

RABOT 4-358. STORIE CONTRO LA DEMOLIZIONE

Matteo Valentini*

L'antropologo francese Marc Augé pubblicò *Non-lieux* nel 1992: a più di 25 anni dalla sua formulazione, quello di “nonluogo” è un concetto ancora in grado di rispondere alla complessità delle città contemporanee, nonostante l'ampio, e talvolta sconsiderato, uso che ne è stato fatto. Pur accogliendo nella sostanza la definizione di nonluogo come spazio strutturalmente privo di una storia, inadeguato per la formazione di un'identità personale e per la creazione di legami sociali¹, si è ritenuto opportuno ampliarla, andando a considerare le difficoltà che il nonluogo pone al processo memoriale, individuale e collettivo. Se Marc Augé ha designato il supermercato, l'autogrill, l'aeroporto, l'autostrada come principali rappresentanti del consumo “surmoderno”² di merce, tempo e

* Matteo Valentini è dottorando in Studio e valorizzazione del patrimonio storico, artistico-architettonico e ambientale (XXXIII ciclo), presso l'Università degli studi di Genova.

¹ «Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale e storico, uno spazio che non può definirsi identitario, relazionale e storico definirà un *nonluogo*» (M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2009, p. 77).

² Con il termine “surmodernità” Marc Augé intende restituire «il diritto di una medaglia di cui la postmodernità ci ha presentato solo il rovescio – il positivo di un negativo» (M. Augé, *op. cit.*, p. 45) e rendere conto degli eccessi che caratterizzano l'età contemporanea, piuttosto che delle sue scomparse o delle sue “fini”. Quelle di tempo, di spazio e di ego sono le tre sovrabbondanze delineate dall'antropologo francese e rispettivamente riguardano, in sintesi: l'accelerazione delle storia, legata a filo doppio alla sovrabbondanza di avvenimenti e di informazione; l'allargamento degli orizzonti e delle possibilità di spostamento, contemporanei all'azione di restringimento del pianeta causata dalla rapida diffusione di immagini e informazioni da tutto il mondo; l'individualizzazione e la parcellizzazione della politica, delle relazioni, del consumo, della religione. Per un'analisi più

spazio, è interessante notare come un altro acceso critico della società contemporanea, l'antropologo britannico Paul Conner-ton, alcuni anni dopo abbia fatto di questo consumo una delle cause dell'oblio contemporaneo, legato in generale all'accelerato metabolismo degli oggetti da parte della contemporaneità e, in particolare, all'incessante processo di demolizione e ricostruzione urbanistica che avviene al suo interno³. A partire dal celebre caso del complesso di Pruitt-Igoe, che verrà analizzato tra poco, è possibile mettere a fuoco come gli edifici di ispirazione lecorbusiana siano spesso parte di un processo di speculazione e obsolescenza architettonica che costituisce, pur tenendo conto di peculiarità e differenze, un vero e proprio modello di costruzione di quelli che potremmo definire "nonluoghi abitativi", disagiati per le persone che li abitano, minacciosi per la città che li ospita, effimeri e facilmente sostituibili.

Nell'operazione artistica approfondita in questo saggio, il regista e attore belga Simon Allemeersch affronta questo macroscopico problema attraverso l'azione in un contesto specifico, quello delle tre torri Rabot, imponenti case sociali in procinto di demolizione alla periferia della città di Gand, in Belgio. Trasferendosi all'interno di una delle torri, egli tenta di descrivere la situazione, di analizzarla, di restituirne la drammaticità, ma soprattutto di intervenire praticamente, attraverso la costituzione di una comunità di inquilini, per sviluppare una percezione, una narrazione e un ricordo delle torri diversi da quelli che le hanno portate all'abbandono, all'oblio e, conseguentemente, alla demolizione, in una concatenazione di cause ed effetti che ha diversi elementi in comune con quella della prima grande distruzione modernista, quella già ricordata di Pruitt-Igoe: iniziare parlare di quest'ultima vicenda può essere utile per interpretare il graduale disfacimento delle tre torri di Gand al di là delle sue precipue caratteristiche sociali ed economiche, per inquadrarlo all'interno di un'attitudine

ampia e approfondita del fenomeno, si consiglia: Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2002.

³ P. Conner-ton *Come la modernità dimentica*, Einaudi, Torino 2010.

che, come si vedrà più avanti, riguarda diversi edifici residenziali ad uso popolare di ispirazione modernista.

Il 16 marzo 1972 a St. Louis ebbe inizio la demolizione di uno dei complessi architettonici simbolo del “sogno modernista”, quello di Pruitt-Igoe, terminato solamente diciotto anni prima su progetto dell'architetto Minoru Yamasaki.

Negli anni del secondo dopoguerra, come molte altre città statunitensi, St. Louis stava vivendo una migrazione della sua classe media urbana di razza bianca verso la periferia. Allo stesso tempo, gli *slum* del centro urbano si stavano espandendo, mentre le famiglie a basso reddito occupavano le abitazioni abbandonate da coloro che lasciavano la città. Localizzate nell'anello immediatamente attorno al distretto degli affari, le zone più depresse erano interessate dalla segregazione razziale: la popolazione nera occupava l'area immediatamente a nord del *downtown*, mentre la bianca abitava quella a sud. Espandendosi, gli *slum* si erano avvicinati al distretto degli affari facendo temere ai funzionari della città e al gruppo affaristico locale che il declino del valore degli immobili avrebbe minacciato la salute economica nella *downtown*. Essi pertanto avevano sviluppato un piano di riqualificazione della zona subito al di fuori del centro affaristico.

