mali, piuttosto che di quelli degli Ioni”. Queste parole Ciro le rivolse sprezzantemente verso tutti i Greci che costruiscono piazze in cui comprano e vendono. I Persiani, infatti non usano servirsi di piazze, e non ne hanno affatto (Erodoto I, 153).

Il passo descrive la reazione di Ciro il Grande dopo aver ascoltato una delegazione greca che era giunta per lamentarsi della prepotenza dei satrapi persiani nei confronti delle colonie ioniche. Le parole di Ciro sono rivelatrici: la città greca è descritta non attraverso i suoi monumenti, ad esempio l'emergenza del complesso dell'Acropoli, ma attraverso lo spazio vuoto lasciato nel mezzo, dove i cittadini si incontrano, commerciano, e prendono decisioni. Ciro disprezza i Greci per questo e considera la pratica del commercio, di merci e di parole, una forma di frode e di inganno: da Erodoto impariamo che questa è la differenza, dato che i Persiani che “non hanno piazze” non potevano capire cosa accadeva nell'agorà.

Il conflitto culturale fra Persiani e Greci rivela quanto lo spazio stesso, il vuoto in cui la comunità agisce definisca e rappresenti la comunità stessa più dei monumenti, che per loro natura sono dei ‘pieni’. Quando si tratta di definire cosa significhi ‘città’ e ‘cittadini’ l'agorà risulta essere più caratteristica e peculiare, più importante della stessa Acropoli.



1 | Ricostruzione di Persepoli, la capitale dell'impero Persiano, al tempo di Serse, immagine di arch. K. Afhami e W. Gamble. A fianco, ricostruzione di Atene, con l'Agorà in primo piano e l'Acropoli sullo sfondo.

Dal punto di vista urbanistico, il conflitto tra i due sistemi concettuali e i due immaginari è lampante se si mettono a confronto Atene e la capitale dell'impero dei Persiani in età achemenide - Persepoli. Le differenze non sono così marcate a livello di costruzioni e architettura, ma sono enormi dal punto di vista della concezione urbana. Ad Atene è evidente quanto sia importante l'agorà, un grande campo vuoto che però è il cuore pulsante della città, intorno alla quale tutto il resto gravita, e che si configura sia come luogo di passaggio che come luogo di incontro. D'altro canto Persepoli si presenta come un grandioso assembramento di palazzi reali e dipendenze, dove tutti i vuoti sono concepiti in senso negativo, come cortili, ingressi, pertinenze di edifici. Persepoli, caratterizzata dal 'pieno' del complesso palaziale, non può propriamente dirsi una 'città' (e infatti Ciriaco De Romani non sa cosa 'città' significhi!) ed è comunque molto diversa dalla polis greca.



2 | Confronto schematico fra la pianta di Persepoli (a sinistra) e *Agorà* di Atene (destra). Colori corrispondenti sono funzioni corrispondenti. Elaborazione dell'autore.

fermarsi e discutere liberamente. Ed è proprio questo spazio, originariamente neutro, che via via si istituzionalizza, inventa proprie funzioni, fino a diventare la piazza civica – l'agorà.

E proprio la pratica del commercio e dello scambio quotidiano, di idee e di merci (quello che Ciro chiama con disprezzo "ingannarsi gli uni con gli altri") risulta importante nella formazione del cittadino, ma non è sufficiente per descrivere le complesse relazioni che legano lo spazio vuoto agli edifici pubblici, in particolare al *bouleterion*.

Elemento necessario, ma non sufficiente, è la neutralità, un luogo 'pubblico' in cui nessuno è ospite, ma che può essere percorso e abitato da tutti egualmente; l'agorà è un meccanismo complicato, ed è legata alla pratica della democrazia. Infatti la democrazia, "costituzione propria di Atene" (Centanni 2011) non è un'istituzione, ma per l'appunto, una pratica, un insieme di azioni. Le azioni richiedono un luogo specifico, uno spazio deputato, per essere messe in atto: ed è proprio il vuoto nel mezzo della città che si configura come il punto zero, il nucleo della città democratica.

