

# Operatività ambientale o 'decoro' dell'urbano? Gli interventi scultorei del 'Plateau' di Kirchberg a Lussemburgo

Massimo Bignardi \*

## Abstract

In the last decades, urban creative experiences - arbitrarily defined as environmental - aim at a purely aesthetic "idealization" of "places". The examples taken here are those of public art, carried out in the urban planning of the Kirchberg plateau, a North-East district of Luxembourg historical center. The essay examines the works set in an 'site' that, from the gardens of the National Sportif et Culturel Center, reaches the roundabout at the end of avenue J. F. Kennedy, with the monumental 1996 *Exchange* by Richard Serra.

Parole chiave: Lussemburgo, arte ambientale, scultura del XX secolo, città creativa, arte pubblica.

Keywords: Luxembourg, environmental art, 20th century sculpture, creative city, public realm art.

C'è una certa analogia, o almeno mi dà l'idea di esser tale, tra ciò che hanno significato i monumenti – nell'accezione più ampia, vale a dire da quelli storico artistici ai monumenti commemorativi propri soprattutto della città ottocentesca – e il valore che stanno assumendo oggi gli interventi della così detta 'arte pubblica', il cui interesse dilaga dalla scultura alla Street Art, alle installazioni. Nel ben noto saggio, apparso nel 1954, Ludovico Quaroni rilevava, a proposito della «vita delle nostre» città, che esse sono dominate dal complesso del *baedeker*, figurato con l'immagine di una 'collana' che tiene insieme tanti 'asterischi'. Questi ultimi, chiariva, sono i numerosi 'gioielli', i monumenti nazionali, in pratica il patrimonio storico artistico di una comunità, di una nazione. Per i turisti sono il punto d'interesse del viaggio, oltre il quale, soprattutto oggi nell'era del *selfie* e del viaggio sul filo di Facebook o di Instagram, lo sguardo non si spinge. Tutto il resto, osservava Quaroni, era (direi è) «considerato solo un insignificante ingombro che si frappone fra un "monumento" e l'altro». La città si svuota della sua bellezza, che commisura la gente che abita e vive le sue strade, le sue case, per assumere le vesti di una 'città spettacolo', come la descrive Giandomenico Amendola, ove le apparenze prendono il posto delle identità, con la stessa

accelerazione del fluire e defluire delle mode. L'arte pubblica contribuisce, in nome di un 'tempo' contemporaneo, ad arricchire di asterischi la collana ereditata dal passato, assumendo dei luoghi il solo aspetto formale, cioè di spazio in nome di una non chiarita creatività urbana che, sostiene Charles Landry in *City making*, una sorta di manuale di come 'fare' la città, dovrebbe contribuire a «ridestare l'incanto», ossia a riattivare il senso di un luogo di formazione dell'utopia. Formazione che viene meno se la condizione della quotidianità resta compressa nel transitorio, per il quale, evidenzia Amendola, finanche «la rappresentazione di se stessi – imperativo sociale generalizzato [come l'omologante autoreferenzialità dell'arte dei nostri giorni] – diventa spettacolo». Indubbiamente gli argomenti che Landry pone sul tavolo del dibattito, non sono diversi, anche se ampiamente aggiornati a quelli che poneva Quaroni e, in parte, ha posto successivamente Gillo Dorfles quando parlava dei "fattori proairetici nel design ambientale" all'interno del suo *Dal significato alle scelte*, in particolare quando si soffermava sul problema della «memorizzazione affettiva» dei luoghi. Entrambi concordano sulla necessità di costruire un gioco di specchi che si guardano, nei quali rimbalza il primato di una città sull'altra, in una ingiustificata gara a chi è più spettacolare. Landry, all'alba del terzo Millennio, segnala la necessità di un cambio di rotta, chiedendo alla città di proporsi non come la migliore al mondo, bensì come quella più «ricca di immaginazione per il mondo». Ciò richiama la preoccupazione avvertita da Quaroni, rispetto all'«organizzazione moderna» di essa, in molti casi segnata dalla «volontà dei tecnici e degli artisti di sottomettere ogni cosa al loro gusto, di "rifare" ogni cosa». Prospettiva che per Dorfles si riassume nella necessità di tendere ad una «estetizzazione» dell'intero habitat, rinunciando a metter su, come strategia culturale, «ricettacoli artistici», intendendo per essi i musei, i monumenti, le chiese. Insomma penso che il trasparente *fil rouge* che li tiene insieme, sia quello di evidenziare il rischio che i processi di rigenerazione della città, alla luce anche di far di essa un attrattore economico e culturale, trovino affermazione in un tentativo di decorazione dell'urbano, rischiando di rientrare o esser confusa nei progetti di 'arredo' urbano che sappiamo bene essere altra cosa. «L'arte – affermava Mauro Staccioli tra i grandi interpreti dell'Arte Ambientale – si manifesta innanzitutto come motivo profondo della comunicazione – da non confondere con la comunicazione visiva tout court – come speculazione attorno al senso del nostro rapporto col mondo circostante, con l'immaginazione, le cognizioni dell'essere, le utopie..., al pari della filosofia e della matematica oserei dire».