Utilizzando i fondi per la ristrutturazione urbana dello United States Housing Act del 1949, il Saint Louis' Land Clearance and Redevelopment Authority aveva pianificato di acquistare e ripulire estesi lotti dei bassifondi e venderli a prezzo ridotto a imprenditori privati. Erano stati programmati progetti di ristrutturazione per accogliere principalmente abitazioni borghesi e imprese commerciali allo scopo di spingere la classe media a tornare nel centro cittadino. Al tempo stesso, la Saint Louis Housing Authority avrebbe voluto liberare il terreno per costruire case popolari, destinate a fornire un largo numero di affitti a basso costo alla popolazione povera, per arginare l'espansione del ghetto e sistemare le famiglie sfrattate dalla riqualificazione e dallo sgombero dei bassifondi.

Pruitt-Igoe fu uno di questi complessi, costruito tra il 1950 e il 1954 in un clima di crescente rigidità economica dovuto sia allo

scoppio della guerra di Corea sia al clima politico conservatore dei primi anni Cinquanta: furono eretti 33 edifici di 11 piani ciascuno, collocati su 57 acri situati nella parte nord del ghetto nero. Secondo l'analista politico Eugene Meehan,

The quality of the hardware was so poor that doorknobs and locks were broken on initial use. [...] Windowpanes were blown from inadequate frames by wind pressure. In the kitchens, cabinets were made of the thinnest plywood possible⁴.

Ma al di là dell'iniziale fatiscenza, a condannare Pruitt-Igoe fu la modesta crescita demografica di St. Louis e la massiccia edificazione di case monofamiliari nelle periferie, con la conseguente apertura alla popolazione povera del mercato immobiliare del centro cittadino. La percentuale di occupanti toccò il picco nel 1957 con il 91% e immediatamente iniziò a scendere. Questo impedì alla Saint Louis Housing Authority di sostenere, come aveva previsto, le operazioni di manutenzione con l'affitto versato dagli inquilini.

Nel complesso, ormai abitato dai segmenti più poveri e derelitti della popolazione, il vandalismo fu accompagnato dall'aumento dei crimini violenti.

Nel 1965 la prima delle tante sovvenzioni federali portò una ristrutturazione e l'istituzione di un programma sociale per beneficiare i residenti e per compensare gli affitti arretrati. I programmi ebbero un effetto poco significativo: la percentuale di abitanti continuò a scendere, quella dei crimini salì, l'amministrazione di routine e la manutenzione furono abbandonate.

Nel 1969 gli inquilini di Pruitt-Igoe si unirono in uno sciopero di nove mesi con altre due case sociali di Saint Louis. Questo mise nuovamente in crisi le limitate riserve finanziarie della Housing Authority e aggravò il problema dei posti vacanti. Si decise per

⁴ E. Meehan, *The Quality of Federal Policymaking: Programmed Failure in Public Housing*, cit. in K. G. Bristol, *The Pruitt-Igoe Myth*, «Journal of Architectural Education», n.44, 1990-1991, pp. 163-171.

l'abbandono del complesso: tutti i residenti rimasti furono raggruppati in 11 edifici e il 16 marzo del 1972 ne vennero demoliti tre al centro del complesso, definitivamente raso al suolo nel 1976 (Fig. 1).



Fig. 1

Oltre a essere particolarmente significativa per la storia dell'architettura (tanto da far scrivere a Charles Jencks: «L'architettura moderna è morta a St. Louis, Missouri, il 15 luglio 1972 alle 15.32 (o giù di lì)»⁵), la demolizione di Pruitt-Igoe ne richiama un'altra, assai meno nota, che trova radici nel 1972 e che si iscrive all'interno delle criticità presenti nel modo funzionalista e lecorbusiano di intendere la città, l'abitazione e l'individuo.

Proprio nel 1972, infatti, venne ultimata la prima delle tre torri Rabot alla periferia di Gand, in Belgio. Le altre due furono innal-

⁵ C. Jencks, *Storia del Post-modernismo. Cinque decenni di ironico, iconico e critico in architettura*, Postmedia Books, Milano 2014, p.29.

zate di lì alla fine degli anni Settanta, andando a formare un complesso di tre imponenti case sociali (Fig. 2), di duecento appartamenti l'una, costruito su un terreno considerato un luogo di margine già in età medievale: esiliato al di fuori delle mura della città, esso rappresentava un confine fiscale e non era possibile costruirvi alcunché per ragioni militari e igieniche (era infatti *water-zieck*, paludoso, letteralmente “malato d'acqua”).

Nel XIX secolo vi sorsero numerose abitazioni ad uso degli operai occupati nelle vicine industrie tessili. Demoliti quelli che erano ormai diventati tuguri, si procedette con l'edificazione delle torri Rabot, ma trent'anni di difficoltà, disagi e degrado crescenti bastarono per far decidere alla società immobiliare proprietaria e alla municipalità di Gand di abatterle.

All'inizio dello sgombero del primo blocco entrò in scena Simon Allemeersch, regista e attore belga, che successivamente avrebbe prodotto lo spettacolo-documentario *Rabot 4-358* (2013), in cui si narrano gli ultimi mesi delle torri Rabot e dei suoi abitanti.

