

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

- 23 -

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2012

Luigi Lotti (Presidente)

Piero Tani (Segretario)

Franco Cambi

Michele A. Feo

Mario G. Rossi

Vincenzo Varano

Graziella Vescovini

Serena Francini

**PROGETTO DI PAESAGGIO  
ARTE E CITTÀ**

Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione  
dei luoghi urbani

Firenze University Press  
2013

Progetto di paesaggio : arte e città : il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani / Serena Francini . – Firenze : Firenze University Press, 2013.  
(Premio Ricerca «Città di Firenze» ; 23)

<http://digital.casalini.it/9788866555018>

ISBN 978-88-6655-501-8 (online)

#### *Certificazione scientifica delle Opere*

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice ([www.fupress.com](http://www.fupress.com)).

#### *Consiglio editoriale Firenze University Press*

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: [www.creativecommons.by-nc-nd](http://www.creativecommons.by-nc-nd)).

**CC** 2013 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy  
[www.fupress.com/](http://www.fupress.com/)

Questo libro riprende e rielabora i contenuti della tesi di dottorato discussa nel maggio 2012 (Dottorato in Progettazione della città del territorio e del paesaggio, indirizzo progettazione paesistica, Università degli Studi di Firenze), il cui sviluppo si è avvalso del supporto di diverse persone, che desidero ringraziare.

Il mio primo grazie è per il Prof. Danilo Palazzo, al quale va tutta la mia riconoscenza e stima. Questo lavoro non sarebbe stato tale senza la sua guida costante, attenta ed energica, senza i lunghi incontri terminati sempre con ricchi spunti di riflessione, senza gli scatti arrivati da ogni parte del mondo, senza la costruttiva attenzione con cui mi ha sempre ascoltata, aiutandomi a viaggiare leggera. Il lavoro ha tratto poi importanti benefici da tutti i professori del Collegio che hanno saputo consigliarmi e indirizzarmi. Ringrazio il Prof. Gabriele Corsani, Coordinatore del Dottorato, che ci ha guidato in questi anni incoraggiando con entusiasmo i nostri studi.

Penso poi ai compagni di viaggio del XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXI, che hanno condiviso con me questi tre anni di Dottorato. Un grazie ricco d'affetto a Enrica, collega e amica, per la fiducia che mi ha dato e per avermi incoraggiato e aiutato dalle prime elaborazioni fino a quelle conclusive.

Le pagine che seguono sono il frutto di molti incontri che ho avuto la fortuna di conoscere durante questa ricerca; pertanto è d'obbligo ringraziare coloro che non solo hanno reso possibile la raccolta del materiale bibliografico, ma hanno fornito indicazioni critiche circa il tema. Grazie alla critica d'arte Alessandra Pioselli per il lungo confronto e per avermi aperto le porte della sua biblioteca personale, all'Arch. Giannantonio Vannetti per la preziosa disponibilità e l'interessante contributo durante il seminario, alla Prof.ssa Mariagrazia Messina per i riferimenti bibliografici, alla Prof.ssa Anna Uttaro, all'Arch. Emilio Battisti. E ancora grazie a tutti gli artisti con cui ho scambiato anche solo una riflessione fugace durante conferenze e seminari ma che è stata per me materiale prezioso. Infine un grazie a chi è con me ogni giorno, in ogni passo; per cui ancora un pensiero di gratitudine alla mia famiglia e anche ai miei nonni che non leggeranno ma che ci sono più che mai, a Monica, Paola, Lucia e Veronica per questa e per tante altre esperienze.



## Sommario

<b>PREMESSA</b>	<b>9</b>
<b>Senso complessivo della ricerca</b>	<b>9</b>
<b>Metodi e materiali</b>	<b>14</b>
<b>1. PARTE PRIMA dove</b>	<b>19</b>
1.1 Il <i>public space</i> del paesaggio urbano	21
1.2 Gli ‘spazi’ della ricerca	24
1.3. Ripensare al progetto dello spazio aperto pubblico del paesaggio urbano	29
1.3.1 Verso ‘nuove’ relazioni progettuali	32
<b>2. PARTE SECONDA il ruolo</b>	<b>37</b>
2.1 L’arte come uno dei contributi possibili al progetto urbano	39
2.1.1 Agire nello spazio pubblico: le funzioni dell’arte	45
2.2 L’arte nello spazio aperto	49
2.3. L’arte nello spazio <i>del pubblico</i>	59
2.3.1 L’arte come strumento di riflessione della condizione sociale urbana contemporanea	66
2.3.2. Limiti e possibili prospettive	70
2.4 Dallo stato dell’ <i>Arte</i> alla diagnosi: le declinazioni possibili nel rapporto arte e paesaggio	73

<b>3. PARTE TERZA quale fine</b>	<b>83</b>
<b>3.1 Arte urbana: una nuova forma di processo progettuale</b>	<b>85</b>
<b>3.1.1 I casi studio come laboratori d'indagine: criteri interpretativi</b>	<b>89</b>
<b>3.2 Il <i>Principio di relazione</i> intervento artistico/contesto spaziale nel progetto di arte urbana</b>	<b>106</b>
<b>3.3 Il <i>Principio di relazione</i> intervento artistico/contesto <i>sociale</i> nel progetto di arte urbana</b>	<b>113</b>
<b>4. PARTE QUARTA come</b>	<b>121</b>
<b>4.1 Il rapporto architetto/artista: tra paradossi e nuove prospettive d'incontro</b>	<b>123</b>
<b>4.2 Verso una nuova possibile progettualità: criteri progettuali ?</b>	<b>129</b>
<b>4.2.1 Quale Arte per Quali Luoghi</b>	<b>133</b>
<b>4.2.2 Quale 'Parti' nel progetto di Arte Urbana</b>	<b>140</b>
<b>4.2.3 I temi del Principio di collaborazione tra protagonisti e competenze</b>	<b>143</b>
<b>5. CONCLUSIONI</b>	<b>151</b>
<b>5.1 Conclusioni</b>	<b>153</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>157</b>
<b>6.1 Bibliografia generale di riferimento</b>	<b>159</b>
<b>6.2 Bibliografia ragionata</b>	<b>168</b>
<b>6.3 Nota all'iconografia</b>	<b>170</b>



## Premessa

### Senso complessivo della ricerca

«Se si chiede cosa sia l'arte pubblica ad un interlocutore generico la risposta che probabilmente si otterrà sarà: una statua equestre o un altro tipo di monumento [...] collocato in una piazza o in un altro spazio pubblico. Per molto tempo l'arte pubblica è stata soprattutto questo: un esercizio di retorica celebrativa al quale, nel migliore dei casi, i cittadini fanno l'abitudine oppure, nel peggiore dei casi, viene subito come un affronto permanente. Potremmo dire però che l'arte pubblica dalla convenzionale idea di monumento si è progressivamente allargata verso l'idea di ornamento/decorazione, arredo urbano, segno di rigenerazione urbana, segno identitario ma soprattutto spazio relazionante, processo relazionale» (Sacco, 2006, pag.5).

La ricerca si pone quindi l'obiettivo di riflettere e interpretare i concetti che vanno verso la direzione allargata dell'arte pubblica proposta da Sacco. La tensione è di indagare la possibilità di promuovere l'evoluzione di tali concetti che tendano verso la definizione dell'arte, o meglio dell'intervento artistico pubblico, non come elemento della scena urbana, ma come processo volto a promuovere un dialogo multidisciplinare tra progettazione architettonica, urbana e del paesaggio, e che abbia come effetto un intervento artistico che sottolinei o esalti la parte di città dove è collocato. Qui, per i fini che la ricerca si pone, non si approfondirà l'autonomia funzionale dell'opera.

La storia della progettazione urbana ci offre esempi straordinari dell'espressione del rapporto intimo tra arte e architettura (soprattutto nelle città del Rinascimento): scopo della ricerca è indagare questi rapporti per recuperare nella contemporaneità quella sensibile relazione in cui l'arte e il progetto architettonico e urbano sono indiscindibilmente legati e supportati in uno spazio complesso che insieme contribuiscono a comporre.

Negli ultimi anni, con maggiore frequenza, l'architettura si è sempre più avvicinata all'arte, non solo dando alle sue architetture una forte valenza scultorea (si pensi alle architetture di Frank Gehry) ma intravedendo una possibilità di sviluppo in cui il progetto urbano e quello artistico si trovano, di nuovo, in relazione sinergica. Questo interesse si è sviluppato in molte direzioni: nello studio del rapporto tra figurazione e paesaggio circostante, in un'accresciuta coscienza dell'impatto comunicativo degli spazi pubblici, nella capacità interpretativa del luogo da parte dell'arte, nelle qualità estetiche delle installazioni artistiche e nella loro funzione di aggregatori di interessi



Figura 1. D.Buren, *Les Deux Plateaux*, 1986, Parigi (fonte: S. Francini, 2012).

e curiosità che si riflette nel luogo che li ospitano, nella ricerca di strategie che guidino il progetto urbano.

Tuttavia quando parliamo di forme artistiche che si sviluppano negli spazi aperti, le argomentazioni in materia, escludendo una piccola parte che afferisce ad un pubblico specializzato il quale spesso tende a fare dell'arte un concetto elitario, ci dimostrano che esiste una reale confusione concettuale nella loro classificazione e comprensione: Land Art, Minimal Art, Earth Art, Arte Ambientale, Art in Nature, Public Art, sono concetti che vengono spesso sovrapposti e usati come sinonimi. Soprattutto l'uso della parola Land Art viene spesso considerato un termine-ombrello che ricopre esperienze molto varie<sup>1</sup>. Basta fare alcune semplici osservazioni per comprendere che ognuna afferisce invece a un contorno spazio-temporale diverso, e che ha prodotto e continua a produrre risultati concettualmente e visivamente diversi. A differenza degli interventi di Land Art le opere prodotte dall'arte ambientale non sono gigantesche, ma interventi lievi e talvolta quasi invisibili, spesso del tutto transitori. «Non uso di macchine e maestranza ma impiego del solo corpo umano [...]. Non impiego di materiali estranei e industriali (cemento, acciaio, tessuti sinte-

<sup>1</sup> Così accade nel volume di Gilles Tiberghien, *Land Art*, Editions Carré, Paris, 1995 oppure nel volume di Kastner J., Wallis B. (1998), *Land Art Environmental Art*, Phaidon, London, in cui si afferma a pag.12 «Like the works that it embraces, the term Land Art is variable, complex and fraught. (...) Land Art is an imperfect hyponym for a slippery and widely interconnected brand of conceptual kinship».

tici) ma rigorosa utilizzazione di materiali naturali, spesso raccolti sul luogo stesso dell'azione. Non progetti adattabili a qualsiasi ambiente ma interventi ispirati e guidati dalla natura dei luoghi, pensati esclusivamente per un ambiente specifico. Non opere che puntano a darci un'immagine della natura, ma che costituiscono esse stesse delle esperienze esemplari compiute nella natura stessa» (D'Angelo, 2001, pag.191).

Ecco perché la generazione di artisti che ha iniziato ad operare nella natura qualche anno dopo le grandi imprese della Land Art degli anni Sessanta, abbia sentito il bisogno di definire il proprio modo di agire nel paesaggio per prima cosa in opposizione a quei tipi di intervento, fino a proporsi con il nome di *Art in Nature*<sup>2</sup>.

Ma se comunque la Land Art e l'Arte Ambientale trovano entrambe la loro collocazione in scenari naturali più o meno delineati, invece con l'espressione Public Art (e la sua traduzione arte pubblica) «ci si riferisce ad attività di commissione, a pratiche artistiche e a un campo di ricerca che hanno fatto dello spazio pubblico il luogo privilegiato di intervento<sup>3</sup>» (Perelli, 2006, pag.11).

Queste prime precisazioni dimostrano che significati e ruoli non sono sovrapponibili, pertanto la ricerca si pone l'obiettivo di dare un 'contributo conoscitivo' finalizzato ad una ricostruzione sintetica delle correnti artistiche che hanno luogo negli spazi pubblici del paesaggio urbano (riconoscendo questo passo importante sia per comprendere il rapporto evolutivo intervento artistico-spazio aperto, sia per delineare uno stato dell'arte chiaro che ponga le fondamenta di successivi ragionamenti) e un 'contributo progettuale' volto ad individuare una possibile zona di progettazione fra l'architettura del paesaggio, la progettazione urbana e l'arte.

Quale ruolo ha l'arte oggi nel paesaggio urbano? La risposta non è ovvia, ed è per questo che l'arte, in molti casi, si veste di numerose funzioni e usi, che risultano inappropriati. Il fine di questa ricerca sta nel provare a ricercare il ruolo dell'arte nel paesaggio urbano: pensare quindi che il progetto degli spazi aperti pubblici (piazze, strade, parchi, aree verdi...) si possa efficacemente relazionare all'installazione di opere d'arte con l'obiettivo di creare un rapporto biunivoco tra opera-spazio (non 'collocazione in' ma 'relazione con'), anzi creare il luogo. Come afferma l'artista statunitense Dennis Oppenheim «l'opera non è collocata in un luogo, è quel luogo» (Lailach, 2007, pag.80).

Nel 1984 John Beardsley terminava il suo libro sulla Earth Art con una riflessione sulla possibilità di indagare nuovi approcci dell'arte nel paesaggio: «gran parte della storia recente del movimento dell'arte ambientale può essere letta come uno sforzo di riconquistare per l'arte qualche cosa della sua centralità per il dibattito pubblico, di 'portare l'arte nel mondo reale'» (Beardsley, 2006, pag. 107).

<sup>2</sup> La dizione *Art in Nature* è stata proposta e teorizzata da Vittorio Fagone. Si veda in particolare Fagone V. (1968), *Art in Nature*, Mazzotta, Milano.

<sup>3</sup> Per 'attività di commissione' l'autrice si riferisce a programmi commissionati e finanziati da enti pubblici e privati.



Figura 2. Calder, Defence, Parigi (fonte: S.Francini, 2012).

E' altrettanto vero che l'artista americano Robert Smithson, uno dei principale esponenti della Land Art americana, non abbia mai fatto mistero di considerare Frederick Law Olmsted, il progettista di Central Park e «il primo architetto del paesaggio» (Palazzo, 1997), come uno dei suoi ispiratori.

Il recente orientamento del fare arte viene sempre più spesso definito «arte dello spazio», «arte dei luoghi urbani e del paesaggio» (Carrino, 2006), un'arte quindi che pone le basi per un dialogo attivo con il progetto urbano, e che considera il coniugarsi del progetto artistico alle necessità del luogo. Con queste premesse le ricerche che vanno verso questa dimensione trovano la loro base di legittimità, con l'obiettivo di cogliere ed afferrare questa possibilità progettuale e svilupparla anche nell'ottica di una progettazione paesistica.

In tale prospettiva riflettere su quella che alcuni artisti come Nicola Carrino, Alberto Garutti, Ciriaco Campus, Mauro Staccioli, per citarne solo alcuni nel panorama nazionale, descrivono come un'arte in cui il prodotto plastico non può essere considerato a posteriori come puro fatto di ornamento, ma va considerato a priori unitariamente all'insieme architettonico e ambientale nel suo progettarsi, e da questa provare a tracciare dei criteri progettuali per rendere concreto quell'approccio interdisciplinare la cui volontà viene dichiarata.

La collaborazione tra artisti e altri professionisti non è una strada priva di rischi: «l'arte richiede rischio, non moderazione. Gli artisti si sono sempre riservati il diritto

di usare tattiche estreme, di vivere nello squilibrio» (Knowles, 2001, pag.109). Se questo è vero diventa inevitabile chiedersi se l'arte rapportata ad altri campi progettuali o ad un intento parzialmente o completamente funzionale possa correre il rischio di far perdere qual cosa della sua essenza, ma sfidando la realtà urbana, sociale, comunitaria, nella quale si colloca. Si tratta tuttavia di una sfida che va raccolta e che merita comunque di essere indagata, ponendosi di fronte a questa 'realtà' con lo sguardo aperto senza pregiudizi ideologici e senza modelli precostituiti.

La metropoli contemporanea richiede sempre più azioni propositive che escano dalla definizione di mero arredo urbano e che si caratterizzino in termini innovativi di integrazione e dialettica tra artista, progettista urbano, e architetto del paesaggio, figure impegnate oggi in uno stimolante confronto con il paesaggio urbano. Superata l'autoreferenzialità dell'intervento artistico, partendo dal presupposto che non si può pensare ad un'evoluzione del progetto urbano priva di una relazione spaziale, culturale, sociale con le discipline artistiche, lo spazio aperto pubblico si candida così ad essere luogo privilegiato di sperimentazione.

Lo sviluppo della ricerca è la convinzione che l'arte, un'arte che presuppone un diverso modo di operare e quindi disponibile a condividere saperi e competenze, possa relazionarsi efficacemente al progetto urbano.

Quali insegnamenti trarre allora dallo sguardo incrociato di pratiche ed esplorazioni tematiche? È possibile immaginare germogli di un fare paesaggio che percorre ed esplora nuovi scenari?

Il particolare momento culturale nel quale ci troviamo, in cui la domanda di paesaggio è sempre più crescente, grazie ad una progressiva coscienza delle politiche messe in atto dalla Convenzione Europea del Paesaggio<sup>4</sup>, ci spinge ad affrontare nuove potenzialità progettuali anche in contesti, le città, che ancora oggi sono meno direttamente coinvolte tra i luoghi nei quali si esercita il progetto di paesaggio.

Diventa fondamentale mettere a fuoco rischi e potenzialità di un agire relazionale tra arte, progetto urbano e architettura del paesaggio, distinguendo tra relazioni davvero sinergiche che meritano di essere approfondite e altre poco virtuose contagiate dal fare nascente di utilizzare l'arte per rivitalizzare l'immagine delle città. Un'occasione di ricerca quindi, uno stimolo che si accende per tentare altri itinerari, in un momento come questo in cui si ha la sensazione di trovarsi nel mezzo di un incrocio di strade ancora sterrate, con il pensiero rivolto ad una cultura del progetto di paesaggio aperta a nuove o rinnovate possibilità di scambio.

<sup>4</sup> Consiglio d'Europa, *Convenzione Europea sul Paesaggio*, Firenze, 2000. La Convenzione, firmata a Firenze il 20 ottobre 2000 da stati, è il primo trattato internazionale che riguarda la tutela, la valorizzazione e la gestione dei paesaggi. Il Trattato è aperto agli stati membri del Consiglio di Europa e all'adesione della Comunità Europea e degli stati europei non membri. La Convenzione è potuta entrare in vigore il 1 marzo 2004, per essere stata ratificata da più di 10 stati europei.19



Figura 3. A.Clet, *L'omino comune*, 2011, Ponte alle Grazie, Firenze (fonte: S.Francini, 2011). La scultura è stata collocata sul ponte senza autorizzazione; nonostante abbia suscitato apprezzamenti dai fiorentini, è stata comunque rimossa dopo dieci giorni. Cosa sta facendo *L'omino comune* di Clet? Ammira il panorama? In procinto di fare il passo nel vuoto è in realtà immobile e manifesta plasticamente la condizione tipica della cultura contemporanea nel capoluogo toscano.

### Metodi e materiali

«Quando si stabilisce un sistema di *contrainte* bisogna che ci siano anche le contro-*contrainte*. Bisogna, ed è importante, distruggere il sistema di vincoli. Non deve essere rigido, bisogna che ci sia del gioco, come si dice, che strida un poco; non deve essere completamente coerente [...]. Secondo Klee il genio è l'errore del sistema» (Perec, 2008, pag.99). Ed è proprio in questa dimensione, dove niente deve né può essere dato per scontato, che l'applicazione di un metodo può condurci a percorrere territori ancora poco esplorati.

L'approccio metodologico della ricerca si sviluppa attraverso tre fasi che sono passaggi imprescindibili quando si affronta un qualsiasi tema di paesaggio: conoscenza, interpretazione e progetto.

Ognuna di queste fasi porta ad indagare e a definire quelle relazioni nel paesaggio che gettano le basi per definire un nuovo sistema. Pertanto il progetto di paesaggio ha inevitabilmente un approccio per sistemi e relazioni, con strategie d'intervento finalizzate alla scoperta e valorizzazione delle potenzialità insite nei luoghi, che spesso sono presenti ma non emerse. Nel processo di conoscenza, come in quello d'interpretazione dei dati emersi il metodo è fortemente indiziario: «il proget-

to di paesaggio interpreta e ‘traduce’ un contesto. Vari *layer* fra loro interrelati e sovrapposti, ciascuno dotato di una sua struttura e di una sua vita propria, [...] l'importante è saperli riconoscere e saperne valutare le potenzialità con raffinati strumenti di diagnosi e progetto [...]. È opportuno notare che non c'è progetto di salvaguardia senza progetto di gestione e senza progetto di innovazione e, viceversa, i vari momenti progettuali non sono conflittuali ma parti integranti di una stessa visione» (Zagari, 2006, pag.66).

E' necessario quindi acquisire un metodo di lavoro strettamente mirato agli scopi prefissati, ovvero costruirsi una duttilità metodologica che consenta di attivare in ogni occasione le analisi necessarie per conseguire gli obiettivi preposti. «Se il fine ultimo è quello di pianificare e progettare responsabilmente, ovvero organizzare e coordinare coerentemente le trasformazioni future del territorio in risposta ai bisogni di una determinata società [...], occorre capire scientificamente la realtà oggetto di studio. Questa è infatti come un treno in corsa, in continuo divenire, in nessun momento uguale a sé stessa» (Natali, 1998, pag.11).

Gli *input* che hanno stimolato a confrontarsi con questo tema, sono sostanzialmente composti da due momenti: quello dell'osservazione e quello della sintesi. Osservare come le installazioni artistiche risultino spesso entità estranee allo spazio, forme che indubbiamente generano spesso sorrisi sarcastici e ancor più punti interrogativi e perplessità. In questi casi le opere sono trasferite dallo studio dell'artista direttamente nello spazio pubblico, senza elaborazione di senso con il contesto spaziale e sociale nel quale si collocano, oltre alla spesso discutibile valenza estetica (esempio emblematico ci è dato dalle opere che vengono posizionate nelle rotonde stradali<sup>5</sup>). Ma sempre dall'osservare ciò che ci circonda capita anche di vedere come al contrario, in alcuni casi, non molti per la verità, la dimensione artistica si coniughi alla progettazione dello spazio per generare interventi in cui esista una perfetta relazione tra atto artistico e atto progettuale. In qualche caso questa relazione accade perché l'artista interpreta i luoghi e le sue funzioni, si mette, per così dire, al servizio di ciò che già c'è. In altri casi, che sono quelli ai quali la ricerca porrà la propria attenzione, le due intenzioni, quella del progetto urbano e quella dell'arte, si avviano insieme a partire dalla collaborazione tra le parti coinvolte. La sintesi dei fenomeni genera la volontà di indagare quale sia il grado d'interazione tra l'arte, la progettazione urbana e l'architettura del paesaggio, capire quindi se le trasformazioni urbane tengono conto oggi della dimensione artistica, e se questa possa supportare l'altra, per spingersi ad ipotizzare che il progetto degli spazi aperti nel paesaggio urbano si possa efficacemente relazionare all'installazione di opere d'arte.

<sup>5</sup> Numerosi sono gli esempi di riferimento, per citarne alcuni l'opera *Punto di Attenzione* inizialmente disegnata dallo scultore Franco Boaretto e poi sviluppata dallo Studio di Architettura Alessandro ed Angelo Mauri collocata in una rotonda di Merate, oppure le curiose opere nelle rotonde di Lajatico.



Figura 4. M.Paladino, *Una piazza per Leonardo*, 2006, Piazza Guidi, Vinci (fonte: S.Francini, 2010).

Contemporaneamente si indagherà, attraverso la consultazione di riviste scientifiche e periodici italiani e internazionali di Arte, Paesaggio, Progettazione Urbana, Urban and Landscape Design<sup>6</sup>, se possa esistere una base di partenza nelle relazione tra i vari campi di studio riguardo al tema proposto. Le argomentazioni rintracciate in molti articoli che, a varie scale e spesso afferenti a campi diversi, affrontano il tema, getteranno le fondamenta per ulteriori riflessioni.

Per confrontarsi con la complessità del tema che chiama in causa l'arte, un campo vasto e aperto a molteplici sfaccettature e interpretazioni, è stato necessario porsi in un'ottica olistica, rimanendo comunque nell'ambito disciplinare della progettazione paesistica: il paesaggio, anche quello urbano, come soggetto e laboratorio di sperimentazioni progettuali.

La ricerca segue un *iter*, che nel suo essere comunque ciclico, si snoda in quattro parti di esplorazione cui corrispondono le quattro parti in cui è divisa la dissertazione:

<sup>6</sup> Per una consultazione dettagliata delle riviste e dei periodici consultati si veda la bibliografia.



1. 'dove' si colloca l'oggetto della ricerca: definizione di un campo d'indagine finalizzato all'oggetto della ricerca;
2. 'quale ruolo' ha l'arte: analisi dello stato dell'arte, sintesi, diagnosi;
3. 'quale fine/obiettivo': proposta interpretativa;
4. 'come': criteri progettuali.

Nella prima parte ('dove') è si delinea il campo d'indagine, circoscritto e mirato, in cui inserire e sviluppare le argomentazioni della ricerca. Inquadro il concetto *public space* del paesaggio urbano, appoggiandomi ad una classificazione di spazio pubblico ritenuta scientificamente valida, si presenteranno in questa parte gli esiti di un'analisi critica che evidenzia i possibili campi di applicazione dei ragionamenti che la ricerca sviluppa.

La seconda parte ('quale ruolo'), dopo aver riflettuto sul possibile ruolo dell'arte all'interno delle trasformazioni urbane, sarà dedicata allo stato dell'arte. Saranno infatti presentati i risultati di una diffusa indagine sulla storia dell'evoluzione del rapporto opera d'arte e paesaggio urbano, inquadrata sia in relazione con il contesto spaziale sia con quello sociale, secondo un'angolazione fino ad oggi ancora poco esplorata: quella del progettista urbano.

Nella terza parte ('quale fine/obiettivo') si rielleranno una serie di esperienze provenienti da geografie anche distanti ma che comunque si localizzano nel mondo occidentale<sup>7</sup> che racconteranno come l'intervento artistico, quello urbano e quello architettonico, possano insieme non solo convivere ma anche contribuire alla trasformazione di uno spazio aperto pubblico. La finalità è quella di valutare gli effetti nel progetto di paesaggio, dimostrando che dall'interazione possa nascere una nuova forma di processo progettuale che la ricerca si appresta a definire 'arte urbana'.

La fase conclusiva ('come') individuerà delle possibili chiavi di lettura/interpretazione che regolano il rapporto intervento artistico e spazio aperto pubblico. L'obiettivo sarà quello di delimitare delle procedure di interpretazione, non unilaterali ma dalle molte e imprevedibili variabili, che comunque stabiliscono una base di riflessione utile ad affrontare un progetto di arte urbana.

A questi quattro livelli di approfondimento critico corrispondono puntualmente le parti in cui è stato articolato l'indice della tesi.

Si ritiene necessario, prima di entrare nel merito di questo lavoro, fare alcune precisazioni, necessarie per la comprensione dei materiali utilizzati e del metodo di ragionamento.