Se aggiungiamo impropri asterischi (creatività ambientale) alla collana di memorie, contribuiamo a dilatare maggiormente la distanza del nostro sguardo dal valore che la città assume

come insediamento umano; contribuiamo, lo evidenziavo nel mio *Autoritratto urbano*, all'inarrestabile processo di "sfarinamento" del territorio, ivi compresa la città o di parte di essa, sul quale si è soffermata l'attenzione dell'economista Giorgio Becattini. Processo che riguarda anche i centri storici, il loro tendere a disperdere, sosteneva di recente Salvatore Settis, l'unicità, ossia la propria identità nel indefinito «piatto modello "globale"». In sintesi il cuore storico della *civitas*, sta perdendo progressivamente la memoria, acquisendo la genericità della periferia.

Il rischio è di trasformare un intervento artistico – accolgo in esso anche l'imprecisato significato che si dà di sovente al termine 'creatività' – in un esercizio decorativo come purtroppo oggi sembra ricorrente nelle pratiche d'intervento nell'urbano, non esclusa la Street Art che, nata anonima e clandestina, è stata oggi assorbita e abilitata dalla politica locale ad espressione più autentica della contemporaneità.

Non credo o, meglio, non sono più dell'idea che "l'arte pubblica salverà la città", come titola il saggio che, Anna Detheridge ha pubblicato, nel 2016, nella rivista "Limes. Indagine sulle periferie". Penso che l'esperienza artistica non sia e non debba essere portatrice di obiettivi, tanto meno, sulla scia del saggio, che il degrado sia la cifra delle periferie del mondo, generate da uno *sprawl* urbano, dunque, da una crescita non programmata, rapida e disordinata. Degrado, beninteso, che traduce mancanza di servizi, luoghi di esclusione, residuali, di sopravvivenza, fino a tradursi in territori disumani. Il degrado è anche quello che vive il centro; degrado diverso negli aspetti formali, illeggibile nell'esteriorità dell'apparenza ma concretamente attuale. Lo si percepisce nel centro storico vestito da cartolina per i turisti, con artigiani che interpretano il loro ruolo come comparse; nei centri dirigenziali i cui ritmi sono scanditi dall'ondeggiare delle borse internazionali. Se, infine, proviamo a ripararci in un museo della nostra contemporaneità ci troviamo immersi in uno scenario di oggetti che specchiano il reiterato repertorio di un'arte globalizzata. Come può oggi la periferia 'urlare' contro la disumana regola del potere che divide i bisogni secondo le classi sociali? Cosa resta di quei muri sui quali la Street Art parlava ad alta voce, se anche il centro, con elegante mistificazione, accoglie, anzi richiede senza nascondere accenti mondani, il segno della sua ribellione? L'evidenza è quella di interventi, nei più dei casi, cifrati da effetti decorativi, decisamente privi di quei valori – che Berenson chiama 'valori tattili' perché rivolti ai sensi – propri della decorazione, della pittura 'civica' che ha radici nei millenni. Sono effetti decorativi, spettacolari, come testimoniano più di un esempio (significativi, declamati dalla critica 'indipendente' ed ufficiale, sono i due interventi di Kentridge: quello sul muro del Lungotevere Farnesina, e il mosaico per la Stazione Toledo della Metropolitana di Napoli): pratiche che finiscono per innescare un

processo di reiterazione di immagini, ma anche di una narrazione stereotipata dei luoghi, facendo leva su dinamiche proprie della comunicazione, direi, esagerando, della cartellonistica stradale.