Durante lo spettacolo Allemeersch racconta di essere stato chiamato nella primavera del 2009 dai responsabili dell'organizzazione di assistenza sociale impegnata all'interno delle torri Rabot, che lo avvertirono dell'inizio degli sgomberi della prima torre e lo invitarono ad agire per contribuire a far conoscere questa storia.



Fig. 2.

L'attore decise così di trasferire il suo *atelier* all'interno del primo blocco e, racconta, di «filmare, senza pormi la condizione di “fare del teatro”». Continua dicendo: «Penso spesso che il teatro non abbia memoria: quando le luci si spengono e gli attori se ne vanno a casa, non c'è più una storia. Io voglio preservare le cose e decido, quindi, di filmare e scrivere»⁶.

Già da questa dichiarazione d'intenti si evince il carattere memoriale di *Rabot 4-358*, che tenta di restituire significato e dignità a una realtà sociale pronta a essere spazzata via.

Appena arrivato, Allemeersch sistemò su una parete del suo appartamento lo sfondo teatrale di un bosco, ben visibile dall'esterno, così da dare un primo segnale di presenza. Pochi giorni dopo, scrisse e spedì una lettera a tutti i residenti delle torri, per dire loro chi fosse e che cosa facesse lì. Tentò dunque di stabilire un contatto. Risposero solo due persone. La prima era la sua anziana vicina che gli confessò di non poter leggere la lettera perché analfabeta. Il secondo era un uomo che gli regalò una borsa piena di accessori elettrici, timer, prese di corrente, non

⁶ S. Allemeersch, *Rabot 4-358*, 07'34" – 07'50". Dalla documentazione video dell'azione, registrata l'11 luglio 2015 al Festival di Santarcangelo dei Teatri.

tanto per gentilezza, si scoprì dopo, quanto perché aveva necessità di disfarsene: erano tutti strumenti utili a curare la coltivazione di marijuana che aveva avviato nel terzo blocco e che la polizia era molto vicina a scoprire.

Questi due iniziali fallimenti, peraltro piuttosto sintomatici del livello di degrado presente nelle torri, portarono Allemeersch ad accordarsi con l'organizzazione di assistenza sociale che lavorava nei tre blocchi: l'organizzazione avrebbe dovuto fornire il cibo necessario all'attore per preparare pasti comunitari da svolgersi nel suo *atelier*. Questi pasti entrarono a far parte di un semplice meccanismo economico che prevedeva cibo in cambio di testimonianze. Dal secondo anno in avanti questo meccanismo divenne più complesso attraverso la creazione dei *Torekes*, una moneta inventata e spendibile solo all'interno dei tre blocchi. Allemeersch fissò la tariffa di venticinque *Torekes* all'ora per una testimonianza.

Organizzando il lavoro in questo modo, l'artista uscì dal ruolo di osservatore della realtà e divenne motore di una comunità prima inesistente, basata sullo scambio, che aggregava esponenti di diverse classi sociali, analfabeti, anziani, persone con problemi psichici, ex-tossicodipendenti, fornì loro uno spazio in cui esprimere e sviluppare una narrazione, una memoria e un'identità sia personale che collettiva.

A questo proposito va sottolineata una caratteristica strutturale del complesso di Rabot: l'unica sala in comune a disposizione degli abitanti, posizionata nel secondo blocco, era stata prima trasformata in un obitorio temporaneo, per coloro che morivano e non potevano essere portati via nell'immediato, e successivamente utilizzata come cantina.

Al di là di questo particolare, era l'intera architettura del luogo (modulare, ripetitiva, scomoda, talvolta pericolante) a generare un senso di alienazione e disagio negli abitanti.

Sentimenti rinforzati dall'atteggiamento che la società belga, sempre secondo Allemeersch, manteneva e mantiene nei confronti della proprietà immobiliare: il 70% dei belgi possiede una casa di

proprietà e considera pregiudizialmente il restante 30% composto da poveri, divorziati, pigri o drogati. Quel 30% non può che essere influenzato da una visione del genere: molti degli abitanti delle torri Rabot affermavano infatti di essere solo temporaneamente in affitto (incoraggiati, nel dirlo, anche dalla decadenza e dalla cattiva reputazione del posto). Questo faceva sì che l'occupazione decennale di un appartamento nelle torri fosse avvertita come precaria, priva di storia e di legami.

L'avversione per il complesso, l'estraneità di questo rispetto alla città in cui sorgeva, emergevano dagli stessi epiteti con cui veniva comunemente indicato, "cancro della città" per esempio. Una degli inquilini dice a proposito:

"cancro della città" è una parola orribile. Al contrario la città di Gand è alla moda e attira sempre nuovi abitanti, ma dove vanno quelli che c'erano prima? La città soffre di amnesia, c'è della gente che sparisce perché il quartiere è cambiato⁷.

Come ricordato, è Paul Connerton a parlare dell'oblio che interviene nella città contemporanea, una città dall'"architettura contenitore", costituita da blocchi di uffici, grandi magazzini e sale conferenze senza contatti con l'ambiente circostante, senza memoria della più ampia ecologia che circonda la topografia degli edifici, costantemente distrutti e ricostruiti.

Se guardiamo alle nostre gerarchie urbane o al nostro sistema di trasporti, vediamo in azione sempre lo stesso processo: una lotta continua in cui dei paesaggi fisici adattati alle necessità del capitalismo vengono prodotti in un particolare momento storico soltanto per essere poi distrutti o smantellati in un momento storico successivo. Nel corso di questo processo la memoria storica si corrode, poiché i componenti della città vengono distrutti⁸.