<sup>7</sup> La scelta di appoggiarsi ad esempi del mondo occidentale (Europa-America-Australia) non è casuale: alcune indagini preliminari hanno infatti evidenziato che nella cultura del mondo orientale entrano in gioco molti fattori e variabili (proprio legati alla matrice culturale) di notevole importanza e che condizionano fortemente il rapporto con lo spazio pubblico e con il progetto ad esso associato. Per citarne un esempio, in Giappone l'arte è fortemente legata e richiama la cultura *zen*, oltre ad avere una concezione dello spazio pubblico molto distante da quella del mondo occidentale.

## Progetto di Paesaggio. Arte e Città

- L'indagine è ampiamente riferita alla contemporaneità: la ricerca del ruolo dell'arte, che lo studio si pone l'obiettivo di indagare, è condotta nel paesaggio urbano contemporaneo.
- La ricerca non entra nel merito di 'valutazioni artistiche' (dell'elemento in sé) ma cerca di rintracciare da ogni intervento artistico gli elementi attraverso una visione da 'progettista del paesaggio'. Pertanto ogni intervento artistico sarà considerato come un 'oggetto' all'interno di un contesto spaziale e sociale.
- Per quanto riguarda l'analisi dello stato dell'arte<sup>8</sup> è stato scelto di non delineare una casistica puntuale di casi studio ma mantenere una visione complessiva per arrivare a comprendere, in generale, l'evoluzione e la sovrapposizione temporale di forme artistiche sviluppatesi negli spazi aperti.
- La definizione di 'arte urbana', proposta dalla ricerca, non si pone in contrasto con la definizione di Public Art né ne rappresenta una sua evoluzione. Si è infatti reso necessario distaccarsi da forme artistiche legate ad un contesto culturale già affermato e proporre nuove riflessioni. L' 'arte urbana' è intesa quindi come 'nuova' forma di processo progettuale.

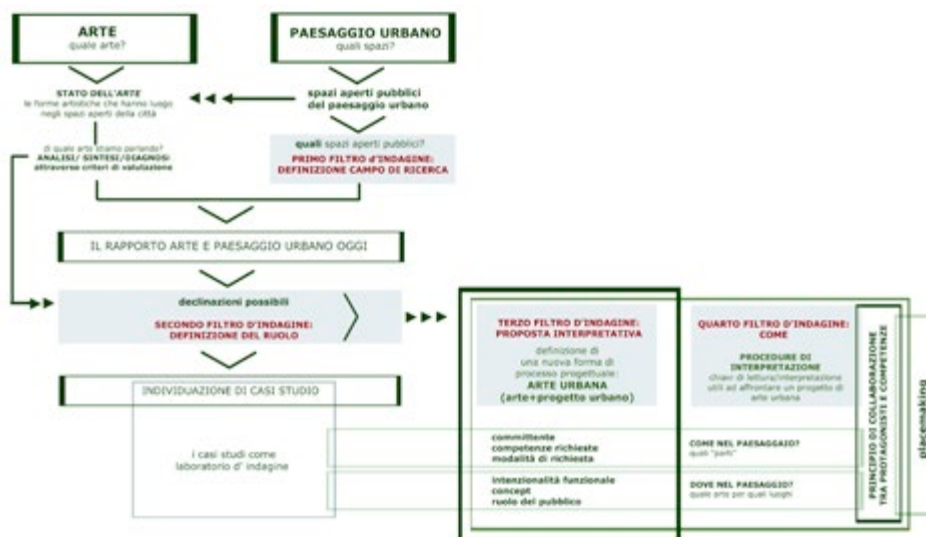


Figura 5. Il diagramma sintetizza la struttura del percorso di ricerca.

<sup>8</sup> Si fa riferimento in particolare ai paragrafi 2.2 e 2.3, in cui si analizza sinteticamente l'evoluzione del rapporto intervento artistico-contesto spaziale e intervento artistico-contesto sociale in un arco temporale da fine '800 fino ai nostri giorni.

## 1. PARTE PRIMA dove



## 1.1 Il *public space* del paesaggio urbano

L'Universo quale lo conosciamo oggi, è un flusso continuo di spazio e tempo, e con questa mutevolezza noi dobbiamo infine riconciliarci. Non è affatto impossibile che l'architettura del paesaggio possa dimostrare di essere per sua natura l'arte più adatta ad esprimere una simile concezione di spazio-tempo, e se così fosse essa potrebbe conferire una maggiore significanza al nostro ambiente, e quindi alla nostra vita.

*G.A. Jellicoe, L'Architettura del paesaggio, 1969*

Lo spazio pubblico è diventato in pochi anni un luogo comune nel dibattito sulle politiche urbane e nel discorso di architetti e paesaggisti. Elemento strutturante della città, ha svolto nel tempo, e continua a svolgere, ruoli molteplici all'interno della scena urbana stratificando più di una funzione in rapporto con la storia, con la specificità del sito e con quella della comunità insediata. Ridotto per anni a valore di semplice dotazione o standard (viabilità, attrezzature, spazi verdi...), lasciato amorfo o residuale, spesso esito arbitrario dell'implosione delle volumetrie edilizie o dei progetti viari e privato dell'approfondimento critico sulla qualità e sul valore simbolico così come sull'uso e sull'appropriazione, questo 'nuovo' valore urbano, ora riscoperto come cosa in sé (e perciò 'nuovo'), non poteva non generare equivoci concettuali e pratici su natura, forme e processi della sua costruzione.

La città contemporanea oggi ci presenta una dimensione dello spazio pubblico completamente diversa da quella del passato: non unilaterale, dalle molte, e non prevedibili, variabili. Cambiamenti sociali, modificazioni nei modi di rapportarsi allo spazio, di abitare e vivere, trasformazioni del senso e dei valori dei luoghi un tempo centrali e simbolicamente rappresentativi della comunità insediata sono, questi, alcuni tra i principali motivi che spingono molti studiosi ad interrogarsi sulla natura dello spazio pubblico nella contemporaneità<sup>9</sup>.

Nuove forme di spazio pubblico si stanno realizzando, spesso in contrasto con l'idea di città che ci è tuttora familiare. Prendere in esame il delinarsi dei cambiamenti che influiscono sulla forma dello spazio urbano, verificare le permanenze del ruolo che spazi tradizionali possono ancora svolgere, ma anche prendere atto del formarsi di altre «specie di spazi» (Perec, 2008), prestare attenzione all'emergere di

<sup>9</sup> Si vedano, a titolo di esempio, Desideri P., Ilardi D. (1996); Innerarity (2008); Bianchetti (2008); Peraboni C., Corsini D. (2011).



Figura 6. Suggestioni 01, 2008 (fonte: S. Francini, 2008).

nuove forme di aggregazione sociale e quindi di conseguenza alla formazione di nuovi tipi di spazio, sono mezzi attraverso i quali riflettere sulla costruzione del progetto urbano.

Ma di quale ‘spazio pubblico’ stiamo parlando? E soprattutto a quali dei tanti possibili significati rivolge l’attenzione questa ricerca?

Se è vero che lo spazio è un dubbio, come afferma George Perec, ancor più lo è quello pubblico. Partiamo dal riconoscere che lo spazio pubblico è uno spazio complesso, composto da spazi aperti e spazi chiusi che insieme e ugualmente possono entrambi formare lo spazio della vita collettiva e sociale di una città. Già nel 1748 Giambattista Nolli ce ne dava una chiara esemplificazione nella Carta di Roma in cui, nell’evidenziare gli spazi pubblici della città, comprendeva sia gli spazi aperti che gli spazi all’interno di una costruzione. Una strada, una piazza, ma anche un giardino all’interno di una corte, l’interno di una cattedrale, un mercato coperto, possono tutti essere classificati come *public space for public life* (Gehl, Gemozoe, 1996).

Questa semplice lettura ci porta pertanto a precisare che lo spazio pubblico non può e non deve essere banalmente definito in antitesi allo spazio privato, in entrambi i casi, infatti, si può rintracciare quello spazio che dia luogo a forme di convivenza e socialità: «il carattere pubblico viene conferito ad un luogo se e quando tutti coloro che vi si trovano ad interagire in una situazione di compresenza, utilizzando in modi diversi e con motivazioni differenti e non condivise (la compresenza può essere e, in genere lo è, caratterizzata da tensioni e conflitti), apprendono, attraverso l’esperienza concreta della diversità [...]. Attraverso questo processo di apprendimento, ‘si fanno’ pubblico» (Crosta, 2000, pag.42-43 ).

Spazi privati che funzionano come spazi pubblici, centri commerciali, ovviamente, ma anche parchi tematici, musei, campus universitari, sono diventati delle vere e proprie piazze, così come erano intese nella città storica. «Pochi spazi sono

puramente pubblici o puramente privati» (Webster, 2007, pag.85): punti di incontro e di scambio nei quali si annullano i confini tra pubblico e privato per dare vita ad inedite sovrapposizioni. Lo spazio pubblico quindi «non è un'arena omogenea: le dimensioni e le estensioni della sua *publicness* sono differenziate da caso a caso» (Low, Smith, 2006, pag.3).

Pertanto 'spazio pubblico' e 'spazio privato', 'spazio aperto' e 'spazio chiuso' sono sfere distinte ma che tuttavia possono non avere nessuna implicazione per quanto riguarda l'uso collettivo dello spazio in questione: molte funzioni pubbliche si possono attuare anche in spazi di proprietà privata, aperti o chiusi, e non solo negli spazi ad uso generale identificati nell'immaginario collettivo in strade, piazze, aree verdi<sup>10</sup>.

Queste sintetiche ma obbligatorie puntualizzazioni, ci portano ad aprire ulteriori riflessioni che tuttavia meriterebbero approfondimenti che esulano dall'obiettivo della ricerca. Pertanto si manifesta necessaria una focalizzazione del campo specifico d'indagine su una parte, finalizzato agli obiettivi della ricerca: ci riferiremo agli spazi aperti che compongono lo spazio pubblico del paesaggio urbano.

Interrogarsi sul significato degli spazi aperti pubblici vuol dire pensare alle forme e ai luoghi urbani, di relazione e d'incontro sociale. Se i vuoti assumono un ruolo fondamentale nell'articolare la forma urbana, è quando essi si offrono ampiamente agli abitanti per usi e pratiche diversificate generando e favorendo forme di socialità e identità individuali e collettive che riescono a divenire, a pieno titolo, spazio pubblico e spazio del pubblico.

«Lo spazio aperto pubblico del paesaggio urbano è quindi il luogo dove la città sperimenta i modi della propria auto-rappresentazione, esprime i propri valori di *koinè* e di gusto, il proprio modo di pensare e stare» (Caputo, 2006, pag.56). È a partire da tale convinzione che oggi si ritiene la progettazione dello spazio aperto pubblico ancora più strategica per la costruzione del progetto urbano e per la riqualificazione di ampie parti dei territori contemporanei.

<sup>10</sup> Per un approfondimento si rimanda a Moroni S., Chiodelli F. (2011), "Dimensioni spaziali della convivenza plurale: una riddiscussione critica dell'idea di tolleranza", in *CRIOS* n.1, pag.55-66. Nel testo gli spazi ad uso generale vengono definiti 'spazi pubblici stricto sensu' (come per esempio una piazza), per differenziarli dagli spazi pubblici a funzione specifica, ossia destinati a funzioni particolari (come ospedali, biblioteche, scuole, ecc.).



Figura 7. Suggestioni 02, 2003 (fonte: S.Francini, 2003).

## 1.2 Gli 'spazi' della ricerca

Gli spazi si sono moltiplicati, spezzettati, diversificati. Ce ne sono di ogni misura e specie, per ogni uso e per ogni funzione.

Vivere è passare da uno spazio all'altro, cercando il più possibile di non farsi troppo male.

*Georges Perec, Specie di spazi, 2008*

In quanti modi può essere descritto, interpretato, progettato, vissuto, lo spazio aperto pubblico del nostro presente? Tradurre lo spazio in parole non è cosa facile.

Partiamo dal riconoscere che oggi esiste una varietà intrinseca di spazi aperti pubblici la quale si riflette inevitabilmente sui 'materiali' utilizzati nella progettazione di questi luoghi.

Le tendenze contemporanee di progettazione e gestione dello spazio pubblico, e quindi nello specifico dello spazio aperto, hanno prodotto nel tempo una gamma sempre più complessa di tipologie. Accanto alla strada, al parco, alla piazza, che fanno parte del corredo storico, si mescolano oggi quelle tipologie complesse e stratificate di spazi intermedi e polifunzionali misti «insieme aperti e chiusi a multiple relazioni scalari» (Perelli, 2006, pag.71). Molti hanno perso la loro più specifica funzione



di teatro di processi di aggregazione sociale diventando spazi sempre più vaghi nei quali le trasformazioni in atto riescono qui più che altrove ad impoverirne il significato ed il loro uso. Spesso relegati ad essere luogo di transizione, di passaggio, privi di identità e di capacità aggregativa, «nella nuova frontiera degli spazi aperti, lo spazio diventa sempre più e solo 'spazio', che è pubblico solo quando c'è un pubblico: da spazio pubblico a spazio e pubblico» (Caputo, 1997, pag.11). Ma cosa rende uno spazio pubblico? E, in generale, è possibile stabilire una classificazione tipologica di spazi pubblici?

Nella storia della letteratura molti tentativi sono stati fatti: a partire dallo studio di Sitte (1889), Zucker (1959), Papadakis & Watson (1990), Gehl & Gemzoe (2001) e il più recente di Frank & Stevens (2007) che giungono a classificazioni tipologiche attraverso lo studio dei caratteri fisici e funzionali dello spazio urbano; Burges (1999), Dines & Cattell (2006), che prendono avvio dalle prospettive socio-culturali, Gulick (1998) definisce invece una serie di categorie in base alle prospettive politico-economiche, tentativi questi che rivelano la natura complessa e controversa dello spazio pubblico, ma anche la tendenza spesso ad un'eccessiva generalizzazione<sup>11</sup>. Ciò dipende dal fatto che la distinzione iniziale tra pubblico e privato sta diventando sempre più labile e molto spesso i vari aspetti tendono ad intrecciarsi, nell'incapacità di comprenderne le molteplici dimensioni e sfumature. «È quasi impossibile separare con precisione la parte 'pubblica' della città da quella 'privata'. Queste due parti agiscono come due livelli sovrapposti spesso sono collegati e a volte confusi l'uno nell'altro (qualche volta ci sono spazi semi-pubblici o semi-privati) ma la città pubblica agisce da elemento di collegamento delle diverse componenti» (Palazzo, 2008).

Le divergenze contemporanee nell'idea di spazio pubblico possono essere lette, molto genericamente, come la crisi delle rigorose opposizioni aperto-chiuso, esterno-interno, pubblico-privato, sulle quali si fondava l'organizzazione dello spazio nella città tradizionale.

Come afferma Kohn il termine *public space* è oggi un *cluster concept* nel senso che ha più definizioni e talvolta contraddittorie (Kohn, 2004, pag.11-12).

Altro aspetto che emerge è il carattere mutevole dello spazio pubblico, «i paesaggi, infatti, evolvono col tempo, per l'effetto di forze naturali e per l'azione degli esseri umani», pertanto, «l'idea che il paesaggio formi un tutto, i cui elementi naturali e culturali vengono considerati simultaneamente» (Consiglio d'Europa 2000, Relaz. Esplicativa, cap.I, art.1, com.38), porta a considerare che gli inevitabili processi di cambiamento a cui è soggetto, si ripercuotono a qualsiasi scala, dal paesaggio urbano alle parti che lo compongono.

<sup>11</sup> Per una bibliografia dettagliata dei testi degli autori citati si rimanda: Matthew Carmona (2010b), "Contemporary Public Space, Part Two: Classification", in *Journal of Urban Design*, 15:2, pp.172-173.



Figura 8. Suggestioni 03, 2011 (fonte: C.Caldini, 2011).

Alcuni spazi non hanno subito modificazioni come gli spazi commerciali, di proprietà privata ma comunque accessibili al pubblico, esempio che dimostra come la proprietà del suolo non sempre incida sulla fruibilità pubblica. Altri sono invece fenomeni relativamente recenti, conseguenza dei processi evolutivi come gli spazi che un tempo erano completamente pubblici ad ogni ora del giorno, per esempio gli spazi verdi, e che oggi, pur preservando il carattere pubblico, subiscono delle limitazioni di accesso, oppure tutti quegli spazi ‘residuali’, ‘non finiti’, che non hanno nessuna veste architettonica, che spesso nella loro casualità diventano luoghi d’incontro.

Non tutti i ‘nuovi spazi’ sono tuttavia facilmente identificabili, e molti di essi risultano ancora invisibili perché i riferimenti che adottiamo continuano ad attingere a forme e immagini consuete, sedimentate dal tempo e dalla tradizione. Ogni generazione, ogni epoca, torna ad occuparsi del tema con occhi e idee nuove. Come scriveva Lewis Mumford nel 1960 «durante l’ultima generazione la nostra concezione dello spazio aperto e delle sue relazioni con il contesto urbano e regionale è cambiata [...] abbiamo imparato che gli spazi aperti svolgono un’importante funzione sociale e che ciò è dovuto a tre principali ragioni: alla modificazione nei caratteri dell’insediamento conseguente ai più veloci sistemi di trasporto, alla riduzione delle ore di lavoro e ad una ancora più profonda modifica nei caratteri dello spazio urba-

no» (Secchi, 1993, pag.5). È certo quindi che stiamo assistendo ad un'evoluzione dello spazio pubblico che inevitabilmente si adegua alle pressioni della vita quotidiana.

Pertanto qualsiasi classificazione tipologica deve essere considerata entro un certo possibile margine di variabilità temporale. Partendo da queste essenziali precisazioni e dopo aver dimostrato che classificazioni che si basano solo sulla dicotomia pubblico-privato, aperto-chiuso incontrano inevitabilmente equivoci, Matthew Carmona<sup>12</sup>, autorevole esponente dell'*urban design*, individua una classificazione degli spazi pubblici che utilizza gli aspetti della funzione, percezione e proprietà (dal design alle prospettive socio-culturali e politico-economiche) rintracciando venti tipi di spazio pubblico suddivise in quattro categorie generali (Carmona, 2010b, pag.157-173).

Questa classificazione è stata scelta come base di partenza attraverso cui delineare il campo progettuale della ricerca. Le argomentazioni iniziali sullo spazio pubblico, che hanno messo in evidenza la complessità e la vastità del tema, hanno reso necessaria la definizione di un campo di indagine circoscritto e mirato al senso complessivo della ricerca. Come già denunciato il lavoro studierà solo gli 'spazi aperti pubblici', pertanto questa scelta restringe il campo escludendo tutti gli spazi pubblici chiusi. All'interno degli spazi aperti pubblici sono stati poi scartati quei luoghi di fruibilità pubblica (sia materiale che visuale) ma la cui proprietà è privata o l'accesso limitato o regolato (per esempio alcuni parchi, giardini, corti), poiché all'interno di uno spazio privato è comunque possibile una maggiore libertà progettuale sia sul fronte creativo che legislativo e, d'altra parte, gli usi, le attività, i comportamenti, possono essere limitati da regolamenti imposti dalla proprietà in modo differente da come avviene negli spazi pubblici.

Secondo fin qui premesso, il campo d'indagine dove la ricerca svilupperà le fasi di analisi, diagnosi e progetto, comprenderà:

- tutti quegli spazi naturali e semi naturali all'interno delle aree urbane e la cui proprietà è in genere demaniale (lungomari, lungofiumi, fiumi, canali, ecc.); quelle che tradizionalmente vengono riconosciute come le forme dello spazio aperto a tutti e polifunzionale (piazze, aree verdi, ecc.);
- gli spazi di proprietà pubblica, accessibili a tutti, anche se temporaneamente controllati (parchi, giardini, boschi urbani, ecc.);
- gli spazi utilizzati per il movimento (strade, sottopassi, piste ciclabili, ecc.);
- gli spazi considerati di supporto alla mobilità (parcheggi, marciapiedi, ecc.) e quelli utilizzati per le fermate dei mezzi di trasporto, siano queste interne o esterne (fermate della metropolitana, del tram, ecc.);
- gli spazi 'di risulta', non progettati dai processi di pianificazione (comunemente conosciuti con il termine SLOAP, Spaces Left Over After Planning,

<sup>12</sup> Matthew Carmona, Bartlett School of Planning, UCL, London, UK.

spazi residui di progetto o di piano) o quegli spazi “indefiniti” in attesa di essere investiti da processi di riqualificazione.

Space type	Distinguishing characteristics	Examples
<i>'Positive' spaces</i>		
1. Natural/semi-natural urban space	Natural and semi-natural features within urban areas, typically under state ownership	Rivers, natural features, seafronts, canals
2. Civic space	The traditional forms of urban space, open and available to all and catering for a wide variety of functions	Streets, squares, promenades
3. Public open space	Managed open space, typically green and available and open to all, even if temporally controlled	Parks, gardens, commons, urban forests, cemeteries
<i>'Negative' spaces</i>		
4. Movement space	Space dominated by movement needs, largely for motorized transportation	Main roads, motorways, railways, underpasses
5. Service space	Space dominated by modern servicing requirements needs	Car parks, service yards
6. Left over space	Space left over after development, often designed without function	'SLOAP' (space left over after planning), Modernist open space
7. Undefined space	Undeveloped space, either abandoned or awaiting redevelopment	Redevelopment space, abandoned space, transient space
<i>Ambiguous spaces</i>		
8. Interchange space	Transport stops and interchanges, whether internal or external	Metros, bus interchanges, railway stations, bus/tram stops
9. Public 'private' space	Seemingly public external space, in fact privately owned and to greater or lesser degrees controlled	Privately owned 'civic' space, business parks, church grounds
10. Conspicuous spaces	Public spaces designed to make strangers feel conspicuous and, potentially, unwelcome	Cul-de-sacs, dummy gated enclaves
11. Internalized 'public' space	Formally public and external uses, internalized and, often, privatized	Shopping/leisure malls, introspective mega-structures
12. Retail space	Privately owned but publicly accessible exchange spaces	Shops, covered markets, petrol stations
13. Third place spaces	Semi-public meeting and social places, public and private	Cafes, restaurants, libraries, town halls, religious buildings
14. Private 'public' space	Publicly owned, but functionally and user determined spaces	Institutional grounds, housing estates, university campuses
15. Visible private space	Physically private, but visually public space	Front gardens, allotments, gated squares
16. Interface spaces	Physically demarked but publicly accessible interfaces between public and private space	Street cafes, private pavement space
17. User selecting spaces	Spaces for selected groups, determined (and sometimes controlled) by age or activity	Skateparks, playgrounds, sports fields/grounds/courses
<i>Private spaces</i>		
18. Private open space	Physically private open space	Urban agricultural remnants, private woodlands,
19. External private space	Physically private spaces, grounds and gardens	Gated streets/enclaves, private gardens, private sports clubs, parking courts
20. Internal private space	Private or business space	Offices, houses, etc.

Figura 9. Nella tabella sono elencati le varie tipologie di spazi individuate da Carmona (Carmona, 2010b) ed evidenziate quelle rientrano nell'area di studio della ricerca.

### 1.3. Ripensare al progetto dello spazio aperto pubblico del paesaggio urbano

La città favorisce l'arte ed è arte; la città crea il teatro ed è teatro. E nella città, nella città quale teatro, che le attività più importanti dell'uomo vengono formulate ed elaborate attraverso individui, eventi, gruppi in conflitto e in cooperazione, sino alle apoteosi più significative.

*Lewis Mumford, La città nella storia, 1963*

Nonostante una parte della letteratura abbia una visione ottimista circa la natura e la qualità dello spazio pubblico contemporaneo, è inevitabile denunciare che il carattere pubblico sia sempre più minato. Le riflessioni di critici come Sorkin (1992), Boyer (1994), Loukaitou-Sideris & Banerjee (1998), Tibbalds (2001), hanno denunciato una mercificazione e una omologazione dello spazio associata ad una loro cattiva progettazione (Carmona, 2010a). Le critiche non sono cosa nuova, già nel 1889 Camillo Sitte lamentava la perdita di vita civile e richiamava una maggiore attenzione alla funzionalità nella progettazione di un nuovo spazio civico: «la vita popolare si ritira progressivamente dalle piazze pubbliche, che hanno perduto così gran parte dell'antico significato» (Sitte, 1980, pag.137). A metà dello scorso secolo nei testi classici di *urban design*, Jane Jacobs (1961) e Oscar Newman (1973), criticavano la tendenza a progettare ambienti che incoraggiassero comportamenti incivili.

Stiamo quindi assistendo ad un deterioramento dello spazio pubblico contemporaneo di qualità, oppure stiamo assistendo ad una fase di sviluppo delle pratiche di progettazione e gestione?

D'altronde bisogna riconoscere che le questioni in merito alla qualità dello spazio pubblico, e quindi agli strumenti di progettazione e gestione, vengono oggi condivise in tutto il mondo sviluppato (CABE Space, 2004) e in molte parti da quello in via di sviluppo (Zetter & Butina-Watson, 2006), a dimostrazione di una crescente consapevolezza del valore che ricoprono questi spazi nel paesaggio urbano.

Le varie disquisizioni in materia confermano che la natura dello spazio pubblico contemporaneo è direttamente interessata dalla complessità del contesto socio-economico, dai modi di *governance*, regolamentazione e investimento, dall'evoluzione e dalla tradizione storica-culturale e dagli stili di vita, all'interno delle quali le riflessioni in materia saranno sempre aperte alle molte interpretazioni. Tuttavia negli attuali processi formativi della città e dello spazio pubblico sempre più spesso si nota una sua omogeneizzazione: progettisti e design operano attraverso progettazioni ripetute da luogo a luogo con poca attenzione al contesto e all'identità. Utilizzare 'modelli di progettazione sicuri' è oggi una strategia adottata da molte amministrazioni poiché certamente porta ad una riduzione di quello che viene definito «rischio creativo» (CABE, 2001, pag.1), a costo però di un'evitabile standardiz-



Figura 10. Defence, Parigi (fonte: S.Francini, 2012).

zazione dei progetti. A questo problema le amministrazioni pubbliche reagiscono attraverso due strategie: la chiamata in causa di *star-architects* o l'avvio di concorsi. In entrambi i casi il rischio di omologazione non è automaticamente estinto.

Altro fattore su cui riflettere è un'eccessiva gestione attraverso forme di privatizzazione in cui strategie di prevenzione cercano di eleggere questi luoghi come sicuri, limitandone la fruibilità e la libertà degli utenti.

Nella città contemporanea la socialità tende infatti sempre più spesso ad esprimersi in spazi collettivi privati e ad accesso controllato; di conseguenza assistiamo ad una sorta di erosione simbolica dello spazio pubblico. Nuove occasioni di socializzazione trovano la loro origine anche fuori dagli spazi pubblici urbani «ed arrivano a prescindere da ogni supporto territoriale che, nel divenire dominio sempre più im-materiale delle reti, perde spessore e fisicità» (Mattogno, 2002, pag.21).

Se quindi la definizione di spazio aperto pubblico non è dunque duratura ed universale, ma si modifica secondo le contingenze materiali, questa configurazione processuale si dovrebbe inevitabilmente riflettere anche nella sua pianificazione e progettazione.

Pertanto nella città contemporanea si riscontra quindi da un lato una crisi dello spazio pubblico di relazione, in quanto soggetto a forme di privatizzazione, controllo sociale, o seduttive e remunerative riconversioni a luogo del consumo di massa da parte dei poteri economici consolidati, allo stesso tempo si registra anche un incre-

mento di modalità auto-organizzate dello spazio urbano e del proliferare di forme e luoghi di produzione sociale dello spazio<sup>13</sup>.