La concezione che il pubblico, intendendo chi amministra la città, ha dell'arte in più casi risponde alla prospettiva di ambientare, in spazi pubblici interventi artistici o "fatti ad arte", oppure di concedere – oggi è di moda – pareti 'pubbliche' (nei più dei casi complessi popolari) alla Street Art, lasciandosi alle spalle qualsiasi domanda, indagine sui luoghi, sulle comunità che in essi vivono con le loro piccole o grandi storie: insomma direbbe Dorfles, quella 'materia' che è fondamentale per esercitare una «memorizzazione affettiva», in poche parole rispondere all'identità del luogo. Identità e comunicazione, è il binomio che ritroviamo nei progetti di trasformazione urbana nei quali l'arte ha svolto e svolge il comprimario ruolo, sosteneva Staccioli, di «interrogarsi sul passato riflettendo sul presente»: esempi, tra i tanti, sono stati, in parte lo sono ancora anche se la spettacolarità autoreferenziale degli artisti e della committenza ha preso il sopravvento, gli interventi operati negli anni Ottanta a Barcellona, contestualmente al centro dirigenziale La Défense a Parigi, in parte anche nella costruzione della 'nuova' Gibellina, soprattutto con il *Grande Cretto* di Alberto Burri (1981-85). In questo sommario elenco si iscrive la realtà artistica che, negli ultimi tre decenni con evidenti contraddizioni, vive Lussemburgo, capitale del piccolo Granducato, posto al centro dell'Europa.



Daniel Buren, *D'un cercle à l'autre le paysage emprunté*, 2001-2005, Ville de Luxembourg (ph©by A. Libonati)

Una realtà che, partita da interventi effimeri, realizzati nell'ambito di rassegne, in particolare nel Grund, o lungo gli argini del fiume Alzette: è il caso di "Souslesponts, le long de la rivière", una mostra (tenuta in due edizioni nel 2001 e nel 2005) promossa dal Forum d'arte contemporanea e dal Casinò, che ha visto la collaborazione del MUDAM (Musée d'Art Moderne) e del Musée National d'Histoire et d'Art. Tra le opere proposte *site specific* dagli artisti, tra questi Wim Delvoye, Jan Fabre, Luca Vitone, quella di Daniel Buren, *D'un cercle à l'autre le paysage emprunté* (2001-2005) si integra al processo di riscoperta del paesaggio della città, cioè di lettura dello *skyline* che tiene insieme architettura e natura. Si è trattato di una politica di interventi in spazi pubblici che ha coinvolto, in un processo di rinnovamento sia la scena urbana, sia i parchi. In tal senso penso alla scultura ambientale, acquisita al patrimonio pubblico dalla Ville de Luxembourg, di Jean-Bernard Métais, *Le Passe-muraille* (2006) una grande cupola in bronzo, forata come una sorta di alveare, collocata nel Parc du Pescatore oppure alle cinque colonne con in alto dei volti al negativo, poste di fronte al Palazzo del Parlamento, nel centro della città storica, del lighting designer tedesco Ingo Maurer. Interesse che si sposta anche verso l'ambito del design ambientale che, nei primi anni di questo decennio, ha sollecitato la Ville de Luxembourg verso un maggiore investimento sulla 'cultura' dell'ambiente, facendosi promotrice, compartecipata dal MUDAM e da Enti e Fondazioni private, dell'annuale "Design City" manifestazione ove si confrontano creatività e nuove tecnologie. Si vanno ad aggiungere altre iniziative in spazi pubblici, come quelle organizzate nel 2007, in occasione della designazione di Lussemburgo quale Capitale europea della cultura: tra queste, restando al rapporto con l'ambiente, "Trans (ient) City", "Urban Landmark. Questa politica del territorio che ha aspirato ed aspira a dare identità, citando nuovamente Settis, ad «uno stesso spazio di vita» (prospettiva di una democrazia effettiva), ha trovato un ulteriore slancio nella pianificazione nell'Altopiano di Kirchberg", importante urbanizzazione a nord-est della città storica. È l'ampia arcata del ponte Grande-Duchesse Charlotte, a collegare il centro della città alla nuova urbanizzazione: il viadotto s'innesta con l'avenue J. F. Kennedy asse stradale che, dagli anni Ottanta, ha visto sorgere il Quartier européen Sud, Quartier européen Nord, Quartier du Parc, Quartier Kiem e il Quartier du Grünwald. A chiudere questi agglomerati è l'alto 'obelisco' di Richard Serra, *Exchange*, del 1996, posto al centro di una grande rotonda che canalizza le immissioni verso il sottopasso, la cui costruzione è iniziata nel 2015: imbuto che smista l'intenso traffico sugli assi autostradali in direzione di Trier (E44), oppure Bitburg (A7), ma anche dell'aeroporto. Sul lato destro dell'*Exchange* si apre il Parc du Klosegrännchen,

progettato dall'architetto paesaggista tedesco, oggi quasi ottantenne, Peter Latz, mentre sulla sinistra l'area che ospita Luxexpo.