Marc Augé si pone sulla stessa linea interpretativa quando scrive:

⁷ S. Allemeersch, *op. cit.*, 55'03" – 55'44".

⁸ P. Connerton, *op. cit.*, p. 47.

L'architettura contemporanea [...] non anela all'eternità di un sogno di pietra, ma a un presente "sostituibile" all'infinito. La normale durata di vita di un edificio può essere oggi stimata, calcolata (come quella di un'automobile), ma è solitamente previsto che a un certo momento un altro immobile lo sostituirà⁹.

La "Città Generica" annunciata da Rem Koolhaas possiede caratteristiche anti-identitarie che, a loro volta, inquadrano bene il processo in cui sono inserite le torri Rabot:

È la città senza storia. È abbastanza grande per tutti. È comoda. Non richiede manutenzione. Se diventa troppo piccola non fa che espandersi. Se invecchia non fa che autodistruggersi e rinnovarsi. È ugualmente interessante o priva d'interesse in ogni sua parte. È "superficiale" come il recinto di uno studio cinematografico hollywoodiano, che produce una nuova identità ogni lunedì mattina¹⁰.

Simon Allemeersch sembra essere consapevole del legame tra demolizione, riedificazione e oblio, quando parla delle proprie finalità:

La spiegazione più semplice per raccontare il lavoro dell'atelier è questa: se non riusciamo a salvaguardare nulla di quello che è successo qui, niente sarà conservato. È strano come la memoria funzioni. Come ti guardi indietro vedi tutti quelli che hai incontrato e i posti dove hanno vissuto. Più grande è lo sforzo di ricordare, più velocemente la città sparisce davanti ai tuoi occhi¹¹.

Partendo da questo sforzo di ricordare, nel documentario Allemeersch racconta la storia del complesso Rabot, proiettando alcune riprese del quartiere prima dell'edificazione delle torri, se-

⁹ M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 92.

¹⁰ R. Koolhaas, *La Città Generica*, in *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006, p. 31.

¹¹ S. Allemeersch, *op. cit.*, 18'04" – 18'38".

guendo le operazioni di smantellamento della struttura, intervistando un operaio che ammette la poca cura e la fretta con cui furono costruiti i condomini o conversando con uno dei residenti che ricorda la riunione in cui vennero comunicati l'avviso di sgombero e l'imminente demolizione.

La sera precedente il suo abbandono del complesso, l'artista punta per la prima volta la macchina da presa verso se stesso e dice:

Mi chiamo Simon Allemeersch. Qui, in questi blocchi, ho avuto il mio atelier per più di due anni. Da qui l'idea in collaborazione con gli abitanti di creare qualcosa su questi blocchi. È l'ultima notte, domani me ne vado. Fatto questo, inizierò il montaggio. È stato possibile creare questo solo perché ho avuto il sostegno degli abitanti. Io ho dovuto domandare a loro, ho dovuto capire da loro, era l'unico modo per farlo, ero un ospite qui. Alla fine, tutti devono andarsene da qui, tutto questo processo durerà ancora qualche anno. Presto comincerà la demolizione della prima torre e ancora la gente mi dice molto spesso che è bello stare qui. C'è della gente fiera di stare qui. La maggior parte traslocherà, alcuni semplicemente spariranno nel nulla e altra gente li sostituirà... semplice. L'unica cosa che potevo fare era occupare uno spazio e cercare di raccontare una storia¹².

La narrazione è proposta come antidoto contro l'oblio anche nelle battute finali dello spettacolo, quando il documentario è finito e Allemeersch dal palcoscenico illustra il meccanismo di obsolescenza delle case sociali, utile per comprendere sia la vicenda delle torri sia quella di molti complessi modernisti come Pruitt-Igoe. Raccontare diventa, qui, una missione, un imprescindibile compito sociale:

Il lavoro – dice Allemeersch – è quello di ricreare una storia tra luoghi come Rabot e il mondo esterno, in modo che ci sia di nuovo una storia. Tutti devono poter mangiare, ma oltre al cibo ci deve essere un racconto, un testo. Non è un lusso. È quella

¹²Allemeersch, 2013, 01h 13'58" – 01h 15'28".

necessità assoluta che dice che le persone hanno bisogno di avere valore in sé. E la loro felicità psichica e il riconoscimento del loro spazio vitale, la loro immaginazione e il loro racconto sono una necessità di vita. [...] Mi ha colpito l'esistenza di un triangolo tra la schiavitù (alcool, molta eroina), il disagio psichico (l'immagine che uno ha di se stesso) e la colpa (finanziaria e morale). L'interno di questo triangolo è molto buio e ho paura [...] che sia quasi impossibile uscirne senza una storia positiva. Questo è vero per un individuo, ma in qualche modo è lo stesso per un intero vicinato, perché se tutte queste cose (forma, architettura, sussidi sociali, psichiatri, indirizzi...) falliscono in un determinato luogo, quel fallimento fa a pezzi la reputazione di quel luogo. E non è la biografia delle persone che ci vivono che ne fa a pezzi la reputazione, ma il contrario: quando nessuno custodisce la reputazione, la storia di un luogo, e nessuno se ne prende cura, questa mancanza si vendica sulla vita personale delle persone che ci vivono¹³.