Se oggi però esiste, in generale, una denuncia del declino dello spazio pubblico, in maniera correlata, questo comporta un aumento di attenzione verso questi luoghi, attenzione che deve essere letta come sinonimo di opportunità.

Gli spazi aperti pubblici sono oggi tra i luoghi della città contemporanea che più si candidano a trasformarsi in un'opportunità di rigenerazione sociale e fisica dei tessuti urbani, centrali e periferici. Peter Buchanan afferma che «sono probabilmente gli spazi aperti della città, più che gli edifici, che s'imprimono nella memoria [...] così uno dei maggiori problemi della città moderna è l'assenza di definizione di questi» (Buchanan, 1993, pag.31).

Si manifesta evidente quindi l'urgenza di rivedere l'approccio al progetto dello spazio pubblico (e nello specifico di questa ricerca al progetto degli spazi aperti pubblici) tanto nella sua relazione con la città, tanto con i suoi abitanti. In altre parole lo spazio pubblico sembra aver perso, in molti casi, la capacità di generare cittadinanza e identità.

Appurato che non servono più i dualismi e che lo spazio aperto pubblico sia oggi un luogo conteso e materia di riflessioni, il proliferarsi di un'eccessiva «narrativa della perdita, che enfatizza un declino complessivo [...] dello spazio pubblico» (Banerjee, 2001), se non addirittura la «fine dello spazio pubblico» (Mitchell, 1995) aperto o chiuso che sia, è materiale inutile. La retorica del declino non serve a promuovere sviluppi: il nostro punto di vista è catturato più dai processi di trasformazione piuttosto che dai verdeti, più dalle parole piene che da quelle vuote.

In quest'ottica riconoscendo che lo spazio pubblico, in particolare quello aperto, sia responsabile della struttura spaziale della città la sua progettazione diventa il mezzo per rendere la «città leggibile» (Secchi, 1986).

Allo spazio aperto pubblico bisogna perciò chiedere leggibilità, coerenza e significato. Questa è la ragione per la quale è necessario riflettere sulla sua definizione, non come semplice ornamento o processo di abbellimento, ma come veicolo democratico indispensabile per un adeguato utilizzo della città.

Ma allora quali processi può generare lo spazio aperto pubblico, e quindi, quali sono gli strumenti per governare i nuovi processi con/dello spazio aperto pubblico?

I processi che tali spazi sono chiamati ad attivare consistono nel rendere riconoscibile l'immagine di una propria unità nel sistema di parti complementari, e allo stesso tempo diversificate, che costituiscono il paesaggio urbano.

<sup>13</sup> Per approfondimenti in merito si rimanda a G.Bonafede, F. Lo Piccolo (2011), *Co-abitare luoghi plurali per la costruzione dello spazio (pubblico) della democrazia*, Atti della XIV Conferenza SIU, [www.planum.net](http://www.planum.net).



Figura 11. Suggestioni 04, 2011 (fonte: S.Francini, 2011).

Diventano necessari progetti che permettano di rintracciare in ciascun segmento segnali forti dell'unità e dell'equità, senza che nel frattempo siano represses le manifestazioni delle sue inevi

tabili differenze. Guardare allo spazio aperto come spazio strutturante il tessuto urbano significa porsi anche questioni relative ai suoi fruitori e abitanti. Se lo spazio aperto pubblico è il luogo in cui nella città si incrociano individui e popolazioni diverse, divengono conseguentemente cruciali anche i temi dell'identità e della percezione che entrano a pieno titolo nello studio e nel progetto dello spazio.

Per questo motivo sembra essenziale domandarsi se sia possibile per il progettista urbano esplorare altre relazioni: è quindi possibile provare a far interagire il linguaggio tecnico, caratterizzato per forza di cose da una razionalità che deve essere espressa nel progetto, con linguaggi più legati all'esperienza urbana, alla creatività svincolata da regole?

### 1.3.1 Verso 'nuove' relazioni progettuali

Ci vuole "arte" per fare qualsiasi cosa, e nulla si può fare bene senza "arte": non c'è occupazione umana, per quanto umile,



tenue e insignificante, che non richieda, in chi vi attende, “arte”, cioè la capacità di inventare il modo di fare facendo, e di fare sapendo fare, e in nulla si riesce se il fare non si fa inventivo oltre che produttivo, tentativo e figurativo oltre che esecutivo e realizzativo.

*Pareyson Luigi, Estetica, teoria della formatività, 1988*

Il ripensare e il potenziare il progetto degli spazi aperti pubblici del paesaggio urbano, individuando strumenti e modalità, è sicuramente materia indispensabile per il progredire del progetto di paesaggio.

L’obiettivo di questa ricerca sta proprio nello studiare uno dei tanti possibili strumenti per il progetto degli spazi aperti pubblici: l’arte.

L’arte nel/per/con il paesaggio urbano può essere letta come mezzo con cui attivare processi progettuali.

L’arte come dispositivo di risanamento sociale e territoriale, l’arte come identificazione del luogo o sua distinzione, l’arte come prova d’inclusione sociale, l’arte come simbolo di una comunità, l’arte come motore di impresa: ruoli questi fuoriusciti paradossalmente dall’evoluzione di movimenti artistici che vanno dalla Land Art all’Arte Ambientale, dal Minimalismo e Concettualismo alla Public Art, passando dalle ambizioni delle pratiche artistiche come intervento sociale, manifestate sin dalle avanguardie storiche, oggi possono essere combinati e tradotti nei meccanismi di pianificazione e progettazione dello spazio aperto pubblico del paesaggio urbano.

L’avvicinarsi della progettazione urbana all’arte si attua attraverso una serie di sperimentazioni, stimolate molto spesso dagli interventi di public art, che stanno inducendo i progettisti, e anche gli amministratori, ad intervenire in programmi di riqualificazione urbana affidandosi anche a progetti artistici, «soprattutto in quei casi in cui si sente più prepotente il bisogno di far camminare insieme interventi sugli spazi fisici e lavoro nello spazio sociale» (Uttaro, 2010, pag.86). Questi casi non sono esenti da rischi e ambiguità non solo per la novità degli aspetti, ma anche per la competenza fraintesa di chi si trova a lavorare in queste situazioni (argomenti che verranno affrontati nello specifico nei capitoli successivi), che rischiano di non rendere incisive in maniera profonda le interazioni tra progettazione urbana, del paesaggio e arte, non riconoscendo con coscienza che si può trattare di un modo di agire capace di scardinare i sistemi consolidati della progettazione. È chiaro tuttavia che si sta affermando la ricerca di nuove soluzioni ai processi di rigenerazione urbana che per la loro complessità si mostrano terreno fertile per sperimentare differenti approcci interdisciplinari.

Enrico Crispolti<sup>14</sup>, all’inizio degli anni ‘70, affrontando il discorso sulla città, denunciava che le ricerche sull’ambiente peccavano nel rimanere dentro la dimensione formale evitando di chiarire il ‘ruolo nuovo’ che l’arte potesse assumere nel contesto

<sup>14</sup> Enrico Crispolti, storico e critico d’arte italiana, [www.archiviocrispolti.it](http://www.archiviocrispolti.it).



Figura 12. A.Solanas con J.Mirò, *Femme et Oiseau*, Barcellona (fonte: C.Caldini, 2008).

urbano. «La nuova dimensione urbana della scultura non può essere soddisfatta con interventi di carattere monumentale, che finiscono per rimanere [...] smisurati oggetti collocati nel tessuto urbano senza una particolare intenzione di dialogo [...]; è la dimensione sociale, corale, urbana della scultura il punto di forza per nuove prospettive» (Somaini, Crispolti, 1972, pag.2).

Le basi di questa ricerca si fondano sull'interpretazione dei concetti che vanno verso questa direzione e sul tentativo di una loro evoluzione che tenda verso una definizione dell'arte come possibile strumento per attivare processi di rigenerazione e riqualificazione dello spazio urbano. Pertanto l'adozione del «meccanismo-uso dell'arte» come afferma Alberto Duman artista concettuale<sup>15</sup>, «diventa quindi in primo luogo una capacità di trasferimento di valori tra sistemi con diversi metodi di

<sup>15</sup> [www.albertoduman.me.uk](http://www.albertoduman.me.uk)

valutazione, che necessariamente devono passare attraverso processi di traduzione, per poter attivare un patto di mutua comprensione, l'assunzione dei rispettivi ruoli, metodi di legittimazione delle attività e il controllo della progettazione spaziale e produzione culturale che ne consegue» (Duman, 2008, pag.186).

Utilizzare l'arte per ripensare al progetto dello spazio aperto pubblico risulta da tempo una formula vincente in paesi come la Gran Bretagna dove, a partire dagli anni '80, ci si è appoggiati a questo strumento come motore per rianimare le città post industriali in declino. La scultura *The Angel of the North* di Anthony Gormley (Gateshead, 1995) rappresenta uno degli esempi più significativi che ha caratterizzato e continua a caratterizzare lo scenario dell'arte pubblica inglese.

Se pensiamo ad interventi artistici diffusi nel tessuto urbano non possono essere dimenticati i celebri progetti a Barcellona negli anni '80 e primi anni '90: l'opera d'arte ha un ruolo rilevante nelle trasformazioni urbanistiche della città, anche là dove intervengono artisti più scultorei e tradizionali, e questo grazie all'intesa con gli architetti. E' da ricordare la sistemazione elaborata dall'Arch. Antoni Solanas del monumentale *Femme et Oiseau* di Joan Mirò, o l'altrettanto monumentale intervento di Eduardo Chillida nella gola de la Crueta del Col in un'area di ricreazione sportiva disegnata dall'Arch. Josep Martorell. Rimodellano invece intensamente lo spazio, invece, artisti di vocazione ambientale come Richard Serra che ha ridisegnato la Plaza de la Palmera in collaborazione con l'Arch. Barragan e Beverly Pepper nel suo *El Mar*, intervento di chiara trasformazione spazio-urbanistica.

Anche alcuni progetti d'arte negli spazi pubblici realizzati in tre città d'Italia negli ultimi quindici anni (Torino, Milano, Napoli) manifestano l'ambizione di contribuire alla qualità degli spazi pubblici aperti e di avere un impatto rilevante non solo sulla qualità della vita ma anche nella trasformazione dell'utilizzo dei luoghi pubblici.

Bisogna però precisare come ci ricorda Dewey (1951) che questa non è una strada nuova. Un tempo l'arte era legata all'esperienza della città, sotto varie forme. Il ruolo dell'intervento artistico e dei linguaggi simbolici e metaforici ad esso intrecciati, è stato per secoli associato ad un insieme indissolubile di funzioni, usi ed emozioni dell'oggetto prodotto. La città ha quindi avuto un legame profondo e articolato con l'opera degli artisti e quest'ultimo quindi con l'esperienza della vita quotidiana.

La metropoli contemporanea richiede sempre più azioni propositive che escano dalla definizione del mero arredo urbano e si caratterizzino in termini innovativi di integrazione e dialettica interdisciplinare tra artista e architetto, figure impegnate oggi come non mai in uno stimolante confronto con il contesto urbano.

È da questi esempi concreti e da queste prime riflessioni che prendono avvio le basi di questa ricerca che si pone l'obiettivo di indagare come il disegno degli spazi aperti nel paesaggio urbano (in riferimento ad un campo specifico evidenziato nel paragrafo 1.2) si possa efficacemente relazionare all'installazione di opere d'arte. E, in seconda battuta, di indagare le possibili collaborazioni tra architetto/progettista urbano e artista.



## **2. PARTE SECONDA il ruolo**



## 2.1 L'arte come uno dei contributi possibili al progetto urbano

Alta sulla città, in cima a un'imponente colonna, si ergeva la statua del Principe Felice. Lui era tutto coperto di sottili foglie d'oro fino, come occhi aveva due zaffiri lucenti, e un grande rubino rosso scintillava sull'elsa della sua spada [...] «è bello come una banderuola», osservò uno dei consiglieri comunali che voleva farsi una reputazione di possessore di gusti artistici; «solo non altrettanto utile», aggiunse, per paura che la gente lo considerasse poco pratico.

*Oscar Wilde, Il principe felice, 1888*

Dopo aver delineato il campo d'indagine della ricerca, gli spazi aperti pubblici del paesaggio urbano<sup>16</sup>, e aver individuato uno dei possibili strumenti per la loro progettazione, l'arte, obiettivo di questo capitolo è iniziare a pensare a quale ruolo possa assumere l'arte all'interno delle trasformazioni urbane. Riflettere quindi sull'utilità, chiedersi perché l'arte deve entrare nelle città, perché deve scendere nelle gallerie di una metropolitana oppure arrampicarsi sui grattacieli. Perché l'arte nelle città si ripete mostrandosi sempre simile a se stessa e allora chiedersi come fare per renderla ludica, comunicativa, divertente: rispondere a queste domanda rappresenta il passo successivo da intraprendere per dare una risposta concreta quando si parla di arte nella città contemporanea.

Partiamo dal ricordare quella scommessa, difficile quanto straordinaria, perdente quanto innovativa, tentata per tempo a Gibellina, cittadina della Sicilia, che pur nella disperazione e nell'abbandono ha provato, grazie proprio all'arte<sup>17</sup> e alla forza irresistibile dell'utopia, a sperimentare un nuovo progetto urbano.

<sup>16</sup> Quando si fa riferimento a spazi aperti pubblici è sottointeso il riferimento alle tipologie evidenziate nella Tabella1, come limite del campo d'indagine su cui applicare i ragionamenti che emergono dalla ricerca.

<sup>17</sup> L'utilizzo della parola 'arte', nel caso specifico di Gibellina, è riferito principalmente alla scultura, che fu appunto la forma artistica utilizzata per il progetto urbano. Tra gli artisti che presero parte al progetto ricordiamo: Pietro Consagra, Carla Accardi, Emilio Isgrò, Mario Schifano, Giulio Turcano, Arnaldo Pomodoro, Gino Severini, Alighiero Boetti, Fausto Melotti, Giuseppe Uncini.



Figura 13. A.Kapoor, *Cloud Gate*, 2004, Millenium Park, Chicago (fonte: I.Forzoni, 2011).

Completamente distrutta dal terremoto che nel gennaio del 1968 aveva devastato la valle del Belice, Gibellina fu faticosamente ricostruita dando vita ad un progetto le cui premesse guardavano oltre la sola ricostruzione.

Luogo simbolico di una nuova rotta dell'arte e dell'architettura, Gibellina nel corso degli anni Settanta è diventata il fuoco di una progettualità che con decisione si sottraeva ai falsi richiami dell'utile per guardare non al superfluo<sup>18</sup> ma al necessario, a ciò che davvero attribuiva senso e dignità alla vita di un paese e dei suoi cittadini (Cristallini, 2008, pag.127). «L'arte afferma a Gibellina il diritto di fantasticare» (La Monica, 1981, pag.54) dichiara l'artista Pietro Consagra, che fu tra i primi a promuovere una battaglia in cui architetti e artisti si cimentarono nell'impresa di restituire speranza e identità ad una terra ferita dagli uomini ancor più che dalla natura. I progetti, sia quelli realizzati che quelli rimasti solo sulla carta, e le tante opere, non solo di scultura, disseminate nella città, autentico museo *en plein air*, raccontano dell'unicità di una esperienza che seppe mobilitare non soltanto le coscienze ma anche le intelligenze e i talenti più diversi, nella certezza che quello che stava accadendo era qualche cosa di totalmente inedito: Gibellina Nuova costituisce uno dei primi

<sup>18</sup> «L'arte non è superflua» aveva dichiarato nel 1977 il Sindaco Ludovico Corrao, che di questa avventura fu protagonista coraggioso.



esempi in Italia di interventi artistici permanenti negli spazi pubblici. Ed è proprio in questo paese siciliano, piccolo centro, che viene riproposto a scala urbana «il problema del possibile ruolo dell'opera dell'arte nella configurazione dello spazio urbano, riprendendo con alcune visibili ma ineliminabili incertezze, un filo spezzato dalle avanguardie» (La Monica, 1981, pag.96).

Esperienza da cui tuttavia è nata anche una riflessione problematica sul ruolo sociale dell'arte contemporanea, dato il parziale fallimento imputabile al progetto per il mancato riconoscimento della popolazione nelle sue forme, che ha originato il desolante abbandono in cui versa ancora oggi.

Ma se il caso di Gibellina ha avuto un esito complessivamente fallimentare, allo stesso tempo bisogna riconoscere che ha certamente gettato le fondamenta per un ripensamento del ruolo dell'arte all'interno del paesaggio urbano, rappresentando inoltre uno dei punti di partenza per una storia dell'arte ambientale nel paesaggio siciliano. Nascono così *Fiumare d'Arte*, *Le Vie dell'Arte*, il *Parco Horcynus Orca*, per citarne solo alcuni, che pur configurandosi come parchi di sculture o interventi di arte ambientale<sup>19</sup>, diventano anche importanti strumenti per promuovere un risveglio della coscienza collettiva, allargando il campo d'azione, facendosi portavoce per promuovere anche progetti all'interno del tessuto urbano<sup>20</sup>.

Gibellina, emblema dell'arte pubblica italiana degli anni Settanta, rappresenta quindi, con le sue intuizioni ma anche con i suoi limiti e le sue contraddizioni, una prima riflessione, dalla quale non potevamo non partire per provare a definire il ruolo dell'arte all'interno delle trasformazioni urbane.

Importanti stimoli di riflessione provengono dalla conoscenza di quei piccoli e meno noti focolai che in maniera innovativa e del tutto inedita, intorno agli anni novanta, sperimentavano un nuovo modo di progettare con l'arte. «La relazione fra arte e ambiente può essere diversa, anche perché molti artisti contemporanei hanno instaurato un rapporto con lo spazio [...] che non è, più, quello dell' 'oggetto' di culto simbolico. Credo invece che l'arte possa avere, nei confronti dei centri storici, un'altra funzione in un rapporto stimolante con l'ambiente e l'architettura» (Vinca Masini, 1995, pag.13). Questo è quanto ha affermato nel 1995 Lara Vinca Masini curatrice e ideatrice del progetto *Dedalo e Icaro, Sei Artisti e Sei Architetti per il Territo*

<sup>19</sup> Gli esempi citati non rientrano nel campo d'indagine della ricerca perché sono esempi di parchi scultura che nella maggior parte dei casi non si collocano nel un contesto urbano, ambito di questo studio. Tuttavia meritano, in questo caso di essere citati perché da queste iniziative e dai loro promotori sono partiti interessanti progetti che si inseriscono nel paesaggio urbano.

<sup>20</sup> Ne è un esempio il progetto *Io sono il fiume Oreto dell'umanità*, progetto promosso da *Fiumare d'Arte*. L'obiettivo è di realizzare una galleria d'arte a cielo aperto con opere pittoriche e scultoree lungo le sponde del fiume Oreto, la cui valle occupa un'area di 20 km di lunghezza e 6 km di ampiezza a sud della città di Palermo e costituisce una realtà oggi dimenticata e connotata da uno stato di marginalità fisico e sociale. Attraverso la realizzazione del museo lungo il fiume Antonio Presti, ideatore di *Fiumare d'Arte*, mira ad un riscatto etico ed estetico, puntando sempre più sul coinvolgimento attivo delle popolazioni.



Figura 14. G.Folon, *Partir*, Giardino delle rose, Firenze (fonte: S.Francini, 2011).

rio<sup>21</sup> a Barberino Val D'Elsa in provincia di Firenze. La curatrice del progetto ha chiesto all'amministrazione del comune di individuare sei situazioni nell'ambito del suo territorio, aree nelle quali fosse necessario intervenire con progetti di recupero, di riqualificazione, di ridestinazione, non tanto attraverso un classico progetto trasformativo, quanto invece attraverso un programma di riuso in cui fossero presenti, contemporaneamente, la componenti dell'arte e quella dell'architettura. Sono stati perciò invitati ad intervenire, inizialmente con proposte di idee per ogni luogo scelto, un architetto ed un artista, entrambi di nome almeno nazionale ma intenzionalmente scelti fra quelli operanti in Toscana, che lavorassero in modo coerente e integrato, unendo due diverse sensibilità e due diverse professionalità che fossero di stimolo reciproco. La curatrice dichiarava che «non si tratta di espropriare il 'monumento', ma di creare un'immagine totale che coinvolga, liberandone l'autonomo esplicitarsi, le due diverse creatività, lavorando in un territorio che, per le sue caratteristiche, può proporsi come filo conduttore» (Vinca Masini, 1995, pag.14).

<sup>21</sup> Il progetto ha coinvolto sei artisti e sei architetti tra cui: Lapo Binazzi e Remo Salvadori, Antonio Catelani e Gianniantonio Vannetti, Fabrizio Corneli e Sandro Poli, Gian Piero Frassinelli e Renato Rinaldi, Raimondo Gramigni e Evelien La Sud, Massimo Mariani e Maurizio Nannucci.

Questa iniziativa che si proponeva in quegli anni come caso-campione, è decisamente interessante non solo nei presupposti e nei contenuti, ma anche nello sperimentare concretamente i risultati prodotti da un 'nuovo' team di lavoro: quello composto da un architetto e un artista.

L'allargamento dei soggetti da coinvolgere nei progetti di trasformazione urbana, in questo caso gli artisti, non si pone come mezzo riparatore di molteplici incapacità che possono essere imputate al progetto urbano contemporaneo, non è questa l'ottica che intendeva perseguire il progetto di Vinca Masini, né tantomeno, quello che si vuole proporre qui<sup>22</sup>. Il punto di partenza, la risposta possibile al perché ricorrere anche all'arte per progettare nuovi spazi aperti pubblici di qualità, sta invece nell'iniziare a riflettere sulla transcalarità del progetto di paesaggio: il progetto di paesaggio non è un pensiero autonomo e pertanto ha al suo interno una complessità intrinseca che si lega inevitabilmente non solo alle diverse scale spaziali e temporali ma anche interdisciplinari.

In quest'ottica il ricorso all'arte si configura come una nuova possibilità, un'opportunità che merita di essere indagata per promuovere sviluppi della ricerca in progettazione paesistica. Lo stesso Sitte alla fine dell'800 affermava che «abbiamo il diritto di pensare che l'arte deve avere un suo posto preciso nell'urbanistica, perché la città è un'opera d'arte che esercita quotidianamente e in ogni momento la sua azione educatrice sulle masse» (Sitte, 1980, pag.144).

L'arte quindi si declina come pratica processuale aperta che si ibrida con il progetto di paesaggio, anche nella sua declinazione urbana, riconfigurandosi come una nuova possibilità operativa. Le ragioni che prefigurano una possibile incisività degli interventi artistici nella progettazione urbana sono rintracciate nell'intenzione di uscire fuori dai luoghi relegati, che siano spazi chiusi o spazi aperti dedicati alle installazioni artistiche ('riserve protette' ma inerti), nella necessità di rapportarsi con nuove committenze (uscendo dalla cerchia elitaria degli addetti ai lavori), nella necessità di una nuova fruizione e partecipazione conscia e non conscia (con il coinvolgimento diretto dell'oggetto opera d'arte con il tessuto sociale con cui inevitabilmente si relaziona) e nella dichiarata necessità di rapportarsi con lo spazio aperto pubblico (cioè la necessità delle opere di abitare lo spazio stabilendo forti relazioni semiologiche, funzionali, percettive, sociali).

A dimostrazione di quanto appena affermato citiamo la metropolitana di Napoli e il Passante Ferroviario a Torino, esempi che hanno segnato l'ultimo decennio del

<sup>22</sup> Su questo tema si è molto argomentato durante il seminario da me curato e organizzato *Pregiudizi possibili. Il rapporto architetto e artista nel progetto degli spazi pubblici*, relatore Arch.G.Vannetti, discusso dal Prof.D.Palazzo, 6 aprile 2011, Dipartimento di Urbanistica e Pianificazione del Territorio, Firenze. Durante il dibattito, partendo dalla testimonianza concreta dell'Arch.Vannetti (che ha preso parte anche al progetto *Dedalo e Icaro*) si è puntualizzato che il ricorso all'arte non deve essere letto come strumento riparatore, bensì ma come una nuova possibilità di relazione per il progetto degli spazi aperti pubblici.



Figura 15. M.Paladino, *Cavallo*, 2006, Museo d'arte contemporanea Donna Regina, Napoli (fonte: S.Francini, 2011).

secolo passato e l'alba del nuovo millennio in Italia e che, in maniera diversa, legano l'arte alle trasformazioni urbane, con un felice dialogo tra intervento artistico e intervento urbano.

A Napoli, lo scopo non è soltanto quello di dare risposta ad una necessità disegnando una innovativa mappa della mobilità su ferro, quanto, radicalmente, intervenire sulla cultura della città. I linguaggi dell'arte, che con grande abilità scandiscono lo spazio interno delle stazioni, invadono anche lo spazio esterno contribuendo ad innescare processi di rigenerazione urbana, che segnano in maniera significativa il paesaggio. In questo caso quindi l'arte, in relazione sinergica con il progetto urbano e architettonico, da una parte ha guidato la trasformazione urbana e dall'altra ha promosso un ripensamento del progetto ad una scala più ampia che ha investito più settori tra cui anche quello sociale-culturale.

A Torino invece nell'ambito del progetto di realizzazione della copertura del Passante Ferroviario, che ha restituito alla città una vasta area collocata lungo un'asse stradale di tre chilometri, l'arte non solo gioca un ruolo di 'promozione' della trasformazione urbana, ma ne 'esalta' la rilevanza del disegno urbanistico ponendosi in continuità con la storia dell'arte povera, che proprio in questa città ha avuto le sue origini, e allo stesso tempo alimentando quel processo di riqualificazione degli spazi urbani che ha investito la città a partire dalle Olimpiadi Invernali del 2006.

'Promozione', 'guida', 'esaltazione' sono i ruoli che l'arte può assumere all'interno delle trasformazioni urbane, un'arte in cui il problema non consiste tanto

nel fatto che “un singolo artista colloca la propria personale opera in uno spazio pubblico” quanto, piuttosto, nella consapevolezza che «un’opera per la città è qualche cosa di diverso da quella fatta nell’intimità del proprio studio»: differenza per la quale è «sensato porre delle limitazioni alla libertà individuale dell’artista» (Mundici, 1998, pag.12), ridefinendone il ruolo che si pone come contributo attivo nel progetto urbano. Pertanto questi esempi mostrano non solo l’ambizione di contribuire alla qualità degli spazi aperti pubblici e quindi alla qualità della vita, ma anche nelle trasformazioni dell’utilizzo dei luoghi pubblici, partecipando a generare nuove storie, emozioni, immagini, scenografie.

E se oggi la materia con cui è fatto l’intervento artistico scende in secondo piano, poiché non è l’elemento strutturale e materiale a renderlo prezioso, sale d’importanza la metabolizzazione dell’oggetto artistico nella vita della città e i suoi cambiamenti con il variare dei tempi. «Se all’origine l’opera è la messa in scena di un sito, col passare del tempo è fatale che essa stessa diventi personaggio, protagonista al centro di un proscenio in continua evoluzione che può inghiottirla o esaltarla o, più spesso, cambiarne i connotati» (Fabbri, Greco, 1995, pag.72).

