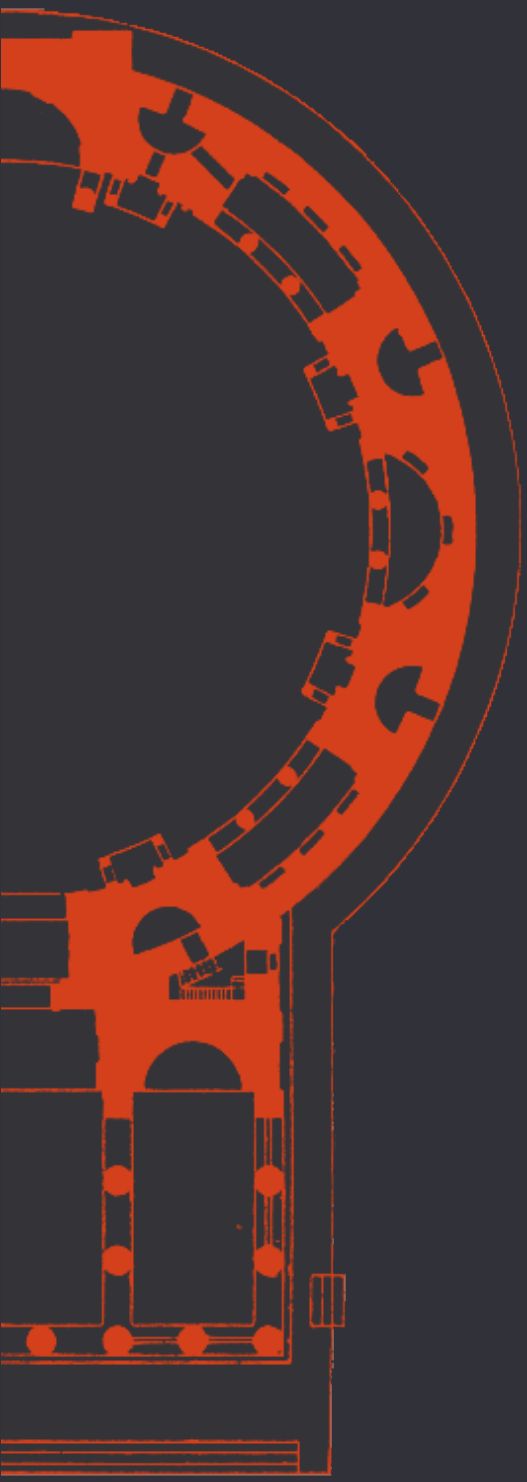


beni culturali

LA CITTÀ CREATIVA

CNAPPC
CONSIGLIO NAZIONALE
DEGLI ARCHITETTI
PIANIFICATORI
PAESAGGISTI
E CONSERVATORI

Città minori e Identità creativa

Enrico Bascherini*

L'immagine di una città, è frutto della sintesi di giudizi, più o meno analitici espressi sugli aspetti e le manifestazioni che nel corso degli anni l'hanno caratterizzata contribuendo a costruire una realtà percepita e vissuta dai suoi abitanti e dai suoi visitatori. Tale immagine al pari delle manifestazioni che la determinano, non è un dato acquisito una volta per sempre, quindi statico, ma piuttosto la proiezione della sua vitalità. La dimensione fisica ne rappresenta una componente fondamentale nella percezione della città della sua immagine quindi della sua identità che di volta in volta muta si trasforma ma sempre in una logica di eredità di immagine. Spesso eventi traumatici o shock economici inseriscono delle variabili iperboliche che tendono a squilibrare antichi ritmi e caratteri. La città ivi risponde in maniera sempre osmotica, riportando ad un equilibrio identitario tutti i tentativi di rinnovare e sovvertire regole e leggi. La domanda da porsi in questo suscettibile e volubile momento storico, laddove il termine creatività avvolge città, sistema finanziario, mondo globale, è: la città nel rispondere ai propri mutamenti può essere rigida, organica ma può essere creativa?

Questo ci porta a indagare non solo sull'esempio in questione ma sulle reazioni degli spazi della città storica, che ancora una volta sono memorabili nel dimostrarsi mutevoli e adattabili alle condizioni nascenti, anche quelle più trasgressive.

Per definizione, lo spazio pubblico è una parte della città, del paese, del quartiere, che appartiene alla società, muta attraverso questa, si trasforma e si evolve con il tempo, subendo azioni, contrazioni, trasformazioni, ora permanenti ora provvisorie. Tale spazio, almeno apparentemente, non ha limiti definiti né confini precisi; la storia ci porta in dote una "moltitudine di spazi, quali piazze, strade, corti, che per il loro carattere fisico e sociale hanno segnato e disegnato la forma di città e paesi, generando la loro fortuna o sfortuna"[1]. In alcuni casi, uno spazio vuoto, o semivuoto, assume forza tale da caratterizzare e identificare città, paesi, borghi; in altri, uno spazio circoscritto conferisce senso, con le forme che delinea, agli edifici che lo delimitano, in altri contesti ancora, lo spazio assume importanza proprio per il suo "non ruolo".

La riflessione sullo spazio pubblico minore, inteso in un'accezione in cui l'aggettivo "minore" non è indice di "minor importanza", bensì, indicatore di un limite dimensionale al di là del quale non esiste, oggi, una relazione osmotica ed organica tra edifici, spazi ed individui. Si tratta di agglomerati urbani in cui ogni nuovo segno o elemento introdotto è immediatamente percepibile dalla comunità, dove una scultura o una pavimentazione diventa momento di incontro o scontro. Sono luoghi che "non richiamano alla dimensione per essere più semplici e quindi più trasparenti o più leggibili secondo codici tradizionali: ma perché al contrario, la loro interna natura di microcosmo le rende assai più complessi dei qui presunti macrocosmi rappresentati dalle grandi città"[2].

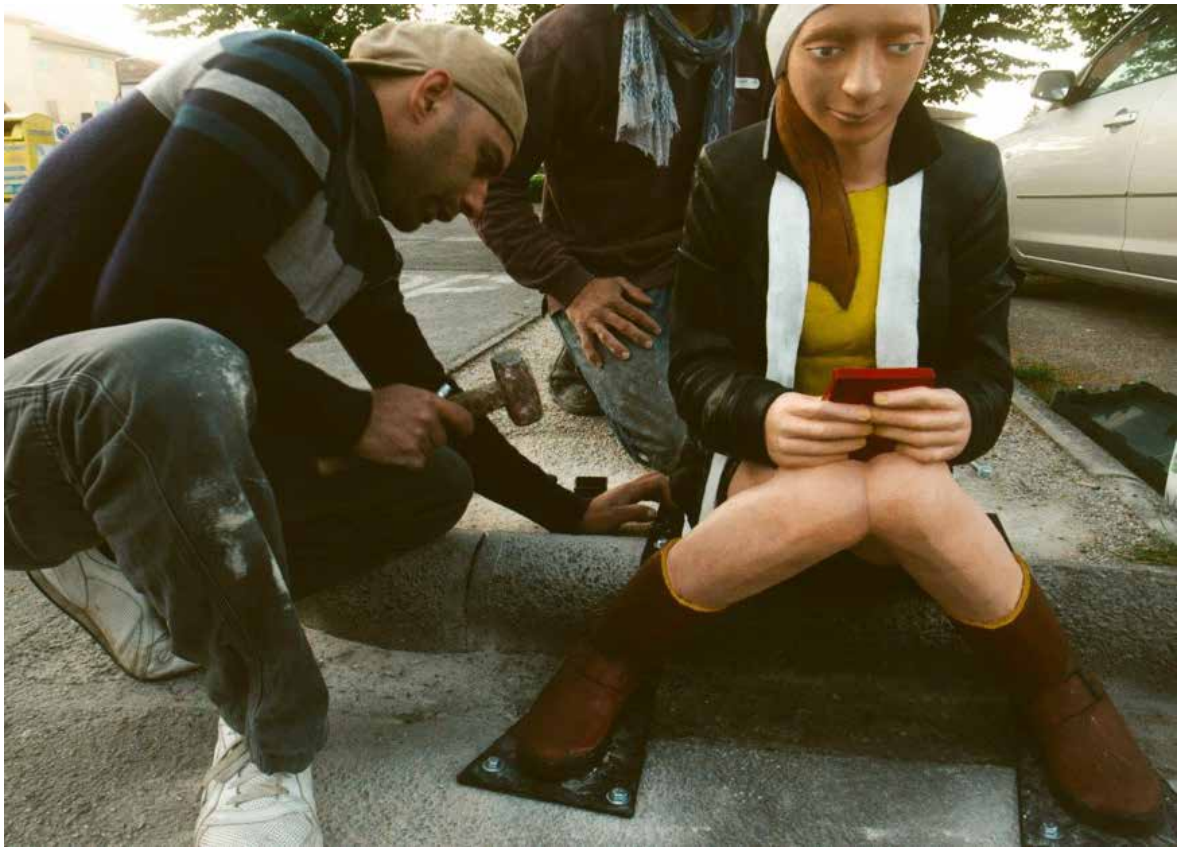
Di fatto, se paragoniamo la qualità dello spazio urbano minore ad altre realtà urbane, di matrice moderna o contemporanea, possiamo constatare che esso conserva valori sociali, economici e fisici riconoscibili, portatori di identità, ormai assenti in questi altri tipi di spazio. In questa definizione di città possiamo parlare anche di creatività, ovvero reattività alle trasformazioni, anche a quelle più aggressive o trasgressive ed è proprio in questi contesti che il termine minore ha un valore superiore. Lo spazio minore, o meglio, i luoghi di maggior attrazione, che come vedremo non è pienamente identificabile con la piazza, ha contribuito al disegno delle città, dei paesi e degli agglomerati, costituendo, in molti casi, il centro, o il cuore, dell'impianto urbano e della comunità. La piazza italiana, nello specifico, si caratterizza per tre aspetti fondamentali: la sua lunga durata nel tempo, l'articolazione del potere che vi è stato rappresentato, la molteplicità degli usi. Giocando appunto sul termine molteplicità d'uso, lo spazio urbano minore, rappresentato maggiormente dalle piazze, possiede, quindi, un elevato grado di complessità derivante dall'intreccio delle stratificazioni storiche, sociali ed economiche che hanno generato le sue peculiarità. Accade, ad esempio, in certi contesti, che la vitalità di alcuni luoghi e la non vitalità di altri renda entrambi contrapposti ma essenziali al tessuto urbano. Partendo da queste considerazione mi preme porre l'attenzione su una cittadina toscana, Pietrasanta.

Denominata da tempo "Piccola Atene" ha visto trasformarsi da cittadina artigianale (con laboratori di scultura, mosaici, fonderie) a cittadina d'arte. In Versilia la lavorazione artistica del marmo ha origini antiche, alternando nei secoli periodi di grande sviluppo a periodi di totale decadenza; nel corso dell'Ottocento si è particolarmente sviluppata l'attività dei laboratori artigianali legata allo sfruttamento dei giacimenti marmiferi. Negli anni Sessanta Pietrasanta potrà contare su undici laboratori e due segherie. I grandi laboratori di allora possono a buon titolo essere considerati vere e proprie industrie: sia perché impiegavano anche 200 maestranze, ma soprattutto per il modo stesso in cui era organizzato il lavoro, una specie di catena di montaggio artistica in cui per la realizzazione di ogni singolo pezzo occorrevano diversi specialisti che si occupavano dell'esecuzione di opere di scultura, architettura e ornato. Ogni artigiano aveva il proprio compito e la scultura passava attraverso molte mani. Non passarono molti anni che il buon nome degli artigiani versiliesi travalicò i confini nazionali e approdò negli Stati Uniti. La prima guerra mondiale costrinse ad una pausa delle attività che, al termine del conflitto, ripresero con maggior vigore: arte funeraria, monumenti ai caduti, restauri e ricostruzioni.

Il Novecento presentò una situazione in pieno sviluppo: la formazione di numerosi esperti artigiani e maestri scultori, il potenziamento delle strutture produttive e la diffusione di studi e laboratori artistici a Pietrasanta, Querceta e Seravezza, dettero all'economia locale una nuova dimensione. Negli anni '70 nasce a Pietrasanta il Consorzio degli Artigiani del marmo con il chiaro scopo di coordinare e di difendere la professionalità del settore. Dal 1976 al 1981 furono realizzate le rassegne "Scultori e Artigiani in un Centro Storico" che risulteranno momenti fondamentali di confronto sul dibattito apertosi in quegli anni sul ruolo dell'artigianato nella realizzazione della scultura moderna, sullo studio e sull'analisi dei mezzi e delle tecniche di lavorazione, sulla riconversione del mestiere e sulle nuove tecnologie. I laboratori nacquero in mezzo alla città, per quanto piccoli o grandi potessero essere, entrarono nel tessuto urbano cittadino, nel centro abitato e addirittura, caratteristica che, quando

possibile rimane ancora oggi e comunque è considerata da alcuni situazione ottimale A Pietrasanta gli scultori non creano solo le opere destinate alle gallerie e ai musei più prestigiosi: da qualche tempo hanno deciso di lasciare concrete testimonianze del loro attaccamento alla città. Strade, crocicchi e piazze dell'intera città di fondazione sono diventate luoghi espositivi, un'esposizione continua e variabile di opere di maestri scultori ed artisti, i quali spontaneamente donano alla città le loro opere, e la città ringrazia attraverso un nuovo podio identitario sociale ed economico.

L'artista colombiano Fernando Botero, ha regalato al comune di Pietrasanta una delle sue sculture, "il Guerriero", naturalmente realizzata in una fonderia locale, che sta a guardia all'ingresso del borgo. L'omaggio è stato poi replicato dallo scultore polacco Igor Mitoraj, che ha regalato alla sua città adottiva il suo "Centauro". Recentemente è stata installata "Memoria di Pietrasanta" di Pietro Cascella, un'opera che, con le figure dei due buoi che trasportano un blocco, rappresenta simbolicamente l'antica tradizione della lavorazione del marmo. Numerosi sono i nomi degli artisti che, in piazze diverse della città, hanno una loro opera, donata dopo una mostra allestita nel centro storico o dopo aver ricevuto il "Premio Internazionale Pietrasanta e la Versilia nel mondo". Numerose sono anche le mostre sia personali che collettive che si organizzano ogni anno all'aperto nella piazza cittadina e nelle vie del centro storico. Nell'ambito delle manifestazioni estive della città di Pietrasanta, è sicuramente da ricordare la mostra "Scultori e artigiani in un centro storico", del 1971. Un fatto del genere non poté che portare un'innumerevole serie di benefici alla città di Pietrasanta, la cui economia era - ed è - profondamente connessa alla lavorazione del marmo sia a livello artigianale che artistico.



"15", Piazza liceo artistico Stagio Stagi, di Giovanni da Monreale.

Mettendo le sculture in piazza non solo si restituisce alle opere il senso di prestanza monumentale, ma si cerca di sanare una frattura fra chi guarda e l'opera artistica, si rende naturale l'azione rappresentativa e attiva della scultura, più disinvolto il contatto – e magari il contrasto – con le forme erette nel contesto architettonico; si fanno vivere insieme con noi partecipi della quotidianità urbana, non in un momento eccezionale, per una sporadica visita al museo. Le forme perdurano nel paesaggio e con esso costituiscono una prosecuzione di esperienza visiva, narrativa, figurativa, di fantasia e di realtà.

Queste opere, insieme con altre recentemente acquisite dal comune costituiscono un ampio percorso dei musei all'aperto, un vero e proprio parco internazionale della scultura contemporanea, che va ad incrementare la già ricca offerta culturale della città di Pietrasanta. Citando Bill Bernbach. "Le regole sono ciò che gli artisti rompono; ciò che è memorabile non è mai nato da una formula" mi preme portare alla luce alcune situazioni estreme e sperimentazioni che ancora una volta trasformano la città "creativa passiva" in città "creativa attiva". Tra gli artisti di maggior successo, Giovanni da Monreale, sembra quello più vicino al dialogo con la città. Ancora una volta la città reagisce, anzi è essa stessa opera tra le opere, scena ed attrice con le espressioni artistiche più ardite.

"8", Vicolo delle Monache e Padre Eugenio Barsanti, di Giovanni da Monreale

Da Monreale sceglie luoghi comuni per allestire scenografie già viste, spazi e luoghi conosciuti e riconoscibili. Fisicizza azioni e comportamenti come tracce di una quotidianità leggera, sincera, spontanea riconoscibile e se vogliamo rassicurante. I suoi personaggi, bambini, giovani, sono abitatori di luoghi comuni; attraverso personaggi fissi esalta i luoghi della città dove ivi sono collegati. La scena è la semplicità della città, dei sui spazi più inconsueti, quelli meno conosciuti, quelli appunto che De Carlo definiva "scarichi". La forza di portare arte e qualità anche agli spazi nascosti, ha determinato la creazione di una scena artistica continua, avvalorando quel fare spontaneo ed

improvviso delle scelte dell'artista e dell'uomo comune. Di Fatto le scelte sul posizionare opere, non sempre segue un iter amministrativo e burocratico, bensì in totale libertà l'artista depone opere che all'improvviso la città si scopre di avere e qui si esprime la forza massima dell'artista.

"11" Via Sarzanese, di Giovanni da Monreale.

Di fatto la provocazione a chi non permette di fare arte libera trova proprio nella città minore, il migliore alleato per quell'evoluzione o involuzione della identità pietrasantina e non solo. I personaggi percorro la città, si trovano in continuo colloquio con gli abitanti; cittadini e personaggi condividono lo stesso spazio, gli stessi ambienti gli stessi momenti di una quotidianità normale. Senza cadere in eccessi di giudizio, l'arte ritorna a far parte della quotidianità e della identità creativa dei cittadini di Pietrasanta.

Note

1 E. Bascherini, (2013), Lo spazio pubblico minore, Nuovaprhomos, Città di Castello.

2 M.G. Cusmano, (2013), *La città e il suo racconto, Le Lettere*, Le Lettere, Firenze.

* Architetto Pd. D

Professore a contratto Facoltà di Ingegneria Edile Architettura - Università di Pisa

Arte ambientale: creatività urbana e processi di democratizzazione

Massimo Bignardi*

Parole chiave: Città, Arte ambientale, Arte XX secolo, Public art, Scultura contemporanea

«La democrazia e l'architettura, se sono organiche, non possono essere due cose separate», è quanto affermava Frank Lloyd Wright in uno dei saggi raccolti nel 1939 e apparsi nel 1945, nell'edizione italiana che recava la *prefazione* di Alfonso Gatto. Sullo sfondo, indubbiamente, vi leggiamo la città, e la definizione di organico spinge a guardare verso le esperienze dell'arte che con esse si confrontano: esperienze intese non come adesione ad un progetto comune, ma quale deterrente posto in antitesi ad una concezione statica dell'esistenza (l'acquisizione della tradizione come certezza della storia) in virtù di una iterata proiezione dell'immaginazione nel proprio contemporaneo. Democrazia e arte, democrazia e città, democrazia e architettura sono coppie che orientano l'idea di *comune* che è, parafrasando quanto scrive Toni Negri, un tentativo di intervenire sulla vita del singolo e della comunità, agire «da dentro la vita per qualificarne la dimensione comune, per costruire un senso».

È questo il punto centrale del presente contributo, che pone una riflessione su alcuni esempi di operatività di Arte ambientale, studiati direttamente sul campo nel corso di anni. L'interesse è di rileggere le dinamiche che hanno segnato i decenni, in particolar modo gli anni settanta, nei quali il dibattito democratico (che investiva anche l'arte, l'architettura e l'urbanistica) sembrava aver radicato le sue radici. Un momento della storia che tiene insieme più storie: dall'affermazione della democrazia in Venezuela, che si specchia nella città 'costruita' da Villanueva, alla 'fondazione' della nuova Gibellina, ai progetti/laboratori di *Fiumara d'Arte* nel messinese, a partire dal 1983, alle stazioni della metropolitana di Napoli, esempio di una progettuali che tiene insieme, attraverso la funzione rigeneratrice dell'arte, la riqualificazione di aree urbane unitamente alle problematiche legate ai grandi flussi di mobilità urbana.

Comune, accogliendo l'interpretazione avanzata da Negri, va inteso «come gesto politico, un gesto di appropriazione comune della vita» ma, al tempo stesso, prefigurare qualcosa che non è privata, ma della comunità. Un concetto, meglio una strategia, che riporta il discorso dell'arte alle origini del XX secolo, quando il binomio 'arte-vita' animava le prospettive delle avanguardie dei primi due decenni del secolo. Oggi riferirsi a questo termine, *arte e comune* inteso come un «rapporto – continua Negri – che si distende nell'imminenza» del gesto politico, chiama in campo la nostra duttilità al confronto dialettico, al dialogo con una sfera ampia di 'realtà' che s'incunea nel tessuto della vita. Metodologicamente, tale approccio tende a coinvolgere non solo le opere e la personalità degli artisti, quanto il contesto sociale, quel corpo fatto di identità personali e collettive e, al tempo stesso, di radicate persistenze di un vivo sostrato antropologico: insomma l'ambiente nel quale esse vivono e con il quale si confrontano nella dimensione più vera della quotidianità.

Agire sulla vita impone di viverla: essere «dentro la vita». Non è un gioco di parole, ma il presupposto essenziale che la vita impone senza tentare digressioni memoriali, cercando in essa possibili confronti con l'attualità. 'Dentro' diviene così la prassi di una strategia che implica - segnalava tempo fa Stefano Rodotà nell'introduzione al *pamphlet* di appello per l'Unità delle Sinistre, apparso nella primavera del 1996 - una «capacità di visione globale e di considerazione prospettica». Cercare un senso equivale a condividerlo, partecipare o rendere partecipi e corresponsabili di un bene comune che è il futuro.

Arte e comune tra storia ed attualità: esempi per una metodica della ricerca critica

Quello che in questi giorni registra la scena sociale e culturale venezuelana (la fiumara del popolo che dilaga nell'Avenida Libertador, gli scontri di piazza, l'azzeramento, oramai affermatosi con estrema crudezza, di ogni diritto democratico) allontanano decisamente l'immagine di quella nazione, di quella città, Caracas, che Carlos Raul Villanueva aveva contribuito a costruire nel corso della seconda metà del XX secolo. Eredità che aveva accompagnato la svolta democratica, vale a dire dalla presidenza di Rómolo Betancourt, tornato alla guida del paese nel 1958 dopo la fine della dittatura di Marcos Pérez Jiménez, a quella di Caldera Rodriguez, che consolida la struttura di uno stato democratico. Esso si affermerà pienamente con la presidenza di Carlos Andrés Pérez, esponente di Azione Democratica, un partito di area socialdemocratica, eletto nel dicembre del 1973. Il punto centrale della sua poetica, quello autentico che lega Villanueva alla tradizione delle avanguardie europee dei primi decenni del secolo XX, è da ricercare nel progetto riassunto, a metà degli anni sessanta, nella "*Sintesis de las Artes*": un orientamento che ha dato l'*imprinting* alla pagina più interessante delle vicende urbane di Caracas e del suo farsi *luogo* di interventi di operatività creativa ambientale, espressioni di una concezione modernissima del destino dell'arte e della città.

Fernand Léger, *Murales*, 1954, Caracas, Città Universitaria

Per l'architetto venezuelano, formatosi nel dibattito culturale della Parigi degli anni venti – studia con Gabriel Héraud presso all'École des Beaux Arts – il rapporto arte-città e quindi le prospettive urbanistiche che da esso discendono, è conseguenza di un dibattito culturale e sociale all'interno di un processo democratico. Tale rapporto fa suo il principio aristotelico secondo il quale il presupposto essenziale di una costituzione democratica «è la libertà, tanto che si dice che solo con questa costituzione è possibile godere della libertà, che si afferma essere il fine di ogni democrazia». Per Villanueva, dunque, il ruolo dell'arte è determinante, in quanto essenza di libertà, portatrice di quei contenuti ai quali l'architettura e il progetto della città devono guardare con prioritaria attenzione. Un concetto di libertà che, nella sua concezione, include anche una nuova 'esperienza' del museo, e a tal proposito scriveva: «così come i leoni non devono stare negli zoo, tampoco le pitture e le sculture devono essere recluse nei musei. L'ambiente naturale delle opere sono le piazze, i giardini, gli edifici pubblici, le fabbriche e gli aeroporti: tutti luoghi dove l'uomo percepisce l'uomo come un compagno, un associato, come una mano che aiuta, come una speranza e non come un fiore appassito dalla solitudine e dall'indifferenza». Una prospettiva progettuale ma anche segnatamente operativa, che trova riscontro nel 'programma' sia del suo più che quarantennale lavoro di architetto, sia dell'impegno di fondatore della Facoltà di Architettura dell'Università Centrale di Caracas (per intenderci quella pubblica) e poi di docente universitario attento al valore del 'contenuto'. Ripercorrendo la sua complessiva esperienza – dal 1930, con il definitivo trasferimento in Venezuela al 1975, data della sua morte – possiamo affermare che per Villanueva l'impegno sociale, quindi i contenuti della progettazione architettonica ed urbanistica, costituisce il presupposto indispensabile alla ricerca costruttiva e formale. «Il contenuto – aveva sostenuto aprendo il ciclo di conferenze tenute nel 1963 al Museo di Belle Arti di Caracas, dedicate al tema "La arcquitectura, sus razones de ser" – per noi architetti esprime l'essenza funzionale ed umana degli edifici: la forma e lo stile variano nel corso della storia, conferendo ad ogni opera la sua filosofia particolare o la sua forma. La ricerca di nuovi contenuti coincide con un nuovo concetto spaziale e permette altri significati». Aggiungendo inoltre che l'architettura moderna deve fondare la sua ragione «su un'idea sociale e non su un'idea formale, il contenuto della nostra epoca deve essere un contenuto sociale e non possiamo accettare che si visualizzi la nostra opera nell'angolo esclusivamente della plastica», concludendo che essa «è nata essenzialmente come arte dello spazio, per organizzare, creare, coprire, prolungare, accentuare e nobilitare gli spazi destinati alle necessità umane individuali e collettive».

La moderna Caracas, quella prefigurata da Villanueva, si specchia nella concezione della Città Universitaria, *luogo* di formazione della nuova classe dirigente di uno stato, al tempo sostanzialmente giovane. Il progetto d'insieme fu presentato nel 1944: esso prevedeva un'urbanizzazione che interessava ben 220 ettari con 40 edifici tra strutture per la didattica, biblioteche e complessi sportivi. Nel programma costruttivo che coprirà un arco di oltre venticinque anni, Villanueva rende esplicita la sua idea di "sintesis de las Artes", cioè «riuscì a trovare, per la prima volta, come patrimonio esclusivo – ha rilevato lo scrittore Salvador Garmendia –, un'espressione propria di organizzare lo spazio e articolare la forma; un segnale di identità e forse l'unica manifestazione creativa duratura».

Il progetto e la realizzazione della Città Universitaria, «luogo – accogliendo quanto scrive in merito alla città Marco Romano – privilegiato dell'immaginario e del sogno sociale» resta fedele

all'idea della sinergia tra i linguaggi dell'arte e definisce uno spazio rivolto all'alfabetizzazione della "bellezza". Uno spazio inteso come *luogo* della sperimentazione e, al contempo, dell'affermazione di un nuovo *immaginario* urbano: alla sua realizzazione vi contribuiranno artisti delle avanguardie storiche dei primi decenni del secolo; tra questi Henry Laurens, Arp, Pevsner, con un'ulteriore versione della grande scultura *Dinamismo a 30 gradi*, Léger autore delle vetrate poste all'ingresso della Biblioteca, Vasarely che progetta le pareti 'traforate' *Positivo-Negativo* quali inserti dei passaggi della Sala Concerti, la cui curva copertura, all'esterno, ospita un grande murales ceramico del venezuelano Mateo Manaure. Infine Alexander Calder, autore dei grandi *Dischi* o *Nubi galleggianti*, iscrivibili nel vasto repertorio dei suoi celebri *mobiles*, per la volta e le pareti dell'Aula Magna, uno spazio che accoglie 2500 persone. Al loro fianco gli artisti venezuelani: Navarro, Mateo Manaure, Jesus Soto, Alejandro Otero, Victor Valera, Alirio Oramas, Miguel Arroyo, in parte formatisi in Europa e che operano nel cantiere del *grande campus* caracheño, confrontandosi con carismatiche personalità delle avanguardie europee, protagoniste della scena artistica del XX Secolo.

Jesùs Soto, *Virtuales cubo azul y negro*, 1988, esterno della stazione Chacaito, Metro di Caracas.

Se in America Latina Villanueva è di certo stato il principale interprete del Movimento Moderno, sul piano internazionale lo si può ritenere anticipatore e fautore di un nuovo rapporto, in senso di effettiva e concreta operatività ambientale, fra architettura e arti plastiche. Visione che, a cavallo tra gli anni sessanta e ottanta, quando il Venezuela vive la sua grande stagione democratica, indurrà alla partecipazione degli artisti ai nuovi processi di trasformazione, spingendo la progettazione arte-architettura oltre i perimetri del *campus universitario*: dalle aree di Parque Central ai centri commerciali come Las Mercedes e ben oltre. È il Venezuela democratico quello che ho incontrato

nell'estate del 1980, con le strade della capitale accese di notte dai fari che illuminavano i cantieri delle nuove urbanizzazioni, e della linea d1 della metropolitana, che nel 1988 giungerà a plaza Brión per proseguire in direzione di Los Dos Caminos, urbanizzazione nel nord-est dell'area urbana. È una città segnata dalla creatività dei suoi artisti, *in primis* Soto, Otero, Martinez, Cruz-Diez; artefici di un'idea di città che si propone come «una stupenda emozione dell'uomo», afferma Renzo Piano, ossia una città che «è il riflesso di tante storie. La città è fatta di case, di strade, di piazze, di giardini che sono lo specchio della realtà, ed ognuno di essi racconta una storia».

Le problematiche nate all'interno del grande cantiere della fondazione della nuova Gibellina, in primo luogo il rapporto tra gestione democratica e partecipativa del territorio, nuova progettazione urbana e identità dell'arte, hanno segnato vivamente il dibattito culturale italiano. Lo è stato fin dalle battaglie condotte da Ludovico Corrao e dall'intero Consiglio comunale della cittadina siciliana nei primi anni settanta, dalle scelte operate con Pietro Consagra *Deus ex machina* di una proposta che pone il rapporto arte-architettura-democrazia come asse centrale della fondazione di una realtà di vita, di un'esperienza di comunità e, al tempo stesso, come nuova idea di agorà. Un programma che nasce e si sviluppa sugli eventi, disegnando una prospettiva ad una comunità che, nella notte tra il 14 e il 15 gennaio del 1968, perse completamente il suo *luogo*: Gibellina fu rasa al suolo da un violento terremoto che distrusse altri centri della Valle del Belice, Menfi, Montevago, Partanna, Poggiorele, Salaparuta, Salemi, Santa Margherita di Belice e Santa Ninfa, sparsi in territorio compreso tra le province di Trapani, Palermo e Agrigento.

Al centro del dibattito aperto dall'esperienza della fondazione e costruzione di Gibellina, ancora oggi a distanza di quarant'anni circa, penso che vi sia il principio olistico di ambiente urbano che, nei primi anni novanta – come ho avuto già modo di rilevare – Marco Romano riassumeva in uno dei capitoli chiave del suo *L'estetica della città europea*. Come il singolo cittadino, si legge in apertura a mo' di assunto, «affida la rappresentazione di sé e del proprio *status* alla apparenza visibile della casa, così i cittadini immaginano che la *civitas*, con la propria autonoma personalità, affidi la rappresentazione di sé – verso i propri stessi cittadini, verso le altre città – a segni riconosciuti dell'identità e del rango». È un principio che inquadra la città come composito corpo, dunque, un organismo superiore che non corrisponde alla somma delle parti e che si fa specchio del «proprio desiderio di immortalità», in pratica, aggiunge Romano, del «sentimento di appartenere a qualcosa di eterno del quale condividiamo il futuro lontano».

Un sentimento che non fa immediata presa su chi oggi attraversa Gibellina con l'occhio del turista attratto o in cerca di un confronto diretto con i disparati linguaggi dell'arte contemporanea che tessono la trama narrativa della città 'rifondata' (dalle architetture quanto dalle sculture) ma che, certamente, non sfugge a quanti cercano nella sua realtà – che significa anche difficoltà di dare continuità ad un progetto – quella consapevolezza di unità e di identità che si misura proprio nel suo perpetrarsi quale esperienza *in progress*.

Una nuova città che, con le sue architetture rispondenti sia al fabbisogno abitativo di chi aveva perso con il terremoto la casa e i beni, sia alla sperimentazione in seno alle esperienze dell'architettura italiana (si vedano i progetti e gli interventi di Ludovico Quaroni con la chiesa Madre da qualche anno riaperta al pubblico, di Vittorio Gregotti, Giuseppe e Alberto Samonà per

il Municipio, di Franco Purini e Laura Thermes con il 'Sistema delle Piazze', nell'elenco includerei anche il *Meeting* e il *Teatro* di Pietro Consagra) aspirava ad una dimensione utopica, disegnata – ricorda Marcello Fabbri, al quale si deve l'intero progetto urbanistico di fondazione della Nuova Gibellina – come «un nudo elemento globale di compenetrazione e di sintesi», edificata in altro sito, nella contrada Salinella, a lato dell'autostrada che collega Palermo con Trapani e Mazara del Vallo, e nelle prossimità della stazione di Salemi. Un *luogo* scelto e voluto dall'intera comunità che tracciò, almeno sulla carta già dal 1969, il futuro di Gibellina in quelle terre ove i braccianti agricoli andavano un tempo a lavorare: terre che ora assumono il valore di *luoghi* del dibattito democratico, al quale prendono parte, con il proprio lavoro creativo, artisti contemporanei, tra i tantissimi figurano Pietro Consagra, Carla Accardi, Emilio Isgrò, Mario Schifano, Giulio Turcato, Arnaldo Pomodoro, Gino Severini, Alighiero Boetti, Fausto Melotti, Giuseppe Uncini, Alberto Burri.

Alberto Burri, *Grande cretto*, 1981-85, Gibellina Vecchia.

Un'adesione che ha dato parziale risposta di contribuire, con una propria e personale idea di 'bellezza', all'identità della comunità di Gibellina: «Il bello non è l'atto d'immaginare – scriveva Toni Negri nei primi del duemila –, ma un'immaginazione che diventa azione. L'arte, in questo senso, è multitudine». Un *input* questo che ci consente di leggere l'asse ideale che Alberto Burri traccia, tra il 1981 e il 1985, da Selinunte verso la vecchia Gibellina, attraversando il corpo in lievitazione di una nuova ipotesi di città: un asse disegnato tra memoria e futuro, tra la terra di origine dei padri (il *Grande Cretto*) e lo spazio del tempo che verrà. Insomma ci propone un ' "esperienza nel tempo", di quello che Augé segnala come «tempo puro», accogliendo le macerie e i ruderi della vecchia Gibellina nel *sudario* del cemento bianco che li ricopre, lasciando intatta l'impronta del suo passato.

In chiusura, una rapida riflessione su quanto in questi ultimi anni ha animato ed anima il dibattito dell'arte contemporanea e, *in primis*, il ritrovato (?) dialogo tra arte e città, intese entrambe quali espressioni di un processo democratico. Riflessione che spinge l'attenzione verso un fenomeno che, con una significativa accelerazione, vede partecipe le piccole città come le grandi metropoli: uno scenario sollecitato da un riscontro mondano ove tutto, dalla *public art* alle innumerevoli realizzazioni *site specific*, finiscono per assumere il carattere di Arte ambientale, presupponendo, a volte mentendo spudoratamente, una prospettiva sociale. È quanto traspare, tra luci ed ombre, dagli interventi creativi pomposamente definiti di "arte pubblica", la cui entrata in scena è amplificata dalla critica con *slogan* che rimbalzano da un social all'altro sui piccoli schermi dei nostri smartphones.

Ponendo una riflessione su alcune significative e pubblicizzate opere d'arte della città contemporanea, viene spontaneo chiedersi la sensazione di partecipazione o meno della folla, della multitudo che vive la scena urbana del secondo decennio del Duemila. Ad esempio il rapporto instaurato, anche se solo come richiamo di un'attrattiva spettacolare delle Olimpiadi londinesi del 2012, con l'*ArcelorMittal Orbit*, scultura architettonica di Anish Kapoor che svetta in alto per 115 metri, certamente regressiva rispetto al *Cloud gate,* calato dall'artista anglo-indiano, nel giugno del 2004, al centro della plaza di Millennium Park a Chicago: sulla sua superficie specchiante si dilata la città riflessa, deformandosi, allungandosi facendosi immagine che ciascuno può cogliere nel suo insieme, sentandosi, direbbe Hillman, "*in*luogo".

A sinistra: Italo Lanfredini, *Labirinto di Arianna*, 1989, "Fiumara d'arte", Castel di Lucio.
A destra: Angelo Casciello, Stazione di Mugnano, 2005-2009, MetroCampania Nord-Est.

Una partecipazione dell'arte alla vita al suo dibattito che, nelle incredibili stazioni della Metropolitana di Napoli – prima fra tutte la stazione Toledo, inaugurata nel 2012, opera di Oscar Tusquets Blanca e Robert Wilson – offre un ulteriore momento di dibattito intorno al rapporto arte-città: rapporto che si estende anche al confronto con i territori extraurbani, come è stato per il progetto che, nel 1983, Antonio Presti avvia in Sicilia nell'area dei Nebrodi, con la "*Fiumara d'Arte*". Sono stati, questi ultimi, interventi connotati da una metodologia di operatività ambientale, che ha teso a caratterizzare un ampio territorio, restituendo ad esso, attraverso segni creativi del contemporaneo, l'ideale della bellezza, intesa quale effettiva identità sociale del proprio presente. Identità capace di porre in ombra i pregiudizi, le ipocrisie, la mancanza di conoscenza che, in particolare aree del nostro paese, è foriera di un rifiuto della coscienza civica.

L'arte quindi torna ad incidere senza intermediazioni sulla vita, in un mondo di *luoghi* d'incontro sociale, ma anche di "non luoghi" che rapidamente hanno preso il sopravvento nel panorama della nostra quotidianità, ove si mostrano con evidenza i segni del presente, obbligandoci ad una lettura semantica che ci invita a ripensare alla definizione del termine "urbano". In tale direzione ha guardato il fortunato iter progettuale ed esecutivo, tra il 2005 e il 2009, della stazione di Mugnano del MetroCampania Nord-Est, opera di Angelo Casciello su progetto dell'architetto Riccardo Freda: un progetto che rileva l'assenza di un reciproco condizionamento tra l'architettura e le arti plastiche. Entrambe hanno lavorato per dar vita ad un luogo *ex novo*, in un'area quasi totalmente priva di preesistenze storico artistiche e di valori naturalistici. Mugnano è un centro di tradizioni agricole dell'hinterland napoletano a confine con la provincia di Caserta. L'area indicata ad ospitare la stazione, era poco distante dal fitto tessuto urbano abitato «ma dove forte era la sensazione del vuoto». L'individuazione di tale stazione, nel programma messo su da Antonio Bassolino (al tempo governatore della Regione Campania) per un più ampio piano di mobilità su ferro, rispondeva a servire una vasta fetta di utenza (pendolari giornalieri con il capoluogo) proveniente dai comuni limitrofi. Contestualmente la stazione doveva offrirsi, così come è stato, quale spazio di aggregazione pubblica indipendente dalla sua primaria funzione di stazione del MetroCampania; al tempo stesso rispondere alla condizione di un pubblico chiuso nei problemi della quotidianità e che attraversa un corpo "poetico" senza porsi domande, disposto però ad accogliere una carica immaginativa che le consente di vivere la realtà (quella fisica dei corpi scultorei, esibiti come macchine sceniche) e quella dei segni della pittura, fondendoli in un unico registro visivo. Scrivevo qualche anno fa nella monografia dedicata alle opere di Arte ambientale dell'artista campano, che è questo il traguardo al quale mira Casciello, spingendo fino in fondo (non è una novità per l'arte contemporanea anche se l'esperienza della stazione di Mugnano è, certamente, tra i pochi esempi che si possono segnalare in Italia) la convergenza di arte e vita: insomma costruire con l'*arte* un senso comune.

Bibliografia

AA.VV. (2000), *La metropolitana di Napoli. Nuovi spazi per la mobilità e la cultura,* Napoli: Electa.

Augé, M. (2003), *Le temps en ruines*. Francia (trad. It. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Torino: Bollati Boringhieri 2004).

Becattini, G. (2015), *La conoscenza dei luoghi*, Roma: Donzelli Editore.

Bignardi, M. – Lacagnina, D. – Mantovani, P., a cura di (2008), *Cantiere Gibellina. Una ricerca sul campo*, Roma: Artemide.

Bignardi, M. (2013), *Praticare la città. Arte ambientale, prospettive della ricerca e metodologie d'intervento*, Napoli: Liguori Editore.

Bignardi, M. (2017), *Autoritratto urbano. Luoghi tra visione e progetto*, Milano: Mimes.

Giorello, G. (2015), *Libertà*, Torino: Bollati Boringhieri.

Negri, T. (2014), *Arte e multitudo*, Roma: DeriveApprodi.

Piano, R. (2000), *La responsabilità dell'architetto. Conversazione con Renzo Cassigoli*, Firenze: Passigli.

Romano, M. (2008), *La città come opera d'arte*, Torino: Einaudi.

Villanueva, P. - Pintó, M. (2000), *Carlos Raúl Villanueva*. Spagna (trad. it. *Carlos Raúl Villanueva*, Modena: Logos 2000).

* Professore associato di Storia dell'arte contemporanea

Dipartimento di Scienze storiche e dei Beni culturali - Università di Siena

The representation of socials in maps: map of a great event in Monza Park

Cecilia Bolognesi*, Andrea Galli**

The paper concerns a study on the largest enclosed park in Europe, the Monza Park, perceived and returned through the use of social twitter and instagram in a specific time frame.

The use of the park was monitored during the week of an event that collected about one million people in one day in March 2017. The use of social twitter was monitored through an application developed on a platform gis. It was especially created for a stipulated time-extents and with a series of studied hashtag, which were created specifically to monitor users' perception in the park during the construction phases of the event, during the event, after it.

The use of instagram was monitored through a word search and geolocation with a later survey after the event. More than 6000 signals with geocoded content were collected.

The monitoring is a curve in exponential growth in the vicinity of the event that has transformed from ordinary to extraordinary a public space; the tweets reveal a progressive state of public acceptance of the changes that were growing in the park starting from a negative one.

The representations of instagram have dashed different situations related to each presence seen in public space and have been commented.

The paper is related to maps and diagrams of analysis in support of elaborate considerations.

Una premessa importante

La diffusione che a partire dal 2004 hanno avuto i social media globalmente costituisce un nuovo terreno di studio ed analisi sui comportamenti della società, dei suoi modi di comunicazione ed espressione creativa. La quantità di dati racchiusi nelle reti social riguarda dati liberamente e consapevolmente rilasciati, se non pubblicati, da soggetti eterogenei nella fruizione quotidiana di luoghi, città ed eventi e che diventano parte di un patrimonio collettivo.

La nascita del social per eccellenza nell'università di Harvard, poi Stanford e successivamente alla Columbia ed all'università di Yale non poteva fare prevedere che la pervasività del mezzo e quella dei social successivi avrebbe raggiunto utenze tali da considerarli strumento per sviluppare politiche di comunicazione, marketing, analisi sociali, policy making, partecipazione democratica, consultazione aperta. Le piattaforme più popolari censite in recenti studi (CREMIT Centro di Ricerca sull'Educazione ai Media all'Informazione e alla Tecnologia)

relazionano di un'utenza in continua espansione: Facebook: 600 milioni di utenti in tutto il mondo, attività relazionali basate sulla condivisione di foto, video, post in bacheca, messaggi privati e di gruppi, età media 26-34 anni; Netlog: 74 milioni utenti in tutto il mondo, attività relazionale basata sulla condivisione di pagine web, playlist musicali, video, blog e unirsi a gruppi chiamatin'clan', età media 14-24 anni; Badoo: 113 milioni, attivitàstrettamente legate a temi di geolocalizzazione

ovvero incontri basati sulla ubicazione dei partecipanti, età media 18- 30 anni; Twitter: 300 milioni di utenti al mondo, attività di messaggistica correlata da foto o video ed hashtag, età media 35 anni; instagram: 500 milioni di utenti nel mondo, attività di messaggistica basata sull'immagine correlata da didascalie, hashtag.

Ancora più impressionante la visione degli accessi mensili in termini di milioni (Fig.1)

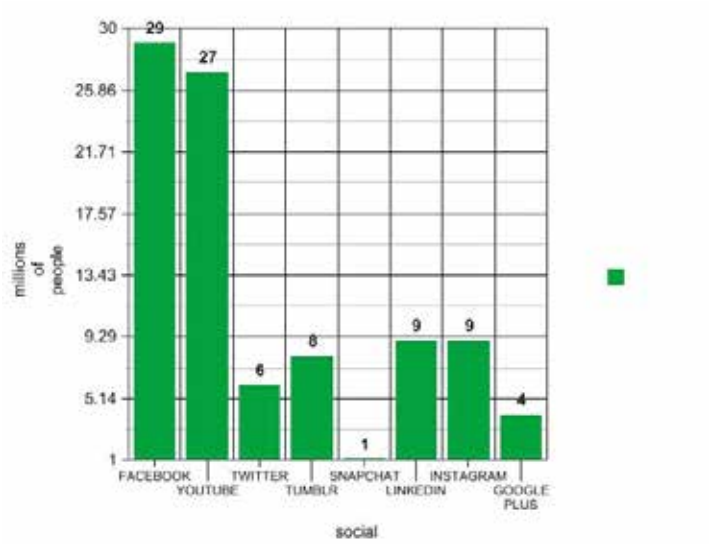


Fig.1 Accessi mesili alle reti social: milioni di accessi suddivisi per social. Fonte CREMIT: *Mappatura dei social network*

La pervasività della cultura creativa attraverso i social

La crescita dell'esistenza dei luoghi virtuali espressione di creatività e cultura in relazione a quelli reali, che siano istituzioni reali o eventi reali, *è tema di recenti analisi; la fruizione dei luoghi della cultura mediante visite in rete spesso veicolate dai social trova una tangibile dimostrazione del suo sviluppo negli studi sulle visite ai sistemi museali nel mondo ed alle specifiche presenze digitali*. Si tatta ovviamente di studi di recente formazione dovuti al fatto che l'affacciarsi delle strutture museali ai temi digitali è di recente formazione. Musei reali e musei digitali sono gli estremi di un ambito di creatività e cultura che vede le fruizioni di risorse digitali "musealizzate" crescere in maniera esponenziale rispetto a quelle fisiche. I musei digitali in un primo tempo nascono come supporto ai musei ed alle collezioni reali prioritariamente come strumenti per la loro comunicazione; al loro interno possono racchiudere intere collezioni di manufatti che attraversano le aree della creatività. Ma il museo virtuale che in origine può essere una copia delle collezioni esistenti, nel tempo si è arricchito della tecnologia di virtual tour in spazi sempre più simili a quelli del museo fisico vero e proprio e successivamente, utilizzando tecniche virtuali di simulazione, ha superato il reale in numero di pezzi esposti (a volte sopperendo le dimensioni limitate del luogo), n numero di link ad altri enti ed istituzioni, collezioni ed interattività. L'esposizione della creatività musealizzata con l'evoluzione della esposizione digitale sorgente, oltrepassa la funzione di catalogo digitale, o di tour 3d, fino ad approdare alle funzioni di erogatore di servizi. In questo contesto la funzione dei social che comunicano fra loro e connettono gli utenti in una propria rete culturale ambiente unico ed a sé stante è strategica. La rete di instagram del determinato museo tiene informato l'utente sulle novità

e gli eventi e con lui la rete che fruisce della cultura. La crescita dei musei virtuali implementati da servizi offerti anche tramite social ha cambiato i termini degli sviluppi culturali dei prossimi anni rendendo possibile una diffusione della conoscenza e cultura generata dal patrimonio culturale molto più ampia.

Ne è testimonianza ad esempio il Metropolian Museum con una fruizione di 6 milioni di visitatori reali quando nello stesso periodo si registrano un numero quattro volte superiore di utenti nei social che afferiscono al museo con i suoi archivi on line con più di 400.000 immagini.

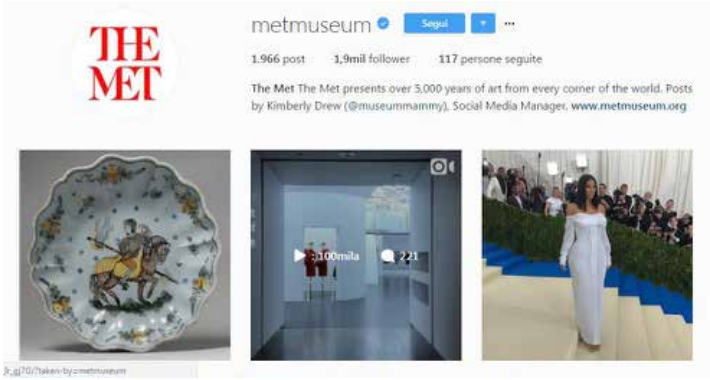


Fig. 2 La pagina Instagram del Metropolitan Museum con 1,9 follower disposti su un territorio mondiale. La rappresentazione geolocalizzata di questa geografia di utenti non è ancora nota.

Attualmente metà della popolazione mondiale usa i social media con un aumento esponenziale della possibilità di fruizione nelle coordinate della rete di luoghi ed eventi. La diversificazione offerta dall'interazione con il social network rende la presenza della cultura nella comunicazione quotidiana fruibile da grandi masse; la mappatura di queste masse formula geografie specifiche ed autonome all'interno del web. Vengono coinvolte utenze che probabilmente non avrebbero mai avuto possibilità di accesso o dialogo con enti specifici della cultura. Poiché il rapporto tra visitatore fisico di un luogo e visitatore catturato dai social è circa di ¼ si apre l'era della dimensione partecipativa allargata che rende ricca ed interessante la fruizione sia dei musei digitali che dei musei in sé così come la fruizione della città o degli eventi che in essa si svolgono.

Citizen as sensor

Dalla digitalizzazione di strutture fisiche e loro estensione mediante app social di ambito culturale, alla mappatura di comportamenti connessi ad eventi culturali o partecipativi temporanei il passo è breve.

L'attenzione verso la mappatura della fisiologia degli eventi avviene a partire dagli anni 40 quando le evoluzioni della tecnologia nell'ambito dell'acquisizione e gestione di dati informativi spronano la diffusione dell'informazione geografica.

I sistemi di rilevazione satellitare si sono sviluppati di pari passo con le basi avanzate della geografia quantitativa e della capacità dell'analisi statistica di processare grandi quantità di dati. Con le liberatorie di accesso ai dati avvenute negli anni 2000 operata dagli USA, le informazioni spaziali entrano all'interno di politiche decisionali su più grande scala. I dati diventano diffusi ed accessibili rendendo possibile i processi di partecipazione degli utenti alla creazione condivisa di mappe.

Coeve alle mappe mentali di Lynch cresce nel mondo la sensibilità per gli open data, per la condivisione del dato, per una partecipazione collettiva, per la creazion di mappe consapevolmente create da community mappers, frutto di una progettualità comunitaria volontaria. La diffusione del GIS rende la dimensione partecipativa sempre più reale e lo sviluppo delle sue applicazioni si orienta verso l'inclusività del dato offrendo la possibilità di mappature orientate verso un'utenza allargata connessa mediante dispositivi personali. Viene utilizzato l'acronimo di PPGIS, orientato all'utilizzo di pratiche di utilizzo pubblico del GIS in grado di influenzare le politiche pubbliche. Nasce ad opera del geografo Sieber la definizione di *citizen as sensor* ovvero come utente che fornisce volontariamente informazioni geografiche su piattaforme di varia natura, tra cui social.

Nelle sue analisi ripercorre le innovazioni che hanno reso possibile la creazione di tools per la codifica di coordinate spaziali, visualizzazioni 2 e 3D, statiche e dinamiche, fino ad arrivare a lambire il tema del crowdmapping con il coinvoglimento di comunità intere di mappatori favorevoli a vedere entrare il loro contributo in un disegno che cresce via via in termini di dimensione e dettaglio, come nel caso di Open Street Map.

Spesso lo spazio fisico della nostra società si configura come il supporto reale per uno spazio di relazioni allocato nel web, con una propria natura, regole e forma. All'interno di questa mappatura astratta la creatività diventa il medium attraverso il quale i soggetti interagiscono, creando uno spazio di scambio con caratteristiche morfologiche e di creatività propria.

I temi sollevati dalla configurazione di questo nuovo ambiente sono di natura sia topologica che sociologica ed assumono forme di rappresentazione complesse e variegate. Mentre nella storia della comunicazione i media sono sempre stati letti come soggetti completamente autonomi rispetto ai vincolispaziali ed astratti risetto ad essi, la nascita di alcuni social ha reso nel tempo sempre più difficile l'interpretazione del dualismo tra spazio reale e spazio virtuale della comunicazione offrendo con la geolocalizzazione una modalità nuova di interpretazione del dato e del suo eventuale utilizzo. La geolocalizzazione è entrata a pieno titolo nelle caratteristiche social rendendo la percezione dello spazio di comunicazione permeata dal dato geografico e rendendo molto più tangibile la lettura dell'evento ad esso connesso.

I nostri dispositivi mobili sono fonte di geolocalizzazione di noi stessi quali soggetti tracciabili ma anche destinatari di app e messaggi per condividere eventi che possono raggiungerci in aree definite.

Lo spazio della comunicazione geolocalizzata e lo spazio del web aumentano la conoscenza della dimensione ambientale. Ulteriormente la possibilità di visualizzare la rete di dati geolocalizzati ci mette a conoscenza della complessità delle relazioni che si formano all'interno della rete sociale tra gli utenti, tra utenti ed un luogo, tra utenti, tra un luogo ed un evento.

Ovviamente stiamo parlando di una geografia di tipo soggettivo.

Tentando una sintesi di queste mappature soggettive legate alla cultura ed agli eventi per mezzo dei social si distinguono diversi atteggiamenti in trasformazione: da una parte si percepsce lo sforzo di percezione dello spazio della socializzazione legato alle reti di condivisione sui contenuti culturali, per ora astratto rispetto alla localizzazione fisica del messaggio, come nel caso delle fruizioni dei musei digitali, ma sicuramente passibile di futura rappresentazione geografica; dall'altra esiste

l'orientamento a costituire una dimensione dello spazio mediante una descrizione delle connessioni relazionandole ad un territorio, rappresentando uno spazio virtuale ottenuto dall'interazione dei social in un determinato spazio fisico legato ad un evento, sul quale si modella. In un secondo tempo, queste modellazioni possono distaccarsi dal territorio che le ha generate assumendo forme autonome e proprie.

A questo ultimo tema si riferiscono ad esempio gli studi di Bin Jiang and Yufan Miao in relazione alla definizione delle "natural cities". Il "termine si riferisce a eventi mappati in cluster formalizzati dall'utilizzo di determinati social indifferentemente rispetto ai contenuti. La geografia che ne deriva, impostata su triangolazioni tra utenti anche geograficamente lontani, fornisce un potente strumento per sviluppare nuove intuizioni sull'evoluzione delle città reali poichè

le città naturali possono agire come un buon proxy delle città reali, nel senso di comprendere le interazioni sottostanti, a livello mondiale. Le rappresentazioni di queste reti forse non generano spazio ma sicuramente contesti, situazioni di scambio comunicativo spesso orientate alla creatività, dove il medium informatico può essere nominato come ambiente e gli utenti della rete suoi abitanti.

L'evento nel parco

Consideriamo qui le variabili che attengono alle manifestazioni social durante un grande evento, nei giorni precedenti e seguenti, per arrivare all'oggetto di riflessione specifico di questo paper ovvero la rappresentazione di una sua mappatura che descrive la capacità del soggetto di essere soggetto attivo generatore di dato, e soggetto che razionalizza e descrivere l'esperienza spaziale. Il 25 marzo 2017 la Comunità Ambrosiana del comune di Monza e Milano ha ospitato una visita.

Fig. 3 25 Marzo, celebrazione solenne di Papa Francesco presso ilParco di Monza.

Pastorale del santo Padre. La popolarità raggiunta dal soprannominato Papa Francesco è al culmine del suo mandato, accessa da una serie di manifestazioni di vicinanza alla popolazione degli umili. La visita nelle terre di Ambrogio prevede un calendario serratissimo di incontri ilcui culmine è rappresentato dalla messa di fronte ad un milione di fedeli nel Parco di Monza. L'organizzazione organizza una partecipazione alla celebrazione prima guidata attraverso le parrocchie della diocesi e poi lasciata all'iscrizione del singolo che porta alla presenza di circa un milione di utenti.

La celebrazione avviene nello spazio dell'antico ippodromo del Parco, allestito per l'occasione con un altare per la celebrazione di 80 m di lunghezza e circa 16 maxi schermi distribuiti nello spazio completamente recintato e diviso in sottounità. Il parco di Monza ha un'utenza variabile in relazione alle stagioni ed alle giornate della settimana, con prevalenza di utenti per lo svago nel we e legato alla presenza di eventi eccezionali periodici: formula uno, Gran Premio d'Italia ecc.

All'annuncio dell'evento abbiamo predisposto un dispositivo per la raccolta dei messaggi tweet geolocalizzati nei giorni precedenti e seguenti lo stesso; per la raccolta è stato usato un applicativo del software Arch Gis desktop con una funzione di raccolta tweet temporizzata su di una finestra di circa 5 giorni a cavallo dell'evento.

E' stata creta un'apposita *web application* applicando un filtro allo *stream* dei tweets considerando i messaggi nell'*extent* della regione lombardia che includono nel testo hashtag: Papa, Pope, Papst, Parco di Monza, Messa, Papa Francesco. Il sistema ha previsto la possibilità di consultare la mappa mediante un *widget Info Summary* per monitorare il conteggio dei tweet visualizzati, dei quali è possibile leggere anche il contenuto essendo una banca dati open.

Alla fine del processo di mappatura il sistema permette una visualizzazione dinamica legata ad un temporizzatore automatizzabile oltre alla possibilità di scaricare file di raccolta dati. A partire da questa raccolta si è preferito procedere ad una visualizzazione della mappa come oggetto autonomo legato ad una visualizzazione 3d che ne evidenziasse il dinamismo dell'intensità non solo cromatica ma volumetricamente leggibile.

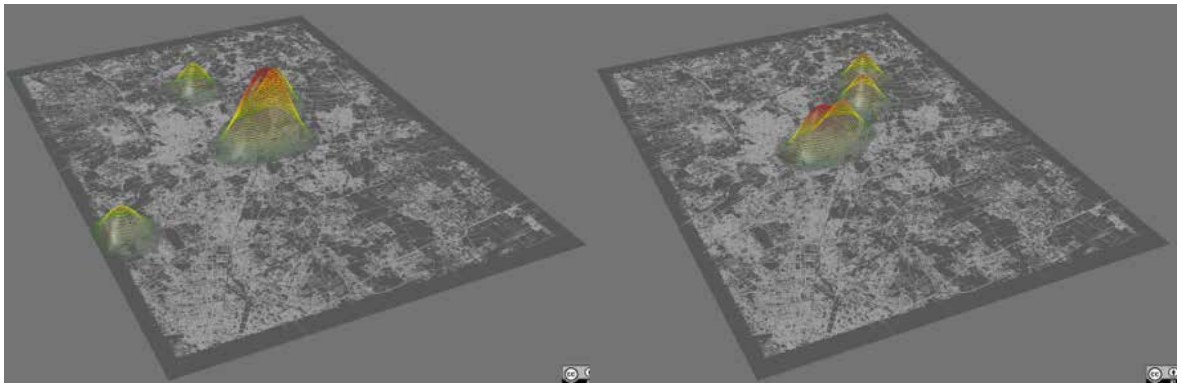


Fig. 4 Mappatura dei tweet dellegiornate del 23 e 24 marzo in occasione della visita solenne di Papa Francesco presso il Parco di Monza.

La procedura è quindi riassumible come segue: selezione e download dei dati sui tweet georeferenziati nell'area di Monza; suddivisione dei dati per data di interesse (23-24-25-26-27 Marzo); importazione dati in ambiente di moderazione 3d (rhino+grasshopper); sovrapposizione dati su mappa di base dell'area prescelta; generazione algoritmica della visualizzazione per ogni singolo giorno: la superficie sovrapposta alla mappa è modellata sulla base della densità di tweet, il gradiente di colore varia in accordo con la quantità di tweet rispetto al massimo giornaliero.