Immediato è il richiamo ai “racconti” di Michel De Certeau: «Là dove i racconti scompaiono (o meglio si degradano in oggetti museografici), vi è perdita di spazio: privato di narrazioni (come si constata talvolta nella città e altre volte nella campagna), il gruppo o l'individuo regredisce verso l'esperienza, inquietante, fatalista, di una totalità informe, indistinta, notturna»¹⁴.

Nell'ultima parte dello spettacolo, dopo aver narrato le storie dei suoi abitanti, Simon Allemeersch spiega le ragioni della disgregazione architettonica e sociale protagoniste all'interno del complesso di Rabot, servendosi di uno schema diviso in cinque sezioni e disegnato da due studiosi dell'architettura, Hugo Priemus e Niels L. Prak, in *A model for the analysis of the decline of postwar housing* (1986) (Fig.3).

¹³ Allemeersch, 2013, 01h 44' 18" – 1h 46'41".

¹⁴ M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001, pp. 183-184.

coperto il cielo dietro le piccole torri medievali della città, rendendole meno suggestive, si decise di spostarlo sull'asse nord-sud, col risultato di renderlo praticamente inabitabile per l'assenza di luce e calore.

È lo Stato, si è detto, a pagare le imprese edili affinché costruiscano gli alloggi popolari. Nel caso delle torri Rabot, la somma annua cominciò a diminuire fin dall'inizio a causa delle tendenze sociali e la situazione col tempo non fece che peggiorare: la sospensione, nel 1971, degli accordi di Bretton Woods da parte di Richard Nixon provocò una svalutazione monetaria nei Paesi legati agli USA; la crisi petrolifera del 1973 portò a una stagflazione. Per questi motivi il primo blocco fu costruito seguendo le norme vigenti, con il secondo si cercò di risparmiare (per esempio attraverso le fermate dell'ascensore "a piani alterni") e per il terzo si improvvisò: gli appartamenti furono posizionati in lunghi corridoi senza luce naturale, anziché in pianerottoli relativamente piccoli e "protetti"; i muri furono assottigliati e privati di un buon isolante acustico.

Il terzo riquadro è occupato dal proprietario, che ha costruito gli edifici, vuole affittarne gli appartamenti e mette in atto una politica finanziaria basata su condizioni sociali, regole e costi di manutenzione e di sicurezza supportati dallo Stato. Il proprietario desidera affittare a persone facoltose pur abbassando i costi al minimo indispensabile, ma dato che le tendenze sociali fanno abbassare il livello di ricchezza delle persone, i criteri per selezionare gli abitanti degli appartamenti si fanno meno stringenti.

Se per il primo blocco le condizioni erano state ragionevolmente selettive (bisognava possedere un certo reddito annuo, firmare un codice di comportamento e non avere precedenti penali) per gli altri due si agì in modo diverso: esaurita la disponibilità della prima torre, si temette di non riuscire a riempire le altre due, così si abbattono altre case popolari per far trasferire i loro residenti nelle torri, pur con la consapevolezza che essi non sarebbero riusciti a pagare l'affitto in modo regolare. Per rientrare dei soldi già spesi si risparmiò sulla manutenzione.

L'inquilino è il protagonista della quarta sezione. Egli paga per vivere nell'edificio. Con le tendenze sociali che cambiano, l'inquilino diventa più vulnerabile, sviluppa problemi personali e conseguentemente ne crea al gruppo sociale di cui fa parte. In caso di estrema vicinanza fisica anche quisquillie come i litigi domestici o i cattivi odori possono creare situazioni esplosive che allontanano gli inquilini, sostituiti da segmenti di popolazione sempre più fragili. Si crea, così, una condizione di insicurezza a causa della quale i contatti sociali si riducono al minimo termine, i residenti sono sempre meno legati e sempre più impauriti: si precipita nel primo circolo vizioso.

La quinta e ultima sezione riguarda l'edificio stesso, che ha qualità e difetti originari a seconda dei quali ci sarà più o meno bisogno di manutenzione.

I frequenti imbrogli dell'impresa edile con il cemento, in parte sostituito con la sabbia, di certo non aiutarono le torri in questo senso. La manutenzione venne rimandata costantemente perché troppo dispendiosa rispetto al previsto e divenne sempre meno sostenibile e sempre più necessaria. Questo rappresentò il secondo circolo vizioso.

Contemporaneamente si assistette al manifestarsi del terzo circolo vizioso: il declino del livello reddituale degli abitanti e gli atti di vandalismo portarono a un cattivo rapporto qualità/prezzo nell'affitto degli appartamenti e al formarsi di una cattiva reputazione per il complesso, che non era più in grado di reggere la concorrenza con altri alloggi. L'aumento degli abbandoni da parte della popolazione benestante e l'arrivo di inquilini poveri e socialmente instabili crearono le condizioni per il ritorno del primo circolo vizioso. I tre circoli viziosi cominciarono a reagire l'uno con l'altro e formarono un meccanismo autodistruttivo a cui si poteva porre freno solo con la demolizione.