Alla pratica politica greca è ascrivibile l'azione della *parrhesia*. *Parrhesia*, così come argomenta Michel Foucault, è l'atto di libertà di parlare in pubblico, prendendosi la responsabilità della propria posizione, e cercando di convincere gli altri.

Y a-t-il une dramatique politique du discours vrai, et quelles peuvent être les différentes formes, les différentes structures de la dramatique du discours politique? Autrement dit, lorsque quelqu'un se lève, dans la cité ou en face du tyran, ou lorsque le courtisan s'approche de celui qui exerce le pouvoir, ou lorsque l'homme politique monte à la tribune et dit: "Je vous dis la vérité", quel est le type de dramatique du discours vrai qu'il met en oeuvre?

C'è un dramma politico del discorso vero, e quali possono essere le diverse forme e le diverse strutture del dramma del discorso politico vero? Ovvero, quando qualcuno si alza nella città e si oppone al suo tiranno, o quando l'uomo di corte affronta chi è al potere, oppure quando il politico sale in tribuna e dice "vi sto dicendo il vero" – qual è il tipo di dramma del discorso

vero che si mette in opera? (M. Foucault, *Il Corso al Collège de France* (1984) da Centanni 2008).

Nel discorso improntato da Foucault, la *parrhesia* è l'atto drammaturgico del cittadino che si alza in piedi di fronte all'assemblea, mostra la sua faccia, affrontando chi è al potere, ed esprime un "discorso vero". Il dramma in questo caso, oltre a essere filosofico, è anche spiccatamente teatrale: nella piazza si mette in scena la città e i suoi cittadini, che partecipano al dramma della *parrhesia*. Teatro e prassi politica ad Atene sono strettamente interconnessi.



4 | Teatro di Dioniso ad Atene.

“Mostrare la faccia e dire un discorso vero” può essere solo fatto in uno spazio teatrale che consenta un contatto visivo e ‘a tiro di voce’, in quanto l’assemblea intera deve essere in grado di vedere e di ascoltare l’oratore. Come il *bouleuterion* è evidentemente il piccolo teatro in cui si prendono le decisioni politiche, così la piazza greca è la proiezione di questo spazio in grande e all’aperto, in un luogo capace di raccogliere e condensare l’essenza della città. Per questo motivo ad Atene il Teatro di Dioniso (come formalizzazione in funzione propriamente teatrale dell’agorà) e il *bouleuterion* si corrispondono, anche formalmente. L’agora quindi, ma poi anche il teatro e il ‘parlamento’ come primi spazi teatrali, dove i cittadini rappresentano – o meglio *presentano* – se stessi.

Vuoti medievali



5 | In alto, veduta della Firenze feudale, in basso la Firenze post-comunale con l'abbattimento delle torri.



6 | Piazza della Signoria e schema del Teatro di Dioniso (elaborazione grafica C.T.).

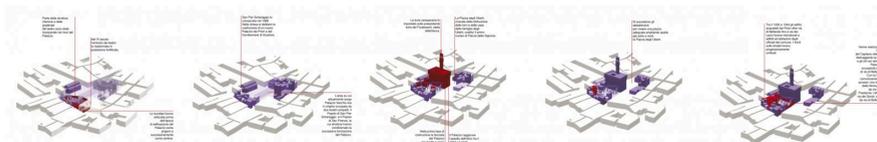
Un esempio evidente della necessità di avere uno spazio vuoto al centro della città che presenti una forma istituzionale 'repubblicana' è lo sviluppo del centro di Firenze.