La manifestazione della mappa evidenzia una fruizione in crescita nei giorni precedenti le manifestazioni e caratterizzante l'ambito territoriale in maniera chiara. Ulteriori selezioni del dato possono essere fatte a partire dal csv derivato dall'ambiente gis, relative alle tematiche affrontate.

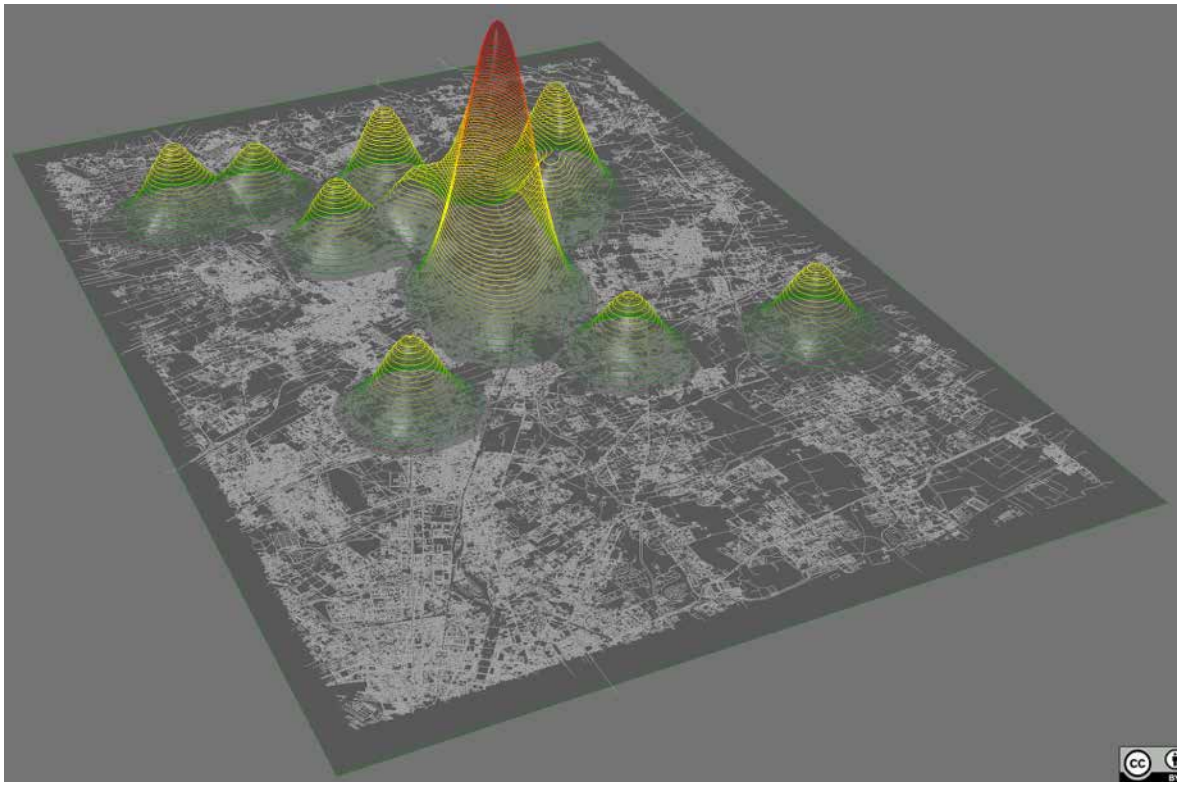


Fig. 5 Mappatura dei tweet della giornata del 25 marzo in occasione della visita solenne di Papa Francesco presso il Parco di Monza.

La lettura dei messaggi all'interno del social ha evidenziato manifestazioni di insofferenza verso la preparazione dell'allestimento nelle giornate precedenti l'evento, dovute alla presenza di crescenti infrastrutture temporanee in preparazione all'imminente evento (I e II gg) La giornata dell'evento manifesta fitti scambi tra le comunità dei territori limitrofi orientate a spostamenti verso il luogo di raccolta con mobilità dolce. Nei giorni successivi manifestazioni di ringraziamento e solidarietà umana uniti a percentuali ridotte di messagi di insofferenza in relazione all'eccessivo affollamento di utenti in fase di scioglimento dell'evento e trasporto verso i luoghi di origine.

Gli # del social instagram creati appositamente per la visita sono oltre 100; la visualizzazione delle immagini è per la maggior parte riferita al contesto eccezionale lasciando al soggetto papa una visualizzazione pari al 10% delle immagini reperite. Il 20% delle immagini si riferiscono all'utente collocato nell'ambiente durante il percorso e nella meta finale. La dimensione della folla è rappresentata nella maggor parte delle icone.

La rappresentazione dell'evento effettuata dai social in termini quantitativi ed iconografici non può che sollecitare approfondimenti in merito alla fruizione delle manifestazioni della cultura libere sul territorio, orientando a forme di mappatura che utilizzano la creatività come strumento per l'elaborazione di dati finalizzati a strategie di pianificazione di forme di socialità e condivisione, diffusione della cultura, partecipazione.

Bibliografia

Boyd D.M, Ellison N.B., (2007), *Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship,* Journal of Computer-Mediated Communication

Colombo F. (2013) *Il potere socievole: storia e critica dei social media,* Milano, Mondadori

CREMIT (2014) *Mappatura dei social network*, Milano

Jiang B., Miao y. (2013), *The Evolution of Natural Cities from the Perspective of Location-Based Social Media,*

Department of Technology and Built Environment, Division of Geomatics, University of Gävle, Sweden (2013)

Daniel Z. Sui, Elwood S, Goodchild (2012), M *Crowdsourcing Geographic Knowledge: Volunteered Geographic Information,* Springer

Tedeschi A. (2014), *AAD Algorithms-aided Design: Parametric Strategies Using Grasshopper,* ed Le penseur, Potenza.

* Ricercatore del Politecnico di Milano, Dip. ABC

Researcher in representation in Politecnico of Milano. She studies dynamics of representation between architecture and construction, environmental data set and uban development.

He collaborated as consultant with ANCE Milano in the development of a digital website regarding urban transformation ad building permission web maps developing activity focusing on building, population, value of the soil, time of the transformation of the town. She is author of several books and paper regarding these themes also contributors in several international symposiums.

** senior architect graduated in Engineering and Architecture (MSc) from the Politecnico di Torino in 2013, with a thesis that gathers his research on a computational approach to architectural design and urban planning.

He has been collaborating as Senior architect with Carlo Ratti Associati since 2012, where he is head of the technology strategy, activity focused on the continuous scouting of new technology and the testing of innovative design tools and techniques.

He has presented his works as visiting lecturer at several universities. His researches have been published by IaaC Bits, Urbanistica Informazione and Osservatorio Nazionale Smart City, in 2014 he also contributed to the best seller book “AAD Algorithms-Aided Design” by Arturo Tedeschi.

La Città Creativa: L'arte di Rigenerare

Serena Borrello *

L'integrazione della cultura all'interno dei processi rigenerativi

Dagli anni Ottanta diverse scuole di pensiero hanno introdotto il fattore culturale e il capitale umano come elementi imprescindibili per una rilettura della prassi rigenerativa, sviluppando così un nuovo modo di operare il rinnovo urbano tramite la componente culturale e creativa. È chiaro che questo modello di città si sviluppa per sopperire a uno stato di crisi provocato dall'età post industriale e dalla radicale trasformazione cui va incontro la città contemporanea. Consapevolezze originate dalla crisi del modello fordista, dai processi di ristrutturazione dovuti alla globalizzazione prima e dalla crisi economica poi.

Il passaggio da un'economia basata prevalentemente sull'industria a una postindustriale ha avuto ripercussioni notevoli sulla conformazione e l'organizzazione urbana. Quest'ultima si trova a dover fare i conti con una pesante eredità in cui occorre definire dei nuovi modelli di sviluppo per fronteggiare le sfide future e nuovi mercati. Le politiche di rigenerazione nascono, infatti, da trasformazioni di varia natura che incidono fortemente sulla conformazione della città in senso più ampio, nonché sulla struttura economica e sulle nuove necessità sociali e architettoniche. Gli studiosi, basandosi su queste premesse, si sono concentrati sugli aspetti immateriali dei nuovi modelli di città. Il ruolo della cultura è diventato determinante nel processo di sviluppo urbano ed ha portato con sé un aumento significativo degli investimenti che le città destinano a questo settore, trasformando l'aspetto creativo delle città da semplice vezzo d'immagine a mezzo efficace di rigenerazione e sviluppo economico e sociale[1].

Così questi fenomeni di de-industrializzazione chiedono alla città di compiere sforzi maggiori che oltrepassano il singolo atto di reinventarsi come forma architettonica ma influiscono sul sistema economico, politico e sociale investendo sulle idee e sull'identità culturale. «*Viviamo, già da molto, in tempi in cui le città, più che farsi si rifanno: reinventano economie, reinvestono spazi abbandonati, stabiliscono nuove gerarchie, tentano di ricostruire legami sociali. L'espressione "rigenerazione urbana" coglie, con tutta l'imprecisione e la carica evocativa del caso, questo senso di cambiamento epocale*» [2].

Le prospettive quantitative e funzionaliste iniziano a perdere terreno dinanzi all'evidenza della crescente importanza assunta dal capitale umano, la cultura locale e la storia urbana nei processi di sviluppo economico. Entra in gioco il capitale intangibile, contrapposto ai continui interventi invasivi morfologici, come elemento risanatore che si muove in maniera del tutto simultanea con le trasformazioni architettoniche e urbane. La domanda sociale si evolve, si complica e il capitale culturale diviene volano di sviluppo anche sotto il punto di vista architettonico. Rossana Galdini affronta il tema dell'evoluzione urbana soffermandosi sui processi di crescita che le città stanno affrontando e come quest'ultime abbiano trasformato le proprie esigenze nel corso del tempo.

Secondo la Galdini la città si confronta costantemente con i fenomeni di de-industrializzazione e de-urbanizzazione, vedendo così diminuire la propria dinamica urbana. Chiaramente la costruzione del proprio brand e la realizzazione di grandi opere, che spesso hanno ottenuto riscontri positivi, non possono risollevare le sorti di una città in difficoltà se non accompagnate da un disegno di recupero che interessi l'intero contesto storico, che rispetti la diversità culturale ma soprattutto che coinvolga e stimoli la partecipazione sociale. La città è così costretta a reinventarsi, non esclusivamente come forma architettonica ma come idea, organizzazione, economia. Deve attuare il cambiamento soprattutto agli occhi dei propri abitanti, comprenderne le esigenze. È necessario quindi che la città valorizzi le potenzialità estetiche e produttive che la caratterizzano. Che stupisca. La promozione della propria immagine diventa quindi l'unico procedimento efficace dinnanzi a un recupero urbano sempre più insistente: «*Si chiede dappertutto che la città diventi bella, capace di stupire e di divertire, fruibile nella quotidianità. Alla città si chiede di agire su se stessa, valorizzando le proprie potenzialità estetiche e produttive. Si riscontra una constante attenzione alla qualità estetica della città che non più Coketown diventa Fantasy City ed in seguito Creative City*»[3]. Su questa linea di pensiero derivano una serie di modelli con un approccio alla comprensione del territorio del tutto nuovo: multidisciplinare e multi-scalare in cui subentrano i diversi fattori politici, identitari, storico-culturali ed economici. La città si trasforma in attrazione esclusiva, non solo agli occhi del turista ma dell'intera *classe creativa*[4], sfruttando le proprie tradizioni locali per ottenere effetti benefici in campo lavorativo e sociale.

Oggi più che mai l'esigenza di un approccio alternativo al modello di sviluppo urbano è fondamentale. Le modalità di intervento che mirano a produrre e rinnovare il tessuto urbano, prevalentemente avviate negli anni Novanta, non risultano più efficaci[5], soprattutto dopo la crisi del 2008. Le amministrazioni non hanno a disposizione consistenti risorse economiche attraverso cui migliorare la conformazione urbana, eseguire interventi di rinnovo consistenti. Per questo motivo la politica della *città creativa* trova largo spazio all'interno del dibattito contemporaneo.

Il grande merito della dottrina creativa consiste nella diffusione di un senso di ottimismo che pervade le città in cui abitiamo, sempre più bisognose di essere riconsiderate qualitativamente e architettonicamente. Il principio su cui si fonda la pianificazione creativa - «*sull'idea di risorsa culturale e sulla nozione olistica che qualsiasi problema non è altro che un'opportunità sotto mentite spoglie, qualsiasi debolezza ha una potenzialità di forza, e che anche ciò che sembra invisibile può concretizzarsi in qualcosa di positivo, vale a qualcosa che può nascere dal niente. Queste affermazioni (..) possono tradursi in una pianificazione efficace e in idee che generano strumenti*»[6] - oggi dovrebbe costituire un motto ispiratore per la città contemporanea che non gode di ingenti risorse economiche finalizzate a migliorare la qualità abitativa.

Creatività e Città Creativa

Considerando lo sviluppo e la sperimentazione di questo nuovo approccio al recupero urbano diventa indispensabile ridefinire i termini del dibattito, iniziando dall'atto di assegnare un nome alle cose, approfondendone il significato. Così la definizione di alcuni termini diventa un passaggio obbligato per comprendere maggiormente come la *creatività* influisca nei processi rigenerativi della

città, cosa sia e le modificazioni che imprime sul tessuto urbano.
Attualmente il termine è largamente diffuso e abusato, in realtà la sua etimologia cela una storia complessa, le cui radici affondano nel terreno della filosofia. Oggi comprende azioni e prodotti umani di ogni genere, non solo opere di artisti ma anche studiosi o tecnici. «*la caratteristica che in ogni campo distingue la creatività, nella pittura come nella letteratura, nella scienza come nella tecnica, è la novità: la novità dell'azione o dell'opera. (..) Ogni creatività implica novità ma non ogni novità implica creatività*». Questa concezione contemporanea del termine descritta da *Wladyslaw Tatarkiewicz*[7] non si limita al solo campo artistico: «*La novità consiste in genere in una qualità prima assente; in alcuni casi potrebbe essere semplicemente un aumento di quantità o la realizzazione di una combinazione sconosciuta*». Perché quindi è importante? perché rappresenta la massima espressione intellettuale dell'uomo, del talento e della forza di un'idea che viene concretizzata attraverso l'atto creativo. Ma soprattutto: «*la creatività rende felici sia i suoi fruitori che i creatori: per molti costituisce un bisogno, qualcosa senza cui non potrebbero vivere*».
Il concetto di *città creativa* invece, ormai largamente riconosciuto all'interno del dibattito contemporaneo, possiede un'evoluzione storica e il suo pensiero ha subito un vero e proprio sviluppo teorico e analitico nel corso degli anni. Tuttavia non è possibile utilizzare un'unica definizione esaustiva di *città creativa*. Le caratteristiche che la contraddistinguono sono parecchie e i criteri e i metodi di giudizio che la interessano assumono chiaramente le sfaccettature e la conformazione di chi le studia e le classifica. Questo perché non esistono ricette semplicistiche e regole prefissate che possano garantire il successo in tutte le circostanze.
Il termine è introdotto da *Charles Landry* nei primi anni Novanta. Egli ricorda che fu utilizzato per la prima volta in un seminario svoltosi a Melbourne organizzato dal Ministero della Pianificazione e dell'Ambiente nel 1988, in cui si affronta il dibattito sul ruolo della cultura e dell'arte nei processi di pianificazione per lo sviluppo della città. Il contenuto del tutto nuovo e interessante, ristabilisce la nuova concezione di città contemporanea come ente che ha il compito di stimolare la creatività fra i cittadini e soddisfarli sul piano emozionale. Inoltre afferma l'importanza dei concetti di *coesione sociale* e *salvaguardia del tessuto fisico* del territorio. La parola *creatività*, non è soltanto concepita come atto strettamente correlato alla produzione artistica, ma vera e propria capacità di realizzare soluzioni innovative a servizio della città. Questo strumento, che ogni essere umano possiede, può essere utilizzato a favore dell'ambiente urbano per creare sviluppo, rinnovo e crescita economica. Perciò la *città creativa* è l'atto che oltrepassa la pianificazione urbana e l'architettura per abbracciare tutte le arti, è la città che non si limita al cambiamento fisico e tramite le arti lavora alla costruzione dei luoghi e non degli spazi. È la realtà che sfrutta le criticità trasformandole in elementi d'innovazione e rilancio concretizzando soluzioni innovative a servizio della comunità: «*il fatto di essere creativa per una città implica che gli individui, le organizzazioni e la città stessa nel suo insieme mettano a punti i requisiti indispensabili affinché le persone possano progettare e agire con immaginazione*»[8].

L'arte come strumento di attivazione della città creativa

Si può affermare che la *città creativa* non si manifesta attraverso modelli replicabili. Non esistono perciò procedimenti standard ne una definizione univoca. Tuttavia offre spunti di riflessione

al fine di alimentare metodi alternativi di rigenerazione urbana e strumenti o tematiche attraverso cui concretizzare la pianificazione creativa. Basti pensare al Brand, l'innovazione tecnologica attraverso i poli di ricerca e parchi scientifici, waterfront, eventi o operazioni artistiche. Il confronto con alcuni riferimenti riguardanti il rapporto tra arte-architettura costituisce un campo d'indagine molto fecondo, specialmente lo studio dei benefici compiuti dall'arte, attraverso la divulgazione di svariate iniziative sul territorio. Spesso alcune operazioni di tale entità hanno innescato processi di rinascita in alcuni quartieri in cui regnava l'assoluto abbandono e degrado. Questo passaggio rappresenta perciò un ambito di ricerca stimolante, soprattutto in un'epoca come la nostra, che in tempi di crisi, costringe la città a reinventarsi costantemente con azioni creative e attrattive agli occhi del cittadino. Chiaramente si tratta anche di ristabilire il ruolo dell'arte all'interno della città, concepita non più come mero strumento percettivo ma catalizzatore di recupero e rinnovo. In questo caso assume un vero e proprio ruolo sociale all'interno dello spazio urbano, compensa luoghi svuotati di significato, spinge verso la riattivazione dello spettatore stimolando così la partecipazione sociale[9].

Perciò la *città creativa* ha la forza di sfruttare i propri punti di debolezza, le problematiche, gli eventi nefasti per trasformarli in energia, in linfa vitale per nuove opportunità insediative. Impossibile non citare *Gibellina* che costituisce uno degli esempi più completi e significativi e allo stesso tempo fu uno dei principali casi italiani in cui si applicarono operazioni estetiche a servizio della città in un momento particolare per la cultura urbanistica: «*Situato nel periodo storico in cui nacque, il progetto si affacciava ai margini della crisi di un'urbanistica "macchinista"(..) sfuggire al meccanismo funzionalista, ma anche al piano "organico", poteva appartenere alle ispirazioni liberatorie dell'epoca, al rifiuto di ogni predeterminazione dei meccanismi di funzionamento sociale (..) ma era operazione che sconfinava in una ricerca estetica in varie direzioni*»[10]. Il terremoto del 1968 non rappresenta solo un evento catastrofico che ha portato morte e distruzione ma vera e propria forza rigeneratrice che ha dato luogo al riscatto civile, umano e intellettuale. In questo caso la forza culturale utilizzata è stata l'arte, che accostata al progetto architettonico ha consentito che Gibellina fosse luogo di memoria e identità e contemporaneamente rinascita e novità. Il *Cretto* di Burri, avvolgendo il vecchio centro storico, ha dato vita a una stratificazione culturale in contatto però con il nuovo centro cittadino. Pietro Consagra, gestì le operazioni artistiche trasformando il cantiere di Gibellina in un laboratorio a cielo aperto. Così la città prese forma affiancando ai progetti architettonici di Francesco Venezia, Franco Purini, Ludovico Quaroni e molti altri, opere d'arte e azioni estetiche per la realizzazione del carattere e dell'immagine della nuova città, della propria cultura e identità. L'arte perciò non come elemento autoreferenziale e confinato in un museo, ma come punto di riferimento, diffusore d'identità, recupero di vecchie radici.

Esempio significativo e più recente è il progetto avviato da *Farm Cultural Park* sul centro storico di Favara. In stato di abbandono e degrado nel gennaio del 2010 una tragedia segna profondamente i pochi abitanti rimasti: il crollo di una palazzina fatiscente in cui perdono la vita due sorelline. Nel mese di marzo dello stesso anno si avviano i lavori di recupero iniziando da un paio di *dammusi* che trasformeranno le sorti del centro di Favara. Da qui inizia l'avventura di Farm, voluta da Florinda e Andrea ma appoggiata da numerosi volontari, artisti, studenti e architetti giunti da tutto il mondo per dare un contributo. Dopo sei anni di duro lavoro gli elementi risanati si sono moltiplicati

e i Sette Cortili sono diventati oggetto di attrazione turistica e non solo. Adesso camminando per le vie di Favara s'incontreranno punti di ristoro, gallerie e spazi espositivi ma soprattutto laboratori di coworking e scuole d'architettura per i più piccoli. Alle spalle del *Kitagawara Urban Byobu,* un'installazione in legno che altro non è che una porzione del padiglione Giapponese di EXPO progettato dall'architetto Atushi Kitagawara, si svolgono incontri, concerti ed eventi culturali. Il tutto reso surreale dai colori e dalle sfaccettature artistiche che hanno trasformato delle palazzine fatiscenti in vere e proprie opere d'arte in cui in ogni angolo si respira cultura, creatività e voglia di riscatto. Favara sta diventando un caso studio molto importante, emblema di una rigenerazione urbana che va ben oltre i tradizionali interventi di recupero, ma che si serve del fattore culturale per avviare un processo di rinnovo dall'alto coinvolgimento sociale che punta sulle nuove generazioni e sulla sostenibilità.

Per produrre risultati tangibili *la città creativa* si manifesta anche attraverso l'effimero, che nonostante la transitorietà produce segni benefici sull'intero territorio in maniera permanente. Tra le esperienze storicizzate per quel che riguarda il rapporto tra arti e trasformazioni urbane, risulta significativa l'esperienza *Estate Romana* ideata da Renato Nicolini nel 1977, i cui risultati sono riscontrabili dalle prime edizioni. L'evento ha diffuso iniziative culturali per tutto il territorio romano, sotto forma di concerti, esposizioni artistiche, performance teatrali e cinematografiche. *L'estate Romana* per la priva volta riuscì a integrare i nuclei periferici urbani, diffondendo la cultura dal centro storico della città alle aree marginali. Il grande merito non fu soltanto quello di aver restituito decoro alle periferie romane ma si avviò collaborazione e dialogo tra gli stessi cittadini, che numerosi non si sono sottratti alla partecipazione. Il vero scopo del progetto consiste proprio nel coinvolgimento del pubblico agli eventi. Le iniziative dell'Estate Romana servirono ad avviare iniziative simili in diverse città, incoraggiando un dibattito culturale internazionale sull'operato delle amministrazioni pubbliche per quel che riguarda la promozione di eventi culturali destinati ai cittadini.

In un altro ambito si colloca l'esperienza di *Viartis* nel 2013. Manifestazione cultuale legata al paesaggio calabrese, che dimostra come l'arte e la creatività possano ricostruire la memoria dei luoghi. *Viartis* promuove un duplice scopo: da un lato l'arte come strumento d'intervento per una riconsiderazione spaziale dei luoghi, dall'altro come percorso conoscitivo dal basso tirrenico alla fascia ionica reggina. La manifestazione istituisce cantieri d'arte in sei comuni della provincia di Reggio Calabria - da Pentedattilo a Scilla- con lo scopo di conservare e promuovere la bellezza di questi borghi. Il lavoro, promosso dall'Università Mediterranea in collaborazione con il Conservatorio Musicale F. Cilea e l'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria, ha coinvolto istituzioni, cittadini, artisti, architetti, studenti ma soprattutto gli abitanti e il loro entusiasmo: «*Viartis ha restituito un'immagine della Calabria che non parla solo del degrado e dell'occultamento della propria identità operato negli ultimi 50 anni, ma che è capace di porsi sullo scenario meridionale, nazionale e internazionale con il linguaggio universale dell'arte, forse unico momento di conoscenza e di esperienza che rompe qualsiasi barriera o cortina con i luoghi e i paesaggi, rivelandoli senza edulcoranti approssimazioni* »[11]. Ogni luogo d'intervento individuato si caratterizza per le sue tante peculiarità nascoste o palesi, scandite dalla storia e dal mito, o dall'indeterminato, causato da una trascuratezza che spesso non riconosce valore e qualità al paesaggio circostante. I cantieri creativi operano quindi in questo determinato contesto fatto di dimenticanze e contraddizioni. Iniziando da *Pentedattilo*, borgo noto per la conformazione che ricorda una mano con cinque dita, icona della costa ionica, corroso e logorato dal tempo, dal terremoto e dall'abbandono. Il cantiere ha affrontato il tema della Via Crucis, intrecciato a legende locali e al paesaggio dello stretto, creando così un percorso scandito da installazioni in acciaio. Ad *Arghillà*, noto per il ghetto rom e isolato nel proprio degrado sociale e culturale, si lavora all'opera *Sole Nero*. Un segno per offrire una rilettura di un luogo che tuttavia è colmo di storia, considerata la presenza di un forte umbertino e bellezze paesaggistiche come il panorama dell'intera area dello Stretto di Messina. A *Scilla* si crea una *macchina* in grado di catturare ogni percezione offerta dallo Stretto: suoni, correnti marine, immaginari e visioni. Con Velasco Vitali a Scilla si realizza l'evento *Mediterraneo*. *Una sorta di canoa astratta lunga 30 metri, che* si colloca in cima all'antico castello in linea con l'orizzonte marino. *Delocation* a Reggio Calabria su iniziativa di Patrizia Raso, organizza un momento conviviale per ripensare la città. I protagonisti coinvolti - studenti, cittadini, associazioni - sono stati invitati a proporre e a realizzare simbolicamente un modello di città ideale.

Così l'arte e la cultura possono riedificare identità e ricostituire l'immagine di quei luoghi dimenticati: «*l'elemento più significativo che raccorda questi episodi narrativi, è la convinzione che è possibile la ricerca e l'acquisizione di una nuova cifra espressiva, di una sua amplificazione spaziale e di un'arte alta, senza ritenere che ciò debba essere esclusivo appannaggio di un'idea bulimica e autoreferenziale di comunicazione oggi tanto in voga, e di un'arte vista esclusivamente come occasione di intrattenimento (..)proponendo un'idea che ritenevano meno convenzionale di quella spesso corrente dell'arte contemporanea. Un'idea che proponesse la visione di un'arte che agisse sia in profondità che in estensione sui territori e le comunità insediate, meno dipendente dalle mode ultime, dalle lusinghe mediatiche e dai molto prevedibili scoop; da azioni apparentemente trasgressive che invece dissimulano dimensioni espressive convenzionali e tranquillizzanti* »[12].

Note

Bianchini F., Parkinson M., *Cultural Policy And Urban Regeneration*, Manchester University Press, Manchester, 1993.

[2] Olmo C., *i dilemmi della rigenerazione*, in Aa. Vv., *+ Città*, Alinea, Genova, 2004.

[3] Galdini R., *Reinventare la città: Strategie di rigenerazione urbana in Italia e in Germania*, Franco Angeli, Milano, 2008.

[4] La definizione di classe creativa è stata introdotta da Richard Florida in *L'ascesa della nuova classe creativa*, Mondadori, Milano, 2003

[5] Secondo Carlos Garcia Vàzquez il modello degli anni 90 è "*sostenuto da quattro pilastri: le infrastrutture del trasporto, la valorizzazione dello spazio pubblico, l'uso dell'architettura come motore rigeneratore della città e lo sviluppo delle attrezzature finanziarie*". C.G.Vàzquez, *Postumanesimo e decrescentismo: Verso un nuovo modello di sviluppo urbano,* in Amaro O., Tornatora M. (a cura di), *Landscape in Progress. Idee e progetti per la Città Metropolitana di Reggio Calabria*, Gangemi Editore, Roma, 2015.

[6] Landry C., *Creative City: a toolkit for urban innovators*, Comedia Hearthscan, Londra, 2000.

[7] Wladyslaw Tatarkiewicz analizza il concetto di creatività, esponendo l'etimologia del termine e la storia dall'antica Grecia sino alla modernità. Tatarkiewicz W., *Storia di sei idee*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 1993.

[8] Landry C., *City Making: l'arte di fare la città*, Codice Edizioni, Torino, 2009.

[9] Cristallini E. (a cura di), *L'arte fuori dal museo,* Gangemi Editore, Roma, 2008

[10] Fabbri M., Greco A., *L'arte nella città*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995

[11] *Sinossi* di Ottavio Amaro, in O. Amaro (a cura di), *Viartis sulle rotte del Mediterraneo. Catalogo dei cantieri creativi,* Reggio Calabria, 2013.

[12] *Nuove migrazioni* di Gianfranco Neri in O. Amaro (a cura di), *Viartis sulle rotte del Mediterraneo. Catalogo dei cantieri creativi,* Reggio Calabria, 2013.

Bibliografia

AA.VV., *+ città. Urban Regeneration*, Alinea Editrice, Firenze 2004.

Amaro Ottavio (a cura di), *Viartis sulle rotte del Mediterraneo. Catalogo dei cantieri creativi,* Reggio Calabria, 2013.

Amaro Ottavio, Tornatora Marina (a cura di), *Landscape in Progress. Idee e progetti per la Città Metropolitana di Reggio Calabria*, Gangemi Editore, Roma, 2015.

Augè Marc, Purini Franco, *Creatività e Trasformazione*, Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2016

Carta Maurizio, *Creative City. Dynamics, Innovations, Actions*, List, Barcelona, 2007

Comunian R., Schiavon C., *Reti Creative: rigenerazione urbana e cultura del territorio nel contesto europeo,* in *Annali del dipartimento di metodi e modelli per l'economia il territorio e la finanza,* Patron Editore, Bologna, 2014.

Cristallini Elisabetta (a cura di), *L'arte fuori dal museo,* Gangemi Editore, Roma, 2008

Fabbri Marcello, Greco Antonella, *L'arte nella città*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995

Florida Richard, *L'ascesa della nuova classe creativa*, Mondadori, Milano, 2003

Galdini Rossana, *Reinventare la città. Strategie di rigenerazione urbana in Italia e Germania*, Franco Angeli, Milano, 2008.

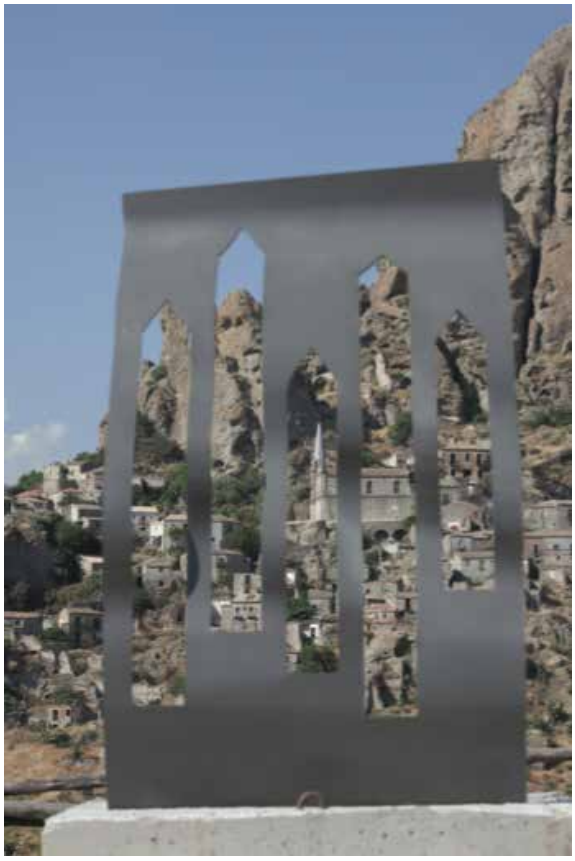
Landry Charles, Bianchini Franco, *The Creative City*, Demos, Londra, 1995

Landry Charles, *Creative City: a toolkit for urban innovators*, Comedia Hearthscan, Londra, 2000.

Landry Charles, City Making: l'arte di fare la città, Codice Edizioni, Torino, 2009.

Satta Caterina, Scandura Giuseppe, *Creatività e Spazio Urbano* in "Territorio" N° 68, 2014

Tatarkiewicz Wladyslaw, *Storia di sei idee*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 1993.



* Architetto, PhD Student. Dottorato di Ricerca in Architettura e Territorio, Dipartimento dArTe. Università degli studi Mediterranea di Reggio Calabria.

L'arte come processo di rigenerazione urbana - Il Piano di Manutenzione come Strategia di Gestione per le stazioni dell'arte di Napoli -

Renè Bozzella*

Parole chiave: Stazioni, conoscenza, vulnerabilità, manutenzione, gestione.

Il processo rigenerativo della città di Napoli, nell'ultimo decennio trova il suo focus intorno ai luoghi della mobilità urbana e periurbana, attraverso un progetto sinergico tra il comune di Napoli e Metronapoli[1], finalizzato alla creazione di un nuovo modello di mobilità, non solo per la possibilità di spostamento ma anche per la diffusione della cultura e di nuovi valori, divenendo un museo 2a cielo aperto2 obbligatorio dal quale è impossibile sottrarsi.

Nel 1997 veniva approvato il Piano Comunale dei Trasporti[2], avviando il progetto di completamento della rete cittadina su ferro predisposto dall' Assessorato alle Infrastrutture di Trasporto, Dipartimento viabilità e infrastrutture del Comune di Napoli, coordinato dal Prof. Ing. Ennio Cascetta. Il Piano viene incluso nella variante al PRG (Piano Regolatore Generale) della città metropolitana di Napoli del 2004, dando avvio alla pianificazione urbanistica integrata e dei trasporti, riconoscendo il cuore del sistema infrastrutturale provinciale e regionale, non solo in termini concreti per l'apertura delle maggior parte delle nuove stazioni e la messa in esercizio delle nuove linee, ma anche per la visibilità ricercata dall'amministrazione mediante il progetto delle stazioni dell'arte, affidando ai maggiori nomi dell'architettura nazionale e internazionale la sistemazione delle nuove stazioni, avvalendosi del coordinamento del critico d'arte Achille Bonito Oliva[3].

Il cantiere di una metropolitana è una presenza che sconvolge per anni la vita di tutta l'area in cui sorge, per questo motivo Metropolitana di Napoli SpA, la società concessionaria per la realizzazione della linea 1, si è posta il problema di cosa lasciare una volta chiuso il cantiere, soprattutto in zone dove i lavori si erano innestati in un contesto di profondo degrado, non era certo pensabile rifare tutto come prima. Così, al di là di quanto era stato fatto sotto terra, le stazioni della metropolitana sono diventate una importante occasione di riqualificazione urbana, oltretutto, all'insegna dell'arte contemporanea, perché così sono state concepite le stazioni inserite nell'ambizioso progetto delle Stazioni dell'Arte.

Il sistema stazioni (linea uno della metropolitana di Napoli) può essere definito come luogo di connessione in grado di innescare una profonda relazione con l'ambiente insediativo circostante, una parte della città che ha un importante ruolo nell'organizzazione urbana, uno spazio pubblico mediante il quale l'architettura deve risolvere il problema dei flussi e nel quale l'utente può confrontarsi con funzioni diverse e connesse all'attività di trasporto, un insieme di attività che coinvolgono diverse categorie di attori ed utenti. Il ruolo del Trasporto Pubblico Locale in tal caso subisce un profondo mutamento, avviando un processo integrato atto non solo a fornire un livello di

servizio soddisfacente alla mobilità interna alla città e nei suoi collegamenti con l'area metropolitana, rendendo accessibili le diverse funzioni e i diversi luoghi urbani; ma anche a migliorare la qualità e la vivibilità dell'ambiente fisico ed urbano con progetti di riqualificazione urbana, supportati da nuovi indirizzi di pianificazione urbanistica e territoriale con particolare riferimento al recupero delle periferie e alla riconversione degli insediamenti delle aree occidentale, orientale e settentrionale.

Il lavoro di ricerca si pone l'obiettivo, attraverso l'analisi dell'esposizione ai guasti, di analizzare nel tempo i livelli di vulnerabilità (propensione al danneggiamento) delle opere d'arte nel sistema stazioni e di verificare la compatibilità tecnica degli interventi di manutenzione, ma soprattutto di acquisire dati per un nuovo modello di conoscenza che possa supportare le scelte relative ad una programmazione efficace ed efficiente della manutenzione, con impatti positivi sul controllo tecnico-economico delle attività. Un ambito complesso di relazioni ambientali, economiche, culturali e sociali, tra i sub-sistemi e le loro componenti che necessitano di strumenti di supporto alle decisioni, dinamici ed innovativi, attraverso i quali valutare il livello di vulnerabilità del "sistema" stazioni ai fini della tutela di un bene dall'elevato valore intrinseco, cui viene affidato un ruolo sociale oltre che una funzione estetica. Ci troviamo difronte ad un'architettura innovativa e "atipica", caratterizzata da elementi non standardizzati per i quali è impensabile un programma di gestione attraverso l'utilizzo di strumenti e procedure canoniche, ma diviene necessario redigere una banca dati statistica, fatta di "esiti" utilizzabili, occorre quindi effettuare una valutazione ex-post, mediante una attività analitica basata sul rilievo del danno subito attraverso l'analisi delle variabili di vulnerabilità.

La proposta si articola attraverso tre fasi distinte ma complementari tra loro:

- la conoscenza, attuata mediante l'elaborazione di una scrupolosa e attenta anagrafe, contestualizzata e strettamente correlata all'oggetto d'osservazione che sia descrittiva, tecnica e discretizzata per gestire il corpus di informazioni del caso in esame;
- la valutazione ex-post come strumento di supporto alle decisioni, scaturita dal rilievo del danno attraverso il quale è possibile valutare il livello di vulnerabilità delle opere d'arte all'interno del "sistema" stazioni;
- la gestione, attraverso l'attuazione del piano di manutenzione programmata, ha il compito di preservare un patrimonio di valore inestimabile in un contesto interessato da numerose variabili, un setting urbano analiticamente complesso legato alla multilateralità dell'oggetto d'osservazione (l'opera d'arte nel sistema stazioni).

Il piano di manutenzione rappresenta uno strumento idoneo all'elaborazione delle informazioni raccolte, finalizzate alla conservazione ed al riallineamento delle prestazioni a fronte dei fenomeni di degrado, prevedendo i possibili eventi di guasto attuando una politica di prevenzione laddove possibile; per l'attuazione del piano sono stati messi in campo gli strumenti tipici della previsione sotto forma di schede opportunamente elaborate. Il primo passo è consistito nella redazione dell'anagrafe[4], elaborato cardine dell'area della conoscenza, sia per l'ambito spaziale "stazione" che per le opere d'arte in esse presenti. La costruzione dell'anagrafe descrittiva, tecnica e discretizzata, costituisce uno degli elaborati dell'area della conoscenza, in grado di formalizzare, organizzare, conservare e trattare il corpus di informazioni necessarie a descrivere la consistenza e

le caratteristiche tecniche dell'oggetto d'osservazione. Essa avviene attraverso la predisposizione di una scheda che è stata strutturata assumendo come riferimento i contenuti della norma UNI 10874:2000[5] previsti per la redazione delle schede identificative dei beni immobili. Nella prima parte sono contenuti i dati localizzativi ed identificativi delle stazioni ed una descrizione relativa al contesto e agli elementi spaziali/funzionali caratterizzanti. Nella stessa scheda è stato individuato il sistema funzionale/spaziale definito secondo la norma UNI 10838:1999[6]. Per completare il processo di conoscenza si ritiene opportuno redigere un elenco puntuale delle opere d'arte presenti all'interno delle singole stazioni, dei loro autori, del materiale e delle tecniche di realizzazione utilizzate, nonché la collocazione in ambito spaziale/funzionale e la definizione dell'elemento tecnico di supporto. L'elenco, inteso quale strumento metodologico di base a fini manutentivi, risponde all'imprescindibile necessità di archiviare, trattare e veicolare grandi quantità di dati utili alla conoscenza del sistema edilizio, finalizzata all'elaborazione di strumenti operativi per la pianificazione e la programmazione delle attività gestionale. I dati in esso contenuti potranno essere implementati sulle base di sopraggiunte esigenze gestionali, garantendo un costante aggiornamento ed attualizzazione delle informazioni. Data la notevole eterogeneità tipologica del consistente corpus di informazioni relativo alle opere d'arte in esame, è necessario avvalersi di strumenti di rigorosa catalogazione assimilabili ad una sorta di dizionari con le voci codificate, il cui uso ha il fine di *normalizzare* il linguaggio degli operatori e di veicolare in maniera spedita le informazioni. L'adozione di un rigoroso sistema di codifica numerica nasce con l'identificativo (Id) delle stazioni, implementato con l'elemento spaziale delle stesse e la relativa opera d'arte in esso collocata. Le informazioni, suddivise per classi omogenee di dati, sono definite ricognitori. Si tratta, di un vero e proprio "lessico" in grado di costruire un repertorio di voci, fondamentale per rendere funzionale il piano di manutenzione. Queste check-list codificate supportano l'attività di acquisizione delle informazioni non solo in fase prettamente anagrafica, ma nell'intero iter manutentivo, coinvolgendo anche l'analisi del guasto e quello programmatorio della prassi gestionale (in questo caso avremmo anche codici alfanumerici). Da qui la necessità di progettare una codifica del tipo "aperto", in grado di implementare il livello di dettaglio dei dati, mantenendone invariata la struttura.

Redatta un'anagrafe rigorosa e puntuale si procede con la valutazione del danno (ex-post) intesa come insieme di attività analitiche ed interpretative volte ad esprimere un giudizio sui risultati raggiunti in base a degli obiettivi prefissati. Anche in questo caso è stato necessario redigere una schedatura mediante la quale è stato possibile rilevare lo stato di conservazione delle opere d'arte; inoltre, è stato opportuno elaborare uno strumento innovativo sotto forma di schede mettendo in risalto quelle che sono le variabili di vulnerabilità Predisponenti e aggravanti[7]. E' necessario evidenziare che la valutazione del guasto risulta estremamente complessa fra parametri disomogenei, in genere affrontata per confronto tra singoli indicatori. Le relazioni tra cause e fenomeni di degrado o guasto rilevati possono risultare, infatti, di non semplice individuazione in quanto, il concorrere di più fattori può provocare l'insorgere di uno stesso fenomeno di degrado, oppure che i guasti possono risultare tra loro legati da un processo a catena. Inoltre, le forme del degrado possono essere condizionate dall'insorgere di fattori accidentali, difficilmente prevedibili, o dalla presenza di cause dirette, condizioni di predisposizione e condizioni aggravanti, tali che, a

secondo della loro combinazione, producono differenti degradi. L'analisi delle cadute prestazionali è stata effettuata, inoltre, in relazione alle classi di esigenza, cosi come definite dalla norma UNI 8290:1981[8], ovvero l'esplicitazione dei bisogni dell'utente finale (sia esso "utente del solo TPL" o turista) tenendo conto dei vincoli che l''ambiente "stazione" pone nei confronti delle opere d'arte. La necessità di una corretta strategia di gestione è motivata dall'interesse di preservare il valore di un inestimabile patrimonio artistico collocato in un luogo altamente vulnerabile, pertanto, viene elaborato un piano di manutenzione dedicato, in cui sono presenti le variabili legate all'unicità del bene.

La gestione delle variabili di vulnerabilità costituisce uno strumento di intervento, secondo il principio di conservazione delle opere d'arte, finalizzato all'ottimizzazione delle attività manutentive scaturite da un'analisi del guasto differenziata in base alle cause predisponenti ed aggravanti di vulnerabilità secondo due aspetti: il primo relativo alla compatibilità dell'intervento; il secondo relativo all'assenza di cicli di manutenzione programmata in tempi utili, nel caso di fenomeni prevedibili e conosciuti. Il contributo che questo strumento fornisce è riscontrabile nell'attuazione di strategie di manutenzione preventiva, fondate sull'analisi, in alcuni casi statistica, della propensione al danneggiamento delle opere d'arte per effetto di azioni esterne e condizioni endogene in relazione all'ambito spaziale/funzionale nel quale sono collocate. L'analisi delle variabili di vulnerabilità risulta, pertanto, la via più adeguata per la definizione del complesso sistema di variabili organizzative, tecniche ed economiche che interagiscono ai fini della conservazione del patrimonio artistico delle stazioni garantendo un controllo costante sui singoli processi e sulle loro interazioni.

Il piano di manutenzione si presta quale strumento idoneo per l'elaborazione delle informazioni raccolte in precedenza finalizzate alla conservazione ed al riallineamento delle prestazioni a fronte di fenomeni di degrado. Il suo compito è di prevedere i possibili eventi di guasto delle opere d'arte e innescare una serie di procedure atte alla loro prevenzione. Per l'attuazione del piano sono state redatte apposite schede di manutenzione. Le Schede Cliniche atte a riportare tutte le informazioni sulle attività manutentive da praticare, costituiscono il primo momento decisionale del piano di manutenzione programmata. La scelta delle possibili strategie di intervento, in funzione della politica manutentiva, conduce alla definizione analitica degli interventi e delle ispezioni per ciascuna opera d'arte, distinguibili in:

- manutenzione programmata, eseguibile in accordo con un piano temporale stabilito;
- manutenzione non programmata, svolta solo dopo avere ricevuto indicazioni sullo stato dell'elemento o componente tecnico.

L'Individuazione dell'intervento manutentivo scaturisce dall'analisi delle variabili di vulnerabilità; oltre ad individuare l'intervento si mette in evidenza le frequenza differenziata scaturita dalla vulnerabilità dell'opera d'arte nel sistema stazione, le tempistiche, l'analisi dei costi unitari di intervento e l'interferenza con l'utenza; mentre nell'ultima parte, si riportano le informazioni relative alla Ispezione/controllo/monitoraggio, in modo da restituire in maniera sintetica, ma esaustiva, tutte le informazioni (di ritorno) in funzione delle quali è possibile "calibrare" il piano di manutenzione rendendolo dinamico e continuativo, garantendo l'aggiornamento in *real time.* Sulla

base delle informazioni contenute nelle schede sono stati elaborati scadenzario e cronoprogramma; nel primo sono state individuate, per ciascuna opera d'arte, le attività previste per un monitoraggio ed un'azione manutentiva da "effettuarsi in continuità"; mentre nel secondo, concepito in forma di quadro sinottico degli interventi, si evidenzia la loro cadenza temporale, determinando un prospetto delle attività che si ripetono ogni mese in una sorta di agenda operativa.

Il lavoro di ricerca assume come presupposto fondamentale per l'attività di programmazione, la capacità previsionale, elemento innovativo in una impostazione strategica della manutenzione; la natura fisica delle opere d'arte, il grado di riparabilità, riproducibilità[9], sostituibilità connessi a tali interventi, guideranno il "gestore" a scegliere la politica manutentiva e le strategie in grado di sostenerla. Il risultato è la definizione di una strategia di gestione, mediante l'elaborazione del piano di manutenzione programmata, che trasforma esperienze episodiche, non assimilabili a procedure standardizzate, in processi scientifici e di controllo di gestione. In assenza di documentazione si è ricostruita un'anagrafe puntuale, una banca dati di esiti caratteristici attraverso cui si è reso possibile ottenere gli strumenti di gestione della manutenzione; giungendo, in conclusione, alla definizione di uno strumento programmatico in grado di attuare strategie di prevenzione con tempistiche differenziate rispetto ai comuni canoni manutentivi.

Note

[1]Società partecipata del comune di Napoli a capitale interamente pubblico. Dal 1 novembre 2013 è stata costituita la società unica ANM S.p.A. nata dalla fusione di Metronapoli e ANM.

[2] PCT, approvato dal Consiglio Comunale il 18 marzo 1997 con Delibere nn. 90 e 91.

[3] Critico d'arte, docente di storia dell'arte contemporanea alla facoltà di architettura dell'Università La Sapienza di Roma, organizzatore e curatore di numerose mostre, fondatore del movimento artistico denominato Transavanguardia al quale aderiscono numerosi pittori e scultori; coordinatore artistico del progetto "le stazioni dell'Arte" della metropolitana di Napoli.

[4] Insieme sistematico delle informazioni necessarie a descrivere la consistenza e le caratteristiche tecniche degli edifici, supportato da un opportuno metodo di classificazione e codifica degli stessi edifici e delle loro componenti tecnologiche ed ambientali. – Glossario del Facility Managment, S. Curcio e C. Talamo

[5]NORMA UNI 10874:2000. Criteri di stesura dei manuali d'uso e manutenzione. La norma definisce contenuti e criteri per la stesura dei manuali relativi ai servizi di manutenzione degli immobili con riferimento ad ogni componente edilizio, al fine di guidare o supportare le parti coinvolte.

[6] NORMA UNI 10838:1999, Terminologia riferita all'utenza, alle prestazioni, al processo edilizio e alla qualità edilizia. La norma contiene i termini e le definizioni relative alla qualità edilizia nei suoi aspetti generali e in quelli specifici: ambientali, funzionali, spaziali, tecnologici, tecnici, operativi e gestionali.

[7] Predisponenti sono quelle insite dell'oggetto d'osservazione, legate alla fase progettuale, al materiale ed al ciclo di vita utile dell'elemento in questione; le aggravanti sono quelle relazionate al contesto in cui l'opera è collocata, sia esso sociale, geografico o di accessibilità.

[8] UNI 8290:1981- parte II, Analisi dei Requisiti.

[9] Quando si parla di "opera d'arte" bisogna tener presente il valore intrinseco legato all'"unicità" dell'opera stessa e quindi l'irriproducibilità, per le quali bisogna adottare strategie preventive e di conservazione.

Bibliografia e Sitografia

Caterina G. e Fiore V. (2005). La manutenzione edilizia e urbana: Linee guida e prassi operativa, prima edizione. Napoli: Esselibri Simone.

Caterina G., a cura di (2006). Per una Cultura Manutentiva – Percorsi didattici esperienze applicative di recupero edilizio e urbano-. Napoli: Liguori editore.

Leonardi R. e Nanetti R. (2008). La sfida di Napoli: Capitale Sociale, Sviluppo e Sicurezza. Milano: Editore Guerini e Associati.

Fusco Girard L. e Nijkamp P. (2004). Energia, bellezza, partecipazione: la sfida della sostenibilità - Valutazioni integrate tra conservazione e sviluppo. Milano: Franco Angeli.

Fiore V. a cura di (2007). La cultura della manutenzione nel progetto Edilizio e Urbano, convegno nazionale, Siracusa 24-25 maggio 2007. Siracusa: Editore Lettera Ventidue.

Caterina G. "Introduzione" in Rigillo M. (2008). La gestione delle aree urbane costiere, (I), pp. IX-X. Napoli: Liguori Editore.

Landolfo R. Losasso M. Pinto M.R. (2012). Innovazione e sostenibilità negli interventi di riqualificazione edilizia best practice per il retrofite la manutenzione. Firenze: Alinea.

Viola F. (2004). Ferrovie in città. Luoghi e architetture nel progetto urbano. Roma: Officina edizioni.

Cascetta E. (1998). Teoria e metodi dell'ingegneria dei sistemi di trasporto. Torino: UTET.

Caterina G. in: C. Grimellini (a cura di) (2000). "Riabitare i conventi", Indicatori di vulnerabilità ambientale: indicatori per una strategia operativa. Napoli: Clean.

Caterina G., Attaianese E., Fiore V., Pinto M.R, (1996). Indicatori di vulnerabilità ambientale: indicazioni per una strategia operativa. Napoli: Edizioni Graffiti.

G. Caterina, S. Viola, D. Diano, T. Napolitano, R. Bozzella, (2012). CRITICAL REASSESSMENT IN PORT CITIES' MAINTENANCE PLAN. Napoli: Bollettino del Dipartimento di Conservazione dei Beni Architettonici ed Ambientali, Università degli Studi di Napoli "Federico II".

F. Boschi, D. Pini (2004). Stazioni ferroviarie e riqualificazione Urbana, vol. 2. Bologna: Editrice Compositori.

R. Di Stefano (1983). John Ruskin interprete dell'architettura e del restauro. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

G. Caterina, M.R. Pinto - a cura di - (1997). Gestire la qualità nel recupero edilizio e urbano. Rimini: Maggioli.

E. Camerlingo (2000). Le stazioni come occasione di riqualificazione urbana in AA.VV., La metropolitana di Napoli. Nuovi spazi per la mobilità e la cultura. Napoli: Electa.

E. Cascetta (2005). La sfida dei trasporti in Campania: un sistema integrato per la mobilità sostenibile. Napoli: Electa.

Comune di Napoli (1997). Piano Comunale dei Trasporti. Relazione.

Comune di Napoli (2003). Piano delle 100 stazioni. Relazione.

Regione Campania, Assessorato ai Trasporti e Viabilità (2001). Metropolitana Regionale. Progetto di Sistema. Relazione. Napoli: Metrocampania.

Regione Campania, Assessorato ai Trasporti e Viabilità) Sistema Regionale Ferroviario (17/12/2001delibera n. 6090/2001) Reti e Nodi del Servizio di Metropolitana Regionale – Allegato B. Napoli: Bollettino Ufficiale della Regione Campania.

Regione Campania, Assessorato al Governo del Territorio (2006). La Pianificazione Territoriale in Campania. Napoli: Il Denaro Libri.

Carta della Mobilità (2007) Metronapoli S.p.A..

Bilancio di Sostenibilità (2011) Metronapoli S.p.A..

E.Cascetta, B. Montella (Responsabili) (2002). PROGETTO DI RILEVANTE INTERESSE NAZIONALE, Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca - Linee Guida per la programmazione dei servizi di Trasporto Pubblico Locale. Reggio Calabria: Laruffa Editore.

B. Borlini, F. Memo (2009). Ripensare l'accessibilità urbana - PAPER II, redatto nell'ambito del progetto "La diffusione delle innovazioni nel sistema delle amministrazioni locali" realizzato da Cittalia su incarico del Dipartimento della Funzione Pubblica.

S. Curcio, C. Talamo (2013). Glossario del facility Management. Milano: EdiCom.

D. Diano (2009). Il Recupero delle Stazioni del Sistema di Metropolitana Regionale in Campania - Università degli studi di Napoli Federico II, Dottorato di Ricerca in Recupero Edilizio e Ambientale - Tesi di dottorato, XXI ciclo.

E. Cascetta e B. Gravagnuolo (a cura di) (2014). "La Metropolitana e il futuro delle città", atti del convegno. Napoli: Clean Edizioni.

R. Di Giulio. (2003). Manuale di manutenzione edilizia - valutazione del degrado e programmazione della manutenzione. Rimini: Maggioli editore.

C. Talamo (1993). Manutenzione in edilizia. Rimini: Maggioli editore.

http://www.metro.na.it

http://www.metropolitanadinapoli.it

http://it.wikipedia.org/wiki/Metropolitana_di_Napoli

http://www.danpiz.net

http://www.comune.napoli.it

* Architetto; Dottore di ricerca in Metodi di Valutazione per la Conservazione Integrata, Recupero, Manutenzione e Gestione del Patrimonio Architettonico, Urbano ed Ambientale.

Il patrimonio culturale della città di La Plata in Argentina: analisi e valorizzazione

Fabiana Carbonari*, Emanuela Chiavoni**

Parole chiave: Analisi, Valorizzazione, Patrimonio culturale, Città di La Plata, Argentina

Il contributo si è posto l'obiettivo di esporre il significato che ha avuto la partecipazione italiana nella conformazione del paesaggio urbano della città argentina di La Plata, nuova capitale della Provincia di Buenos Aires dal 1982. Situata a sessanta chilometri circa dalla *Capital Federal* della Repubblica Argentina, la sua creazione è il prodotto della politica nazionale della città di Buenos Aires, ex capitale della provincia dall´omonimo nome. La classe dirigente considerò la sua creazione come uno strumento di pace e un contributo alla crescita nazionale dopo la sanguinosa rivoluzione degli anni Ottanta tra l'interno della repubblica e i *porteños*[i]. Dotare la Provincia di Buenos Aires di una nuova capitale fu un atto di volontà politica che metteva fine al conflitto fra "*porteños* e *provinciani*" per i grossi benefici che derivavano dalla dogana. La creazione della nuova Capitale avvenne in un determinato momento storico segnato, a livello nazionale, soprattutto, dall'espansione economica e dalla trasformazione politica in Republica Argentina. Il caso è di particolare interesse perchè La Plata è una delle pochissime città create ex-novo, pianificata e costruita da zero in America ed è anche il primo caso in Argentina nel periodo democratico. Infatti, alla fine del XIX secolo si registrò qui un significativo movimento migratorio proveniente dall'Europa e, soprattutto gli italiani ebbero un ruolo significativo prendendo parte alla costruzione della città di La Plata.

Nel 1884 quasi il 50 % della popolazione della città era di origine italiana e vi fu grande partecipazione nel settore dell'architettura; professionisti di origine italiana o formati "all'italiana" furono coinvolti nelle decisioni politiche e presero parte alla progettazione di molti edifici pubblici e privati. Notevole fu anche il ruolo degli imprenditori edili e dei numerosi lavoratori impegnati nel processo della costruzione, come operai, muratori ed artigiani.

Cosi, nei suoi primi cinquanta anni di vita, nel periodo che va dalla fondazione della città fino alla sua decadenza nel 1930, la progettazione e la realizzazione della città di La Plata è stata affrontata da molti lavoratori italiani. L'impianto planimetrico di questa nuova città si è basato su un progetto fondazionale che si proponeva di risolvere le questioni fondamentali sia a livello urbano che a livello architettonico; l'aspetto funzionale con la possibilità di gestire la vita cittadina della popolazione da una parte, e l'idea di immagine urbana caratterizzata dall'ordine gerarchico tra palazzi pubblici e case private, dall'altro. Questa situazione si ritrova osservando gli edifici di abitazioni che spesso sono stati allineati sui marciapiedi, i palazzi pubblici, sono stati disposti, generalmente, in una posizione centrale, mentre le aree verdi, i parchi e i giardini, si trovano principalmente in una posizione perimetrale (Fig.1. fig.2, fig.3, fig.4, fig.6).

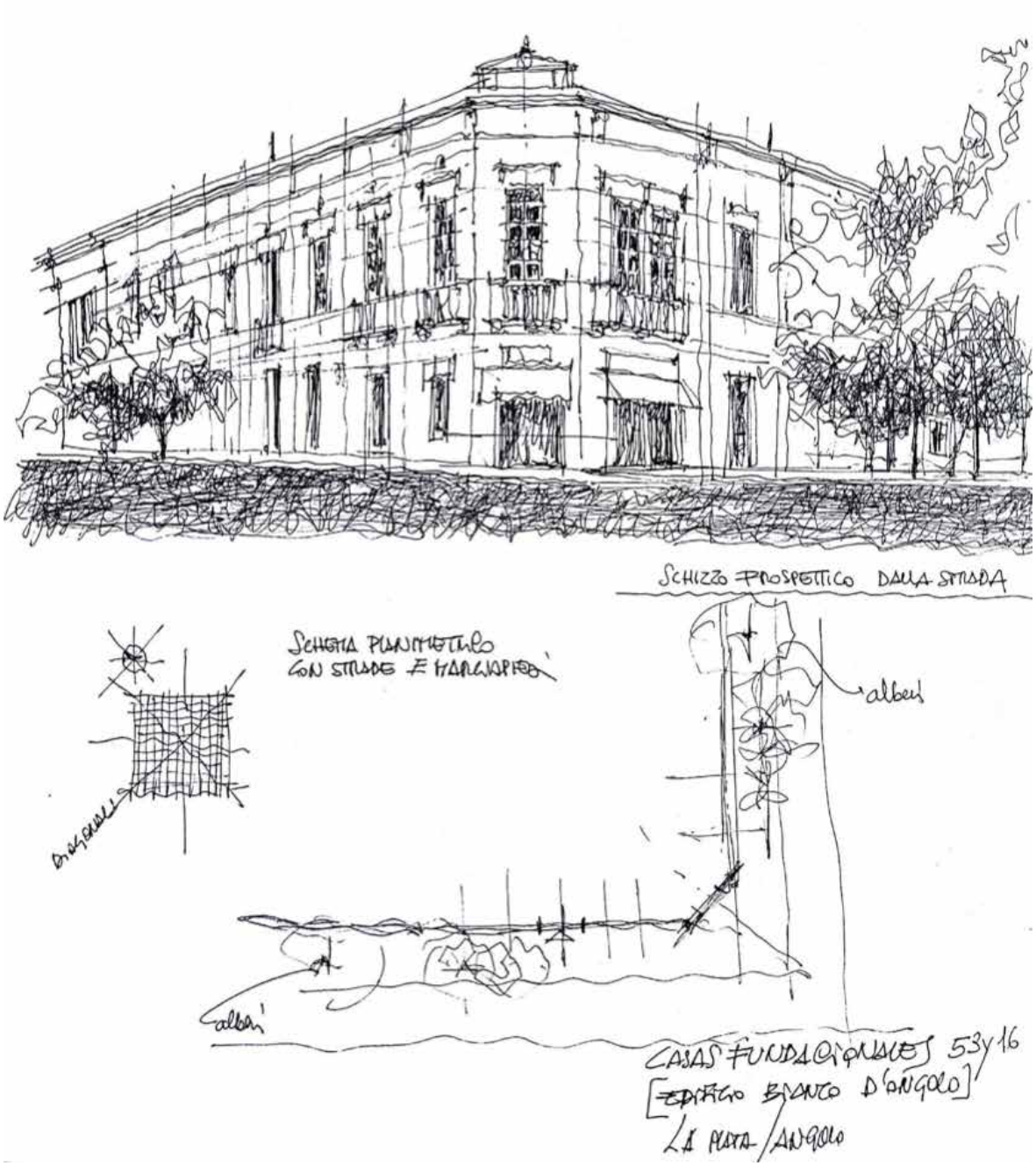


Fig.1 La Plata, 2017. Case Fondazionali 53y16, schizzo prospettico dal vero, disegno E.Chiavoni

Fig.2 La Plata, 2017. Incrocio 47 e 3, schizzo prospettico dal vero, disegno E.Chiavoni

Fig.3 La Plata, 2017. Palazzo Campodonico, schizzo prospettico dal vero, disegno E.Chiavoni

Fig.4 La Plata, 2017. Strade 5 e 43, schizzo prospettico dal vero, disegno E.Chiavoni

Questa situazione è stata modificata dopo il cinquantesimo anniversario della città ed oggi ci sono solo pochi settori urbani che riflettono ancora quella originaria realtà. Contestualmente la città si è arricchita anche di molti edifici moderni; specialmente negli anni ´30 attraverso la partecipazione degli ingegneri e, negli anni successivi (anni 1960 e 1970) con la nuova ondata di architetti laureati anche alla *Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de La Plata*. Prima di questo periodo è stata costruita *la famosa Casa Curutchet,* opera progettata da *Le Corbusier* nell'anno 1949 ma realizzata per corrispondenza dall'architetto Amancio Williams (fig.5).