Nonostante l'importanza insita nello spiegare il contesto e le radici di un avvenimento per discuterlo e tramandarlo, tentando di generare negli spettatori una nuova consapevolezza politica – in questo caso, sui modelli abitativi contemporanei e sulle dinamiche economiche, sociali e architettoniche che li caratterizzano –, non

è tanto nella restituzione del lavoro che sta il nodo centrale dell'operazione di Allemeersch, quanto nel processo di creazione *ex-novo* di una comunità e nella sperimentazione di una forma alternativa di abitare quello che, come si è detto, può essere considerato a tutti gli effetti un nonluogo. In *Rabot 4-358* Allemeersch non solo documenta lo sgombero e la demolizione del complesso, analizzandone le cause e raccontando le storie delle persone che ne sono coinvolte (come accade nel documentario di Christina Vandekerckhove, *Rabot*, uscito nel 2017), ma nel suo rapporto con gli abitanti delle tre torri, il regista belga sembra avvicinarsi al Teatro dell'Oppresso, codificato dal regista e scrittore brasiliano Augusto Boal tra il 1974 e il 1976.¹⁵ Per quel che riguarda le pratiche, in realtà, il lavoro di Allemeersch è difficilmente collegabile al teatro popolare organizzato da Boal e seguaci in America latina ed Europa, dove il pubblico poteva intervenire nel corso dell'azione drammatica, a volte modificandola, in modo da poter prendere coscienza delle ingiustizie che lo insidiavano: in *Rabot 4-358* gli inquilini delle tre torri sono senz'altro un soggetto popolare che agisce sulla struttura dell'opera, ma non fanno parte del pubblico, il quale invece – a posteriori – assiste silenzioso allo svolgersi del documentario e al successivo intervento del regista. Ciò che invece lega *Rabot 4-358* alle tecniche teatrali di Boal è l'esigenza di intervenire in un contesto emarginato e sofferente, minando una narrazione stereotipata per formarne una nuova con l'intervento della comunità che ne è protagonista. Questa centralità conferita nello sviluppo della narrazione alla creazione di legami e alla loro analisi fa, inoltre, pensare a *Rabot 4-358* come a un'opera appartenente all'arte relazionale e alle tre torri come a quello che Nicolas Bourriaud, teorico dell'estetica

¹⁵ Per un approfondimento delle radici e degli sviluppi del Teatro dell'Oppresso: A. Boal, *Il teatro degli oppressi, Teoria e tecnica del teatro*, Edizioni La Meridiana, Molfetta (BA) 2011; G. Ursini Ursič (a cura di), *Augusto Boal. Il Teatro degli oppressi. Teoria e tecnica del teatro latinoamericano*, Feltrinelli, Milano 1977; A. Pisciotta, *Sul rapporto tra Sociologia, teatro e società. Elementi per una etnometodologia teatrale: il Teatro dell'Oppresso*, «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», n. 11, giugno 2016, pp. 65-75.

relazionale, definisce, seppur riferendolo a un contesto di tutt'altra natura come quello delle gallerie d'arte, «interstizio sociale, spazio di relazioni umane che, pur inserendosi più o meno armoniosamente e apertamente nel sistema globale, suggerisce altre possibilità di scambio rispetto a quelle in vigore nel sistema stesso»¹⁶. La storia dell'arte degli ultimi cinque decenni offre interessanti esempi di pratiche artistiche condotte in spazi interstiziali, spesso tese a catalizzare l'attenzione alle minoranze etniche o sociali e alla pratica di condivisione di territori, beni e tradizioni culturali: si parte dalla storica *The Kitchen o Pig Roast* (1971) che Gordon Matta-Clark avviò sotto il ponte di Brooklin, a New York, arrostando un maiale intero e distribuendolo ad amici e senza-tetto; si passa per *Der Unbestimmte Ort (The Indefinite Place)* di Luca Vitone che, nel 1994, aprì gli spazi della galleria Christian Nagel di Colonia alle comunità locali di Rom e Sinti, che ebbero la possibilità di condividere e far conoscere ai visitatori le proprie tradizioni culinarie, le proprie usanze e la propria storia (in un dialogo che rimase, però, fissamente unilaterale)¹⁷; si conclude con due esperienze del collettivo romano Stalker: quella che va dal 1999 al 2007, in cui Stalker organizzò uno spazio di creazione artistica e condivisione interculturale nella zona dell'ex Campo Boario, a Roma, dove la comunità curda, da qualche mese in città per sostenere la richiesta di asilo politico di Abdullah Öcalan, leader e fondatore del PKK¹⁸, venne inserita attraverso un lento e complesso processo di confronto con altri gruppi già presenti

¹⁶ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, postmedia books, Milano 2010, p. 16.

¹⁷ Una vera e propria condivisione sarebbe potuta avvenire se anche i visitatori tedeschi avessero presentato alcune loro peculiarità culturali: il fatto che fossero esclusivamente le comunità Sinti e Rom a cucinare, suonare, presentare la loro storia, i loro vocaboli, le loro usanze, sbilanciò il rapporto di condivisione e lo trasformò in spettacolo di curiosità e di intrattenimento.

¹⁸ Per definire più nitidamente l'arrivo massiccio della popolazione curda in Italia, nel dicembre 1997, e la vicenda di Abdullah Öcalan, che abbandonò "volontariamente" l'Italia alla volta del Kenya, dove fu arrestato da agenti dell'*intelligence* curda: P. Sergi, *Il grande sbarco dei Curdi*, «La

nell'area¹⁹; il progetto dell'Osservatorio Nomade, rete di architetti, urbanisti, videomaker e grafici fondata da Stalker nel 2001, che nel biennio 2004-2005 intervenne a Corviale, complesso residenziale edificato nei primi anni Settanta alla periferia di Roma, lo esplorò, ne portò alla luce potenzialità e contraddizioni, promosse interazioni fra gli abitanti, immaginò o propose migliorie da apportare in quel sistema rigido e insieme complesso²⁰.