A sinistra: Lucien Wercollier, *L'Africaine*, 1993, Fonds Kirchberg (ph©by A. Libonati)  
A destra: Marta Pan, *Trois îles*, 2000, Fonds Kirchberg (ph©by A. Libonati)



A sinistra: Willem J. A. Bouter, *Ein sopransolo*, 1997, Chambre des Metiers du Grand-Duche de Luxembourg  
A destra: Michel De Broin, *Dentrite*, 2016, acciaio e vernice, Fonds Kirchberg (ph©by A. Libonati)

La pianificazione urbanistica dell'Altopiano di Kirchberg, indicato anche come Ville-Haute, prende avvio negli anni Ottanta, quando viene istituito il Fonds d'urbanisation et d'aménagement du Kirchberg (d'ora innanzi: Fonds Kirchberg) che ha avviato una politica di acquisizioni di opere d'arte contemporanea per gli spazi pubblici. All'inizio del terzo Millennio il "Plateau du Kierchberg" registrava insediamenti che ospitavano ben oltre 3.500 persone, con un rapido flusso in incremento che, al 2015, faceva registrare 30.000 postazioni di lavoro, con una movimentazione veicolare di 800-1000 auto l'ora. Un'area vasta che ospita alcune istituzioni dell'Unione europea (tra queste: la Corte di Giustizia, quella dei Conti, il Segretariato del Parlamento Europeo); una centrale energetica alimentata a gas naturale, con impianti di cogenerazione supportati da caldaie a condensazione ed

ecocompatibili – fornisce non solo calore ma anche energia elettrica per la rete pubblica –, in servizio dal 2001; le moderne architetture a firma, tra tante archistar, di Ieoh Ming Pei (a lui si deve il MUDAN con un'ulteriore piramide di vetro), di Ricardo Bofill che firma il progetto per la Place d'Europe, collocate nella parte occidentale, ove, nel 2005, viene costruita la *Philharmonie*, progettata dall'architetto francese Christian de Portzamparc, premio Pritzker nel 1994. Prim'ancora, nel corso degli anni Novanta, c'è la costruzione del grande complesso, nell'area del Quartier du Parc, del Centre National Sportif et Culturel "d'Coque", ultimato nel 2002 con l'area e il palazzetto dello sport, il Parc Central con l'ambientazione di sculture all'aperto (a mo' di zoo, come avrebbe detto Carlos Ruiz Villanueva) di artisti quali Lucien Wercoillier, con *L'africaine*, un bronzo del 1993, fortemente sensibilizzato dall'organicismo di Arp e Carl F. Reuterswärd, presente con *Non violence*, una replica della scultura donata nel 1988 dal Granducato di Lussemburgo all'O.N.U.. All'interno del parco trovano posto altri due interventi, commissionati dal Fonds Kirchberg, forse i più significativi sul piano di una effettiva operatività ambientale: il primo è il gruppo scultoreo di Marta Pan, *Trois îles*, installata nel 2000, nel piccolo specchio d'acqua artificiale, posto a lato dell'anfiteatro; l'altro è *Dendrite* (2017), dell'artista canadese Michel De Broin, una struttura in ferro verniciata di giallo cromo a forma di tre 'pulpiti' che svettano per sette metri, sul *Labirinto vegetale* cuore del Parc Central.



A sx: Giovanni Teconi, *La Grande Fleur qui marche*, 2003, versione ingrandita di una scultura di Fernand Léger (1952)  
A dx: Luxembourg-Kirchberg, giungla segnaletica nella parte alta dell'av. J. F. Kennedy, sullo sfondo *Exchange* di Serra

Se questi primi interventi, a distanza poco meno di tre decenni, conservano ancora la patina di una progettualità che impaginava lo spazio urbano come un museo all'aperto, ove, però, le opere, le installazioni rientravano in un allestimento che richiamava il museo – così come è stato a seguito della mostra del 1951, per il Middelheim Open Air Sculpture Museum ad Anversa – diversa è la rispondenza delle opere installate nei complessi architettonici dei nuovi quartieri di Kirchberg.