Fig.5 La Plata, 2017. *Casa Curutchet* , schizzo prospettico dal vero, disegno E.Chiavoni

Il paesaggio urbano e gli edifici della città di La Plata rappresentano anche la testimonianza della partecipazione italiana al processo di crescita della città e possono essere considerati, nell'ottica attuale, come un ricco bene culturale complesso da salvaguardare. Questo interessante patrimonio è stato, infatti, fino ad oggi, poco analizzato e indagato e, purtroppo, rischia di essere stravolto e di andare perduto. La prima fase di studio di questa ricerca è stata mirata alla sua conoscenza e

sono state svolte operazioni di disegno, di rilievo, di censimento e catalogazione finalizzate sia alla comprensione dei vari aspetti urbani ma anche alla divulgazione di tutte le informazioni raccolte. La diffusione interattiva dei materiali inerenti i beni culturali assume sempre un ruolo privilegiato nell'osservatorio per la conoscenza e per l'analisi finalizzata alla tutela della città, perché consente di instaurare un dialogo tra la storia e la contemporaneità suggerendo interessanti proposte di valorizzazione per il futuro.

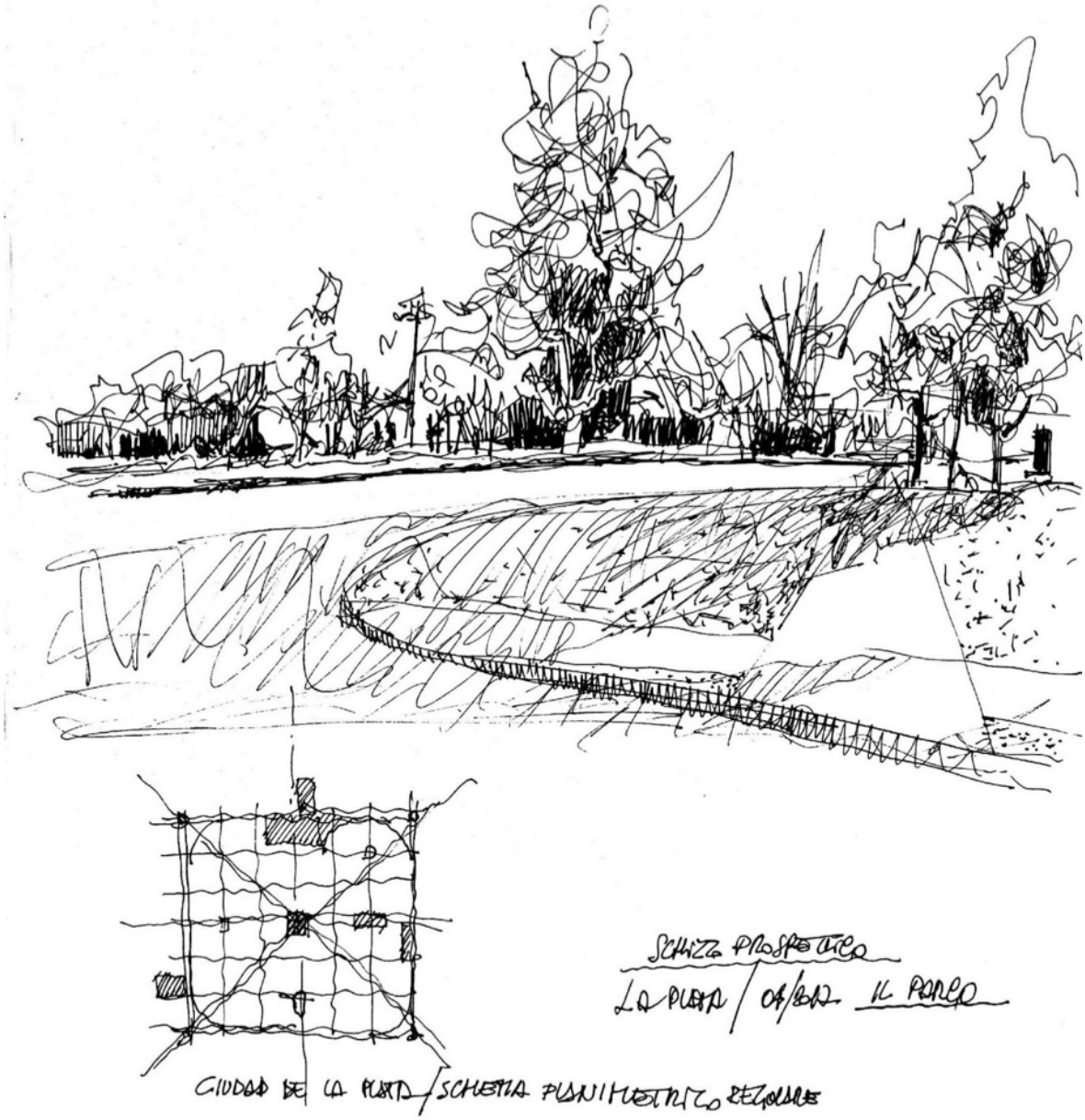


Fig.6 La Plata, 2017. Schizzo prospettico del parco; rappresentazione dal vero, disegno E.Chiavoni

Con questi presupposti e con l'obiettivo anche di coinvolgere la comunità cittadina è stato aperto sullo studio della città di La Plata un dibattito culturale tra docenti di diversi paesi ed impegnati in diversi settori disciplinari; dalla storia dell'architettura al disegno, dal rilievo architettonico al rilievo ed alla rappresentazione urbana. In questo contributo viene riportata esclusivamente una parte delle

rappresentazioni grafiche dirette svolte durante la campagna di disegno dal vero nelle varie parti della città di La Plata. In questo senso, le diverse raffigurazioni e tutte le informazioni possono offrire un contributo alla conoscenza sia per gli studiosi delle tematiche specifiche sia per gli operatori che lavorano nel settore, ma anche per i cittadini che vivono e si rapportano quotidianamente con i diversi quartieri della città.

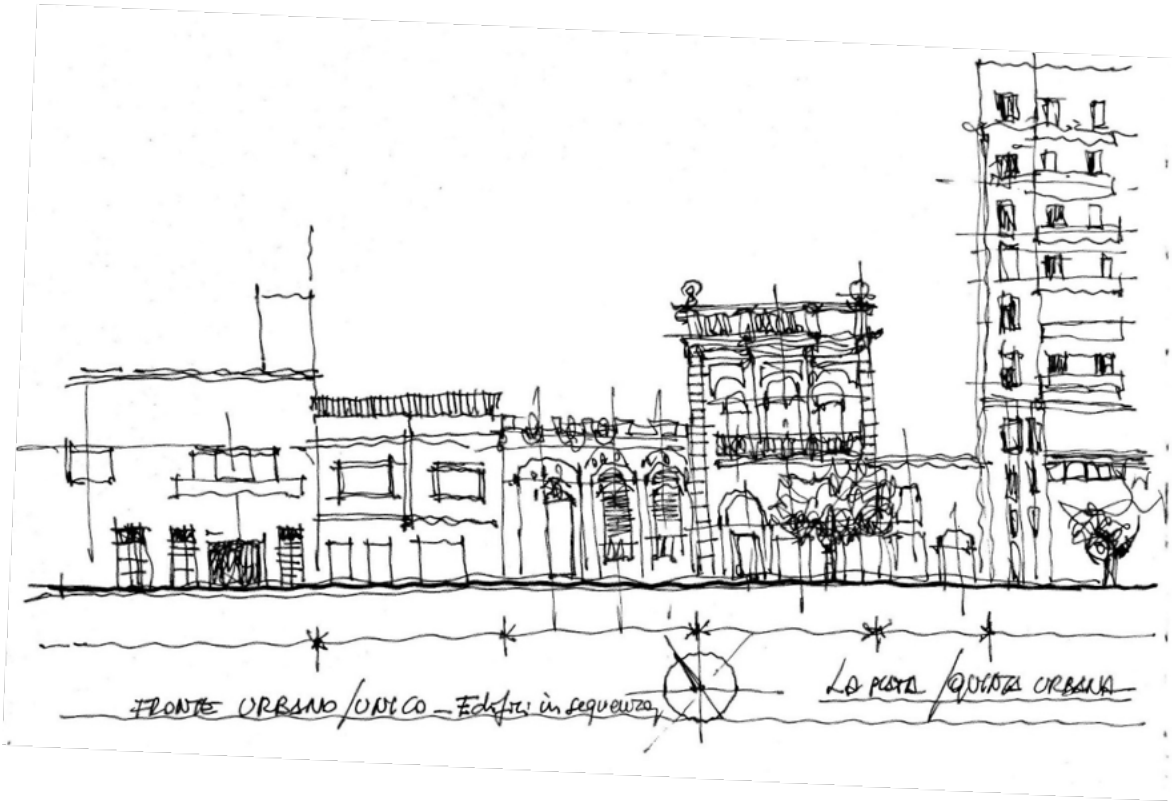


Fig.7 La Plata, 2017. Strada 47 e 3, proporzionamento a vista della quinta urbana, disegno E.Chiavoni.

L'obiettivo della ricerca è stato quello di far interagire le informazioni provenienti da fonti diverse: la documentazione storica, come ad esempio i disegni di archivio con le diverse rappresentazioni grafiche, la documentazione fotografica storica da confrontare con i dati acquisiti di rilievo, i disegni e la documentazione fotografica dello stato di fatto.

La salvaguardia degli spazi urbani e del costruito con il richiamo alla memoria e alla storia della società che esso rappresenta passa necessariamente attraverso le operazioni di divulgazione interattiva riscontrando che, i principali vantaggi dell'odierna archiviazione elettronica dei documenti e della loro conservazione, sono la rapidità nel reperimento di tutte le informazioni e, più in generale, lo scambio ed il miglioramento dell'efficienza e dell'organizzazione.[ii]

Molte sono le esperienze, sia nel settore della ricerca che in ambito di formazione, svolte per arrivare alla comprensione dell'identità culturale dei luoghi per il riconoscimento e la rappresentazione dell'identità urbana; sia riscontrabile nelle emergenze architettoniche più significative, come palazzi, scuole, musei, chiese, sia nelle parti più periferiche della città caratterizzate da edilizia minore. [iii]

L'analisi, l'interpretazione e tutte le riflessioni critiche che ne scaturiscono sono un percorso per arrivare alla conoscenza dei valori materiali, estetici, storici, simbolici e sociali che rappresentano i beni culturali, e conducono alla promozione di azioni utili per migliorare la qualità della vita di una comunità.

Siamo consapevoli che questi atti necessitano di un'azione di lunga durata che si traduce spesso in molteplici operazioni; il processo unisce informazioni razionali e spirituali che coinvolgono il pensare, il sentire ed il fare. La finalità primaria è quella di conoscere per orientare e per dare valore e significato alla realtà urbana; tutte azioni fondamentali per costruire nuove visioni, dare nuovi sensi e sentirsi partecipi di un preciso luogo per progettarne la tutela e la sua valorizzazione.

Note

[i] Gli abitanti della città di *Buenos Aires* erano chiamati *porteños*, mentre gli abitanti della provincia di *Buenos Aires* erano chiamati *bonaerenses*.

[ii] La *Cátedra Libre de la Universidad Nacional de La Plata "Patrimonio y educación"*, ad esempio, compie da anni un ruolo importante come luogo di dibattito e riflessione sul patrimonio culturale della cittá di La Plata nel settore dell'educazione.

[iii] "*Registros, un (Re) Conocimiento del Paisaje Urbano Arquitectónico de La Plata desde la Teoría y la Praxis*" Escuela de Verano 2016

Bibliografia

Carbonari F. (2016), *Presencia italiana en la conformación del paisaje urbano fundacional de la ciudad de La Plata (1882-1932).* Editorial: Servicio de Difusión de la Creación Intelectual de la Universidad Nacional de La Plata (SEDICI). http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/54833

Carbonari F. (2013), *Conoscenze e pratiche d´origine italiana nella costruzione del patrimonio architettonico di La Plata-Conocimientos y las prácticas de origen italiano en la construcción del patrimonio arquitectónico de La Plata*. In *Contributi italiani all´architettura argentina. Progetti e opere tra il XIX e il XX secolo-Aportes italianos a la arquitectura argentina. Proyectos y obras en los siglos XIX y XX*, Stefania Tuzi, Mario Sabugno (a cura di), Dei Tipografia genio Civile, Collana Architettonica n.1, 2013, ISBN 978-88-496-0504-4, pp. 141 a 148.

Carbonari F. (2012) *La cittá di La Plata, La ciudad de La Plata* in *Presencia Italiana en Argentina. Valoración y difusión interactiva de los Bienes Histórico Arquitectónicos. Presenza italiana in Argentina. Valorazzione e diffusione interattiva del Patrimonio Architettonico*. Compiladoras: Arqs. Emanuela Chiavoni y Michela Cigola. Editor: Francesco Ciolfi, Tipógrafo, Editore, Libraio. Cassino, Italia. ISBN 978-88-86810-67-8. pp. 11 a 16.

Chiavoni E., Carbonari F. (2015), *La "Casa Chorizo" en Argentina. Conocimiento y documentación para la salvaguardia del patrimonio arquitectónico (The "Chorizo House in Argentina. Knowledge and documentation for architectural heritage's safeguard)* in *III Congresso Internacional sobre Documentación, Conservación, y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico y Paisajístico (ReUSO)*, Editorial Universitat Politecnica de Valencia, Valencia (Spagna) 2015, ISBN 978-84-9048-386-2, pp.905-912

Chiavoni, E. (2000) *Il ruolo del rilevamento a vista nell'analisi dell'architettura*, in M. Docci (a c. di), Strumenti didattici per il rilievo: Corso di strumenti e metodi per il rilevamento dell'architettura, Gangemi Editore Roma pp. 22-29.

Chiavoni E., Cigola M. (2014), "*La casa Curutchet di Le Corbusier a La Plata. Lettura attraverso il disegno*" in *Italian Survey & International Experience*, P. Giandebiaggi e C. Vernizzi Eds., 36° Convegno Internazionale dei docenti della rappresentazione UID, Parma 18-20 settembre 2014, Gangemi Editore Roma, ISBN 978-88-492-2915-8, pp. 611-618

Docci M., Chiavoni E. (2013), *Presenza italiana in Argentina. Valorizzazione e diffusione interattiva dei beni storici architettonici* in *Contributi italiani all'architettura argentina. Progetti e opere tra il XIX e il XX secolo. Aportes italianos a la arquitectura argentina. Proyectos y obras en los siglos XIX y XX*, Stefania Tuzi, Mario Sabugno (a cura di), Dei Tipografia genio Civile, Collana Architettonica n.1, 2013, ISBN 978-88-496-0504-4, pp. 149-157

Carbonari F., Chiavoni E., Docci M., Gandolfi F., Gentile F., Ottavianelli A. (2016), "*Obras realizadas por los constructores italianos en La Plata entre 1918 y 1945. Arquitectura, análisis y dibujo*" in *Le ragioni del Disegno. The reasons of Drawing. Pensiero, Forma e Modello nella Gestione della Complessità. Thought, Shape and Model in the Complexity Management*, 38° Convegno internazionale dei docenti delle discipline della rappresentazione, XII Congresso Unione Italiana per il Disegno, Firenze 15-16-17 settembre 2016, Gangemi Editore, Roma 2016, ISBN 978-88-492-3295-0, pp. 145-150

Docci M., Chiavoni E. (2017), *Saper leggere l´architettura.* Laterza, Bari, ISBN 978-88-581-2592-2

*Architetto, Professore ordinario Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Laboratorio de Experimentación Gráfica Proyectual del Habitar –L´egraph- Argentina,

**Architetto, Professore associato, Universita "Sapienza", Roma, Italia,. Facoltá di Architettura. Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell´Architettura- Disdra- Italia

Cultura a servizio della politica: aspetti critici nella pratica di Istanbul città creativa

Irene Chini*

Parole chiave: città creativa, rigenerazione urbana, Istanbul, Capitale Europea della Cultura, Istanbul2010

Nell'ultimo ventennio, la cultura ha occupato un ruolo sempre più decisivo nelle politiche e nei processi di sviluppo urbano, tanto da trasformare la dimensione culturale e creativa da elemento accessorio delle città a vero e proprio strumento di rigenerazione urbana e sviluppo economico e sociale (Bianchini e Parkinson, 1993). Complici di questo rilancio sono stati l'avvento della globalizzazione, il deficit cronico delle finanze pubbliche e la profonda trasformazione dei centri urbani che hanno abbandonato una produzione manifatturiera a favore di un'economia di servizi (Richard e Wilson, 2006). I meccanismi di competizione interurbana sono stati incoraggiati e trasformati, come anche le misure adottate per valutare il successo di una città, che oggigiorno si concentrano sui settori terziari della produzione – principalmente finanza, tecnologia e attività creative - con l'obiettivo di attrarre nuove risorse umane e finanziarie (Currid, 2006). Modificandosi le strategie economiche e gli obiettivi dell'investimento urbano, si è verificato un incremento delle politiche di competitività di tipo culturale e creativo, che perdono la loro valenza etica e identitaria, associandosi a un concetto astratto e strumentale di *città creativa*. Nonostante i numerosi tentativi di dare una definizione universale di cosa sia la città creativa[1], nella pratica si riduce ad una serie di requisiti che le città devono avere per fregiarsi questo appellativo, e che solitamente riguardano dotazioni di beni e infrastrutture (Comunian, 2011).

Ed è proprio assecondando queste pratiche, che la creatività inizia a essere legata alla *rigenerazione urbana* (Bianchini e Parkinson, 1993; Evans e Shaw, 2004; Griffiths, 1995), come forma d'innovazione che riconverte le strutture industriali dismesse e rifunzionalizza in chiave turistico-culturale i vuoti urbani, riattivando al contempo la vita sociale ed economica delle città. Questo modello può essere ricondotto a un processo di sviluppo urbano iniziato nel Regno Unito alla fine degli anni Ottanta e, che fino alla fine degli anni Novanta, è principalmente legato alla candidatura per la Capitale Europea della Cultura[2] - una delle città maggiormente citate come *best practice* è Glasgow insignita del titolo nel 1990. Imitando questi esempi, le città si sono rinnovate in termini di spazio, attività e immagine, attraverso progetti di rigenerazione dei *waterfront* e vecchie fabbriche volti alla creazione di strutture iconiche o *flagship project*[3], ma che nella maggior parte dei casi ricade in una *riproduzione seriale* (Richard e Wilson, 2006) di strategie e formule comprovate di marketing urbano, *place branding* o *re-branding* (Bailey, Miles e Stark, 2004; Chapain e Comunian, 2009; Comunian e Sacco, 2006; Miles, 2005) che hanno un limitato effetto sul benessere città e

delle comunità locali. Si rivela, così, una forte contraddizione tra la città creativa vista in un'ottica astratta e la sua applicazione nello sviluppo urbano (Comunian, 2006; Ettliger, 2010; Gracía, 2004; Zukin 1985, 1999).

Pienamente in linea con questa strategia urbana, anche la città di Istanbul si è focalizzata sul grande evento per diventare una città di consumo culturale *moderna*. La programmazione della Capitale Europea della Cultura, ospitata dalla città turca nel 2010, può essere considerata un esempio di come il *framework* degli eventi culturali (e assieme ad esso, la cultura) può essere strumentalizzato e messo a servizio di visioni politiche nazionali, per legittimare un programma di trasformazioni urbane che nulla hanno che vedere con gli obiettivi del programma europeo. Il presente contributo vuole raccontare i limiti e gli effetti del *voler essere* una città creativa e quali sono state le politiche di rigenerazione urbana culturale promosse negli ultimi decenni dal partito neoliberale AKP[4], tuttora al governo della Turchia. In particolare, sarà analizzata l'emblematica progettazione di Istanbul 2010 che ha messo in discussione la legittimità degli interventi che sono stati fatti nel nome della cultura e che hanno profondamente modificato il tessuto urbano della città.

La possibilità per Istanbul di candidarsi come città ospite della Capitale Europea della Cultura arriva nel 1999, con la decisione 1419/1999/CE[5] del Parlamento e del Consiglio Europeo, che ha istituito un'azione comunitaria a favore di questa manifestazione per gli anni 2005-2019, dando la possibilità anche ai paesi terzi di candidarsi. L'ipotesi di ottenere questo titolo inizia a suscitare l'attenzione di un gruppo di ONG turche – identificato da questo momento come *Initiative Group* – che vede nella Capitale Europea della Cultura la possibilità di attivare una programmazione culturale che incoraggi la partecipazione attiva della società civile nel costruire la candidatura sui bisogni della città e dei suoi abitanti (Peklelsma, 2007). Fin da subito, il programma cattura l'attenzione dei commissari europei, soliti esaminare candidature per il titolo di Capitale Europea della Cultura controllate e indirizzare dalla municipalità o dal governo centrale. La proposta dell'*Initiative Group* punta su un approccio *bottom-up*, una modalità fino a quel momento poco sperimentata per la costruzione dell'evento. Anche nel caso di Istanbul, la candidatura è stata presentata formalmente dal Sindaco di Istanbul, ma forse per una mancanza d'interesse per il progetto culturale o per la *vision* delle ONG poco in linea con indirizzo politico generale, il governo turco nella prima fase di progettazione non si è interessato alla candidatura, lasciando grande autonomia all'*Initiative Group*.

La candidatura per la Capitale Europea della Cultura è stata presentata nel 2005: nel documento è enfatizzata la natura inclusiva del progetto che, attraverso la collaborazione tra società civile, settore privato e Stato, propone un processo decisionale innovativo, democratico e sostenibile. L'*Initiative group* identifica la cultura e le politiche culturali come uno strumento per agire sui problemi della città - povertà, basso tasso di alfabetizzazione, segregazione sociale, mancanza di un'identità comune, ecc. Proprio per questo motivo, il target principale dell'evento sono proprio gli abitanti e la loro partecipazione: le politiche culturali vengono reindirizzare verso la pratica della cittadinanza, il rafforzamento delle identità interculturali, processi d'inclusione, il tutto in parallelo con una "più tradizionale" attenzione alla conservazione e alla promozione del patrimonio e delle risorse culturali, il turismo e le industrie creative. Nell'Aprile del 2006 la commissione selezionatrice della Capitale Europea della Cultura 2010 sceglie Istanbul (insieme a Essen e Pécs). Il titolo della

candidatura *Istanbul: a city of the four elements*, metafora della convivenza di culture, minoranze etniche e diversità presenti in un'unica città, diventa la guida per raggiungere una rivitalizzazione culturale e sociale della città.

Il 2007 segna l'anno della svolta nella storia di Istanbul2010: l'Assemblea Nazionale turca istituisce *Istanbul 2010 ECoC Agency*, un nuovo organismo pubblico, con autonomia legale e soggetto al diritto privato (non come un'agenzia governativa), creata con l'obbiettivo di minimizzare l'istituzionalizzazione, dare spazio alle organizzazioni locali e «planning and managing the activities for preparing Istanbul as European Capital of Culture by 2010 and coordinating the joint efforts of public bodies and institutions in order to realize this goal» (www.istanbul2010.org). Rapidamente l'agenzia si evolve in un'organizzazione complessa, con diversi dipartimenti responsabili di ciascun settore dell'evento (arte, musica, film, trasformazioni urbane, ecc.) e in base alla legge n. 5706 del 02/11/2007 si decide che sarebbe dipesa direttamente dall'ufficio del Primo Ministro, legandosi inequivocabilmente alla visione politica dell'AKP. Il risultato dell'istituzione di quest'agenzia è stato la creazione di un'ulteriore burocrazia che ha limitato il ruolo e l'influenza delle associazioni locali – fino ad escluderle completamente dall'organizzazione -, definiti dalla Commissione Europea come l'aspetto più prezioso e unico della candidatura di Istanbul (Hein, 2010). Ogni decisione sulla Capitale Europea della Cultura, come anche la scelta dei progetti da finanziare, passa dalla società civile alle autorità governative; di conseguenza, i membri dell'*Initiative Group* si dimettono dal comitato dell'evento e interrompono la collaborazione con l'Agenzia.

L'organizzazione si spacca e si formano due gruppi contrapposti: a un estremo ci sono gli attivisti della comunità che percepiscono la cultura come uno strumento di trasformazione partecipativa e un'occasione per stabilire una governanace decentralizzata e trasparente. Come ha affermato Asu Aksoy, dimissionaria dopo l'appropriazione da parte del governo del programma dell'evento «[In Turkey] although they are chosen democratically, municipalities and local governmental bodies do not have organizing and facilitating roles in the cultural sector, and they do not create a platform for institutions and cultural actors or interact with each other. Rather, they chose to act as a monolithic parties with a singular cultural vision and play central decision-making roles […] Istanbul 2010 can help to solve this structural problem and create new practices for negotiation between different actors, by creating discussion platforms where citizens seek common language to speak.» (Öner, 2010: 271). Allo schieramento opposto si posizionano i burocrati e i tecnocrati parte dell'*ECoC Agency*, che considerano gli interessi del governo centrale una priorità: l'evento è considerato come un diritto di nascita di Istanbul ed è concepito come uno strumento per brandizzare e promuovere la città, la sua storia e la sua cultura, togliendo dal quadro qualunque riflessione sulla creatività. La partecipazione democratica, fulcro della candidatura, diventa un obiettivo a breve termine e una facciata per la legittimazione e il raggiungimento della strategia di marketing urbano. C'è un ultimo gruppo, quello rappresentato dal settore culturale e privato, che assume all'interno del dibattito un ruolo più neutrale, giacché interessati alla promozione iniziative artistiche e culturali e allo sviluppo delle industrie creative, e che quindi continuano a collaborare con l'Agenzia.

Gli obiettivi del programma finale Istanbul 2010, ristrutturato completamente dall'Agenzia, sono fondamentalmente tre: restaurare il patrimonio artistico e culturale della città, promuovere

Istanbul a livello internazionale e rinforzare in senso di appartenenza dei cittadini alla propria città. Il bilancio destinato all'evento rivela il settore di maggior interesse: il 60% del budget dell'evento, quasi 300 milioni di Lire turche (all'incirca 125 miliardi di Euro), è stato utilizzato per i progetti di trasformazione urbana e il resto ridistribuito tra gli altri dipartimenti dell'evento (Hein, 2010). Il 95% di questa cifra è stato stanziata direttamente dal Ministero dell'Economia turco.

Risulta evidente che il processo di europeizzazione e di trasformazione in *global city*, quindi, passa attraverso un drastico progetto di rinnovamento urbano che viene collegato dagli organizzatori all'evento europeo, ma che rispecchia e porta avanti gli interessi del governo. I progetti di trasformazione urbana, volti a costruire una città nuova e attrattiva, sono iniziata molto prima della Capitale Europea della Cultura, a partire dagli anni '80 quando l'integrazione della Turchia nella scena globale diventa un'idea concreta. Complice l'aumento del valore immobiliare – specialmente nei quartieri più antichi della penisola -, ogni parte della città è sottoposta a cambiamenti radicali che includono progetti residenziali, centri commerciali, nuovi uffici, centri culturali e moderne infrastrutture per attrarre nuovi turisti e nuovi investimenti (Aksoy, 2011).

E fin qui, niente di così distante dallo sviluppo urbano delle grandi città del mondo. Le numerose trasformazioni urbane che sono avvenute, e tuttora avvengono a Istanbul, però si caratterizzano per sfratti, demolizioni e violazione dei diritti civili degli abitanti. I progetti di riqualificazione si concretizzano nella demolizione e riedificazione degli edifici esistenti (solitamente informali e carenti dei servizi di base, come nel caso dei *gecekondu*[6]), nello sfratto degli abitanti che vengono spostati in nuovi complessi residenziali nelle periferie[7] e, in sintesi, nella gentrificazione dei quartieri. Questi massicci interventi di costruzione di distretti ultramoderni nella città, oltre a sconvolgere la struttura fisica e urbanistica di Istanbul, contribuiscono a minare, al contempo, l'integrità culturale e sociale dei vecchi insediamenti (Bisel & Arcan, 2010).

Per facilitare questa trasformazione urbana, il governo centrale ha predisposto una serie di strumenti legali[8] che consentono alle autorità locali di attuate un progetto di riqualificazione anche in un'area storica protetta, come la *Renovation, Preservation and Utilization of the Corroded Immobile Historic and Cultural Property Law* (no. 5366), che promuove interventi di rigenerazione e facilita la demolizione dell'edificio al posto di un intervento di preservazione del patrimonio; inoltre, non tiene in considerazione 'aumento del valore della proprietà dopo il processo di rigenerazione. Questa legge ha suscitato un acceso dibattito nella comunità locale, poiché rappresenta un segno evidente che il processo di rigenerazione in Turchia ha superato la conservazione, un grave rischio per il tessuto storico urbano di Istanbul e pertanto per i suoi abitanti (Aksoy, 2011).

Il brand e il clamore dell'evento culturale hanno oscurato, per un periodo, le azioni del partito neoliberale e modernista di Istanbul e della loro gestione della politica urbana di Istanbul, nelle quali la cultura diventa uno strumento estremamente potente in grado di garantire il successo delle politiche economiche in Turchia, come paese neoliberale e rivolto verso l'Occidente (Aksoy, 2011). Lo sfruttamento della cultura nelle trasformazioni urbane - come abbiamo visto già conosciuto nelle strategie urbane dei paesi europei a partire dagli anni '80 - con l'AKP entra nei politiche governative: la cultura è tradotta in trasformazione materiale all'interno dell'area urbana (Ada, 2009). Anche il programma Istanbul 2010 è entrato nei piani del governo come una legittimazione

formale data dal quadro della Capitale Europea della Cultura: il processo di trasformazione è stato accelerato sfruttando la burocrazia dell'Unione Europea, la città è stata promossa grazie all'evento per attrarre ulteriori capitali finanziari e umani e l'intervento del potere centrale ha compromesso il significato originario della candidatura. La vicenda di Istanbul 2010, seppur un fallimento agli occhi delle ONG che hanno collaborato alla stesura della candidatura e agli occhi dei suoi abitanti – solo il 7,2% dei residenti ha partecipato ad almeno un'attività (Ozan e Unver, 2012) –, ha avuto un effetto positivo: l'attenzione dell'opinione pubblica. Nonostante Istanbul rappresenti un caso studio molto interessante per quanto riguarda la costruzione e implementazione di un approccio allo sviluppo urbano di matrice neoliberale, non è stata oggetto di ricerche o articoli, se non da parte dei ricercatori e media che vivono da vicino le trasformazioni della città. Negli ultimi anni la situazione è cambiata, complice anche l'ennesimo caso di abuso di potere del governo turco durante la rivolta di Gezi Park. A far esplodere le proteste nel maggio del 2013 è stato l'ennesimo progetto residenziale e commerciale che avrebbe distrutto il parco pubblico di Gezi, vicino a piazza Takzim. Le prime manifestazioni cominciarono il qualche giorno prima, ma il 31 Maggio divennero nazionali quando la polizia attaccò un gruppo di 50 persone che aveva creato un campo di tende per impedire ai bulldozer di sradicare degli alberi del parco. Immediata fu la reazione della società, migliaia di persone marciarono verso piazza Taksim mentre la protesta esplodeva nel resto del paese (81 province). La grande manifestazione anti-governativa di Gezi Park, che si è evoluta in qualcosa di più ampio e significativo ed ha saputo creare un movimento popolare attorno alla lotta alla gentrificazione e alle strategie urbane portate avanti dal partito AKP, complice anche la repressione violenta che ha indignato le opinioni pubbliche europee.

Solo un'inversione di marcia nella politica statale potrebbe arrestare queste dinamiche. Il riconoscimento della cultura come valore, il sostegno della società civile, il finanziamento dei programmi culturali per i cittadini, le questioni sociali e la promozione della diversità culturale, sarebbero passi necessari per la creazione di una Istanbul giusta, democratica e sostenibile. Ma il percorso è di sicuro molto lungo: il risultato del referendum costituzionale del 16 Aprile 2017 che ha abolito la carica di primo ministro a favore di un superpresidente - che tra le altre cose rimarrà in carica fino al 2029 - non lascia alcun margine di cambiamento nell'approccio allo sviluppo urbano e alla governance metropolitana nel prossimo decennio.

Note

La prima formulazione del concetto di città creativa è da attribuire a Bianchini e Landry (1995), seguita dall'UNESCO e dalla promozione di un network di città creative (http://en.unesco.org/creative-cities/creative-cities-map) e dalla più nota definizione di Florida (2002) che ha teorizzato anche la teoria delle "classi creative"

[2] Il titolo di Capitale Europea Della Cultura è stato ideato nel 1985 su proposta dell'allora Ministro della Cultura del governo greco, Melina Mercouri, l'obiettivo di contribuire al ravvicinamento dei popoli europei attraverso la cultura. Per maggiori informazioni riguardo alla Capitale Europea della Cultura si rimanda al sito https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/capitals-culture_en

[3] L'esempio classico è il museo Guggenheim di Bilbao aperto nel 1997 e che ha innescato il cosiddetto "effetto Bilbao" (Plaza, Tironi e Haarich, 2009; Scott, 2006).

[4] Nel 2002 arriva al potere il Partito della Giustizia e dello Sviluppo (AKP), guidato da Recep Tayo Erdoğan, che, pur essendo un partito conservatore d'ispirazione islamica, dà uno stimolo notevole alle politiche neoliberali, mostrando una grande attenzione alla rigenerazione urbana e alle politiche di sviluppo della città. Istanbul, considerata il biglietto da visita della Turchia, diventa la testimonianza della modernità e del progresso promosso dal governo.

[5] http://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX:31999D1419 (ultimo accesso 05/05/2017)

[6] Gecekondu è un termine in lingua turca per designare un edificio edificato senza permessi, informale. Col tempo il significato del termine è stato generalizzato fino a diventare sinonimo di quartiere abusivo abitato da una popolazione povera ed emarginata.

[7] Taşoluk è uno dei quartieri-dormitorio che ha ospitato gli abitanti sfrattati dal quartiere di Sulukule (vecchio insediamento nell'area della penisola, nella municipalità di Fatih, adiacente alle Mura Teodosiane), i quali, data la mancanza d'infrastrutture per la mobilità in questo quartiere e il basso reddito dei suoi abitanti, impiegano circa tre ore di viaggio con i mezzi pubblici per raggiungere il loro quartiere di origine.

[8] Che si aggiunge alla primissima legge sulla rigenerazione urbana No. 775 "Gecekondu Law Municipality" del 1966 e la No. 2985 "Mass housing Law" del 1984.

Bibliografia

Ada S. (ed.) (2009). *Introduction to cultural policy in Turkey*. Istanbul: Bilgi University Press

Aksoy A. (2011). *Istanbul: dilemma of direction*s. http://europanostra.org.tr/files/file/Asu%20Aksoy_Istanbul_Dilemma%20of%20Direction.pdf

Bailey C., Miles S. e Stark P. (2004). Culture-led urban regeneration and the revitalisation of identities in Newcastle, Gateshead and the North East of England: in *International Journal of Cultural Policy*. 10/1. pp.47-65

Bianchini F. e Landry C. (1995). *The creative city*. Londra: Demos.

Bianchini F. e Parkinson M. (1993). *Cultural policy and urban regeneration*. Manchester: Manchester University Press

Bisel C. e Arican T. (2010). Istanbul 2010 European Capital of Culture: an impetus for the regeneration of the historic city. *Rivista di Scienze del Turismo*. 2. pp. 215-241

Chapain C. e Comunian R. (2009). Creative cities in England: researching realities and images: In *Built Environment*. 35/2. pp. 220-237

Comunian R. (2011). Retinking the Creative City. The role of complexity, networks and interactions in the urban creative economy: In *Urban Studies*. 48/6. pp. 1157-1179

Comunian R. (2006). Public Art in periferia in Gran Bretagna: tra identità e rigenerazione: In *Economia della Cultura*. 16. pp. 303-318

Comunian R. e Sacco P.L. (2006). NewcastleGateshead: riqualificazione urbana e limiti della città creativa. In *Archivio di studi urbani e regionali*. 37. pp. 5-34

Currid E. (2006). New York as a global creative hub: a competitive analysis of four theories on world cities: In *Economic Development Quarterly*. 20/4. pp. 330-50

Ettinger N. (2010). Bringing the everyday into the culture/creativity discourse: In *Human Geography*. 3/1. pp. 49-59

Evans G. e Shaw P. (2004). *The contribution of culture to the regenration in UK: a review of evidence*. London: DCMS

Florida R. (2002). *The rise of the Creative Class*. New York: Basic Books

Florida R. (2002). Cities and Creative Class: In *City and Community*. 2/1. pp. 3-19

Gracía B. (2004). Cultural policy in European citis: lesson from experience, prospects for the future: In *Local Economy*. 19/4. pp.312-326

Griffiths R. (1995). Cultural strategies and new modes of urban intervention: In *Cities*. 12/4. pp.253-265

Hein C. (2010). The European Capital of Culture Programme and Istanbul 2010: In Göktürk D. e Türeli I. (eds.). *Orienting Istanbul. Cultural Capital of Europe?*. New York: Routledge

Landry C. (2000). *The creative city: a toolkit for urban innovators*. Londra: Earthscan Publications

Miles M. (2005). Interruptions: testing the rhetoric of culturally led urban development: In *Urban Studies*. 42/5-5. pp. 889-911

Öner Ö. (2010). Istanbul 2010 European Capital of Culture: towards a participatory culture?: In Göktürk D. e Türeli I. (eds.). *Orienting Istanbul. Cultural Capital of Europe?*. New York: Routledge

Ozan B. e Unver C. (2012). Exploring the impact for Istanbul of being a European Capital of Culture: In *Performance*. 4/4. pp. 52-59. http://performance.ey.com/2012/11/14/impact-for-istanbul-as-a-european-city-of-culture/ (ultimo accesso 5 Maggio 2017)

Pekelsma S. (2007). *Istanbul European Capital of Europe 2010*. Prova finale del Master in European Urban Culture. Tillburg University. http://simonepekelsma.nl/wp-content/uploads/2012/04/Istanbul-European-Capital-of-Culture-2010.pdf (ultimo accesso 5 Maggio 2017)

Plaza B. Tironi M. e Haarich S.N. (2009). Bilbao's art scene and the "Guggenhaim effect" revisited: In *Euroepan Planning Studies*. 17/11. pp. 1711-1729

Richard G e Wilson J. (2006). Developing creativity in tourist experiences: a solution to the serial reproducrtion of culture?: In *Turism Management*. 27. pp. 1209-1223

Scott A.J. (2006). Creative cities: conceptual issues and policy questions: in *Journal of Urban Affairs*. 28/1. pp. 1-17

Zukin S. (1985). *Loft living: culture and capital in the urban change*. New Brunswick: Rutgers University Press

Zukin S. (1995). *The culture of cities*. Cambridge: Blackwell

Il paradiso può attendere.
La *street art* come forma di rigenerazione urbana

Marina Ciampi*

Parole chiave: immagine ambientale, mutamento urbano, street art, identità sociale, comunità

Il paesaggio è la rappresentazione dello spazio vitale concreto in cui l'uomo lascia tracce di sé, del suo agire, del suo rappresentare e rappresentarsi: è stratificazione di significati, sintesi di ciò che l'individuo vive ed esperisce. È Maurice Merleau-Ponty a ricordarci che non si tratta solo di un *objectum* misurabile e geometrico e che la soggettività umana fa tutt'uno con l'esistenza corporea e con l'esistenza del mondo. Il paesaggio non è qualcosa di puramente materiale, ma anche quella porzione di territorio che, per ragioni complesse – culturali, assiologiche, simboliche, mitologiche – e grazie alla presenza dell'uomo, inizia ad essere pensata (Raffestin, 2005). Sapersi orientare nel mondo significa acquisire una buona "immagine ambientale" come garanzia di sicurezza emotiva, di sopravvivenza sociale e culturale, oltre che fisica: «il bisogno di riconoscere e strutturare ciò che ci sta intorno è così vivo, e ha radici così profonde nel passato, da conferire a quest'immagine larga importanza pratica ed emozionale per l'individuo. Ovviamente un'immagine chiara consente ad uno di muoversi attorno agevolmente e velocemente; (…) Ma un ambiente ordinato può far più di questo: esso può funzionare come un ampio sistema di riferimento, può organizzare le attività, le opinioni, la conoscenza» (Lynch 2008, p. 26). Si può affermare dunque che l'individuo non pensi l'ambiente solo in termini di direzioni e distanze, ma che ne elabori una rappresentazione mentale complessiva, in cui si intrecciano tutte le informazioni ed emozioni che provengono dai luoghi vissuti. Appartenere ad un luogo significa poter contare su un punto di riferimento e di appoggio esistenziali: la struttura spaziale infatti non è una condizione fissa, permanente, ma muta secondo i progetti dell'*Homo artifex*, che può trasformarla in modo più o meno rapido, causando così l'alterazione del *genius loci* e della relazione uomo-abitante. L'azione antropica sul paesaggio corrisponde al bisogno di conoscere e nominare il mondo, per renderlo familiare e meno temibile: l'effetto storico più recente e vistoso di questo intervento consiste nell'inevitabile supremazia della tecnica, del costrutto, dell'artificiale come carattere distintivo della modernità. I manufatti, gli spazi urbanizzati, le grandi concentrazioni umane iniziano a modificare il paesaggio del vivere e dell'abitare fin dalla seconda metà dell'Ottocento. Si tratta di decenni in cui le città diventano epicentro di un rapido processo di espansione, sia demografica che territoriale, i ritmi antropici si accelerano, la mobilità diviene lo stile di vita principale, l'anonimato e l'indipendenza gli obiettivi per emanciparsi dalla densa confusione metropolitana. Gradualmente il tessuto cittadino assume l'aspetto di un insieme organico, eterogeneo a livello strutturale, diviene luogo della complessità, cioè della dimensione

in cui tutto è potenzialmente in relazione con tutto. In questo scenario lo sguardo dell'uomo nei confronti del paesaggio è contrassegnato dal sentimento della modernità: l'*individuo blasé* descritto da Georg Simmel osserva la realtà metropolitana in modo disincantato, annoiato, incapace di stupore, come chi ha già visto tutto. Il suo sguardo opaco è assalito da una fitta intensificazione di stimoli nervosi contrastanti, che spiegano da un lato l'aumento dell'intellettualismo cittadino, dall'altro anche l'ottundersi della sensibilità rispetto alla varietà qualitativa delle cose. La città moderna che è luogo di massima concentrazione e differenziazione sociale, è anche sede dell'individualità, della libertà di movimento e dell'espressione del singolo (libertà che però non coincide necessariamente con la felicità). Caotica e rutilante, elettrizza sul piano sensorio e favorisce l'indebolimento del legame tradizionale tra individui e luoghi e tra gli individui stessi. La città industriale non riposa mai, la massa cittadina ha la forma di un magma umano che si muove secondo flussi esteriormente incontrollabili ma che obbediscono, invece, a geometrie direzionali inflessibili. Simmel ipotizza che, se tutti gli orologi di Berlino improvvisamente funzionassero male, andando avanti o indietro anche solo di un'ora, tutta la vita sociale ed economica risulterebbe compromessa: «le relazioni e le faccende del tipico abitante della metropoli tendono infatti a essere molteplici e complesse: con la concentrazione fisica di tante persone dagli interessi così differenziati, le relazioni e le attività di tutti si intrecciano in un organismo così ramificato che senza la più precisa puntualità negli accordi e nelle prestazioni il tutto sprofonderebbe in un caos inestricabile. (…) Di fatto, la tecnica della vita metropolitana non sarebbe neppure immaginabile se tutte le attività e le interazioni non fossero integrate in modo estremamente puntuale in uno schema temporale rigido e sovraindividuale» (Simmel 2009, pp. 40-41).

Rispetto a questa analisi, ancora molto suggestiva, nell'ultimo secolo e mezzo la trasformazione ha avuto, per effetto della globalizzazione, un incremento sempre più rapido e progressivo, incidendo ancora più vistosamente sull'intero tessuto sociale e urbano. La città contemporanea è di certo più eterogenea e contraddittoria di quella narrata da Simmel, molto più frammentata e capace di accogliere in sé la diversità, sul piano etnico, culturale, religioso. Giandomenico Amendola la definisce «un emporio di stili, un'enciclopedia di culture e di linguaggi, un sistema schizofrenico organico ed operante» (Amendola 2010, p. 48), un sistema che, in nome della guerra alla totalità, attiva ed enfatizza tutte le differenze possibili. In virtù di questa sua complessità e apertura, l'immagine che restituisce di sé può perdere nitidezza e coerenza, ed è allora che si rendono necessarie operazioni atte a "riconsegnare" agli abitanti il tessuto urbano come *referente visivo*, *culturale*, *identitario* (non solo come sfondo dell'agire individuale e collettivo). Joseph Rykwert sostiene infatti che il successo di una città non possa essere misurato solo in termini di crescita finanziaria, di fette di mercato conquistate, né di ruolo svolto nel processo di globalizzazione, ma che dipenda eminentemente dal radicarsi nel tessuto urbano delle forze sociali che agiscono per modificarlo. Secondo lo studioso statunitense, nel *volto* di una città (come in quello di un individuo) è scritto il suo destino: ogni azione tesa a regolare tale immagine ha una ripercussione sull'intera struttura sociale. Generalmente politici ed economisti fanno invece dipendere il ritorno d'immagine dal contesto delle pubbliche relazioni, dalla visione che i cittadini hanno della propria città, in relazione alla crescita o al calo del tasso di criminalità, agli eventi di pubblica risonanza, al successo delle squadre sportive e via dicendo. Il

problema "figurativo" viene così relegato alla sfera dell'effimero, dell'estetica, con scarse ricadute sulla qualità della vita del cittadino. Al contrario, «qualsiasi descrizione della forma di una città raccolta dai commenti di un cittadino o di un residente – o anche solo uno schema di movimento – rappresenta una dialettica costante e intima tra il cittadino e le forme fisiche in cui egli abita; questo influenza la sua visione tanto quanto la vita economica e politica della città, che determina anche il suo destino. (…) Ogni volta che il dibattito sulla forma fisica e sull'immagine della città è liquidato come puramente attinente al suo "look", alla sua facciata, a un "rivestimento" delle realtà sottostanti, è opportuno ricordare che tutti noi abbiamo la faccia che ci meritiamo» (Rykwert 2008, p. 12). Per capire la città bisogna dunque osservarne il *volto*: il contesto del paesaggio delimitato da confini visibili, il centro e le periferie, le strutture architettoniche che contengono le variegate realtà di vita. La collettività stessa, con le sue domande, spinge le scelte urbane verso la bellezza, la vivibilità, la sicurezza, la capacità di sorprendere,la vera fruibilità degli spazi nel quotidiano. I primi turisti delle città odierne ne sono gli abitanti, individui esigenti, curiosi, desiderosi di stupirsi piacevolmente del proprio habitat, di costruirvi un immaginario personalizzato. Esplorare la propria città significa – esattamente come durante un viaggio – leggere e interpretare un racconto le cui pagine, più o meno suggestive, avviano a un processo di conoscenza e ri-conoscimento. Quando l'insieme urbano e paesaggistico si arricchisce di immagini, segni e prodotti (come accade nella metropoli odierna), l'investimento di forze razionali e fantasmatiche da parte del soggetto diventa ancora più rilevante. Il cittadino-turista è attore e spettatore capace di costruire il proprio ambiente anche in termini metaforici (di segno positivo o negativo) e di ancorare ad esso un'identità sempre più mutevole, volatile: nello spazio egli ritrova lo strumento e il campo dell'autorealizzazione, poiché la prima e più importante *esperienza* del paesaggio è *individuale*, per diventare successivamente *sociale*.

Il paesaggio della metropoli odierna è caratterizzato dal policentrismo composito: il *volto* della città va dunque declinato al plurale, per indicare quella singolare molteplicità di luoghi in cui convivono siti che conservano tradizione, storia, memoria, ma anche aree prive del *genius loci*, come le grigie periferie spesso degradate, o le zone di transito e di fruizione passeggera. Queste ultime si presentano, il più delle volte, come spazi "desertificati" dal punto di vista della qualità urbana, intesa come vita culturale, efficienza dei servizi, presenza del verde, assenza di criminalità, possibilità di vera socializzazione. Caratteristiche che ne fanno il terreno più idoneo per l'affermarsi di una delle pratiche più diffuse e controverse della contemporaneità: la *street art*. Nata a Filadelfia negli anni '70 come forma di difesa e "acquisizione" di spazi urbani da parte di bande che con essa esprimevano il loro dominio, il fenomeno di strada si sviluppa successivamente nei ghetti newyorkesi, sempre come affermazione di appartenenza alla subcultura di riferimento. Le sue dimensioni superano presto i confini geografici e culturali di origine, per espandersi anche in Europa e divenire sempre più eterogenee, quanto ad attori coinvolti, motivazioni, esperienze, background. Questo progressivo ma incessante diversificarsi non ne consente un'univoca definizione e classificazione: la *street art* può essere pensata piuttosto come *pratica interstiziale* che si è ritagliata spazi privilegiati proprio negli interstizi lasciati liberi da altre pratiche e dai loro campi specifici. Là dove si manifesta, il paesaggio urbano diventa inevitabilmente luogo della ribalta per l'artista che libera la propria creatività sui cavalcavia, sui muri di recinzione, nei sottopassi, sulle facciate degli edifici, lasciandovi

la propria firma (*tag*) o, nei casi migliori, un vero prodotto artistico, modulato secondo i canoni di una "pittura 2.0". In questi luoghi neutri privi di vera identità, spesso brutalizzati dall'edilizia di pura speculazione, la realtà urbana racconta con più forza se stessa, diventa laboratorio di progetti *altri* che prendono forma sulle architetture preesistenti, su "pareti di cerniera" o su muri a ciò destinati, attraverso un linguaggio alternativo ed emozionale che, pur a diversi livelli di senso, contenuto e valore, irrompe con la sua potenza iconica. La *street art* mostra nuovi scenari, ri-significando, ma anche sottolineando, il degrado dei luoghi interessati: come pratica di riappropriazione spaziale, impone riflessioni sulla sua genesi, sulle motivazioni sociali e comunicative e sui processi di intermediazione dei vari soggetti coinvolti (artista, Istituzioni, cittadini singoli e associati).

È quanto già faceva, a proposito dei *graffiti* e con largo anticipo nel nostro paese, Italo Calvino, che li definì parole che piombavano addosso in un momento non scelto, distinguendole da quelle affidate a un libro o a un giornale, le quali presuppongono invece un atto di disponibilità, il consenso da parte del lettore. Parole che il grande intellettuale considerava un'aggressione alla libertà altrui, ad eccezione di alcune tipologie, quali le frasi di protesta ai regimi oppressivi (perché l'assenza della parola libera è l'elemento dominante e lo scrivente clandestino colma questo silenzio a suo rischio), quelle umoristiche e quelle capaci di suscitare una riflessione illuminata o una suggestione poetica. Inseriva infine nelle tipologie accettabili i graffiti che si distinguevano per l'originalità della forma grafica. Sulla base di quest'ultima eccezione, si può ipotizzare anche per la *street art* lo stesso principio selettivo: quando si tratta di qualcosa di originale – sul piano estetico-espressivo – che implichi da parte dell'osservatore un'operazione non passiva, ma di collaborazione sul piano interpretativo; quando i fruitori non la subiscono come una imposizione o "violazione" dei propri spazi, ma partecipano attivamente al progetto di rigenerazione urbana, allora la si può considerare come un fenomeno di interesse sociale, una pratica di ricollocazione identitaria collettiva.

In questa categoria rientrano molti esempi di *street art* presenti a Roma: la capitale, al pari di altre metropoli come Londra, Parigi, Berlino, New York, San Paolo del Brasile, si segnala per ricchezza di

offerta da parte di artisti nazionali e internazionali. Le strade "tatuate" sono 150, le opere realizzate oltre 330, i municipi coinvolti tredici, da quelli storici e centrali come San Lorenzo e Testaccio, a quelli periferici come San Basilio e Tor Bella Monaca. Le opere sono addirittura geolocalizzate su una mappa interattiva, da cui è possibile tracciare un itinerario turistico per visitare i siti urbani interessati, secondo una moderna e ricercata *flânerie*. Il *flâneur* romano che passeggia per le vie del Pigneto, ad esempio, ha il privilegio di "incontrare" un'opera dell'artista Mauro Pallotta (2014) che irrompe nel contesto urbano con la sua carica semantica e simbolica: l'*occhio di Pasolini*, di cui non gli può davvero sfuggire la forte valenza storica e culturale. Lo sguardo inconfondibile del poeta sembra "vegliare" dall'alto sul quartiere a lui caro, ormai meta di assidue frequentazioni. In casi come questo si può parlare di riappropriazione da parte di una comunità nei confronti dello spazio urbano, poiché questo è diventato fulcro di nuove forme di socializzazione, di iniziative culturali, promosse anche attraverso il dialogo tra gli abitanti e l'artista di strada che ha "resuscitato" il *genius loci* del quartiere.

L'indubbia potenzialità della *street art* è dunque quella di ridisegnare la relazione tra attori sociali, di rinnovare i confini tra interno-esterno, di fare della strada un nuovo spazio, emblematico e più rappresentativo. Perché tutto ciò accada, essa deve assumere su di sé, preventivamente e processualmente, la responsabilità di esprimere appieno il senso del paesaggio urbano, o valorizzandone la storia (senza eccedere nell'ottica localistica), o nobilitandone l'aspetto, nelle forme e nei contenuti. Anche gli artisti di strada dovrebbero tenere presente un principio divenuto ormai fondamentale per l'analisi socio-territoriale, ossia che «l'identità dell'uomo presuppone l'identità del luogo» (Norberg-Schulz 2007, p. 22). Una pratica artistica che agisce sul territorio in modo così visibile e diretto e che richiede un'interazione permanente tra artista e pubblico, deve considerare le istanze di questo pubblico-fruitore, della sua specificità anche di tipo residenziale, conciliare forse – nell'ottica di una autentica concertazione civica – la libertà espressiva del gesto con le esigenze del contesto. I destinatari della *street art* si configurano naturalmente come *outsiders*, cioè come soggetti che non sempre dispongono delle competenze specifiche per decodificare il messaggio delle opere, ma che sono pronti comunque a giudicarle, poiché si sentono chiamati direttamente in causa, anche solo *en passant*. La *street art* può realmente favorire un processo di appropriazione urbana a patto che ne sappia restituire una corretta "immagine ambientale" che – come sostiene Kevin Lynch – è costituita da tre fattori: l'*identità*, che comporta l'identificazione di un oggetto e il suo riconoscimento come entità distinta, unica; la *struttura*, che include la relazione spaziale dell'oggetto con l'osservatore e con altri oggetti; il *significato*, inerente alla capacità dell'oggetto di suscitare un senso, pratico o emotivo, nell'osservatore.

In ogni caso, risulta più idoneo collegare questa manifestazione artistica al concetto di *rigenerazione urbana*, piuttosto che a quello di *riqualificazione* del territorio: tale riflessione muove da un'indagine di sfondo condotta da chi scrive nei quartieri Pigneto, Torpignattara, Quadraro e San Basilio, mediante un'osservazione sul campo finalizzata a delineare le prime ipotesi di uno studio che sarà approfondito nei prossimi mesi. La raccolta preliminare del materiale iconico, unita al reperimento di fonti documentali, ha favorito un primo approccio a quei tessuti urbani e alcuni iniziali contatti. Questa prima fase ha un'importanza decisiva sul piano metodologico, poiché il ricercatore non può pretendere di comprendere o spiegare un problema sociale se non è in grado

di connetterlo con la realtà che lo circonda. L'osservazione ha imposto di riflettere sulla tendenza, sempre più diffusa e generale, di attribuire *tout court* alla *street art* la capacità di riqualificare il paesaggio urbano: se usata in senso assoluto e onnicomprensivo, questa associazione fa pensare piuttosto a una sorta di alibi, a un tentativo di de-responsabilizzazione da parte delle Istituzioni che sono investite – per statuto – del compito di occuparsi del tessuto socio-territoriale. Anche il riconoscimento *ex post* di una pratica che è nata con i crismi del gesto di sfida e dell'illegalità, il suo sdoganamento e l'ufficializzazione museale, possono suonare come incapacità degli enti locali (e non solo) a farsi carico dei necessari interventi di riqualificazione di *quella* strada, di *quella* facciata, di *quelle* piazze anonime o abbandonate, lasciando ad "altri" il compito di valorizzarli come luoghi fisici e culturali.

Un esempio positivo – secondo il criterio di selezione indicato – è quello di San Basilio, quartiere periferico a nord-est della Capitale: qui l'associazione culturale *Walls* ha ideato e promosso il Progetto di arte pubblica contemporanea *SanBa,* una serie di interventi indirizzati a risvegliare – sul piano artistico-culturale – una zona nota per la criminalità legata allo spaccio di stupefacenti, la carenza dei servizi di trasporto pubblico, l'incuria nella manutenzione edilizia e delle aree verdi. Il Progetto, realizzato in due fasi (nel 2014 finanziato dalla fondazione Roma e nel 2015 dal Comune di Roma), si è avvalso della collaborazione di scuole, associazioni di quartiere e residenti, ma anche del sostegno di attori istituzionali (Roma Capitale, Assessorato alla Cultura e al Turismo, Zetèma, Ater e Municipio Roma IV). Tale iniziativa – soprattutto per quanto concerne l'avvio – ha consentito agli abitanti di scegliere i soggetti delle opere, divenendo partecipanti attivi, nell'ottica di una vera concertazione con gli intenti degli artisti. In questa prima fase due murales si devono alla mano dell'artista spagnolo Liqen (in uno domina un enorme rastrello che ara la città ed estirpa i resti dell'era industriale, mostrando la terra al di sotto di essi) e due all'artista italiano Agostino Iacurci (uno raffigurante un uomo, in stile bidimensionale, seduto su una sedia mentre si prende cura del proprio giardino, con la dedizione di chi ama lo spazio in cui vive).

L'attenzione e l'impegno mostrati nell'attivare questa relazione fiduciaria con i cittadini si sono andati però affievolendo nella seconda fase. Ciò ha provocato reazioni anche critiche da parte dei locali che si sono sentiti esautorati, dimostrando così che la pratica di intervento sul territorio deve costantemente stimolare l'interesse e la partecipazione del tessuto sociale, sia sul piano dell'immaginario che su quello pratico. Ma è proprio in questo secondo momento che l'artista italiano Hitnes ha realizzato sei maxi-tele nelle facciate che circondano una piazzetta senza nome, desolata, nel cuore del quartiere. Il paesaggio si "rigenera" così in questi frammenti di un bosco fiabesco, illuminato da giochi cromatici, in una natura che esplode tra fauci di coccodrillo, code regali di pavone, orsi e volatili.