### **2.1.1 Agire nello spazio pubblico: le funzioni dell’arte**

Anche le città credono d’essere opera della mente o del caso, ma né l’una né l’altra bastano a tener su le loro mura.

D’una città non godi le sette o le settanta meraviglie, ma la risposta che dà ad una tua domanda.

*Italo Calvino, Le città invisibili, 1972*

Nel corso del Novecento, l’opera d’arte collocata negli spazi pubblici ha iniziato a perdere alcune delle caratterizzazioni funzionali che l’avevano connotata storicamente e accompagnata lungo la sua evoluzione, per arrivare, a partire dalla seconda metà del secolo, ad assumere nuovi significati e valenze non più chiaramente distinguibili.

Fino alla fine dell’Ottocento però la funzione dell’arte all’interno del paesaggio urbano aveva assunto una connotazione chiara e precisa, sia quando si trattava di arte bidimensionale che di quella tridimensionale, riassumibile nelle seguenti macro-categorie funzionali:

- decorativa
- celebrativa
- commemorativa



Figura 16. F.Botero, mostra temporanea, 1998, Firenze (fonte: I.Di Biagio, 1998).

La funzione decorativa dell'arte è stata protagonista indiscussa nella maggior parte delle città italiane ed europee, prime fra tutte quelle del Rinascimento, in cui la perfezione scultorea di un busto o ancora l'insieme di figure ricche di significati e richiami simbolici, punteggiavano gli spazi urbani instaurando dialoghi armoniosi con i prospicienti palazzi o enfatizzando la perfezione e l'imponenza di logge e portici. Il risultato: uno *skyline* urbano in cui le singole parti avvalorano il significato delle altre. In questi esempi quell'arte ha generato (e ancora oggi riesce a generare) un processo di contemplazione che ha la capacità di rallentare, o in taluni casi di interrompere, il nostro ritmo: se ci fermiamo ad ammirare l'*Elefantino* del Bernini in Piazza Minerva a Roma, questo risveglia l'interesse per tutto quello che lo circonda, quasi come se l'intervento riscrive lo spazio in cui è inserito, assumendo la funzione di una sorta di punteggiatura urbana.

Oltre alla funzione decorativa, gli interventi artistici erano concepiti con il fine di celebrare il potere o di servire come simbolo o stimolo della memoria della comunità. Decantare la grandezza di un re, un principe, un impero o celebrare una vittoria in battaglia, è stato il significato simbolico di molti degli interventi, prodotti fino alla fine dell'Ottocento. Il rapporto dell'oggetto scultoreo con lo spazio urbano nella maggior parte dei casi si esprimeva nella sua collocazione: in asse con la via, qualora queste si trovavano in spazi infrastrutturali (strade, viali), o in maniera baricentrica quando occupavano luoghi adibiti al passaggio e alla sosta pedonale (piazze). In ognuno dei casi l'elemento era strutturato o attraverso la collocazione del soggetto

sopra un piedistallo al fine di elevarne la percezione non solo ad un cono visuale più ampio ma anche per creare quel distacco simbolico e materiale con il pubblico sottostante (garantendo anche un certo grado di protezione al vandalismo), oppure attraverso l'utilizzo dell'acqua nella forma di una fontana scultorea. Bisogna però precisare che la stratificazione edilizia ha oggi in molti casi relegato questi oggetti artistici ad occupare spazi marginali, che non sempre rispecchiano la loro collocazione originaria, alterandone l'immagine ed il significato e creando quell'effetto di sovrapposizione di elementi urbani.

Commemorare un evento, che sia questo di origine bellica o legato ad una calamità naturale, oppure per ricordare un personaggio o un'insieme di persone, è una domanda a cui l'arte ha sempre risposto: citiamo a titolo esemplificativo la *Fontana della Barcaccia* di Pietro e Gian Lorenzo Bernini eretta in Piazza di Spagna a Roma in ricordo dell'alluvione del Tevere nel 1598, o la grande statua di bronzo a Campo dei Fiori dedicata al filosofo Giordano Bruno di Ettore Ferrari.

Se in generale possiamo affermare che fino alla fine dell'Ottocento queste tre caratterizzazioni funzionali dell'arte sono state parallelamente presenti nelle nostre città, producendo quel corredo di interventi che caratterizza i nostri spazi urbani, con il Novecento si avviano i primi cambiamenti.

La funzione celebrativa degli interventi artistici dei primi decenni del Novecento si manifesta unicamente per elogiare la grandezza del regime fascista; come afferma l'artista e critico d'arte Antonio Maraini<sup>23</sup> «è quindi tutta un'educazione dell'occhio e della mano, che insieme a quella dell'animo, il Duce, il Regime va rifacendo con il richiedere agli artisti di colorire in affreschi, di scolpire sui portali, arenghi, transenne, colonne, gli eventi dell'epopea fascista» (Maraini, 1933, pag 649)<sup>24</sup>.

I tragici eventi della Prima e della Seconda Guerra Mondiale segnano l'inizio di una nuova fase che si materializza nella numerosa produzione della rappresentazione più ovvia del monumento commemorativo con conseguente banalizzazione e saturazione dell'opera d'arte in sé. Un parallelepipedo o una colonna, di marmo o di travertino, in cui sono incisi nomi, spesso perimetrato da una protezione o innalzato su un piedistallo: oggetti che punteggiano, dimostrando poca attenzione ad instaurare rapporti con il contesto, molti degli spazi verdi o luoghi pubblici nelle nostre città e che sono entrate a far parte del nostro patrimonio ideologico e culturale. È questo il momento in cui viene democratizzato il monumento in sé: non più un intervento

<sup>23</sup> Antonio Maraini fu, durante il periodo fascista scultore, critico, segretario della Biennale di Venezia dal 1927 e segretario nazionale del Sindacato Belle Arti dal 1923. Tra le sue più importi opere si citano: i cinque rilievi per il palazzo della Montecatini a Milano (1927), alcune figure nel portale della sede milanese della Cassa Nazionale delle Assicurazioni Sociali in piazza Missori (1930) e i rilievi dell'Argentario in piazza della Vittoria a Brescia (1932), progettata dall'architetto M.Piacentini.

<sup>24</sup> Sugli interventi artisti negli spazi pubblici della città nel periodo fascista si vedano anche i testi Bottai G. (1940), *Politica fascista delle arti*, Signorelli, Roma e Pontiggia E., Colombo N. (a cura di) (2004), *Milano Anni Trenta, L'arte e la città*, Mazzotta, Milano.



Figura 17. D.Buren, *Tappeto volante*, 2011, Torino (fonte: S.Francini, 2011). Installazione temporanea in occasione della manifestazione *Luci d'Artista*.

per elogiare la grandezza di un personaggio insigne ma un'opera per immortalare il ricordo di un qualsiasi cittadino, seppur protagonista di un momento drammatico.

Dalla seconda metà del secolo, complici i nuovi scenari evolutivi dell'arte negli spazi aperti che si concretizzano con la nascita di correnti artistiche come la *public art*, ci si allontana da una caratterizzazione funzionale precisa del monumento per un ripensamento complessivo dell'opera in sé<sup>25</sup>.

Sulla scia di questi sviluppi, nel paesaggio urbano contemporaneo, l'intervento artistico chiamato a rispondere unicamente ad una funzione celebrativa è nella maggior parte dei casi scomparso o meglio tradotto in quelle forme d'arte che vengono concepite come *leitmotiv* per la riqualificazione o il rinnovamento dell'immagine urbana di una città. Si ricorre quindi ad un intervento urbano a cui viene associato (e solo in pochi casi fuso) un intervento artistico per celebrare il periodo di rinnovamento che sta attraversando la città o per celebrare un evento legato ad una manifestazione di richiamo mondiale (ne sono un esempio gli interventi di Barcellona negli

<sup>25</sup> Per maggiori approfondimenti si rimanda ai paragrafi successivi.



anni '90 in occasione dei giochi olimpici del '92, o la spinta di rinnovamento della città di Torino per le olimpiadi invernali del 2006).

Numerosi sono invece ancora oggi i casi in cui l'arte è chiamata a rispondere ad una funzione commemorativa vestendo il ruolo di elemento di riflessione capace di preservare la memoria condivisa, soprattutto di quella legata ai grandi eventi del presente e del passato. Se analizziamo la produzione artistica contemporanea troviamo ancora interventi di opere-simbolo, che spesso si materializzano nella costruzione del *memorial*, che cercano di stimolare la conservazione della memoria, come i toccanti lavori di Alfredo Jaar<sup>26</sup> o quelli di Jochen Gerz<sup>27</sup>.

Decisamente meno incisiva è oggi la produzione di opere legate ad una funzione decorativa che nella maggior parte dei casi viene tradotta nelle poco felici forme di arredo urbano o *urban design*, concepite senza un attento dialogo con il contesto. L'intervento artistico con funzione decorativa è pertanto la forma che trova maggiore difficoltà a lasciare esiti positivi nel rapporto con la città se non quando ad essa viene associata una funzione che instaura rapporti con il luogo di intervento, come del resto vuole dimostrare questa ricerca. Oggi la tendenza al superamento dell'intervento artistico come elemento plastico compiuto e funzionale si intreccia con l'esigenza di un'apertura della forma plastica in direzione ambientale, esprimendo la volontà di un rinnovamento in relazione alle sue ragioni interne e al dialogo con lo spazio urbano.

## 2.2 L'arte nello spazio aperto

Site-specific works demonstrated that the object does not have an autonomous meaning that remains intact in changing spatial or temporal circumstances. The meaning of art is formed in relation to its framing conditions and, as a consequence,

<sup>26</sup> [www.alfredojaar.net](http://www.alfredojaar.net), oppure un approfondimento sui *public work* di Jaar si può trovare in: Jacob J., Princenthal N. (a cura di) (2005), *Alfredo Jaar. The Fire This Time. Public Interventions 1979-2005*, Charta, Milano.

<sup>27</sup> [www.gerz.fr](http://www.gerz.fr), oppure Gerz J. (2004), *Anthologie der Kunst*, DuMont, Koln.



Figura 18. H.Dutton (HAD Hugh Dutton Associes), *Arco Olimpico*, 2006, Torino (fonte: S. Francini, 2011).

alters with the spaces it occupies and the position of viewing subjects. Contextual art insisted on the specificity rather than universality, contingency rather than autonomy, and fluidity rather than stability of perception and meaning<sup>28</sup>.

*Deutsche Rosalyn, Evictions .Art and Spatial Politics, 1998*

In questo paragrafo si tenta una ricostruzione dello stato dell'*arte* con l'obiettivo di ripercorrere sinteticamente le varie correnti artistiche che nel corso dell'ultimo secolo si sono confrontate con lo spazio aperto pubblico. Ci sembra utile infatti, non tanto ricostruire l'evoluzione storiografica dell'arte pubblica (che peraltro viene abbondantemente trattata in molti testi da Know Miwon, Susanne Lacy, Matzener, per citare solo alcuni in ambito internazionale o Lorenza Perelli in ambito nazionale<sup>29</sup>),

<sup>28</sup> «L'arte *site specific* dimostra in questo modo come l'oggetto artistico non abbia un significato autonomo che resta intatto nel cambiamento di circostanze spaziali o temporali. Il significato dell'arte si forma in relazione alle sue condizioni di cornice e, di conseguenza, cambia con gli spazi che occupa e con la posizione di colui che osserva. L'opera d'arte insiste sulla specificità più che sull'universalità, sulla contingenza più che sull'autonomia, sulla fluidità più che sulla stabilità della percezione e del significato».

<sup>29</sup> Per gli autori citati ci si riferisce in particolare ai testi: Know M., *One place after another. Site-specific art and locational identity*; Lacy S., *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*; Matzener F., *Public Art A Reader* di Matzener; Perelli L., *Public Art. Arte, Interazione e progetto urbano*.

ma evidenziare il mutevole rapporto tra intervento artistico e spazio pubblico del paesaggio urbano.

Le varie e numerose declinazioni del rapporto arte e spazio, dalla fine del XIX secolo fino ai nostri giorni, rendono di non semplice sviluppo un approccio sistematico al tema: dall'*embellishment* ottocentesco, al concetto propagandistico e sociale dell'arte pubblica negli anni venti e trenta del novecento (ne sono un esempio gli interventi di Antonio Maraini e Arturo Martini), all'istituzione negli anni settanta in Inghilterra e negli Stati Uniti di commissioni di *public art* programmate e coordinate (come il programma *Art in Public Places*<sup>30</sup> costituito in Florida nel 1973), agli interventi più estemporanei e di matrice maggiormente utopica in Italia negli stessi anni (*Campo Urbano* a Modena del 1969 e *Volterra 73*), fino alle pratiche di *community art* sbocciate all'inizio del XXI secolo (come i progetti del gruppo multidisciplinare Osservatorio Nomade<sup>31</sup>).

Arte e città hanno rappresentato da sempre un sodalizio sigillato nel passato dal monumento, sia questo la statua o la fontana nella piazza, o la decorazione delle facciate delle chiese, oppure ancora l'arco di trionfo. L'arte ha quindi svolto, nella maggior parte dei casi, un ruolo preciso, sia esso, dall'Ottocento in poi, elogio della ricchezza e dello stile della classe dominante, oppure grandioso affresco storico-politico della rivoluzione di un regime, dove ogni intervento artistico nelle città è stato precisamente regolamentato dallo stato.

Anche nei primi decenni del '900, il rapporto fra arte e architettura è stato un capitolo importante della committenza pubblica: oscurato per anni dalla storiografia, successivamente è stato riportato alla luce con la giusta intenzione di evidenziare quanti avevano approfittato della politica delle arti del fascismo per avanzare nuove proposte spaziali e nuovi linguaggi. La presenza di una guida che ha coordinato gli interventi artistici nello spazio urbano, seppur quella di un regime autoritario, ha garantito al tempo stesso un determinato standard di qualità dovuto in particolar modo al fatto che artisti e architetti collaboravano in modo integrato continuando a dar vita a quel felice dialogo tra arte e architettura di cui le città del Rinascimento sono state un felice prodotto. E' di questo periodo uno degli esempi più straordinari, realizzati a Roma intorno al 1930, dove il rapporto tra arte, architettura e paesaggio è emblematico: il progetto del Foro Italico, incastonato tra il Tevere e le pendici di Monte Mario, che nelle idee ambiziose di Enrico Del Debbio e Luigi Moretti, avrebbe dovuto promuovere lo sviluppo della città verso Nord. Se è vero che il monumen

<sup>30</sup> [www.co.miami-dade.fl.us/publicart](http://www.co.miami-dade.fl.us/publicart)

<sup>31</sup> [www.osservatorionomade.net](http://www.osservatorionomade.net)



Figura 19. M.Paladino, *La croce di Piazza Santa Croce*, 2012, Firenze (fonte: S.Francini,2012). Installazione temporanea in occasione della manifestazione *Florence 2012*.

talismo e il trionfalismo del regime produceva, in molti casi, dei mostri, non si può dire infatti che nel caso del complesso del Foro le relazioni con il luogo, il paesaggio e in generale con il pensiero architettonico e artistico non fossero forti e convincenti. A coronamento di questo scambio collaborativo tra i grandi lavori pubblici e «le imprese decorative» (Sparagni, 1999), che caratterizza la situazione italiana degli anni '30, viene istituita da Bottai nel 1942 (ma già si hanno le prime applicazioni qualche anno prima), un'apposita legge<sup>32</sup> che stabilisce la destinazione del 2% dell'ammontare della spesa per un edificio pubblico a opere di «abbellimento artistico» (Sparagni, 1999). «Esemplari banchi di prova di questo intervento dello Stato nelle pratiche dell'arte sono il Palazzo di Giustizia di Milano e l'Università di Padova. Entrambi i cantieri furono due delle fucine più vivaci nell'ambito della grande decorazione muraria» (Sparagni, 1999). E chiaro però che non stiamo parlando di oggetti collocati nello spazio urbano ma la legge, come del resto accade nelle spora-

<sup>32</sup> Legge di cui sono state approvate recentemente le *Linee guida per l'applicazione* nel Decreto del 23/03/2006 del Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti di concerto con il Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

diche applicazioni contemporanee<sup>33</sup>, si riferiva ad elementi decorativi o di arredo applicati nelle pareti o negli spazi pertinenti degli edifici pubblici.

Se in Italia occorrerà giungere al dopoguerra inoltrato per ritrovare una nuova spinta verso una direzione di ricerca insieme pubblica e d'avanguardia, ciò non accade in altri paesi d'Europa dove, per esempio, meritano di essere ricordati i lavori dello scultore romeno Costantin Brancusi che nel 1937 lavora nel Parco di Tirgu Jiu, un giardino pubblico in cui le opere vengono progettare in *continuum* con il progetto degli spazi.

Negli anni '50 in Italia ci si avvicina, in realtà faticosamente e solo sulle pagine delle riviste, all'idea che la ricostruzione della città possa dialogare con l'aspirazione dei linguaggi plastici attuali ed esprimere una vera integrazione tra arte e architettura che miri al reciproco potenziamento di senso. La rivista romana *Spazio* di Luigi Moretti o *Metron*, poi *Architettura* di Bruno Zevi danno ampio spazio al confronto di idee e posizioni fra artisti (Consagra, Cascella, Franchina,...), pittori (Perilli, Dorazio,...) e architetti. Quanto più questo dibattito prosegue più si arricchisce di esempi che hanno luogo fuori dall'Italia, e le possibili modalità d'interferenza fra i linguaggi dell'arte e dell'architettura in rapporto allo spazio della città restano un insieme pieno di buone intenzioni ma arido di qualsiasi modello teorico di riferimento. Affermazioni come quelle del pittore italiano Piero Dorazio (nel 1952 in *Arti Visive*) che vede come unica soluzione praticabile il fatto che artista e scultore si confrontino all'interno del processo generativo dell'architettura e non a posteriori, o quella di Le Corbusier che sostiene la promozione di «cantieri di sintesi» aperti al dialogo integrato di arte e architettura, sono indicazione di una grande apertura la cui attualità è significativa anche nel dibattito contemporaneo (Fagiolo Dell'Arco, Terenzi, 2001, pag. 255-271). Ancora oggi merita di essere citato il poco conosciuto *Manifesto* del Gruppo Espace, di origine francese, del 1951, rivolto ad urbanisti e amministratori

<sup>33</sup> La legge, secondo la quale le Amministrazioni dello Stato e gli Enti pubblici che provvedono alla costruzione di edifici pubblici devono destinare alla produzione di opere d'arte una quota non inferiore al 2% della spesa totale prevista nel progetto, è stata recentemente applicata nel museo MAXXI a Roma. La giuria del concorso internazionale *MAXXI 2per100* ha selezionato, tra gli 11 finalisti, i due progetti vincitori: l'opera per l'atrio interno ideata da Maurizio Mochetti e l'opera per l'area esterna di Massimo Grimaldi. Per l'atrio interno Maurizio Mochetti (Roma, 1940) ha ideato *Linee rette di luce nell'Iperspazio curvilineo*, un allestimento di luce ed elementi scultorei, essenziale e allo stesso tempo sorprendente, affronta la relazione tra il visitatore e il luogo, diventando secondo l'artista un "barometro dello spazio". Per l'area esterna vince *Emergency's Paediatric Centre in Juba Supported by MAXXI* di Massimo Grimaldi (Taranto, 1974), di cui la giuria ha apprezzato l'originalità dell'idea che produce un'opera d'arte fotografica attraverso la realizzazione di un progetto che ha anche un elevato contenuto sociale ed etico. Per maggiori informazioni si rimanda al documento online: [www.parc.beniculturali.it/ita/MAXXIduepercento/italiano/cs\\_progettivincitori\\_maxxi.pdf](http://www.parc.beniculturali.it/ita/MAXXIduepercento/italiano/cs_progettivincitori_maxxi.pdf) (ultimo accesso 14/12/2011).

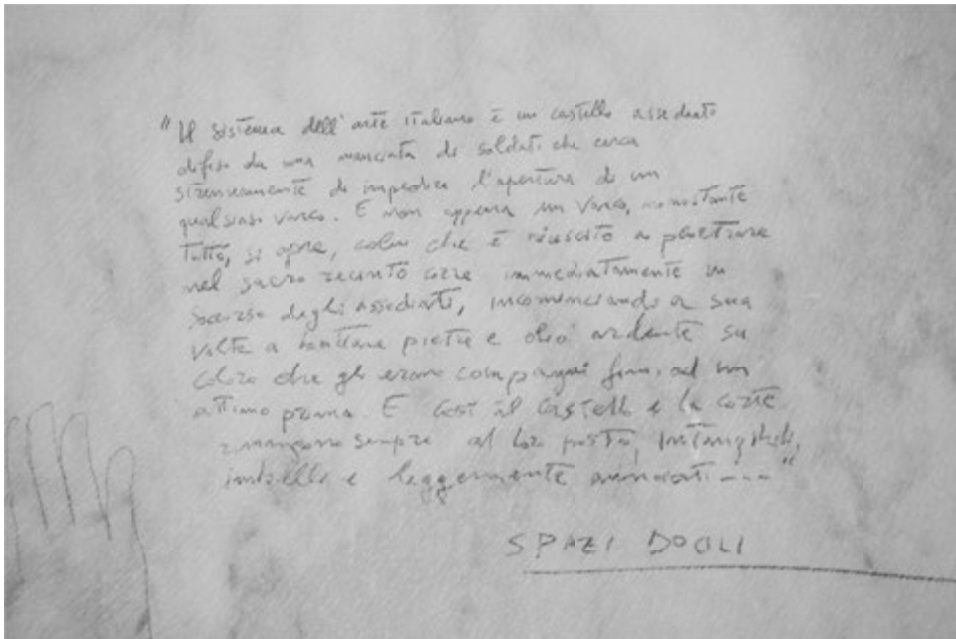


Figura 20. M.Paladino, *La croce di Piazza Santa Croce*, 2012, Firenze (fonte: S.Francini,2012). Riflessione scritta a matita su uno dei grandi blocchi di marmo bianco da un passante. L'opera acquista nuovi significati diventando mezzo di comunicazione e grande *playground* per bambini e adulti.

affinchè superino i tecnicismi chiamando gli artisti (Berni Canani, Di Genova, 1999, pag.15-37): anche se le innovative parole rimasero sulla carta e non trovarono applicazione, lanciarono comunque dei primi *input* di quell'attitudine aperta all'integrazione dei linguaggi che la Francia manifestò prima di altri paesi.

Nel panorama europeo di quel periodo c'è però un intervento che merita di essere commentato, e che a partire dagli anni '50, ha dato l'avvio ad un processo progettuale integrato tra arte e architettura: la Tunnelbana di Stoccolma. Questa metropolitana vide già da quegli anni (per poi raggiungere i migliori esiti negli anni successivi) il concorso di artisti e architetti che operarono insieme per alterare i cupi sotterranei rocciosi, tanto da essere eletta «la galleria d'arte più lunga del mondo» poiché completamente trasformata dagli artisti a cui fu affidato il compito di ripensare globalmente ogni stazione. Un mondo fiabesco fatto di caverne colorate, di navi scolpite nella roccia, stagni di ninfee, affreschi e murales. Un'esperienza di viaggio sotterraneo in cui l'uso dell'arte si fonde con lo spazio.

Ma a parte le eccezioni, in generale possiamo affermare che i primi esperimenti del rapporto arte e spazio aperto non possono essere che ancora poco convincenti, manifestandosi come casi di trasposizione del modello museale degli spazi nella città, come a Spoleto nel 1962. Questo periodo può essere riassunto con *art-in-public-*

*spaces* (Kwon, 2004, pag.60), arte negli spazi pubblici, definizione coniata da Miwon Kwon per indicare il periodo (che coincide con il decennio metà anni '60 - metà anni '70) caratterizzato da opere autonome dal contesto e che riproducono a scala più ampia il tipo di sculture presenti in musei e gallerie. In questa concezione, che non considera le caratteristiche del luogo, gli artisti, gli architetti e gli urbanisti assegnano all'arte il ruolo di contribuire all'estetica del sito, negando tuttavia la possibilità di interagire con il luogo e di influire sulla qualità dello spazio.

Occorre attendere la nuova generazione, che comincia ad operare sulla fine degli anni '60, perché si possa parlare di un processo di fusione tra opera e spazio. Se in Italia e in Europa la maggiore caratterizzazione urbana impone subito il confronto con la città e con tutti i problemi connessi, non solo con il contesto spaziale ma anche con quello sociale, oltreoceano, eccetto rari casi come quello di Gordon Matta-Clark, la dialettica si instaura perlopiù con la natura.

Intorno al 1968, un gruppetto di artisti americani (tra cui Walter De Maria, Robert Smithson, Robert Morris) ed europei (Richard Long, Hamish Fulton) sviluppa progetti che contemplano tecniche e materiali nuovi, il paesaggio come soggetto artistico assume una dimensione inaspettata e antisimbolica. Il paesaggio non è più rappresentato o preso in prestito come scenario ma è impiegato come materiale dell'arte. Si tratta di arte, architettura o design ambientale? Quando la critica d'arte americana Rosalind Krauss coniò lo slogan «*sculpture in the expanded field*» (Krauss, 1998, pag.256) aveva in mente questa disorientante compenetrazione di discipline. Pertanto è dalla Land Art e dalla Earth Art che l'arte ha sentito il bisogno di sganciarsi dal sistema acquisito per esprimersi in nuove condizioni di apertura.

La *public art* che fonda i suoi principi in questa tendenza sviluppandone i connotati, nasce negli anni settanta, soprattutto in Inghilterra e in America. Questo termine, che ha un precedente storico significato nell'espressione francese *Arte Publique*, titolo di una rivista pubblicata a Bruxelles all'inizio del XX secolo, oggi viene utilizzato a livello internazionale per indicare le opere che si confrontano con gli spazi della città. Con «arte pubblica ci si riferisce ad attività di commissione, a pratiche artistiche ed a un campo di ricerca che hanno fatto dello spazio pubblico il luogo privilegiato di intervento» (Perelli, 2006, pag.11).

Finalità è ambientare nei contesti più disparati della città, (piazze, parchi, strade,...) interventi *site specific*, progettati cioè appositamente per quel luogo, così da trasformarlo con segnali creativi rivitalizzanti, a funzione spiazzante, spesso critica, obbligando l'occasionale osservatore ad una sua rilettura. Obiettivo non secondario è il miglioramento della qualità della vita, sollecitando gli abitanti a 'vedere' con occhi nuovi il contesto ambientale in cui si snoda il loro percorso esistenziale. Pertanto «la qualità pubblica della public art non dipende dal carattere pubblico del finanziamento o del committente. Essa è riferita ai destinatari (il pubblico), e ai luoghi di intervento (gli spazi pubblici)» (Perelli, 2006, pag.32).



Figura 21. M.Paladino, *La croce di Piazza Santa Croce*, 2012, Firenze (fonte: S.Francini, 2012).

In Francia la discussione sull'arte pubblica prende avvio con la costruzione delle Villes Nouvelles, alle porte di Parigi, dove negli anni Settanta il processo di edificazione di nuovi quartieri rende attuale la proposta del coinvolgimento degli artisti nella progettazione architettonica, con esiti che spesso si avvicinano a quelli dell'*urban design*. Nelle città satellite della capitale francese costruite nel dopoguerra in prossimità dei centri già esistenti, gli artisti sono stati chiamati a dare identità urbana alle nuove disgregate realtà senza però instaurare un vero dialogo con la comunità. Così, sotto la scia di questo impulso, qualche anno dopo a Cergy-Pontoise sarà l'urbanista Michel Jaouen a invitare Dani Karavan che, con un "gesto geografico", penserà un asse di collegamento tra la piazza progettata dall'architetto Ricardo Bofil e un'isoletta artificiale<sup>34</sup>.