All'idea di un rapporto arte-città, come direbbe Marco Romano, che si fa anima strutturale della *civitas* contemporanea - i cui percorsi, le architetture, le opere scultoree e le installazioni, poco più di una trentina nei primi di questo decennio, sono ben ricostruiti nella guida *Architecture et Art dans l'espace public au Kirchberg, Luxembourg* che il Founds Kirchberg con Luxembourg City Tourist hanno editato nel 2013, con testi di Marianne Brausch e Cathy Giorgetti - subentra, almeno tale è il riscontro, una certa propensione a far interpretare all'arte, agli interventi artistici, il ruolo dell'elemento decorativo di eccezionale valore. È evidente che il richiamo di *star* del grande firmamento dell'arte internazionale, ha giocato e gioca molto come attrattore economico e culturale, soddisfacendo politiche culturali, non in linea con la 'città di speranze' alla quale guardava Bauman, e che tendendo ad aggiungere 'preziosità', valori senza nessuna relazione con



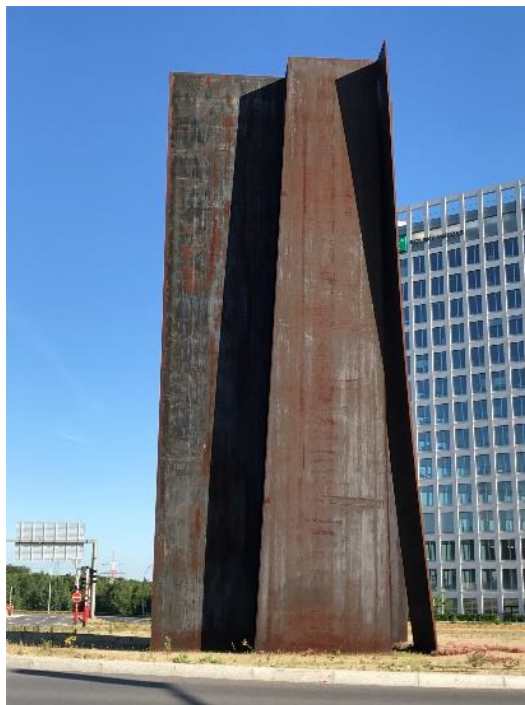
A sx: Frank Stella, *Sarreguemines*, 1993, sullo sfondo Hypobank, progettato da Richard Meier (ph©by A. Libonati)  
A dx: Su-Mei Tse (con la collaborazione di J. L. Majerus, *Bird Cage*, 2008, Luxembourg K2, (ph©by A. Libonati)

il destino dei luoghi che li accolgono. L'arte diviene oggetto di una pratica decorativa, convinta di parlare la lingua dell'attualità, ripristinando formalmente metodologie del passato: obelischi come nella Roma degli imperatori, come poi in quella barocca, senza quel *ductus* culturale che li ha fatti testimoni della storia. Gli esempi sono diversi, alcuni poco leggibili come ad esempio *Skulptur ohne Titel - Variationen zum Thema Bildstoc* di Ulrich Rückriem, scultura in pietra collocata (direi spersa) nella parte bassa del nuovo Quartier Kiem, poco distante dall'HypoVereinsbank Luxembourg, costruito nell'area del Parc Reimerwée, che ospita anche una sede dell'Università di Lussemburgo, progettato da Richard Meier ove, nella corte d'ingresso, è stata ambientata *Sarreguemines* (1993) una scultura in acciaio di Frank Stella, ma anche *Ein sopransolo*, del 1997 di Willem J. A. Bouter, acquisita dalla Chambre des Metiers du Grand-Duche de Luxembourg e installata nei giardini che le fanno da cornice. Condizione che registra anche la *Bird Cage*, una 'monumentale' gabbia in



policarbonato di Su-Mei Tse – artista lussemburghese Leone d’oro alla Biennale di Venezia del 2003 – installata nel 2008, nel complesso residenziale “Luxembourg K2” posto tra il Quartier européen Nord e il Quartier du Parc; *La Grande Fleur qui march* (2003) ingrandimento ad opera di Giovanni Teconi di una piccola scultura di Fernand Léger del 1952, tristemente decorativa. Con tale inclinazione vanno inquadrare la *Coquille* (1997), una scultura in pietra di Bertrand Ney; *L’Arbre à rêves* di Paul Majerus; il grande muro dipinto da Yves-Laurent Grosbusch che aspira a voler essere un intervento di Street Art, scarico, però, di ogni tensione che è propria di questo linguaggio. Infine la scultura di grandi dimensioni di Jean Dubuffet, *Élément d’architecture contorsionniste IV*, tratta dal ciclo “L’Hourloupe”, ambientata davanti alla sede della Paribas, banca del gruppo BGL BNP: il bianco intenso delle vernici poliuretaniche, date a spruzzo su un’amalgama di poliestere, resina epossidica e calcestruzzo, con forme primigenie sagomate da una linea nera, resta imprigionato tra la strada e la facciata a intervalli regolari della banca.