Sono i murales più facilmente decodificabili anche per gli *outsiders*, per chi, senza aver partecipato al progetto, ne coglie comunque il forte l'impatto visivo, l'energia del risultato finale.

La *street art*, in casi come questo, riesce nell'intento di strappare i luoghi all'anonimato, al rischio di diventare *atopie*, sancisce simbolicamente un nuovo inizio per gli abitanti, una nuova "storia" e identità da condividere. Le problematiche sociali del quartiere restano intatte, ma dialettizzate almeno da esperienze di socializzazione e partecipazione pubblica. In genere si può affermare che, se le migliorie esteriori non sono accompagnate da quelle – molto più necessarie e urgenti – dei servizi, delle infrastrutture, del *loisir* e della sicurezza, si riducono a semplice corollario, a "maquillage" di pregio, in grado solo di dare visibilità alla periferia, all'artista e alle amministrazioni.

Al contrario, un lavoro complesso e duraturo sul territorio, che coinvolga gli attori sociali su ogni piano, da quello politico a quello economico e culturale, può essere interpretato come vera rivitalizzazione: solo allora si potrà utilizzare il termine di riqualificazione, altrimenti è preferibile quello di rigenerazione. Letto nel suo complesso, il caso di San Basilio, nonostante le opinioni non sempre concordi, può comunque rappresentare un esempio di *street art partecipata* (come pure il Progetto M.U.Ro. che ha coinvolto il Quadraro e Torpignattara), poiché ha consentito l'acquisizione di un nuovo e caratteristico "paesaggio", anche da parte di chi non vi risiede.

Se è vero, come si affermava all'inizio, che uno dei caratteri distintivi dello spazio urbano, segnatamente di quello moderno e neo-moderno, è il suo costante mutare di immagine e forme, dovuto all'intervento antropico sul territorio e su manufatti preesistenti, allora si può affermare che la *street art* corrisponda perfettamente alla natura metamorfica della città. E questa è probabilmente la sua caratteristica più suggestiva. Come "impronta" lasciata sul territorio, la *street art* deve però sempre aderire ad una "missione", quella di promuovere ovunque la civiltà della bellezza, che non è appannaggio delle élites, ma bene comune, diritto di tutta la collettività che vi partecipa attraverso il senso della vista e l'identificazione simbolica. D'altronde – come ricorda Simmel – è impensabile la scissione tra un *Io che vede* e un *Io che sente*, poiché di fronte al paesaggio siamo "uomini interi".

Bibliografia

Amendola G. (2010). *La città postmoderna. Magie e paure della metropoli contemporanea*. Roma-Bari: Laterza.

Calvino I. (1984). *La città scritta: epigrafi e graffiti*. In *Collezione di sabbia.* Milano: Garzanti.

Ciampi M. (2013). *Il territorio come bene sociale. Il paesaggio come spazio umanizzato*. In De Poli M., Incerti G. (a cura di*). Trasformazioni. Storie di paesaggi* contemporanei. Siracusa: LetteraVentidue.

Lynch K. (1960). *The Image of the City*. Cambridge MA: MIT Press (trad. it. *L'immagine della città*. Venezia: Marsilio. 2008).

Merleau-Ponty (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard (trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano: Bompiani. 2009).

Norberg-Schulz C. (1980). *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. London: Academy Editions (trad. it. *Genius loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Milano: Electa. 2007).

Raffestin C. (2005). *Elementi per una teoria del paesaggio*. Firenze: Alinea editrice.

Rykwert J. (2000). *The Seduction of Place. The History and Future of the City*. New York: Random House (trad. it. *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*. Torino: Einaudi. 2008).

Simmel G. (1903). *Die Großstädte und das Geistesleben*. In *Jahrbuch der Gehe-Stiftung*, IX (trad. it. *Le metropoli e la vita dello spirito.* Roma: Armando. 2009).

Turri E. (2004). *Il paesaggio e il silenzio*. Venezia: Marsilio.

* Professore aggregato di *Istituzioni di Sociologia* e *Ricerca sociale contemporanea* presso il Dipartimento di Scienze Sociali ed Economiche (DiSSE) della Sapienza - Università di Roma.

Le fotografie presenti nel testo sono state scattate dall'autrice.

Fare città. Arte pubblica e laboratorio

Giovanna Costanza Meli

Introduzione

Disegnare la città è da sempre una delle principali attività dell'uomo. Essa non risponde soltanto ad un'istanza creativa, ma a necessità e funzioni che nella storia si sono intrecciate con i processi sociali di spazializzazione e significazione. Tra essi esiste una relazione fondamentale. La separazione della forma dallo spazio omogeneo è un principio di ordine simbolico e culturale. Contrastare l'instabilità del proprio intorno è, per gli individui, una priorità. Da essa deriva tutta la gamma di organizzazioni topografiche fondate su limiti e direzioni, tramite cui si stabiliscono i confini e le dimensioni dell'esistenza. Il disegno della città è una manifestazione del processo di orientamento che situa l'individuo nello spazio e nella cultura. La dimensione politica di questo disegno era già chiara nell'antichità. Aristotele sosteneva che le città fortificate sui luoghi alti fossero più adatte a un regime oligarchico o monarchico, mentre «alla democrazia è più propizia la pianura», istituendo, così, una relazione tra il paesaggio e il modello sociale (Vitta 2005).

Il disegno della città ha caratteristiche complesse. Riscrittura continua, o forse scrittura permanente, esso racchiude, in modo esplicito o latente, un ordine di valori che si rivela nell'operazione stessa del progettare. Tale disegno non è soltanto di ordine logico e cognitivo, bensì è connesso alla dimensione psichica ed emotiva.

L'opposizione al caos, prima che normativa, o volta ad instaurare un ordine organizzativo, è emozionale (Hallpike 1979). Se da un lato, la tensione tra coesione e dispersione, omogeneità ed eterogeneità, uniformità e difformità, trova un equilibrio nella costruzione di modelli, facendo sistema, dall'altro, il nucleo più vitale dell'esperienza si rivela nella quotidianità di una relazione affettiva e immaginativa con il mondo. Tramite segni celati nella mente degli abitanti, segni non visibili (Turri 2004), che rimandano al vissuto, alle fantasie, alle componenti storiche e memoriali, ad una dimensione interiore ed esperita, il linguaggio della città prende forma. Il paesaggio urbano si costituisce anche su questi elementi che sfuggono alla rappresentazione, i cui contenuti e le cui forme circolano tramite codici condivisi, o al di là di essi. Questo spazio è il luogo dell'intersoggettività, uno spazio contraddittorio, un luogo fisico, mentale, molteplice.

Nel mutato rapporto tra contesto e contenuto che caratterizza il nuovo urbanesimo, o forse un *post* urbanesimo, gli individui non sono soggetti passivi che subiscono la trasfigurazione del proprio spazio vitale, ma attori che realizzano percorsi esistenziali inediti, esprimendo istanze e volontà, legate a nuove "forme di personalità" *(*Indovina *2006).* Anche dal punto di vista urbanistico, nelle città contemporanee si verifica uno slittamento di senso rispetto alla tradizionale suddivisione tra luoghi e non luoghi, centro e periferie. «L*a tendenza in atto è, al contrario, l'assunzione di importanza - e di nuovi valori per la vita quotidiana - di quelle infrastrutture che erano prima*

considerate solo come reti di servizio.»[1]

Di fronte ad un contesto in costante ridefinizione, a quale immagine di città fa dunque riferimento l'arte contemporanea?

Negli anni '80 e '90, la *Public Art* ha interpretato lo spazio pubblico, attraverso forme di adesione o differenziazione. L'arte nella città si è divisa nella polarità tra le istanze celebrative, o commemorative (di committenza istituzionale) e le pratiche di "critica istituzionale", o di riappropriazione.

In questa sede si vuole indicare una terza via dell'azione estetica che si realizza nella città, ovvero la dimensione laboratoriale, che si accompagna all'analisi e all'ascolto del vissuto. Che si manifesti in una nuova consapevolezza civica, in forme di resistenza culturale, piuttosto che in nuove sacche di passività sociale, la dimensione dell'abitare viene indagata, da quest'arte, attraverso logiche inclusive. Mediante le pratiche del laboratorio e le metodologie della progettazione partecipata, gli artisti tentano di instaurare con la città un nuovo rapporto costruttivo e creativo, capace di attivare le energie psichiche e sociali che si nascondono nel tessuto metropolitano, ripensando lo spazio pubblico in termini elastici e plurali. Le diverse accezioni *community based*, *relazionali*, *site specific*, *site responsive* dell'arte pubblica si manifestano secondo modalità differenti a seconda del tipo di soggettività artistica che le esprime e del luogo in cui si realizzano. La loro ricerca risponde all'esigenza di reinterpretare i concetti abusati di *spazio pubblico*, città o periferia, non tanto per fornire formule sostitutive, quanto per elaborare letture attente e aggiornate, fondate sull'esperienza diretta. Dal confronto tra due progetti realizzati in Italia nell'ultimo anno (2016/2017), analizzeremo una pratica creativa che prende le distanze dal decoro urbano e coinvolge gli abitanti, in pratiche poetiche ed estetiche e nella progettazione del proprio paesaggio. In tale direzione gli artisti non procedono da soli. I diversi soggetti all'opera in questi progetti assumono ruoli dinamici ed esprimono rapporti diversi rispetto alle tradizionali formule di committenza e fruizione, ridisegnando la fisionomia di un sistema che si basa su una forte componente antropologica.

1. Città – corpo

Elisabetta Consonni, Il Secondo Paradosso di Zenone.

Il 15 maggio 2016, all'interno dell'area urbana Solari-Tortona di Milano, un gruppo di astronauti, in tute spaziali bianche e voluminosi caschi trasparenti si muove a rallentatore lungo le strade del quartiere. La "parata lenta" è una performance partecipata, in *slow motion*, ideata dalla coreografa Elisabetta Consonni e curata dall'associazione culturale Connecting Cultures di Milano. Durata il tempo di un pomeriggio, la performance dal titolo *Il Secondo Paradosso di Zenone* è in il risultato di un processo di circa otto mesi, realizzato nell'ambito del progetto artistico e sociale *Dencity*, in collaborazione con MuseoLab6/MUMI-Ecomuseo Milano Sud. Il progetto si è rivolto alle famiglie residenti nel quartiere; ai bambini; a persone comuni; alla clientela degli esercizi commerciali locali; al pubblico dei musei che hanno sede in quest'area, ma anche a giovani artisti, danzatori e studenti. La parata è un evento azione basato sulla mobilità dolce. Secondo l'autrice, l'azione coreografica collettiva è un'occasione per allontanarsi dai ritmi contemporanei che caratterizzano la città, in favore di un approccio alla lentezza e alle sue incredibili risorse.

Elisabetta Consonni, *Il Secondo Paradosso di Zenone.* 15 maggio 2016, Milano.

Sviluppo del progetto:

La performance è il risultato di un training e di un laboratorio. L'artista ha coinvolto diversi gruppi di abitanti in corsi di "educazione alla lentezza" tramite cui ciascuno ha fatto esperienza di una tecnica di movimento che deriva dalla danza contemporanea e del teatro. Per l'artista, la lentezza non è un limite, ma qualcosa che permette di "guadagnare" «*profondità, riflessività e qualità delle relazioni*».[2] Attraverso un gioco collettivo, le persone sono state stimolate a godere della propria città, riappropriandosi dello spazio pubblico mediante il proprio corpo.

Lo scopo è del progetto è anche suggerire una formula non convenzionale dell'abitare. Da un lato, mira a stimolare la conoscenza delle risorse e delle contraddizioni urbane, dall'altro propone un'interazione con le politiche pubbliche indirizzate alla "mobilità lenta" e introdotte recentemente nel quartiere. La performance ha compreso nel percorso la nuova via ciclabile realizzata per il piano urbanistico "Area 30" e ha fatto tappa nei luoghi colpiti dalla trasformazione. Uno dei fini è proprio la consapevolezza dei processi di cambiamento in atto del paesaggio, del loro significato e di ciò che essi comportano in un contesto specifico.

L'area Solari-Savona-Tortona è stata sottoposta negli ultimi 25 anni a diverse fasi di *gentrificazione* che hanno valorizzato l'economia locale attraverso l'industria del design, della moda e della comunicazione. Al tempo stesso, come ha evidenziato l'agenzia di ricerca Connecting Culutres, dopo le riqualificazioni di importanti edifici, realizzate da architetti di prestigio, l'area si è "irrigidita", perdendo il proprio carattere sperimentale. Molta parte del patrimonio di archeologia industriale si è infatti trasformato in una serie di "fortezze chiuse." Nel 2015-2016, accanto ai templi della moda, si sono innestati poli culturali come il museo Mudec, l'Armani Silos e BASE, hub della creatività nato nella ex Ansaldo, fabbrica di locomotive acquistata dalla municipalità.

Obiettivo di un intervento artistico basato sulla partecipazione era dunque unire le diverse

anime locali intorno ad una progettualità comune. Le associazioni e i soggetti attivi sul territorio sono stati invitati a contribuire a tutte le fasi, dalla ricerca preliminare, alla restituzione finale. Gli studenti di antropologia estetica dell'Università Milano Bicocca hanno realizzato indagini sul campo sul tema della lentezza come tempo della relazione; Connecting Cultures ha proposto un seminario di due giorni volto all'esplorazione delle dinamiche di gruppo; le compagnie teatrali, le scuole di danza e i mediatori sociali coinvolti hanno realizzato attività finalizzate a sensibilizzare gli abitanti nei confronti della pratica artistica. Anche la creazione degli abiti da astronauta utilizzati per la performance è il risultato di un laboratorio (*Recycle Fashion and Design,* organizzato nell'ambito del progetto contenitore *Dencity),* che ha coinvolto un gruppo di donne in libertà ristretta, grazie alla collaborazione della Sartoria San Vittore che realizza laboratori di sartoria presso il carcere milanese. L'intero progetto è stato documentato con fotografie e video interviste ai partecipanti che hanno condiviso la propria interpretazione (anche solo gestuale) del rapporto tra arte, coesione sociale e rigenerazione.

L'esperimento di Elisabetta Consonni ha rappresentato un modo per verificare i significati plurimi che la corporeità esprime rispetto ad un tempo e a uno spazio specifici. La relazione spazio-tempo è un rapporto fondativo dell'esperienza, spesso assunto, più che agito, dagli individui. Esso è infatti sottoposto a norme che regolano il comportamento e stabiliscono gli usi quotidiani della città e della strada, improntati all'efficienza e alla funzionalità. Imparare ad agire un movimento lentissimo (e utilizzarlo collettivamente), può aiutare ad affermare la propria presenza all'interno degli spazi vissuti, per sottrarsi ad un ritmo frenetico ed etero diretto, praticando un esercizio di differenza.

Elisabetta Consonni, *Il Secondo Paradosso di Zenone.* 15 maggio 2016, Milano.

Nel pomeriggio del 15 maggio 2016, mentre un gruppo di astronauti attraversava la città, una parte del quartiere viveva e agiva le proprie attività quotidiane ad un ritmo alterato. Il gesto lento di una gelataia che serve il cono ad un cliente, l'attraversamento sulle strisce pedonali in un tempo che sembra infinito, l'attesa di un autobus sono alcune delle azioni che hanno sospeso la città di Milano. Tramite la pratica della lentezza, persone diverse sono state accomunate in un'esperienza che sconvolge i ritmi delle azioni e lo stesso respiro. Una città al rallentatore è forse una *non città*? Quante esperienze e narrazioni si nascondono nella pratica di un ossimoro?
Video: https://www.youtube.com/watch?v=KHvl-m0GxOc

2. Città, periferia e utopia

Luigi Coppola e Davide Franceschini, Ritorno a Spinaceto.

Ritorno a Spinaceto. Mostra presso il Liceo Scientifico e Linguistico Ettore Majorana, 4 aprile 2017, quartiere Spinaceto, Roma.

Ritorno a Spinaceto. Mostra presso la Fondazione Giuliani, 22 aprile 2017, quartiere Testaccio, Roma

La mattina del 4 e il pomeriggio del 22 aprile 2017, a Roma, due mostre hanno ospitato la fase conclusiva del progetto *Ritorno a Spinaceto* degli artisti Luigi Coppola e Davide Franceschini. Presso le sedi della fondazione Giuliani per l'arte contemporanea e del Liceo Scientifico e Linguistico Ettore Majorana, il quartiere di Spinaceto, periferia sud-ovest di Roma, si racconta in modo corale, complesso, inedito. Ideato e curato da Adrienne Drake e Cecilia Canziani, *Ritorno a Spinaceto* si inserisce nell'ambito del progetto-quadro di alternanza scuola-lavoro *Menti locali*, promosso dalla Fondazione Giuliani con il sostegno del Ministero per le Attività e i Beni Culturali[3]. Il progetto deriva da una lunga esperienza condivisa dalle curatrici e dagli artisti rispetto alle pratiche estetiche partecipative e allo sviluppo di un'idea organica di città fondata sull'analisi dei contesti e delle relazioni in atto. In modo coerente, questa visione si declina oggi in un progetto che coniuga didattica e arte contemporanea in una prospettiva di integrazione e trasmissione di saperi alle nuove generazioni. Obiettivi principali, veicolare un nuovo sguardo sulle periferie, far emergere il valore e le potenzialità del locale, stimolare nuove visioni e nuove pratiche dell'abitare. L'intervento dei due artisti trova il suo fondamento nella complessità: dal tema affrontato, l'utopia della città, all'approccio scelto, caratterizzato da tempi lunghi, modalità partecipative (agite e sviluppate dagli

studenti della scuola, insieme alla comunità del quartiere. La pratica del laboratorio caratterizza le quattro fasi che hanno condotto gli studenti dall'aula al territorio, fino agli spazi espositivi della fondazione, attraverso lo studio-mappatura del quartiere; l'esplorazione, l'ascolto e l'indagine sul campo, l'elaborazione narrativa.

Invitati a realizzare un intervento per un luogo e una comunità specifici, i due artisti hanno integrato i propri percorsi professionali permettendo a linguaggi estetici molto diversi - performance, fotografia, mappatura urbana, coreografia, poesia, scrittura collettiva e installazione ambientale - di confluire in un percorso poetico condiviso. L'interazione di tali linguaggi, considerati più come strumenti, che come codici autonomi, insieme alla scelta di una narrazione stratificata, coerente, ma aperta all'improvvisazione, hanno costituito gli aspetti più interessanti, sul piano metodologico, di un progetto che ha riportato la pratica *community based* nel panorama artistico romano, in chiave nuova, autoriale e coraggiosa.

Sviluppo del progetto:

Se quel luogo non fosse stato sognato non sarebbe nemmeno stato costruito[4].

Ritorno a Spinaceto è un progetto sul valore e la storia dei sogni in rapporto alla pianificazione urbana, ma anche alla dimensione concreta dell'abitare. Solo a partire da questo spunto, secondo gli artisti, si dà la possibilità di una riqualificazione culturale delle periferie, come pratica attiva. La trasformazione del tessuto metropolitano passa spesso, nella storia, attraverso le fasi alterne della progettazione, proiezione dell'immaginario sullo spazio vissuto, e della metamorfosi o riadattamento del medesimo spazio, in conseguenza del fallimento, o della negazione dell'impianto ideale. Nel caso di Spinaceto, come si legge nel blog del progetto, si tratta di una dinamica esemplare.

Spinaceto ha rappresentato per Roma la prima esperienza di attuazione della legge 167, il più grande intervento pubblico di edilizia popolare dopo la ricostruzione post-bellica. Alla base di questa nuova ondata di pianificazione c'era la necessità di costruire quartieri poco distanti dalle città, con un buon rapporto tra natura e costruito e capaci di dare accoglienza a un'ampia eterogeneità sociale[5].

Le prime fasi del progetto sono state dedicate all'elaborazione tematica dell'utopia, mediante una ricognizione sulla storia dell'idea di città, la creazione di un archivio di risorse narrative, cinematografiche, artistiche. Questa progressione è stata condotta mediante la condivisione e la discussione collettiva dello sviluppo del lavoro, sul piano operativo e teorico. Obiettivo degli artisti era consentire al gruppo di studenti di fare esperienza del processo di spazializzazione che sostanzia la pratica dell'abitare. Nel laboratorio di mappatura, coordinato da Davide Franceschini, il disegno-realizzazione della carta e il posizionamento di punti di riferimento nello spazio rappresentato, hanno fatto emergere la discrepanza tra la percezione del quartiere e la reale conoscenza dei luoghi.

L'acquisizione di consapevolezza del proprio spazio quotidiano è stata dunque costruita per tappe successive, attuando il passaggio dalla geografia individuale, al piano collettivo. Gli studenti hanno attraversato il quartiere con l'obiettivo di intercettare i percorsi e le vite altrui mediante la formulazione di due domande specifiche: "che desiderio aveva (lei o la sua famiglia) quando ha scelto di venire a vivere qui"; "che desiderio ha per il futuro di questo quartiere". Questo passaggio ha

costituito l'incipit di un nuovo iter conoscitivo. Il desiderio-sogno, oggetto di entrambe le domande, era il punto di aggancio tra la storia del quartiere e la sua condizione presente, condizione essenziale per progettare un futuro possibile.

Ritorno a Spinaceto. Fase I, mappatura.

Ritorno a Spinaceto. Fase III, laboratorio urbano.

Nell'integrare la componente spaziale, concreta, con il piano concettuale e poetico, Davide Franceschini e Luigi Coppola hanno stabilito i cardini dell'orientamento fissando alcuni punti di riferimento letterari e spaziali: da un lato i testi di William Morris e la pratica teatrale di Augusto Boal (regista teatrale brasiliano e fondatore del Teatro dell'Oppresso); dall'altro, due luoghi emblematici del quartiere, ovvero Parco Campagna e l'incompiuto Centro Culturale Lineare. Questi due spazi costituiscono i nuclei a maggiore caratterizzazione utopica del progetto urbanistico di Spinaceto, identificati dagli artisti come "luoghi inespressi", poiché mai completati e implementati (il Centro Lineare), ed esposti a incuria e minaccia speculativa (il Parco). Proprio perché esprimevano un progetto futuristico, rappresentano oggi, in modo più evidente, il fallimento dell'ideale. Ripartire da essi era necessario per immaginare un nuovo progetto che «ne reinventi il destino.»[6]

Ritorno a Spinaceto. La residenza.

Partendo dal presupposto che sogno e desiderio sono le componenti di ogni atto fondativo, gli artisti hanno avviato le fasi operative attraverso una serie di laboratori. In quello di narrazione, gli studenti hanno costruito la trama di un racconto legato alla fondazione del proprio quartiere. "2047" è la storia di una comunità che, dopo cinquanta anni, ritorna a Spinaceto da un futuro distopico per ricostruire una nuova società sui valori perduti. Su questa base narrativa, Luigi

Coppola ha coordinato un training teatrale incentrato su “esercizi di potere e presa dello spazio”, a partire dal metodo di Boal. Parallelamente, nel parco, gli studenti e gli artisti hanno realizzato un grande cerchio di 12 metri di diametro, piantando più di trenta aromi di macchia mediterranea. Con evidenti riferimenti artistici contemporanei (alla Land Art, al Minimalismo, ma anche all’approccio simbolico e olistico di Beuys), il cerchio sottolineava il continuum tra natura e cultura.

Nel Centro Lineare - dove la quarta fase ha trovato la sua residenza produttiva, grazie al coinvolgimento dell’aula studio autogestita Spinacity e del CSOA Auro e Marco - un intervento di pulitura mirata (pulire significa prendersi cura), ha condotto all’intervento di writing che ha invaso i muri del centro con frasi poetiche, “frammenti di utopie praticabili e necessarie”, tratte dal romanzo di William Morris *News from Nowhere*.

Questi gesti di trasfigurazione e risemantizzazione hanno costituito lo scenario per l’ultima fase produttiva, sintesi poetica dell’intero percorso. Una serie di tableaux vivants - fotografati in grande formato, a banco ottico, oggetto di un ulteriore modulo didattico - hanno “messo in forma” le iconografie e i gesti della rifondazione: «gesti di contatto e uguaglianza, non gesti di potere»[7]. Le scene ottenute sono il risultato di un particolare equilibrio tra immagine, icona e performance.

Ritorno a Spinaceto. Tableaux Vivants.

Attraverso il coinvolgimento corporeo e l’impatto visivo dei costumi sgargianti, i tableaux hanno reso visibile la connessione tra i nuclei concettuali del progetto e gli spazi attraversati e ri-vissuti, funzionando, secondo gli artisti, come «attivatori di quell’inespresso che c’è tra campagna e città, tra il parzialmente compiuto e l’utopia che lo sostanziava.»

Le due esposizioni finali, così come la passeggiata collettiva che il 4 aprile ha percorso i luoghi del progetto, sono state interpretate dagli artisti e dalle curatrici come una forma di restituzione dell’esperienza compiuta, attraverso la quale gli studenti hanno avuto modo di comprendere il valore comunicativo, relazionale e trasformativo della pratica artistica. Parte integrante del processo didattico, le mostre hanno coinvolto gli studenti nell’allestimento di due display, rispettivamente nelle due strutture scolastiche del Liceo Majorana e negli complessi spazi della Fondazione Giuliani. Qui, in particolare, il bisogno di raccontare un luogo giocando tra la sua assenza e la necessità della sua apparizione, ha stimolato gli artisti, gli studenti e le curatrici, a costruire un dispositivo capace di rievocare il lavoro realizzato nel territorio. Luigi Coppola, ha pertanto preparato un happening

che ha riattivato i Tableaux Vivants, riportando nello spazio espositivo le immagini e l'esperienza realizzata sul territorio, e lasciando un margine di improvvisazione alle ragazze e ai ragazzi coinvolti.

Conclusione

Nel saggio dal titolo *La mappa della città e il suo ritratto* Marin affronta il tema dell'utopia in relazione alla città, attraverso la celebre opera di Thomas More, *Utopia*, mostrando come la cartografia stabilisca, formalizzandolo, un preciso programma utopico. Essa trasforma in totalità ciò che, nella realtà, è articolato in innumerevoli sfaccettature. Come nel racconto e nelle performance ideate per il progetto romano Ritorno a Spinaceto, il testo di More descriveva un'immaginaria isola-regno abitata da una società ideale. La parola utopia portava con sè una dualità di significato, dovuta ad un gioco etimologico tra le radici di *ou-topos* (non-luogo) ed *eu-topos* (luogo felice). Utopia era quindi, letteralmente un "luogo felice inesistente". Cos'è dunque la città dell'utopia? Marin sottolineava la centralità della scrittura architettonica della città nell'opera e nel suo dispositivo utopico. La cartografia della città si identificava con un progetto politico-economico, ne svelava le linee guida ma ne denunciava anche vuoti e incoerenze. Nel progetto di Spinaceto, tali componenti sono perfettamente contemplate e affrontate. Il senso della città si dà nella riconsiderazione dei suoi progetti e fallimenti; nella relazione tra piano ideale e contraddizioni storiche; ma anche nel rapporto tra realtà e rappresentazione che l'arte esprime e sperimenta. Cogliere la città nella sua vita presente e passata, significa per l'artista saperne leggere le trasformazioni, senza il pregiudizio che spesso accompagna le operazioni di recupero della memoria locale o la valorizzazione del patrimonio. Il passato non è un tempo migliore, ma una riserva di contenuti cui attingere per contrastare un vuoto avvertito presente. Non si tratta di un percorso lineare; la città che queste pratiche artistiche riattivano, appare in una forma non immediatamente intuibile. Come scrivono Sedda e Cervelli, questa città complessa è uno "spazio polilogico" i cui dialoghi e conflitti *«sfuggono a un piano preordinato o a una logica univoca (sia essa quella immaginata, progettata ed eventualmente imposa dal politico, dall'urbanista, dal pianificatore, dall'artista ecc.). Tutto è potenzialmente in relazione con tutto, e tali relazioni si fanno presenti e si attivano solo in accoppiamento a quel complesso testo semiotico che è la memoria culturale dei corpi che vivono la città*.»[8]

Il corpo e la sua pratica quotidiana, capace di riattivare memorie e cognizioni assume, in tal senso, assume una duplice funzione nella definizione dell'esperienza urbana. Proprio perché costituisce è la prima sede delle rappresentazioni culturali, il corpo è anche il luogo della rimozione, della censura e della norma che caratterizzano la vita della città come esperienza sociale. In quest'ottica, il tema del corpo e la pratica performativa messa in atto dalla parata lenta di Elisabetta Consonni a Milano, grazie alla sua dimensione reale e fisica, può concretamente operare nella vita delle persone, contribuendo sul piano emotivo a evidenziare percezioni e abitudini, rafforzando la consapevolezza del proprio essere nello spazio. La relazione tra il piano presente, attuale e quello dell'utopia, è il fulcro di questo fare artistico che entra nelle contraddizioni della città per stimolare la produzione di significati alternativi da agire in forma di esperienza.

Note

[1] Trillo A., Zanni F., *(Infra) Luoghi*, Maggioli Editore, collana Politecnica, Milano 2010

[2] Consonni E., estratto dal video di documentazione del progetto, Connecting Cultures, Milano 2016.

[3] Il progetto ha giovato, nel suo percorso, del sostegno dell'Aula Studio autogestita Spinacity e del CSOA Auro e Marco, di Grafiche Giorgiani (Castiglione D'Otranto - LE), dell'Associazione Per la Strada di Spinaceto, di Tre Pini Garden S.r.l. e dello studio altrospazio.

[4] Franceschini D., intervista con l'autore.

[5] Estratto dal blog del progetto http://ritornoaspinaceto.blogspot.pt

[6] Franceschini D., intervista con l'autore.

[7] Ivi

[8] Sedda F., Cervelli P., *Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale*, in Marrone G., Pezzini I., a cura di, *Senso e metropoli*, Meltemi, Roma 2006, pp. 175.

Credits e info sui progetti:
Il secondo paradosso di Zenone: http://www.connectingcultures.info/
Ritorno a Spinaceto: http://ritornoaspinaceto.blogspot.it

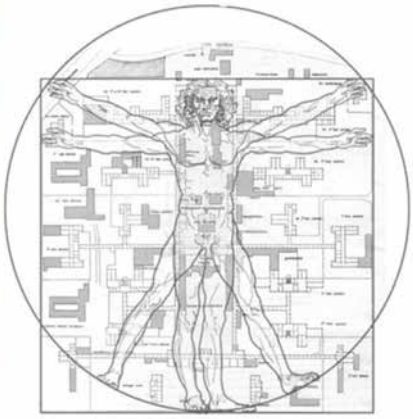
Follia intravista *vs* creatività consapevole
Gli ex ospedali psichiatrici, spazi (non) pubblici della quotidianità

Angela D'Agostino* e Giovangiuseppe Vannelli**

Parole chiave: Ospedali Psichiatrici, Patrimonio, Beni comuni, Spazi condivisi, Riciclo.

*Follia intravista**

Il presente contributo si riferisce ad attività di ricerca e didattica relative a futuri possibili per la reimmissione nelle dinamiche urbane degli ex ospedali psichiatrici, in particolare dell'ex Leonardo Bianchi di Napoli.



A quasi quarant'anni dall'attuazione della Legge 180 del 1978, che in Italia ha sancito la chiusura degli ex manicomi, e a circa vent'anni dall'effettiva chiusura, ci si interroga ancora sui destini possibili di una delle *foucaultiane* istituzioni totali più densamente cariche di intrecci tra *storie della città*, *dell'architettura*, *della medicina* e *degli uomini*.

Dell'inizio del 1900, le cittadelle manicomiali permangono a contenere in recinti i folli, esclusi dalla città dei sani, spesso reclusi sino alla morte. Negli ex manicomi, migliaia di persone erano distribuite, per sesso e grado di follia, in padiglioni seriali organizzati secondo impianti urbani connotati da ampi spazi verdi e percorsi di collegamento.

Le cittadelle manicomiali, precisamente 'normate' dai manuali di psichiatria di fine '800 inizi '900 secondo diverse tipologie di impianto urbano (a padiglioni distanziati, avvicinati o a villaggio) e nella maggior parte dei casi costruite ai limiti della città per rispondere a principi di isolamento e salubrità, sono state, per circa un secolo, espressione di un'*idea di cura*.

Oggi, a fronte di una mutata condizione contestuale che vede gli ex manicomi inglobati dalla città contemporanea che vi si è costruita intorno, molti dei vecchi ospedali appaiono come *spazi della sospensione*, grandi *intervalli temporali e spaziali*, *fantasmi urbani*. Non solo non sono stati

assimilati nei processi di costruzione della città, ma i loro recinti sono stati a lungo considerati limiti invalicabili. L'architettura 'di servizio' per la medicina è stata oggetto di una *damnatio memoriae*, un oblio volontario. Così come al tempo dell'esistenza dei manicomi si tendeva a dimenticare, ad abbandonare chi era all'interno del recinto, così, dal momento della chiusura, c'è stato il *tempo della dimenticanza*. Questo tempo, però, si è dilatato fino a diventare *tempo della rovina*. Alla dismissione delle città dei folli hanno fatto seguito la chiusura e la *follia dell'abbandono*.

Rispetto allo scenario descritto si registrano alcune eccezioni di casi in cui è stato da subito messo in atto una sorta di accompagnamento al cambiamento.

Quello di Trieste è stato il primo ospedale ad essere dismesso da struttura preposta a 'rinchiuderci' i folli. Sotto la direzione di Franco Basaglia (promotore della legge 180) si è cominciato da subito a sperimentare un nuovo modo di intendere la cura e i luoghi in cui esperirla. La chiusura del manicomio a Trieste ha coinciso con l'apertura del complesso alla città e con l'insediamento in alcuni edifici e spazi aperti di cooperative sociali, associazioni, laboratori non necessariamente connessi al 'sistema ospedaliero' ma interne ad esso. Si è verificata una sorta di continuità nella modificazione. Oggi, nell'immensa distesa di verde manutenuto da cooperative, sono presenti i nuovi presidi sanitari per la salute mentale ma anche cultura, università, residenze speciali e una gestione condivisa del Comune, della Provincia, dell'Università, oltre che della ASL. La denominazione di quel luogo è cambiata da ospedale a parco di San Giovanni.

Destino analogo ha riguardato l'ex ospedale di Roma, anch'esso fortemente connotato da un disegno di parco oggi aperto alla città e da padiglioni in cui la commistione tra servizi è il dato caratterizzante. Anche qui, a presidi sanitari si sono affiancati servizi municipali, residenze speciali, attività artigianali e coperative, nonché un Museo Laboratorio della Mente.

Trieste e Roma, casi emblematici di una velocità di cambiamento, restano però segnati, anche nell'immaginario collettivo, dall'essere luoghi trasformati senza soluzione di continuità.

In altri ex ospedali italiani si è avviato un processo di modificazione per cui, pur essendo rimasti per alcune parti presidi sanitari e pur avendo conservato il patrimonio archivistico e bibliotecario, hanno accolto un'unica altra funzione. È il caso, ad esempio, dell'ex ospedale di Nocera Inferiore in cui ha sede il Tribunale Giudiziario. Qui, l'insediamento di un'altra istituzione pubblica, se da un lato ha allontanato il ricordo del manicomio, dall'altro non ne ha consentito un *riscatto condiviso*.

Ma lo scenario oggetto del presente contributo è quello dei grandi fantasmi urbani, fantasmi come l'ex Leonardo Bianchi di Napoli. Inaugurato nel 1909 a nord-est della città, il complesso si configura come una *cittadella recintata e sopraelevata* rispetto alla Calata Capodichino dalla quale si accede con una rampa. L'ex ospedale occupa una superficie totale di 200000 $m^{2.}$ L'impianto originario, un quadrato di circa 150000 m^2, contava 25 padiglioni a due piani ai quali si sono affiancate nel tempo numerose aggiunte prevalentemente monopiano. Tutti i padiglioni sono tra loro connessi da lunghi percorsi coperti, elemento distintivo e caratterizzante della struttura dell'intero impianto. Il padiglione di accoglienza, unico a 3 livelli, si presenta a chi entra come una sorta di grande *schermo* che nasconde tutto ciò che si sviluppa alle sue spalle ma che in realtà, attraverso i lunghi corridoi coperti, introduce all'intero impianto, ai padiglioni in serie delle donne

a sinistra e degli uomini a destra, alla sequenza degli edifici di servizio al centro: la cucina, il forno e per ultima la chiesa ma anche la sartoria, la tipografia, la fabbrica di mattonelle, luoghi del lavoro dei degenti. Gli spazi aperti erano di varia natura, di pertinenza dei singoli padiglioni, comuni o spazi verdi quali orti, giardini, colonie agricole.

Il processo di *dismissione* è stato lento: l'ospedale psichiatrico è stato chiuso nel 2002 a meno dell'edificio principale, attivo fino allo scorso anno, sede di un importante polo archivistico e di una preziosa biblioteca ottocentesca.

La grande cittadella, ormai interamente abbandonata, risulta circondata dall'espansione della Napoli novecentesca: insediamenti di edilizia sovvenzionata, piccole industrie, l'aeroporto che a sud-ovest termina in prossimità del recinto manicomiale, un sistema infrastrutturale articolato, hanno saturato la città al suo intorno.

In questo contesto, non solo fisico, tutto ciò che è dentro il recinto costituisce un patrimonio da ripensare; non più, o almeno non solo, in funzione di relazioni interne, ma della necessità di costruire relazioni altre, *relazioni* che scavalchino il recinto. Per gli ex manicomi, eredità complessa, è necessario riciclare ciò che resta per trasformare le cittadelle periferiche in *nuove centralità urbane*.

Ciò che resta è segnato dal lungo *tempo dell'abbandono* laddove gli spazi aperti sono infestati da vegetazione spontanea e gli edifici sono rovinati nelle parti più vulnerabili, tempo che di contro sembra aver congelato l'ipotetico istante della chiusura quasi come se si fosse trattato di un evento catastrofico, di un terremoto: arredi, oggetti, macchinari, documenti, stoffe riposte in scaffali, sembrano la testimonianza di una fuga veloce.

Tutti questi 'materiali' da statici devono divenire dinamici lasciando tangibile il senso di un'eredità ma al contempo aprendo a nuove interpretazioni *del tempo e dello spazio della contemporaneità*. Una contemporaneità che è fortemente segnata dalla possibilità di innescare *meccanismi di riciclo anche parziali e temporanei*, dalla possibilità di stabilire connessioni con luoghi e soggetti anche lontani grazie al progressivo completamento delle reti infrastrutturali.

Di proprietà della ASL, azienda sanitaria locale dipendente dalla Regione Campania, l'ex ospedale ricade nel perimetro del centro storico del territorio comunale. La legge 388/2000 prevede che questi patrimoni possano essere alienati e il capitale reinvestito esclusivamente in azioni relative alla salute mentale. L'alternativa a questo processo di difficile attuazione, che potrebbe condurre alla perdita definitiva di un *patrimonio materiale e immateriale*, è che si possa lavorare su un ampliamento del concetto del *federalismo demaniale*. Il *vantaggio del ritardo* può cominciare

da un interesse che finalmente i tre organi istituzionali, ASL, Regione e Comune, manifestano per la grande area dismessa.

Tenendo insieme quadri procedurali complessi in cui iscrivere la collaborazione tra pubblico e privato, usi diversificati congruenti con la natura dell'esistente e al contempo con la necessaria costruzione di relazioni altre; innescando un processo di progressiva presa di coscienza da parte della *collettività*, il Bianchi potrebbe divenire ancora altro rispetto a Nocera Inferiore, a Trieste e a Roma, tenendo insieme interventi strutturati e consapevoli processi partecipativi. A Napoli, la resistenza alla modificazione può divenire elemento positivo per un progetto di *ri-esistenza*, per la trasformazione del Bianchi in *spazio pubblico della quotidianità*.

Oggi si parla di *smart city*, *green economy*, *beni comuni*, difesa dell'*ambiente* inteso come *patrimonio* globale e forse un progetto di modernizzazione *sostenibile* è da ricercarsi in una adeguata *massa critica* di consenso tra diversi attori istituzionali, economici e sociali.

*Creatività consapevole***

Le cittadelle, 'giganti dormienti' di proprietà pubblica precluse all'utilizzo del pubblico, costituiscono un *patrimonio collettivo sprecato*, un *bene comune* negato.

È necessario dunque un ribaltamento del punto di vista.

La prima sfida da affrontare in questo processo di inversione di sguardi osservando un ex complesso manicomiale consiste nella necessità di far riconoscere alla collettività il valore dello stesso, accendere un *interesse* che sia propulsore della *trasformazione*.

La cicatrice etica e morale, lasciata dalle cittadelle manicomiali, ha segnato il loro passato e segna ancora le possibili previsioni future. La cittadella recintata del Bianchi, sopraelevata, appare lontana e silente, estranea alla percezione della comunità che vive al suo intorno non considerando il valore, in atto e in potenza, di quel grande *buco nero* della città.

Il riconoscimento del complesso come patrimonio comune non è solo un procedimento giuridico ma è auspicabile che si configuri come *fenomeno socialmente costruito*.

La stessa condizione di abbandono che ha portato a questo *tempo di latenza* è premessa utile e, potrebbe dirsi, fondamentale per un pensiero progettuale di riuso finalizzato ad un più ampio *riscatto*. Il tempo di latenza diventa qui *tempo dell'attesa* e distanza necessaria all'assunzione di consapevolezza del *potenziale* inespresso di quei luoghi, dell'*occasione* sprecata.

Lo spazio chiuso e precluso deve essere aperto e liberato da un'idea di segregazione, contaminato da un'*idea di molteplicità*: di persone, di usi, di approcci, di interventi, di gestione.

L'approccio da assumere deve essere *consapevole* e *critico*, tendente a definire un avanzamento nella storia dell'appartenenza dell'oggetto alla comunità.

D'altra parte risulta ormai permeata nella società una logica di *riappropriazione degli spazi* che trova legittimazione nella definizione di *beni comuni* riferita a quei beni percepiti dalla cittadinanza quali ambienti di sviluppo civico, capaci di creare *capitale sociale e relazionale*. E la realtà napoletana si dimostra un terreno fertile per operazioni di trasformazione che si sono radicate attraverso esperienze di collaborazione e *attivazione della cittadinanza* nei processi di costruzione dello spazio pubblico. Tra le iniziative partenopee di *riuso* di beni comuni e innovazione sociale si

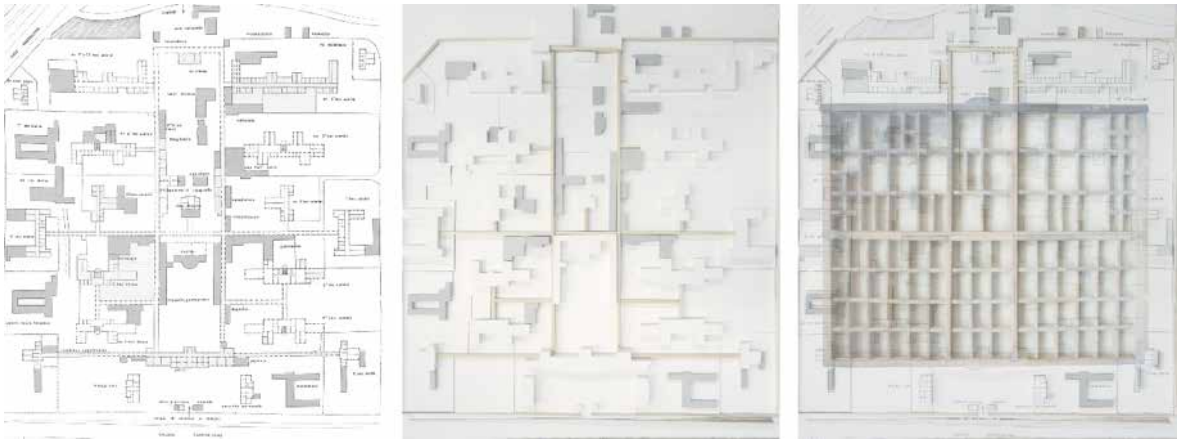
annoverano: la fondazione *FOQUS - Fondazione Quartieri Spagnoli* nell'ex istituto Montecalvario, il *MADE IN CLOISTER* nell'ex convento di Santa Caterina a Formiello, il *QUARTIERE iNTELLIGENTE* nei pressi della scala di Montesanto, *l'EX OPG je so' pazzo* nell'ex ospedale psichiatrico giudiziario di Materdei, lo *SCUGNIZZO LIBERATO* nel complesso di San Francesco delle Cappuccinelle, *l'asilo* nell'asilo Ugo Filangieri.

Tali iniziative, volte alla rigenerazione urbana di *luoghi negati* alla cittadinanza, sono ascrivibili ad azioni che mettono in atto processi di *riappropriazione* secondo modalità che pur essendo antitetiche (*top-down* e *bottom-up*) innescano trasformazioni che promuovono cultura, interazione sociale e partecipazione attiva.

Il tentativo di inserire tra questi luoghi pulsanti della città di Napoli l'ex ospedale psichiatrico Bianchi si scontra immediatamente, tra le altre, con due questioni rilevanti: la *dimensione* del complesso e l'articolata *gestione* della proprietà del bene.

L'estensione dell'ex manicomio deve divenire *occasione* e non impedimento. Il 'gigante dormiente' va risvegliato, con processi vari e molteplici, che possano muoversi su traiettorie diverse e che trovino però punti di intersezione.

Appare necessario compiere operazioni volte a frazionare per *pezzi*, per *parti* e per *tempi* il progetto di riuso del complesso. L'impianto urbano del progetto originario, il vero monumento, dovrebbe diventare strumento di progetto, reinterpretato e 'strumentalizzato' nella sua natura di struttura che fraziona, definisce e caratterizza.



Nella sovrapposizione di planimetria, plastico e cassetto si allude simbolicamente alla definizione di una *struttura creativa*, *critica* e *consapevole* che ridefinisca gli spazi del complesso che da contenitore di folli deve divenire *contenitore di folle*: promuovendo una vita creativa, dinamica e condivisa. La struttura creativa prende metaforicamente la forma di un cassetto, ritrovato nella tipografia del complesso, che sembra esser disegnato con uno schema coincidente con l'impianto urbano dell'ex manicomio. Il cassetto, disegnato per moduli e sotto-moduli rimanda alla possibilità di frazionare questo luogo, di *frammentarlo e moltiplicarlo*, rendendolo un *contenitore di creatività*. In questo cassetto luoghi cose e persone possono interagire.

Nella definizione di un processo di trasformazione si potrebbe iniziare dalla *riapertura* degli spazi aperti, disponibili alla consapevole *manipolazione creativa* dei cittadini, resi nell'immediato spazi pubblici della quotidianità.

Vari sono i casi di riappropriazione creativa degli spazi aperti, ad esempio i 'giardini condivisi', riconosciuti e promossi dal Comune di Milano con la Delibera N.1143 del 25 maggio 2012, in cui le attività e la gestione dei beni sono concertate dalla collettività. Si tratta di luoghi ripuliti, coltivati, rianimati dove si organizzano tra le varie iniziative: fiere, mostre, attività per bambini, orti condivisi.

In operazioni di questo genere risulta di primario interesse il concetto di *riciclo,* di cui vanno indagate tutte le possibili sfaccettature: si dovrebbe tendere ad un riciclo dei *luoghi*, della *materia*, dei *tempi*. Il progetto si dovrebbe connotare per un carattere di dinamismo, di apertura a tutte le possibili variabili, un progetto non ingabbiato in un processo monodirezionale bensì capace di accogliere *input* e *condizioni mutevoli*. Per indagare l'idea di riciclo il caso parigino de '*Les Grands Voisins'* appare esemplare; qui il 'temporaneo' è parola d'ordine. L'area dell'ex ospedale Saint-Vincent-de-Paul, nel 14° arrondissement, destinato ad essere abbattuto per dar posto ad un eco-quartiere, diventa temporaneamente una realtà animata da un carattere di *multiculturalità* e *multifunzionalità*. In questo spazio pubblico aperto a tutti, nel tempo precedente all'inizio dei lavori da parte del comune di Parigi, le tre associazioni coinvolte e gli abitanti, ospitati in alcuni locali dell'ex ospedale, lavorano ad una *mixité* che ha reso, un luogo altrimenti abbandonato nel pieno centro della capitale francese, uno dei punti di ritrovo più interessanti e apprezzati dalla cittadinanza. Un luogo dove l'apporto del singolo diviene *beneficio collettivo*, un luogo di *intersezione* e *interazione* tra etnie, saperi e interessi. Il risultato dell'impegno profuso sono 4 ettari di solidarietà, di arte, uno spazio di cooperazione e partecipazione, dove si possono trovare: un bar, una sala per eventi, una mediateca, un negozio vintage, vari atelier di artisti e una galleria espositiva, serre e orti, molteplici start up (tra cui attività che traggono profitto dal riciclo di materiali), un salone di bellezza, un cinema all'aperto, un atelier per bambini, delle residenze sociali, delle attrezzature sportive ecc.

Gli spazi aperti sono totalmente ripensati e ridefiniti mediante interventi provvisori, si costruiscono con *approccio estemporaneo* attrezzature sportive, palcoscenici, pedane che definiscono gli spazi di pertinenza dei locali, serre, recinti per agricoltura e allevamento di animali da cortile o addirittura apicoltura. In questo caso sperimentale francese quel che si può ritrovare ben radicato è l'*approccio creativo* al riciclo, la logica di partecipazione e condivisione.

Il progetto a cui si dovrebbe tendere si potrebbe definire un *non finito permanente*, un progetto in continua mutazione che sappia rispondere a domande sempre diverse.

Nella logica di un processo di riqualificazione per fasi, aperti, ridefiniti e attrezzati gli spazi verdi del complesso, si potrebbe passare al *recupero, riuso o riciclo* delle architetture seriali, secondo un'idea di creatività consapevole, strumento partecipativo per la rigenerazione che si fondi sull'interazione pubblico-privato.

L'intervento dovrebbe orientarsi secondo varie direttrici. Anzitutto il manufatto architettonico si può reinterpretare in una logica di rapido riuso, senza intervenire in modo massiccio con il progetto d'architettura. Così facendo si possono riutilizzare ambienti dell'ex complesso come spazi coperti ma aperti, quasi intesi come propaggine degli spazi esterni, invertendo l'originaria logica che teneva insieme pieni e vuoti.

La serialità dei padiglioni del complesso manicomiale ci consente, dunque, di adottare logiche parziali e differenziate, prevedendo *gradi di trasformazione* dei manufatti anche dissimili.

Vi sono casi in cui il progetto di architettura entra con maggior forza nel processo di rifunzionalizzazione di questi complessi ospedalieri abbandonati, come è avvenuto per l'*Hospital de Santa Caterina* di Girona dove l'intervento ha mirato a epurare il complesso di tutte le parti spurie rispetto al disegno originario. Il progetto *ex novo* che dialoga con la presistenza, oltre alla costruzione di un corpo del tutto inedito che definisce il fronte stradale, talvolta sopraeleva parti dell'antico complesso, talvolta configura un disegno di suolo che raccorda le quote dell'architettura originaria e dell'intervento più recente. Un progetto che modifica sostanzialmente lo spazio ma rispetta l'architettura storica, giocando poche sapienti mosse, è sicuramente quello di Gonçalo Byrne per l'Hospital de Sao Teotònio di Viseu. Qui l'architetto conserva il rapporto tra il contesto e il manufatto, operando con un unico gesto; coprendo la corte modifica il modo di vivere quello spazio definendolo come luogo di aggregazione e accoglienza interno. Il grado di trasformazione dei manufatti è spesso connesso al programma di rifunzionalizzazione e alle modalità di finanziamento e gestione dell'intervento. Il progetto per l'*Hospital de Olot* pone al centro una questione preponderante in complessi sì fatti, ovvero la permeabilità del perimetro rispetto alla città; questo il motivo per cui l'intervento si propone sostanzialmente di ridefinire il solo piano terra rendendolo poroso e attrattivo stabilendo una relazione di continuità tra spazi esterni ed interni al complesso. La logica di apertura e permeabilità, questa volta alla scala urbana, è ancora una volta il principio di partenza per il progetto del '*Antwerpen Militair Hospitaal*' teso a contrastare 'una lacuna nella memoria collettiva degli abitanti' derivante dalla condizione di inaccessibilità dovuta al perimetro

militare. Il risultato di un intervento volto solo a determinare una condizione favorevole ad ospitare la nuova funzione museale, quella del *Museu de Arte Contemporânea* di Elvas in Portogallo, rende chiaro l'intento di esporre delle opere d'arte contemporanea negli spazi propri di un ex ospedale.

La definizione di *modelli di gestione differenziati* risulta altrettanto interessante e probabilmente necessaria. La *cooperazione* di associazioni, di gestione pubblica e privata coadiuverebbe la necessaria frammentazione del complesso che potrebbe dunque ospitare le più varie attività.

Logica processuale di trasformazione, arte e cultura come attività propulsive, volontà della cittadinanza e sinergia con le istituzioni, tutto ciò si ritrova invece nel graduale processo che ha portato l'ospedale *Bethanien* di Berlino a diventare un centro artistico culturale, un contenitore di creatività, rispettoso dei valori storici del manufatto di metà ottocento ma non per questo ingabbiato in logiche restrittive di conservazione.

Per l'ex ospedale psichiatrico Bianchi, la necessità di consapevolezza precedentemente richiamata, risulta dunque fondamentale nella definizione della struttura creativa e critica, nella costruzione del nuovo contenitore, del *cassetto*. È *vocazione della cittadella* quella di ospitare persone, attività produttive e artigianali, terreni coltivati, attrezzature sportive. Tutti questi elementi vanno reinterpretati per la definizione di un *hub* della condivisione, della creatività, uno spazio pubblico della quotidianità, aperto e malleabile.

Qui la *memoria materiale e immateriale* dei luoghi va coniugata con le istanze della città contemporanea, una città multiculturale, multietnica, multifunzionale, multiscalare; una città in cui l'identità si confronta con la necessità di costruire *reti*.

Bibliografia
A.A.V.V. (2013), *I complessi manicomiali in Italia tra Otto e Novecento,* Milano: Mondadori Electa S.p.a.
Cherchi P. F. (2016), *Typological shift. Adaptive reuse of abandoned historic hospitals in Europe. Riuso degli ospedali storici abbandonati in Europa,* Siracusa: LetteraVentidue Edizioni srl.
D'Agostino A. (2016), *In-between spaces. The former psychiatric hospitals, new urban ghosts,* in A.A.V.V. *In between scales,* Bucharest: "Ion Mincu" Publishing House Bucharest.
https://youtu.be/TM_B7QijZyA
https://rabdo.blog/2017/03/19/milano-giardino-condiviso-deuropa/
https://lesgrandsvoisins.org/

*Ricercatore
**Tesista (Arc5UE)

La città creativa

Vincenza Cinzia Farina*

Il progetto dello spazio pubblico come affermazione politica

La nuova crisi urbana

Nell'allegoria del Buon Governo di A. Lorenzetti sono, con sorprendente attualità, enucleati alcuni caratteri positivi che anche oggi cerchiamo di conseguire nella produzione dello spazio urbano. Ovvero la bellezza della città, che contribuisce a fare la gioia dei cittadini e, soprattutto, la qualità della vita. Siena è raffigurata, infatti, come una città dove vi è spazio per la moltitudine e per ogni dimensione della vita; come una città in crescita, dove si lavora; una città, tuttavia, che può essere così bella solo se retta sulla giustizia, sulla concordia e, quindi, sul buon governo; su una politica volta al benessere di tutti e non di pochi. Il Lorenzetti, e i Medici che gli avevano commissionato l'opera, attraverso l'allegoria *educano* i cittadini alla domanda di una città migliore di quella nella quale storicamente si colloca l'affresco. Siena, com'è noto, era a quel tempo imperversata dalle lotte tra guelfi e ghibellini e per mezzo dell'allegoria, in definitiva, non s'intende rappresentare altro che la visione di un mondo migliore, l'unico possibile, quello retto sul *bene comune*.

Oggi la città, o in generale le diverse forme di agglomerazione urbana, e Siena stessa sono, naturalmente, profondamente cambiate da allora, ma i fondamentali diritti umani, quali il diritto alla felicità, alla libertà individuale, il diritto alla vita e alla qualità della vita nella città erano nel XII secolo e sono ancora oggi i pilastri su cui si fonda una società stabile, ricca, armoniosa e democratica.

Tuttavia le trasformazioni occorse negli ultimi secoli al modo di produzione capitalista – l'industrializzazione e la modernità prima e oggi la globalizzazione e l'economia neo-liberista – se per un verso hanno esteso a più ampie fasce di popolazione l'accesso a determinati beni (strumentali

perlopiù ad alimentare i meccanismi di produzione economica in atto), per l'altro hanno, di fatto, via via prodotto l'espunzione dei suddetti diritti dalla produzione dello spazio sociale e la perdita di quello che Lefevre definisce *diritto alla città*[1].

La nuova crisi urbana, che è la dimostrazione di tale processo di espunzione, trova nelle città non solo la rappresentazione ma la causa stessa del suo prodursi.

Per R. Florida la dimensione più evidente della nuova crisi urbana è data, infatti, dalla dinamica cumulativa e auto rinforzante, alimentata dalla globalizzazione, che porta città superstar, come New York, London, ecc. - leader nel settore tecnologico, centri del sapere, dove si concentrano le maggiori compagnie finanziarie e dove la ricchezza, in alcuni casi, compete con quella degli stati nazione - a divenire sempre più forti in ragione della capacità attrattiva che il carattere vibrante di queste esercita sugli investimenti finanziari internazionali e, quindi, su un numero crescente d'imprenditori, di persone di successo e/o di talento, ecc.. che vogliono e necessitano di vivere in queste città. Questo genera una prima profonda disparità con le altre città del mondo, che rimangono indietro nel processo di sviluppo economico e di produzione del benessere, e una seconda, disuguaglianza al loro interno, che polarizza sempre più la ricchezza (Florida, 2017). Ne scaturisce una forma di urbanizzazione, *patchwork*, segnata da profonde divisioni di classe, segregazione, incremento di aree di povertà, di degrado culturale, sociale e psicologico, e perdita crescente da parte dei cittadini del *diritto alla città.*

Il territorio metropolitano in questo tipo di urbanizzazione (*winner take all urbanism*) diventa il luogo dove si produce ricchezza prevalentemente attraverso la rendita fondiaria, immobiliare e soprattutto finanziaria e attraverso lo sfruttamento del plusvalore prodotto da attività intellettuali, creative, o da servizi a medio-alta specializzazione.

E' stato di recente suggerito che «la metropoli è la fabbrica di oggi» (Negri, 2012), poiché è in questa che l'accumulazione si attua per espropriazione del *comune*, ovvero di ciò che è prodotto da una forza lavoro sottopagata, divenuta *moltitudine* (precari, *freelance*, donne, migranti), dove il lavoro è prevalentemente di tipo cognitivo e cooperativo.

La metropoli può, quindi, esser vista anche come un incubatore di lotte politico-sociali, come luogo di resistenza alla rendita; e la moltitudine come un nuovo soggetto politico, potenzialmente capace di riappropriarsi del 'comune' e del 'diritto alla città'.

Per superare, dunque, l'attuale crisi urbana (aggravata dalle ripercussioni sul mercato globale della crisi finanziaria del 2008) è necessario prendere consapevolezza degli attuali processi di urbanizzazione per tentare successivamente di *immaginare*, *creare*, *inventare* un alternativo modo di vivere e di *abitare* il nostro pianeta, le nostre città. Si tratta di una crisi che sta mietendo molte vittime nel mondo, più di quelle prodotte dall'ultimo conflitto mondiale, e per superare la quale è necessaria una strategia di sistema (nazionale, europea, globale), in parte già individuata attraverso l'ultima Agenda delle Nazioni Unite per lo sviluppo sostenibile che, basata sul superamento della compartimentazione delle politiche (radicata oggi a tutti i livelli amministrativi) e delle *governances*, sappia attivare delle politiche di *welfare* analoghe a quelle messe a punto nel dopoguerra.