Sono però gli eventi temporanei i luoghi in cui meglio si sperimentano le nuove frontiere del rapporto intervento artistico e spazio aperto pubblico come accade nel 1972 e nel 1973 quando, in due importanti eventi espositivi italiani, si confrontano due strategie di comparazione con il paesaggio urbano, entrambe utili strumenti di riflessione: una all'insegna della consonanza e l'altra della dissonanza. La prima si

<sup>34</sup> In Francia l'intervento dell'arte nell'architettura è regolato dalla legge del 1% (quota destinata all'arte della spesa complessiva per la creazione di nuovi edifici o del restauro dei vecchi).



sviluppa con la mostra di Henry Moore al Forte Belvedere a Firenze: la scultura dell'artista inglese sembra accogliere e riassumere, quasi per sua intrinseca necessità, la misura del paesaggio rinascimentale. La seconda, realizzata in occasione della rassegna romana *Contemporanea* è rappresentata dall'intervento del *land artist* Christo il cui intervento non si rapporta all'antica Porta Pinciana, non tenta di dialogare con lei e neppure la nasconde (all'insegna di un'ironica cancellazione della storia), ma bensì la fagocita.

Nel periodo a cavallo tra gli anni settanta e ottanta, definito *art-as-public-spaces* (Know, 2004, pag.60), arte come spazio pubblico, l'arte viene intesa come arredo urbano riflettendo l'idea che il suo utilizzo possa rendere lo spazio più vivibile, concorrendo a superare il senso di alienazione e di estraneità che il paesaggio urbano genera. Stiamo parlando di un'arte che flette la sua creatività artistica per avvicinarsi al design urbano: si prospetta così agli artisti l'opportunità di sviluppare creazioni di una dimensione mai prima raggiunta, purchè il valore d'uso ecceda il valore puramente estetico. In questa fase alcune amministrazioni locali si premuniscono di 'arredare' le loro piazze con opere di artisti contemporanei: la serie di interventi dei fratelli Arnaldo e Giò Pomodoro a Milano e Pesaro, Henri Moore a Prato, le presenze di Pietro Cascella a Parma, Massa e Pesaro.

A questo periodo si sostituisce quello definito *art-in-the-public-interest* (Know, 2004, pag.60), arte nell'interesse pubblico, che si sviluppa intorno agli anni '90, nel quale si privilegiano le istanze sociali, l'attivismo politico e il coinvolgimento della comunità. L'utilizzo frequente ma allo stesso tempo ambiguo del termine *comunità* e l'uso opinabile del termine *pubblico* per indicare gli interventi che presuppongono la partecipazione di persone nello spazio adibito alla pubblica utilità hanno improntato la produzione artistica di quegli anni e a seguire. Il processo collettivo e l'interazione sociale diventa caratteristica prioritaria, senza però che vi sia la certezza di un risultato tangibile. La storia delle public art, a questo punto, condensa molte delle criticità del rapporto tra artisti, architetti, urbanisti, amministratori e comunità.

Spunto di riflessione, per la metodologia adottata, è il programma *Nouveaux Commanditaires*, ideato in Francia nel 1991 da Francois Hers, responsabile dei progetti culturali della *Fondation de France*. Il progetto prevede una partecipazione attiva e decisionale di coloro che saranno i destinatari dell'opera (i *commanditaires*) e un mediatore, che ascolta le esigenze della collettività, ricerca l'artista e entra in rapporto con le amministrazioni pubbliche locali. Si tratta di un'esperienza recente che registra un nuovo modo di essere dell'arte la quale è tale solo se c'è una presenza attiva dello spettatore. Questo modello trova applicazione dal 2001 in Italia nel progetto *Nuovi Committenti*, programma di produzione artistica per lo spazio pubblico promosso dalla Fondazione Adriano Olivetti di Roma e applicato nel quartiere torinese Mirafiori Nord, che prevede l'introduzione di una nuova figura professionale, il



Figura 22. C.Oldenburg e C.Van Bruggen, G.Aulenti, *Ago Filo e Nodo*, 2000, Milano (fonte: S.Francini, 2012).

mediatore, che si pone come intermediario tra artista e pubblico. A Mirafiori questa figura è stata incarnata dal collettivo di curatrici d'arte torinesi a.titolo<sup>35</sup>: finalità è stata quella di attivare e recepire una domanda d'arte, di qualità della vita, di integrazione sociale rendendo possibile una partecipazione diretta dei cittadini/committenti alla concezione dell'intervento artistico (a.titolo, 2004). Durante un dialogo personale con Lisa Parola del collettivo a.titolo è emerso che a differenza del programma francese che chiama in causa 'un nuovo committente' già propositivo, nel caso torinese la committenza era invece da invitare, trovare, spronare<sup>36</sup>. Dopo averla individuata si è poi trattato di metterla a confronto con lo scenario della rigenerazione ur-

<sup>35</sup> a.titolo è un collettivo di curatrici fondato a Torino nel 1997 con lo scopo di promuovere l'arte contemporanea orientata verso le dimensioni sociali e politiche dello spazio pubblico. Il collettivo cura mostre, progetti site-specific, committenze di arte pubblica, campagne fotografiche, pubblicazioni, workshop e programmi sperimentali di formazione promuovendo in chiave interdisciplinare il dialogo fra disegno urbano e arti visive. Maggiori informazioni su [www.atitolo.it](http://www.atitolo.it)

<sup>36</sup> Dialogo avvenuto tra me e la curatrice del collettivo a.titolo, Lisa Parola, in occasione dell'incontro *Arte Contemporanea, società e Spazio Pubblico. Il caso di Torino*, Milano, maggio 2009.

vana a cui il progetto doveva rispondere, mediando quindi tra le istanze di una committenza multipla, tra i desideri e le domande dei cittadini chiamati a partecipare, i tempi, le economie e un programma istituzionale da rispettare (a.titolo, 2008).

A partire dalla fine degli anni '90 per maturare poi negli primi anni del nuovo millennio si verifica quindi un progressivo ampliarsi delle commissioni pubbliche o private anche su scala urbanistica, seppur limitate rispetto al panorama internazionale e non sempre chiare negli intenti.

Questa lieve accelerazione del processo è contrassegnata da episodi come la riqualificazione a Milano dell'area circostante Piazza Cadorna in cui l'intervento di Oldenburg-Van Bruggen, *l'Ago, Filo e Nodo*, nasce con l'obiettivo di creare un dialogo con il contemporaneo progetto di risistemazione dell'area affidato all'architetto Gae Aulenti.

Nonostante altri esempi in cui progettazione urbana e intervento artistico sono stati concepiti con la volontà di sviluppare un dialogo sinergico e cosciente, con esiti a seconda dei casi più o meno riusciti, come il caso del Passante Ferroviario a Torino o la metropolitana di Napoli, è nota la diffidenza italiana per interventi che non siano gestibili da parte del sistema politico e amministrativo in termini di consenso politico immediato. Ed è proprio la miopia della classe politica locale, che spesso non riesce a ragionare andando oltre le scadenze elettorali ad allontanare inesorabilmente la sperimentazione artistica dalle piazze e dalle strade italiane, e a privilegiare le versioni più prevedibili dell'arte urbana. Inoltre influisce non poco su questo immobilismo l'inesistenza di mecenati o semplicemente di soggetti privati (anche a causa della legislazione poco propensa a favorire questi processi) disposti a finanziare interventi nello spazio pubblico. Quindi mentre il soggetto pubblico la ignora, quello privato in Italia tende a custodire 'in privato' l'arte contemporanea, mettendo in secondo piano il principio stipulato dalla Convenzione Europea che sancisce che «ogni parte si impegna ad accrescere la sensibilizzazione della società civile, delle organizzazioni private e delle autorità pubbliche al valore dei paesaggi, al loro ruolo e alla loro trasformazione» (Consiglio d'Europa, 2000, cap.II, art.6a).

### 2.3. L'arte nello spazio del pubblico

L'artista, come una soggettività antropica, entra nel territorio dell'altro e compie delle osservazioni sulle persone e i luoghi attraverso la propria interiorità. In questo modo l'arte diventa il tramite di esperienze di altri, e il lavoro una metafora di quella relazione.

*Suzanne Lacy, Mapping the Terrain. New Genre Public Art, 1995*

L'arte è da sempre presente nella città con un ruolo di decorazione, celebrazione e commemorazione, è però dal Novecento che la città e le sue trasformazioni, hanno



Figura 23. A.Clet, *L'omino comune*, 2011, Parco dei Renai, Signa (fonte: S.Francini, 2011). Installazione temporanea: la figura che sul Ponte alla Grazie a Firenze stava per compiere un passo nel vuoto, nell'installazione signese dimostra che quel passo è possibile e che 'l'uomo comune' può avviarsi coraggiosoin un cammino incantato e sorprendente.

iniziato a rivestire un ruolo importante per gli artisti: fonte d'ispirazione, vero e proprio laboratorio artistico. Se lo spazio urbano è sempre stato presente nell'arte con la collocazione di opere negli spazi aperti, nelle piazze, nelle vie come all'interno di giardini e cortili, è con la città moderna che gli artisti, con le loro rappresentazioni e descrizioni, hanno contribuito a far conoscere, spesso criticamente, i nuovi paesaggi urbani (quartieri di periferia, spazi infrastrutturali, aree industriali, luoghi dell'incontro e del *loisir*) innescando processi di interazione con i loro abitanti.

Dall'inizio del XX secolo le Avanguardie artistiche hanno iniziato a riflettere sulle immagini della metropoli e a trasmettere una nuova estetica della città moderna, facendo uscire l'arte dalla mera funzione decorativa, celebrativa e rappresentativa. A partire da quegli anni, molti artisti hanno compreso e rappresentato le dinamiche della città contemporanea molto più efficacemente di molte indagini di sociologia urbana. Questo ha dato vita ad un interessante spazio di sperimentazione nei processi di trasformazione della città e del territorio, che è nato, e continua a svilupparsi, dall'incontro tra quella parte dell'arte contemporanea sempre più interessata ad affrontare temi e problemi legati al paesaggio urbano e la tendenza, anch'essa in crescita, delle amministrazioni di affrontare il progetto urbano con il coinvolgimento di saperi e pratiche artistiche. Il fine non è più l'uso strumentale dell'arte per arricchire aridi luoghi urbani e nemmeno di qualche tocco per l'abbellimento di un progetto architettonico. Siamo di fronte ad un nuovo approccio verso l'arte e verso le responsabilità dell'agire artistico nei confronti delle trasformazioni sociali e spaziali.

Le origini di questo fare sono probabilmente da rintracciare nella definizione di ‘scultura sociale’ dell’artista scultore tedesco Joseph Beuys: così come lo scultore classico plasma la materia per arrivare all’opera, così i ‘nuovi scultori’ considerano il contesto sociale e urbano come materiale per i loro progetti.

E se l’uscita dell’arte da musei e gallerie ha eletto lo spazio urbano come ambito d’azione, contaminando i luoghi quotidiani e andando incontro al pubblico, un pubblico non più selezionato, ciò ha modificato inevitabilmente l’approccio dell’artista che si è trovato a doversi porre con un nuovo sguardo: il fare artistico si trasforma in costruzione del luogo nel luogo, un luogo animato dalla vita sociale.

Elemento sintomatico di questo cambiamento è il rapporto artista-committente, rapporto questo che ha una tradizione storicamente riconosciuta, e che nel corso dei decenni si è sostanzialmente modificato.

Fino alla fine dell’Ottocento il committente era una singola figura di autorità (un re, un principe, un imperatore) che commissionava l’opera per finalità auto celebrative o comunque decorative e di rappresentanza: in questo contesto l’artista si trovava a rispondere ad un’unica figura. All’inizio del Novecento il regime fascista diventa il committente, esiste quindi una regia, che coordina gli interventi artistici nello spazio urbano fungendo, a grandi linee, da garante presso il pubblico. L’artista quindi ha l’obiettivo di dare una risposta connessa all’ideologia prevalente. La dichiarata funzione sociale e di propaganda dell’arte di quegli anni si manifesta *in primis* nella collocazione in spazi aperti a tutti (solitamente secondo una studiata corrispondenza tra funzione-identità del luogo e scelte iconografiche) e quindi nell’operare degli artisti che, come afferma Antonio Maraini furono «strappati finalmente dal ritiro dei loro studi e dal piccolo compito del quadretto da cavalletto o della statuetta senza scopo preciso, e messi di fronte a grandi problemi decorativi da risolvere in connessione con l’architettura e le sue destinazioni» (Maraini, 1933, pag.650). L’intento è quello di elevare l’importanza allora attribuita all’arte pubblica: un’arte che era affermazione esemplare della comunicazione di massa, perché, nel mantenere comunque gli specifici caratteri qualitativi della creazione artistica, intendeva parlare a tutti, offrirsi al giudizio collettivo, anche attraverso la sua collocazione.

Dal dopoguerra in poi la committenza diventa pubblica, l’artista che lavora nello spazio pubblico si interfaccia con amministrazioni o istituzioni pubbliche.

A partire da quel periodo (fertili sono gli anni Sessanta e Settanta), nel nostro paese, la riflessione sul ruolo sociale dell’artista ha prodotto una molteplicità di idee ed esperienze che però per anni sono rimaste ai margini degli ambienti istituzionali dell’arte anche per la mancanza di adeguate politiche culturali pubbliche<sup>37</sup>. Dove si

<sup>37</sup> Per un ulteriore approfondimento si rimanda al catalogo della mostra fotografica *Fuori!, Arte e Spazio Urbano 1968-1976*. La mostra è stata allestita presso il Museo del Novecento (Milano), dal 15 aprile 2011 al 4 settembre 2011, ed ha proposto foto, video, installazioni e riproduzioni di esperimenti artistici che raccontano le prime esperienze di arte pubblica realizzate in Italia tra il 1968-1976, quando gli artisti



Figura 24. M.Cattelan, *L.O.V.E.*, 2011, Piazza Affari, Milano (fonte: S.Francini, 2011).

ricercava un'integrazione tra produzione artistica contemporanea e il tessuto sociale urbano furono essenzialmente due i motivi che resero difficile il dialogo con le pubbliche amministrazioni, come afferma Enrico Crispolti: la scarsa esperienza e una certa diffidenza da parte delle amministrazioni di destra «perché avevano un senso dell'arte come valore estetico astratto», ma anche di sinistra «per la remora verso queste manifestazioni, poiché il PCI aveva paura dei movimenti e del movimentalismo» (Birozzi, Pugliese, 2007, pag.23)<sup>38</sup>; meglio quindi la prevedibilità degli spazi di un museo, oppure mostre gestite secondo i canoni tradizionali.

La critica e curatrice d'arte Alessandra Pioselli afferma che l'uscita dell'arte negli spazi aperti della città, per coinvolgere il pubblico nell'idea di una 'città partecipata',

scesero in strada, 'fuori' appunto, dai musei e dalle gallerie per confrontarsi con il mondo reale e coinvolgere un pubblico sempre più ampio. Tra gli artisti esposti Ugo Mulas, Franco Mazzucchelli, Enrico Cattaneo, Ugo La Pietra, in un allestimento suggestivo curato da Silvia Bignami e Alessandra Pioselli.

<sup>38</sup> Intervista inedita realizzata da Alessandra Pioselli a E.Crispolti, Roma, maggio 2007.

nasceva in Italia anche dal bisogno di rompere gli schemi restrittivi dell'arte, mettendo da parte le modalità ingessate delle gestioni tradizionali<sup>39</sup>.

In Italia, esperienze come *Campo Urbano* e *Volterra 73* sono chiari segnali di un cambio di rotta, ma se la prima aveva avuto un carattere d'animazione ludica e provocatoria, la seconda si articolava secondo un progetto più strutturato anche grazie alla collaborazione degli enti locali. Entrambe però rispondevano ad un'urgenza, per gli artisti: cercare una relazione diversa e non filtrata con un nuovo pubblico: la cittadinanza. «Una ricerca di utenza significa ricerca di canali adeguati di comunicazione, cioè di canali diversi da quelli tradizionalmente elitari della comunicazione artistica. E questa utenza alternativa si realizza nella sollecitazione e nella rispondenza ad una risposta di base [...] Non più soltanto i grandi centri [...] ma le realtà dei quartieri, la periferia, il territorio. Non più soltanto i grandi centri [...] ma le realtà fino ad ora emarginate» (Crispolti, 1977, pag.105). Nel 1976 alla Biennale di Venezia la sezione italiana *Ambiente come sociale*, curata da Enrico Crispolti, fu il momento di maggiore visibilità istituzionale della progettualità sociale degli artisti e degli operatori culturali, anche se sul finire del decennio questo tema di sperimentazione subì una battuta di arresto.

Opera particolarmente significativa per la riflessione sul rapporto arte-dimensione sociale in termini di continuità con le memorie antropologiche si svolse nel 1981 ad Ulassi, in un paese della Sardegna tra i monti dell'Orgliastro. *Legarsi alla montagna*, opera di Maria Lai, non si propose come azione sociale e politica, ma lo fu implicitamente, legare il paese in senso letterale e metaforico «esprimeva la possibilità di una crescita della comunità in un paese pieno di rancori, di divisioni, di inimicizie, dove anche la politica aveva fatto dei disastri. [...] A Ulassai l'autore è stato il paese, la sua gente» (AA.VV, 2006, pag.23-25) dichiara l'artista Maria Lai, non tanto e non solo per la partecipazione materiale, impegnata nel passaggio del nastro di balcone in balcone, ma perché "Legarsi alla montagna" evidenzia la volontà collettiva di trovare una forma, una memoria, nella quale riconoscersi.

E' certo quindi che i rapidi cambiamenti hanno portato all'affermarsi di un nuovo committente: il pubblico. L'artista che si trova oggi ad operare negli spazi pubblici del paesaggio urbano si interfaccia direttamente o indirettamente con la dimensione sociale.

Numerose esperienze, a partire dagli anni Novanta, hanno dimostrato che gli artisti sono consapevoli che lo spazio pubblico aperto non è solo spazio tra gli edifici

<sup>39</sup> La riflessione specifica oltre a molte informazioni e riferimenti bibliografici, contenute nel paragrafo, sono emerse durante un incontro avvenuto tra me e la critica e curatrice d'arte Alessandra Pioselli, avvenuto a Milano, gennaio 2011. Alessandra Pioselli è docente di Storia dell'Arte Contemporanea all'Accademia di Belle Arti Carrara di Bergamo, di Museologia del contemporaneo all'Accademia di Belle Arti di Brera (Milano) e di Comunicazione Visiva all'Istituto Europeo di Design di Milano. Ha tenuto il seminario Arte Pubblica al Master Paesaggi Straordinari del Politecnico di Milano.

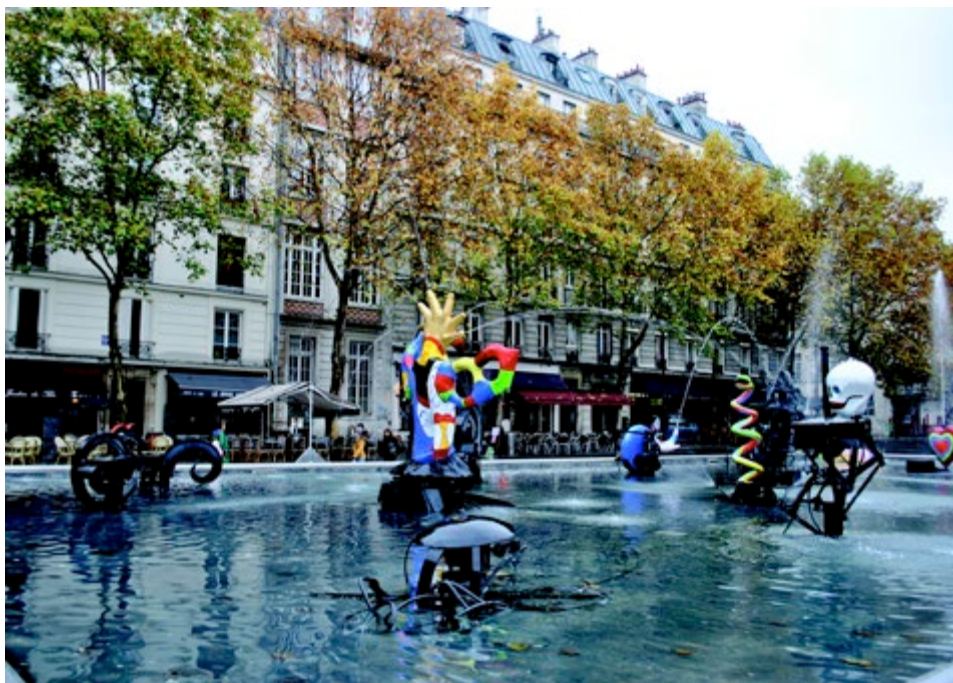


Figura 25. N.De Saint Phalle, J.Tinguely, *Fontaine Stravinsky*, 1983, Parigi (fonte: S.Francini, 2012).

ma è spazio tra le persone, spazio quindi delle relazioni, ‘spazio partecipato’ caratterizzato da differenti individualità.

Nel 1995 il volume di Suzanne Lacy, *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, rappresenta un passaggio cruciale: il libro non è solo una difesa del lavoro artistico in contatto con le comunità ma nasce da un ripensamento radicale della funzione dell’arte. L’approccio della Ngpa (*New Genre Public Art*) si distingue dall’arte pubblica più tradizionalmente intesa (dalla statua collocata al centro di una rotatoria, all’installazione *site specific*), per l’interesse che rivolge all’audience, alle strategie sociali e all’efficacia del suo intervento e, quindi, alla relazione. «La tesi principale di Suzanne Lacy è che la vera eredità che quel periodo ha consegnato all’arte (e non solo all’arte pubblica) proviene dalle metodologie degli artisti che erano allora marginali, che rappresentavano minoranze e identità marginali» (Detheridge, 2010, pag.41).

Nel 1995 pochi erano i forum internazionali e le pubblicazioni dedite a una discussione critica sull’arte pubblica e sul suo rapporto con le strutture urbane, sulla sua posizione teorica e campo di applicazione.

A partire da quegli anni, progetti di arte pubblica hanno progressivamente evidenziato e successivamente accompagnato processi di sviluppo attraverso il coinvolgimento delle comunità locali: gli artisti collaborano alla progettazione di spazi pub-



blici e alla costruzione di eventi orientati a sollecitare la partecipazione dei cittadini nelle scelte che li riguardano. C'è stato quindi un progressivo incremento delle commissioni pubbliche su scala urbanistica, anche se limitate rispetto al panorama internazionale e non sempre chiare negli intenti.

«L'arte, entrando nel contesto urbano, sente la necessità di offrirsi ed incontrare. Nel momento in cui si trova di fronte non a un pubblico specializzato, ma più in generale alla gente, deve ricercare le modalità per comunicare, per attuare un dialogo, spostando e rivedendo il proprio linguaggio ed i propri sistemi» (Fondazione Zegna, 2009). Le parole di Alberto Garutti, docente e artista contemporaneo, dichiarano la tendenza all'interazione tra intervento artistico e spazio aperto pubblico e quindi contesto sociale, volontà questa che è manifestata in tutti i suoi lavori. Nel 2009 per l'edizione *ALL'APERTO* promossa dalla Fondazione Zegna (in questo caso quindi un committente privato), è stata commissionata all'artista un'opera pubblica "diffusa" da collocare nelle strade, nelle piazze e in vari punti significativi di Trivero (piccolo comune in provincia di Biella). Protagoniste d'eccezione, al fianco di Alberto Garutti, sono state le famiglie stesse della cittadina e che con le insegnanti e gli alunni di una classe quinta della scuola primaria locale, l'artista ha potuto realizzare una mappatura del territorio attraverso un congegno inedito: i cani presenti nelle diverse frazioni, scelti, descritti e disegnati dai bambini. Si è così avviato un meccanismo spontaneo di partecipazione, grazie al quale Garutti ha potuto incontrare e coinvolgere molti abitanti del posto, dai famigliari degli alunni ai possessori degli animali, alle autorità comunali, e sviluppare un'intensa relazione con i luoghi. Il risultato finale è un'opera pubblica che può essere utilizzata (e 'adottata') da tutti: una serie di panchine in cemento sulle quali siedono uno o due ritratti dal vero dei cani. Su ciascuna, una didascalia esplicativa che funge sia da dedica, che da titolo: *"Il cane qui ritratto appartiene a una delle famiglie di Trivero. Quest'opera è dedicata a loro e alle persone che sedendosi qui ne parleranno"*. I cani quindi diventano una metafora: così come l'arte, infatti, si avvicinano e vorrebbero socializzare con tutti (Casavecchia, Fondazione Zegna 2009).

Questa evidente maggiore sensibilità, grazie anche all'esistenza come è stato già dichiarato, di una nuova committenza pubblica, sembra poter offrire lo spazio per ripensare nuovamente al ruolo sociale dell'arte per riprendere il discorso interrotto negli anni Settanta che aveva prodotto un grande patrimonio di idee e metodologie rimaste però al tempo ai margini del sistema dell'arte e prive di una continuità di interlocutori istituzionali con il fine di generare politiche adeguate.

L'allargamento degli attori coinvolti nei processi di trasformazione urbana, con la consequenziale valorizzazione di tecniche che afferiscono a discipline diverse, sembrano voler rispondere alla insufficiente incapacità del progetto urbano di costruire spazi flessibili che più si adattano alle necessità fisiche e sociali dello spazio urbano. L'arte scende quindi dal piedistallo per incontrare sulla scena urbana i suoi destinatari e coinvolgere chi osserva rendendolo protagonista dell'opera d'arte stessa.



Figura 26. P.Eisenman, Monumento all'Olocausto, 2005, Berlino (fonte: S.Francini, 2012).

### **2.3.1 L'arte come strumento di riflessione della condizione sociale urbana contemporanea**

Quello che esiste fra le parole *public* e *art* è una sconosciuta relazione fra artista e audience o una relazione che può essa stessa diventare parte del lavoro?

*Mary Jane Jacob, 1998*

«La public art non è pubblica perché collocata in luoghi esterni, o in qualche identificabile spazio civico, o perché è qualcosa di comprensibile per ognuno» afferma, a fine anni '80, Patricia C. Phillips, «l'arte è pubblica se è la manifestazione delle attività artistiche e delle strategie che prendono l'idea di pubblico come loro genesi e soggetto di analisi» (Phillips, 1989, pag.333).

Riflettendo sul senso che l'aggettivo 'pubblico' può assumere accostandosi alla parola 'arte', diventa inevitabile considerare più aspetti. Il concetto di 'pubblico' si relaziona ad una pratica artistica che, come abbiamo affrontato, trova collocazione e contenuti nello spazio urbano ma non più quello elitario di musei e gallerie, ma nel paesaggio urbano. L'aggettivo 'pubblico' rinvia anche alla presenza di una committenza pubblica nell'esperienza artistica. Con l'aggettivo 'pubblico' si vuole intendere inoltre una pratica artistica che si rivolge e coinvolge un pubblico, esprimendo l'idea dei destinatari ovvero degli abitanti del luogo, della comunità: un'idea quindi di un'arte per tutti e di tutti. In questo senso, «pubblico si sovrappone a democratico, l'arte pubblica può divenire non tanto un linguaggio per dialogare con un'élite, ma

uno strumento utile alla costruzione di processi partecipativi» (Carlini, Di Biagi, Sa-fred, 2008, pag.24).