Dopo aver chiarito le coordinate di *Rabot 4-358*, che si configura essenzialmente come un ibrido tra il documentario per le modalità di analisi e narrazione, la manifestazione di teatro sociale per gli obiettivi e le intenzioni, l'opera d'arte relazionale per la centralità dei legami e della condivisione, vorrei chiudere questo saggio citando in traduzione le ultime righe dello scambio che alcuni anni fa intrattenni con Simon Allemeersch via posta elettronica. Ne emerge il profilo di un artista a tutti gli effetti politico, impegnato, consapevole del valore della propria arte e delle scelte necessarie per un lavoro sulla memoria.

Se vuoi commemorare qualcosa devi decidere chi includere. Ho una bellissima intervista a Frank Beke, il sindaco di Gand, che mi ha parlato per un'ora della costruzione delle torri, fino al momento in cui prese la decisione (insieme alla compagnia immobiliare) di demolirle. Era il sogno proibito di ogni documentarista. Io decisi di non usarla per la semplice ragione

Repubblica», 28 dicembre 1997. (15/11/2019); S. Romano, *Il caso Ocalan e il dilemma del governo D'Alema*, «Il Corriere della sera», 23 giugno 2007; (15/11/2019); *I mesi di Ocalan in Italia*, «Il Post», 21 marzo 2013 (15/11/2019); *D'Alema: "Non accetteremo nessun ricatto su Ocalan"*, «La Repubblica.it», 16 novembre 1998 (15/11/2019); M. Ansaldo, «*Italia non mi tradire, io lotto per la libertà*», «La Repubblica.it», 18 novembre 1998 (15/11/2019); M. Ansaldo, *Ocalan drogato e legato. Video-choc in Turchia*, «La Repubblica.it», 18 febbraio 1999 (15/11/2019); Marco Ansaldo, *Ocalan: "Non sarò impiccato e vorrei tornare in Italia"*, «La Repubblica.it», 11 agosto 2002 (15/11/2019).

¹⁹ Un resoconto critico delle attività svolte durante tutta la durata dell'esperienza si può trovare in Stalker, *Campo Boario*, n.l., 2007. Disponibile qui: <http://articiviche.blogspot.it/p/download.html> (15/11/2019).

²⁰ F. Gennari Santori, B. Pietromarchi (a cura di), *Osservatorio nomade. Immaginare Corviale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

che nessuno avrebbe ascoltato la voce delle persone “dall’interno” una volta ascoltata la sua voce nel video. La sua voce era troppo conosciuta e troppo influente.

Spesso penso che il mio lavoro in teatro sia dare voce alle persone che sono considerate senza voce. La povertà è molto spesso anche una povertà culturale. Non che queste persone non abbiano opinioni ma faticano a entrare all’interno dei mezzi di comunicazione. Manca loro la sicurezza di sé necessaria a parlare. Molte persone con cui ho lavorato avevano problemi psichiatrici e un passato di violenza (come vittime o carnefici, molto spesso entrambe le cose). La vergogna è spesso difficile da gestire. La loro vita privata è già così spesso esposta in lavori socialmente utili/correzioni sociali/giustizia etc... che sono diventati insensibili. Il loro ruolo li ha consumati. Uso molto la metafora del recitare perché è il mio stesso ambito, ma anche perché essi si sono adattati completamente al loro ruolo di emarginati sociali. Coincidono completamente con esso (che è spesso una garanzia per darsi al crimine).

Notai che l’atto di creare memoria era quasi un ruolo da attivista. Le persone vedono la pratica di creare memoria come qualcosa di innocuo (riguarda solo il passato) e l’atto stesso è piuttosto passivo (tu semplicemente registri, archivi...). Ma non andò in questo modo. La discussione con la città di Gand fu molto dura e, per esempio, la reazione del sindaco che era stato escluso dal montaggio non fu piacevole. Rifiutai la loro storia – e questo non è facile da accettare per loro. Non sono abituati a essere rifiutati. C’è una forte tendenza nelle città fiamminghe verso una frenetica commercializzazione della città. Vogliono attirare le famiglie della classe media (quelle con due redditi a famiglia) e la commercializzazione ora è incentrata su questo. Non sto inventando, è una tendenza diffusissima nelle Fiandre.

L’arte, il design e l’industria culturale sono molto utilizzati per questo scopo. Mi è stato letteralmente detto (dopo la prima) da qualcuno dell’assessorato della cultura della città che le immagini del film erano bellissime ma tutto il resto (l’analisi e la prospettiva) semplicemente non era il mio lavoro. Noi chiamiamo questo “spolverata di zucchero”: l’artista mette un velo di zucchero sulla cima di qualcosa che non va bene, mette insieme una semplice, bellissima, malinconica memoria del passato e noi tutti ci sentiamo bene dopo lo spettacolo.

Se la memoria del passato è semplice e bellissima, puoi star sicuro che non è vera²¹.

²¹ Tratto da uno scambio di posta elettronica avvenuto tra me e Simon Allemeersch il 21 maggio 2016.