A Firenze il passaggio dal sistema feudale a quello comunale (che dura oltre un secolo, dal 1115 quando viene indetto il Comune al 1207 quando si passa dai *consules* al Podestà, fino al 1295 con gli Ordinamenti di Giustizia) è sancito con l'abbattimento delle torri dei nobili ('pieni' emergenti) e il progressivo esproprio e demolizione dei palazzi intorno al

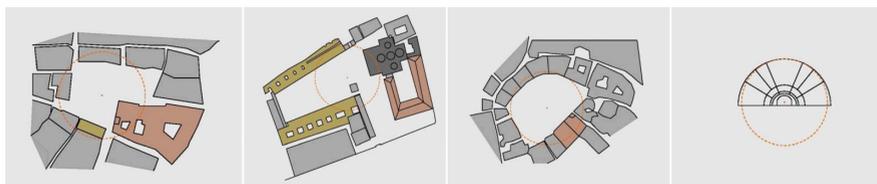
Palazzo Vecchio, a creare un vuoto che diventerà Piazza della Signoria, centro della vita politica della città.

Si osserva che l'evoluzione del *bouleuterion* fiorentino, cioè Palazzo Vecchio, si accompagna al progressivo sviluppo della piazza circostante (Bartolini Fiamminghi 2008), a ribadire quanto questi due elementi siano interdipendenti (fig. 7).

Mentre nel 'pieno' del Palazzo civico si deliberava, il 'vuoto' della piazza si riempiva di Fiorentini che rappresentavano la città e attendevano la presentazione delle decisioni prese dal Consiglio cittadino. Certo la forma istituzionale del Comune e poi della Signoria di Firenze non è paragonabile con la democrazia greca, ma agorà e Piazza della Signoria funzionano di fatto in modo consonanti, proponendosi comunque come due grandi spazi teatrali. Forse non è un caso che le fondamenta di Palazzo Vecchio sorgano sulle rovine di un antico teatro romano. Se confrontiamo le dimensioni della Piazza con quelle del Teatro di Dioniso in Atene, osserviamo che sono molto simili, e si aggirano intorno ai 60 metri. Questo perché 30 metri è all'incirca la distanza massima alla quale un uomo può parlare ad alta voce e farsi sentire senza dover urlare (si tratta ovviamente di una misura molto indicativa, che varia sensibilmente a seconda delle condizioni ambientali). Provando a misurare altre piazze di città comunali ci si rende conto che tutte sono più o meno racchiudibili in un'area sovrapponibile a quella del Teatro di Dioniso (Figg. 6, 8, 10). Non si tratta di una regola, ma di una necessità fisica che in qualche modo condiziona la configurazione di spazi che, a distanza di secoli e di millenni, si ripropongono con funzioni analoghe. Spesso anche la storia della loro formazione è simile, e generalmente vede un faticoso lavoro di creazione di un vuoto intorno al palazzo civico, che si protrae in maniera continuata per centinaia di anni. Per giungere alla forma vagamente semicircolare di Piazza del Campo a Siena (una sorta di platea ribassata) ci vollero quasi due secoli di delibere del Consiglio dei Nove, che lentamente eliminano le sporgenze, uniformano le facciate, regolano i dodici accessi alla Piazza, dividono la pavimentazione in nove spicchi, come rappresentazione simbolica del Consiglio (Guidoni 1971). Per Piazza San Marco il processo fu ancora più complicato e coinvolse l'interramento di due corsi d'acqua e la demolizione di una chiesa.



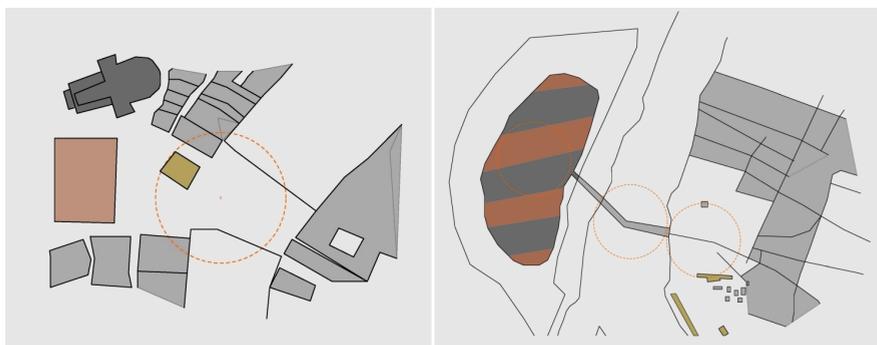
7 | Bartolini Fiamminghi architetti, fasi della formazione di Piazza della Signoria, immagini originali disponibili nella loro pagina web



8 | Pianta schematica di Piazza della Signoria, di Piazza San Marco, e di Piazza del Campo. il cerchio rosso rappresenta la dimensione del teatro di Dioniso ad Atene (elaborazione grafica di C.T.).