Infine ‘pubblico’ assume anche i significati della parola ‘comune’, nel senso del progetto di uno spazio sia fisico sia sociale e quindi di dialogo tra attori e discipline diverse. Considerazioni che ci portano inevitabilmente a rimarcare la necessità di combattere l’isolamento monodisciplinare promuovendo una forte cooperazione di saperi.

In quest’ottica l’arte crea una relazione tra opera e pubblico offrendosi come «modello di socialità che crea coabitazione» (Bourriaud, 2001), andando oltre la sola inclusione dello spettatore nella teatralità, ma finalizzata a costruire la sua collettività di spettatori/partecipanti mediante la costruzione di un rapporto intrinseco e simultaneo tra fruitore e opera. Una prospettiva dell’intervento artistico molto più organica ed integrata dentro il tessuto sociale, attenta alla storia e alla cultura delle persone, e che si pone in contrasto con gli interventi di *maquillage* a cui spesso l’arte è chiamata a rispondere. In molte esperienze, non solo lo spazio dell’opera d’arte si espone ad un pubblico diversificato e “si ibrida” con altri linguaggi andando a collocarsi nel paesaggio urbano, ma è lo stesso artista a mettere in discussione il suo contributo d’autore cercando un’interazione diretta e una contaminazione con altri possibili co-autori non esperti.

Ma se quindi l’intervento artistico può essere un dispositivo di risanamento sociale e territoriale, come interagisce nel processo progettuale?

Rupprecht Matthies, artista di Amburgo, ha iniziato nel 2001 a lavorare nel quartiere di edilizia residenziale pubblica della città; la sua funzione è andata oltre l’incarico di realizzare delle opere nello spazio pubblico, in quel quartiere l’amministrazione comunale lo ha incaricato di animare gruppi di giovani con problemi di integrazione sociale e lavorativa e di rendere pubblici i desideri degli abitanti. Le opere rispondono quindi ad un bisogno diretto o indiretto di maggiore vivibilità del quartiere, e sono opere di arte pubblica non solo perché collocate in uno spazio aperto pubblico ma anche perché frutto di un percorso a più mani e condiviso con gli abitanti.

Ed è proprio la volontà di esplorare nuovi campi operativi, che solo negli ultimi anni iniziano ad essere indagati, con il fine di provare a riflettere sulla modalità di riqualificazione degli spazi aperti del vivere quotidiano, ad aver guidato il lavoro di gruppi artistici come *Stalker-Osservatorio Nomade* (laboratorio che si definisce di “arte urbana” e che predilige le azioni urbane alle vere e proprie costruzioni, concentrando la propria attenzione sulla città e sulla sua periferia, sugli spazi abbandonati o desolati), *Gruppo 78* o *Connecting Cultures* (agenzia di ricerca no profit con sede a Milano, fondata dalla critica e teorica delle arti visive Anna Detheridge), per citarne solo alcuni nel panorama italiano.

In questi casi quindi il ricorso all’arte non è obiettivo dell’azione ma semmai un dispositivo, uno strumento, per far sì che scaturiscano determinati effetti. La realizzazione d’interventi di microtrasformazioni, interventi minimi, spesso temporanei,



Figura 27. F.Gehry, *Bp Bridge*, 2004, Millenium Park, Chicago (fonte: I.Forzoni, 2011).

ma mirati e capaci di mostrare la vivibilità di spazi degradati e abbandonati, può essere interpretata come opportunità per far emergere «istanze di auto rappresentazione di esigenze individuali e collettive, evidenziare la possibilità di mettere a sistema trasformazioni spesso spontanee, avviare processi di appropriazione e autogestione degli spazi aperti» (Carlini, Di Biagi, Safred, 2008, pag.36).

E' chiaro quindi che siamo assistendo ad un nuovo approccio verso l'arte e verso le responsabilità dell'agire artistico nei confronti delle trasformazioni sociali e spaziali. Queste pratiche artistiche si avvicinano molto al progetto urbano, e con esso condividono alcuni materiali e procedure di progettazione fisica e sociale, riuscendo talvolta a trasformare importanti parti di città e di coinvolgere intere comunità. Non solo quindi questi interventi forniscono alle istituzioni suggestioni di riqualificazione e quindi di miglioramento (ed è proprio spesso la mancanza di risorse pubbliche a far avanzare queste forme nuove di collaborazione), ma aprono la riflessione su un possibile spazio di sperimentazione nei processi di trasformazione della città e del territorio.

Abbiamo visto come questa tendenza si applica solitamente in interventi *post*, ovvero di riqualificazione urbana, tuttavia in alcuni casi questo scambio interdisciplinare è stato attuato *ante* ovvero nei processi di pianificazione, come nel caso del Piano Particolareggiato dell'arenile di Sottomarina a Chioggia al quale hanno preso parte il gruppo di artisti e architetti *Avanguardie Permanenti e Stalker*. Il piano particolareggiato per l'arenile di Sottomarina a Chioggia del 2003 ha rappresentato per amministrazioni, operatori e cittadini un'occasione di grande rilevanza per ripensare e trasformare un settore importante della città<sup>40</sup>. La presenza di un «parco implicito», così è stato definito da Alessandro Petti, collaboratore al progetto preliminare, tra strada e mare, oggi riconoscibile solo dall'alto perché il suo utilizzo è impedito da una serie di recinti che ne ostruiscono la vista e la fruizione, è stato il risultato delle prime indagini. Il parco si è quindi auto costruito per recinti isolati e ciascuna area

<sup>40</sup> [www.architettura.it/playgrounds/20050403/](http://www.architettura.it/playgrounds/20050403/)

data in concessione è diventata un'isola priva di collegamento con le altre, fino a raggiungere lo stato di crisi, rendendo l'intera area ingestibile e inaccessibile. Senza aspettare i lunghi tempi del progetto, l'azione urbana è stata ritenuta lo strumento con il quale immediatamente verificare, provare e sperimentare alcune idee con gli attori, abbandonando la sola dimensione tecnica del piano legata ad una rappresentazione cartografica e normativa, insufficiente a contenere e rappresentare la complessità dei luoghi. L'azione urbana ha individuato così, in scala 1:1, il possibile collegamento fisico delle concessioni. In seguito a queste esperienze, collocate tra progettazione urbana e arte, sono stati poi costruiti differenti scenari di progetto per il parco urbano dell'arenile.

Se i casi presentati hanno evidenziato come l'arte, e quindi l'intervento artistico, possa essere un dispositivo di risanamento sociale e territoriale sia a livello di 'riqualificazione post' che 'ante pianificazione', in alcuni casi può anche agire come lettura critica di un determinato spazio, andando ad evidenziare, per contrasto, determinate problematiche insite nel luogo.

La potenzialità critica che un intervento artistico può manifestare nel momento in cui si inserisce nel paesaggio, e quindi in relazione al contesto spaziale e sociale, risulta evidente nell'opera *Titled Arc* di Richard Serra (1981), allora situata in Federal Plaza a New York. Otto anni dopo la sua realizzazione, quest'opera è diventata protagonista di una battaglia legale, sottoposta a censura in seguito alla petizione firmata da alcuni alti funzionari che lavoravano negli edifici adiacenti, dai quali è stata definita incongrua, pericolosa, brutta. Tutto questo perché l'opera non assecondava nessun tipo di sicurezza visiva: la reazione censoria è la prova evidente che la critica al luogo era efficace. La gente che protestava infatti, capiva istintivamente che la difficoltà a relazionarsi con il luogo urbano non dipendeva tanto da una caratteristica dell'opera, quanto dal malessere insito nel luogo stesso: nella piazza, nelle strade adiacenti, nei movimenti sempre uguali di chi lavorava negli edifici perimetrali. L'opera di Richard Serra, in maniera radicale, si poneva l'obiettivo di evidenziare un problema sia sociale che spaziale: «Quando mi sono trovato ad operare in Federal Plaza ho trovato il luogo problematico, eccessivamente definito dalla presenza delle istituzioni e troppo rappresentativo del sistema giudiziario americano. Spero che il mio lavoro non diventi il simbolo di quella piazza» (Gandolfo, 2007, pag.66). Questo non è avvenuto e nel 1989 la scultura è stata rimossa; oggi la piazza ospita un rassicurante gioco decorativo di sedute ad opera dell'architetto Martha Schwartz dove è possibile passarci e sostare senza capire la vera natura dei luoghi di attraversamento delle metropoli americane.



Figura 28. J.Mirò, Defence, 1982, Parigi (fonte: S.Francini, 2012).

### 2.3.2. Limiti e possibili prospettive

We do not see art simply as a reflection of society. We see art as a tool of making-society, of creating the future, of activating people <sup>41</sup>.

*David Avalos, 1990*

La Convenzione Europea del Paesaggio afferma che «il riconoscimento di un ruolo attivo dei cittadini nelle decisioni che riguardano il loro paesaggio può offrir loro l'occasione di meglio identificarsi con i territori e le città in cui lavorano e trascorrono i loro momenti di svago. Se si rafforzerà il rapporto dei cittadini con i luoghi in cui vivono, essi saranno in grado di consolidare sia le loro identità, che le diversità locali e regionali, al fine di realizzarsi dal punto di vista personale, sociale e culturale» (Consiglio d'Europa, 2000, Rel. Esplicativa, cap.II, art. 24). Confronto questo che ci porta a riflettere su come l'arte, e quindi l'intervento artistico possa essere non solo uno strumento per provare a rinnovare l'immagine della città, ma anche un modo per tentare di restituire senso di appartenenza ai suoi abitanti intervenendo sulla qualità degli spazi aperti attraverso la loro progettazione o riqualificazioni. Come afferma Julie Ault, «per ogni progetto c'è una comunità e un luogo»

<sup>41</sup> «Non vediamo l'arte come semplice riflesso della società. Vediamo l'arte come mezzo per poter formare la società, creare il futuro, per attivare la gente».

(Ault, 2002), pertanto la creazione di un intervento artistico non può non considerare, oltre al processo di condivisione e coinvolgimento spaziale, anche quello sociale.

Abbiamo visto come la partecipazione degli artisti in processi di progettazione e in esperienze che vedono il coinvolgimento degli abitanti nel miglioramento dei loro spazi di vita, dia luogo a momenti significativi di comprensione della condizione urbana contemporanea. E' inevitabile quindi osservare che le pratiche artistiche oggi sono sempre più partecipi della costruzione del progetto urbano affiancandosi alle più tradizionali analisi e descrizioni urbane, contribuendo inoltre alla conoscenza di alcune parti della città.

Tuttavia il tentativo di allargare il campo d'azione dell'arte inserendole nell'ambito di specifici progetti di riqualificazione e progettazione urbana non può che sollevare alcune domande: se il 'fare artistico' si traduce in momento di riflessione, può l'arte lanciare dei segnali per ricomporre quello che invece a livello sociale si è scomposto o disgregato? Gli interventi artistici, che lavorano in contesti sociali e urbani difficili e frammentati, possono delineare insieme agli abitanti visioni comuni di configurazioni spaziali in grado di introdurre cambiamenti nei processi urbani oppure restano solo buone pratiche senza risvolti concreti? Queste attività artistiche possono diventare facili maschere sotto le quali le amministrazioni si nascondono invece di delineare reali prospettive di risoluzioni?

Cercare di rispondere a questi interrogativi mette subito in evidenza che è solo stabilendo una relazione tra caso specifico e realtà generale, siamo in grado di definire il livello di responsabilità sociale propria dell'arte che dovrebbe per prima cosa raggiungere una definizione mediante specifiche attività e competenze. Sempre più spesso assistiamo ad un proliferare di esperienze che, nascondendosi dietro alla parola arte, in realtà appartengono alla sfera di un 'attivismo temporaneo' le cui competenze sono spesso improvvisate e come tali, nella maggior parte dei casi, producono risultati che restano privi di significati concreti.

Il superamento dell'autoreferenzialità, più volte delineato come prospettiva di questa ricerca, pone, in questo campo, un'attenta riflessione, complicandosi fino al punto di scomparire (chi è l'autore dell'opera, il gruppo, l'artista o una comunità?); stimoli critici provengono anche dal materiale prodotto e dall'importanza che ad esso deve essere attribuita (fotografie, documenti, ricerche, libri, video) che comunque rispecchiano un processo/prodotto che è infinitamente diversificato. Il progetto artistico accetta quindi i tratti di un processo di interazione sociale: «non è esclusivo campo tecnico ma un'arena nella quale i progettisti sono attori tra gli attori» (Infussi, 2009).

Mai come oggi il contesto sociale ha conosciuto una tale fortuna critica, ma allo stesso tempo appare abusato e strumentalizzato dalle esigenze della politica istituzionale e dalla comunicazione. Spesso infatti il ricorso all'arte diventa un ottimo strumento per acquisire consenso da parte delle amministrazioni, che utilizzando queste semplici ed economiche modalità di intervento si dimostrano apparentemente attente nel risolvere disagi e problematiche, omettendo però che tali pratiche de

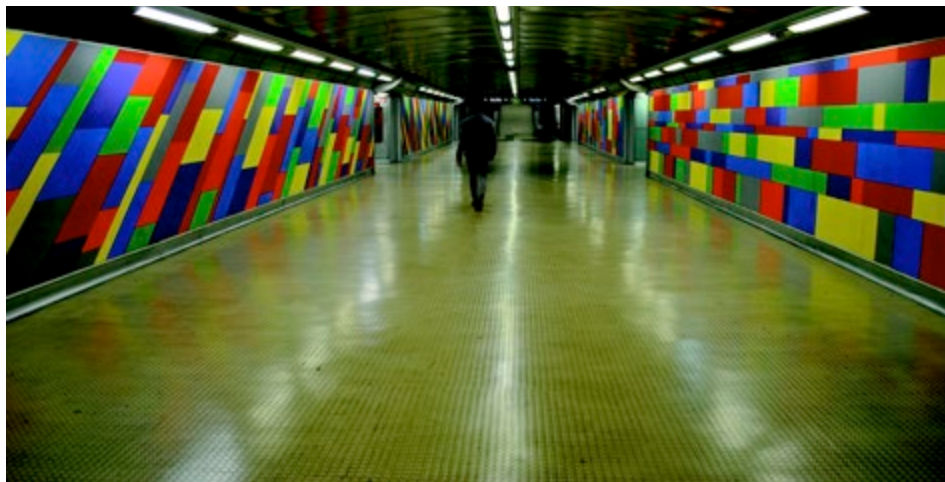


Figura 29. Atelier Mendini, opera di S.Lewitt, *Wall drawings#1092*, Stazione Materdei, 2002, Metropolitana di Napoli (fonte: S.Francini, 2012).

vono essere inevitabilmente accompagnate da un programma e quindi da un progetto volto a coinvolgere più parti. I processi partecipativi o diventano uno strumento per la progettazione o altrimenti è facile cadere nell'ambiguità dei loro risultati.

Inoltre viene spontaneo chiedersi di quale contesto sociale stiamo parlando e soprattutto come può un intervento artistico rappresentare il pubblico quando ci sono molti 'pubblici'? Chi infatti stabilisce cosa è lecito o cosa è giusto porre alla pubblica attenzione? Fino a che punto una maggioranza contraria può orientare le scelte? Cosa significa interpretare i bisogni del contesto sociale? E di quali interessi e di quale collettività l'intervento artistico si fa rappresentante<sup>42</sup>?

Sulla base di queste riflessioni oggi si può fare anche un bilancio di molte delusioni e aspirazioni infrante, le quali tuttavia non devono portare ad abbandonare il tema ma bensì ad affinarlo. Si tratta quindi di esperienze non prive di aspetti problematici e ancora discutibili, che però consentono di esplorare alcuni ruoli che le pratiche artistiche, coniugate al progetto urbano, possono oggi assumere nella costruzione di spazi aperti pubblici con il supporto attivo delle comunità che tali luoghi vivono o vivranno.

<sup>42</sup> Durante un colloquio tra me e la curatrice e critica d'arte Alessandra Pioselli, si è riflettuto a lungo su quella che la stessa Pioselli ha definito «la strategia partecipativa di questi interventi». «I processi di comunicazione con gli attori locali diventano un mezzo necessario non solo per il nascere del progetto ma anche per il suo vivere» afferma Pioselli, «tuttavia è allo stesso tempo utopico e velletario continuare a sostenere politiche partecipative dal basso», Milano, gennaio 2011.



«Solo stabilendo la performance dei partecipanti assieme alle loro responsabilità a questi livelli, si può iniziare a comprendere cosa significhi per la comunità trarre beneficio da un progetto così da oltrepassare i limiti di inflessione dell'arricchimento» (Pietromarchi, 2005, pag. 69). Questa citazione di George Yudice può dare un'idea dell'approccio da seguire quando si intraprendono queste partecipazioni. Combattere quindi la spettacolarizzazione dell'evento e l'immediatezza di risultati, evitare progetti che nella loro unicità non siano in grado di dare continuità a futuri programmi. «La promozione di attività di collaborazione con determinati gruppi sociali significa creare le basi per uno scambio culturale ed un coinvolgimento in un processo, così come nel risultato della partecipazione a queste attività creative» (Pietromarchi, 2005, pag. 69).

Queste riflessioni ci portano ad intraprendere la strada che sviluppa partecipazioni volte a creare interventi di microtrasformazioni nel paesaggio, interventi minimi ma mirati e selettivi, capaci di dimostrare la potenzialità di alcuni spazi, che aiutino gli abitanti ad ri-acquisire un ruolo da protagonisti nel superamento di molte criticità che affliggono i loro spazi di vita.

#### **2.4 Dallo stato dell'Arte alla diagnosi: le declinazioni possibili nel rapporto arte e paesaggio**

L'esplorazione delle molteplici dimensioni è probabilmente una maniera di ricostruire un'identità perduta o una nuova identità.

*Claude Raffestin, Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio, 2005*

Nei paragrafi precedenti si è cercato di ricostruire sinteticamente l'evoluzione dei vari movimenti artistici che si sono confrontati ed hanno fatto dello spazio aperto il proprio luogo d'intervento. La storia ci ha portato quindi ad analizzare come si è evoluto e quali sono state le implicazioni del rapporto tra opera e spazio aperto e successivamente tra opera e contesto sociale.

Questa rapida ma utile ricostruzione rende necessaria una prima sintesi: come può essere oggi declinato il rapporto arte e paesaggio? Come si 'inserisce' un intervento artistico nel contesto urbano e quali rapporti può instaurare con questo?

Dall'analisi dello stato dell'arte, è stata individuata una sintesi che ripercorre le possibili declinazioni del rapporto arte e paesaggio urbano (ristretto agli spazi aperti pubblici della città individuati e classificati nel primo capitolo).

Ci sono artisti che intervengono nella città ma senza un committente e quindi un'effettiva chiamata e incarico (caso 1). Esempio emblematico è rappresentato da alcuni interventi realizzati da artisti graffitari, conosciuti generalmente come *writers*.



Figura 30. Suggestioi 04, 2012 (fonte: S.Francini, 2012).

Famose sono ormai le incursioni nel tessuto urbano dell'artista inglese Banksy<sup>43</sup>, uno degli esponenti più importanti ed influenti della Street Art, che ha operato per anni nelle città di tutto il mondo utilizzando il graffito come mezzo per criticare ogni contraddizione sociale e politica in modo ironico. Per citarne altri in ambito nazionale ricordiamo il giovane artista Blu che risiede da tempo a Bologna e lascia spesso traccia del proprio passaggio sui muri della città e Bros uno degli esponenti più conosciuti del mondo della Street Art milanese che ha realizzato negli ultimi anni diverse scritte sulle impalcature o sui manifesti pubblicitari di grandi dimensioni dipingendo o tagliando la tela. Si tratta di opere di Street Art ma anche di provocazioni o atti di denuncia nei confronti di una società orientata al consumo e allo spreco, come la scritta *Eat Bros at Xmas* realizzata nella notte tra il 23 e il 24 dicembre 2008 su una impalcatura di un palazzo in ristrutturazione nei pressi dell'Opera San Francesco di Milano o la scritta *Crisi* su una pubblicità di occhiali da sole di lusso in corso Garibaldi sempre a Milano.

Queste artisti pur stabiliscono spesso un dialogo forte con lo spazio pubblico, per esempio i graffiti di Banksy istaurano a livello percettivo un rapporto così perfetto e calato nella realtà che spesso si mimetizzano con la percezione complessiva del paesaggio urbano entrando a far parte dello skyline, oppure a livello sociale diventano un mezzo per veicolare messaggi o dare una risposta a disagi di piccole realtà sociali, tuttavia operano senza una reale chiamata. L'artista pertanto si sente legittimato ad interpretare i bisogni di una città, senza però un'autorizzazione per farlo. Banksy afferma parlando della sua arte «*imagine a city where graffiti wasn't illegal, a city where everybody could draw wherever they liked. Where every street was awash with a million colours and little phrases. Where standing at bus stop was never bo-*

<sup>43</sup> [www.banksy.co.uk](http://www.banksy.co.uk)

ring»<sup>44</sup>. La risposta a se queste operazioni artistiche possano essere considerate un esempio sta proprio nella parola *'illegal'*. Casi come questi conducono sicuramente a riflessioni che meritano di essere analizzate, ma tuttavia non possono essere considerati come casi studio di questa ricerca poiché viene a mancare un reale committente (pubblico o privato) che *'commissiona'* e quindi *'autorizza'* l'opera d'arte.

Ci sono artisti che intervengono nella città attraverso interventi decontestualizzati dal luogo (caso 2). Numerosi esempi punteggiano le nostre città creando quell'effetto di *'opera estranea'*, priva di un legame spaziale, sociale e funzionale con il luogo, pur essendo valutato in sé un *'intervento di qualità artistica'*.

Per approfondire meglio analizziamo alcune opere che sono state collocate negli ultimi mesi nella città di Milano.

Una barca lunga e sottile (2 metri per circa 15 di lunghezza) sorretta da due uomini di bronzo immobili e vaganti, metafora di spaesamento, che segnano l'inizio, la fine e la durata di un viaggio immobile e ciclico, è stata collocata per due mesi alla fine del 2010 in Piazza Duca d'Aosta a Milano. Quest'opera, *Sbarco*, che porta la firma dell'artista Velasco Vitali, ha accolto i viaggiatori in transito alla Stazione Centrale: al visitatore il compito di pensare alla meta del viaggio, all'identità dei viaggiatori, alla funzione della barca, uno scudo, un guscio, un rifugio che collega e separa i due uomini. La contestualizzazione dell'opera risulta appropriata a livello concettuale e si lega allo spazio dove è stata collocata, la stazione appunto come inizio, fine e mezzo di un viaggio, risulta invece priva di qualsiasi rapporto spaziale con il luogo. E' inoltre un'opera temporanea la cui collocazione varia da città a città<sup>45</sup>.

Nella primavera 2011 tra Piazza Duomo e Palazzo Reale è stata installata l'opera *Montagna di Sale*, di Mimmo Paladino: una montagna di sale alta 20 metri e larga 30 metri su cui spuntano sculture nere di animali e uomini. In questo caso l'opera risulta priva di un inserimento studiato con il contesto e pertanto è svincolata da qualsiasi rapporto spaziale, la collocazione era stata infatti inizialmente pensata davanti al Duomo e successivamente traslata lateralmente. E se anche una possibile interazione con il pubblico era stata regolamentata bruscamente da una serie di transenne che ne delimitavano il perimetro, limitandone non solo la fruizione ma anche la natura stessa dell'opera, un curioso, quanto inopportuno avvenimento, per una sera, l'ha vista infelice protagonista della vita cittadina. Durante i festeggiamenti dello scudetto è stata infatti presa d'assalto dei tifosi milanesi che hanno esultato la loro vittoria dalla montagna di sale rispondendo a quello che lo stesso Paladino ha definito *'interesse fisico'* (Corriere della Sera, 2011) verso la sua opera. Di una sorte simile

<sup>44</sup> [www.bansky.co.uk](http://www.bansky.co.uk): «immaginare una città dove i graffiti non siano illegali, una città dove ognuno possa disegnare ovunque gli piaccia. Dove ogni strada sia inondata di milioni di colori e piccole frasi. Dove stare alla fermata dell'autobus non sia mai noioso».

<sup>45</sup> Si ricorda infatti che la precedente collocazione è stata a Pietrasanta, in Piazza Duomo, da giugno a settembre 2010.



Figura 31. Atelier Mendini, opera di Perino & Vele, *Le 500*, 2002, Stazione Materdei, Metropolitana di Napoli (fonte: S.Francini, 2011).

l'opera fu vittima anche nella precedente sua collocazione in Piazza Plebiscito a Napoli (1995) quando i passanti iniziarono a rubarne il sale come souvenir. Atti questi che nella loro paradossalità, senza ovviamente entrare in merito a valutazioni dell'atto che sarebbe retorico commentare, fanno curiosamente riflettere sull'inevitabile rapporto, indotto o casuale, che un'opera d'arte instaura con il tessuto che abita.

Uscendo dal confine nazionale citiamo come uno di tanti esempi di opere che punteggiano le città senza una contestualizzazione legata al contesto, il celebre *Puppy* dell'artista statunitense Jeff Koons. Il gigantesco cane floreale, la cui struttura in acciaio, legno e terreno è capace di contenere settantamila fiori che vengono tenuti in vita da un sistema di irrigazione interno, ha occupato più volte angoli e spazi di molte città (dal cortile del castello barocco di Arolsen, in Germania nel 1992, a Sydney nel 1995, al Guggenheim Museum di Bilbao dal 1997 permanente, al Rockefeller Center di New York nel 2000), imponendosi per la sua maestosità.

L'analisi dei casi citati, analisi che esclude una valutazione artistica dell'oggetto in sé (gli interventi analizzati possono essere interventi ritenuti di elevata qualità e innovativi nel panorama artistico contemporaneo)<sup>46</sup>, non instaurando rapporti spaziali e sociali con il luogo (o comunque instaurando rapporti deboli e del tutto ca-

<sup>46</sup> Questa precisazione risulta essenziale per la lettura complessiva della ricerca e per la definizione dell'ambito disciplinare matrice della ricerca. Si rimanda infatti a quanto dichiarato nel paragrafo 0.2.

suali) e quindi non contribuendo direttamente al progetto urbano, rappresentano comunque materiale di riflessione ma che esula dagli obiettivi della ricerca. Si nota inoltre che questo tipo d'interventi sono, nella maggior parte dei casi temporanei e la loro collocazione può essere ripetuta in più luoghi.

Interventi artistici effimeri, legati quindi ad una durata temporale (caso 3). Questi interventi, anche se di una durata temporale limitata, spesso sono concepiti esclusivamente per un determinato luogo, instaurando con esso forti rapporti spaziali e sociali.

In molti casi la loro creazione è legata a manifestazioni artistiche periodiche come *Skulptur Projekte*, manifestazione artistica che dal 1977 si ripete ogni dieci anni nella cittadina tedesca di Munster, *Documenta* che ha luogo ogni cinque a Kassel, o la rassegna di opere luminose di grande impatto scenografico *Luci d'Artista* appuntamento che si svolge ogni anno a Torino.

