

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 dividerlo, 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 fiamma del popolo che dilaga nell'Avenida Libertador, gli scontri di piazza, l'azzeramento, oramai affermatosi con estrema crudeltà, 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 Rómulo Betancourt, tornato alla guida del paese nel 1958 dopo la fine della dittatura di Marcos Pérez Jiménez, a quella di Caldera Rodríguez, 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 *"Síntesis 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 reclusi 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 arquitectura, 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 "síntesis 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 formati 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.



Jesús 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 riassume 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 partecipare 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 multitudine 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, "inluogo".



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).