Oggi tra le sfide principali si annoverano: la lotta alla disuguaglianza, alle malattie croniche, all'isolamento, all'esclusione digitale, alla disoccupazione, allo squallore degli insediamenti e degli

spazi pubblici. Sfide per vincere le quali appare indispensabile un cambiamento profondo dei paradigmi morale e culturale ma anche un radicale rinnovamento di tutte le istituzioni. Sembra a tal fine imprescindibile, ad esempio, conseguire una maggiore semplificazione e coordinazione dell'apparato normativo ai vari livelli amministrativi e istituzionali, come garanzia di accessibilità alla giustizia e semplificazione dei procedimenti burocratici alle diverse scale, quali necessarie premesse a qualsivoglia forma di sviluppo economico e sociale. Indispensabile appare anche un maggiore impegno, coordinato globalmente, da parte delle istituzioni politiche ed economiche ad individuare modalità con le quali incidere più marcatamente nella correzione dei fenomeni distorsivi dell'economia attuale e con le quali attuare una più equa redistribuzione[2] del plusvalore prodotto nelle città. O ancora, potenziare la *governance* degli enti locali, le cui agende, guidate da bisogni pratici, possono meglio comprendere le proprie economie i propri bisogni sociali, e meglio posizionarle e soddisfarli, rispetto alle strategie *top down* delle politiche statuali, inadeguate a cogliere le diversità. E infine condurre uno sforzo globale per costruire città più stabili e resilienti, obiettivo che lega la politica urbana a quella di sviluppo internazionale. E' dimostrato infatti che le città più resilienti non solo migliorano lo sviluppo economico e innalzano il livello qualitativo degli standards, ma sono anche più sicure, più tolleranti, più democratiche, più inclusive.

Una siffatta agenda, finalizzata a sconfiggere la crisi urbana, non può, infine, non contenere tra gli obiettivi quello di investire: nelle infrastrutture per incrementare, in modo bilanciato, la densità che favorisce la crescita economica; nell'abitazione e, soprattutto, nello *spazio pubblico* (Florida, 2017).

Le sfide alla crisi urbana oggi si combattono nell'arena città, ma è evidente che esse costituiscono ad un tempo la causa della crisi ed anche il prodotto di determinate forme di urbanizzazione che necessitano, come peraltro tutte le pratiche spaziali attraverso le quali si produce lo spazio sociale[3], di un radicale rinnovamento teso a conseguire un'urbanistica (*win-win*) dove a vincere siano tutti: gli uomini, la società e l'ambiente.

La città creativa per uscire dalla crisi

Con l'idea di *città creativa*, introdotta alla fine degli anni '80, si cerca, spinti dalla necessità di dare delle risposte alle drammatiche trasformazioni economiche e sociali che stavano già avvenendo al tempo in Europa, d'ispirare le persone a pensare, pianificare e ad agire creativamente, per individuare forme di urbanizzazione e sviluppo alternativo. La città creativa non è unicamente quella prodotta dagli artisti ma da chiunque abbia un modo inventivo, creativo di affrontare i problemi posti dalla quotidianità e cogliere il potenziale delle circostanze.

Viene, dunque, legittimato l'uso della creatività in tutti i settori sia pubblico che privato per aggiungere valore, far crescere l'economia, creare innovazione, incrementare la qualità urbana.

Tuttavia l'idea non è risultata esente da critiche. Si è contestata (Krätke, 2012), ad esempio, l'adesione ideologica a quella che è stata definita da Florida *classe creativa;* ritenuta, erroneamente, composta anche dai professionisti della finanza e dell'imprenditoria immobiliare (di fatto interessati unicamente al profitto e ad attuare operazioni speculative), e dalla classe politica (la cui attività principale in molti casi si è rivelata quella di partecipare alle medesime operazioni).

E' stato altresì smentito il legame tra creatività e crescita dell'economia locale. Alcuni dati, rilevati dall'Istituto Federale per il Lavoro, hanno mostrato che a Berlino, uno dei centri europei che ospita il maggior numero d'industrie creative, c'è stato, negli anni dal 1995 al 2005, un incremento del lavoro per effetto dell'economia creativa ma questo è riuscito a compensare soltanto il 25% della perdita dei posti di lavoro nei settori più tradizionali (Krätke, 2012) sostituendoli con lavoro flessibile, precario, e a basso reddito; e che esiste un certo disequilibrio tra il fiorire delle industrie creative e la crescita dell'economia regionale, tale da portare il sindaco di Berlino a definire la sua città "*poor but sexy*".

Lo sfruttamento di questa classe lavoratrice emergente, per produrre profitto e non per innovare la città, unitamente ai processi di globalizzazione, è dunque la ragione dell'ampliarsi dell'ineguaglianza sociale.

Analogamente si comprende la dinamica che porta allo sfruttamento, da parte degli investitori immobiliari, del valore aggiunto prodotto dall'azione rigeneratrice indotta dall'insediarsi dei *bohemiens* in alcuni quartieri originariamente degradati e il conseguente processo di gentrificazione.

Trascorso più di un ventennio dalla originaria definizione di città creativa e valutati gli effetti di questa nei processi di urbanizzazione, cosa è oggi possibile perseguire di quell'idea originaria?

Senz'altro il cambiamento del paradigma etico e culturale, che costituisce la precondizione a qualunque forma di attuazione della città creativa. Da uno centrato sulla produttività materiale, sull'efficienza della città e che richiede per attuarsi l'impiego di infrastrutture *hard* (strade, uffici, abitazioni, edifici iconici) ad uno che pone al centro il capitale sociale ed umano, che incoraggia le persone a lavorare con immaginazione per conseguire innovazione e benessere e che, diversamente dal primo, necessita di una combinazione di infrastrutture *hard* e *soft - place-making, urban design*, incontro e comunicazione tra le persone, luoghi con alto livello di amenità e qualità, 'terzi spazi' che non sono né casa né lavoro dove le persone possono stare insieme, cafè*, ecc.* (Landry, 2008).

Ne consegue che una città siffatta orientata a produrre la città *non solo per profitto* ma anche e soprattutto *per le persone* e rispettosa dell'ambiente, diviene più stabile e resiliente, quindi, anche più democratica e compatibile con i cambiamenti climatici. Infine, promuovendo in generale l'uso di un pensiero laterale, *educa* ad assumere una prospettiva *critica* e *creativa* nei riguardi dell'esistente ed anche delle categorie di pensiero e degli strumenti con i quali siamo abituati a pensare, pianificare, e produrre la città.

Per quanto riguarda, ad esempio, la teoria urbana ci si potrebbe domandare, d'accordo con Brenner, se, dinanzi ad un mondo in cui le relazioni socio-spaziali sono di fatto «esplose […] attraverso delle catene di produzione e consumo sempre più dense, attraverso circuiti di infrastrutture, e[…] reti di circolazione logistica che oggi attraversano il pianeta»[4], sia ancora il caso d'interpretare il fenomeno urbano come confinato all'interno della città. Se non sia, diversamente, più opportuno mettere in discussione il dogma della città ipertrofica che presuppone sempre anche un fuori, non urbano, esteriore, rurale, ecc..; abbandonare queste categorie duali ed iniziare a pensare ad una teoria urbana *senza un fuori* nella quale «la città è ovunque ed in ogni cosa»[5].

Le idee di Brenner - che nel tentativo di abbracciare in una totalità le dimensioni del fenomeno umano nelle dimensioni fisiche della terra richiamano il concetto di ecumene[6] - hanno

naturalmente implicazioni per il progetto dei diversi luoghi e per il progetto dello spazio pubblico della *città dal centro ovunque.* Condividerle equivale, infatti, ad aspirare a creare più che luoghi isolati, *enclaves* chiuse, «modi di connettività tra questi vari luoghi, regioni, territori ed ecologie dai quali gli uomini dipendono collettivamente per la nostra vita comune sul pianeta, e questi modi devono essere negoziati a livello politico, coordinati democraticamente, rispettosi dell'ambiente e capaci di creare un contesto sociale adeguato. I designer, mobilitando le loro capacità di dare forma […]si confrontano con un importante scelta etica […] quella di esplorare nuovi modi di appropriarsi e di riorganizzare le geografie non cittadine per l'uso collettivo e per il bene comune»[7].

Il progetto dello spazio pubblico, in questa prospettiva diviene un potente strumento di resistenza alla strategia di regolazione dominante della nostra epoca, che esternalizza tutti i costi, sociali ed ecologici, dell'accumulazione di capitale. Sostenere infatti la 'città dal centro ovunque' equivale a vedere in ogni sito molto di più del suo circoscritto contesto fisico[8]. Qualcosa che abbraccia elementi, processi, lotte più ampie e, soprattutto, quello che Lefebvre definisce *diritto alla città.*

Il progetto del bene comune nella città creativa

Lo spazio pubblico – con il quale s'intende qui lo spazio propriamente urbano, il bene comune nella sua manifestazione materiale e immateriale e non un ambito di esclusiva proprietà pubblica – è più di uno strumento di resistenza del potere costituito. Esso è il *telos* del progetto urbano, la razionalità ultima del progettare, la *Stadtkrone* creativa.

Nella città creativa *per il mondo* (Landry, 2008), quella che prende e dà indietro assumendosi la responsabilità per la comunità mondiale, lo spazio pubblico è il luogo fisico dove s'invera questo scambio e dove si esercita il *diritto alla città*, esso è la matrice della vita stessa della città e del *bene comune*. Questo, che ha profonde implicazioni con gli elementi primari della nostra vita, non presenta soltanto aspetti materiali, economici, concreti ma include anche aspetti immateriali, relazionali, affettivi, legati ai rapporti che noi abbiamo con gli altri. E questo lato soggettivo e relazionale del bene comune è importante quanto quello economico e materiale (Inghilleri, 2014). Ed è proprio questa dimensione antropologica e psicologica del bene comune che interessa la progettazione dello spazio pubblico.

«I beni comuni costituiscono una vera e propria forma di capitale sociale, cioè un sistema di relazioni attraverso il quale è possibile trasmettere informazioni e risorse cognitive, permettendo alle persone di ottenere obiettivi in modo più semplice, veloce e meno costoso […] Il capitale sociale si basa su relazioni sociali caratterizzate da fiducia , confidenza, comprensione reciproca, condivisione di valori e di atteggiamenti capaci di unire i membri di una comunità rendendo possibili le azioni cooperative» [9] . Un'area attenta al verde e/o alle attività quotidiane delle persone, un'infrastruttura che rende più facilmente accessibili due luoghi tra loro distanti o un ponte, che connette due aree in precedenza separate, sono elementi che fanno parte del bene comune a prescindere che questo sia privato o pubblico.

Il senso di capacità e di autodeterminazione nei luoghi della vita – come quello che può derivare semplicemente dall'uso di un'adeguata infrastruttura che facilita e rende gradevole il percorso casa-lavoro o centro-luogo di residenza; oppure di un'adeguata sede pedonale, il cui

attraversamento costituisce un'esperienza gradevole e soprattutto accessibile anche ai più disagiati (anziani, donne con bambini); o di un'area verde dotata d'infrastrutture WI-FI che permette un uso *domestico* dello spazio pubblico - portano ad esperienze dotate di senso, all'autostima, e portano ad amare i contesti dove queste esperienze avvengono.

L'architettura dello spazio pubblico può, dunque, esser vista come è un *artefatto cognitivo* (Inghilleri, 2014), che può favorire il senso di appartenenza, *facilitare* le persone ad esprimere le loro capacità e i loro desideri e a farlo in modo condiviso e diventare, quindi, *bene comune*.

Favorire, infatti, esperienze gradevoli e costruire luoghi sufficientemente *indeterminati*, capaci cioè di offrire una gamma di possibilità di azioni da compiere, tali da invitare le persone a scegliere e ad esprimere le proprie capacità, determina un attaccamento psicologico ai luoghi e, conseguentemente, creando questi processi contribuisce alla formazione del capitale psicologico che, come quello sociale ed economico, è fondamentale per il futuro. Ad esempio in ambito lavorativo, sarà necessario imparare più spesso nuove abilità e adattarsi ai cambiamenti di lavoro più velocemente. Può quindi essere importate accumulare un capitale psicologico da utilizzare nei momenti di difficoltà o per sviluppare sforzi creativi successivi.

La prova di quanto siano importanti per l'uomo questi aspetti è data dal grado di soddisfazione di vita mostrato, sorprendentemente, da popolazioni che vivono in condizioni disagiate ma all'interno di comunità dove è fortemente espresso il senso di appartenenza (*slum*, periferie, sud del mondo). Da queste giunge una lezione di democrazia profonda. Infatti il senso di appartenenza (che oggi dovrebbe trovare la propria condizione nell'essere cittadini del mondo) porta gli uni a rispettare gli altri, ad ascoltare, a tenere conto delle differenze, porta cioè ad apprendere l'empatia che è prodromica della creatività. Mettendoci, infatti, nei panni dell'altro, decentrandoci, ci spingiamo ad ascoltare, ad immaginare nuovi scenari e nuove forme di vita, ad essere creativi (Nussbaum, 2011) e conseguentemente a realizzare città più inclusive e tolleranti. Quest'attitudine fa sì che l'elemento di diversità, che in un primo momento è destabilizzante per la comunità, se ascoltato, rispettato, diviene uno stimolo per rendere i confini sempre più *blurred* e per creare spazi più ibridi e inclusivi (Landry, 2008).

La responsabilità dell'architettura e dell'urbanistica è, allora, quella di *favorire* lo stabilirsi di queste *garanzie sociali* e *psicologiche* (quali l'appartenenza ad una comunità, la possibilità di esprimere i nostri desideri profondi, di autodeterminarci, di scegliere la nostra vita) e di aggiungere simultaneamente al valore economico, rivendicato dall'economia, i suddetti valori (Landry, 2008)

Si potrebbe obiettare che il capitale sociale oggi si realizza utilizzando gli strumenti connessi alla tecnologia informatica (i social network, what's up, ecc.) e che l'ambiente fisico, che compete agli architetti e urbanisti, ha perso d'importanza a vantaggio dello spazio dei flussi (d'informazione, comunicazione, ecc..).

Ma è invece proprio questa progressiva virtualizzazione dello spazio a rendere necessario, attraente, seducente lo spazio fisico (M. Zardini, 2015). L'uomo, che è dotato di un corpo, sente l'esigenza di sentirsi collocato nello spazio, nel tempo e di percepire con tutti i sensi il suo intorno e la città. Questa, pertanto - o se si assume la prospettiva, di cui si è detto sopra, della città senza un fuori, l'intero mondo urbanizzato - rimane il luogo dell'estensione misurabile dei nostri corpi e il luogo della profondità incalcolabile delle nostre anime.

In un siffatto mondo continuo il fare dell'architettura, soprattutto quando si confronta con lo spazio pubblico, somiglia sempre più al fare del *giardiniere* all'interno di un *giardino planetario.* L'architetto[10], come il giardiniere, è immerso come in un giardino dove l'unica dimensione incommensurabile, recessiva, foriera di libertà oltre la quale l'uomo può oggi *immaginare* è quella verticale, profonda, psicologica, spirituale.

Il fatto, inoltre, che l'accessibilità non è più l'elemento discriminante dello spazio pubblico fa sì che altre qualità diventano fondamentali per l'attrattività di questo, nell'ambito della città *creativa* quali ad esempio: le *qualità sensoriali*, il *carattere* e l'*atmosfera*. Si pensi, ad esempio, alla qualità che può derivare dal conforto offerto dall'ombra degli alberi e dalla natura in generale; da alcune sedute poste nei punti strategici di uno spazio; dal riparo offerto da un portico; dall'assenza di rumore; o il piacere che può derivare dall'entrare in contatto, anche solo con gli occhi, con la *texture* di un determinato materiale o con la bellezza di alcuni colori.

Si pensi all'importanza del *carattere* di uno luogo, globalmente orientato ma localmente autentico, che ci colloca precisamente nello spazio, nel tempo, nella storia e nella cultura di quel particolare contesto, fatto di colori, suoni, odori, la cui identità entra a far parte della nostra stessa memoria; o ancora a quella indicibile condizione che scaturisce dalla complessità di molti fenomeni urbani, e non unicamente dal progetto dello spazio pubblico, che è l'*atmosfera* di un luogo, che in una città *creativa*, diviene vibrante, si connota di vivacità e allegria.

Attraverso questo *sguardo incarnato* lo spazio pubblico può davvero contribuire alla formazione di quel *milieu* che, attraverso un nuovo rinascimento, produce la città creativa come *learning city* (Landry, 2008). Ovvero come una città dove tutti i suoi membri sono incoraggiati ad imparare a vivere *oltre lo stato stabile* (Landry, 2008) e all'interno di processi che sono in continua trasformazione, come accade per le piante e i fiori di un giardino.

Il lavoro dell'architetto per gli spazi pubblici della *città creativa* somiglia a quello del giardiniere.

R. Erskin diceva: «per essere un buon architetto tu devi amare le persone!» proprio come il giardiniere che «è colui che nel tempo fa durare l'incanto» (Clément, 2008) ama il proprio giardino.

Note

Che per Lefebvre è diritto alla libertà, all'abitare e alla fruizione della città;

[2] ad esempio attraverso la tassazione della rendita; il salario minimo e l'imposta negativa sul reddito;

[3] il riferimento è alla teoria della produzione dello spazio sociale di H. Lefebvre;

[4] N. Brenner, Stato, spazio, urbanizzazione, Edizioni Angelo Guerini, Milano, 2016, pag.144;

[5] N. Brenner, Stato, spazio… *op.cit.,* pag. 145;

[6] dal greco οικουμενη = Terra abitata;

[7] N. Brenner, Stato, Spazio... op cit. pag 170;

[8] Per N. Brenner, infatti, le ragioni della gentrificazione prodotta dalla realizzazione del parco High Line di NYC sono da attribuire ad una inadeguata interpretazione del sito;

[9] P. Inghilleri, *Verso un'architettura dei beni comuni,* in "Lotus Internaztional" n.153, EditorialeLotus, Milano, 2014, pag.45;

[10] Farina V., *L'architetto giardiniere*, in atti del convegno internazionale: *Rebel Matters Radical Patterns*, 21-22 marzo 2013, De Ferrari Comunicazione, Genova, pp. 419-426.

Bibliografia

Brenner N., (2016), *Stato, Spazio, Urbanizzazione*, Milano, Edizioni Angelo Guerini;

Carlotti M., (2014), www.youtube.com/watch?v=xYNqLdcZKBY, Convegno *Il Buon Governo ed il Bene Comune*, Milano;

Clément G., (2008), *Il giardiniere Planetario*, Milano, 22publishing;

Florida R., (2017), *The New Urban Crisis,* New York, Basic Books;

Farina V., (2013), *L'architetto giardiniere*, in atti del convegno internazionale: *Rebel Matters Radical Patterns*, 21-22 marzo, Genova, De Ferrari Comunicazione, pp. 419-426;

Gehl J. (2010), *Cities for People*, Washinton/Covelo/London, Island Press;

Inghilleri P., (2014), *Verso un'architettura dei beni comuni*, in *Lotus International*, n. 153, pp. 44-46;

Krätke S., (2012),*The New Urban Growth Ideology of "Creative Cities"* in: Brenner N., Marcuse P., Mayer M., (edited by), *Cities for People not for Profit,* New York, Routledge;

Landry C., (2008), *The Creative Cities,* London, Earthscan;

Lefebvre H. (2014), *Il diritto alla città,* Verona, Ombre Corte;

Lefebvre H., (2000), *La production de l'espace*, Paris, Ed. Anthropos, IV édition;

Negri T., (2012), *Inventare il comune,* Roma, DeriveApprodi srl;

Nussbaum M. C., (2011) *Non per profitto*, Bologna, Il Mulino;

Zardini M., (2015), *Verso un'urbanistica sensoriale*, in: *Lotus International* n. 157, pp. 63-68.

*Architetto Phd Progettazione architettonica e urbana

Cremona: per una sostenibilità creativa dello spazio pubblico

Enrico Maria Ferrari*

Parole chiave: non-luogo; attività; temporaneo; ordinario; sostenibile.

Storicamente è allo spazio pubblico che è stata affidata la missione di ospitare, di accogliere, del radunarsi delle persone, poiché considerato il luogo privilegiato dell'interazione sociale. Quando studiamo la città antica è possibile leggere attraverso i luoghi il funzionamento, le pratiche della società che l'abitava, e la sua rappresentazione ci appare come un insieme che forma una totalità fortemente strutturata. Questi spazi della città storica sono luoghi della memoria. Il passare del tempo ci separa dal tempo trascorso, da un lato, e dall'altro fornisce continuità tra passato e presente, questo permette di analizzare le tracce di mondi perduti. La città storicamente si è sviluppata attraverso degli spazi pubblici, cioè mediante spazi aperti (è anche il caso di Cremona). Seguendo la classificazione data dallo storico Marco Romano nel suo libro «L'estetica della città europea», i temi collettivi di pertinenza pubblica nelle città italiane e europee a partire dal Medioevo possono essere così sintetizzati: chiese, mura, strade, piazze, palazzi civici, prati, locande, e così in una successione temporale, sino ai giorni nostri, che vede aggiungersi tutta una serie di nuovi spazi in relazione alle mutate esigenze economiche e sociali (musei, biblioteche, giardini pubblici, cimiteri, stazioni, centri commerciali, aeroporti, ecc.). Le città hanno da sempre cercato di reinventarsi, cioè di essere creative. Tuttavia nella città contemporanea, non dobbiamo scordarlo, si sono creati una serie di spazi che contraddicono la definizione classica della nozione di luogo, che sembra non più adatta per definire queste numerose zone caratterizzanti la società contemporanea. Se prendiamo come esempio i grandi supermercati, le tangenziali, le aree dismesse, che popolano sempre più le nostre città e che accolgono una parte sempre più importante delle pratiche dei nostri contemporanei, ci accorgiamo che non sono il supporto di una rappresentazione forte. Dal mondo anglosassone, come si sa, si è preso per necessità linguistica in prestito il termine *nonplace* per definire questi nuovi spazi, che non possiedono gli attributi tradizionali del luogo. Il non-luogo è caratterizzato da una mancanza di rappresentazione, che fa referenza all'accezione di *luogo della memoria*. La città è un oggetto sia spaziale che sociale, è dunque il supporto di una rappresentazione. Analizzando una serie di carte storiche-topografiche della città di Cremona, iniziando da quella disegnata da Antonio Campi e pubblicata nel 1585 e inserita, in stati diversi, nelle copie del libro «Cremona fedelissima città», per giungere alla moderna cartografia, ci accorgiamo di come gli spazi collettivi di pertinenza pubblica a Cremona siano il risultato di una ordinata stratificazione e complessa aggregazione di edifici e di spazi. La cartografia urbana emerge realmente in epoca rinascimentale, in un momento ove la celebrazione della gloria delle città passa attraverso la rappresentazione della forma generale della città, vale a dire rappresentazione del tessuto urbano e del sito geografico. Se prendiamo in

considerazione gli spazi aperti urbani rappresentati nella *Species urbis* disegnata da Antonio Campi ne possiamo individuare principalmente tre: la *Platea Maior*, oggi piazza del Duomo, la *Platea Parva*, la piazza più piccola, oggi denominata Antonio Stradivari, la *Platea Castri*, piazza del Castello in gran parte oggi scomparsa. Il Campi mette inoltre in evidenza il percorso della *Strada Magistra*, la strada principale (corso Garibaldi e corso Campi), che attraversa il centro storico da est a ovest. Sono luoghi della città di Cremona rimasti strutturalmente intatti nel loro impianto topografico. Antonio Campi riporta nella sua pubblicazione la cronaca di una serie di apparati festivi, allestiti nel corso dei secoli, in occasione dell'ingresso in Cremona dei rappresentanti del Governo spagnolo, dei nobili della città di Milano, oppure dei rappresentanti del Clero. Negli archivi è rimasta di quel periodo storico la documentazione grafica dell'ingresso in Cremona dell'Imperatore Carlo V nell'anno 1541, e di un successivo evento, ancor più documentato, quello della visita della Regina di Spagna Margherita d'Austria, avvenuto nel 1598. In simili occasioni venivano allestiti lungo il percorso, che si sviluppava a partire dall'ingresso del perimetro murario fino a giungere in Cattedrale, una serie di porte trionfali temporanee in legno e stucco, progettate dai più grandi artisti cremonesi dell'epoca. Eventi effimeri di messa in scena della città, che trasformavano lo spazio urbano, fermavano il tempo e attiravano l'attenzione di tutti, producendo un fenomeno di discontinuità tra la vita ordinaria e l'insolito festivo, probabilmente sbalorditivo per quelle classi meno abbienti della popolazione. Antonio Campi descrive altresì l'usanza d'origini medievale, di celebrare a Cremona il 15 di agosto di ogni anno la *Festa del toro.* Festa di piazza durante la quale era usanza far corre liberamente un toro nella *Platea Maior* accompagnando l'esibizione con giochi carnevaleschi. Una grande adunanza di popolo e di nobili esultanti seguiva l'avvenimento come in un'arena; gli spettatori erano alloggiati tra le monofore e il porticato della loggia della Cattedrale, sul tetto de Battistero, sotto i portici del Palazzo Comunale.

Fig. 1 «Festa del Toro a Cremona», Giovanni Cippelli, incisione 1572.

Lo spazio pubblico a Cremona durante inizio Ottocento diventa occasione di allestimenti effimeri profani, è il caso dell'istituzione della prima Fiera cittadina nel 1820 che si svolse per alcuni anni nella zona denominata Pubblico passeggio (attuale viale Trento e Trieste), lungo i baluardi delle mura e la piazza della chiesa di San Luca. Uno spazio urbano, posto al limite nord della città storica,

che durante il mese di settembre ospitava per quindici giorni tre categorie di funzioni: vendita al dettaglio, esposizione e commercio zootecnico, spazi per i divertimenti ed esposizione di animali esotici. Gli amministratori della città di Cremona se da un lato si resero conto che la Fiera costituiva un'importante occasione di sviluppo economico, dall'altro ne sottolinearono la funzione simbolica, di intrattenimento, di apprendimento e di apertura della città verso l'esterno. Gli spazi e le funzioni di interesse pubblico a Cremona che si sono aggiunti nel tempo sono stati creati attraverso la demolizione di antichi edifici, è il caso della Basilica e dei chiostri di San Domenico, edificio gotico risalente al 1284, demolita a far corso dall'anno 1869. Sull'area vennero realizzati i giardini pubblici di Piazza Roma il cui disegno ricorda il modello dei parchi urbani francesi, i cosiddetti *square*, con alberi di alto fusto che ne coronano e ne scandiscono il tracciato. La creazione di un giardino pubblico urbano, nella politica urbanistica di Cremona in epoca postunitaria, è considerata come un progetto di interesse generale, luogo di contemplazione e di spettacolo accessibile a tutta la cittadinanza, spazio della figurazione e del quadro sociale della città contemporanea. Le piantumazioni previste nel progetto non sono solo il decoro vegetale collocato in contrapposizione a quello materico degli edifici, forniscono lo spunto per dare vita a un'ambiente sociale urbano aperto e salubre. Nel 1881 nei giardini di Piazza Roma venne organizzato un allestimento temporaneo, in occasione dell'Esposizione agraria ed industriale, importante evento non solo commerciale ma di particolare concentrazione sociale e di valorizzazione della città. La questione della demolizione del complesso monumentale di San Domenico anticipa la politica urbanistica della città di Cremona durante il Ventennio, periodo durante il quale gran parte degli edifici del centro storico furono demoliti per fare posto ad imponenti immobili residenziali e terziari. Sul finire gli anni Trenta viene progettato il nuovo Palazzo dell'Arte e realizzata una grande Piazza prospiciente l'edificio, oggi Piazza Marconi, mettendo in opera la sistematica demolizione di un quartiere medioevale.

Questa analisi ha permesso di visualizzare una carta immaginaria, tematica-sintetica, della città di Cremona dove sono stati evidenziati alcuni episodi, consuetudini, di aggregazione collettiva attinenti alla tradizione della città; il nostro patrimonio urbanistico ha visto le pratiche sociali cambiare nel tempo, determinare nuove funzioni e scaturire inconsuete finalità dello spazio urbano. L'attuale situazione demografica di Cremona con una popolazione di 69.580 abitanti riflette quella registrata nel 1951; questo fenomeno di decrescita ha avuto effetti negativi sulla città, sul commercio e sulla qualità urbana. Qual è oggi l'atmosfera, la qualità e gli stili di vita presenti in questi spazi pubblici? Come interagiscono le persone quando frequentano, con le loro pratiche sociali, i luoghi collettivi? Possiamo ricondurre a tre categorie generali le attività che si svolgono in questi ambiti, conformandosi al seguente modello: attività *necessarie*, *volontarie* e *sociali*. Questa formulazione ci aiuta a capire più adeguatamente come funzionano gli spazi pubblici nelle nostre città; precisa come, perché e quando ne usufruiamo. Le attività *necessarie* possono essere ricondotte a quelle azioni che reputiamo indispensabili o obbligatorie che svolgiamo quasi giornalmente, come andare al lavoro, andare a scuola, fruire del commercio. Attività che possiamo riassumere come incombenze e doveri quotidiani, traiettorie all'interno della città e verso l'esterno che i cittadini sono obbligati a tracciare. Le attività *volontarie* sono invece quelle alle quali ci si dedica soltanto e solamente se lo si desidera, come ad esempio una passeggiata, un giro in bicicletta, lo stare seduti su una panchina, fare una corsa

a piedi, una qualsiasi attività sportiva all'aria aperta, sempre se il tempo meteorologico lo permette. Le attività si rendono possibili se le condizioni ambientali sono favorevoli, gli spazi sono piacevoli e attrezzati, se rispondono alle nostre aspettative di svago e di piacere. Le attività *volontarie* sono strettamente legate alle condizioni morfologiche dei luoghi. La città di Cremona, come si sa ne vanta il primato, ha sviluppato storicamente queste funzioni in strutture private, società canottieri poste morfologicamente lungo il Po, con strutture e spazi idonei per l'attività sportiva e ludica, e meno diffusamente negli spazi o parchi pubblici. Quando lo spazio pubblico risulta di qualità scadente esso finisce per ospitare solamente le attività *necessarie*. Se viceversa gli spazi si dimostrano di qualità si sviluppano una vasta gamma di attività *volontarie* in simultanea alle attività *necessarie,* proprio perché lo spazio le facilita e le incoraggia. E' evidente che gli spazi urbani pubblici di cattiva qualità non incentivano che il minimo di attività *necessarie*; le persone hanno fretta di andarsene altrove, e il luogo urbano tende sempre più a scadere ambientalmente. Infine consideriamo le attività *sociali* quelle che dipendono dalla presenza di altre persone nei medesimi luoghi pubblici, e sono il risultato della combinazione fra le due precedenti attività. Questo terzo tipo di funzione si sviluppa spontaneamente quale effetto della presenza di altre persone in uno stesso spazio. Ne deriva che le attività *sociali* risultano favorite ogni qualvolta gli spazi pubblici che ospitano le attività *necessarie* e *volontarie* si dimostrano di ottima qualità. E' naturale che il carattere delle attività *sociali* varia in relazione al contesto nel quale esse avvengono: in una strada commerciale, davanti alle scuole, nei pressi di un luogo di lavoro, fuori dal teatro o dal cinema, dove cioè esiste un numero di persone con interessi comuni, l'attività sociale si presenta vivace e gradevole. Pertanto, come abbiamo già detto, le attività particolarmente legate alla qualità degli spazi aperti sono le attività *volontarie*, attività di svago, che si possono sviluppare laddove vengono effettuati dei miglioramenti ambientali, come ad esempio è accaduto in molte città europee con il recupero dei centri storici, la formazione di parchi urbani e extraurbani. In questi ultimi anni si sono sviluppate in maniera diffusa, non solo a Cremona, iniziative pubbliche e private che invitano i cittadini ad investire gli spazi urbani con eventi musicali, espositivi e con pratiche figurative.

I momenti d'incontro di *urbanesimo festivo* hanno valorizzato in particolare i centri storici creando piacevoli condizioni di ritrovo tra i cittadini e conseguito un certo favore del pubblico e della critica. L'episodio di Rigenerazione urbana *creativa* realizzato in Corso Garibaldi a Cremona, denominato «Fiume urbano», ha permesso di riflettere sugli spazi pubblici in termini di *atmosfera,* arricchendo l'approccio tradizionale, si è lavorato sulla dimensione *immateriale* dei luoghi costruiti al fine di generare nuove immagini e impieghi. L'evento ha permesso di sviluppare allestimenti che sono stati vettori di nuovi servizi, materiali e immateriali, che ricostruiscono temporaneamente lo spazio di una strada storica. In questa prospettiva, le operazioni di animazione, in quanto allestimenti temporanei, possono trasfigurare la realtà sociale e urbana, diventando uno degli strumenti e uno dei motori per ridefinire l'atto urbanistico. L'effimero è uno strumento per una società che cerca di reinventarsi. La circostanza dell'evento permette di avere uno sguardo nuovo sugli spazi pubblici che per diverso tempo sono stati considerati come residui del segno architettonico. Per decenni la Pianificazione ha considerato gli spazi pubblici come il supporto per il flusso motorizzato, anziché riconoscerli come luoghi di costruzione di urbanità. Lo spazio pubblico diventa esso stesso

il tema della festa, per gli usi inediti e la densità che accolgono, per le trasformazioni che fanno spettacolo. La strada diventa luogo di intrattenimento, di scoperta, si gioca sui segni dell'urbano. L'attuale incertezza riguarda uno sfasamento tra l'attenzione portata per quegli eventi che creano situazioni favorevoli per le attività *volontarie,* che in un certo qual modo generano un pregiudizio per le altre funzioni originate dalle attività *necessarie* non secondarie per i cittadini. Allo stesso modo l'utilizzo e la valorizzazione di quegli spazi pubblici che permettono agevolmente, per la loro bellezza architettonica, di essere investiti da eventi, va a discapito di altri luoghi periferici meno pregiati. Questi comportamenti causano una gerarchia sociale degli spazi pubblici, e ciò che li stipula e li definisce è la loro capacità di essere *naturalmente attrattivi*.

Fig. 2 «Fiume urbano», Corso Garibaldi, Cremona 2014.

É senz'altro più agevole investire con un evento una piazza o una strada monumentale anziché uno spazio in periferia. La città creativa non deve necessariamente servire solo l›effimero ma favorire anche i cittadini nelle loro azioni ordinarie. Le iniziative di animazione artistica negli anni Ottanta in Italia e in Europa, scaturivano principalmente dalla necessità di esteriorizzare i fenomeni artistici che abitualmente erano ospitati in luoghi convenzionali, per portarli in spazi eterodossi. Oggi le *illustrazioni creative* dello spazio pubblico sono causate da un altro fenomeno: il mutamento improvviso dell'economia ha determinato la crisi nella quale stiamo vivendo e ha messo in evidenza la fragilità sociale delle nostre città. Dei nuovi repertori di azione culturale stanno apparendo e per conseguenza è necessario lavorare con un atteggiamento creativo non solo sul singolo *episodio promozionale* ma sulla città del quotidiano, quella dei residenti. La recente esperienza promossa dall'Ordine degli Architetti di Parma denominata WoPa Temporary, che ha riguardato il recupero dei padiglioni dismessi dell'ex fabbrica Manzini, di circa 2600 mq, potrebbe essere un riferimento virtuoso. L'utilizzo del termine inglese *temporary* sembra voler indicare di come la condizione di *temporaneo* riguardi non solo gli spazi ma anche la popolazione. Ahimè sta diventando il paradigma della nostra collettività, condizione nella quale si trova una porzione rilevante della popolazione, vale a dire di precariato.

L'iniziativa è nata nel novembre 2014 con la promozione di un Workshop aperto a tutti i cittadini: percorso di progettazione partecipata durante il quale gli aderenti sono stati invitati a

riflettere su una possibile metamorfosi dei padiglioni dell'ex area industriale. In virtù di questa *intelligenza collettiva* il progetto oggi si è concretizzato e un partenariato pubblico-privato ha permesso la costituzione di un organismo con un proprio statuto giuridico, il WoPa. I progetti di utilizzo temporaneo, che possono essere proposti liberamente dai cittadini, sono vagliati dal consiglio direttivo del WoPa ed accolti in base alla loro coerenza rispetto agli obiettivi di rigenerazione e riqualificazione, alla loro utilità rispetto ai temi del lavoro, cultura, formazione e socialità ed alla capacità di saldare nuove reti solidaristiche nella comunità di Parma. La grande sfida è stata quella di ristabilire, attraverso l'urbanesimo dell'effimero e del temporaneo, una dimensione di condivisione pubblica di uno spazio che inizialmente era un non-luogo, con l'obbiettivo di trovare orientamenti funzionali definitivi. Gli spazi del WoPa di Parma sono diventati sorgente di attrazione perché verosimilmente suscitano regolarmente la possibilità di nuovi utilizzi, rendendo reale l'immaginario urbano. Le iniziative del WoPa ambiscono a creare coesione sociale, accogliere la diversità culturale, costruire l'urbanità di un quartiere semi-periferico scarsamente dotato di attrezzature pubbliche per la cultura, l'intrattenimento, l'incontro. Attraverso fenomeni creativi endogeni alla città di Parma si è saputo sviluppare un'identità collettiva in grado di supportare il progetto di rigenerazione urbana degli ex stabilimenti Manzini di via Pasubio. Le città possono auspicare di diventare creative e poter chiamarsi tali, se sono in grado di favorire il contesto associativo e culturale con la prospettiva di dare origine a circostanze di immedesimazione da parte dei cittadini.

Fig. 3 «Workout Pasubio», Parma 2016.

Ci sono al contrario territori che hanno deciso, per brevi periodi durante l'anno, di polarizzare la mobilità turistica e ludica della regione. Alcune piccole e medie città di provincia risentono di un fenomeno scaturito dall'urbanesimo turistico che potremmo definire *sindrome da expo*. Eventi storico-gastronomici come l'*Eurochocolate* di Perugia, la *Festa del torrone* di Cremona sono in grado di generare un'affluenza di persone pari a due volte il numero di abitanti e di originare in quelle città, alla conclusione della manifestazione, un sentimento di *deserto urbano*. Queste iniziative essendo necessariamente redditizie, scommettono sul potenziale degli individui di essere non solo degli spettatori ma soprattutto dei consumatori. L'incognita nello sviluppo di queste manifestazioni è quella

di vedere le città impegnate in un processo di semplificazione narrativa della loro eredità storica e artistica; se da un lato l'evento permette di rispondere prontamente alle esigenze del turismo di massa, viceversa può determinare effetti negativi contrari alle logiche del turismo sostenibile. Durante questi eventi coesistono di frequente conformismo e banalità, gli stessi allestimenti urbani mancano di identità e originalità. É necessaria una maggiore iterazione tra gli attori economici, il mondo della creazione culturale e dell'innovazione intellettuale per uscire dallo standard organizzativo *addomesticato*. Le prerogative e le individualità di una città dipendono anzitutto dal suo ambiente ordinario, quando i suoi spazi sono assimilati dagli abitanti che li frequentano con assiduità. Il concetto di fondo, per il miglioramento della qualità urbana degli spazi pubblici, è che l'esistenza quotidiana, le situazioni ordinarie e gli spazi dove si vive ogni giorno devono rappresentare il centro dell'attenzione, dell'interesse e dell'impegno di tutti. Occorre non solo reversibilità funzionale degli spazi pubblici per poter suscitare nelle persone delle situazioni sociali favorevoli. La città di Cremona ha promosso recentemente in questo senso alcune installazioni artistiche con l'intento di produrre un fenomeno di creatività diffusa, trasformando alcuni spazi urbani in un laboratorio di messa in scena della creazione. La città tuttavia non può accontentarsi di essere attrattiva per il solo spettacolo delle sue mutazioni, ma deve predisporre situazioni che migliorino sul lungo termine la qualità della vita dei suoi abitanti. Disegnare la città creativa in conformità ad un sistema concorrenziale tra territori, espone la città ad un certo elitismo a scapito della coesione sociale, in quanto si delega ad una *classe creatrice* il compito di rigenerare l'ambito urbano. Questo fenomeno lo delineava già Lewis Mumford[1] quando descriveva i prodromi di quel che lui chiamava «spensierata distruttività», considerava questo prodigio artistico come *nichilismo culturale*, fatto da speciali riti e dal dinego di tutti quei processi culturali che «finora hanno consentito all'uomo di subliminare gli impulsi irrazionali e di sprigionare energia creativa e costruttiva».

Fig. 4 «L'anima della città», Via Dante, artista Giorgio Palu, Cremona 2016.

L'artista e il suo committente, quando intervengono in uno spazio pubblico, non devono ricercare la rivelazione innovatrice in modo autonomo, ma mediante un dialogo con le altre discipline, non meno importanti, quali l'architettura, l'urbanistica, la paesaggistica. Il rischio di una mancata intesa con gli altri interlocutori è di ridurre l'oggetto artistico in artefatto, di farlo diventare un oggetto decorativo, collocato nello spazio pubblico come un qualsiasi prodotto industriale di arredo. Realizzare uno ambito urbano rigenerato, che permetta di rispondere meglio ai bisogni di condivisione dello spazio pubblico da parte dei cittadini, è adoperarsi (per mezzo di un opera d'arte) a comporre le divergenze tra luoghi fra loro contrapposti, oppure per animare un luogo desueto invitando le persone a ri-crearlo. L'artista, quando interviene in uno spazio pubblico, nel suo procedimento creativo dovrebbe almeno considerare che la città è attraversata da una serie di tracciati, reali o immaginari, che caratterizzano i ritmi della città e che rivelano il modo nel quale le persone si muovono e si appropriano dello spazio. Mettendosi all'ascolto della città, osservando i percorsi delle persone e le loro attività quotidiane, l'artista può portare il suo prezioso contributo, non riempiendo semplicemente un vuoto per promuovere decoro, bensì per farsi *costruttore di senso*. La bellezza, in una città creativa, è una ricompensa: si manifesta quando il progetto non cerca di piacere, ma si lascia investire dai simboli che lo oltrepassano, che a loro volta portano il significato del progetto oltre l'attualità, da effimero a duraturo, a sostenibile.

Note

1- «L'antiarte di fatto è il nuovo Establishment, sollecita dai critici untosi encomi, dagli storici dell'arte poderosa razionalizzazioni, non le manca tutto lo spazio che vuole per dispiegarsi agli occhi di tutti, e prolissi cataloghi emanati da importanti direttori di musei». Manford L., *Il pentagono del potere*, Milano 1973, pag. 531.

Bibliografia

Barthes R. (1957), *Mytologies.* Parigi: Seuil Editore.

Romano M. (1993), *L'estetica della città europea*. Torino: Einaudi Editore.

Léger F. (1997), *Fonctions de la peinture.* Parigi: Gallimard Folio essais.

Zanlari P., Menzani G. (2013), *Abitare la città dimenticata*. Parma: Fondazione Architetti Parma e Piacenza.

La Cecla F. (2016), *Elogio dell'Occidente.* Milano: Eleuthera editrice.

*Architetto

Il diritto creativo delle città

Fabio Giglioni*

Parole chiave: diritto comunitario, diritto delle città, sussidiarietà orizzontale.

1. Negli studi delle scienze sociali il contributo dei giuristi, specialmente quello dei giuspubblicisti, si sofferma spesso sull'analisi dei *pieni*, vale a dire sulle regole riprodotte entro atti formali emanati, in modo particolare, dalle autorità pubbliche. Minori sono le considerazioni e le attenzioni rivolte ai *vuoti*, perché essi apparterrebbero alle mere circostanze di fatto oppure alle condizioni che si pongono comunque al di fuori del quadro della legalità. Nel primo caso, dunque, i fatti non avrebbero rilievo giuridico, nel secondo caso i fenomeni registrati rileverebbero in termini esclusivamente patologici. Eppure la realtà, soprattutto quella che si registra nei contesti urbani, ci consegna una moltitudine di situazioni in cui questa dialettica tra *pieni* e *vuoti* esigerebbe una rilettura o, quantomeno, un riadattamento.

Le autorità di governo delle città si misurano costantemente con esperienze sociali che, pur originando al di fuori di un quadro di legalità, assumono rilievo perché agenti su spazi e beni che sono andati in disuso o si trovano in stato di abbandono riattivandone l'uso per finalità sociali: ne sono un esempio gli interventi per il decoro urbano, la gestione di spazi verdi lasciati in degrado, la rigenerazione di spazi ed edifici che hanno perso la loro destinazione originaria e altro ancora. Rispetto a queste situazioni di fatto le autorità di governo sempre meno ricorrono a soluzioni che prevedano la riappropriazione (e che quindi colmino i *vuoti* con nuovi *pieni*), mentre sempre più sperimentano forme di riconnessione delle esperienze meramente sociali dentro una cornice giuridica accettabile per un ordinamento fondato sul diritto positivo. Ciò può certamente avere una spiegazione nella condizione di progressiva riduzione delle risorse finanziarie che le autorità locali di governo si trovano a fronteggiare, né mancano esperienze che lasciano emergere un'incapacità delle autorità di governo di saper progettare usi alternativi; ma, accanto a questi esiti che provengono da scarsa dotazione di mezzi o da una condizione di inconsapevolezza, si è sviluppata anche la convinzione che esista un nuovo spazio per forme plurali di governo che sono fondate sulla coesistenza di moduli di autogoverno, basati - a loro volta - su alleanze che le autorità formali di governo stipulano con cittadini e formazioni sociali attive.

Prima che ci si soffermi su questi strumenti che rimettono in connessione le esperienze informali con la legalità, può essere ancora utile indugiare su cosa possa spiegare giuridicamente questa capacità dell'ordinamento di ammettere legami compatibili con il diritto positivo. Riconoscere a fatti ed esperienze una capacità nomogenetica presuppone la presenza nell'ordinamento di un principio che abbia una forza di *emancipazione*, in cui cioè dinamiche che sarebbero irrilevanti al diritto acquisiscono invece una nuova qualificazione per l'ordinamento. Il principio capace di

esprimere questa forza è quello di sussidiarietà orizzontale, così come previsto dall'art. 118, c. 4, cost., attraverso cui, infatti, viene disposto il compito a carico delle autorità pubbliche di favorire le iniziative dei cittadini singoli e associati tese a svolgere attività di interesse generale. A questa disposizione costituzionale può essere, pertanto, attribuita la qualità dell'ordinamento di aprirsi alle forme di autorganizzazione sociale protese alla realizzazione di interventi e servizi a uso pubblico per gli interessi generali: l'ordine costituito dalle regole formali e dal complesso delle autorità pubbliche chiamate ad applicarle riscopre così la sua complessità, fissando le radici della sua stessa esistenza nell'organizzazione sociale di cui l'ordinamento giuridico non è che la manifestazione più complessa. In altre parole, il principio di sussidiarietà orizzontale nel prevedere la fine dell'esclusiva pertinenza degli interessi generali alle sole autorità pubbliche consente di rinverdire le origini sociali dell'ordinamento giuridico, rompendo la coltre che vorrebbe farne un organismo meccanico dipendente dalle sole regole formalizzate impermeabile alle dinamiche sociali.

A "cucire" il legame tra informalità e formalità del diritto non è tanto l'obbligatoria previsione di una legge, che pure potrebbe esserci, ma la congiunzione di due azioni: da un lato, la realizzazione del disegno costituzionale disposto dal richiamato articolo 118 che le pubbliche amministrazioni possono realizzare concretamente attraverso un dialogo diretto che esse stabiliscono con la costituzione senza dover essere necessariamente mediato da fonti formali normative (e legislative), dall'altro, le autorità di governo territoriali che, in virtù della rappresentanza degli interessi dei territori che amministrano e dell'autonomia loro concessa, possono, grazie al richiamato principio di sussidiarietà orizzontale, riconoscere le azioni coerenti con gli interessi generali che rappresentano, anche se svolte da terzi (così anche l'art. 3, c. 5, TUEL). Pertanto, il principio di legalità è in queste situazioni soddisfatto non tanto dall'atto formale legislativo, ma dall'applicazione diretta della costituzione di cui si fanno garanti le autorità pubbliche rappresentative degli interessi generali in forza della loro autonomia, che è - innanzitutto - autonomia normativa frutto di rappresentanza politica e territoriale[i]. Come è stato acutamente osservato, al *diritto posto* si affianca un *diritto comunitario*[ii], frutto di un'alleanza che soprattutto le autorità locali sono in grado di stipulare con i cittadini attivi.

2. Entro questo contesto è interessante verificare quali strumenti concreti le città, intese come autorità locali di governo, sono solite utilizzare e quali tra loro possono essere considerati propri di un diritto comunitario, come ricostruito fin qui.

Tra le categorie di strumenti che possono essere escluse dalla cornice del principio di sussidiarietà orizzontale sono da ricomprendere le concessioni, anche quando esse assumono denominazioni diverse e più suadenti come nel caso delle convenzioni. In queste ipotesi, infatti, pur essendo vero che le autorità pubbliche consentono a cittadini e loro organizzazioni di prendersi cura o gestire beni e spazi urbani, spesso anche a condizioni vantaggiose, la relazione che si instaura è quasi sempre l'esito di un'iniziativa che è assunta dalle autorità pubbliche che semplicemente decidono di avvalersi di risorse terze per gestire il proprio patrimonio. Benché si tratti comunque di esperienze che sono anche capaci di produrre risultati positivi per gli interessi generali, in questi casi siamo nella piena espressione della logica dei *pieni*, in cui cioè legittimamente sono le

autorità pubbliche a disporre dei destini del proprio patrimonio, ancorché lo faccia in via mediata con l'intervento di terzi. Qui la forma, tipica e classica del diritto posto, non incontra l'informalità, perché a quest'ultima non è concesso spazio alcuno.

Diverse sono le situazioni nelle quali l'azione sociale origina profondamente in una condizione di totale informalità e le relazioni con le autorità pubbliche vivono in una condizione di forte incertezza. Sono le situazioni nelle quali le esperienze sociali o sono semplicemente tollerate o vivono di riconoscimenti precari. Nelle prime il diritto incide poco perché le relazioni si sviluppano tutte sul piano politico in una condizione che è però inevitabilmente destinata a essere risolta in un modo o nell'altro: o ponendo fine all'esperienza sociale rideterminando una riespansione del diritto posto o facendola transitare in una delle forme di diritto comunitario più innovativa. Al di là dell'esito finale, rileva osservare che prima di tale sbocco convivono comunque condizioni in cui l'illegalità è tollerata. Se, certamente, questa non può essere mai considerata una condizione giuridica accettabile, resta il dato che le autorità pubbliche continuano a mantenere temporanei rapporti informali di coesistenza con tali esperienze sociali. E, d'altra parte, questo tipo di esperienze sociali o hanno la forza di vivere nella completa clandestinità o, una volta allacciato un rapporto con le autorità pubbliche, sviluppano per prime l'interesse a un riconoscimento formale che porti inevitabilmente a una soluzione giuridica più consona.

Ci sono poi situazioni in cui l'informalità prosegue ma dentro un quadro di legalità debole. Si tratta di quelle condizioni nelle quali le autorità pubbliche hanno riconosciuto in via transitoria il valore di certe esperienze sociali, le quali però - scaduto il periodo transitorio - hanno proseguito senza che quelle condizioni iniziali fossero definitivamente risolte e formalizzate. Un recente caso che ha riguardato la città di Roma, alle prese con la difficoltà di gestire condizioni irregolari riguardanti il proprio patrimonio, è esemplare. Nella sentenza n. 77/2017 la sezione regionale del Lazio della Corte dei conti[iii] non ha accolto le richieste di risarcimento avanzate dal procuratore regionale contabile a carico di alcuni dirigenti del comune di Roma per aver tollerato il trattamento di favore concesso a un'associazione cittadina in assenza di un provvedimento definitivo di concessione. In tale circostanza il giudice ha avuto modo di rilevare che l'accusa muoveva dal solo presupposto che la responsabilità derivasse dal mancato titolo definitivo rilasciato dalle autorità comunali senza contestare, tuttavia, il fatto che lo stesso comune aveva, sia pure per un periodo transitorio, concesso il bene a condizioni agevolate riconoscendone l'utilizzo a fini sociali. La Corte dei conti ha così concluso che il riconoscimento del valore sociale dell'uso dell'immobile consente di affermare l'assenza di responsabilità a carico dei dirigenti, dato che nel caso concreto rappresentato non è stato contestato il coerente uso con i fini che il comune stesso persegue. Dunque, in sostanza, il provvedimento provvisorio di concessione giustificato dal valore di utilità generale ha avuto la funzione di dotare di forza giuridica l'esperienza sociale, capace così di resistere a pretese di uso diverso in applicazione del diritto posto. Pur in una condizione di precaria coesistenza, la scadenza di validità di un titolo di legittimazione non può essere fatta valere per reclamare un uso diverso del bene se non è accompagnata dal riscontro che l'uso sociale a un tempo accertato sia venuto meno. La natura del bene prevale, dunque, su un preteso uso alternativo (di mercato) giustificato dal diritto posto.

Altri strumenti sono quelli sperimentati in alcuni contesti urbani in modo innovativo. Si fa riferimento a quelle esperienze, come quella della città di Napoli, in cui attraverso una delibera del consiglio comunale alcuni beni sono stati dichiarati come beni ad uso civico urbano. La caratteristica di queste delibere, che affidano a comitati di cittadini l'uso permanente di determinati beni destinati a fruizione collettiva, è che attraverso questa originale qualificazione si realizzano forme di autogestione di cui l'amministrazione locale si fa garante nei confronti della collettività. L'autogestione comporta il riconoscimento di collettività civiche che attraverso organi assembleari e democratici e atti autodeterminati assumono decisioni destinate a determinare l'impiego del bene oggetto di qualificazione di uso civico e le attività connesse. Nei confronti di queste organizzazioni collettive, le autorità comunali si presentano come soggetti di sostegno e, allo stesso tempo, soggetti di garanzia nei confronti della collettività. Si tratta propriamente di una delle possibili forme di quel diritto comunitario che si affianca al diritto posto, attribuendo alle esperienze sociali una piena qualificazione giuridica. Resta determinante, tuttavia, per realizzare queste riconnessioni delle esperienze sociali nel mondo del diritto la delibera di qualificazione dell'autorità comunale che, necessariamente, è singolare, nel senso che non ha una portata generale ma si riversa su un singolo bene o spazio.

Altro strumento ancora è quello rappresentato dai *patti di collaborazione* adottati dai comuni che hanno scelto di approvare il regolamento per la collaborazione tra comune e cittadini per la gestione dei beni comuni urbani, a partire dall'esempio del comune di Bologna che lo ha adottato per primo nel 2014. I patti di collaborazione sono accordi che intercorrono tra le autorità comunali e cittadini, o gruppi di loro, che decidono di utilizzare o rigenerare spazi e beni urbani per finalità collettive. In questo caso l'iniziativa può partire sia dal comune stesso sia dai cittadini, ma la vera novità consiste nello strumento negoziale che è chiamato a regolare questo tipo di relazione dove è riposta gran parte della disciplina dei rapporti. La natura negoziale dell'accordo permette alle parti di ridefinire in modo creativo e non standardizzato, salvo per gli interventi più semplici da realizzare, soluzioni che sono commisurate ai concreti obiettivi e alla specificità del caso che viene in rilievo, permettendo di costruire - anche in questo caso - un diritto comunitario determinato dai soggetti coinvolti. Anche alla base dei patti di collaborazione è posta una delibera dell'autorità locale di governo che si configura in termini di regolamento generale, con il quale, da un lato, viene determinata la legittimazione degli stessi patti e, dall'altro, si offre una disciplina generale che consente l'utilizzo potenziale di qualunque bene o spazio con il vincolo di assicurarne una fruizione collettiva.

3. Gli strumenti che consentono la configurazione del diritto comunitario incidono sul governo degli spazi e dei beni urbani, contribuendo a determinare così le funzioni del territorio. Lo fanno sulla base di interventi singoli, frammentati anche se - come si è visto - non sono necessariamente privi di una regia complessiva. Si tratta quasi sempre anche di soluzioni che hanno una validità provvisoria, che presuppongono una verifica costante di attualità e che, allo stesso tempo, si prestano a una rivisitazione continua delle finalità per adattarle ai mutevoli cambiamenti delle esigenze sociali. L'iniziativa sociale che promana da queste esperienze, infatti, risente in modo

notevole della domanda collettiva che viene avanzata sulla riattivazione di beni e spazi di cui le autorità pubbliche hanno perso il controllo. Ed è proprio questo incontro che dà origine a uno sfruttamento creativo del diritto, che si rende flessibile e strumentale ai reali interessi che sono manifestati nella realtà.

Tutto ciò indubbiamente contribuisce al fenomeno che con annotazioni critiche passa solitamente con il nome di *de-pianificazione*[iv]. Molti osservatori hanno rilevato negli anni più recenti che, complice anche l'inefficacia dello strumento di pianificazione per la sua complessità, è frequente il ricorso delle autorità pubbliche a trasformazioni del territorio *per saltum*, in cui - cioè - si preferiscono cogliere le occasionali opportunità create da iniziative e risorse private che si presentano per realizzare cambiamenti immediati. Se, però, in questo modo si porrebbe rimedio alle difficoltà realizzative che l'attuazione degli strumenti di pianificazione con il loro carico di risorse pubbliche necessarie porta con sé, dall'altro, è stato rilevato che la compensazione degli oneri privati con nuovi diritti edificatori ha generato la crescita a dismisura delle città, senza adeguate infrastrutture di raccordo e con crescenti problemi di ordine sociale. In questo contesto, dunque, gli strumenti del diritto comunitario sembrerebbero rafforzare tale tendenza critica.

Tuttavia, proprio le accennate caratteristiche delle soluzioni del diritto comunitario parrebbero presentare i necessari antidoti a queste possibili conseguenze negative. La loro concentrazione nel *micro* e la loro temporaneità consente di dar vita a fenomeni che sono continuamente soggetti ad evoluzione. L'incontro che essi realizzano con la formalità non porta a un irrigidimento tale da precludere rivisitazioni periodiche, riadattamenti a nuovi bisogni e mutamenti delle funzioni che sui beni e sugli spazi si rendono necessari. Al centro di queste esperienze vi è, infatti, sempre un *agire sociale*[v] più che un *agire privato* e tale differenza è fondamentale, perché il secondo esigerebbe un ritorno di carattere economico che sarebbe impossibile da eludere qualora, viceversa, gli interventi fossero concentrati nel *macro* e insuscettibili di adattamenti progressivi. Ne è, d'altra parte, testimonianza il fatto che al centro di queste esperienze il *favor* delle autorità pubbliche non può mai consistere nella cessione di diritti edificatori e, dunque, non è idoneo a riprodurre gli effetti di crescita incontrollata della città.

4. Naturalmente, però, le sfide che pone la creazione di un diritto comunitario sono notevoli. In primo luogo, è da evitare che l'elaborazione di una tale categoria concettuale del diritto venga utilizzata per legittimare il disimpegno delle autorità pubbliche dal loro compito sostanziale che la costituzione le affida. Le esperienze che sono state ricondotte tra quelle in cui la riconnessione avviene in un quadro di legalità precaria raffigurano un'amministrazione che è inconsapevole del proprio ruolo e che preferisce accomodare soluzioni di fatto, perché incapace di delineare risposte adeguate. Paradossalmente, se è vero che il diritto creativo delle città presuppone un investimento più forte nella capacità delle comunità sociali di dare soddisfazione a bisogni sociali, è altrettanto vero che tutto questo presuppone un'amministrazione ancora più forte e capace di governare una rete di esperienze. L'amministrazione è in questo contesto non destinata a recedere ma a cambiare. Così non si può non osservare, però, che la formazione dei dipendenti pubblici ancora riflette pochissimo queste trasformazioni.

In secondo luogo, il diritto comunitario appare più debole nel resistere agli indirizzi politici che si registrano nei contesti territoriali. Sono deboli sicuramente le esperienze che non raggiungono un livello di formalizzazione adeguata, ma lo sono anche le altre, dato proprio il carattere *per saltum* che le riguarda. Sicuramente in questo senso appaiono più capaci di resistere le esperienze originate da patti di collaborazione sostenuti da regolamenti comunali, dal momento che l'atto normativo consente di inquadrare le esperienze entro un relativo quadro di stabilità.

In terzo luogo, un punto molto sensibile riguarda la potenziale capacità discriminatoria che le esperienze di diritto comunitario possono produrre. Favorire alcune esperienze, per quanto protese ad assicurare interessi collettivi, impone delle scelte di privilegio che possono avvantaggiare alcune categorie di cittadini ed escluderne altre sotto il profilo culturale e sociale. Si pensi al caso in cui i protagonisti di queste azioni siano degli stranieri o, viceversa, cittadini in senso anche formale caratterizzati da una forte coesione culturale che raggruppa gli uni ma esclude gli altri; oppure all'uso di beni per la produzione di servizi integrativi a quelli offerti all'interno di un servizio pubblico organizzato che pone discriminazione tra cittadini dotati di risorse economiche ingenti e altri oppure tra categorie di persone, come i giovani e gli anziani. In questo senso il diritto comunitario non deve occupare uno spazio che finisca per ridurre eccessivamente la sfera d'azione del diritto posto, dietro il quale vi sono importanti valori quale, prima di tutto, il principio di uguaglianza dei cittadini.