Curioso è il discusso caso dell'opera *Omnia Munda Mundis (L.O.V.E.)* conosciuta comunemente come Dito Medio di Maurizio Cattelan, installata in Piazza Affari a Milano: la grande mano in marmo di Carrara alta più di quattro metri e posizionata sopra una colonna che ne eleva l'altezza, si rapporta con un messaggio deciso e netto all'edificio retrostante. La sua collocazione doveva durare sette giorni ma oggi si riflette della possibilità di una presenza permanente.

Il carattere temporaneo di queste opere diventa un limite per un effettivo contributo al progetto urbano, in questo caso l'opera diventa evenemenziale, revocabile. Tuttavia bisogna riconoscere che spesso possono dare degli *input* per sviluppi ulteriori, mettendo in evidenza le potenzialità di determinati rapporti che l'opera temporaneamente instaura, o svelare percezioni inedite come tante opere di Christo che indagano «il paesaggio come finestre di sperimentazione di possibili assetti» e che anche se «entrano nell'esperienza del pubblico più profondamente di quanto non sarebbe se fossero definitive, si pensi ai portali arancioni di Central Park [...], per estrarne una visione critica altrimenti sconosciuta» (Zagari, 2009). Non bisogna inoltre sottovalutare il forte carattere di esaltazione e quindi promozione che possono esercitare queste opere nel territorio che le ospita<sup>47</sup>.

Ci sono inoltre artisti che diventano architetti e architetti che realizzano architetture che hanno una valenza scultorea estremamente forte (caso 4).

Pensiamo al caso straordinario del *Vietnam Memorial* creato (in questo caso si potrebbe dire progettato) dalla scultrice Maya Lin a Washington o all'opera *Square*

<sup>47</sup> Sull'importanza della transitorietà degli interventi artistici si richiama Angela Vettese (2003), "Temporaneo sì, permanente no" in Roberto Pinto (a cura di), *Salon des Refuses. Progetti di public art mai realizzati*, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia.



Figura 32. M.Arad, P.Walter, *Reflecting Absence*, 2011, National September 11 memorial, New York (fonte: L. Rossi, 2013).

*Depression*<sup>48</sup> dell'artista Bruce Nauman realizzata a Munster che può essere considerato un vero e proprio progetto d'architettura. Una piramide rovesciata e ancorata al terreno, una straordinaria piattaforma esperienziale di meditazione, di dialogo, di sosta, un progetto diretto i cui limiti tra scultura e architettura si perdono in una sintesi d'intenti e di contenuti.

Dall'altra parte non è difficile rintracciare esempi di architetti che realizzano architetture/sculture, basta citare Frank Gehry o Santiago Calatrava le cui architetture hanno una valenza scultorea estremamente forte o il caso emblematico del *Monumento all'Olocausto* ideato dall'architetto Peter Eisenman.

Su una superficie di quasi ventimila metri quadri è stato creato un 'mare' di cemento per entrare nel quale non c'è un ingresso principale, non un punto di partenza o di arrivo. Centinaia di parallelepipedi allineati sono disposti in un grande perimetro di forma ortogonale, dove per entrare non c'è un ingresso principale, non un punto di partenza o di arrivo, l'immagine complessiva è una grande base ondulata, interrotta da stretti corridoi, in modo da far passare una persona alla volta. Assolu-

<sup>48</sup> Per un approfondimento del progetto e in generale degli altri interventi artistici ideati in occasione della manifestazione si veda B.Franzen, K.Konig, C.Plath (a cura di), *Skulptur Projekte Munster 07*, Walther Konig Verlag, Koln, 2007.

tamente privo di nomi e di significati simbolici che rimandino alla tradizione ebraica, il luogo vuole essere, nell'idea dell'architetto, uno spazio nel quale l'individuo è solo con se stesso e la sua mente, in modo da lasciar posto al ricordo.

Anche la *Piramide Louvre* ingresso dell'omonimo museo parigino, realizzata dall'architetto Ionh Ming Pei, si pone al limite tra intervento d'arte e elemento progettuale, configurandosi al centro del cortile (insieme alle altre due che si erigono lateralmente) con un forte carattere artistico paragonabile a quello di altre opere contemporanee.

Sono opere queste in cui si perde il confine tra arte e architettura e la specificità delle singole parti; tuttavia si tratta di casi *border line*, che per la loro eccezionalità pur non delineandosi come casi studio, rappresentano comunque un primo stimolo di riflessione per ulteriori osservazioni.

C'è poi un fare arte invisibile ma che ha il fine, attraverso i suoi progetti, di "mettere in rete": è un'arte che si potrebbe dire "fa ricerca" (caso 5).

Un esempio di rete, creata da un'istituzione come 'progetto di territorio', è quella della Provincia di Milano tra il 2004 ed il 2009. *In Contemporanea. La rete dell'arte* per quattro anni ha coinvolto una ventina di associazioni culturali *no profit* con l'obiettivo di mettere in rete e in reciproca conoscenza le diverse realtà che in modi diversi si occupano d'arte a Milano e provincia. Oltre a premiare le migliori progettualità esistenti, elevarle a progetto metropolitano, farle dialogare e rendere partecipi gli abitanti, tra gli obiettivi del progetto vi era anche quello di far lavorare tutte le associazioni coinvolte su un processo di indagine e di interazione con il territorio. Questo obiettivo ha dato in molti casi risultati interessanti, come per esempio il lavoro di Assab One con l'artista Marcello Maloberti che ha realizzato un video indagine in Viale Padova, o Connecting Culture che ha invece lavorato sul Parco Sud indagandone le potenzialità e mettendone in luce il ruolo straordinario nella produzione del riso (Ingaggiato, 2010, pag 23-24).

Questo modo di mettere in dialogo associazioni artistiche e progetto di territorio risulta un modo di operare interessante che deve essere analizzato. Se però usciamo fuori dalla sfera della ricerca e della sperimentazione, alcuni limiti ne mettono subito in discussione i risultati. Infatti nella maggior parte dei casi questi interventi non hanno esiti incisivi sul territorio, diventando facili strumenti d'immagine utilizzati dalle amministrazioni per dare risposte immediate, i cui esiti sono spesso evanescenti.

Abbiamo poi una classe di progetti 'più vicini' in cui l'atto artistico e l'atto progettuale trovano una relazione (caso 6). In questi esempi il lavoro dell'architetto e dell'artista sono gli ingredienti di un unico prodotto che vede coinvolte le due parti.

Il caso studio del *Millenium Park* di Chicago ne rappresenta uno dei primi esempi vincenti degli ultimi anni. Progettato originariamente da Skidmore, Owings & Merrill (studio SOM), gradualmente però il progetto si è aperto alla collaborazione di numerosi altri protagonisti, architetti e artisti, come Frank Gehry, Thomas Beeby, Jaume Plensa, dimostrando concretamente quella forza vincente prodotta



Figura 33. Suggestioni 05, 2012 (fonte: S.Francini,2012). Parco *La Villette*, Parigi.

dall'interazione tra arte, architettura del paesaggio e progetto urbano. Le quattro grandi opere presenti nel parco (*Cloud Gate* di Anish Kapoor, *Crown Fountain* di Jaume Plensa, *Lurie Garden* di Gustafson Guthrie Nichol Ltd, Piet Oudolf and Robert Israel, *Jay Pritzker Pavilion* di Frank Gehry) non sono solo delle installazioni all'interno del parco ma diventano gli elementi vitali, parte integrante e perno del progetto, con un'elevata interazione sociale essendo apprezzate sia dagli abitanti di Chicago che dai visitatori, e al tempo stesso contribuiscono a creare una nuova immagine della città.

Negli ultimi anni in ambito internazionale anche alcuni interessanti programmi di progetto hanno intrapreso la strada di una collaborazione sinergica tra arte e progetto di spazi aperti pubblici. *Art+Place Queensland Public Art Fund* è un progetto finanziato del governo del Queensland<sup>49</sup> pensato per dare una nuova vita al progetto degli spazi aperti pubblici attraverso l'arte. *Art+ Place* incoraggia il coinvolgimento degli artisti nelle fasi di pianificazione, progettazione e sviluppo di progetti architettonici e di paesaggio. Il progetto nasce quindi per dare una risposta ad un nuovo

<sup>49</sup> Il Queensland è uno stato dell'Australia che occupa la parte nord-orientale del continente. Per il progetto *Art+Place Queensland Public Art Fund* il governo ha investito 10 milioni di dollari per quattro anni nel periodo 2010-2014. Per maggiori informazioni è possibile consultare il sito [www.artplace.arts.qld.gov.au](http://www.artplace.arts.qld.gov.au).



modo di progettare gli spazi aperti pubblici che si attua appunto attraverso l'integrazione di progetti di arte pubblica nei processi di pianificazione urbana, utilizzando le migliori pratiche che riguardano i processi creativi calate nella specificità dei luoghi, con il fine di migliorare l'esperienza degli ambienti costruiti.

Anche in Italia le amministrazioni pubbliche stanno muovendo piccoli passi a favore della costruzione di politiche culturali volte alla realizzazione di processi d'interazione tra arte e spazio pubblico. Nel 2009 il Comune di Torino ha creato la Commissione per l'arte pubblica promossa da otto assessori e composta dalle principali istituzioni artistiche e culturali del territorio. Piccoli passi, che comunque dimostrano una maturata attenzione per quanto riguarda l'utilizzo dell'arte nel progetto urbano.

I progetti che vanno verso questa direzione pongono le basi di riflessione per lo sviluppo di questo lavoro.

Quindi a seguito delle categorie in cui può essere declinato il rapporto arte e paesaggio, abbiamo osservato che:

- la Street Art e quindi il lavoro degli artisti graffitari (caso 1) non può essere considerato come caso studio poiché sono interventi non autorizzati;
- le opere definite decontestualizzate dal luogo (caso 2), per i motivi elencati, rappresentano materiale che esula dagli obiettivi della ricerca;
- gli interventi effimeri e quindi legati ad una durata temporale (caso 3), pur in molti casi rappresentando un *input* per ulteriori sviluppi processuali e che si esplica nel loro carattere di esaltazione e promozione, hanno il limite di non contribuire incisivamente al progetto urbano;
- i casi definiti *border line* (caso 4), ovvero artisti che diventano architetti e viceversa, rappresentano un primo stimolo di riflessione per ulteriori osservazioni, ma da considerare come eccezionalità;
- l'arte che 'fa ricerca' (caso 5) è un modo interessante di operare che deve essere analizzato tenendo però conto che ancora gli esiti, per i motivi elencati, restano un insieme di buone pratiche senza una reale incisività sul territorio.

La declinazione che maggiormente si avvicina agli obiettivi della ricerca e che rappresenta un punto di partenza contiene quei casi in cui, come descritto nel caso 6, l'atto artistico e l'atto progettuale trovano una relazione. Da questi esempi partiranno le argomentazioni a seguire.



### **3. PARTE TERZA quale fine**



### 3.1 Arte urbana: una nuova forma di processo progettuale

Sul muro Sud, tuttavia, fu praticato un foro quadrato per 'dare le proporzioni' (oggetto e dimensioni umane). Anche per creare ombra e frescura. Improvvisamente il muro s'interrompe e lo spettacolo appare: luce, spazio, quest'acqua e queste montagne...Ecco: il gioco è fatto.

*Le Corbusier, Une Petit Maison, 1954*

Nel capitolo precedente dopo aver ripercorso l'evoluzione storica, spaziale e sociale delle forme artistiche che hanno eletto lo spazio pubblico come luogo d'intervento, attraverso un percorso di analisi critica, è stata individuata e discussa una sintesi che ripercorre le possibili declinazioni del rapporto tra arte e paesaggio urbano contemporaneo. Pertanto, dopo aver individuato una classe di progetti 'più vicini', ovvero quei progetti in cui, come già spiegato nel paragrafo precedente, l'atto artistico e l'atto progettuale trovano una relazione e che rappresentano un terreno fertile per ulteriori sviluppi, diventa necessario delineare come si può realizzare il rapporto tra arte e progetto urbano, riflettere quindi su quali criteri progettuali entrano in gioco per dar vita ad una possibile zona di co-progettazione fra l'architettura del paesaggio, la progettazione urbana e l'arte.

Come più volte denunciato nel corso della ricerca, la prospettiva è, quindi, di superare la concezione dell'opera d'arte come oggetto a sé nel contesto urbano ed architettonico, e sperimentare la creazione di luoghi in cui le diverse competenze siano coinvolte in un dialogo progettuale.

«Non si tratta di mettere a confronto l'artificio mirabile e la potenza del bello e del sublime del luogo attraverso una serie di strategie produttive e riproduttive ingegnose, ma di stabilire i termini di una nuova dialettica d'integrazione. Non è tanto importante infatti, a questo punto, incidere segni grandiosi di dominio, violenti e possessivi, nel paesaggio (...) ma di segnare, dentro congruenti relazioni di contesto, nuovi scarti semantici, attivi sul piano progettuale e riverberanti nel campo sociale» (Fagone, 1996, pag.12-13). Non si tratta quindi di collocare nel paesaggio un bronzo di Henry Moore, l'obiettivo è caratterizzato dall'interazione, dall'unità di arte e pae



Figura 34. D.Buren, particolari di vari progetti (fonte: S.Francini 2010-2012).

saggio, o meglio intervento artistico e progetto di paesaggio: il fine è stabilire le condizioni di una nuova integrazione dialettica. L'opera d'arte urbana non diventa una nuova realtà estetica lì depositata, ma torna ad essere 'un pezzo di paesaggio'.

Quando parliamo di opera d'arte collocata in uno spazio pubblico è associata al termine *public art* (e la sua traduzione arte pubblica). Riconoscendo che questo termine è legato ad una corrente artistica con una propria evoluzione<sup>50</sup>, e quindi legata ad un contesto culturale troppo utilizzato e pertanto forviante per il fine di questo studio, precisando infatti che questa ricerca non è un'analisi sulla *public art*, in questa tesi, questo termine, non può trovare domicilio. Parleremo invece di arte urbana intesa come nuova forma di processo progettuale. Arte urbana è una forma di progettazione integrata che pone in relazione l'intervento artistico e la progettazione urbana, e che ha il fine di costruire una continuità identitaria nella città attuale, attraverso un progetto.

Dunque l'architettura e l'arte si uniscono nel progetto di paesaggio, dove le componenti percettive, funzionali, semiologiche, socio-culturali non sono parti del processo di analisi e valutazione, ma caratteri fondanti del progetto di arte urbana. In questa direzione l'arte tiene conto dei vincoli per assumersi una 'responsabilità civile', diventando così uno strumento utile per la progettazione fisica e sociale dello spazio urbano contemporaneo, assumendo un ruolo nella progettazione dello spazio aperto pubblico.

I protagonisti coinvolti nel progetto di arte urbana sono:

- il committente, definito 'committente composto' che comprende quindi la pubblica amministrazione o l'ente (il committente 'materiale' del

<sup>50</sup> Si richiama la lettura del paragrafo 2.2 in cui è approfondito il concetto di *public art*.

progetto), e il pubblico inteso come contesto sociale (il committente 'immateriale' del progetto);

- il progettista urbano;
- l'artista.

Un "Principio di Collaborazione" tra protagonisti e competenze è condizione per la buona riuscita del progetto.

Tralasciando le eccezioni, già citate nei paragrafi precedenti, è chiaro che le specifiche competenze dei protagonisti coinvolti nel progetto di arte urbana non si annullano per riassumersi in un'unica figura ma l'obiettivo del "Principio di Collaborazione" tra competenze sta nella necessità di dar vita ad un dialogo attivo e sinergico per arrivare a dare una risposta progettuale in cui le singole parti si combinano in un'immagine complessiva. A tal proposito ci soffermiamo a ragionare su quanto affermato dalla storica d'arte Gabi Scardi<sup>51</sup>: «l'artista fa solo un lavoro paradigmatico, di certo non si può sostituire al progettista urbano. Il punto d'incontro risiede nella potenzialità dell'artista di guardare da vicino, di osservare le crepe della struttura sociale. Vede le necessità e i desideri che la pianificazione non può prevedere, soprattutto quando l'organismo urbano è in continuo divenire. E' come se fosse un magma con le sue fratture e rotture: l'artista nel coadiuvare l'urbanista può assumere la funzione di sismografo e raccontare che c'è sempre un modo diverso per risolvere problematiche sociali e urbane» (Rinaldi, 2001). E' chiaro che il punto di vista della Scardi fa parte di quella corrente di curatori d'arte che si pone con occhio attento e promotore al contributo che l'arte può dare al progetto urbano, e quindi al rinnovato dialogo tra artista e architetto. Tuttavia dalle affermazioni citate trapela anche la dichiarazione di una capacità salvifica dell'arte e un ruolo superiore che l'artista riesce a svolgere soccombendo i limiti dell'urbanistica, che non può trovare spazio nella riflessione che stiamo facendo perché sposterebbe nuovamente l'equilibrio tra le parti. Ribadiamo infatti che è la combinazione delle competenze che genera la risposta, nonostante ci possa essere una predominanza di ruoli sia nel processo divulgativo del progetto che in quello progettuale in sé, dovuta a vari fattori che analizzeremo in seguito, ma il cui risultato resta comunque il prodotto necessario e indispensabile del Principio di Collaborazione tra protagonisti e competenze.

Riconoscendo che la creatività artistica è svincolata dalla razionalità, parlare di collaborazione delle competenze può sembrare una strada difficile quanto paradossale da percorrere. Ma se è vero che, come afferma l'artista e docente Alberto Garutti, «l'artista deve avere la testa tra le nuvole nella fase esplicativa ma poi deve riportare il tutto alla realtà [...] infatti gli artisti del passato si sono sempre relazionati alla

<sup>51</sup> Gabi Scardi è storico dell'arte. Svolge attività di curatore e critico d'arte contemporanea occupandosi in modo prevalente delle ultime tendenze della ricerca artistica. Attualmente è consulente scientifico per l'arte contemporanea della Provincia di Milano.

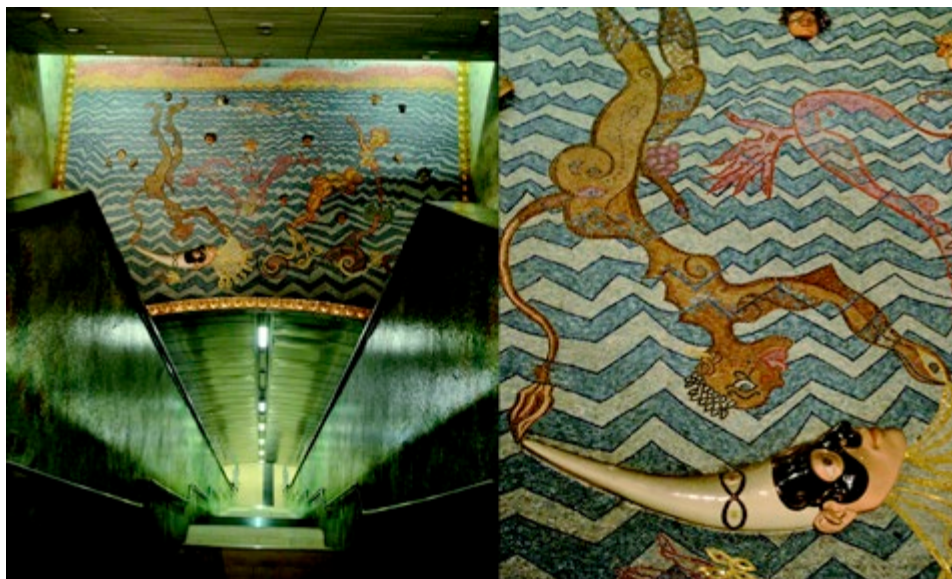


Figura 35. L.Ontani, *Spulcinellando, Scugnizzando*, stazione Materdei, 2002, Metropolitana di Napoli (fonte: S.Francini, 2011).

città, quando l'artista lavora nella città si deve mettere a servizio di questa» (Arcadja, 2009) , appurato che comunque stiamo parlando di un'arte disposta a rispondere alle esigenze progettuali di uno spazio aperto pubblico, simili dubbi perdono di rilevanza.

Questo orientamento è ormai riscontrabile nella ricerca e nella pratica operativa di numerosi artisti, che si dimostrano sensibili e particolarmente attenti al contesto spaziale e sociale, artisti portati a calarsi nel vivo del tessuto urbano, propensi quindi ad una condivisione di linguaggi e competenze. Negli spazi aperti pubblici della città 'questi' artisti<sup>52</sup> prendono posizione, rifuggono dalla contemplazione distratta, promuovono un nuovo modo di percepire e vivere il paesaggio urbano, per convogliare in operazioni che possano contribuire alla costruzione di nuovi spazi. La parola chiave diventa progetto: pensare che un intervento artistico diventi parte integrante di un progetto urbano. L'arte quindi come un atto di coscienza progettuale. Il ruolo del progettista ne realizza la possibilità: è nel compito di chi progetta (nel senso lato di questa parola aperta ad abbracciare la sfera della multidisciplinarietà e anche della partecipazione sociale) proporre e trovare indirizzo a nuove soluzioni.

<sup>52</sup> Ci si riferisce agli artisti che sono disposti a rispondere ai principi del progetto di arte urbana. È chiaro infatti che ci riferiamo a figure che decidono di far parte di un progetto, che prevede necessariamente dei vincoli; l'intervento artistico prodotto dovrà pertanto rispondere a dalle necessità e relazionarsi a più variabili.



L'analisi dello stato dell'arte, ovvero lo studio delle varie correnti artistiche che hanno eletto lo spazio aperto pubblico come luogo privilegiato d'intervento (condotto nel capitolo precedente), si è interfacciato con due ingredienti relazionali importanti: il contesto spaziale e il contesto sociale. Entrambi si sono rivelati, seppur non contemporaneamente (abbiamo visto infatti che prima si è sentito la necessità di portare l'opera fuori dagli spazi deputati storicamente all'arte, e successivamente si è iniziato a lavorare con il ruolo e l'interazione sociale che instaurava) elementi di dialogo imprescindibili per l'inserimento di interventi artistici nello spazio aperto pubblico.

Pertanto nell'affrontare un progetto di arte urbana, come inteso in questa ricerca, per la buona riuscita, si andrà inevitabilmente ad instaurarsi: un "Principio di relazione intervento artistico/contesto spaziale" e un "Principio di relazione intervento artistico/contesto sociale".

In questo procedere, di duplici rapporti di relazioni, emerge evidente l'importanza di ragionare rispetto un'idea di sistema che incide sul processo progettuale non meno di quanto incida su quello di analisi e conoscenza: il momento della conoscenza è inseparabile da quello del progetto e viceversa, il tutto in una concezione sistemica del ragionare che non perda di vista le relazioni tra le parti.

### **3.1.1 I casi studio come laboratori d'indagine: criteri interpretativi**

La lettura di un'opera che affronti un significato pubblico è forzosamente una lettura complessa, percezione ravvicinata fisica o psicologica, lettura distratta o percezione fuggevole su un piano temporale. Un'opera per la città non sarà tale se non sarà adatta a tutte queste letture, anche alla lettura fuggevole o alla lettura distratta, che non sono le meno importanti, perché numericamente le più praticate.

*Francesco Somaini, Urgenza nella città, 1972.*

Prima di scendere nello specifico di quello che è stato definito "Principio di relazione" ci sembra utile tentare una ricognizione sommaria delle esperienze più significative e che hanno maturato nel tempo una maggiore e consolidata incisività sia nel rapporto con la trasformazione urbana di cui sono spesso parte integrante (come il caso della Metropolitana di Napoli, il Passante Ferroviario di Torino, il caso di Colle Val d'Elsa, Piazza Cadorna a Milano, il Millennium Park di Chicago), sia nel rapporto con il contesto sociale attraverso la nascita spontanea di nuovi tipi di fruizione o come strumento di creazione o rivitalizzazione di nuove identità (come nel caso della Piazza a Vinci e l'intervento *Le Deux Plateaux* a Parigi), privilegiando gli aspetti metodologici di ricognizione e conseguente traduzione, in un'ottica finalizzata alla redazione di indirizzi utili alla definizione del progetto di arte urbana.

Tuttavia nel corso della ricerca ci siamo resi conto che focalizzare l'attenzione su un numero limitato di casi studio, non era la strada più appropriata da percorrere: per la novità dell'argomento, così concepito, (anche se come precisato, è più oppor



Figura 36. J.Plensa, *Conversation à Nice*, 2007, Nizza (fonte: D.Palazzo).

tuno parlare di riscoperta importanza del tema), sono pochi i casi studio che rispondono in ogni loro parte a quello che è stato definito progetto di arte urbana. I casi analizzati ne rappresentano semmai un esempio spontaneo, felice esito del susseguirsi degli avvenimenti del processo progettuale e quindi non ancora pienamente condotto in modo cosciente rispetto ai principi del progetto di arte urbana. Per questo si è scelto di mantenere una rosa ampia di casi studio (sia nel panorama internazionale che nazionale) da indagare sinteticamente, facendo incrociare le varie analisi in un confronto che ha portato ad evidenziare aspetti propedeutici ad ulteriori sviluppi.

I casi studio scelti sono stati quindi interrogati attraverso dei parametri finalizzati a far emergere aspetti utili alla definizione del progetto, nello specifico:

- il committente: chi commissiona il progetto: un ente privato? Una pubblica amministrazione?;
- modalità di richiesta: come viene affidato il progetto: attraverso un concorso? Incarico diretto?;
- competenze richieste: quali sono le figure coinvolte e come si relazionano tra loro: il progetto è frutto, fin dai suoi primi sviluppi, dell'interazione di un architetto e un artista, oppure una delle due figure compaiono prima, e solo in una seconda fase, entra in gioco l'altra? Oppure l'intervento è opera solo di un architetto o solo di un artista?;

- intenzionalità funzionale: a quale funzione/i l'intervento deve rispondere? Il progetto entra a far parte di un programma di riqualificazione urbana, promozione territoriale?;
- concept: sviluppo progettuale, linee guida, relazioni con il contesto;
- ruolo del pubblico: è stato previsto un coinvolgimento del pubblico, e se è stato previsto, in quale fase? Come avviene il coinvolgimento? E' esplicito, implicito oppure del tutto assente<sup>53</sup>?

I primi tre parametri d'indagine (committente, modalità di richiesta, competenze richieste) hanno portato a riflettere sulla modalità di interazione tra architetto e artista, ovvero alla definizione del "Principio di Collaborazione tra protagonisti e competenze", attraverso lo studio delle ultime tre (intenzionalità funzionale, concept, ruolo del pubblico) è stato possibile focalizzare l'attenzione sul contributo che l'intervento di arte urbana può dare al progetto dello spazio pubblico e quindi, in generale, quale apporto all'immagine urbana della città.

In conclusione di ogni analisi, là dove se ne è sentito il bisogno, sono stati sottolineati i punti di potenzialità e debolezza del caso studio rispetto ai temi affrontati dalla ricerca.

### **Panorama nazionale Metropolitana dell'Arte, Napoli (1993-2011) tipo di intervento: diffuso**

- committente: pubblico e privato. A metà degli anni novanta l'Amministrazione comunale di Napoli ha dato il via ad un percorso di rigenerazione del tessuto urbano attraverso il riassetto del sistema della mobilità. Si è attivato un processo di pianificazione che ha portato a collaborare diversi settori ed enti nel campo dell'urbanistica, della mobilità, dei trasporti e della cultura, coordinati dalla MN metropolitana di Napoli SpA, in maniera coordinata, strutturale e strategica. Questo modo di operare ha garantito al comune una gestione strategica dei lavori e non operativa;

<sup>53</sup> Con ruolo del pubblico 'esplicito' ci si riferisce a quei casi in cui, utilizzando diverse modalità di interazione (attraverso le scuole, le tavole rotonde, le interviste, le mostre, ...), i cittadini vengono interpellati e quindi coinvolti direttamente nelle varie fasi progettuali.