9 | Piazza della Signoria, Piazza San Marco, Piazza del Campo e Teatro di Dioniso ad Atene.



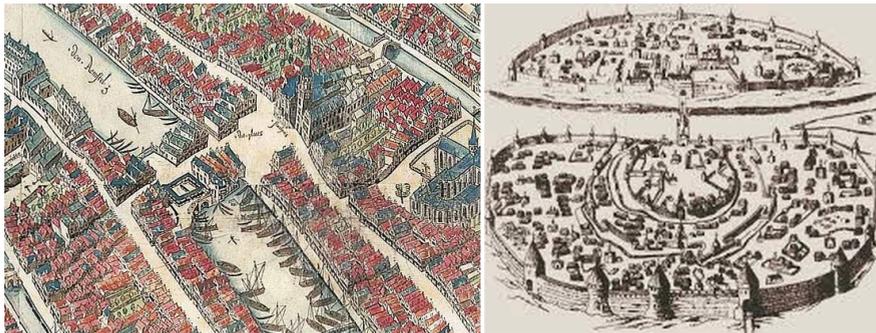
10 | Pianta schematica della diga di Amsterdam e della città di Novgorod; in rosso, il cerchio corrispondente alla misura del Teatro di Dioniso di Atene.

In alcuni casi lo spazio vuoto della città si crea a partire da un ponte. Questo passaggio forzato costringe le persone a incontrarsi, e diventa il centro dello scambio. Ivo Andric nel *Ponte sulla Drina* racconta in modo molto efficace come un ponte possa diventare l'anima di una città: è il

caso della diga sul fiume Amstel, Amsterdam, e del ponte di Novgorod, sul quale vale la pena di soffermarsi (Fig. 11).

Il Comune di Novgorod era forse uno degli stati più grandi dell'Europa medioevale, che comprendeva gran parte della regione nord-occidentale dell'attuale Russia, Bielorussia, dal Baltico agli Urali. La città si era arricchita dai proficui scambi con Costantinopoli attraverso le vie fluviali ed era governata dalla *Vecha*, un'assemblea composta da tutti i cittadini più importanti della città, generalmente mercanti. La *Vecha* aveva luogo dalla parte del mercato di Novgorod, unita al centro religioso e amministrativo della città (dove c'erano la Basilica e il Castello e che veniva chiamato Sofia) dal mitico ponte di Novgorod, primo e unico ponte multistagionale della Russia settentrionale nel Medioevo e unico passaggio possibile attraverso il fiume Volchov. Da quel punto si potevano vedere distintamente tutti gli edifici più importanti della città, dall'altra parte del fiume, e si poteva parlare in un luogo neutrale (in tempo di guerra la *Vecha* si riuniva anche in un qualsiasi prato aperto). Tutti dovevano stare in piedi e, nella pratica della *res publica* di Novgorod, grande importanza aveva l'oralità (Lukin 2006). La stessa parola russa usata per assemblea, "событие" (*So-bitie*), significa letteralmente "esistere insieme". Gli scavi archeologici non hanno ancora evidenziato il luogo esatto in cui avvenivano gli incontri, ma questi spazi si lasciano leggere come grandi vuoti teatrali dominati dalla scenografia dei palazzi istituzionali e del ponte.

Lo stesso ponte, in quanto opera collettiva, ha una grandissima valenza simbolica (Fig. 12): costruito per la prima volta intorno al 1130, dopo varie demolizioni e ricostruzioni divenne gradualmente l'elemento più importante della città, evidenza materiale dell'organizzazione repubblicana del governo cittadino, che nel 1330-40 promulgò l'editto dei *mostniki* - i 'manutentori del Ponte', dove ogni cittadino aveva l'obbligo di occuparsi di una precisa sezione della struttura - nel quale si regolava lo sviluppo e la manutenzione di tutta la città di Novgorod, a partire dalla manutenzione del suo Ponte (Trojanovskii 2009): tutto ciò che di importante accadeva in città, tutte le processioni civili e religiose dovevano per forza passare attraverso il Ponte di Novgorod.