Infine, l'ultima sfida importante è data dalla circostanza che il riconoscimento del valore delle esperienze di diritto comunitario deve trovare conferma anche negli interpreti. In questo senso cresce nella dottrina giuridica la consapevolezza e stanno fiorendo da questo punto di vista importanti contributi che possono creare il contesto culturale adatto per trovare sostegno. Altrettanto sarebbe importante che avvenisse anche in sede giurisprudenziale ove non mancano, per la verità, spunti di grande rilievo che danno forza a questi sviluppi, anche se il tutto per ora passa per ricostruzioni che sembrano ancora attente a non discostarsi dall'impianto tradizionale del diritto. Eppure, sarà proprio la conferma di queste tendenze a rendere possibile l'arricchimento delle soluzioni di governo degli interessi complessi che il diritto comunitario delle città sembra capace di promuovere.

Note

[i] Cfr. M.S. Giannini, *Autonomia locale e autogoverno*, in ANCI, *Autonomia comunale. Sintesi dei rapporti presentati al Congresso di Parigi (luglio 1947)*, Empoli, Canapini, 1948, 39 ss.

[ii] F. Merusi, *Il diritto 'sussidiario' dei domini collettivi*, in *Riv. trim. dir. pub.*, 2003, 77 ss.

[iii] Corte dei conti, sez. Lazio, 18 aprile 2017, n. 77.

[iv] *Ex multis*, S. Amorosino, *Depianificazione urbanistica e frammentazione degli interessi e dei poteri*, in P. Stella Richter (a cura di), *Sicurezza del territorio. Pianificazione e depianificazione*, Milano, Giuffré, 2014, 259 ss.; R. Dipace, *La rigenerazione tra programmazione e pianificazione*, in *Riv. giur. ed.*, 2014, II, 237 ss.; P. Chirulli, *La pianificazione urbanistica tra esigenze di sviluppo e riduzione del consumo di suolo: la riqualificazione dell'esistente*, in *Riv. giur. urb.*, 2015, 592 ss.

[v] La definizione è di Nespor in S. Nespor, *Tragedie e commedie nel nuovo mondo dei beni comuni*, in *Riv. giur. amb.*, 2013, 676.

Bibliografia

Amorosino S., Depianificazione urbanistica e frammentazione degli interessi e dei poteri, in P. Stella Richter (a cura di), Sicurezza del territorio. Pianificazione e depianificazione, Milano, Giuffré, 259 ss.

Arena G., Introduzione all'amministrazione condivisa, in Studi parlamentari e di politica costituzionale, 1997, 117-118, 29 ss.

Arena G., Cittadini attivi, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Arena G., Ripartire dai cittadini, in C. Magnani (a cura di), Beni pubblici e servizi sociali in tempi di sussidiarietà, Torino, Giappichelli, 2007, 77 ss.

Auby J.B., Droit de la ville, Paris, LexisNexis, 2013.

Auby J.B., Per lo studio del diritto delle città, in G. Della Cananea, C. Franchini (a cura di), Il diritto che cambia, Napoli, Editoriali scientifica, 2015, 205 ss.

Bartolini A., Maltoni A. (a cura di), Governo e mercato dei diritti edificatori. Esperienze regionali a confronto, Napoli, Editoriali scientifica, 2009.

Benvenuti F., Il nuovo cittadino, Venezia, Marsilio, 1994.

Benvenuti F., L'ordinamento repubblicano, Padova, Cedam, 1996.

Bobbio N., Sulla funzione promozionale del diritto, in Riv. trim. dir. proc. civ., 1969, 1313 ss.

Boscolo E., Il superamento del modello pianificatorio tradizionale, in Amministrare, 2008, 325 ss.

Cammelli M., Governo delle città: profili istituzionali, in G. Dematteis (a cura di), Le grandi città italiane. Società e territori da ricomporre, Venezia, Marsilio, 2011, 335 ss.

Cassese S., Tendenze dei poteri locali, in Riv. trim. dir. pub., 1973, 283 ss.

Cavallo Perin R., Beyond the Municipality: the City, its Rights and its Rites, in It. jour. pub. law, 2013, 2, 307 ss.

Chirulli P., Autonomia pubblica e diritto privato nell'amministrazione. Dalla specialità alla rilevanza della funzione, Padova, Cedam, 2005.

Chirulli P., La pianificazione urbanistica tra esigenze di sviluppo e riduzione del consumo di suolo: la riqualificazione dell'esistente, in Riv. giur. urb., 2015, 592 ss.

Civitarese Matteucci S., Verso l'urbanistica consensuale, in P. Urbani, S. Civitarese Matteucci (a cura di), Amministrazione e privati nella pianificazione urbanistica, Torino, Giappichelli, 1995, 5 ss.

Civitarese Matteucci S., Territorio e politiche locali, in M. Cammelli (a cura di), Territorialità e delocalizzazione nel governo locale, Bologna, il Mulino, 2007, 522 ss.

Cortese F., Le infrastrutture per le città, in Munus, 2014, 69 ss.

Di Lascio F., La regolazione amministrativa degli spazi urbani, in Munus, 315 ss.

Di Lascio F., Giglioni F. (a cura di), La rigenerazione di beni e spazi urbani. Contributo al diritto delle città, Bologna, il Mulino, in corso di pubblicazione.

Dipace R., La rigenerazione tra programmazione e pianificazione, in Riv. giur. ed., 2014, II, 237 ss.

Donati D., Il paradigma sussidiario. Interpretazioni, estensione, garanzie, Bologna, il Mulino, 2013.

Duret P., Sussidiarietà e autoamministrazione dei privati, Padova, 2004.

Endrici G., La tutela dell'ambiente urbano, in Dir. pub., 2004, 273 ss.

Ferroni M.V., Principio di sussidiarietà e negoziazione urbanistica, Torino, Giappichelli, 2008.

Frego Luppi S.A., Il principio di consensualità nell'agire amministrativo alla luce della legislazione e della giurisprudenza più recenti, in Dir. amm., 2008, 691 ss.

Giannini M.S., Autonomia locale e autogoverno, in ANCI, Autonomia comunale. Sintesi dei rapporti presentati al Congresso di Parigi (luglio 1947), Empoli, Canipini, 1948, 39 ss.

Giglioni F., Forme di cittadinanza legittimate dal principio di sussidiarietà, in Diritto e società, 2016, 2, 305 ss.

Giglioni F., I regolamenti comunali per la gestione dei beni comuni urbani come laboratorio per un nuovo diritto delle città, in Munus, 2016, 2, 271 ss.

Iaione C., La città come bene comune, in Aedon, 1/2013.

Marzuoli C., Principio di legalità e attività di diritto privato della pubblica amministrazione, Milano, Giuffré, 1982.

Labsus, Rapporto Labsus 2016, in www.labsus.org

Massera A., Lo Stato che contratta e che si accorda, Pisa, Plus, 2011.

Merusi F., Il diritto 'sussidiario' dei domini collettivi, in Riv. trim. dir. pub., 2003, 77 ss.

Michiara P., I patti di collaborazione e il regolamento per la cura e la rigenerazione dei beni comuni urbani. L'esperienza del comune di Bologna, in Aedon, 2016.

Nespor S., Tragedie e commedie nel nuovo mondo dei beni comuni, in Riv. giur. amb., 2013, 665 ss.

Nieto A., Critica della ragion giuridica, Milano, FrancoAngeli, 2012.

Piperata G., Il rapporto tra pubblico e privato nel contesto giuridico delle trasformazioni urbane, in Urb. e app., 2011, 508 ss.

Stella Richter P. Profili funzionali dell'urbanistica, Milano, Giuffré, 1984.

Urbani P., Urbanistica consensuale. La disciplina degli usi del territorio tra liberalizzazione e tutela, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

Urbani P., Dall'urbanistica autoritativa all'urbanistica solidale. Breve viaggio verso le nuove frontiere del governo del territorio, in Riv. giur. ed., 2013, II, 121 ss.

Urbani P., Civitarese Matteucci S., Diritto urbanistico. Organizzazione e rapporti, Torino, Giappichelli, 2013.

Valastro A., La democrazia partecipativa alla prova dei territori: il ruolo delle amministrazioni locali nell'epoca delle fragilità, in Id. (a cura di), Le regole locali della democrazia partecipativa. Tendenze e prospettive dei regolamenti comunali, Napoli, Jovene, 2016, 5 ss.

* Professore associato di Diritto amministrativo, presso la Sapienza Università di Roma

"La Città creativa sperimentale"

Michele Gortan*

Parole chiave: Agenda2030, sostenibile, arte, percorso, pubblico.

San Daniele 2020: Giardino Inatteso è il titolo del primo progetto, della prima sperimentazione progettata, proposta e realizzata sul territorio. Un progetto complesso e composito, potremmo chiamarlo *progetto alfa*, pensato come una vera e propria *matrice matematica*, con *m righe* ed *n colonne* con valori relazionati fra loro in modo tale da generare un risultato. Un progetto *sovra-urbano* e *sovra-territoriale* in grado di essere reiterato e riproposto in ambiti diversi per localizzazione geografica, culturale, sociale ed antropologica. Un sistema che si basa principalmente sulla conoscenza del presente, ma con una profonda ed attenta analisi della storia che ha generato il presente e che sarà foriera di preziosi suggerimenti per costruire il futuro. La ricerca deve essere condotta con metodo e curiosità, supportata da un percorso accademico, ma condotta con un pizzico di empirismo che possa portare alla profonda conoscenza di fatti e misfatti lontani e vicini che hanno contribuito alla costruzione del presente.

La *follia creativa* non è nel fattore noto e nemmeno nel fattore incognito, sta' tutta nella relazione con la quale si fanno interagire i diversi fattori disposti nelle *n righe* ed *m colonne*. Le formule di relazione fra il fattore antropico con gli aspetti storico e culturale, geografico e architettonico, sociale ed economico, rurale ed urbano, legati all'ignoranza e conoscenza, creatività e produttività, fame e sazietà, apatia e interesse, per analizzare se l'obiettivo è vivere o sopravvivere, ristrutturare o demolire, per riqualificare e rigenerare lo spazio urbano privato e pubblico. Una proposta di riqualificazione urbana attraverso piccole e semplici azioni frutto di attenta e consapevole progettazione aderenti alle linee programmatiche delle agende politiche nazionali ed europee. Ricerca, progettazione e sperimentazione di processi virtuosi per proporre una rigenerazione urbana con sviluppo sociale, ambientale e sostenibile aderenti all'*Agenda Urbana*, al *Patto di Amsterdam*, ai *Piani per l'Eliminazione delle Barriere Architettoniche* rendendo le Città accessibili a tutti, all'*Urban Innovactive Action*, all'*Agenda 2030*, al *Protocollo di intesa Anci/Confcommercio* a livello nazionale e locale, al *Piano Paesaggistico Regionale*, per proporre una riqualificazione dell'esistente attraverso la creazione di partecipazione e attivazione sociale della cittadinanza, costruzione di partnership territoriali, implementazione della conoscenza con l'utilizzo di metodi e tecniche multimediali per la promozione e comunicazione, ricerca e promozione di metodi di *fundraising*. Giovani, operatori commerciali, artigiani, piccole e medie imprese, liberi professionisti, dirigenti, manager, artisti, creativi, aziende ed imprese profit e non-profit, amministrazioni pubbliche, centrali e locali, dipendenti e dirigenti, tutti devono essere coinvolti nei settori della rigenerazione urbana, delle politiche culturali, giovanili e sociali, dell'animazione sociale, progettazione e pianificazione urbana,

architettura, cultura, welfare locale, inclusione sociale, immigrazione, sviluppo locale, design urbano, innovazione sociale.

San Daniele 2020: Giardino inatteso e' quindi stato lanciato con queste premesse ed ambizioni, progetto sostenibile, che attraverso la proposta di artisti, designers, architetti, paesaggisti, studenti, appassionati impegnati nella realizzazione di un'esposizione tematica nei parchi *periurbani* privati, fino agli spazi *periurbani* ed *urbani* pubblici, ha posto l'obiettivo della rivalutazione del paesaggio, in ambito urbano, dal Privato al Pubblico, con percorsi tematici diversi di anno in anno. Nuova ed innovativa forma di un possibile sviluppo sostenibile, allineato alla strategia europea per il periodo 2014-2020, congiuntamente al tema di EXPO 2015, attraverso la valorizzazione delle risorse territoriali, culturali, creative con la realizzazione concreta di esempi sul territorio, che possa favorire occasioni di incontro e di discussione.

Nell'edizione 2015, i creativi coinvolti nell'evento, sono stati invitati a proporre un progetto per la realizzazione di un'opera-installazione all'interno del percorso tematico, per riqualificare e valorizzare il paesaggio contemporaneo, quelle zone che sono all'interno della Città, ma sono frange liminari del mondo rurale contermine. Spazi con una sofferta crisi di identità, all'interno dell'Urbe, trascurati ed abbandonati per problemi di bilancio economico, troppo scomodi per essere coltivati e produrre un reddito agrario. I passati processi di urbanizzazione hanno modellato la città presente, la rigenerazione urbana passa attraverso la rivalutazione di queste zone che, da *comparse* rivendicano oggi, con i mutati canoni dello sviluppo un ruolo di *protagonisti*.

San Daniele 2020: giardino inatteso, edizione 2015, grafico con elenco partecipanti

Paesaggio urbano ed agricolo insieme, per valorizzare il patrimonio storico, ambientale, dei centri storici e delle periferie attraverso brani, parchi *periurbani* di piccole e medie dimensioni, messi a sistema da una ritrovata mobilità lenta e sostenibile a ri-scoperta dell'intero territorio.

La rigenerazione urbana promossa da mobilità lenta e sostenibile attraverso l'arte *squadernata* sul territorio, nel paesaggio contemporaneo riqualificato da questo progetto sperimentale attraverso la percezione sensoriale con un miglioramento della qualità della vita della Città per arricchire e contaminare il territorio. Evento desideroso di porre basi per divenire un appuntamento annuale per le prossime primavere ed estati sull'intero territorio del Comune di San Daniele, partendo dalla Proprietà v*erde* privata e pubblica.

Percorsi tematici diversi per ogni anno a venire, per il 2015 sono stati scelti i 750 anni della nascita di Dante Alighieri, ricorrenza che ha coinvolto l'Antica Biblioteca Guarneriana e l'intera città

collinare con il titolo: *Lucifer – E quindi, uscimmo a riveder le stelle*, ultimo verso del 34° Canto dell'Inferno tratto dalla Divina Commedia scelto dallo scrivente congiuntamente al Prof.Angelo Floramo che così lo definisce: *…un percorso iniziatico che si addentra nel ventre di San Daniele, la cui collina viene idealmente immaginata come un Inferno rovesciato, nell'ottica di un ribaltamento universale che è metafora di straniamento e di sorpresa: nel punto più estremo del colle Luficer, magistralmente esemplato nel manoscritto del codice Guarneriano, attende avvolto nel mistero della Biblioteca Antica. Il resto della Città, nella lenta salita, negli scorci più inediti e suggestivi, negli anfratti-bolge, nei costoni gironi, diventa palcoscenico naturale e topografico in cui le installazioni degli artisti coinvolti e gli eventi che via-via si sono dipanati (musica, letture, rappresentazioni sceniche colloqui aventi tutti per argomento l'Inferno e Dante) trovando mirabile intersezione e fascinosa prospettiva. Un'esplosione multimediale, interconnessa, meravigliosa capace di trasformare San Daniele in opera d'arte totale a cielo aperto, in un percorso in cui urbanistica, letteratura, drammaturgia, arte e letteratura, musica e scienza si sono intreccte fino alla perdita di ogni senso nell'acquisizione finale di una consapevolezza che per verba non si poria*.

San Daniele 2020: giardino inatteso, edizione 2015, canto 29, M.Gortan, Baumiti It., L.Cimolino, A.Scruzzi

Lucifero cade faticosamente verso la profondità degli inferi, la dinamicità di questa caduta viene vissuta da Dante lungo l'intero percorso dei gironi descritti nei XXXIV Canti, le altrettante opere vogliono essere motivazione per il visitatore a salire, con la medesima fatica di Lucifer, attraverso le pendici del Colle di San Daniele e giungere a scoprire il suo Centro storico, la Biblioteca Guarneriana, punto massimo per …*riveder le stelle*.

Il percorso, la salita al colle per ri - scoprire la Città collinare è lo scopo di questo primo appuntamento.La reinterpretazione dei XXXIV Canti dell'Inferno attraverso altrettante opere statiche stanziali, unite ad eventi puntuali e limitati nello spazio temporale, lungo un percorso che si snoda sulle pendici del Colle di San Daniele, motivazione per il visitatore a salire, e giungere a scoprire il suo Centro storico, le attività ivi disseminate, la gente, la Biblioteca Guarneriana, punto massimo per …*riveder le stelle*. Segni e materiali, racconti ed incontri, cultura ed imprenditoria ci narrano la contemporaneità, attraverso la storia, per costruire un futuro sostenibile e condiviso. Linguaggi del paesaggio contemporaneo con le proposte dei creativi, creano un'occasione per ri-scoprire la Città. Operatori del settore ed aziende, con prodotti e servizi sul Tema, collaborano per valorizzare e migliorare la qualità della vita, propongono uno sviluppo diverso, all'insegna della sostenibilita', per arricchire e contaminare l'intera Città con il suo territorio.

Il percorso come attraversamento, la faticosa salita come scoperta di elementi inattesi quali la rappresentazione di questo o quel Canto, all'interno di un giardino, di un parco, o di un dimentico scorcio sandanielese. La ri – scoperta di storici attraversamenti, di angoli rimasti fuori dai consueti e veloci percorsi veicolari, scorciatoie e nascosti vicoli del tessuto urbano del Centro e dei borghi, le superfici materiche che ci raccontano la storia di quell'elemento verticale, orizzontale od inclinato che sia, alternanza significativa di segni e materiali che ci narrano la *contemporaneità attraverso la storia per costruire il futuro.*

San Daniele 2020: giardino inatteso, edizione 2015, canto 2, S.Mazzola, G.Mini, Media s.r.l

Il cammino in sé, può risultare faticoso, ma attraverso la narrazione dell'Inferno, accompagnati dal succedersi dei Canti, questo o quel riferimento, fuori dalle arterie trafficate rumorosamente, nel silenzio, curvo o rettilineo, che ci lascia apprezzare l'opera o l'allestimento vegetale nel giardino, nel parco, ci permette di cogliere paesaggi vicini oppure orizzonti lontani, dal bianco delle antiche pre-alpi al blu del lembo Mediterraneo marino.

Il percorso è protagonista, l'opera è supporto espressivo in sé forte, che richiama la nostra attenzione e lo caratterizza.

L'anno successivo, il 2016, vede la promozione degli Obiettivi per lo Sviluppo Sostenibile dell'Agenda 2030 nella Settimana dello Sviluppo Sostenibile (ESDW) con le proposte dei Creativi.

Progetto pubblicato sul sito ufficiale dell'iniziativa paneuropea www.esdw.eu a rappresentare la nostra Nazione in tale contesto su segnalazione del Ministero dell'Ambiente e della Tutela del Territorio e del Mare. La Settimana europea per lo Sviluppo Sostenibile (ESDW) si svolge dal 30 maggio al 5 giugno di ogni anno, coinvolgendo Cittadini, Organizzazioni, Associazioni, Imprese, Ditte, Autorità, Enti locali, Istituti di Ricerca, Centri di Formazione, Musei, Fondazioni, Parrocchie, Scuole, etc. di tutta Europa, senza scopo di lucro, a promozione dei 17 obiettivi per lo Sviluppo Sostenibile adottati nel settembre 2015 con l'Agenda 2030, contribuiamo allo Sviluppo Sostenibile del nostro Mondo per le Generazioni di domani. Lo studio della storia, l'analisi retrospettiva continua ad ispirare l'artista nel formulare l'opera con il messaggio da proporre in linea con l'Agenda 2030.

L'edizione 2016 ha visto portare l'attenzione sulla riqualificazione di una arteria stradale urbana pubblica, con l'intervento che ha proposto 17 opere d'arte per 17 tombini con il messaggio dei 17 obiettivi dell'Agenda 2030 reinterpretati dai creativi del territorio. Le opere d'arte, il punto di vista di artisti e designers, architetti, creativi in un'ottica di valorizzazione estetica e di miglioramento della qualità della vita del territorio a contaminare la visita alla Città collinare.

San Daniele 2020: giardino inatteso, edizione 2015, canto 6, Gruppo Tessere Ocra, 11 creativi under 18

Innovativa Opera Corale contemporanea con messaggi per suggerire comportamenti sostenibili verso il 2030. Il percorso è protagonista, l'opera è supporto espressivo in sé, forte, che richiama la nostra attenzione e lo caratterizza. La lettura delle opere realizzate sui *Tombini* come scoperta di elementi per una possibile trasformazione urbana sostenibile. L'espressione artistica effimera e temporanea (che dura una stagione) proposta dagli artisti, per narrare una *storia*, utilizzando le superfici anonime dei *Tombini* a chiusura delle reti tecnologiche urbane.

Trasformare l'anonimo, ultimo *Tombino* della Città in unico esemplare con la proposta di un messaggio contemporaneo.

Mobilità lenta e sostenibile per leggere una *storia*, un percorso che attraverso un ambito *periurbano* possa condurci entro il *centro storico*, nel cuore dello spazio pubblico della Città.

L'arte di strada porta gli artisti ad eseguire la propria opera sotto gli occhi di cittadini, visitatori, turisti, curiosi secondo le tecniche adatte al loro estro creativo, in una singolare ed unica occasione d'incontro. La partecipazione collettiva per creare un evento nuovo, dinamico per valorizzare un elemento povero in luoghi reputati idonei dall'Amministrazione comunale, per rileggere con educazione e rispetto, la tutela e la salvaguardia del patrimonio urbano cittadino.

L'edizione 2017 è in fase di progettazione e parziale realizzazione, iniziata in forma sperimentale lo scorso anno con l'ingresso all'interno di spazi privati aperti al pubblico e all'esterno in spazi pubblici.

Agenda 2030 In & Out è un progetto che desidera relazionare spazi pubblici privati con spazi pubblici attraverso l'arte che diviene essa stessa *pubblica* a promozione di un ulteriore percorso diverso da quelli proposti nelle edizioni passate.

Il 17 marzo 2017, un gruppo di 17 studenti interclasse dell'Istituto Tecnico Commerciale Manzini di San Daniele, con la collaborazione del Comune di San Daniele, di alcune ditte che hanno fornito colori, pennelli, spazzole, con la regia dello scrivente e la partecipazione di alcuni artisti del CFAP di Udine, hanno realizzato un'opera di street art per la riqualificazione urbana della fermata d'autobus in prossimità della sede della Scuola. Intervento con un alto profilo di senso civico, partecipato e propositivo che potrebbe generare ulteriori attività sul territorio. Il *progetto alfa* è stato reiterato e sono in fase di progettazione e realizzazione altre sperimentazione in altre Città della Regione Friuli Venezia Giulia.

San Daniele 2020: giardino inatteso, edizione 2015, canto 15, Gruppo Tessere Scarlatte, 11 creativi under 18

Conclusioni

La comunicazione attraverso gli attuali canali messi a disposizione della rete possono generare luoghi virtuali d'incontri per incuriosire, chiacchierare, confrontarsi, ma il tutto in maniera abbastanza superficiale e quasi sempre ad un livello di approfondimento abbastanza mediocre. Il vero risultato lo si ottiene dedicando tempo prezioso alla ricerca di incontro sul posto con i possibili stakeholders, partners, attraverso la comunicazione frontale, con la consulenza e orientamento, attività che implementano l'ideazione per la progettazione e la realizzazione delle proposte. L'acquisizione diretta alla fonte dei valori che costituiscono la *matrice matematica* del nostro *progetto alfa* tipo sono fondamentali per l'ottenimento di un risultato, e devono, quindi essere, valide e reali oggettivamente e qualitativamente.

La base metodologica per questo tipo di analisi può essere il principio dell'analisi SWOT.

Visite presso i partner ed i portatori di interesse con divulgazione e spiegazione del Progetto, attività open air con il coinvolgimento della cittadinanza attiva e portatori di interesse.

San Daniele 2020: giardino inatteso, edizione 2015, *Dolce Inferno,* prelibatezza estetica, pasticceria Kennedy

Ricercare nelle varie fasi del progetto il coinvolgimento di partner con provenienza e preparazione multidisciplinare ed intersettoriale. Dopo aver realizzato il progetto in sito, il risultato andrà monitorato nel breve e medio periodo e costituirà elemento singolare da inserire nella *matrice matematica* per il proseguimento della sperimentazione onde poter giungere alla stesura di possibili linee guida per riqualificare gli spazi urbani pubblici con metodologie trasversali innovative con le risorse proprie dell'identità unica del territorio oggetto della *città creativa sperimentale*.

Il progetto e la sperimentazione a servizio della volontà di tanti Cittadini e di Amministratori lungimiranti ed efficienti per fare dello Spazio pubblico la bandiera della Civiltà Urbana contemporanea per le generazioni future.

San Daniele 2020: Giardino inatteso, edizione 2017, fermata d'autobus, senso civico e street art

Bibliografia
Michele Gortan (2015), *E quindi, uscimmo a riveder le stelle*. Rodeano Alto (UD): Lito Immagine
Michele Gortan (2015), *Dante e Friulano*. Rodeano Alto (UD): Lito Immagine

* Architetto e Cultore del Restauro presso Università IUAV di Venezia

Quale agency per le politiche culturali e creative? Il caso delle Film Commission

Silvia Lucciarini*

Introduzione

In Europa, il settore culturale e creativo rappresenta il 4,5 % del prodotto interno lordo dell'Unione Europea e impiega il 3,8 % della forza lavoro (8,5 milioni di persone), contribuendo in modo rilevante alla crescita economica, all'occupazione, all'innovazione e alla coesione sociale. Inoltre, è un ambito che ha mostrato una forte tenuta in tempi di recessione e concorre allo sviluppo delle competenze e al risanamento urbano, producendo un impatto positivo su altri comparti quali il turismo e le tecnologie dell'informazione e della comunicazione (COM 2014).

In Italia, l'Industria Creativa e Culturale raccoglie dieci sotto-settori – Radio, Quotidiani & Periodici, Pubblicità, Musica, Libri, Audiovisivo, Arti Visive, Arti Performative, Architettura, Videogiochi – che nel 2015 hanno creato un valore economico di 47,9 miliardi di euro, corrispondente al 3% del PIL, con una crescita del 2,4% rispetto all'anno precedente. Nel biennio 2014-2015 i ricavi diretti sono aumentati di 951 milioni di euro, pari ad un +2,4%, e rappresentano l'86% dei ricavi totali. Quasi 90 centesimi su ogni euro messo in tasca dal settore proviene quindi dalle attività della filiera creativa quali la concezione, la produzione e la distribuzione di opere e servizi culturali e creativi, mentre il rimanente è dovuto a ricavi indiretti, ovvero quelli relativi ad attività collaterali o sussidiarie. Si tratta dunque di un settore assai dinamico che sta mostrando una crescita più veloce di quella del PIL, che nello stesso periodo si è fermata a +1,5% (Rapporto Symbola 2016).

La dimensione culturale e creativa è ormai entrata nelle agende di indirizzo nazionali e sovranazionali per la capacità innovativa di innervare reti e processi, di creare possibili circuiti virtuosi tra produzione, consumo e qualificazione delle risorse (cfr. Ramella e Trigilia 2010, Manzo e Ramella 2015). Meno noto è se a tale consacrazione nelle agende di governo corrisponda un sistema e delle azioni che nel caso italiano incentivino tali percorsi di sviluppo.

La dimensione locale privilegiata, sia in termini di genesi dei processi che di ricadute, è stata più volte individuata nelle aree urbane (Helbrecht 2004, Harvey 1989, Florida 2003). Questo sia per l'accesso alle reti di mercato che per la disponibilità di competenze da parte di una composita classe creativa (Florida 2002). Inoltre sono le aree urbane che in alcuni casi emblematici, negli USA come in UK, mostrano la capacità di creare esternalità positive non solo in termini economici ma anche sotto forma di beni collettivi per lo sviluppo (cfr. Ramella e Trigilia 2010). La dimensione istituzionale, così come il ruolo e il rapporto tra gli attori, appaiono dimensioni strategiche di osservazione, per comprendere meglio le traiettorie di sviluppo e il sistema di barriere e opportunità all'implementazione delle politiche culturali e creative.

Accanto al dibattito sulle città creative se ne è analogamente sviluppato un altro, di carattere più nazionale, che pur partendo dai contesti urbani, analizza la dimensione tecnologica e innovativa esplorandone gli aspetti reticolari e relazionali sul territorio (Burroni, Trigilia 2001, Rullani 2002), nel solco della consolidata tradizione di studi e ricerche sui distretti industriali (Marshall 1921, Becattini 1989, Storper e Scott 2009).

La spazialità delle politiche culturali e creative è indubbia: eppure a seconda dei casi può essere declinata sia in contesti urbani che in aree diffuse. Sia in una forma che nell'altra, tali luoghi sono il cuore di pratiche e progetti di carattere multiscalare, che coinvolgono attori sovranazionali, nazionali e locali, attraendo investimenti o implementando progetti transnazionali. In questo lavoro si propone un ragionamento sull'architettura istituzionale nel settore dell'audiovisivo. In particolare verranno analizzati il ruolo e le logiche d'azione implementate dalle Film Commission, quale attore strategico nel sistema della governance delle politiche del comparto dell'audiovisivo e come questo agisca da incentivo o ostacolo al consolidamento e allo sviluppo territoriale.

Le Film Commission: un modello importato ma ancora non regolato

Le Film Commission videro la luce negli Stati Uniti a partire dagli anni Quaranta del secolo scorso a seguito del boom delle produzioni cinematografiche. Con l'aumento degli investimenti e degli attori coinvolti in tutto il processo, emerse la necessità di una struttura pubblica che funzionasse come interfaccia tra le imprese e le autorità locali (Ghedini 2006). E' a partire dalla necessità di fare affidamento su un attore cerniera tra gli aspetti organizzativi, di orientamento, consulenza e supporto tecnico, che nacquero le prime Film Commission.

Sulla scorta di questa genesi nella sponda ovest dell'Atlantico, attraverso meccanismi isomorfici, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta si istaurano le prime Film Commission europee: prima in Inghilterra, poi in Francia e a cascata negli altri paesi continentali, scandinavi e infine mediterranei. In Italia è l'Agenzia per la promozione del cinema italiano all'estero, la cosiddetta "Agenzia Italia", che invita le Regioni a dotarsi delle Film Commission, quale struttura di incentivo, supporto e orientamento al comparto dell'audiovisivo.

Il quadro istituzionale odierno, mostra ancora un'ampia frammentazione negli assetti e nelle esperienze. Spinti dalla necessità e dall'intento di colmare il gap rispetto agli altri paesi, che si erano già dotati delle Film Commission (FC), il caso italiano si è distinto per una ampia variabilità territoriale.

In base alla natura giuridica, si evidenziano quattro tipologie di FC sul territorio italiano: uffici interni agli enti pubblici (50% dei casi); fondazioni a partecipazione regionale (15%); associazioni culturali che operano in convenzione con enti locali (20%); strutture miste pubblico-private (15%) (Ghedini 2006).

Questo quadro istituzionale instabile, costituisce una barriera all'implementazione politiche del comparto audiovisivo. Come dimostrato dall'esperienza dei patti territoriali, la stabilità istituzionale favorisce la creazione di fiducia reciproca tra attori pubblici e privati, i cosiddetti processi di apprendimento cumulativi (Burroni, Crouch, Keune 2005) nonché la realizzazione di beni collettivi e il perseguimento di obiettivi di medio e lungo periodo (Cersosimo e Wolleb 2001, De Vivo 2004).

Tale strategia potrebbe essere agevolata dalla configurazione di obiettivi congiunti tra politiche: sviluppo, formazione, lavoro. L'integrazione potrebbe promuovere una via alta allo sviluppo locale, su settori innovativi, dalle professionalità qualificate. A fare da barriera a tale processo è la balcanizzazione istituzionale e uno spiccato de centralismo degli obiettivi.

Lo scarso coordinamento in atto tra le politiche aumenta invece la frammentazione istituzionale: alcune azioni di contrasto a questa debolezza nell'assetto di *governance* sono state pensate e implementate a partire dal 2001, con l'istituzione del Coordinamento delle FC, con l'inserimento nel coordinamento del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (MiBACT) e la nascita di un fondo per l'implementazione delle attività di coordinamento. Nonostante questa spinta al coordinamento e alla centralizzazione, sono rimaste ancora irrisolte le questioni rispetto alla formulazione di un corpus giuridico chiaro. La modifica del Titolo V della Costituzione, contemporanea all'istituzione del coordinamento delle FC, ha limitato nei fatti l'azione dell'organo centrale. Infatti nella redistribuzione delle funzioni legislative e amministrative conseguenti alla riforma costituzionale, il settore dello spettacolo è stato compreso nell'ambito della "promozione e organizzazione di attività culturali" e inserito nelle materie di competenza concorrente. L'azione di coordinamento si è comunque evoluta, anche a fronte di queste difficoltà e nel 2004 è stato istituito l'IFC (Italian Film Commission), che comprende però solo le FC che sono parte integrante di enti pubblici o che si configurano come enti privati partecipati o convenzionati con enti pubblici locali. Le attività delle FC si concentrano sul duplice obiettivo di valorizzare il territorio di riferimento da un lato, e promuovere l'economia locale qualificata legata al comparto dell'audiovisivo dall'altro.

Mettere a sistema lo sviluppo locale, la formazione, i trasporti e la logistica, e la valorizzazione del patrimonio artistico e naturale, sono state le spinte che all'interno delle FC hanno promosso l'elaborazione di bandi e strumenti più complessi, basati su una logica negoziale legata ai singoli progetti. Le FC hanno dimostrato pertanto una interessante capacità di imprenditorialità politica, attraverso l'allocazione di risorse strategiche e funzionali e la messa in rete con altri attori pubblici e privati. Il risultato di queste geografie dell'imprenditorialità sono molto varie nelle regioni. Infatti, "a differenza del tradizionale quadro neocorporativo, in cui gli attori sono legittimati ex ante e sono investiti di compiti e diritti di rappresentanza allargata, nel quadro delle politiche di nuova generazione la configurazione costituzionale degli attori è definita dentro il frame della specifica politica, deve essere guadagnata sul campo, almeno in certa misura" (Donolo 2005).

Nel terrain vague normativo, forse anche grazie a questo, le Film Commission hanno funzionato da catalizzatore per la partecipazione, intesa come risorsa della società civile, attraverso la costruzione di partenariati tra attori portatori di interessi d'impresa privata veicolati da istituzioni pubbliche, e proprio in virtù di tale configurazione hanno agglutinato consenso sia a livello nazionale che locale. L'innovazione si concentra nei contesti regolativi, in una logica di progetto (le singole produzioni), che hanno prodotto la costruzione – all'interno di ciascuna FC - di una maggiore razionalità procedurale. Tale condizione ha da un lato aumentato la forza dei dispositivi di implementazione, quali bandi, accordi e parternariati (Lascoumes e Le Gales 2005), nonché uniformato codici di comportamento, ma dall'altro lato ha anche potenziato la necessità di azioni di networking sul territorio, per dare supporto logistico alla produzione e per mettere in rete professionalità e competenze.

Le film commission come dispositivi per l'implementazione di beni pubblici per lo sviluppo

Nella crisi generata dalla disaffezione e disattenzione rispetto agli spazi pubblici e collettivi, in un contesto dove aumenta il peso degli spazi privati e semi-privati ci sono elementi esterni che aumentano la difficoltà di mettere a sistema strategie di crescita inclusiva, anche in settori qualificati e innovativi. Tra tutte, il minore investimento dei fondi pubblici nel comparto audiovisivo e la frammentazione istituzionale, in un quadro regolativo ancora incerto, sono elementi che indeboliscono le potenzialità sia di sviluppo che di costruzione di beni pubblici legati a settori competitivi. Le azioni di promozione delle FC, ancora frammentate e poco coordinate, sebbene spingano sulla valorizzazione del territorio e sulla redistribuzione e investimento della ricchezza negli ambiti locali, soffrono ancora di una scarsa uniformità nelle logiche d'azione implementate dalle FC.

Certamente sono significativi gli impatti sul territorio, in termini di ideazione e valorizzazione delle competenze e delle specificità locali. In questo senso il comparto audiovisivo può funzionare anche come attore attorno al quale si stabilisce un consenso e una mobilitazione, in particolare rispetto alla questione dei beni comuni.

I beni comuni divengono rilevanti in quanto tali infatti soltanto se accompagnano la consapevolezza teorica della loro legittimità con una prassi di conflitto per il riconoscimento di certe relazioni qualitative che li coinvolgono. In altri termini, i beni comuni sono resi tali non da presunte caratteristiche ontologiche, oggettive o meccaniche che li caratterizzerebbero, ma da contesti in cui essi divengono rilevanti in quanto tali (Donolo 2012). In questo senso le innovazioni istituzionali ravvedibili nel sistema delle FC, quali gli aspetti procedurali, la struttura coordinata centralmente ma che si sviluppa attraverso contatti e relazioni reticolari sul territorio, la promozione di strategie di internazionalizzazione, hanno insita la potenzialità di contribuire alla dotazione di beni collettivi per la competitività (Burroni, Crouch, Keune 2005) con l'esito possibile di potenziare la cosiddetta *territorial regime competition* (Crouch e Trigilia 2001), come anche di innervare capitale sociale in aree tradizionalmente più deprivate di risorse materiali e immateriali.

Molte ricadute di tali processi hanno carattere spaziale e impattano sulle realtà locali.

La qualità delle spazio viene a dipendere non solo dalla qualità delle dotazioni – infrastrutture e servizi- presenti sul territorio e dalla qualità dei progetti e degli oggetti localizzati sul territorio, dalle relazioni istituite tra i luoghi materiali (Bellaviti 2011) e chi li anima, ma anche dalle caratteristiche immateriali e identitarie dei luoghi, fortemente veicolate dalla dimensione culturale e creativa che vive anche nella ritraduzione dei luoghi e degli spazi da parte del settore audiovisivo. Questo processo di riscrittura parte dalla capacità imprenditoriale dell'attore pubblico, privato e istituzionale di incoraggiare tali processi reinterpretativi possono promuovere altre imprenditorialità, anche nella forma di microprogetti o di specializzazioni professionali. Queste azioni sul territorio – in una accezione reticolare- contribuiscono a creare un collettivo che restituisce i luoghi alla cittadinanza ma densi di significato condiviso, non più lasciati unicamente alla significazione individuale. Ma si possono individuare anche altre importanti ricadute negli ambiti territoriali.

L'importanza degli attori locali e delle loro strategie di promozione e concertazione per accrescere le economie esterne materiali e immateriali è fondamentale per lo sviluppo delle imprese

e l'inclusione dei lavoratori. La possibilità di sostenere la nascita di nuove aree territoriali deriva sia dalla possibilità di poter accedere e utilizzare una serie di risorse naturalmente presenti nei territori come ad esempio la presenza di lavoro qualificato o d'imprese specializzate, sia soprattutto da economie intenzionali che attraverso una azione coordinata possono produrre infrastrutture, servizi di welfare, accesso al credito ecc., cioè beni collettivi a disposizione dei lavoratori e delle imprese. Nella creazione di economie esterne intenzionali è però fondamentale il ruolo giocato da una serie di soggetti, istituzionali e non, in cui il sindacato può rappresentare un attore chiave per la promozione di sistemi integrati di sviluppo territoriale. A fronte dell'estrema frammentazione del tessuto produttivo legato al comparto dell'audiovisivo e della presenza di una forza di lavoro molto eterogenea alcuni attori possono risultare strategici nel coordinamento e nel'implementare la partecipazione sul territorio, come ad esempio i sindacati (De Vita, Lucciarini 2016). Nelle aree in cui ci si trova in prevalenza di fronte a piccole imprese che operano in settori emergenti o comunque in via di ristrutturazione, una concertazione maggiormente diffusa sembra poter essere funzionale al pari della contrattazione collettiva tradizionale. In entrambi i casi la forza risiede nella capacità di rappresentare un bisogno comune che proprio perché produce vantaggi per tutti aumenta la legittimità e la forza dei soggetti che se ne fanno promotori. A cambiare è evidentemente la logica che da categoriale o di comparto diventa trasversale e fondata sulla messa in rete di risorse funzionali per tutti i soggetti che operano in quel territorio (De Vita, Lucciarini 2016).

Appare chiaro, quanto la promozione del comparto audiovisivo abbia un interessante potenziale per sostenere processi di crescita inclusiva, rispondendo a molte delle sfide sociali ed economiche presenti sia in territori dotati che in zone maggiormente svantaggiate.

Bibliografia

Becattini G. (1989), “Riflessione sul distretto industriale marshalliano come concetto socio-economico”, Stato e Mercato, n. 25,

Burroni L., *Crouch* C. e *Keune* M., (*2005*) Governance caleidoscopica, Stato e Mercato

Burroni L., Trigilia C., 2011, Le città dell’innovazione. Dove e perché cresce l’alta tecnologia in Italia, Bologna, Il Mulino

Cersosimo D., Wolleb G., 2001, Politiche pubbliche e contesti istituzionali. Una ricerca sui patti territoriali, in “Stato e mercato”,

De Vita, Lucciarini 2016, Paper Sisec, Gennaio 2017, Roma

De Vivo P., 2004, Pratiche di conciliazione e sviluppo locale. Milano, Angeli

Donolo C, 2012, I beni comuni presi sul serio, in L’Italia dei beni comuni, a cura di G. Arena, C. *Iaione*, Roma, Carocci,

Donolo C., *2005*, Dalle politiche pubbliche alle pratiche sociali. Osservazioni su una nuova generazione di policies?, *Stato e mercato*

Florida *R.*, 2005: Cities and the Creative Class. New York: Routledge

Ghedini, O. P. 2006, Le Film Commission: esperienze e prospettive, in “Le istituzioni del federalismo”, suppl. rivista Studi giuridici e politici della Regione Emilia Romagna, suppl. 4, pp. 29-37.

Harvey, D. 1989: From managerialism to entrepreneurialism: The transformation in urban governance in late capitalism. Geogr. Ann. 71

Helbrecht, I. (2004) Denkraum Stadt, in Siebel, W. (ed.) Die europäische Stadt. Frankfurt/M: Suhrkamp Verlag, pp. 399–408,

Lascoumes P. Le Galès P., 2005, Gouverner par les instruments. Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), « Académique », 2005

MARSHALL, A. (1921) Industry and Trade, 3rd edn. London: Macmillan.

Ramella F., Manzo C., 2015, Fab Labs in Italy: Collective Goods in the Sharing Economy, Stato e Mercato

Ramella F., Trigilia C., (a cura di), 2010, Imprese e territori dell’alta tecnologia in Italia, Il Mulino, Bologna

Rapporto Symbola, 2016, Io sono cultura – 2016, L’Italia della qualità e della bellezza sfida la crisi

Rullani E., 2002, “Global-mente”, Economia e politica industriale, 29(113)

Storper, M., Scott, A. J. (2009) Rethinking human capital, creativity and urban growth Journal of Economic Geography, 9 (2). 147-167

* Ricercatore.

La Fortezza Vecchia di Livorno, simbolo di una riscoperta e rinascita dell'identità storico-culturale portuale

Francesca Morucci, Francesca Pichi

Parole chiave: città portuali, Livorno, patrimonio culturale, Port Center, valorizzazione.

Introduzione

A partire dagli anni '80 il contesto di generale urbanizzazione vede il manifestarsi di nuove centralità, a fianco di un rafforzamento di quelle del passato, che investono il tema degli spazi pubblici, ri-piazzandolo al centro delle preoccupazioni delle politiche pubbliche. Ruoli vari sono assegnati a questi spazi, con programmi che li posizionano al centro di sfide culturali, sociali, economiche ed ambientali importanti. La progettualità, spesso di riabilitazione e rivalorizzazione, fa intervenire una diversità di attori, formali ed informali, imponendo nuove forme di regolazione non solo della *cosa* pubblica ma anche della vita collettiva e sperimentando nuove pratiche della quotidianità che in letteratura hanno fatto emergere il tema della *città creativa*, declinato spesso anche con il termine internazionale *smart city* (Florida e Boyett, 2002; CArta, 2004).

Quando si parla di città portuali, il tema degli spazi pubblici acquista un valore differente non solo per l'ingombrante presenza del porto, che ordina ed al tempo stesso invade la città, che spesso è nata proprio intorno a lui, o alle sue spalle, ma anche per Il ruolo particolare che esso ha assunto nel tempo. Luogo pubblico in grande simbiosi con la città nel passato, sempre più distaccato, chiuso, per motivi di sicurezza, ai non addetti ai lavori oggi giorno, il porto è perennemente stretto in una dualità: periferico, di frontiera, di legame con il mondo oltre il mare, che affascina, anche per le sue componenti storico- artistiche, ma, al tempo stesso, spazio autoreferenziale, avvolto da un'atmosfera ambigua, talvolta al limite dell'illegalità. Spazio in continua trasformazione, il porto ha investito le città ed i territori circostanti con profondi cambiamenti che hanno riguardato sia temi economici che storico-culturali. La sua evoluzione, seguendo la transizione post-industriale, con le trasformazioni tecnologiche delle navi e della movimentazione, e la globalizzazione, lo ha spesso portato fuori dalla città, ridisegnando un nuovo rapporto con essa. Delocalizzazione delle attività portuali, riabilitazione del centro, musealizzazione di alcune parti storiche hanno fatto parlare in letteratura di una nuova era del porto fin dalla metà del secolo scorso (Soriani, 2002; Von Hooydonk, 2007; Gras, 2010; Savino et Arena, 2010). Oggi la sostenibilità della città portuale è profondamente legata al suo passato e proiettata al suo futuro attraverso una *mixitè* di funzioni spesso collocate nell'interfaccia porto-città. Ristabilire una relazione fisica e mentale tra le entità porto ed i relativi contesti territoriali urbanizzati diventa di primaria importanza per entrambi, così come comunicare il ruolo e le funzioni del porto alla comunità estesa di tutti quei soggetti che *inconsapevolmente* utilizzano e beneficiano dei servizi portuali, ma che troppo spesso, per carenza di conoscenza da

una parte e di comunicazione dall'altra, non sono coinvolti nel loro sviluppo. Che il porto sia un'area strategica della città, ormai è chiaro; che la città viva, non solo storicamente, attraverso la sua presenza, l'aspetto più operativo del suo rapporto con il mare, meno. Nel tempo infatti, la relazione del porto con il territorio e con la società urbana locale si è lentamente deteriorata, a causa del sempre crescente bisogno per quest'ultimo di stare al passo con le innovazioni tecnologiche ed economiche e quindi di collocarsi in nuovi spazi adeguati, ma sempre più lontani dal contesto urbano, creando non solo una distanza fisica, ma anche culturale e sociale.

Livorno è da sempre *Porta a Mare della Toscana*, regione che, grazie all'indiscusso patrimonio culturale di città storiche, monumenti e produzioni enogastronomiche tipiche, riveste in ambito culturale e turistico un ruolo di importanza internazionale che impone alla Regione Toscana, alle istituzioni locali ed all'Autorità di Sistema Portuale del Mar Tirreno Settentrionale-AdSP di non limitare la propria azione alla sfera dello sviluppo economico, ma di cercare di rilanciare il rapporto tra porto e sistema territoriale, per salvaguardare i caratteri identitari della città portuale. La Fortezza Vecchia, facente parte del Demanio Pubblico dello Stato, si colloca all'interno dell'ambito portuale di competenza dell'Autorità di Sistema Portuale ed è uno dei monumenti simbolo di Livorno, non solo dal punto di vista storico, essendo fra i più antichi baluardi a difesa del porto e della città nata intorno alle attività commerciali del porto, ma come continuità fra mare e terra, passato e futuro. Emblema della rinascita dell'interfaccia porto-città, di uno spazio pubblico ritornato ad essere luogo della quotidianità, della vita cittadina e portuale, oggi la Fortezza Vecchia rappresenta il nuovo *landmark* del porto e della città[1]. Vincolata con decreto storico-artistico del 16 febbraio 1966 ai sensi della L. 1089/'39, grazie alla sua particolare localizzazione ed all'ampiezza degli spazi interni ed esterni, la Fortezza ha assunto nel tempo in termini strategico-logistici una serie di funzioni sotto diversi punti di vista, in corso di rielaborazione da quando nell'agosto del 2013 la sua gestione è passata all'Autorità Portuale di Livorno:

- *fisico*: nel passato installazione militare di difesa e legame fra i Paesi d'oltremare ed il Granducato di Toscana, oggi, inserita all'interno dell'area della Stazione Marittima, è cerniera naturale fra città e porto. I molti passeggeri che transitano dal porto, la trasformano in porta di accesso alla città, il primo biglietto da visita per chiunque arrivi a Livorno dal mare;
- *economico*: a due passi dal cuore pulsante economico e commerciale del centro cittadino con la sua posizione strategica ai confini fra porto e città;
- *culturale*: luogo di indubbio valore storico-artistico, che appartiene all'eredità storica della città e del porto ma allo stesso tempo è anche il suo futuro;
- *sociale:* è un nuovo spazio pubblico per cittadini e turisti, prestato già in passato allo svolgimento di una serie di attività culturali e di accoglienza turistica, che oggi può tornare ad essere considerato come vero e proprio contenitore per diversi tipi di funzioni, a partire proprio da quelle culturali;
- *ambientale*: si configura come una sorta di oasi felice nel caos dei traffici portuali e cittadini, rappresentando l'inizio dello sviluppo del nuovo *waterfront* livornese.

Sfruttando il potenziale culturale e turistico della nuova immagine di città portuale che si sta manifestando, l'intensa ed innovativa programmazione della fortezza, sviluppata fin dai primi mesi

di gestione dell'Autorità Portuale, ha favorito un'importante terreno di sperimentazione di varie funzioni e fra queste è divenuto un riferimento essenziale lo sviluppo del progetto del *Livorno Port Center*. L'articolo illustrerà alcune di queste funzioni, partendo dal tema degli accessi alla Fortezza, per arrivare a compiere una panoramica delle possibilità che essa offre e descrivere gli attori coinvolti nella sua trasformazione che la rendono fulcro della nuova città portuale. Si cercherà di mettere in evidenza la complessità di questo spazio pubblico, il suo posto nelle dinamiche urbane recenti e le inedite potenzialità che genera, in un contesto urbano in costante ricomposizione come quello della città portuale. Infine, si presenterà il *Livorno Port Center*, spazio didattico-espositivo sulle attività del porto, luogo originale di conoscenza del porto, dinamico e tecnologicamente innovativo, divenuto esempio concreto di relazione tra spazio pubblico e creatività.

La Fortezza Vecchia: la sua storia e la sua trasformazione, un ingresso verso la cultura.

Per meglio comprendere i valori che la Fortezza Vecchia racchiude, è necessario ripercorrerne brevemente la storia.

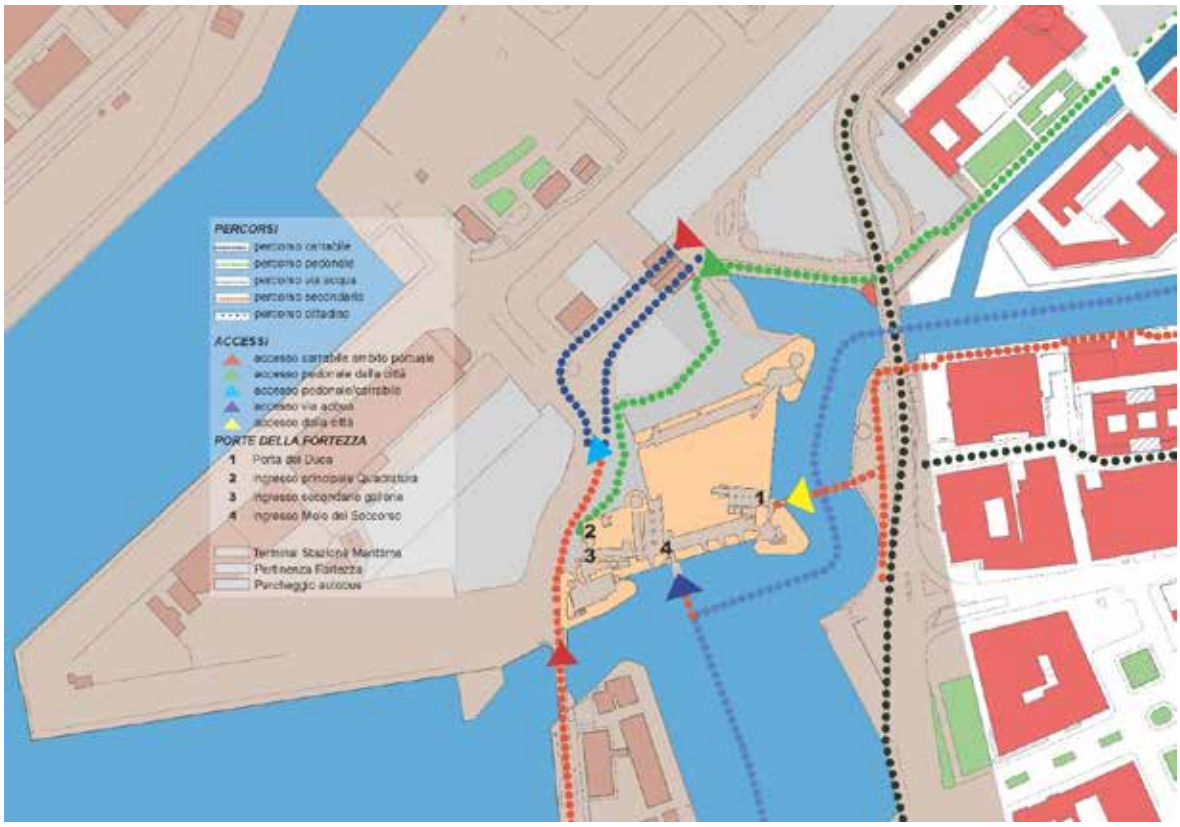
Il complesso monumentale trae origine dal castello costruito intorno agli anni 1000 sopra un promontorio roccioso in posizione avanzata sul mare, a difesa del Porto Pisano, scalo portuale a sud di Pisa. A fine del trecento, per migliorare il controllo dell'ingresso meridionale di quello che restava del Porto, della sede della guarnigione del porto e dell'ampio borgo, sviluppatosi fra 1200 e 1300, il castello fu dotato di una rocca che inglobò la torre cilindrica di avvistamento e la torre quadrata e durante la dominazione genovese (1404–1421) ulteriormente rafforzato. L'acquisizione di Livorno al dominio fiorentino nel 1421 significò il potenziamento del porto con il rifacimento degli accosti e la riorganizzazione delle strutture difensive, la ristrutturazione delle torri del Porto Pisano e lo scavo del canale di entrata del porto di Livorno. Dopo queste importanti opere, i Medici avviarono la trasformazione delle strutture preesistenti della fortezza, che assunse l'attuale conformazione. I lavori iniziarono nel 1519 su progetto di Antonio da Sangallo il Vecchio, l'anno successivo fu realizzato il fossato per separarla dal borgo e si conclusero nel 1534 sotto il duca Alessandro. Con la fine della dinastia medicea e il passaggio del Granducato di Toscana ai Lorena, la Fortezza Vecchia divenne sede di una caserma militare (1769) per nobili e durante l'occupazione napoleonica, furono sopraelevati i bastioni e realizzate numerose bocche per i cannoni. Parzialmente adibita a prigione ed inglobata successivamente nell'area doganale del porto, l'architettura militare dalla metà dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento subì ulteriori altre modifiche ed ebbe nuove funzioni. In occasione dell'acquisizione da parte del Comune di Livorno delle sue gallerie, impiegate

come spazi commerciali pubblici per il deposito di vino ed olio, furono aperti nuovi varchi interni ed esterni alla cortina muraria e chiuse le comunicazioni con i piani degli spalti, che continuarono a rimanere di proprietà dello Stato e ad essere utilizzati come presidio militare. Durante la guerra, la fortificazione fu trasformata nella Caserma Fortezza Vecchia e il 28 maggio 1943, il più cruento bombardamento subito dalla città, la danneggiò pesantemente. Dopo i primi interventi di emergenza per la rimozione delle macerie, a partire dagli anni settanta fu avviato un impegnativo programma di restauro del monumento, ancora oggi in essere, con la volontà di rifunzionalizzare gli spazi, per anni abbandonati, ad uso pubblico, partendo dal concetto esteso di patrimonio culturale del porto, della città e del territorio.

Dall'acqua o dalla terra, gli accessi della Fortezza. É a partire dalla metà del XVIII secolo che il monumento fortificato perde il carattere di isola, con la realizzazione del piazzale dei marmi davanti al bastione *La Capitana* e la costruzione di una nuova area portuale che racchiude la dogana, la stazione marittima, nuove darsene e banchine. Il Piano Strutturale (1996) e il Regolamento Urbanistico (1998), redatti dallo studio Gregotti, il Piano Regolatore Portuale (2015) e il nuovo Master Plan sull'area di cerniera tra la città e il porto del prof. Marco Massa, incaricato dall'Autorità Portuale di Livorno d'intesa con il Comune, prevedono il ripristino della scomparsa acquaticità della fortificazione, ma è difficile definirne i tempi di realizzazione. La programmazione d'uso del bene si articola, quindi, sulle attività attualmente svolte al suo interno, svicolandosi dalle aree limitrofe, con la volontà di migliorarne l'accessibilità e di conseguenza la fruibilità indipendentemente dalle future previsioni urbanistiche. L'attuale utilizzo della fortezza impone all'ente gestore ed alla società che gestisce il terminal passeggeri, *La Porto di Livorno 2000*, il controllo del rispetto delle norme dell'ISPS Code («International Ship and Port Facility Security Code», codice di sicurezza imposto a livello internazionale dal 2001 a tutti i porti commerciali e passeggeri).[2] Come previsto anche nel «*Programma di valorizzazione della Fortezza Vecchia*», presentato dal Comune di Livorno nel 2013 ai sensi dell'art. 5 c. 5 del D.Lgs 85/2010 sul Federalismo Demaniale Culturale per il trasferimento del monumento dallo Stato al Comune di Livorno ed alla Regione Toscana, l'utilizzo del bene come spazio pubblico al presente è garantito da 4 diversi accessi. È proprio a partire dal 2013 che, con la concessione temporanea del bene di Demanio Pubblico dello Stato e di Camera di Commercio alla Autorità Portuale di Livorno, sono state realizzate opere che hanno migliorato l'accessibilità del complesso, un tempo intercluso e difficilmente raggiungibile dal pubblico.

Il primo accesso, la Porta del Duca, collegato direttamente al waterfront cittadino con un pontile mobile galleggiante pedonale realizzato nel 2015 dall'amministrazione comunale attraverso fondi comunitari, è l'ingresso originario rivolto verso la città e permette il transito alternato dei pedoni e delle barche. Il secondo e terzo accesso, rispettivamente chiamati della Quadratura dei Pisani e delle gallerie sotterranee, sul lato contrapposto al primo, sull'area che un tempo si identificava con il piazzale dei marmi, oggi in parte bonificata e resa più decorosa, garantiscono un percorso che dal porto turistico e dal Varco Fortezza del terminal Crociere, attraverso la fortezza, si collega alla città. Il quarto accesso, detto del molo del Soccorso, può avvenire a sud dalla Darsena vecchia via acqua. L'approdo, già utilizzato in passato a questo scopo, ha consentito di inserire la fortezza nel percorso in battello lungo i fossi, una delle offerte turistiche maggiormente affermate

della città. La volontà di migliorare la fruizione del monumento ha spinto l'Autorità Portuale ad ottimizzare i percorsi con l'intento di utilizzare la fortezza come cerniera tra il porto e la città, una sorta di porta della Toscana, per chi arriva a Livorno con le navi da crociera, e creare un legame più diretto con la città.



Le nuove funzioni della Fortezza Vecchia. Se a partire dal 1980, a seguito degli interventi realizzati dalla Soprintendenza di Pisa, la Fortezza è stata in parte restituita alla città, il passaggio da varie gestioni, se pur con la regia del Comune, non ha permesso fino al 2013 di elaborare un piano generale di intervento definitivo che potesse individuare una serie di linee guida per la valorizzazione del bene. È con la gestione della Autorità Portuale che la Fortezza Vecchia è diventata monumento visto e visitato, *contenitore* di varie funzioni, tra loro correlate e complementari, che, con il suo completo recupero, potrebbero accrescere notevolmente la valorizzazione culturale della città.