Chiude questo sintetico elenco di opere ambientate a mo’ di decoro la citata *Exchange*, di Serra, monumentale scultura, composta da enormi piastre autoportanti, in acciaio corten, alte circa venti metri, del peso di quasi trentotto tonnellate, collocata alla fine, dicevo, dell’avenue J.F. Kennedy. Se proviamo, ponendoci nella parte mediana della grande avenue, rivolgendo le spalle



Richard Serra, *Exchange*, 1996, corten, Fonds Kirchberg (ph©by A. Libonati)

al centro della città, rileviamo l'impossibilità di trapiantare l'*Exchange*, completamente schermata dalla fitta giungla di cartelli della segnaletica stradale (in particolare di quelli a 'bandiera'), di semafori alti, di alberi: la sua monumentale arcaica forma scompare, confondendosi come uno dei tanti 'corpi' verticali che si addensano dando vita ad uno scomposto skyline.

Queste opere che vantano la possibilità di una relazione diretta con il pubblico, ovvero che possono essere toccate, coinvolgendo, sostiene Marc Augé a proposito del 'toccare', il «linguaggio dei sensi e dell'individuo», si prestano ad una funzione di 'decoro urbano', il cui interesse è destinato unicamente dallo *status symbol*, dalla 'firma' che ne attesta l'importanza. L'arte, espressione di processi generativi e rigenerativi, perde la sua vitalità, la sua identità: diviene anch'essa forma dell'apparenza e, contestualmente, dell'appartenenza al gusto dominante.

Il "Plateau du Kirchberg", potremmo dire la Lussemburgo contemporanea, uno dei luoghi dell'economia mondiale, si avvia ad essere omologata alle altre, globalizzata nel gusto: «una città – rileva Gabriele Pasqui, nel suo recente bel libro dedicato alla città, ai *saperi*, alle *pratiche* – dentro il caleidoscopio di molte città, ognuna percezione e rappresentativa delle altre e della loro difficile composizione».

#### Bibliografia

- Amendola G. (2010), *Tra Dedalo e Icaro. La nuova domanda di città*. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Augé M. (2017), *Saper toccare*. Milano: Mimesis.
- Bauman Z. (2018), *Città di paure, città di speranze*. Roma: Castelvecchi.
- Becattini G. (2019), *La conoscenza dei luoghi*. Roma: Donzelli Editore.
- Berenson B. (1990), *Aesthetics Ethics and History*. (trad.it. *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*. Milano: Leonardo Editore.
- Bignardi M. (2017), *Autoritratto urbano. Luoghi tra visione e progetto*. Milano: Mimesis.
- Detheridge A. (2016), *L'arte pubblica salverà la città*. Roma: In *Limes. Indagine sulle periferie*. N.4/2016. pp.139-141.
- Dorfles G. (1973), *Dal significato alle scelte*. Torino: Einaudi.
- Jacobs J. (1961), *The Death and Life of Great American Cities*. (trad. it. *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane*. Torino: Einaudi. 2009).
- Landry C. (2006), *City making. USA*. (trad. it. *City making. L'arte di fare la città*. Torino: Codice Edizioni. 2012).
- Pasqui G. (2018), *La città, i saperi, le pratiche*. Roma: Donzelli Editore.
- Quaroni L., (1954.), *I volti della città*: in *Comunità*. N.25/1954.
- Romano M. (2005), *L'estetica della città europea. Forme e immagini*. Torino: Einaudi.
- Settis S. (2017), *Architettura e democrazia. Paesaggio, città, diritti civili*. Torino: Einaudi.
- Staccioli M. (2000), *Idea dell'oggetto dell'idea*. Milano: A arte Studio Invernizzi
- ...

\*Professore associato di Storia dell'arte contemporanea Dipartimento di Scienze storiche e dei Beni culturali - Università di Siena