11 | Vista a volo d'uccello della diga di Amsterdam (C. Anthonisz 1544) e di Novgorod (Trojanovskii 2009).



12 | Il luogo dove probabilmente si riuniva la *vecha*, secondo la carta archeologica del sito (foto C.T., mappa da Trojanovskii 2009).

Vuoto utile

Esempi diversi ci ricordano come gli spazi vuoti nei quali la città si rappresenta siano nodi complessi e intreccino una rete di simboli che hanno a che vedere con memorie e secoli di storia. Il successo e il funzionamento dei luoghi dipende dal delicato equilibrio fra la loro capacità di essere vuoti di significato da riempire, e la loro tendenza a istituzionalizzarsi, inventando regole e simboli che instaurano una teatralizzazione dello spazio. Non si tratta di vuoti neutrali, generici, ma di vuoti costruiti, di vuoti 'utili'. Lo squilibrio delle componenti elementi porta a due diverse derive della piazza civica. Da un lato, se lo spazio è eccessivamente neutrale e generico, perde la sua importanza: l'abitante non si sente più cittadino, la piazza smette di essere teatro e diventa un qualsiasi mercato, trasferibile indifferentemente a qualsiasi latitudine geografica o culturale, senza l'effetto di 'produrre città'. Se, viceversa, lo spazio è eccessivamente simbolico e teatrale, perde la sua capacità di

essere usabile in modi diversi dai cittadini, ingessandosi in un significato univocamente magniloquente. Questo è quanto accade nelle grandi città europee dell'assolutismo nel XVIII e XIX secolo, dove la piazza civica perde la sua qualità e funzione assembleare per diventa piazza trionfale, luogo dell'esibizione di un potere *assoluto* anche dal vincolo primario che unisce fra loro i cittadini.

Un esempio di questa deriva sono le grandi piazze di San Pietroburgo, esempio precoce di quanto accadrà nella configurazione degli spazi pubblici di tutte le grandi capitali del XIX secolo. Piazza del Palazzo, collocata nel cuore della città, sembrerebbe a prima vista accostabile agli spazi intorno ai quali si strutturano le città comunali italiane, e potrebbe ricordare morfologicamente Piazza San Marco: due bracci, uno collegato con l'acqua, un altro deputato alle processioni, e gli stessi elementi - l'arco trionfale, il palazzo, gli edifici pubblici, la chiesa etc. Ma non si tratta di un 'vuoto utile' ai cittadini: le dimensioni della Piazza sono di gran lunga superiori a quelle necessarie alla *parrhesia*, e le proporzioni degli edifici sono del tutto sovradimensionate rispetto alla misura dell'uomo. Lo spazio vuoto della Piazza del Palazzo è concepito come uno spazio teatrale, ma esclusivamente destinato a rappresentare la potenza degli Zar - uno spazio per le parate militari, con come sfondo il maestoso Palazzo d'Inverno (Fig. 13). Quando le parate e le cerimonie non sono in corso, nella piazza resta un vuoto incolmabile, destinato a restare irrimediabilmente vuoto, sia per via delle dimensioni, che per la presenza al centro del monolite più grande del mondo - la colonna di Alessandro, costruita per celebrare la vittoria su Napoleone e il profilo cosmocratico dello Zar (Navone 2004; Fig. 14).



13 | La rivolta dei Decabristi (1825, disegno di K. Kolman), pianta della rivolta da un atlante storico russo del secondo dopoguerra. In rosso i 3000 Decabristi, in marrone e giallo i vari reggimenti imperiali. Al centro il monumento gigante del Cavaliere di Bronzo.



14 | Grande parata in Piazza del Palazzo, 1834, disegno di Ladurner.