Funzione museale e meta turistica. In linea con le indicazioni degli uffici regionali e territoriali del MIBACT, la Fortezza, da sola, merita di essere considerata una meta turistica, parte di quei percorsi nella storia che attraggono i turisti facendo scoprire Livorno, con le sue suggestioni e i suoi luoghi più belli. La funzione museale, che vede la Fortezza come *monumento di sé stessa*, è quella che maggiormente si è attuata facendo riferimento al recupero integrale ed alla valorizzazione degli spazi di questi anni ultimi 4 anni. Componenti essenziali di questa funzione sono state le visite guidate, gestite dai vari soggetti ed associazioni cittadine titolati a farlo.

Funzione espositiva, eventi, spettacoli e manifestazioni varie. Nel tentativo di ampliare la fruibilità e l'utenza della Fortezza, più volte nel passato si è cercato di aggiungere altre funzioni a quella museale. Buona parte degli ambienti della Fortezza Vecchia, quali le gallerie, i bastioni, il

piano terra del fabbricato lungo la cortina nord, sono stati in estate come in inverno, all'aperto come al chiuso, destinati ad esposizioni temporanee o a manifestazioni culturali, sportive, festival a tema (letterari, di poesia o letteratura specializzata nel mare, fiere commerciali) di indubbio valore, grazie alla possibilità di offrire un'accoglienza adeguata con i relativi servizi. L'esposizione dei prodotti tipici artigianali rappresentativi delle eccellenze della Toscana, non solo legati al mondo eno-gastronomico, ha reso la Fortezza Vecchia anche luogo di promozione del territorio toscano. Altra funzione, legata al tema *eventi*, è quella religiosa, dato che la Chiesa di San Francesco all'interno della Fortezza, è ancora oggi un luogo di culto. Ciò ha consentito di organizzare una serie di eventi a sfondo religioso.

Funzione porta della toscana e servizi al turismo. Funzione di fondamentale importanza è quella legata al flusso dei turisti. Vicina alle banchine, a due passi dal centro e dal quartiere della Venezia, da dove partono le linee pubbliche, la Fortezza, punto di transito dei turisti che arrivano via mare, è se non la prima, per motivi di sicurezza maggiormente stringenti in ambito passeggeri, almeno una delle stazioni dalla quale i crocieristi partono per le escursioni o lo shopping.

Port Center, una nuova funzione culturale e di promozione del porto

Contemporanea all'azione di valorizzazione del patrimonio storico del porto, che ha affiancato quelle di integrazione e razionalizzazione delle funzioni portuali nell'area di interfaccia con la città e che ha nella nuova gestione della Fortezza Vecchia il suo fulcro, quale punto di collegamento fra il porto e la città, luogo originale che condensa la loro relazione, disegnando al tempo stesso un nuovo spazio pubblico, dal 2007 l'Autorità Portuale di Livorno ha dato vita ad un progetto di integrazione tra porto e territorio denominato *Porto Aperto*, teso a far conoscere la complessità del sistema portuale, stimolando un'operazione di partecipazione ed apertura nei confronti della cittadinanza e facendo risaltare la cultura portuale del territorio. Attraverso una serie di eventi totalmente gratuiti, i cittadini, soprattutto i giovani e il mondo della scuola, entrano dentro il porto, oltre i varchi doganali, e scoprono quello che, per Livorno, rappresenta il principale motore dell'economia. Il progetto, giunto nel 2016 alla sua decima edizione, ha mirato a recuperare il legame tra il porto e la città, per comunicare alla comunità il ruolo essenziale che riveste il porto nell'economia cittadina e regionale. Sulla base del suo successo, nel 2010 l'Autorità Portuale di Livorno ha maturato l'idea di creare un *Port Center*, seguendo le esperienze di altre città portuali quali Genova, Anversa e Rotterdam. Nella «Charte des missions d'un Port Center», redatta dall'Associazione internazionale *Villes et ports* e siglata dall'Autorità Portuale di Livorno nel maggio 2014, si legge che il *Port Center* è uno strumento che ha l'obiettivo di spiegare «come funziona un porto, consentendo agli abitanti della città di cogliere e capire l'importanza socio-economica delle attività portuali nella loro regione. Offre un approccio tematico e multisettoriale, che tiene in considerazione le sfide che la città portuale deve affrontare e quelle del contesto globale, così come la complessità delle relazioni tra le differenti attività portuali[3]». Il *Port Center* è quindi uno spazio aperto ad un vasto pubblico (cittadini, turisti, ecc., con una particolare attenzione a scuole e studenti) che permette di scoprire che cosa è un porto e quali sono le sue principali attività, spaziando da temi come le attività industriali legate al porto ed alla logistica, gli scambi internazionali, i mestieri portuali, fino ad arrivare al più generale tema dell'integrazione tra porto e città[4].

Planimetria del primo livello del Port Center con il percorso multimediale

Il *Livorno Port Center*, inaugurato il 3 novembre 2015 ed aperto al pubblico da marzo 2016, è stato realizzato all'interno della Fortezza Vecchia, ricalcando lo stretto legame che è sempre esistito tra questa e il porto. Il progetto, inserito anche nel già citato *Programma di Valorizzazione della Fortezza Vecchia* del Comune di Livorno, è stato realizzato all'interno della *Palazzina del Capitano* e rappresenta oggi il centro non solo fisico ma anche simbolico del complesso.

La sua funzione va ad integrare quella monumentale, soprattutto per quanto riguarda la visita delle scuole, che possono essere interessate al monumento e scoprire anche il mondo del porto, o viceversa, recarsi in visita per conoscere da vicino le attività portuali e scoprire la bellezza del luogo in cui queste vengono esposte. Nel suo primo anno di vita, ha ricevuto circa 1.200 visitatori, in larga maggioranza studenti di ogni ordine e grado. Nell'ambito del suo percorso didattico-museale, trova posto anche l'esposizione delle imbarcazioni storiche restaurate dall'Autorità Portuale di Livorno: la motonave *Bruno Gregoretti*, storico mezzo di salvataggio della Guardia Costiera di Livorno ceduto dalla Capitaneria all'Autorità Portuale, per dare la possibilità ai cittadini di conoscere da vicino il mezzo che li ha assistiti per mare negli anni; *Pilade*, l'ultimo navicello e *Marzocco*, l'ultima pilotina del porto, risalenti all'inizio del secolo scorso, attualmente ospitate presso il Magazzino ex FS all'interno dell'area portuale. La sua vicinanza al quartiere della Venezia, permette di creare un collegamento con un quartiere storico, che rimanda alla Livorno portuale dei secoli scorsi, e che ha al suo interno il *Museo della Città*, di prossima apertura, luogo in cui verrà raccontata la città dalle origini ai giorni attuali, con riferimenti inevitabili al porto stesso. Avvalendosi di strutture espositive e tecnologiche con una declinazione ludo-educativa che punta all'interattività come nuovo modello di trasferimento delle informazioni, il *Livorno Port Center* è al tempo stesso un luogo di dibattito e di animazione della città portuale. In questo senso, l'esperienza del *Dibattito pubblico sul progetto di ampliamento e riqualificazione del porto*, che, da aprile a giugno 2016, ha individuato proprio nel *Port Center* la sua base operativa e funzionale, rappresenta ad oggi l'esempio più significativo di questa strategia attraverso la quale il porto può ulteriormente non solo aprirsi alla città, ma rappresentare ancora la

cifra dominante della sua identità[5]. A partire da questo livello comunicativo e partecipativo, essendo il *Port Center* inserito nel *Port Center Network*, gestito dall'Associazione Internazionale «Villes et Ports», la Fortezza potrebbe essere il luogo in cui si possono sviluppare iniziative sulle città d'acqua, con particolare riferimento al Mediterraneo ed al tema delle *smart-cities* che negli ultimi anni è stato oggetto di importanti progetti a livello europeo (come per esempio «Urbact»), diventando il punto di riferimento per promuovere sul territorio ricerche sulle città portuali o sul restauro del patrimonio marittimo-portuale.

Conclusioni

La Fortezza Vecchia di Livorno sta vivendo oggi un importante approccio fatto di contenuti e non soltanto di procedure, che partecipa al progetto di costruzione di una nuova città portuale. In questo senso, il *Livorno Port Center* si configura come lo strumento in cui si sviluppano nuove relazioni tra porto e città, riscoprendone le origini portuali e rivalutandole nell'ottica di una città portuale contemporanea. Attivare azioni positive per la promozione della propria immagine e della funzione del *sistema-porto* nel mondo, ma anche nel territorio, che la pongono a diretto contatto con i portatori di interesse internazionali, con l'utenza portuale, con la comunità portuale e con la cittadinanza in genere rappresentano due linee di azione confermate anche dal D.Lgs n. 169 del 2016 che ha trasformato le Autorità Portuali in Autorità di Sistema Portuale, per cui l'Autorità Portuale di Livorno e quella di Piombino si sono fuse. Si tratta di un'operazione a tutto tondo che, in prospettiva, dovrebbe permettere non solo di valorizzare il patrimonio tangibile delle infrastrutture e dei processi alla base dell'attività portuale, di far rivivere il patrimonio intangibile dei *saperi* tecnici, professionali e organizzativi del porto, o di proporre una destinazione culturale e turistica per la Fortezza Vecchia, vero e proprio filtro porto-città, ma anche di puntare l'attenzione su un potenziale di identità da riscoprire e rivendicare al tempo stesso, gettando le basi per restituire alla città un ruolo nel panorama delle *città creative*. La scelta di posizionare il *Livorno Port Center* all'interno della Fortezza Vecchia rappresenta allora l'emblema di questa filosofia di fondo che mira a promuovere il senso di appartenenza ad un luogo fondamentale per lo sviluppo della città ed a suscitare l'orgoglio di vivere in una città cosmopolita, aperta alle novità come le città portuali sanno esserlo in maniera particolare.

Note

[1] A partire dalla fine del secolo scorso, la nuova strategia dell'allora Autorità Portuale di Livorno (da settembre 2016 AdSP), pur mirando a mantenere le attività di base relative al trasporto marittimo per non perdere le opportunità che nascono dalla globalizzazione, ha puntato a rimettersi in discussione attraverso i nuovi valori aggiunti collegati alla zona d'interfaccia città-porto (*waterfront*), che rappresenta una prospettiva di restituzione di una parte di porto alla città in un'ottica di rigenerazione urbana e creazione di nuovi spazi pubblici. Questa nuova strategia è partita con il progetto «Porta a mare**»**, sulla zona dell'ex *Cantiere Navale F.lli Orlando*, e prosegue con quello sulla rivalorizzazione del porto Mediceo e della Stazione Marittima. Cfr. «Accordo di Programma della Presidenza del Consiglio dei Ministri del 1.08.2007**»**

[2] 2013. *Programma di valorizzazione - La Fortezza Vecchia***»**, Livorno: Comune di Livorno. P. 26

[3] Cfr. www.aivp.org

[4] Ecco alcune delle sue attività principali: visite guidate (via terra e via mare); esposizioni permanenti, dibattiti, incontri, laboratori, cicli di conferenze sulle tematiche marittimo-portuali alla presenza di esperti del settore, installazioni ed azioni informative nella zona del *Port Center* ed anche in altre aree portuali, pubblicazione di materiali divulgativi o differenziati, collegamento in tempo reale ai canali informativi del porto (radio piloti, rimorchiatori, traghetti, crociere, ecc.), sito internet.

[5] Il *Dibattito Pubblico* si configura come un percorso d'informazione, discussione e confronto che si sviluppa riguardo a opere, progetti o interventi che assumono una particolare rilevanza per la comunità regionale, in materia ambientale, territoriale, paesaggistica, sociale, culturale ed economica. La Regione Toscana, con la L. 46/2013, ha infatti introdotto l'obbligo di sottoporre a Dibattito Pubblico le opere di iniziativa pubblica o privata che comportano investimenti complessivi superiori a 50 milioni di euro. Il potenziale del *Port Center*, in questo senso, si misura sulla sua capacità di essere uno strumento al servizio della trasmissione di informazioni, che supera l'estensione temporale del processo di partecipazione stesso e ne mantiene e diffonde i contenuti.

Bibliografia

Carta M. (2009), *Governare l'evoluzione: principi, metodi e progetti per una urbanistica in azione*, Milano: Angeli, Coll. «Urbanistica», N.124/2009. P. 366.

Florida R. et Boyett M. (2014), *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*, MP3 Una edition, Brilliance Audio, première edition 2002. P. 434.

Gras P. (2010), *Le temps des ports. Déclin et renaissance des villes portuaires (1940-2010)*. Paris: Tallandier. P. 298.

Hooydonk Van E. (2007), *Soft Values of Seaports: A Strategy for the Restoration of Public Support for Seaports*. Antwerpen: Garant. P. 198.

Massa M. (2015), *Livorno: un porto e la sua città* Livorno: Debatte Editore.

Savino M. e Arena M. A. (2010), *Waterfront d'Italia: piani, politiche, progetti*. Milano: Angeli. P. 424.

Soriani S. (2002), *Porti, città e territorio costiero: le dinamiche della sostenibilità*. Bologna: Il Mulino. P. 303.

La partecipazione nell'ottica di genere, le componenti e le attività del Laboratorio

Elena Mortola*

1. La partecipazione nell'ottica di genere

1.1 Una maggiore comprensione di genere nei rapporti familiari e nella scuola

L'approccio di genere nei processi di progettazione partecipata può aiutare a rendere più equilibrati i rapporti tra le persone e può aiutare a trovare soluzioni condivise tra un più ampio numero di soggetti. I soggetti femminili sono più abituati ad affrontare i problemi di tutti i giorni, quelli legati allo svolgimento della vita quotidiana e soprattutto a risolvere i conflitti familiari e ad affrontare i rapporti con le istituzioni come ad esempio la scuola. Conoscono beni i comportamenti dei componenti nei conflitti familiari perché li vivono quotidianamente, inoltre comprendono i conflitti che avvengono all'interno della scuola perché ascoltano quello che avviene quotidianamente, raccontato dai ragazzi o hanno modo di approfondirlo negli incontri scolastici attraverso i rapporti con gli insegnanti.

1.2 La partecipazione delle donne nei processi politici

La partecipazione è parte essenziale dei molteplici momenti che compongono il processo di definizione e implementazione delle politiche di sviluppo locale rappresentando un valido canale per la mobilitazione delle risorse sia cognitive che progettuali presenti nel territorio. Essa infatti serve da propellente del processo in quanto, da un lato, facilita la rappresentazione globale delle diverse istanze in gioco e, dall'altro, sfrutta le sinergie attivate tramite il confronto e l'interazione tra le diverse competenze progettuali coinvolte nel processo. L'approccio partecipativo, che solitamente caratterizza lo sviluppo locale, agevola il coinvolgimento degli attori rilevanti per la promozione dell'equità di genere. Come le politiche di sviluppo, le politiche di Pari Opportunità hanno maggiore probabilità di rispondere alla domanda di intervento quanto più sono progettate e implementate "vicino" alla popolazione che ne esprime il bisogno. Le donne hanno diritto a partecipare nei processi politici che riguardano loro, le loro famiglie e la loro società. "I paesi che registrano una maggiore partecipazione delle donne nella società civile e nei partiti tendono a essere più inclusivi, responsabili, egualitari e democratici, soprattutto quando si parla di pace" (USAID Strengthening Women's Rights and Political Participation).

In generale, nei processi politici, le donne in Europa vengono sempre più ascoltate, ma continuano a svolgere sempre un ruolo marginale. Dal Quirinale alle province, passando per ministeri, parlamento, regioni, giunte e consigli comunali, il 79,27% degli incarichi istituzionali in Italia oggi è ancora in mano agli uomini. L'analisi della rappresentanza di genere, infatti, parla chiaro: le donne costituiscono il 19,73% sul totale dei ruoli politici elettivi o di nomina.

1.3 L'ottica di genere nei processi partecipati a livello di quartiere

Una equilibrata partecipazione femminile in politica e a livello governativo è essenziale per una democrazia sostenibile. Nei processi partecipati a livello di quartiere la componente femminile prevale numericamente anche se non sempre riesce a farsi valere e di conseguenza non sempre viene ascoltata. La componente di genere a livello di quartiere è molto attiva e percepisce prima i problemi delle persone. Raramente però le donne diventano leader perché una comunità di cittadini preferisce farsi rappresentare da un uomo. La componente femminile potrebbe essere importante nei processi di progettazione partecipata per controllare i fenomeni di prevaricazione o imposizione di soluzioni prestabilite da parte di alcuni soggetti. Le donne sono diversamente attive. "Si tengono più alla larga dai partiti e il loro impegno si esprime in modi più informali. Inoltre credono meno degli uomini nelle istituzioni politiche. Le donne fanno politica lontano dai palazzi, ma questo le penalizza e fa sì che le loro istanze non siano ascoltate" (Marcella Corsi).

2. Il Laboratorio permanente di progettazione partecipata "La Città Storica da un punto di vista di genere"

L'Ordine degli Architetti di Roma e del Lazio ha istituito nell'aprile 2014 il Dipartimento dei Beni Culturali , diretto da Virginia Rossini, nel cui ambito opererà il Laboratorio permanente di progettazione Partecipata "Città Storica da un punto di vista di genere". La prof. Arch. Elena Mortola è stata delegata dal Dipartimento a coordinare questo laboratorio con il contributo metodologico del prof. Alessandro Giangrande.

L'idea del Laboratorio è nata a seguito del convegno/workshop, coordinato da Virginia Rossini, La città storica: vivere tra passato e futuro, che si è svolto a Roma il 15 aprile 2013 presso la Casa dell'Architettura (fig.1). Le partecipanti al workshop – al quale ha aderito una ventina tra Enti e Associazioni– hanno costruito collettivamente alcuni "scenari futuri" per la Città Storica di Roma, applicando i principi e le regole che sono propri della Open Space Technology (OST) e della Costruzione di Scenari Futuri (CSF) (o Visioning). Gli "scenari" hanno consentito di identificare i principali problemi della Città Storica e di prefigurare alcune proposte alternative atte a risolverli. Queste proposte sono state quindi valutate in termini di condivisibilità e di plausibilità.

Il workshop ha costituito di fatto un laboratorio progettuale che ha messo in evidenza le attuali aree- problema della Città Storica di Roma e ha elaborato alcune proposte atte a risolverle, ricavate dagli "scenari futuri" prefigurati dalle partecipanti. L'adesione tanto numerosa quanto interessata ai lavori, da parte di soggetti con ruoli e competenze molto diverse tra loro, ha prodotto risultati rilevanti, sia come verifica del metodo utilizzato (che potrà essere dunque applicato ad altri contesti), sia per i risultati sostantivi ottenuti. Pertanto si è presa in considerazione la possibilità di proseguirne l'operato tramite l'attivazione del Laboratorio permanente di cui in oggetto del quale faranno parte gli stessi promotori e una più ampia rete di attori territoriali costituita dagli Enti e dalle Associazioni interessati al destino della Città Storica di Roma.

Il Laboratorio avvierà una serie di workshop che avranno lo scopo di discutere e approfondire le aree- problema emerse nel workshop del 2013:

1. discutere con tutti i soggetti territoriali interessati (compresi quelli che non faranno

organicamente parte del Laboratorio) la possibilità di migliorare ed estendere l'elenco delle possibili soluzioni già emerse nel loro ambito;

2. selezionare in ogni area-problema le soluzioni maggiormente condivise e fattibili contando, in particolare, sulla collaborazione degli Assessorati all'Ambiente e alla Cultura e dell'Ufficio Centro Storico di Roma Capitale.

Per ogni soluzione scelta il Laboratorio elaborerà una proposta che sarà sottoposta alla Presidenza del Municipio Roma I, che potrà disporre per essa l'attivazione di uno specifico processo partecipativo, come previsto (dal Regolamento sulla partecipazione popolare e sulla istituzione del Laboratorio della cittadinanza del Municipio Roma I (2014)).

3. Gruppi di lavoro

I partecipanti al Laboratorio sono stati organizzati secondo gruppi di lavoro:

a - un gruppo di lavoro sul tema "I percorsi dell'accoglienza"(capogruppo Renata Bizzotto con Luisa Chiumenti, Pia Petrucci, Rossella Poce, Fiorenza Irace, Raffaella Seghetti, Rosamaria Sorge)

b - un gruppo di lavoro sul tema "Mobilità e spazi pubblici in ambiente urbano: accessibilità, sostenibilità e vivibilità
(capogruppo Lucia Martincigh con M.D. Aiello, Vittorio Sartogo (Associazione Calma), Enrico Fattinnanzi, Gabriella Anselmi, Silvana Schipani, Lidia Desiderio, Paolo Magrini, Jacopo Magrini, Mauro Della Casa, Margherita Carè)

c - un gruppo di lavoro su "Recupero e riuso del patrimonio pubblico dismesso nella Città Storica"(capogruppo Paola Rosati con Gaia Pallottino, Elena Mortola, Melania Cavelli, Romina Peritore, Antonello Laguardia, Marta Carusi, Laura Pera , Mariella Pepe, Silvia Gnetti)

Gli aspetti metodologici sono stati curati da Alessandro Giangrande ed Elena Mortola (vedi cap. 2). Siti dove è possibile approfondire le attività del Laboratorio Permanente:
www.progettazionepartecipata.org ; www.giangrande.dipsu.it ; www.mortola.dipsu.it

Elenco degli Enti e delle Associazioni che hanno aderito al Laboratorio Permanente:

1. Università La Sapienza (Prof. Guendalina Salimei)
2. Università Roma Tre (Prof. Lucia Martincigh)
3. SIUIFA (Prof. Renata Bizzotto, Arch. Matilde Fornari, Arch.Raffaella Seghetti)
4. FIDAPA (Presidente Distretto Centro FIDAPA BPW Italy Avv. M. Donatella Aiello, Past Presidente Rossella Poce, Vice Presidente Nazionale FIDAPA- BPW Italy Pia Petrucci, arch.A.Giulia Manno, Arch. Rosamaria Sorge)
5. Consulta Femminile Regione Lazio (Arch.Rossella Pesoli)
6. GRUPPO AMBIENTE E TERRITORIO (Consulta femm. Regione Lazio (Dott.. Fiorenza Irace)
7. ECOISTITUTO (Arch.Melania Cavelli)
8. Consulta Femminile Regione Lazio- gruppo Ambiente-Territorio (Dott. Gabriella Anselmi)
9. ITALIANOSTRA (Arch. Gemma Mezza, Anna Barberio)
10. Ass.Italiana Pazienti BPCO Onlus (dott.Fausta Franchi)
11. MOICA (dot.. Concetta Fusco)
12. Orienta Unindustria (dott. Valeria Giaccari, dott. Antonella Tizzani)

13. Associazione Giuriste Italiane (Presidente Avv. Anna Maria Buzzetti)
14. Unindustria- Ass. Femminile Plurale (dott. Serenella Monteferri)
15. FAI (Dott.Valeria Grilli, Gian Piero Rossi)
16. COORDINAMENTO RESIDENTI CITTA' STORICA (Arch. Gaia Pallottino , Arch. Paolo Gelsomini)
17. Cittadinanza Attiva (dott. Marina Fresa, Segretario per il Lazio Roberto Crea)
18. Femminile Plurale
19. Donne Avvocato
20. Associazione PSP (Prof. Alessandro Giangrande, PhD arch. Romuna Peritore, dott. Lea Angeloni, PhD Fausta Mecarelli)
21. Toponomastica femminile- Maria Pia Ercolini (Commissione Toponomastica Comune di Roma)
22. Prof. Arch. A. Pugliano (Univ. Roma Tre)
23. Ass. Ambiente di Roma Capitale On.le Estella Marino
24. Ass. Politiche Culturali di Roma Capitale
25. Municipio I (Presidente Sabrina Alfonsi)
26. Associazione Leipuò

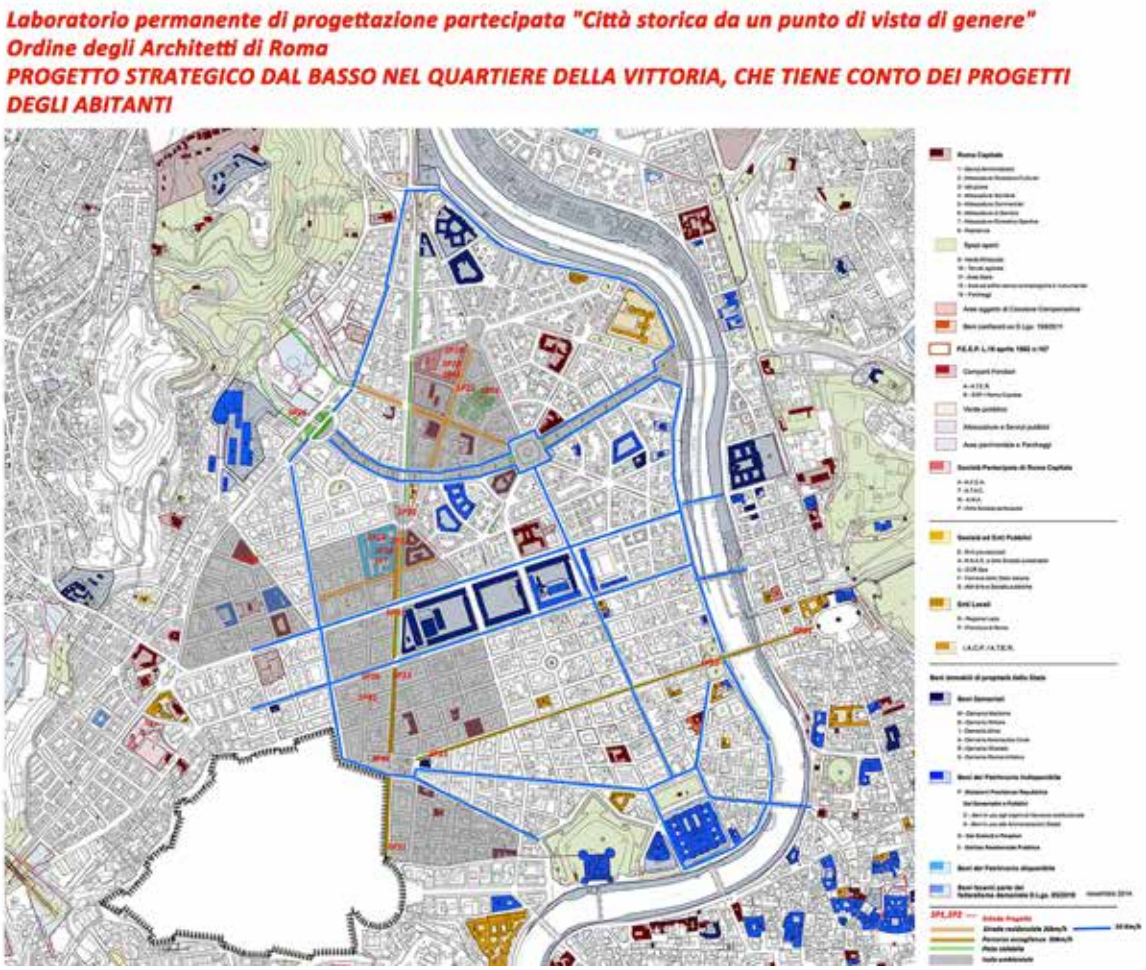


Figura 1 Convegno "La città storica da un punto di vista di genere", Casa della Città 22 aprile 2015

4. Dalla pianificazione strategica al progetto locale

4a. Progettare i singoli ambiti urbani della Città Storica di Roma

il metodo è stato applicato in modo flessibile dai tre gruppi di lavoro (vedi cap. 3). Il metodo, in occasione del Convegno della Casa della Città (22 aprile 2015), è stato applicato in via sperimentale a uno specifico ambito del rione Prati e dei quartieri Trionfale e Della Vittorie, dove si è fatto uso di alcuni risultati dei gruppi di lavoro (vedi ad es. il gruppo "percorsi dell'accoglienza") ma anche di altri dati acquisiti in modo autonomo dagli autori della sperimentazione.

4b. Scelta dell'ambito

La procedura è stata applicata a un ambito del rione Prati e dei quartieri Trionfale e Della Vittoria. L'area considerata è quella indicata in figura 2 .

Figura 2- L'area d'intervento. La base cartografica è del comune di Roma

L'ambito è caratterizzato dalla presenza di spazi naturali e costruiti di valore ambientale e architettonico, ma presenta anche molte criticità dovute all'assenza di politiche idonee a realizzare una mobilità sostenibile, al mancato recupero e riuso di edifici pubblici inutilizzati o sottoutilizzati, alle gravi condizioni di degrado in cui versano molti spazi costruiti e naturali, agli ostacoli che impediscono di risolvere i numerosi problemi di natura sociale e culturale: illegalità diffusa, luoghi poco sicuri, sporcizia e mancanza di decoro urbano, ecc.

L'edificazione della zona Prati inizia nell'anno 1873, su pressione di De Merode, proprietario di vaste aree della zona. La zona è regolamentata dal PRG del 1883; nel 1921 è denominata "rione Prati". La sua strada principale è via Cola di Rienzo. Il rione è molto richiesto e apprezzato, anche se in esso non sono presenti i larghi viali e gli spazi verdi che caratterizzano l'adiacente quartiere Della Vittoria.

La struttura e la qualità del quartiere - che prende il nome "Della Vittoria" alla fine della prima guerra mondiale (1918) e sarà rinominato "Delle Vittorie" nel periodo fascista - non nascono per caso, ma originano dal connubio fra la visione illuminata di un sindaco, Ernesto Nathan - irreprensibile mazziniano e massone eletto dal Blocco Popolare, una coalizione laico-liberal-socialista - e la mano felice di Edmondo Sanjust di Teulada, ingegnere capo al Genio Civile di Milano chiamato a redigere il nuovo piano regolatore di Roma (1908). Il suo luogo centrale è piazza Mazzini.

Il quartiere Trionfale fa parte dei primi quindici quartieri realizzati a partire dal 1911 e ufficialmente istituiti dal Comune nel 1921. Il quartiere prende il suo nome dalla via Trionfale che lo attraversa, la strada che i generali romani percorrevano quando rientravano a Roma da vincitori.

Viale delle Milizie e viale Giulio Cesare, percorsi da molti autobus, separano il quartiere Della Vittoria dal rione Prati, entrambi ricchi di servizi, esercizi commerciali, cinema, teatri e diversi edifici monumentali. Le strade del quartiere Della Vittoria ne articolano gli spazi in aree dove è prevalente la destinazione residenziale.

L'esempio che segue (5.) ricalca solo alcuni risultati del gruppo "percorsi dell'accoglienza", estendendoli a viale Angelico e piazza Giovine Italia che non fanno parte del percorso religioso progettato da quel gruppo.

5. Il percorso pedonale viale Angelico-via Barletta-via Ottaviano-piazza Risorgimento-via di Porta Angelica

Questo percorso pedonale (sul modello di quello in via di Porta Angelica) dovrebbe partire da piazza Giovine Italia (sulla sinistra con le spalle a S.Pietro) e dovrebbe essere largo approssimativamente 7 metri. Nel tratto piazza Giovine Italia-viale delle Milizie dovrebbe assorbire il controviale di sinistra (sulla sinistra con le spalle a S.Pietro), idem nel tratto di via Barletta, proseguire a via Ottaviano e dopo piazza Risorgimento congiungersi con l'attuale percorso di via di Porta Angelica. In un immediato futuro questo percorso pedonale potrebbe partire da via Barletta, considerato che ci vorrà più tempo per poter trasformare la caserma di viale Angelico 19 in centro di accoglienza, albergo diurno, parcheggio o altro.

La larghezza dell'ingombro di viale Angelico, compresi gli attuali marciapiedi, è di 40 metri. Il percorso pedonale dovrebbe assorbire il controviale di sinistra (sulla sinistra con le spalle a S.Pietro), proseguire tangente alla caserma di viale Angelico 19 (possibile sede di un centro di accoglienza, parcheggi o altro) fino ad arrivare a viale delle Milizie.

Il percorso dovrebbe essere dotato di panchine, fontanelle e altro che dovrebbero essere fatte in travertino e con riciclaggio di avanzi di travertino.

* delegata dal Dipartimento BBCC al Laboratorio

Recupero e riuso del patrimonio pubblico dismesso

Paola Rosati*

Nel settembre 2014 all'interno del Laboratorio Permanente di Progettazione Partecipata *la città storica da un punto di vista di genere* costituitosi presso l'Ordine degli Architetti di Roma, si è formato il gruppo di lavoro *Recupero e riuso del patrimonio pubblico dismesso.*

In particolare il gruppo ha posto l'attenzione sulla problematica della tutela e valorizzazione della Città storica a partire dalla conoscenza delle consistenze del Patrimonio Pubblico del Comune di Roma, dal suo stato di fruizione, gestione e manutenzione, con la consapevolezza che per un'azione efficace ed incisiva sulla città è opportuno delineare una strategia di intervento su beni dismessi, attribuibili a diversi soggetti pubblici (Comune e altri Enti territoriali), in particolare a Roma dove il solo Patrimonio Pubblico del Comune detiene circa 59.000 immobili urbani, tra patrimonio disponibile e indisponibile.

1. Il Contesto: la Conferenza Urbanistica Municipale

Nella città, parallelamente, era in corso un'esperienza singolare: l'assessore alla Trasformazione Urbana Giovanni Caudo aveva avviato nell'autunno 2014 le *Conferenze Urbanistiche Municipali* che avrebbero dato luogo nei primi mesi del 2015 alla Conferenza Urbanistica della Città.

Le CUM avevano l'obiettivo ambizioso di avviare un processo, in parte fuori delle aule istituzionali, di coinvolgimento dei cittadini per la presentazione di proposte sulla base della quali sarebbe stata individuata una "carta dei valori", che avrebbe rappresentato quelle qualità territoriali condivise, da conservare e potenziare.

Si stava quindi verificando una favorevole convergenza: sia il Laboratorio che l'Amministrazione attribuivano, pur nelle specifiche diversità, alla *partecipazione* un ruolo chiave: gli abitanti, singoli o in associazione, avrebbero potuto prendere parte ad un processo di prefigurazione dell'assetto futuro della città, un processo di *learning from* e di *understanding*: apprendere dalla realtà e rielaborare un progetto in sintonia con i processi in corso nella realtà urbana, e quindi con alte valenze di fattibilità soprattutto per quanto attiene alla gestione dei processi di trasformazione.

In questo processo le proposte elaborate dai cittadini**,** riguardanti servizi, attrezzature, viabilità, piste ciclabili, parchi, giardini e altro, avrebbero potuto individuare obiettivi urbani più generali, rappresentati nella carta dei valori ed esplicitati dalle regole di trasformazione urbana.

Condividendo l'obiettivo generale, il gruppo Patrimonio ha presentato alla Conferenza Urbanistica del Municipio1, alcune proposte elaborate all'interno del laboratorio, approfondite con associazioni, anche in sedi diverse del LABCS, che sono state riportate nella Carta dei Valori Municipali (www.urbanistica.comune.roma.it/images/partecipazione/confurba/mun01/mun01-risorse.pdf):

- il progetto RIABITARE IL CENTRO STORICO con tre schede localizzate in Via S.Francesco di Sales; in Via della Luce angolo via dei Tabacchi; in Via del Colosseo: Ex convento occupato;
- il progetto COOPERATIVA DI COMUNITÀ per il progetto deposito ATAC VITTORIA presentato dall'arch. Romina Peritore componente il gruppo Patrimonio e membro del Coordinamento Cittadino Progetto Partecipato (CCPP), insieme alla dott.ssa Laura Pera Legacoop Lazio Servizi;
- il progetto WELFARE DI COMUNITÀ con due proposte di localizzazione nel quartiere della Vittoria presentate dall'arch. Marta Carusi membro del coordinamento dell'Associazione di promozione sociale Comunità e Famiglia Lazio, delegata dell'Associazione nazionale Mondo di Comunità e Famiglia e appartenente al gruppo di lavoro Patrimonio.

Si possono dare giudizi diversi sul metodo di costruzione della sintesi complessiva della carta dei valori, a cui l'assessorato è pervenuto, e sulla metodologia che ha guidato i tavoli di confronto tra i cittadini, ma l'esperienza è stata sicuramente rilevante per il numero dei soggetti coinvolti, per i contenuti proposti da singoli cittadini o da associazioni.

2. Il contesto: la Mappa della Città Pubblica e l'archivio consultabile dei beni immobili del comune di Roma

Mentre il Dipartimento dell'Urbanistica portava avanti le Conferenze Urbanistiche, il Dipartimento di programmazione e Attuazione Urbanistica e il Dipartimento del Patrimonio del Comune si stavano dotando di due strumenti operativi di grande rilevanza: *la mappa della città pubblica*[1] *e l'archivio* consultabile degli immobili del Comune. L'Inventario dei beni del patrimonio di Roma Capitale include 59.466 immobili: tra cui l'edilizia residenziale conta 43.053 beni, di cui 42.455 sono alloggi di edilizia residenziale e pertinenze e 598 sono beni ad uso non residenziale.

Inoltre l'Amministrazione aveva dichiarato, attraverso la deliberazione n. 219[2] il Patrimonio pubblico come *bene comune* da porre a servizio della cittadinanza.

In tale contesto i componenti del gruppo di lavoro hanno pensato che si aprisse una possibilità concreta di operare in sinergia con l'Amministrazione.

La convergenza di questi fattori lasciava intravedere una visione positiva: dare una prospettiva di realizzabilità alle tematiche individuate dal Laboratorio sia per aree di rilevanza urbana che di immobili. Il seminario del 22 aprile 2015, presso la Casa della Città, Dipartimento del Patrimonio, avrebbe dovuto porre le basi di una effettiva collaborazione.

La fine prematura della consigliatura ha interrotto il processo.

3. Struttura metodologica di riferimento

La struttura metodologica ha permesso al gruppo, composto di persone con diverse formazioni, di acquisire un linguaggio comune con cui affrontare problemi complessi e sempre in continua interdipendenza e interazione. Il seminario presso la Casa della Città è stata occasione per riportare gli approfondimenti conseguiti nella cornice più ampia delle attività di partecipazione in corso nella città, proposte autonome di diverse associazioni ma con finalità e modi di operare convergenti con la metodologia posta alla base dei due workshop organizzati dall'Ordine degli

Architetti nel 2013 e a maggio del 2014.

Il lavoro si è svolto all'interno dell'area di decisione *RIVITALIZZAZIONE DEL CS: Quale programma di recupero e riuso degli immobili di proprietà pubblica per rivitalizzare la CS sotto il profilo demografico, socio-economico e culturale?* (dal workshop 2013/2014), articolata in diverse azioni, tese a:

- *ripopolamento della CS;*
- *riappropriazione degli abitanti e degli artigiani* degli edifici pubblici inutilizzati o sottoutilizzati;
- provvedimenti diretti a *bloccare l'emorragia di residenti e delle botteghe* che sono i principali custodi della tutela della CS;
- applicazione degli incentivi più idonei per *riportare nella CS i residenti e gli artigiani* (quelli veri) che sono stati costretti ad abbandonarla con affitti calmierati e diffusione capillare in tutta la CS;
- *riportare l'edilizia economica e popolare nella CS*, per ricreare al suo interno un tessuto più vivo e variato sotto il profilo sociale.

Gli approfondimenti si sono focalizzati su tre classi di opzioni:

- *interventi puntuali* sul tessuto urbano che per fattibilità urbanistica e possibile diffusione sul territorio possono rivestire un ruolo molto significativo, anche se a carattere puntuale;
- *interventi di ampia rilevanza urbana* per dimensione e ruolo funzionale,
- *interventi di riqualificazione e rivitalizzazione dello Spazio Pubblico* a cui afferiscono *i processi partecipativi in atto tali da poter garantire risultati radicati nel territorio* (vedi i contributi: *Una progettazione partecipata nell'area del Celio,* di Progetto Celio*; La trama verde* del Comitato Piazza Vittorio Partecipata, Progetto partecipato *Piazza San Cosimato,* di Progetto Trastevere)

A questa classificazione è seguita una più dettagliata articolazione di azioni, tesa a:

- *acquisire informazioni sul patrimonio pubblico;*
- *acquisire i contenuti dei programmi e dei progetti strategici* elaborati dal Dipartimento Patrimonio riguardanti la dismissione e il recupero d'immobili;
- *dare la priorità ai programmi e ai progetti strategici del Dipartimento* per intere *aree dismesse della CS* da recuperare o per *immobili significativi.*

attivare il processo partecipativo a partire dall'identificazione dei soggetti interessati a formulare proposte in merito alle diverse modalità d'uso degli spazi dismessi (acquisto, concessione, locazione), e realizzare i suddetti programmi.

Le azioni indicate avevano comunque un margine d' incertezza perché ancora slegate (come purtroppo lo sono state) da una programmazione strategica, sia a scala urbana che edilizia, condivisa e guidata da esplicita volontà politica dell'A. Per avviare e sostenere una reale operatività si sarebbero infatti dovute verificare condizioni specifiche, come:

- l'acquisizione di informazioni più dettagliate, trasparenti e più accessibili di quelle riportate nell'archivio del Dipartimento Patrimonio;
- l'accesso alle informazioni degli altri Enti Pubblici proprietari di edifici della CS;

- il reale confronto su programmi e progetti strategici, riguardanti ampie aree o singoli immobili o unità immobiliari, comunque idonei a perseguire gli obiettivi generali indicati per la rivitalizzazione della CS.

Il processo si è per ora interrotto, ma siamo ancora convinti della sua validità e in questo senso vanno lette le schede e i contributi presentati sia in occasione del seminario presso il Dipartimento che nella precedente Conferenza Urbanistica Municipale.

Il *recupero e riuso di singoli immobili:*

- RIABITARE TRASTEVERE: Il riuso di edifici abbandonati
- RIABITARE LA CS: l'ex convento occupato

La *rivitalizzazione di aree della CS:*

- *Nuove forme di partenariato pubblico-privato per il recupero e riuso dell'ex deposito ATAC Vittoria*, arch. Romina Peritore:
- *Il recupero del patrimonio pubblico come occasione di valorizzazione sociale*, arch. Marta Carusi;

La riqualificazione dello spazio pubblico:

- *La trama verde* Marina Fresa, Sonia Sabbadini e Paolo Venezia;
- *Una progettazione partecipata nell'area del Celio tra nucleo abitato, archeologia, architettura, verde e percorsi antichi*, arch. Palo Gelsomini,
- *Piazza san Cosimato*

Recupero e riuso di immobili: rione Trastevere

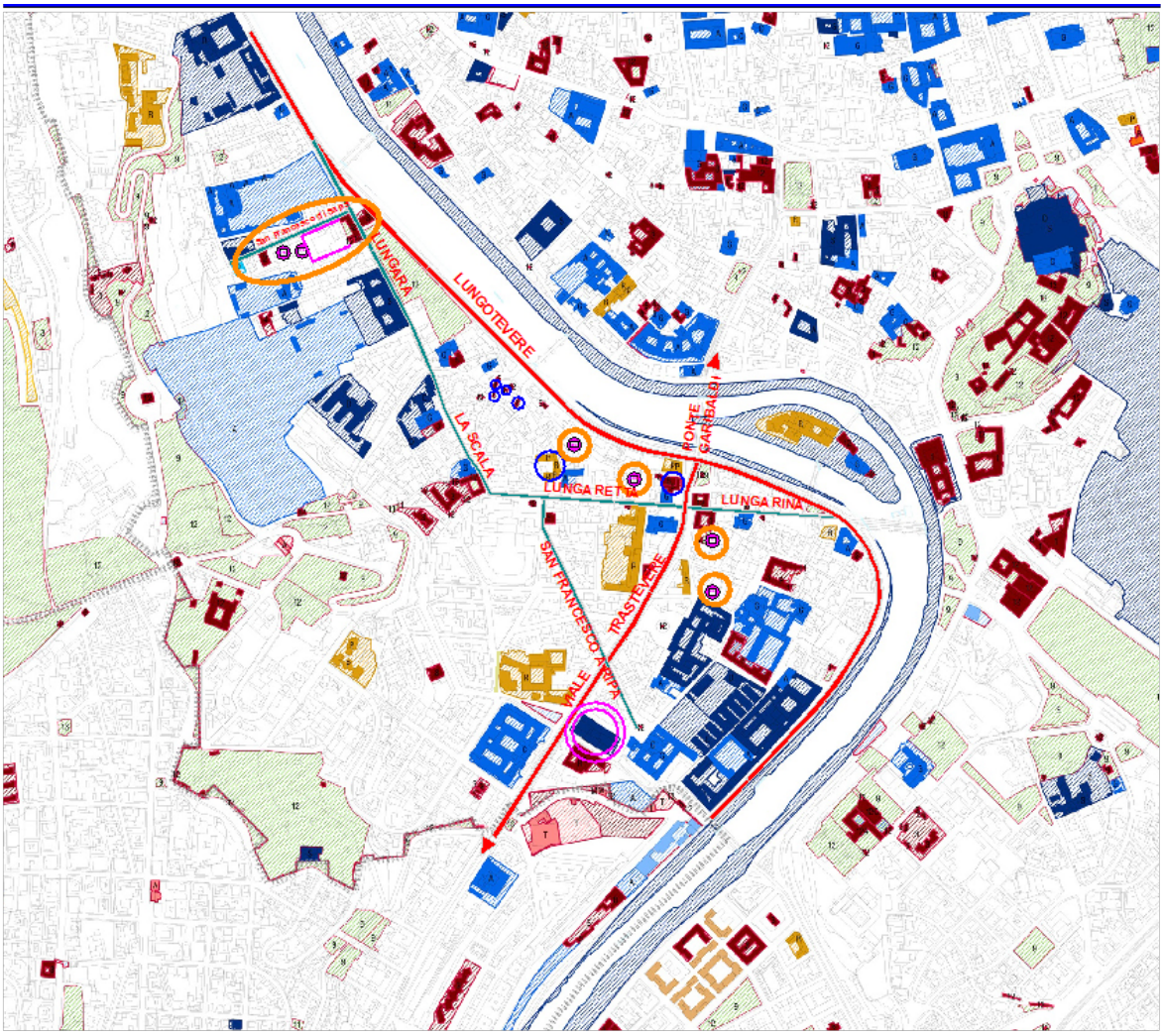
La planimetria, di seguito riportata, tratta dalla "Mappa della Città Pubblica", evidenzia gli edifici di proprietà pubblica (Stato, Roma Capitale, vari Enti), in particolare quelli a destinazione residenziale, e le proposte presentate alla CUM1, tra cui il Palazzo degli esami, ristrutturato parzialmente, ed, evidenziati con arancione, gli immobili proposti per incrementare la presenza di abitanti residenti.

In particolare si vuole dare forza al tema, divenuto ormai centrale per la tutela dei centri storici: *incremento della residenzialità*. E' necessário per questo predisporre un programma organico d'interventi da quelli sulla fiscalità al sostegno e stimolo di programmi d'intervento complessi su cui far convergere risorse private e pubbliche.

A questo fine il LABCS ha presentato diverse schede, relative ad immobili ed aree urbane e che sono di seguito riportate, tali da poter includere questa destinazione funzionale.

Si sottolinea come lo stesso tema sia presente in molte schede CUM1 presentate da cittadini ed associazioni. Tra queste si segnalano "Ricucire i vuoti urbani", in particolare la proposta per piazza Arquati, angolo con via dela Renella, piazza dela Moretta prospiciente su via Giulia.

Il contesto del rione, riportato nella mappa, è di fatto una sommatoria di localizzazioni di interventi, proposti in sede CUM 1, che avrebbero potuto essere inseriti in un quadro strategico di riqualificazione e di tutela , sia alla scala del rione che a quella della CS, per raggiungere un risultato di reale efficacia. Ne emergono tuttavia anche le potenzialità.



Beni immobili di proprietà dello Stato

Beni Demaniali

Beni del Patrimonio Indisponibile

Beni del Patrimonio disponibile

Beni facenti parte del federalismo demaniale D.Lgs. 85/2010

Roma Capitale

1 - Servizi Amministrativi
2 - Attrezzature Ricreativo-Culturali
3 - Istruzione
4 - Attrezzature Sanitarie
5 - Attrezzature Commerciali
6 - Attrezzature di Servizio
7 - Attrezzature Ricreativo-Sportive
8 - Residenze

Spazi aperti

9 - Verde Attrezzato
10 - Tenute agricole
11 - Aree libere
12 - Aree ad edifici storico archeologici e monumentali
13 - Parcheggi

Aree oggetto di Cessione Compensative

Beni confiscati ex D.Lgs. 159/2011

P.E.E.P. L.18 aprile 1962 n.167

Comparti Fondiari

A - A.T.E.R.
R - ERP / Roma Capitale

Verde pubblico

Attrezzature e Servizi pubblici

Aree pavimentate e Parcheggi

Società Partecipate di Roma Capitale

A - A.C.E.A.
T - A.T.A.C.
M - A.M.A.
P - Altre Società partecipate

Società ed Enti Pubblici

E - Enti previdenziali
A - A.N.A.S. e altre Società autostradali
U - EUR Spa
F - Ferrovie dello Stato Italiane
S - Altri Enti e Società pubbliche

Enti Locali

R - Regione Lazio
P - Provincia di Roma

I.A.C.P. / A.T.E.R.

53 *Schede Progetto*

immobili pubblici a destinazione residenziale

aree delle schede presentate al CUM1

immobili pubblici parzialmente ristrutturati

RIABITARE TRASTEVERE: via San Francesco di Sales
oggetto proponente: LAB-CS, gruppo Patrimonio
L'isolato è collocato all'angolo tra Vicolo della Penitenza e Via di San Francesco di Sales.
E' composto di un edificio ad angolo a tre piani ed uno lineare a schiera a due piani. All'interno insiste un ampio spazio aperto in stato di completo abbandono. Gli edifici sembrano avere una struttura muraria solida ma con evidenti tracce di umidità.
Tutte le aperture sono state murate.

1: collocazione dell'isolato sulla mappa della Città Pubblica.

2: l'isolato da via della Penitenza.

3: la corte interna.

L'intervento occupa una posizione centrale lungo la via di San Francesco, su cui prospettano, a salire verso il Gianicolo, case ristrutturate, pregevoli nel mantenere il profilo del rione storico.

Ed inoltre alcuni immobili pubblici come la Casa Internazionale delle Donne, con l'ampio cortile e gli spazi oggi utilizzati da associazioni giovanili, la Casa della Memoria e l'ultimo immobile sotto il colle in parte occupato dall'associazione Peter Pan, completano il quadro in cui s'inseriscono gli edifici segnalati.

Si ritiene possibile attivare un progetto integrato o Piano di Recupero di iniziativa pubblica, per la realizzazione di alloggi in una cornice di social housing e cohousign, a valle di un'indagine preliminare sulla proprietà e sulla propensione ad operare. Il progetto potrebbe prevedere il ripristino delle abitazioni a schiera e la realizzazione di un nuovo fronte su vicolo della Penitenza.

RIABITARE LA CS: l'ex Convento occupato in via del Colosseo

Il gruppo Patrimonio segnala il preoccupante stato di abbandono di questo antico edificio, per cui si ritiene urgente riavviare un percorso già iniziato nei primi anni 2000 per il recupero dell'area, valutando la possibilità di una destinazione residenziale a carattere speciale: residenze e studi per artisti che in parte potrebbe convivere con una riconversione a punto informativo per l'intera area archeologica su cui prospetta. Le finalità sopra indicate sono rintracciabili nella storia dell'edificio.

Il palazzo iniziato a metà del Cinquecento da Eurialo Silvestri, cameriere segreto di papa Paolo III, ha avuto una storia di manomissioni e abbandoni. A metà del '600 fu venduto al Conservatorio delle Zitelle Mendicanti, patrocinato da un monsignore Ascanio Rivaldi, che fece di quest'opera pia il principale beneficiario della sua eredità. La villa fu così ristrutturata per diventare convitto e fabbrica tessile in cui erano impiegate le donne assistite. Come la gran parte delle analoghe istituzioni romane, dopo l'Unità d'Italia il conservatorio fu trasformato in Pio Istituto.

Il colpo peggiore al complesso fu inferto nel 1932, con la realizzazione della via dei Fori Imperiali che comportò lo sbancamento della Velia, la collina su cui insisteva il giardino che originariamente arrivava fino all'abside della basilica di Massenzio. Nel 1975 la villa passò all'Istituto S. Maria in Aquiro (ISMA). Il palazzo restò inutilizzato e fu quindi occupato, prendendo così il nome di "Convento Occupato", esperienza conclusa negli anni '80.

Nel 2006 la Sovraintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma ha avuto l'incarico di redigere un piano di fattibilità per il recupero di Palazzo Rivaldi, in vista di un accordo con l'attuale proprietario, l'Istituto S.Maria in Aquiro (ISMA), per il suo utilizzo a fini museali. Per ripercorrere le fasi di questo complesso, segnato da una storia multiforme e discontinua, si costituì un gruppo di ricerca (consulta dei Beni Culturali- Ordine degli Architetti di Roma), ma lo stato di abbandono ancora non si modifica.

1: l'edificio da via dei Fori Imperiali.

2: da via del Colosseo.

Note

(1). Maurizio Geusa, direttore Dipartimento Programmazione ed Attuazione urbanistica, AR 112

La Carta della Città Pubblica è una Mappa completa delle proprietà del Demanio, di Roma Capitale, della Regione Lazio, della Provincia, dell'Agenzia Nazionale Beni Confiscati e Sequestrati, dei beni dell'INAIL a cui vanno aggiunti i beni dell'ATER e di tutti gli altri Enti e soggetti pubblici titolari di immobili, che siano essi terreni o edifici

….La mappa che identifica le proprietà con diversi colori ha cartografato 40.084 oggetti la cui estensione totale raggiunge i 33.762 ettari corrispondenti al 26,2% dell'intero territorio comunale esteso per 129.000 ettari……La Carta vuole essere un primo strumento di ottimizzazione di questi beni a partire dagli interventi di rigenerazione urbana…..ora per la prima volta l'A. C. si dota di uno strumento che consente un controllo capillare del territorio, in un'ottica di riuso e valorizzazione del patrimonio pubblico che porti a risultati perseguiti da tempo ma mai ottenuti.

…… uno dei nodi cruciali che in qualche modo la Carta evidenzia, riguarda l'interesse dei privati. A questo riguardo vengono citati i depositi ATAC, i 14 forti, 9 di proprietà demaniale, 6 trasferiti all'Amministrazione Capitolina……

(2) Deliberazione n. 219/2014

Con tale provvedimento dell'Assemblea Capitolina n. 66 è stato approvato il Programma della nuova Amministrazione con prospettive di:

….. rilanciare – con forza e determinazione – la qualità del vivere urbano, nel rispetto della sostenibilità ambientale, coniugando, da un lato, l'obiettivo di valorizzare e recuperare la città esistente e, dall'altro, quello di promuovere e

…. promuovere il riuso del patrimonio edilizio esistente pubblico quale "bene comune" non utilizzato e delle aree in trasformazione come forma di politica urbana…..

Bibliografia
AR 112 Rivista dell'Ordine degli Architetti di Roma
Comune di Roma, *Carta della città pubblica*
http://www.urbanistica.comune.roma.it/images/uo_public/carta-citta-pub/pres-carta-citta-pubblica-2015.pdf http://www.urbanistica.comune.roma.it/images/uo_public/carta-citta-pub/tavole/cbp-foglio-10.pdf
Municipio 1, *Carta dei Valori,* Roma
http://www.urbanistica.comune.roma.it/images/partecipazione/confurba/mun01/mun01-risorse.pdf

* Architetto

Cantieri di arte contemporanea nei centri minori calabresi

Sante Foresta *

Parole chiave: Arte, Cantieri, Contaminazione, Memoria, Sperimentazione.

Nei Centri Minori così come nel resto delle Città Calabresi, la grande espansione urbana ha di fatto abbandonato la prassi che voleva e vedeva le opere d'arte centrali nella progettazione degli spazi collettivi. La committenza pubblica, prevista da una legge promulgata in un'Italia ben più povera di oggi, tranne rare eccezioni, svolge ancor oggi un ruolo marginale per l'arte italiana.[1]

Nelle nostre città, la storia ha ispirato opere importanti; col passare del tempo, tuttavia, alla monumentalità celebrativa degli ideali e della memoria, idea marcatamente ottocentesca, si è via via sostituito il bisogno di cercare nuove funzioni, contenuti e forme espressive. I nuovi linguaggi dell'arte, i materiali inconsueti, le sperimentazioni e le contaminazioni hanno incontrato per molti decenni un pubblico spesso impreparato e sempre più di nicchia, non supportato adeguatamente dalla scuola e dalle istituzioni pubbliche, poco interessate all'arte contemporanea, quando non diffidenti. Esiste e sta crescendo però una sensibilità nuova, che anche le amministrazioni dei Centri Minori potrebbero cogliere, sviluppando Progetti di veri e propri Cantieri di Arte Contemporanea, promuovendo l'inserimento di opere d'arte negli spazi pubblici.

Le opere d'arte, il lavoro degli artisti, soprattutto nei contesti urbani degradati dei Centri Minori, devono tornare ad essere percepiti dai più come una presenza necessaria. L'arte è qualità, è identità di un luogo: occorre farne crescere la consapevolezza fra i cittadini e in particolare fra coloro che elaborano e progettano le trasformazioni urbane.

Non è semplice, oggi, riannodare i fili di un dialogo, quello fra arte e città, interrotto da tempo. Per farlo con il giusto bagaglio di analisi e strumenti, a regia regionale, potrebbe essere elaborato un Progetto, di Luoghi per l'Arte, di Cantieri Urbani, avvalendosi di diversi contributi specialistici - artisti, architetti, pianificatori - e proposte. Le Amministrazioni Comunali dei Centri Minori Calabresi potrebbero chiedere ad artisti e esperti qualificati di essere affiancate nella ricerca dell'approccio più adatto. Grazie ad un confronto partecipato, le Amministrazioni Comunali potrebbero cercare di dare risposte articolate a domande non semplici: in quali spazi o contesti inserire le opere d'arte? Arte per l'arte o arte per combattere il degrado o vuoto urbano? Quali priorità? Quali artisti? Come coinvolgere la città?

Provando a rispondere ad alcune di queste domande, un Progetto di Luoghi per l'Arte, di Cantieri di Arte Contemporanea, potrebbe essere la sintesi di stimoli, critiche e idee creative provenienti da più parti della società civile. Da questo potrebbe nascere il coinvolgimento di artisti calabresi, chiedendo a loro un contributo, indicando e motivando un percorso artistico coerente con gli obiettivi della riqualificazione e rigenerazione delle aree urbane centrali.[2]

Dall'idea di Cantiere a mostra permanente per contribuire ad avviare una riflessione, giungere a un progetto complessivo di opere da proporre alla città per elevare il livello della qualità degli spazi urbani centrali. L'idea è che questa mostra permanente possa costituire il giusto sfondo a un dibattito, l'occasione per un confronto necessario, utile a far crescere sensibilità e consapevolezza dell'importanza di investire in qualità e creatività.

Un Progetto a regia regionale per i Centri Minori dedicato a Cantieri per l'Arte Contemporanea potrebbe individuare i contesti urbani privilegiati in cui ricucire il dialogo interrotto, ovvero i centri storici e le aree limitrofe di prima espansione. Qui potrebbe essere la sfida: quella di veder nascere un museo diffuso: le opere d'arte potrebbero offrire un contributo importante. Priorità quindi al progetto di valorizzazione e qualificazione urbana, perché l'inserimento delle opere d'arte potrebbe costituire l'avvio di una fase finalizzata alla creazione di nuove relazioni nello spazio urbano della città esistente e consolidata. Un Progetto di Cantieri per l'Arte Contemporanea potrebbe ridefinire un nuovo rapporto fra la città e il suo passato: il luogo scelto, il centro urbano, diviene parte dell'opera, fra ombre reali e metaforiche, rimozioni, riconciliazioni e nuove cittadinanze. Le forme e i linguaggi artistici da coinvolgere potrebbero essere i più diversi, potendo così integrarsi e adattarsi ai contesti architettonici e spaziali. È evidente anche che questo intervento propone un metodo: le dimensioni delle aree urbane da qualificare sono tali per cui occorrerà presto far crescere nuovi progetti e proposte. Opere d'arte, quindi, come avvio di un percorso. Un confronto, un dialogo che caratterizzerà la crescita culturale dei Centri Minori Calabresi.

Un Progetto da presentare alle Amministrazioni, con la speranza che professionisti e imprenditori impegnati nella trasformazione e qualificazione urbana colgano l'invito a sostenerlo e intraprendere iniziative analoghe.

L'espressione artistica accompagna la città e la sua storia. Evidenzia temi collettivi, segna le piazze, gli slarghi, i vuoti, i muri, i parchi e i giardini. Adorna i cortili dei palazzi, nobilita le facciate; sempre richiama ammirazione e bellezza.