Riferimenti Bibliografici

- M. Ansaldo, *“Italia non mi tradire, io lotto per la libertà*, «La Repubblica», 18 novembre 1998.
- M. Ansaldo, *Ocalan drogato e legato. Video-choc in Turchia*, «La Repubblica», 18 febbraio 1999.
- M. Ansaldo, *Ocalan: “Non sarò impiccato e vorrei tornare in Italia?”*, «La Repubblica», 11 agosto 2002.
- J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino, 1997 [ed. orig. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Verlag C.H. Beck, Munich, 1992].
- M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 1993 [ed. orig. *Non-lieux*, Le Seuil, Paris, 1992].
- M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004 [*Le temps en ruines*, Galilée, Paris, 2003].
- M. Augé, *Che fine ha fatto il futuro?*, Elèuthera, Milano, 2009 [*Où est passé l’avenir?*, Le Seuil, Paris, 2008].
- A. M. Banti, *L’età contemporanea. Dalla Grande Guerra a oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- F. Bartaletti, *Le aree metropolitane in Italia e nel mondo. Il quadro teorico e i riflessi territoriali*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.
- Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2002 [*Liquid Modernity*, Polity Pr., Cambridge, 2000].
- A. Boal, *Il teatro degli oppressi, Teoria e tecnica del teatro*, Edizioni La Meridiana, Molfetta (BA), 2011 [*Teatro del Oprimido y Otras Poéticas Políticas*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1974].
- N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, postmedia books, Milano, 2010 [*Esthétique relationnelle*, Le presses du réel, Dijon, 1998].
- L. Bravo, *La città del XXI secolo: dal welfare state alla welfare society*, “IN BO. Ricerche e progetti per il territorio, la città e l’architettura”, n. 0, ottobre 2008, pp. 8-19.
- K. G. Bristol, *The Pruitt-Igoe Myth*, “Journal of Architectural Education”, n.44, 1990-1991, pp. 163-171.
- M. Cacciari, *La città*, Pazzini Editore, Verucchio, 2009.

- A. Camiz, *Periferie significative V.s. sradicamento, disidentità relazionale ed invisibilità degli spazi collettivi nella città capitalista*, in G. Marucci (a cura di), *Periferie? Paesaggi urbani in trasformazione*, Di Baio Editore, Milano, 2007.
- A. Cancellieri, G. Scandurra (a cura di), *Tracce urbane. Alla ricerca della città*, Franco Angeli, Milano, 2012.
- L. Caracciolo, F. Petroni (a cura di), *L'intelligenza delle periferie*, "Limes - Indagine sulle periferie", n. 4, aprile 2016.
- P. Connerton, *Come la modernità dimentica*, Einaudi, Torino, 2010 [How Modernity Forgets, CUP, Cambridge, 2009].
- M. De Certau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001 [L'invention du quotidien, Union générale d'éditions, Paris, 1980].
- P. Di Biagi (a cura di), *La carta d'Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, Officina Edizioni, Roma, 1998.
- F. Gennari Santori, B. Pietromarchi (a cura di), *Osservatorio nomade. Immaginare Corviale*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.
- M. Guareschi, F. Rahola, *Forme della città. Sociologia dell'urbanizzazione*, Agenzia X, Milano, 2015.
- M. Ilardi, *La città senza luoghi. Individuo, conflitto, consumo nella metropoli*, Costa&Nolan, Genova, 1990.
- C. Jencks, *Storia del Post-modernismo. Cinque decenni di ironico, iconico e critico in architettura*, Postmedia Books, Milano, 2014 [The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture, Jhon Wiley & Sons Ltd, Chichester, 2011].
- R. Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata, 2006 [Junkspace, 2001].
- L. Lippolis, *Viaggio al termine della città. La metropoli e le arti nell'autunno postmoderno (1972 - 2001)*, Elèuthera, Milano, 2009.
- A. Pisciotta, *Sul rapporto tra Sociologia, teatro e società. Elementi per una etnometodologia teatrale: il Teatro dell'Oppresso*, «Cambio. Rivista sulle trasformazioni sociali», n. 11, giugno 2016.
- M. Pitzen (a cura di) *Le periferie del mondo - Esperienze metropolitane a confronto: Lima, Parigi, Mumbai, Beirut, Buenos Aires, Los Angeles, Milano*, Edizioni Punto Rosso, Milano, 2009.

- F. Polacci, *Quando l'arte si confronta con i non-luoghi: percorsi di visione e strategie di comunicazione*, in “Quaderni degli annali dell’Università di Ferrara – Sezione Storia”, n. 7, 2009 pp. 567 – 586.
- P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003 [*La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Le Seuil, Paris, 2000].
- S. Romano, *Il caso Ocalan e il dilemma del governo D'Alema*, «Il Corriere della sera», 23 giugno 2007.
- s.a., *D'Alema: "Non accetteremo nessun ricatto su Ocalan"*, «La Repubblica.it», 16 novembre 1998.
- s.a., *I mesi di Ocalan in Italia*, «Il Post», 21 marzo 2013.
- P. Sergi, *Il grande sbarco dei Curdi*, «La Repubblica», 28 dicembre 1997.
- G. Ursini Ursiç (a cura di), *Augusto Boal. Il Teatro degli oppressi. Teoria e tecnica del teatro latinoamericano*, Feltrinelli, Milano, 1977.
- Valenti P., *Se la modernità dimentica: interventi nello spazio urbano e pratiche d'archivio come antidoti all'oblio nella ricerca artistica contemporanea*, “Quaderno degli annali di Ferrara”, vol. XI, 1, 2016, pp. 99-135.

Sitografia

- Arti Civiche, <http://artiviciche.blogspot.com/> (15/11/2019).
- Enciclopedia Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-fine-delle-periferie_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-fine-delle-periferie_(XXI-Secolo)/) (15/11/2019).