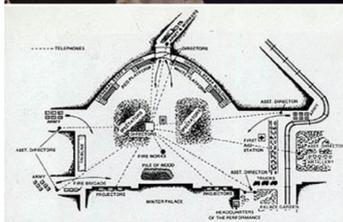
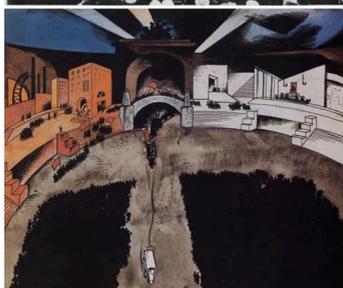
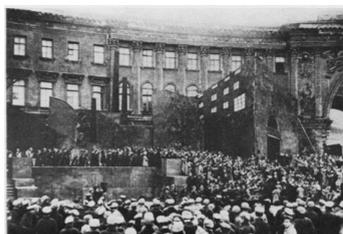


15 | Piazza del Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo e Piazza del Campo a Siena a confronto. Piante e sezioni schematiche, in rosso la le dimensioni del Teatro di Dioniso ad Atene (elaborazione grafica C.T.).

La totale incompatibilità fra la dimensione umana e quella trionfale non consente al cittadino di esercitare la sua funzione. È la deriva assolutistica dello spazio vuoto dell'agorà, che assume le sembianze di un immenso teatro vuoto, del tutto ostile ai cambiamenti di significato. Si può dire che la piazza abbia incorporato in sé il sistema repressivo della monarchia assoluta degli Zar - con ripercussioni forti sulla vita della città e sulla sua immagine. Nella mappa in Fig. 15, presa da un atlante scolastico sovietico, è rappresentata la rivolta dei Decabristi (1825), che ebbe luogo nella Piazza del Sinodo, non lontano da Palazzo d'Inverno. In rosso è indicato il quadrato dei soldati insorti, in giallo e marrone i vari reggimenti dello Zar Nicola chiamati a sopprimere la rivolta. Quello che ci interessa notare è il pallino bianco al centro, che segna il luogo dove si trova il Cavaliere di Bronzo; il grande monumento di Pietro I, eretto in mezzo alla Piazza, con la sua stessa presenza inibisce l'occupazione, foss'anche soltanto simbolica, di quello spazio.

È chiaro che i rivoltosi Decabristi, circondati da ogni parte, erano destinati a essere massacrati, ma il luogo stesso li aveva massacrati prima ancora delle armi. Larghezza e lunghezza della Piazza, unite alla presenza del più

grande monolite del mondo, con in cima il monumento equestre di Pietro I, hanno fatto sì che 3000 soldati sembrassero un gruppo sparuto, del tutto irrilevante rispetto alle misure della città. La piazza stessa, per come è costruita, ha soppresso *a priori* la rivolta.



16 | fotografia storica della rappresentazione *la Presa di Palazzo d'Inverno*, con gli schizzi di scenografia del regista Evreinov. Un montaggio cinematografico della rappresentazione è visibile su youtube.

Un superamento del carattere assolutistico della piazza pietroburghese parve possibile soltanto in un breve momento: nel 1920, si mise in opera una delle più grandi rappresentazioni teatrali della storia, *la Presa del Palazzo d'Inverno*, un'opera di teatro di massa scritta e diretta da Evreinov, Annenkov e altri, che rappresentava i momenti salienti della Rivoluzione d'Ottobre. Molte delle fotografie storiche che ci sono giunte sulla presa del Palazzo, in realtà sono scatti presi da questa grande rappresentazione teatrale (Fig. 16): vi parteciparono oltre 8000 attori di cui 125 ballerini, 100 acrobati, 1750 comparse e studenti, 200 donne, 260 attori secondari, 150 assistenti di scena, 320 camion, carri armati, attrezzatura militare (compresi cannoni) e una nave da guerra, l'incrociatore Aurora. La Piazza divenne un teatro a tutti gli effetti, con enormi gradinate di legno costruite lungo l'emiciclo e 100 000 spettatori che si mescolavano a folle di attori vestiti da proletari, soldati, guardie, etc. (Dzurova 2007; Annenkov 1920).