Oggi c'è una interpretazione della città che la guarda come risorsa economica da razionalizzare con gli strumenti disponibili. Un'altra guarda la città come comprensione della psicologia dello spazio in funzione dei gruppi che in esso interagiscono. Forse l'arte può aiutare a conciliare l'oggettività della pianificazione con la soggettività dei suoi abitanti. Alla dimensione fisica della città si affianca una componente soft, a volte immateriale: ci può essere una bellezza tipica della città, che, prendendo lo spunto dal progetto urbano serva a completarlo, a renderlo soggettivamente consono ai suoi abitanti determinando i luoghi della storia, della memoria, la stratificazione dei segni e dei simboli.

La storia insegna che le generazioni che si susseguono ritrovano in esse le loro radici, le motivazioni della loro necessità di lasciare testimonianze, adesioni, partecipazione, comunque emozione. La nostra città, il nostro centro urbano, vuole mettersi in questa dimensione e nella sua ricerca laboratoriale, faticosa, di generare città e non periferia, effetti urbani e non degrado e separazione; crede che l'arte possa servire in maniera concreta e straordinariamente efficace alla capacità formativa della città.

Qualificare, progettare, comunque intervenire in ambiti consolidati della città, è operazione delicata e complessa. Troppo spesso, per fatica di riflettere, ma anche per cattive abitudini, si pensa ad essa come espressione di competenze molteplici, in particolar modo tecniche, dalla cui

applicazione e confronto dovrebbe, quasi come automatismo, scaturire il miglior risultato possibile.

Le difficoltà operative, la eterogeneità degli attori in scena, la complessità delle relazioni e delle reazioni che ogni scelta genera, difficilmente permettono che questo automatismo porti davvero all'obiettivo. La materia stessa della città sfugge e si sottrae al tentativo di un controllo sistematico. L'urbanistica ha inseguito questo atteggiamento, trovando fertile terreno in una cultura fortemente sbilanciata verso la scienza e la ricerca tecnica e tecnologica. L'abitudine alla loro logica, al loro uso, al loro linguaggio, allontana l'attenzione da altri temi fondamentali. Che risultano invece molto più limpidi se ci si sforza di leggere la città come scena della vita dei suoi abitanti, che in essa certo ripetono la loro vita quotidiana, ma che in essa lasciano e cercano riferimenti, segni, memoria, identità. Così come ciascuno di noi cura il proprio aspetto, la propria casa, gli oggetti e simboli di cui si circonda e di cui fa mostra, non si può accettare l'idea che la scena che accoglie ciascuna di queste storie non possa non essere una bella scena, e dunque una bella città. Fatta di spazi, luoghi ed architetture ognuno dei quali - per quello che rappresenta - non rinunci ad essere elemento qualificante di un insieme più vasto. In questo senso, dunque, le occasioni di trasformazione della città devono essere interpretate come momenti per una complessiva qualificazione, a partire innanzitutto dagli spazi pubblici di cui ciascuno di noi può godere.

Un Progetto di Cantieri per l'Arte Contemporanea nei Luoghi Urbani Centrali dei Centri Minori Calabresi potrebbe mirare anche a questo obiettivo: alla creazione di sequenze importanti di spazi urbani, riconoscibili e caratterizzati, in grado di generare un più diffuso effetto città anche al di là dei materiali confini dell'intervento. Per fare ciò, si dovrebbero utilizzare gli strumenti consolidati del mestiere: quelli più abituali, legati alla ricerca del progetto urbano ed alla qualità delle architetture; e quelli più spesso dimenticati, o recuperati in ritardo, come corredo: l'arte è forse la dimenticanza più grave. Il tentativo, allora, dovrà essere quello di riportare l'espressione artistica nei luoghi della città, non per confondere vuoti privi di significato, bensì per creare forti sinergie tra nuovi spazi della città moderna - progettati e disegnati con attenzione - e la presenza di opere e manifestazioni dell'arte; perché l'una cosa diventi parte integrante dell'altra, e perché insieme urbanistica, arte, architettura sappiano restituire ai cittadini l'essenza vera della città.

La storia - non solo dell'arte - insegna, che i monumenti, le sculture per lo più di grandi dimensioni sparse nei luoghi pubblici d'Italia e del mondo, non sono solo opere d'arte, e non sono solamente i segni tangibili di un evento storico. Sono, ben oltre questa limitata visione, i segni, le tracce lasciate da una generazione a quelle successive; sono i segni di un modo di vivere e di concepire tanto l'arte quanto la vita quotidiana; sono i segni, le testimonianze, del trascorrere del tempo, dei cambiamenti della cultura e della società, della natura del pensiero (certo, dominante) di un'epoca e di come questo pensiero abbia cambiato la forma e l'immagine della città; sono, infine, i segni di un'identità che da individuale si fa comunitaria, i simboli nei quali una comunità si riconosce. Nel bene e nel male, perché un'opera d'arte pubblica è un'opera che rinuncia a individuare il proprio fruitore, non lo può controllare, non può prevedere le sue reazioni: è un'opera che si svela a una massa indistinta, con la quale presuppone di poter dialogare, con la quale spera di condividere, almeno in parte, una visione del mondo; e che a questa visione del mondo cerca di dare forma, in modo tale che l'oggetto diventi segno, parte di un orizzonte, mentale e visivo, condiviso. Il compito

non è semplice: tra i tanti ostacoli che si frappongono allo sviluppo di un dialogo pacifico tra l'opera d'arte pubblica e il suo indistinto pubblico vi è, in primo luogo, la distonia tra le necessità espressive dell'artista e le attese di un fruitore che tale è indipendentemente dalla propria volontà. Come è noto, le fortune e le sfortune dell'arte del XX secolo si sono giocate in gran parte proprio su tale distonia, più o meno evidente, più o meno ricercata, più o meno subìta. Non a caso, le emersioni più clamorose di questa condizione si sono avute proprio in occasione dell'uscita degli artisti dalle gallerie d'arte e dai musei per andare nelle piazze. E se pure sono rari i casi in cui siano state rifiutate opere d'arte pubblica commissionate ad artisti la cui fama e la cui statura siano riconosciute dagli specialisti, non di meno l'accettazione e l'adozione del linguaggio dell'arte contemporanea come linguaggio comune appartiene ancora al campo dei desideri, e non a quello delle realtà. Eppure, è altrettanto vero che si avverte anche nella società contemporanea una necessità di segni, di simboli, di luoghi mentali e visivi di identificazione. Non si spiegherebbe, altrimenti, il successo di edifici come il Centre Pompidou di Parigi o il Museo Guggenheim di Bilbao (architetture, certo, ma ad alta valenza simbolica, più note per la loro forma che per la loro funzione), non si spiegherebbero i faraonici investimenti in opere d'arte pubblica inizialmente previsti nel piano di rinnovamento urbanistico del cuore di Berlino. Esempi scelti non a caso, perché esempi di interventi anche radicali, capaci di mutare il volto di intere zone di una città; interventi che hanno superato diffidenze e resistenze iniziali fortissime, ma che infine si sono imposti proprio come segni di riconoscimento e soprattutto luoghi di identificazione di quelle comunità. Non è questione di avanguardie e di retroguardie, non è più tempo; è questione di distanze che si possono colmare, se solo la qualità degli interventi è in grado di superare gli ostacoli determinati da fattori sociali e culturali che nulla hanno a che vedere con l'arte e con il suo rapporto con il pubblico. Allo stesso tempo, è chiaro che la stessa definizione di scultura è cambiata radicalmente nel corso degli ultimi cento anni, aprendosi a un ventaglio di interpretazioni vastissimo, che ben poco ormai ha a che vedere con il tradizionale concetto di scultura che ha dominato per secoli la cultura occidentale. Oggi, dunque, pensare i termini di monumento e di scultura significa anzitutto predisporsi a porre in discussione certezze radicate ma non assolute, significa offrire un campo potenzialmente infinito di soluzioni, che devono rispondere primariamente a due necessità: individuare dentro il tessuto urbano, inteso e concepito nella sua interezza, i luoghi che attraverso queste presenze assumano una identità ulteriore, parallela a quella estetica, funzionale e urbanistica che già possiedono; individuare all'interno del vasto panorama dell'arte contemporanea le figure in grado di rispondere a questi interrogativi con interventi che non possono che definirsi artistici, quindi individuali per definizione, pur se pubblici nella destinazione.

Da queste premesse potrebbe nascere l'idea di creare, a regia regionale, nei Centri Minori Calabresi, dei Cantieri di Arte Contemporanea invitando artisti legati al territorio per formulare contributi e proposte per le Città, per contribuire alla sistemazione di opere in luoghi diversamente nevralgici delle aree urbane centrali. Le opere artistiche potrebbero coprire diversi archi espressivi e temporali estremamente vari e complessi, certo non riducibili a una tendenza o a una generazione; allo stesso tempo, la scelta degli artisti potrebbe essere il punto d'avvio, e non di arrivo, per un progetto più ampio, che si vorrebbe continuasse nel tempo, al fine di innescare un meccanismo virtuoso che riporti le città a farsi committenti non solo di edifici e piazze e strade, ma anche della

loro prospettiva estetica e simbolica. Un omaggio all'arte e alla storia, dunque, ma anche la volontà di riattivare il passato nel presente, di inserirsi con un segno forte dal punto di vista simbolico e figurale all'interno dello spazio cittadino storico senza forzarne la natura. Una serie di non-monumenti, insomma, in grado di dialogare con la città, con la sua tradizione e con la sua memoria collettiva. Gli obiettivi generali di un programma per la qualificazione degli spazi pubblici e la promozione della qualità architettonica e paesaggistica dovrebbero tener conto delle attività culturali e del lavoro di analisi e monitoraggio svolto negli ultimi anni. In particolare le indicazioni metodologiche e progettuali dovrebbero riguardare le l'opportunità di scegliere alcuni tipi d'intervento con l'intento di garantire usi efficaci e forme di gestione coniugate con l'esigenza di incidere sulla qualità dei progetti, perseguendo un attento monitoraggio degli stessi; la ricerca di sinergie e coordinamenti con altri Enti.

Relativamente alla qualificazione urbana, essa è stata assunta come primario obiettivo della politica di governo del territorio, sottolineando come la partecipazione e cooperazione dei soggetti pubblici e privati per una programmazione attiva ed integrata, possa consentire la realizzazione di obiettivi di pubblico interesse. Tale orientamento trova le sue motivazioni nella necessità di favorire una più equilibrata distribuzione dei servizi e delle infrastrutture, migliorando la qualità ambientale e architettonica dello spazio urbano in modo diffusamente significativo nelle nostre città. In questo contesto l'impiego di un programma di qualificazione urbana potrebbe essere rivolto soprattutto a ridare identità e senso di appartenenza a parti ed entità spaziali, mediante azioni puntuali di adeguamento funzionale con l'apporto di progetti pubblici nella costruzione del processo di rinnovo urbano. Per i Centri Minori Calabresi la qualificazione è intesa anche come occasione per promuovere e caratterizzare politiche di concertazione alla scala territoriale, in riferimento alla possibilità di riconsiderare più efficacemente a sistema le politiche di settore (turistiche, dei beni culturali, ecc.) per accrescere il ruolo dei Comuni a livello territoriale.

In generale, un Programma dedicato alla realizzazione di Cantieri per l'Arte Contemporanea si dovrebbe inserire coerentemente nel quadro delle molteplici iniziative in corso, regionali e statali, per la qualità architettonica e paesaggistica. In quest'ottica, fra le diverse opportunità di sviluppo e di armonizzazione del territorio, è opportuno in via prioritaria:

- destinare risorse finanziarie a interventi di manutenzione straordinaria, adeguamento impiantistico e restauro di beni pubblici d'interesse storico-artistico;
- destinare risorse finanziarie a progetti di qualificazione degli spazi pubblici;
- supportare l'individuazione e la successiva demolizione di opere incongrue con il paesaggio, qualificando i luoghi anche sotto il profilo della qualità paesaggistica, della sicurezza e della fruibilità pubblica;
- incentivare la realizzazione di opere di rilevante interesse architettonico e di opere d'arte nell'ambito della qualificazione di spazi pubblici, come esito di concorsi di progettazione.

Il Progetto dovrebbe prevedere la collocazione di opere significative dell'arte contemporanea nelle aree urbane centrali partendo dall'idea di base di una regione policentrica con 380 piccoli Comuni, nei quali una serie di luoghi potrebbero essere trasformati in aree di comunità e di esistenza. Artisti contemporanei potrebbero essere invitati a lavorare nei Centri Minori per dare, attraverso l'arte, un significato nuovo al carattere dei luoghi.

L'idea progettuale dei Cantieri si inserisce dunque nella direzione di promuovere la collocazione di arte pubblica avviando un dialogo tra la comunità degli abitanti e l'opera d'arte come segno genuino del proprio tempo e non come copia o sola presenza celebrativa. Con l'aspirazione di fornire nuovi riferimenti geografici e culturali per la quotidianità.

Il Progetto coglie un aspetto di vita delle città: quello di comunicare agli abitanti valori e significati altrimenti nascosti, provocazioni che spingono i cittadini a pensare. Chi possiede tutta questa forza se non l'arte? Non tanto in senso materiale quanto di valori, espressioni, pensieri per una crescita invisibile ad occhi disattenti. Il Progetto estende al territorio un percorso multidisciplinare che, coniugando l'arte contemporanea e la tradizione storica, mette in luce la sua storia scritta rivalutandola come specchio di una specifica cultura ed epoca. Senza interferire ma interagendo con il luogo, la storia e il territorio e collegando i contenuti degli interventi artistici alla città, il Progetto esce fuori dai consueti percorsi museali e galleristici per far incontrare gli artisti con il pubblico. Fuori dal museo, per le vie della città è possibile concretizzare la dialettica tra arte e pubblico, tra opera e spazio urbano, tra arte contemporanea e tradizione. Un Progetto inedito, fondamentale per un nuovo modo di concepire e utilizzare gli spazi, coniugare l'arte con il territorio e i suoi abitanti. In Calabria, nei Centri Minori, l'arte contemporanea può diventare uno strumento di rilettura di un contesto che, grazie al diverso uso dei luoghi, acquista maggiore interesse e si pone come piacevole cornice per un'estesa e variegata esposizione di opere d'arte. Un progetto che permetterà agli artisti di ridisegnare la geografia delle città, senza però tradirne la destinazione d'uso, per questo il Progetto dei Cantieri per l'Arte potrebbe costituire una possibilità di studio del territorio e di valorizzazione del patrimonio culturale che esso rappresenta.

Ipotesi e modalità di attuazione degli interventi da prevedere nel Progetto

Le fasi delle attività amministrative necessarie, suddivise per competenze, possono riassumersi come segue:

Fase 1: Adempimenti a livello comunale. Procedure inerenti le attività artistiche e fattibilità organizzativa e gestionale.

a. Il Comune attraverso le strutture del Settore competente, con specifico riferimento ai contenuti del Progetto Cantieri per l'Arte Contemporanea, convoca i soggetti identificati quali attuatore e responsabile della curatela delle attività artistiche e del catalogo per definire nel dettaglio gli adempimenti e le attività necessarie specifiche delle iniziative culturali da realizzare.

b. Configurandosi per il soggetto identificato, la possibilità di operare quale stazione appaltante per la realizzazione di opere funzionali all'iniziativa culturale, le competenze del soggetto attuatore e del curatore sono ampliate rispetto ai limiti della curatela della mostra e del catalogo.

c. Il Comune predispone l'Atto di Convenzione da stipulare con il soggetto attuatore anche sulla base delle necessità e delle esigenze emerse in sede di incontro tra il soggetto attuatore e le strutture amministrative.

d. Il Comune convoca il responsabile dell'iter tecnico relativo dell'attuazione e il soggetto responsabile della curatela degli interventi artistici e del catalogo per la stipula dell'Atto di Convenzione.

Fase 2: Adempimenti del soggetto attuatore e del curatore delle attività artistiche.

Gli adempimenti e le attività affidate al soggetto attuatore e al curatore possono riassumersi come segue:

- Le attività previste e che il soggetto attuatore e il curatore si impegnano ad eseguire, nel rispetto delle procedure previste dalla normativa vigente, riguardano in generale:
- definizione delle linee programmatiche, sulla fattibilità ed esecuzione del progetto;
- contatti e accordi con l'Amministrazione Comunale;
- curare la corretta esecuzione degli interventi programmati;
- coordinare d'intesa con la direzione organizzativa il piano tecnico dell'allestimento;
- coordinare l'attività artistica con quella organizzativa al fine di rendere compatibile il progetto con il bilancio della manifestazione;
- presentare al Comune il consuntivo delle attività attraverso una relazione generale sullo svolgimento delle attività programmate con il relativo rendiconto di gestione.

L'attività sarà rivolta principalmente a garantire, con efficienza ed efficacia, la puntualità e la qualità degli investimenti durante la fase di attuazione del Progetto, fornendo prestazioni di curatela delle iniziative culturali e del catalogo delle opere realizzate. Le attività che il curatore si impegna ad eseguire riguardano la realizzazione delle opere artistiche e le azioni per la promozione con esclusivo riferimento al catalogo delle opere.

Tipologia	Competenze a carico del soggetto attuatore e del curatore
realizzazione opere artistiche	
Progetto delle opere	- Predisposizione del progetto esecutivo per la realizzazione delle opere da trasmettere agli Uffici competenti del Comune. - Ove necessario, predisposizione del piano-progetto esecutivo inerente la quantificazione dei costi di produzione delle opere e degli adempi-menti tecnici e amministrativi necessari per rendere possibile even-tuali trasferimenti e/o il trasporto delle opere.
progettazione allestimenti	- Assistenza tecnica alla progettazione preliminare degli allestimenti.
procedure autorizzative	- Assistenza tecnica.
affidamento dei lavori	- Assistenza tecnica.
attività preparatorie per la realizzazione delle opere	- Assistenza tecnica.
le opere	- Presenza presso gli spazi espositivi. - Cura delle movimentazioni delle opere in arrivo da mezzo di trasporto, compreso scarico, nello spazio di esposizione. - Servizio di catalogazione delle opere in arrivo, etichettatura degli im-ballaggi in arrivo e inventario di ogni singola componente dell'opera, mediante registrazione scritta con relativa descrizione. - Redazione dei condition report delle opere.
installazione delle opere	- Assistenza in cantiere per allestimento opere.
inaugurazione	- Predisposizione, stampa, spedizione dell'invito per l'evento inaugurale e cerimoniale dell'evento.
esposizione	- Servizio di assistenza per le pratiche assicurative in caso di eventuali danni alle opere.
azioni per la promozione	
comunicazione	- Promozione del Progetto evidenziandone gli sviluppi possibili, dall'esposizione alle attività ad essa collegate.
format di produzione del catalogo	- tutti gli oneri progettuali, redazionali, tecnici, tipografici connessi al catalogo; - tutti gli oneri relativi alla stampa e diffusione del catalogo, diritti com-presi; - l'immagine coordinata per le applicazioni nel catalogo.

Schema delle competenze organizzative, gestionali e artistiche per la realizzazione delle opere d'arte

Fase 3: Adempimenti a cura dell'Amministrazione Comunale.

L'Amministrazione Comunale approva con Determinazione Dirigenziale del Servizio competente il progetto esecutivo del Progetto dei Cantieri per l'Arte, comprensivo delle caratteristiche del catalogo e con allegato il piano finanziario.

Note

1 La legge 717 del 1949, nota come quella del 2 per cento, è stata applicata per oltre 50 anni, ma negli ultimi tempi a volte le amministrazioni hanno omesso di darne attuazione per carenza di finanziamento o per dubbi interpretativi. Spesso anche per mancanza di fiducia nel fatto che l'inserimento di opere d'arte nell'edificio sia utile per migliorane la bellezza. Anche per questo, a volte il 2% è stato speso in modo distorto, per interventi non configurabili come opere d'arte.

2 *Un luogo per l'arte contemporanea*

In via Fratelli Cervi 66 era originariamente situato lo stabilimento della casa di moda Max Mara, che aveva iniziato la sua attività nel 1951. L'edificio, commissionato nel 1957, fu progettato dagli architetti Antonio Pastorini ed Eugenio Salvarani e venne poi due volte ampliato dalla Cooperativa Architetti e Ingegneri di Reggio Emilia nei successivi dieci anni. Si trattava di un disegno radicalmente innovativo per la sua epoca. Nel 2003 l'azienda, che nel frattempo si era notevolmente ampliata, si trasferì in una nuova sede generale edificata alla periferia di Reggio Emilia e gli spazi dell'edificio originale vennero destinati a ospitare la collezione d'arte contemporanea del fondatore di Max Mara, Achille Maramotti. Per la conversione della struttura in spazio espositivo, l'architetto inglese Andrew Hapgood ha scelto un approccio trasparente e rispettoso, conservando la cruda essenzialità della costruzione e conformandosi alla logica del progetto originale che la concepiva come struttura adattabile a molteplici scopi e capace di trasformarsi secondo diverse necessità. I primi due piani dell'edificio sono dedicati alla collezione permanente. Le gallerie sono ampiamente illuminate a giorno dalla vetrata perimetrica originale, coi gradi di esposizione solare e i livelli luminosi controllati dalla tettoia solare esterna installata negli anni Settanta e in seguito ristrutturata.

Il vecchio edificio: In via Fratelli Cervi 66 era originariamente situato lo stabilimento della casa di moda Max Mara, che aveva iniziato la sua attività nel 1951. L'edificio, commissionato nel 1957, fu progettato dagli architetti Antonio Pastorini ed Eugenio Salvarani e venne poi due volte ampliato dalla Cooperativa Architetti e Ingegneri di Reggio Emilia nei successivi dieci anni. Si trattava di un disegno radicalmente innovativo per la sua epoca, incentrato com'era sulla piena valorizzazione di una ventilazione e di un'illuminazione naturali, con la collocazione degli elementi di servizio all'esterno del corpo centrale, allo scopo di creare uno spazio totalmente versatile.

Nel 2003 l'azienda, che nel frattempo si era notevolmente ampliata, si trasferì in una nuova sede generale edificata alla periferia di Reggio Emilia e gli spazi dell'edificio originale vennero destinati a ospitare la collezione d'arte contemporanea del fondatore di Max Mara, Achille Maramotti.

Il nuovo edificio: Per la conversione della struttura in spazio espositivo, l'architetto inglese Andrew Hapgood ha scelto un approccio trasparente e rispettoso, conservando la cruda essenzialità della costruzione e conformandosi alla logica del progetto originale che la concepiva come struttura adattabile.

Bibliografia

M. L. Califano, F. D'Ambrosio, B. Califano (a cura di), (2002) *Un luogo per l'arte*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

Alessandra Pioselli (2015) *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*. Fabriano: Arcoprint Edizioni.

Brugellis P., Alberti F., Parolotto F. (z cura di) (2014) *Città pensanti. Creatività, mobilità, qualità urbana*. Roma: Edizioni Quodlibet collana Quodlibet studio. Città e paesaggio.

* Architetto
Master of Science in Economic Policy & Planning
Dottore di Ricerca in Pianificazione Territoriale
Ricercatore SSD ICAR/21 - Urbanistica

I percorsi dell'accoglienza: religioso, culturale, politico, shopping

Gruppo di lavoro: Renata Bizzotto, Antonella Candelori, Luisa Chiumenti, Fiorenza Irace, Pia Petrucci, Rossella Poce, Raffaella Seghetti, Rosamaria Sorge.

Roma è, tra le città del mondo, la più ricca dal punto di vista monumentale, caratteristica in larga misura legata al passato e, oggi, è anche capitale politica, meta religiosa, secondo centro italiano per la moda ed il fashion e, ultimo ma non di minor importanza, meta per lo shopping.

Malgrado questi elementi, a Roma i turisti rimangono il tempo indispensabile per poi ripartire velocemente e con un ricordo, troppo spesso, non positivo determinato da vari fattori che si possono, in definitiva, riassumere in uno soltanto: la mancanza di capacità di accoglienza.

Passeggiare, camminare per la città è difficoltoso: strade deformate da buche, avvallamenti e rappezzi; pavimentazioni episodiche, mal concepite e senza una logica, spesso in cattivo stato manutentivo, magari appena risistemate vengono nuovamente spaccate da interventi d'emergenza; il traffico è caotico e disordinato; i mezzi di trasporto pubblico sono poco efficienti e sopraffollati; evidente è la mancanza di strutture al servizio dei turisti, la spazzatura è ovunque; i bagni pubblici sono troppo spesso infrequentabili.

Non vi sono dubbi che sia indispensabile invertire celermente questa tendenza: Roma deve tornare a confrontarsi con tutte le altre capitali europee, non solo per il suo passato, ma soprattutto, per il suo presente.

In quest'ottica la Fidapa, come associazione tesa alla promozione delle professionalità delle donne, e la Siuifa, come associazione delle donne architetto, hanno proposto alla Consulta dei beni culturali dell'Ordine degli Architetti di Roma, una riflessione sul tema della città storica da un punto di vista di genere che si è concretato in un convegno a cui ha fatto seguito un workshop con l'obiettivo di redigere un documento di intenti e buone prassi da presentare alle istituzioni comunali, provinciali e regionali.

Il grande interesse suscitato da questo primo evento ha portato alla creazione di un laboratorio permanente che si è articolato in gruppi di lavoro.

La Siuifa e la Fidapa, coordinate dalla Prof. Arch Renata Bizzotto, hanno svolto la ricerca con lo studio dei percorsi dell'accoglienza individuandone quattro categorie con caratteristiche specifiche: (foto n.1)

1. RELIGIOSO
2. ARCHEOLOGICO, ARCHITETTONICO, ARTISTICO
3. SHOPPING
4. POLITICO.

Per ciascuna categoria sono state individuate le principali aree strategico-nevralgiche.

Il gruppo di lavoro ha ritenuto prioritario iniziare dal percorso religioso in quanto, dalle analisi svolte, è emerso che dei quattro percorsi fosse il più inadeguato alle esigenze della città.

Il lavoro iniziato nel laboratorio e presentato alla conferenza urbanistica del primo municipio, ha trovato grande riscontro e interesse ed è stato ampiamente recepito nella carta dei valori. (foto n. 2)

Alla base di questa ricerca si pone il tentativo di proporre azioni concrete, urgenti, fondate su bisogni diffusi e sentiti come rilevanti dai fruitori così come dai tecnici. Non si tratta di ipotesi astratte: le nostre sono idee che, partendo da una visione organica e globale della città, propongono soluzioni perseguibili anche sul piano economico-esecutivo.

All'interno delle categorie di percorsi individuate abbiamo ritenuto prioritario presentare un'analisi dell'area di San Pietro, oggetto di sempre maggiori pellegrinaggi.

La posizione strategica del quartiere Prati, rispetto alla Basilica di San Pietro, ha determinato una graduale trasformazione sia nelle destinazioni d'uso degli immobili che nella tipologia dei negozi.

La quantità di strutture ricettive che sono sorte negli ultimi anni sono significative.

Oltre all'analisi della condizione degli assi più percorsi dai turisti, abbiamo focalizzato l'attenzione su una porzione di territorio affiancando una proposta pilota.

Dall'analisi effettuata è emerso che i principali elementi di degrado e criticità riguardano:

1. Cattivo stato della pavimentazione stradale e marciapiedi sconnessi (foto n. 3-4)
2. L'assenza di servizi igienici
3. La mancanza di fruibilità: solo per citare un esempio le stazioni metro Ottaviano, Lepanto, Flaminio sono totalmente prive di ascensori, scale mobili e servizi igienici
4. Cassonetti della spazzatura in stato di degrado e posti in spazi non idonei
5. Totale inefficienza nella gestione della pulizia delle strade e accumulo disordinato della spazzatura (foto n. 5)
6. L'assenza di arredo urbano: tettoie, sedute, cestini della spazzatura, indicazioni stradali, fontane
7. Lo stato di abbandono delle alberature malate, cadenti e spesso assenti
8. Totale anarchia nella gestione del commercio ambulante, anche in possesso di autorizzazioni
9. Mancanza della regolamentazione sia amministrativa sia di visual merchandising dei punti di vendita, soprattutto per quelli che sono aperti con orari prolungati e che hanno un layout espositivo di fortuna non coerente con il luogo in cui insistono.
10. Assenza di indicazioni chiare e mappe delle piste ciclabili e dei mezzi pubblici sia su supporto cartaceo che in forma di app per cellulari.

Uno dei cambiamenti auspicati riguarda in particolare proprio il quartiere Prati che, da quartiere direzionale, dovrebbe ormai trasformarsi in un quartiere a vocazione turistica vista la sua vicinanza con la città del Vaticano, ma per raggiungere tale scopo e avviare questa trasformazione, è necessario un radicale cambio di ottica progettuale e amministrativa.

Quanto analizzato in queste brevi note è una parte minima di un lavoro ancora in itinere, ma abbiamo voluto mettere in evidenza tutti quelle criticità che costituiscono un problema di non poca importanza per una città che è tra le più belle del mondo e vorrebbe avere un impulso turistico di

livello superiore all'attuale.

Da questa analisi è emerso un dato molto significativo e di non poca rilevanza ovvero che il turista generalmente a Roma non ritorna, contrariamente a quello che avviene in altre città.

Questo nostro primo studio vuole essere la base da cui partire e strutturare una proposta concreta e realistica che possa essere accolta dalla A.C. e attuare quelle modificazioni necessarie a proiettare la città verso il futuro.

Strategie di intervento

Alcuni minimi, ma significativi interventi potrebbero migliorare in maniera determinante la qualità e la fruizione della città.

1. Procedere ad una regolamentazione del commercio ambulante con l'obiettivo di eliminare i furgoni in sosta gratuita nei parcheggi con striscia blu ricollocandoli in aree di sosta definite dal comune. Inoltre sarebbe auspicabile predisporre strutture uniformi ipotizzandone molteplici usi in modo che nelle ore di chiusura del mercato si possano utilizzare come sedute o arredi urbani.
2. Mappatura delle "case dell'acqua" e loro inserimento nelle app già esistenti, dedicate alla localizzazione dei cosiddetti "nasoni" con indicazione delle ubicazioni (foto n. 6).
3. Intensificazione dei compattatori automatici per la raccolta di lattine e bottiglie per buone pratiche di riciclaggio e di stimolo per gli utenti a collaborare attivamente a migliorare il decoro della città.
4. Sostituzione delle alberature crollate o abbattute: il piano del verde è praticamente inesistente e sempre più spesso agli alberi caduti, non vengono sostituiti e le aiuole lasciate nel degrado. La ripiantumazione anche sotto forma di adozione da parte di privati o commercianti potrebbe restituire lo sklyline del verde alla città. Occorre un piano di coordinamento delle iniziative private al fine di evitare soluzioni episodiche e non articolate.
5. Garantire l'accessibilità delle metropolitane, soprattutto ad alta densità turistica e predisporre totem high tech informativi sul trasporto pubblico (foto n. 7)
6. Redigere un piano efficacie ed esaustivo di segnaletica completo delle indicazioni dei servizi, dei percorsi, dei mezzi di trasporto, dei punti informativi collocati in posizione strategica e di facile comprensione (foto n. 8)
7. Potenziamento delle piste ciclabili e del servizio di bike rental
8. Predisporre aree di sosta attrezzate con caratteristica di punti informativi fisici o virtuali (foto n. 9)
9. Roma è una delle poche capitali Europee che non ha un arredo urbano sufficiente a soddisfare le necessità dell'utenza e nemmeno differenziato per zone in modo tale da connotare le diverse zone e quartieri della città e in grado di essere di aiuto nell'orientamento di chi la fruisce. (foto n. 10)
10. Predisporre un piano di eliminazione degli attuali cassonetti per la raccolta dei rifiuti con elementi interrati a scomparsa supportati da una sistematica e rigida raccolta differenziata, strategia messa in atto in diverse città soprattutto nei centri storici ad alto carico turistico

e magari esteso progressivamente anche alle zone della città a minor vocazione turistica. (foto n. 11 - 12)

11. Utilizzare luoghi del patrimonio pubblico ormai dismessi come ex cinema e mercati come aree relax, servizi igienici, ludoteche, presidi medici, farmacie, merchandising shops, casa del passeggero.

L'analisi condotta dal gruppo de "I percorsi dell'accoglienza", dopo aver individuato le criticità più significative che il centro storico di Roma ha accumulato nel tempo, ha evidenziato la mancanza di coordinamento e di un quadro d'insieme nella gestione della città per cui i limitati interventi risultano spesso in contrasto tra loro e difficilmente contribuiscono a raggiungere l'obiettivo.

Il gruppo di lavoro non si è posto l'obiettivo di elaborare proposte progettuali bensì ha preso alcune soluzioni adottate in altre città facilmente replicabili.

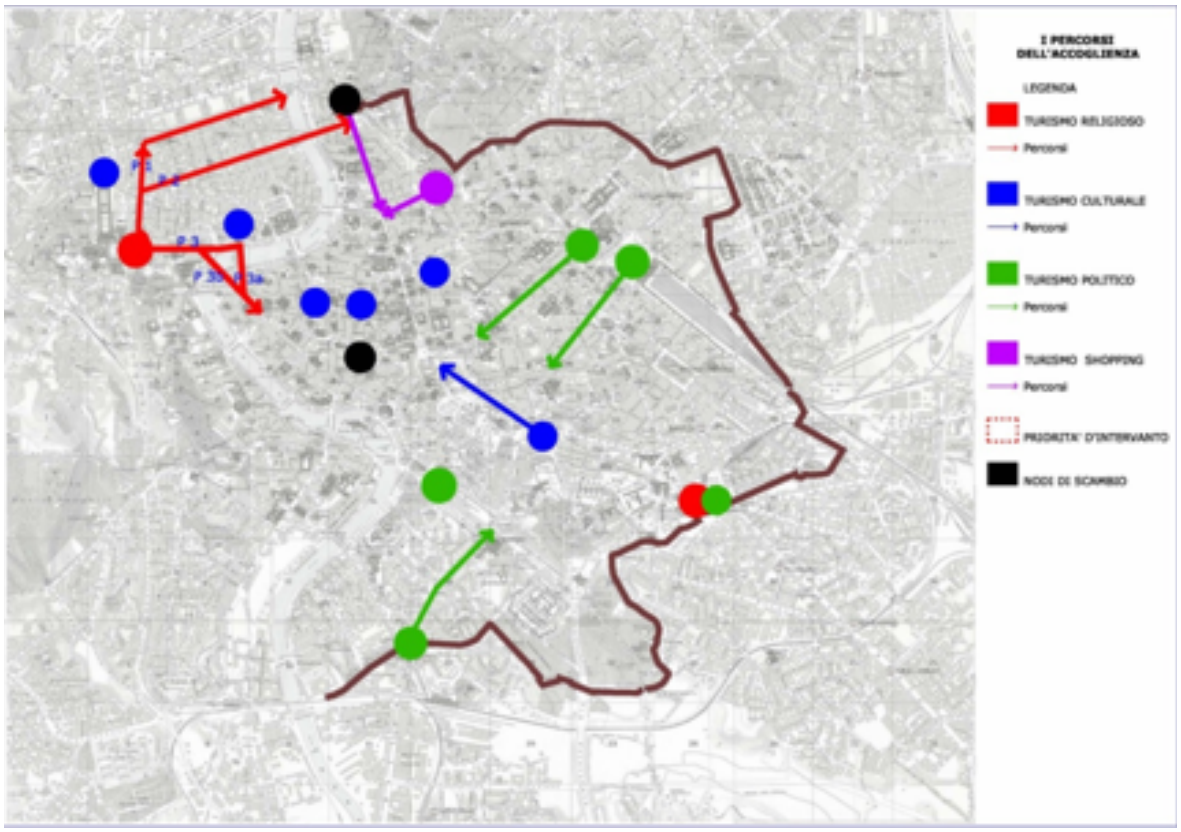


Foto n. 1 *PERCORSI DELL'ACCOGLIENZA INDIVIDUATI NELLA CITTA' STORICA*

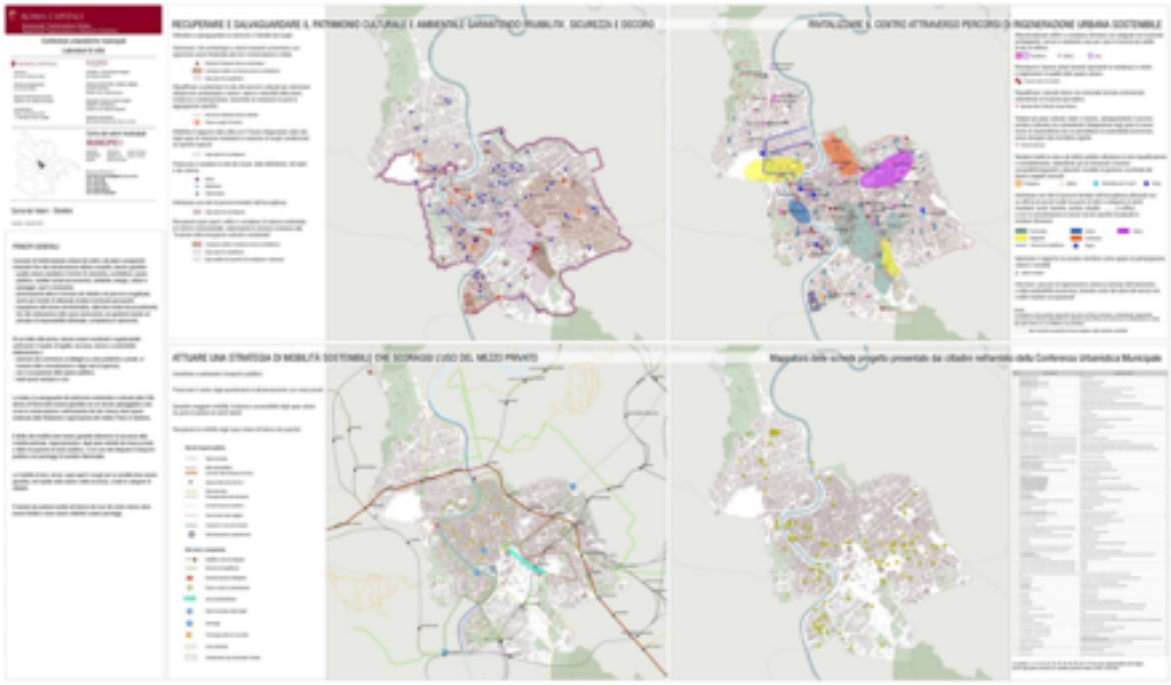


Foto n. 2 *CARTA DEI VALORI DEL 1°MUNICIPIO*

Foto n. 3 *MARCIAPIEDI DEGRADATI E SCONNESSI*

Foto n. 4 *STRADE SCONNESSE*

Foto n. 5 *CASSONETTI DELLA SPAZZATURA IN STATO DI DEGRADO ALBERATURE CROLLATE, L'ASSENZA DI ARREDO URBANO: CESTINI DELLA SPAZZATURA, PARCHEGGI PERLE BICICLETTE ETC.*

Foto n. 6 *LE CASE DELL'ACQUA HIGH TECH e I NASONI DELLA ROMA ANTICA*

Foto n 7 *TOTEM HIGH TECH*

Foto n. 8 *SEGNALETICA DIGITALIZZATA – Parigi*

Foto n. 9 *PENSILINE ATTREZZATE*

Foto n. 10 *PROTOTIPO DI PIERGIORGIO ANGIUS, MAURO MANCA, GIANMARIO SERRELI PENSILINA UNICA REGIONALE DA ADIBIRE AL SERVIZIO DI TRASPORTO PUBBLICO. CAGLIARI*

IMMAGINE DIURNA E NOTTURNA

Foto n. *11 isole ecologiche interrate a Pisa*

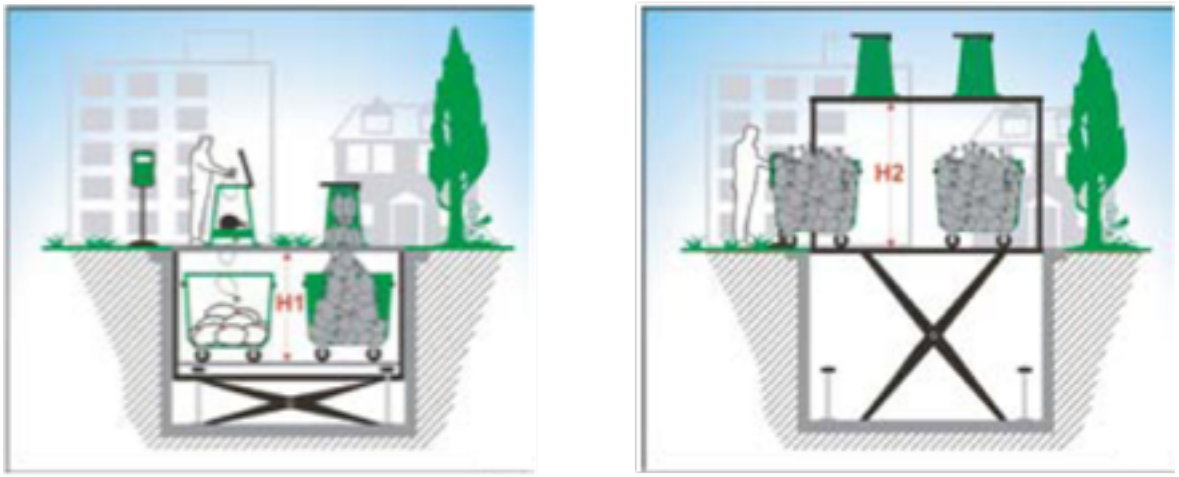


Foto n. 12 *schema funzionale*

* Laboratorio permanente dell'ordine degli architetti di Roma: La città storica da un punto di vista di genere. Progettazione partecipata: S.i.u.i.f.a., F.i.d.a.p.a., A.i.d.i.a.

Arnaldo Pomodoro: interventi scultoreo-architettonici nello spazio urbano

Maria Martina Soricaro *

Parole chiave: città, scultura XX, arte ambientale, public art, Arnaldo Pomodoro.

La capacità di porre la propria esperienza creativa in relazione con l'ambiente e quella di creare un legame profondo tra corpo plastico e luogo, è un'urgenza che, a partire dalla fine degli anni sessanta, si affaccia in modo prepotente nel panorama artistico internazionale e, in modo specifico, in quello italiano. Il luogo, non inteso come spazio newtoniano, bensì come qualcosa di vivo, che presuppone la storia, la sua narrativa, una coscienza collettiva, proiettandosi nei suoi archetipi. In questo senso il luogo *privilegiato* è la città, una città hillmaniana, animata e animistica, con un cuore pulsante, soggetto e, contestualmente, oggetto dei mutamenti sociali.

La città contemporanea vive un momento difficile, la realtà accelerata che coinvolge la trasformazione urbana determina l'assenza di quella che Dorfles ha definito la "memorizzazione affettiva", ovvero la capacità dell'uomo di sentirsi legato al proprio luogo d'origine e, dunque, «la possibilità di fissare nella propria memoria alcuni elementi; non solo visivi, ma acustici, olfattivi, tattili, di *Stimmung*, di atmosfera».[1] In un momento di crisi della vivibilità delle città, che ci appaiono, sempre più, come malati in attesa di rianimazione, la letteratura ci viene in aiuto. Nel ben noto libro *Le città invisibili* Italo Calvino ci propone un repertorio di città dell'immaginifico, nelle quali è possibile riconoscere caratteristiche di città reali. Alla categoria della memoria appartiene la città di Zaira, che può essere assunta ad emblema di un modo di intendere la complessità della città: «Una descrizione di Zaira quale è oggi – scrive Calvino in apertura dei racconti - dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole».[2] O ancora come un *libro di pietra*, secondo la celebre definizione data da Victor Hugo, la città, oggi più che mai, si configura come l'insieme di monumenti, situazioni, processi che ne determinano l'identità storica e, dunque, contemporanea; queste caratteristiche hanno la funzione di far si che il cittadino si riconosca come tale e, allo stesso tempo, rendono l'organismo città attrattivo e *competitivo* sul piano estetico-culturale. *Essere visibili*, infatti, è diventato l'imperativo contemporaneo. Da questo impellente bisogno di farsi luogo privilegiato dell'azione non può prescindere la vocazione narrativa della città: prima di tutto, infatti, la città racconta la storia della comunità che l'ha abitata e che la abita; nelle strade e negli edifici «è possibile leggere tanto la grande storia che quella minuta costituita dalla quotidianità delle persone».[3] In questo tessuto così

complesso e stratificato il ruolo dell'artista – produttore di segni – deve misurarsi sempre con nuovi equilibri e nuove necessità e, soprattutto, deve tener conto dell'identità storica e sociale per poter instaurare un dialogo con l'ambiente.

La reciprocità che intercorre tra la città e l'immaginazione, che la rende un corpo vivo, è di fondamentale importanza per l'artista contemporaneo che interviene in un dato luogo; ciò lo obbliga a instaurare un dialogo tra l'opera e l'ambiente, «ponendo segni nuovi entro contesti semiologici con i quali stabiliscono pertanto un rapporto dialettico, sostanzialmente colloquiale oppure invece conflittuale».[4] Sono questi i parametri che determinano ciò che Crispolti definisce *Arte ambientale*, un tipo di operatività che non si limita a considerare gli interventi al di fuori dei musei o delle gallerie, e neanche semplicemente quelli che prevedono l'inserimento di un'opera d'arte nell'ambiente naturale, ma una progettualità che presuppone una riflessione sul valore creativo del luogo, che dialoghi col sostrato antropologico e culturale del luogo inteso come ambiente sociale. Gli artisti, dunque, non si limitano a realizzare sculture, performance o happenings, ma, intervengono nell'urbano, tracciando personali *segni* che determinano una nuova configurazione ambientale.

Seguendo le linee di tale inquadramento metodologico è possibile avanzare una nuova lettura della scultura a carattere *ambientale* di Arnaldo Pomodoro, soprattutto per quanto riguarda le opere che lo vedono implicato in interventi strutturali connessi alla progettualità di nuovi *luoghi*, che si evidenzia come un compromesso tra l'idea tradizionale di monumento e l'urgenza di farsi interlocutore dialettico con l'attualità. L'artista, attingendo al suo vocabolario formale, fatto di solidi geometrici, segni, incavi, lacerazioni e frammenti, interviene nell'ambiente urbano, determinando una nuova dimensione immaginativa dello *spazio* sociale.

A partire dagli anni settanta, nella vasta produzione scultorea di Pomodoro, questa urgenza produce non più unicamente corpi plastici chiusi nella propria tridimensionalità, bensì dei *paesi*, ovvero opere complesse, veri e propri ambienti progettati per narrare un racconto. Rispondono a questa metodologia di approccio all'urbano i *Progetti Visionari*: si tratta di un gruppo di opere, la maggior parte delle quali sono rimaste sulla carta e mai realizzate, che «rivelano particolarmente il nesso profondo e complesso che esiste fra la ricerca artistica pura e l'opera di architettura e il design».[5] Interventi dal carattere spesso fantastico e utopistico, benché l'artista li abbia pensati per una possibile realizzazione. Coprono un arco di tempo che va dagli anni settanta ed arriva al nostro decennio; ognuno è pensato per un determinato ambiente, studiato nelle dimensioni e nella configurazione in modo da potersi rapportare al *luogo* e al pubblico. Tra questi il *Progetto per il Nuovo Cimitero di Urbino* (Fig.1), al quale l'artista ha lavorato dal 1973 al 1977 e che tutt'ora è fonte di polemiche e discussioni. Pomodoro, vincitore del bando promosso dal Comune di Urbino per la realizzazione dell'ampliamento del cimitero di San Bernardino, situato su un colle alle porte della città, lo concepì come un'immensa scultura: l'idea era quella di *aprire* la collina e realizzare, all'interno della spaccatura a forma di croce (dunque cardo e decumano), un *percorso solare* aperto verso il cielo, all'interno del quale sarebbero stati inseriti i loculi, in forma di piccoli edifici in cemento armato; dunque, un vero e proprio viale che avrebbe permesso un'esperienza intima e meditativa, chiusa nell'abbraccio della collina stessa. Il progetto, la cui modalità esecutiva *in togliere* richiamava il processo di lavorazione in negativo tipico dell'artista (il richiamo è alla tecnica dell'osso di seppia,

ma anche a quella della fusione a cera persa), rappresentava una novità dal punto di vista costruttivo e strutturale; Pomodoro non tradì l'intento civile: esso infatti – evidenziava Argan – «è ispirato dall'ideologia cristiana dell'uguaglianza di tutti nella morte, e non è affatto privo di ragioni storiche. Si ricollega idealmente a modelli di culto funerario ben più remoti: alle catacombe paleocristiane e perfino al tipo delle sepolture scavate nella roccia come nell'etrusca Strada dei Morti».[6] La scultura-architettura stabilisce un profondo legame con la terra, con il tempo e la memoria; un progetto rispettoso dell'ambiente, cioè del verde che incornicia la città del duca di Montefeltro, mantenendo invariato il profilo delle colline urbinati, ed esprimendo, contestualmente, il valore di terra-madre, da cui nasciamo e a cui ritorniamo, dimora della memoria degli uomini che l'hanno attraversata, simbolo tanto della vita quanto della morte. L'approvazione del progetto di Pomodoro destò non poche controversie. Le principali accuse mosse dai tanti che si schierarono contro il progetto, per prima Italia Nostra, erano di ordine ideologico e metodologico: lo consideravano un *segno* troppo marcato, un fattore di *chock* e di lacerazione dei valori a discapito della qualità ambientale e dell'equilibrio delle preesistenze naturali ed architettoniche. Inoltre, essendo il cimitero prima di tutto un servizio per la comunità, contestavano le difficoltà pratico-funzionali che il progetto comportava (dovute solo allo stato di bozza al momento dell'approvazione). D'altro canto trovò vari ed autorevoli sostenitori, come il ricordato Giulio Carlo Argan che, in un articolo apparso nel 1977, affermò con decisione quanto segue: «il progetto non soltanto rispetta il sito ma lo consacra, lo mette al sicuro dall'altrimenti probabile invasione di un ben più vistoso esantema edilizio. […] Come storico dell'arte, non ho dubbi. Il cimitero en plein air ideato da Arnaldo Pomodoro è, tipologicamente, di una novità assoluta».[7] Purtroppo l'amministrazione di Urbino non riuscì a far fronte alle molte voci di dissenso, preferendo un largo consenso, e negò l'inizio della fase esecutiva dei lavori.

Un altro esempio di interazione tra arte e città o, per meglio dire, tra creatività e dimensione urbana è rappresentato dall'intervento di Copenaghen. Nel 1980 Pomodoro ricevette l'incarico di creare delle opere per i giardini antistanti il Palazzo Reale della capitale danese. Poco tempo prima era stato bandito un concorso per la sistemazione dei giardini: ne era uscito vincitore Jean Delogne, architetto e paesaggista, il quale suggerì Pomodoro come artista da incaricare per la realizzazione delle sculture. Il progetto di Delogne prevedeva l'organizzazione del giardino, frontale alla piazza ottagonale al centro della quale si trovava il monumento equestre di Federico V (1768). Sulla piazza si affacciava il Palazzo di Amalienborg, residenza ufficiale della famiglia reale danese dal 1794. L'intervento di Pomodoro doveva, dunque, tenere conto non solo del progetto di Delogne, ma anche delle preesistenze architetturali e naturali della piazza: il Palazzo Reale era in stile rococò, la piazza aveva un impianto rinascimentale ed entrambi affacciavano sul porto. La vicinanza all'acqua fu importantissima sia per Delogne (che lo rinominò *il giardino del mare*) sia per Pomodoro che ne trasse ispirazione per le sue opere. Studiò attentamente il *luogo* e la sua storia e concepì quattro pilastri (due di 7 metri e due di 9 metri di altezza, tutti e quattro di sezione 80 x 80 cm) e due fontane (ognuna di quasi 6 metri); fece, inoltre, costruire un modello al vero per definire esattamente i rapporti proporzionali, in base alle misure del palazzo e all'ampiezza della piazza. I pilastri (Fig.2), trattati all'esterno con una patina verdastra che li fa apparire come corrosi dall'azione del mare, si accoppiano due a due nella misura, in modo tale da inquadrare la cupola, anch'essa di colore

verde, che si staglia sullo sfondo. L'idea del pilastro, piuttosto che della colonna, dell'obelisco o della lancia, tipologie ricorrenti nell'opera dall'artista, sorse sulla scia di una suggestione: «avendo appreso che tutta questa zona è paludosa – racconta Pomodoro – e quindi appoggia su palafitte, a me è venuta in mente la situazione dei pillari che abbiamo a Venezia, tutti rovinati così vicini all'acqua, e quando l'acqua cala si vede il legno tutto smangiato».[8] I pillari oltre ad inquadrare scenograficamente l'architettura retrostante, svolgono una funzione simbolica: essi, infatti, rappresentano i piloni di attracco per le navi e, contestualmente sono le basi, le fondamenta di un «edificio ideale».[9] Disposti a formare un quadrato, ciascuno di essi si distingue per delle peculiarità: sono una variazione sul tema, utilizzata per movimentare la struttura e per suggerire, ogni volta, associazioni simboliche ed emotive diverse. Ai lati della grande piazza si situano le due fontane (Fig.3). Pomodoro le ha pensate come «riferimento all'acqua, al mare, e anche alla nascita della vita»;[10] esse, infatti, sono percorse da una cascata d'acqua, che si divide in tante piccole fenditure e crea dei giochi di luce con la superficie color oro. Come due grandi soli le fontane, soprattutto di notte, assumono delle colorazioni e dei riflessi straordinari; richiamano alla memoria i grandi dischi dell'artista e le macchine sceniche prodotte per il teatro. Il progetto complessivo per la piazza di Copenaghen è di forte impatto: Pomodoro concepisce le opere tenendo conto della storia, delle vicende umane e delle stratificazioni urbanistiche del luogo e crea un impianto scenico perfettamente in linea con la vitalità e l'identità del paese.

Un ulteriore esperienza che si iscrive in tale ambito di *operatività* urbana fu la commissione, ottenuta nel 1989, per la realizzazione di un'imponente opera all'interno del Simposio di Minoa, sala conferenze e centro di incontri situato a Marsala. L'artista, nel giro di cinque anni, realizzò un *environment*, *Moto terreno solare* (Fig.4), in cui combina architettura e scultura. Nel 1982 fece il suo primo viaggio in Egitto: rimase colpito dalle distese di sabbia, dalle architetture che si fondevano con l'ambiente, dall'«idea che la scultura – rileva Colonetti - è un'attività creativa e progettuale che deve integrarsi nel proprio contesto d'uso, senza però adagiarsi tranquilla e sonnolenta, ma realizzando con la natura i segni preesistenti, il clima, i profumi e la luce del luogo, relazione e dialoghi che accrescono la conoscenza»[11]. Sulla scia di queste suggestioni affrontò la commissione in Sicilia: l'ambiente, ricco di sole, colori, natura lo ha portato, in primo luogo a scegliere il tufo come materiale di lavoro. La grande opera, infatti, è caratterizzata dalla tonalità ocra del materiale vulcanico e dalle forme geologiche che emergono dalla superficie; è immersa in un giardino, disegnato dal paesaggista Ermanno Casasco, dove valli, camminamenti e prati sono popolati da centinaia di piante diverse (palme, piante grasse, fiori). L'opera è un grande rilievo (si estende per novanta metri e raggiunge i nove metri in altezza), con una struttura portante in cemento armato, realizzata con una tecnica particolare, introdotta da Pier Luigi Nervi, in occasione del progetto di barche a mare di Anzio, alla fine degli anni Quaranta. Il grande «muro-edificio»,[12] che sorge sulla riva di uno specchio d'acqua, è attraversata da segni e scritture antiche, che rappresentano la combinazione di forme organiche, direttamente prelevate dalla natura e, contestualmente, di elementi propri del linguaggio scultoreo di Pomodoro, come sfere, incisioni, spirali e crepe. Pomodoro ha conferito movimento all'imponente murale creando delle spaccature sulle superfici, sezionandolo in diverse parti e calibrando i volumi, tali da dare un «effetto straordinario di continuo/discontinuo».[13] L'artista, dunque, si pone come vero e proprio operatore spaziale, realizzando un'opera che, nella sua pronunciata orizzontalità,

risponde alle istanze ambientali e funzionali, integrandosi con il paesaggio e con l'architettura.

Da questi progetti si evince come Pomodoro abbia operato in questi ambienti rispettandone l'intima essenza, lasciando che fosse il luogo stesso a guidarlo nell'elaborazione dell'intervento. Un modo, quello di creare una connessione tra spazio pubblico e creatività, che cerca una risposta alla necessità dell'uomo contemporaneo di reagire alla trasformazione del gusto e del vissuto quotidiano. «Nella mia scultura – ha dichiarato l'artista -c'è sempre stata una possibile e impossibile architettura, o un'evoluzione verso la grande dimensione e anche verso un vivere dentro l'opera … lo sento come esigenza prioritaria – che fa parte intrinsecamente del mio lavoro e del mio operare».[14]

Figura 1: *Progetto per il Nuovo Cimitero di Urbino*, 1973

Figura 2: *Pillari per Amaliehaven*, 1982-1983

Figura 3: *Forma solare per Amaliehaven,* 1982-1983

Figura 4: Moto terreno solare, 1989-1994

Note

1 G. Dorfles, *Dal significato alle scelte*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973, p. 174.

2 I. Calvino, *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Milano 2013, pp. 10-11.

3 G. Amendola, *Tra Dedalo e Icaro. La nuova domanda di città*, Editori Laterza, Bari, 2010, p. 85.

4 E. Crispolti, *Priorità ambientale urbana*, in M. Crescentini, E. Crispolti, P. Rossi (a cura di), *Arte/Architettura/Città. Forum progetti e altro, 38 proposte per la sistemazione di piazza Augusto Imperatore a Roma*, Prospettive Edizioni, Roma, 2003, p. 11.

5 A. Pomodoro, *L'opera e lo spazio*, in A. Ginesi (a cura di), *Arnaldo Pomodoro. Architettura e Scultura*, Provincia di Ancona, Aniballi Grafiche, 2002, p. 42.

6 Dichiarazione di G.C. Argan riportata in A. Pomodoro, F. Leonetti, *L'arte lunga,* Feltrinelli Editore, Milano 1992, p. 76.

7 G.C. Argan, *Il caro estinto va in collina*, "L'Espresso", 30 ottobre 1977, in F. Leonetti (a cura di), *Il Cimitero Sepolto*. *Un progetto di Arnaldo Pomodoro per Urbino*, Feltrinelli Editore, Milano 1982 pp. 74-77.

8 A. Pomodoro, F. Leonetti, *L'arte lunga. Un progetto di Arnaldo Pomodoro per Urbino,* cit., p. 104

9 S. Hunter, *Arnaldo Pomodoro*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1995, p. 132.

10 A. Pomodoro, *Sculture per il giardino di Copenaghen,* in *L'invenzione in uno spazio storico. Copenhagen, Lugano, Urbino*, in *L'Arredo urbano e la città*, VI quaderno, Edizioni Over, Milano 1984, p. 96.

11 A. Colonetti, *Continuo discontinuo*, in A. Colonetti, A. Masoero (a cura di), *Arnaldo Pomodoro. 4 progetti visionari,* Fondazione Arnaldo Pomodoro, Milano, 2016, pp. 86-87.

12 F. Leonetti, *Una scultura uscita dal confine della scultura,* in Ivi.

13 A. Colonetti, *Continuo discontinuo,* in Ivi.

14 Dichiarazione di A. Pomodoro riportata in A. Ginesi (a cura di), *Arnaldo Pomodoro. Architettura e Scultura* cit., p. 42.

Bibliografia

Amendola G. (2010), *Tra Dedalo e Icaro. La nuova domanda di città*, Bari: Editori Laterza.

Calvino I. (2013), *Le città invisibili*, Milano: Oscar Mondadori.

Colonetti A., Masoero A. a cura di (2016), *Arnaldo Pomodoro. 4 progetti visionari*, Milano: Fondazione Arnaldo Pomodoro.

Crescentini M., Crispolti E., Rossi P. a cura di (2003), *Arte/Architettura/Città. Forum progetti e altro, 38 proposte per la sistemazione di piazza Augusto Imperatore a Roma*, Roma: Prospettive Edizioni.

Dorfles G. (1973), *Dal significato alle scelte*, Torino: Giulio Einaudi Editore.

Ginesi A. a cura di (2002), *Arnaldo Pomodoro. Architettura e scultura*, Ancona: Aniballi Grafiche.

Hunter S. (1995), *Arnaldo Pomodoro*, Milano: Fratelli Fabbri Editori.

Leonetti F. a cura di (1982), *Il Cimitero Sepolto*. *Un progetto di Arnaldo Pomodoro per Urbino*, Milano: Feltrinelli Editore.

(1984) *L'Arredo urbano e la città*, Milano: Edizioni Over.

Pomodoro A., Leonetti F. (1992), *L'arte lunga*, Milano:Feltrinelli Editore.

* Storica dell'arte