Il popolo pietroburghese, quindi, era riuscito finalmente a rappresentare se stesso nella enorme piazza. Ma al prezzo della distorsione della rappresentazione di massa, e della retorica propagandistica inevitabilmente connessa all'organizzazione dell'evento. La struttura antidemocratica della piazza non era modificabile. Il teatro di massa era l'unico capace di riempire il vuoto della Piazza del Palazzo e

quella rappresentazione fu profetica: presto la Rivoluzione sarebbe stata tradita da una forma di assolutismo – lo stalinismo – che si sostituiva al precedente e, di fatto, la *Presa del Palazzo d’Inverno* è rappresentata con un linguaggio simile a quello dalle grandi parate organizzate dallo Zar Nicola I. Una conferma che la Piazza del Palazzo nasce come uno spazio del tutto inadeguato alla *parrhesia*, e le uniche rappresentazioni che vi possono avere luogo sono quelle totalitarie. Nel momento in cui cessa la rappresentazione, lo spazio non è più riutilizzabile e diventa una grandiosa scenografia vuota, che produce un effetto straniante e inibitore nei confronti di chi lo percorre – una sensazione simile a quella che si prova camminando in un grande stadio di calcio vuoto, senza giocatori né tifosi.

Conclusioni

Fin dalle origini, la città prevede, costitutivamente al suo centro, un vuoto previsto per accogliere l'attività assembleare, ovvero la sua anima politica, uno spazio che – nella declinazione assolutistica e poi totalitaria – può trasformarsi nello scenario monumentale per le cerimonie e i rituali del potere assoluto.

Lo spazio che si apre al centro della città ha una natura teatrale e questo profilo determina una serie di caratteristiche, prima fra tutti il fatto di essere uno spazio vuoto, non di un vuoto generico, ma ‘utile’: nella *polis* greca e poi nelle città comunali italiane, le dimensioni di questo vuoto dipendono dalla possibilità di poter parlare ed essere ascoltati, e generalmente non superano i 60 metri di diametro, che corrisponde pressapoco alla misura del Teatro di Dioniso in Atene.

Ma un generico spazio vuoto, di risulta dagli edifici e dai pieni circostanti, non è sufficiente: deve essere un vuoto caratterizzato e utilizzabile. Il piazzale vuoto di fronte all’ingresso del Palazzo di Serse a Persepoli ad esempio, pur configurato come una piazza, non è un vuoto utile, in quanto ha una funzione precisa, e subisce l’invasione di significato del palazzo: non esiste in quanto elemento indipendente e generatore ma solo come elemento generato.

Il punto più delicato nel successo e nell'utilità della piazza come vuoto teatrale sta dunque nell'equilibrio fra la neutralità (la ‘non domesticità’) del

luogo e la sua caratterizzazione simbolica, ovvero la possibilità del vuoto di essere un vuoto di significato che attende di essere riempito e riutilizzato nei diversi momenti della vita pubblica cittadina. L'equilibrio fra queste due anime della piazza civica – il vuoto neutrale e in quanto tale disponibile per tutti i cittadini; il pieno delle funzioni simboliche, *in primis* quella della pratica della cittadinanza – determina il successo della sua funzione e la qualità stessa della città. Il prevalere di uno di questi due elementi sull'altro porta alla degenerazione del vuoto, che diventa uno spazio celebrativo e autorappresentativo, squisitamente totalitario.

Bibliografia

Centanni 2008

M. Centanni, *Il gioco della verità e della politica: Michel Foucault e le lezioni parigine sulla parrhesia*, "La Rivista di Engramma" 68 (2008).

Centanni 2011

M. Centanni, *La nascita della politica: la Costituzione di Atene*, Venezia 2011.

Guidoni 1971

E. Guidoni 1971, *Il campo di Siena*, Roma 1971.

Diacciati, Faini, Tanzini, Tognetti 2016

S. Diacciati, E. Faini, L. Tanzini, S. Tognetti, *Come albero fiorito. Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 2016.

Tafari 1986

M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Venezia 1986.

Bartolini Fiamminghi 2008

G. Fiamminghi, S. Bartolini, *Palazzi Vecchi: dalla ricerca alla valorizzazione*, all'interno del progetto per il Dottorato di ricerca in Archeologia Medievale A.A. 2005-2008 Siena 2008.

Troianovskii 2009

S. Troianovskii, *The Great Bridge of Novgorod: republican history through material evidence*, in *The Materiality of Res Publica: How to Do Things with Publics*, eds. D. Colas, O. Kharkhordin, Cambridge 2009.

Lukin 2006

P. Lukin, *О социальном составе новгородского веча XII-XIII вв. по летописным данным*, (*On the social composition of the Novgorod veche according to the data of Russian chronicles*), in *Древнейшие государства в восточной Европе*, Moscow 2006.

Navone 2004

N. Navone, *Carlo Rossi: Edificio dello Stato Maggiore a San Pietroburgo*, in *Dal mito al progetto, La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi della Russia neoclassica*, Mendrisio 2004.

Sementsov 2007

S. Sementsov, *Градостроительное развитие Санкт-Петербурга в 1703 - 2000-е годы*, San Pietroburgo 2007.

Dzurova 2007

T. Dzurova, *Театрализация действительности. «Взятие Зимнего Дворца» Николая Евреинова*, San Pietroburgo 2007

Annenkov [2001] 1920

J. Annenkov, *Diario dei miei incontri*, ed. M. Zacharov, San Pietroburgo 1920.

English abstract

There are cities that require empty spaces in order to have a political life. This article presents a brief digression on such spaces, from the greek *agorà* to the big european squares of the XIX century and suggests a series of common features. The concept of "empty" in a city is not only matter of physical space, but also emptiness of meaning. There is an immense difference between the empty space of the Athen's *Agorà*, or the civic squares of medieval Firenze, Venezia, Siena, Novgorod and the squares of Persepolis or Saint Peterburg. While the first cities define themselves by means of empty space, the latter are based on the "full" of the palaces. The substantial difference resides in the difficult balance between neutrality and institutionalization of the square. This is strongly related with the practice of politics and democracy, explainable with the concept of *parrhesia* (M. Foucault). This leads to a theatrical definition of the space of the civic square, that defines its structure and dimension. The loss of the fragile balance between these different elements leads to a square not suitable for democracy, therefore authoritarian.



la rivista di **engramma**

aprile **2018**

155 • Vuoto/pieno. I caratteri della Venezia che cambia

Editoriale Federica Fava, Elisa Monaci, Christian Toson

Vuoto/pieno. I caratteri della Venezia che cambia. Una presentazione Monica Centanni, Laura Fregolent, Sara Marini

Vuoto per pieno Alberto Ferlenga

Il documento Venezia Sara Marini

Jean-Jacques Rousseau e l'assenza di Venezia Nicola Emery

Il riuso delle chiese chiuse: un problema, un'opportunità Don Gianmatteo Caputo

La Chiesa di San Paolo Converso a Milano Massimiliano Locatelli

Restauro della Chiesa di San Pellegrino a Lucca e allestimento del Deposito dei Gessi Patrizia Pisaniello

Tre vuoti veneziani Elisa Monaci

Venezia prima di Venezia Monica Centanni

Per fossas, da Ravenna alla Via Claudia Augusta Lorenzo Braccesi

Pieno/vuoto a Torcello e la Venezia delle origini Diego Calaon

L'altare di Caius Titurnius Florus a Sant'Angelo della Polvere Maddalena Bassani

L'agorà e la piazza civica, spazi teatrali per la parrhesia Christian Toson

Cambiamenti demografici e socio-economici nella Venezia contemporanea Laura Fregolent

Governare la crescita del turismo Francesco Palumbo

Venezia Piena Angela Vettese

Azioni e finanziamenti regionali a sostegno della città di Venezia Ilaria Bramezza

Diritto allo studio come diritto alla città? Daniele Lazzarini

Vuoti di normalità Federica Fava