Con ruolo del pubblico 'implicito' ci si riferisce a quei casi in cui non c'è un coinvolgimento diretto ed espresso (per esempio scandinavo da un momento preciso) ma sottinteso e contenuto nei fatti (per esempio un'analisi attenta del contesto sociale).

Con ruolo del pubblico assente ci si riferisce a quei casi in cui il pubblico non viene interpellato e l'interazione con il contesto sociale non si evince nei contenuti.

- modalità di richiesta: incarico diretto. Si precisa che negli anni '90 la metro era sostanzialmente ferma, alla fine dello stesso decennio grazie all'arrivo di nuovi finanziamenti si riaprono i lavori chiedendo però di rivedere i progetti con uno spirito diverso;
- competenze richieste: architetti+artisti, coordinati da una curatela artistica. Gli architetti coinvolti sono: A. Mendini, G. Aulenti, O. Tousquet, A. Siza, K. Rashid, M. Fuksas, D. Perrault, Miralles-Tagliabue, M. Botta, R. Rogers, V. Lampugnani, U. Siola, H. Kolhoff, B. Podrecca.  
Gli artisti coinvolti sono circa una settantina tra cui citiamo: D. Tremlet, M. Anelli, K. Sieverding, M. Mertz, G. Zorio, I. Ducrot, N. Longobardi, M. Albanese, S. Fermariello, B. Bee, U. Manzo, M. Paladino, R. Barisani, G. Pisani, E. Tatafiore, M. Rotella, Perino & Vele, A. Sergenti, E. Cucchi, U. Merano, Innocente M.Scardoni, M. Jodice, L.D'Alessandro, L.Serafini, S.Chia, L.Ontani, Sol Lewit, R.Marinello, J.Kosuth, J.Kounellis, N.De Maria, M.Pistoletto, Gerhard Mertz, Alan Fletcher, Nanni Balestrini, V.Castella, L.Campigotto, L.Rabbia, Botto e Bruno F.Scognamiglio, M.Sironi.  
La curatela artistica è affidata ad Achille Bonito Oliva.  
L'accoppiata artista+architetto avviene mediante la scelta iniziale dell'architetto, decisione che si basa sulle competenze e predisposizioni personali del professionista rispetto al quartiere luogo dell'intervento, successivamente questo, insieme all'aiuto del curatore artistico Achille Bonito Oliva, sceglie l'artista o gli artisti con cui collaborare;
- intenzionalità funzionale: l'Amministrazione ha voluto cogliere questa occasione come una possibilità di rinnovamento urbano e culturale. L'obiettivo si è infatti concentrato non solo nella riqualificazione della metro ma, fin dall'inizio, si è manifestata la volontà di estendere il progetto anche sopra-terra rendendolo parte integrante di un progetto urbano di costruzione e riqualificazione: non limitare il progetto alla sola area funzionale ma aprire il progetto allo spazio sovrastante. Nasce così l'idea di coinvolgere alcuni architetti e artisti affermati a livello internazionale che, unitamente alla fase della progettazione, sono stati invitati a partecipare al progetto di dare nuova qualità estetica a quegli spazi di attraversamento;
- concept: si basa sull'idea di voler dare tante immagini della metro, in modo che ogni stazione manifestasse un proprio carattere architettonico, in continuità con il carattere urbano della città, fortemente eterogeneo.
- ruolo del pubblico: implicito;
- potenzialità del progetto: l'intervento nelle stazioni della metropolitana napoletana è un'esperienza che può diventare un modello: non si tratta infatti della collocazione di alcune opere, ma di veri e propri progetti integrati con

il respiro e i tempi che tali opere richiedono. Pertanto risulta di particolare interesse l'interazione tra i protagonisti coinvolti, architetti e artisti che insieme, grazie al processo di coordinamento e mediazione del curatore artistico, hanno contribuito a rinnovare l'immagine urbana di aree e quartieri problematici, e la conseguente esplosione del progetto sopra-terra. L'esito positivo dell'esperienza viene confermato da uno degli architetti coinvolti, Alessandro Mendini, che durante una conferenza ha così commentato "non è facile lavorare con gli artisti, trovare i luoghi di intervento e discuterne con loro, ma è stato molto stimolante perché questi artisti manifestavano la voglia di uscire dal museo e la consapevolezza di confrontarsi con un contesto e con parti diverse. Ovviamente nelle discussioni il contributo di Achille Bonito Oliva è stato indispensabile" (Studio Emilio Battisti, 2009).

Inoltre è da evidenziare che nonostante non ci sia stato un coinvolgimento diretto del contesto sociale, a distanza di anni non si è manifestato nessun atto vandalico e nessun segno di degrado negli spazi investiti dal progetto, dimostrando in fondo che se si progetta un luogo di cui essere orgogliosi diventa più immediato sviluppare un senso di appartenenza;

- debolezza del progetto: nonostante l'obiettivo dichiarato di una fusione tra intervento progettuale ed intervento artistico c'è da osservare che in alcuni casi il rapporto viene completamente a mancare relegando l'opera d'arte ad essere oggetto di arredo urbano.

### **Passante ferroviario, Torino (1996-2006)**

#### **tipo di intervento: diffuso**

- committente: pubblico;
- modalità di richiesta: incarico diretto. All'inizio degli anni '90 lo studio Gregotti è incaricato di redigere il Piano Regolatore Generale di Torino riguardo l'interramento dei binari, che da sempre creano una frattura nella città, e del conseguente progetto di copertura, liberando in superficie un lungo nastro (che oggi coincide con Corso Mediterraneo). Con l'interramento dei binari nel sottoterra si liberano grandi porzioni di aree; si decide così di segnare questa grande trasformazione urbana con progetti di riqualificazione e rinnovamento, anche grazie un rinnovato ruolo dell'arte pubblica;
- competenze richieste: lo studio Gregotti, già chiamato dall'amministrazione comunale per redigere il Piano Regolatore Generale, viene incaricato di attuare il progetto di interrimento dei binari. Nell'ambito di una nuova ridefinizione dell'intero progetto accompagnato da una rivitalizzazione culturale della città, si associa alla progettazione architettonica una curatela artistica composta dal direttore artistico Rudi Fuchs e dalla curatrice Cristina

Mundici, per stendere un piano dettagliato che comprenda anche l'individuazione esatta dei luoghi in cui collocare opere (selezionati in base a criteri urbanistici, di uso pubblico, sicurezza, ...). La scelta dei luoghi è stata discussa con Augusto Cagnardi dello Studio Gregotti, responsabile della sistemazione dell'area di superficie. Focalizzato le aree si è poi immaginato una tipologia di interventi adatti a quel luogo e quindi una rosa di artisti in grado di rispondere al compito, attraverso una tipologia di interventi la cui idea matrice è la volontà di rifarsi all'identità fortemente monumentale della città di Torino, senza però cadere in una riproduzione pedissequa. Per la scelta degli artisti si è invece deciso di rivolgersi a professionisti affermati e legati (per lavoro o per luogo di nascita o residenza) alla città, che potessero garantire «garanzie di qualità»<sup>54</sup> per un grande investimento che la città stava progettando.

Pertanto sono stati scelti otto artisti legati all'arte povera tra cui Mario Mertz, Giuseppe Penone, Luigi Mainolfi, Giulio Paolini, Gilberto Zorio, Michelangelo Pistoletto, Jennis Cunellis, e tre stranieri ma che comunque hanno lavorato con modalità affini ovvero Peter Kirkeby, Ulrich Rückrim, Walter Pichier;

- intenzionalità funzionale: da una parte dar vita ad una grande trasformazione urbana con conseguente riappropriazione di aree pubbliche un tempo occupate dai percorsi ferrati, dall'altra rilanciare Torino come città dell'arte contemporanea;
- concept: l'obiettivo è la volontà di affidare all'arte una funzione non soltanto estetica e sociale, ma anche di ricucitura del tessuto urbano sviluppando un lavoro che per la sua innovazione si dichiara come sperimentazione di un metodo;

Delle undici opere progettate ad oggi ne sono state realizzate tre. La prima è l'intervento *Igloo* di Mario Mertz (2002), un'opera realizzata in un grande incrocio in cui si utilizza l'arte per inventare una nuova prospettiva urbana. L'obiettivo è di creare un oggetto che non sia barriera ma traguardi la prospettiva della spina. La seconda è l'intervento *L'albero-giardino* di Giuseppe Penone (2002), un'opera in cui l'artista risponde all'indirizzo di realizzare un'area verde creando uno spazio che sia attraversabile per permettere al visitatore (dall'interno) e al viaggiatore (dall'esterno) di essere coinvolto in nuove prospettive urbane. La terza è l'intervento *Opera per Torino* di Peter Kirkeby (2005), opera in cui l'artista ha immaginato una costruzione aperta che segnasse il luogo di attraversamento pedonale ma che allo stesso tempo

<sup>54</sup> La definizione «garanzie di qualità», che per molti aspetti risulta discutibile, è ripresa dalle parole della curatrice Cristina Mundici, nell'incontro *Arte contemporanea, società e spazio pubblico* tenuto allo studio Emilio Battisti in data 28/05/2009 ([www.emiliobattisti.com/studio/eventi/2009.htm](http://www.emiliobattisti.com/studio/eventi/2009.htm)).

costituisse, da una parte una emergenza architettonica che richiamasse anche la tradizione monumentale di Torino, e dall'altra si sposasse con gli edifici 'abbastanza infelici' risalenti agli anni '70. Un luogo di penetrazione da attraversare e sostare, gioco di luci e di ombre, una sorta di meridiana;

- ruolo del pubblico: assente. Il contributo dei cittadini è stato minimo, nonostante più volte sia stato chiesto all'Amministrazione di promuovere un lavoro di partecipazione con il fine di fare in modo che i cittadini accogliessero l'opera, sia a livello progettuale che alla fine come una forma di diffusione, comunicazione, promozione;
- potenzialità del progetto/debolezza del progetto: l'interazione tra progetto urbano e intervento artistico risulta chiara e felice negli intenti ma nonostante il notevole sforzo, innovativo per i tempi, non è stata possibile una progettazione contestuale degli spazi e delle opere in quanto le decisioni infrastrutturali erano già state prese. In breve, la realizzazione del progetto di copertura appartiene ad una fase che precede la collaborazione con l'artista. Come ha affermato Franco Galvagno, direttore dei lavori per la parte strutturale e amministrativa, la partecipazione di artisti alla collocazione delle opere avrebbe significato prevedere un loro intervento nell'urbanizzazione dell'area, o meglio una loro partecipazione alla redazione del P.R.G, indispensabile per i tempi.

Questo problema tuttavia ha trovato un nuovo positivo sviluppo per la seconda parte dello studio, relativo l'installazione di opere d'arte anche nel tratto da Corso Vittorio Emanuele II alla Stazione Stura, dove il piano di sistemazione non era stato ancora assegnato e affidato poi agli uffici tecnici del Comune. Pur mantenendo una continuità con il precedente progetto, nella seconda parte il Comune e i curatori (ancora una volta l'accoppiata Fuchs e Mundici) coinvolgeranno direttamente gli artisti nella sistemazione dell'area: un salto di qualità del sistema progettuale in cui curatori, artisti e uffici tecnici del Comune collaboreranno a stretto contatto.

### **Piazza Cadorna, Milano (1999-2000)**

#### **tipo di intervento: puntuale**

- committente: privato e pubblico. Il committente della riqualificazione della piazza sono le Ferrovie Nord, ma il progetto, che investe anche la città, è stato realizzato con la collaborazione del Comune di Milano ed in particolare con l'assessore all'Urbanistica di allora, Maurizio Lupi;
- modalità di richiesta: incarico diretto. L'architetto Gae Aulenti fu incaricata della sistemazione dell'area;
- competenze richieste: inizialmente il progetto fu affidato interamente all'architetto Gae Aulenti che, in secondo tempo, manifestò *in primis* l'esigenza del completamento della piazza, attraverso la creazione di un

punto focale con la realizzazione di un'opera d'arte contemporanea. Il dialogo con Germano Celant, interpellato dalla stessa Aulenti, portò ad individuare Claes Oldenburg e di Coosje Van Bruggen come artisti adatti a rispondere al compito, sia per la loro esperienza nella realizzazione di opere fuori scala nelle città di tutto il mondo, sia per la capacità di rinnovamento che hanno sempre dimostrato nell'utilizzo di forme e materiali che rendono l'ordinario straordinario'.

In questo progetto si sottolinea la presenza di quello che è stato definito "progettista d'arte" (Birozzi, Pugliese, 2007, pag.49), che incarna il ruolo del direttore dei lavori che segue e coordina le varie fasi di realizzazione dell'opera;

- intenzionalità funzionale: l'intervento partiva dall'obiettivo di riqualificare la ricostruzione dell'assetto originario di Foro Bonaparte e di far rivivere le prospettive tra il Castello Sforzesco e la strada verso la basilica di S.Ambrogio da un lato e Via Boccaccio dall'altro, due assi viari le cui linee fondanti si erano disperse. In secondo luogo il mandato prevedeva di rispondere a degli obiettivi urbanistico-sociali: eliminare il mercatino permanente che da anni affollava la piazza, prevedendo comunque un'area adibita al commercio, lasciando però la precedenza al flusso dei passeggeri delle linee ferroviarie, metropolitane e trasporto su ruote;
- concept: il lavoro degli artisti non si è posto l'obiettivo di rispondere unicamente all'esigenza di creare un punto focale, cannocchiale visivo di ricuciture prospettiche, come indicato in prima analisi dall'interazione con la proposta architettonica, ma anche di rappresentare un'idea di frequentazione più casuale della piazza, un punto di riferimento anche ludico. L'elaborazione finale dell'opera, che ha combinato visivamente elementi di durezza, che si materializzano nell'immagine dell'ago in asse con il Castello e con la cruna che si allinea con la Torre, con elementi morbidi, come il filo colorato che si avvolge in un gioco d'intrighi metafora del traffico urbano, simboleggia la ricucitura del territorio. Il nodo, sistemato sull'asse di via Carducci, avrebbe dovuto avere il suo gemello (l'altro capo del filo), all'arrivo a Malpensa, metafora di un legame tra la città e la sua porta di arrivo, l'aeroporto: una ricucitura simbolica mai realizzata;
- ruolo del pubblico: implicito. Numerose polemiche hanno accompagnato i primi anni di vita di questo intervento e soprattutto della scultura, partite non solo dai cittadini ma anche dall'Assessore alla Cultura della città e dal Sindaco nel 2006, ben sei anni dopo la sua inaugurazione;
- debolezza del progetto: si è spesso discusso sulla posizione della scultura, ovvero relegata ad occupare il posto in uno "slargo", collocazione che in parte ha giustificato il giudizio negativo che a volte le è stato attribuito. Questo dimostra per opposto quanto la ricerca si propone di dimostrare. Ma al di là del parere sull'intervento artistico, ci fanno riflettere le parole della cri-



tica d'arte Alessandra Pioselli, che mettono in luce una problematica, fortemente presente nel nostro paese, ovvero che le opere necessitano di una "sorta di statuto". "In poche parole, devono essere conservate, nel rispetto delle professionalità che le hanno costruite e sostenute, dai pubblici poteri che le hanno volute, come una forma di riguardo per tutti i cittadini. Che per far ciò si utilizzi un semplice contratto oppure una struttura che regoli diritti o doveri dei committenti, sarebbe in ogni caso opportuno mettere al riparo il lavoro degli artisti e l'immagine stessa della città dagli arbitri più mortificanti e dalla volontà di far spettacolo a poco prezzo" (Birozzi, Pugliese, 2007, pag.50).

### **Una Piazza per Leonardo, Vinci, Empoli (2003-2006)**

#### **tipo di intervento: puntuale**

- committente: pubblico. Comune di Vinci, in collaborazione con l'Associazione Arte Continua di San Gimignano nell'ambito del programma Arte all'Arte Rinascimento Nascimento e con il co-finanziamento della Comunità Europea;
- modalità di richiesta: concorso di idee a invito (concorso di idee per la realizzazione in Piazza dei Guidi di un'opera di alto valore artistico, capace di dialogare simbolicamente col museo stesso e con l'eredità di Leonardo a partire dalla contemporaneità);
- competenze richieste: i concorrenti invitati al concorso sono stati scelti tra artisti di fama internazionale, il progetto vincitore porta il nome di Mimmo Paladino (idea e progetto), con la collaborazione dell'architetto Nicola Fiorillo;
- intenzionalità funzionale: l'intervento in Piazza dei Guidi si inserisce nel progetto di ampliamento del Museo Leonardiano che ha visto l'apertura del nuovo ingresso e dei nuovi spazi espositivi nella sede di Palazzina Uzielli, a pochi centinaia di metri dal Castello dei Conti Guidi, un tempo sede unica del museo. L'accorpamento del Castello dei Conti Guidi (nucleo originario del Museo Leonardiano), della Palazzina Uzielli e dell'antistante Piazza Guidi in un unico percorso museale ha posto la necessità di dare al nuovo accesso del Museo un'identità pubblica riconoscibile, un'immagine dotata di forza visiva e carica simbolica pari a quella maturata negli anni dal Castello dei Conti Guidi;
- concept: l'artista, in collaborazione con l'architetto Nicola Fiorillo, riconfigura la piazza con un reticolo di geometrie, con scomposizioni e ricomposizioni di piani in lastre di pietra del Cardoso sui quali incide, con tasselli di vetro o lama d'argento, motivi che ripropongono il suo ben noto universo iconico;
- ruolo del pubblico: implicito;

- potenzialità del progetto: l'intervento ha saputo rispondere all'esigenza di creare una piazza che sia luogo d'incontro e al tempo stesso forte richiamo di attrazione turistica, non solo dovuto all'identità principale del luogo (la patria di Leonardo da Vinci) ma anche per l'originalità dell'esito progettuale. Oltre che da un punto di vista promozionale, il progetto ha saputo anche raccordarsi pienamente con le preesistenze spaziali (come la terrazza creata come ingresso alla chiesa) e l'andamento morfologico, creando dei punti di vista inediti e vari. Il progetto ha dato vita ad un nuovo spazio urbano, un'inedita e autonoma scenografia in linea con l'identità pubblica del luogo e con la figura artistica e scientifica del suo principale ispiratore, Leonardo da Vinci.

### **Piazza Arnolfo Di Cambio, Colle Val d'Elsa, Siena (2004-2010)**

#### **tipo di intervento: diffuso**

- committente: pubblico e privato. L'operazione *Fabbrica Colle*, di cui fa parte il progetto della Piazza Arnolfo Di Cambio, è stato promossa attraverso la costituzione di una Società di Trasformazione Urbana a metà tra il Comune (51%) e diversi soci privati (imprese di costruzione e di servizi, banche, industrie manifatturiere);
- modalità di richiesta: incarico diretto. L'amministrazione di Colle Val D'Elsa ha deciso di «affidare a Jean Nouvel il futuro della città» (Bianchi, 2008). Il coinvolgimento nella progettazione di professionisti di fama riconosciuta ha avuto lo scopo di portare a questa operazione un notevole riflesso mediatico ed un'apertura di livello internazionale;
- competenze richieste: l'amministrazione ha chiamato Jean Nouvel il quale ha proposto, per il progetto della Piazza, di affiancarsi ad un team di artisti (secondo quindi un modo di operare proprio dell'architetto che incrocia gli strumenti dell'architettura e quelli delle pratiche artistiche). Gli artisti proposti dall'architetto sono stati: Michelangelo Pistoletto, Sofie Holler (questi primi due artisti non hanno poi preso parte al progetto), Daniel Buren, Lewis Baltz, Bertrand Lavier e Alessandra Tesi. Jean Nouvel ha individuato le linee guida e coordinato i lavori, la riqualificazione delle singole parti è stata invece affidata agli artisti;
- intenzionalità funzionale: Piazza Arnolfo rappresenta da sempre il cuore sociale e commerciale della cittadina. Fu realizzata nel 1867 con l'idea di attrezzare un'area per lo svolgimento di fiere e mercati e, con il passare del tempo, divenne la sede naturale non solo delle attività fieristiche, ma anche della vita sociale, politica e finanziaria della città. Oggi la ristrutturazione e la riqualificazione di questo spazio si inserisce nel più vasto progetto di rivitalizzazione urbana e commerciale di Colle che sta coinvolgendo le aree

comprese fra il vecchio scalo merci ed il centro storico della parte alta della città passando proprio per Piazza Arnolfo e Via Garibaldi;

- concept: il progetto è ideato dall'interazione tra il masterplan complessivo dell'intera operazione denominata Fabbrica Colle e i vari interventi artistici coordinati dallo stesso Nouvel, che regalano un'immagine complessiva unica. I singoli interventi sono stati così suddivisi: l'artista D. Buren ha lavorato sulla pavimentazione della piazza attraverso una sua ridefinizione in tre ambiti, caratterizzati dalla bicromia dei materiali di rivestimento. La definizione della piazza è affidata ad un disegno di pavimentazione che segue una geometria molto forte, articolata in due aree principali separate da una sezione centrale che ruota attorno al preesistente monumento ai caduti. Il diverso disegno dei due spazi principali trova la sua misura nel passo dei portici che circondano la piazza, declinato secondo due geometrie opposte, una a scacchiera e una radiale. Il tema dell'alternanza tra bande bianche e nere e la misura delle liste di pietra è costante nella produzione personale dell'artista, ma trova, in questo contesto, un richiamo con la tecnica della bicromia propria della tradizione romanico toscana.

B. Lavier si è invece occupato del trattamento dei portici che circondano la piazza su tre lati: le arcate dei portici sono concepite dall'artista come una grande "lanterna luminosa", definita da una sequenza di tende colorate che giocano con trentatré gradazioni del colore dell'arancione (intervento non ancora ultimato).

L'artista L. Baltz, già conosciuto per i suoi lavori topografici<sup>55</sup>, ha lavorato sul recupero della gora, considerata dall'artista come il principale elemento di attrazione della piazza. L'intero canale sarà lasciato a vista ma coperto da superfici diversamente trasparenti che ne consentono l'attraversamento: grigliati metallici, lastre trasparenti in vetro o policarbonato (intervento non ancora ultimato).

A. Tesi si è occupata dell'illuminazione e della pittura delle volte dei portici. L'artista, la cui ricerca ruota attorno ai materiali della cosmesi femminile, agli smalti colorati, alle paillettes e al trattamento dei fasci luminosi, ha previsto una serie di soluzioni basate sulla diffusione e rifrazione della luce solare ed artificiale sulle pavimentazioni e sulle volte dei portici, in grado di creare luminosità e colorazioni variabili a seconda della posizione dell'osservatore e del momento della giornata;

<sup>55</sup> Tra cui citiamo il lavoro fotografico *Candlestick Point*, presentato anche nell'ambito di Art Unlimited a Basilea (giugno 2011), *The New Industrial Parks*, *San Quentin Point, Nevada*, opere che puntano l'accento sulla fotografia 'contro-estetica', dove la desolazione del paesaggio, soprattutto quella dovuta all'intervento umano sul paesaggio, è protagonista.

- ruolo del pubblico: esplicito. Il confronto con i cittadini e con le scuole di Colle ha portato ad una rielaborazione del progetto originale, sulla base di nuove indicazioni emerse dal dialogo. Tuttavia si precisa che il processo è stato attivato a progetto già in corso di sviluppo;
- potenzialità del progetto: è interessante evidenziare l'interazione, espressamente voluta da Nouvel, tra architetto e artisti. La forza del progetto è l'apertura e la condivisione del processo progettuale tra i vari protagonisti che ha portato ad una soluzione progettuale frutto di un inedito scambio relazionale tra le parti coinvolte per approdare ad una soluzione compositiva in cui ogni singola parte diventa elemento di un sistema;
- debolezza del progetto: nonostante l'interazione tra le parti coinvolti sia fondata su una relazione cosciente e coordinate non tutti gli esiti degli interventi artistici risultano incisivi. Si nota infatti che alcuni lavori, come quello dell'artista A. Tesi e dell'artista B. Lavier, sono stati realizzati solamente in via sperimentale e temporanea.

### **Piazza Verdi, La Spezia (concorso 2010- non realizzato)**

#### **tipo di intervento: puntuale**

- committente: pubblico. Amministrazione pubblica di La Spezia con la collaborazione di P.A.A.L.M.A. Premio Artista+ Architetto La Marrana Arteam-bientale.
- modalità di richiesta: concorso di progettazione *Dare Arte alla Città: La Spezia e Piazza Verdi*, concorso di progettazione per la riqualificazione architettonica e artistica di Piazza Verdi.
- competenze richieste: artista+architetto. Il bando specifica la richiesta, fin dai primi passi, di una collaborazione sinergica tra artista e architetto, chiamati insieme a risolvere un tema non banale di qualità del progetto, vivibilità e flessibilità dello spazio pubblico e luogo emblematico di stimolo creativo per l'intera città. La scelta dell'accoppiata è autonoma (architetto e artista si scelgono).
- intenzionalità funzionale: recupero di una storica piazza della città attraverso l'ideazione di un progetto concepito in sinergia da artisti e architetti con la volontà di approdare ad una soluzione non solo funzionale ma sensibile all'identità del luogo, capace di coniugare storia, estetica ed emozione.
- concept: Il progetto si pone l'obiettivo di portare a compimento il desiderio di modernità che era alla base della storia urbana della piazza facendola diventare un simbolo di promozione della cultura, una cerniera fra la città storica e la città del '900, fra la collina e il mare e infine un luogo di cui potersi riappropriare. Sono cardini del progetto la definizione di un luogo che operi una riconnessione fra le sue parti, che accetti e rafforzi lo schema delle

grandi direttrici che definiscono la città, che allo stesso tempo sia un luogo di rappresentatività all'esterno e di estensione della centralità urbana all'interno. La creazione di un luogo felice per incontrarsi, per stare, per riappropriarsi della città, in grado di produrre sempre nuove percezioni. E, non ultima, la costruzione di un luogo sensibile ai temi della sostenibilità ambientale, promuovendo la biodiversità con l'introduzione della natura nella città; controllando il clima in modo naturale con nuove alberature, vasche d'acqua e nuove superfici a verde.

Sono stati pensati tre spazi in continuità fra loro ma in grado di riproporzionare la piazza e farla percepire come un luogo accogliente per varie attività. Al centro è stato proposto, come spazio plurivalente per manifestazioni pubbliche, un teatro incassato (che rappresenta con un vuoto l'assenza del Politeama demolito negli anni '30) suscettibile di varie funzionalità e che può essere goduto anche da chi si muove al suo intorno. Ai due lati, invece, luoghi per stare e per incontrarsi: l'uno realizzato da tappeti erbosi e doppie alberature, l'altro con vasche di acqua in lieve movimento, alberi da fiore e panchine in mezzo all'acqua. Al centro, sotto i porticati di Daniel Buren, una passeggiata architettuale che unisce in un'unica prospettiva l'intera piazza e ne sottolinea l'unitarietà.

- ruolo del pubblico: assente. Solo dopo aver eletto il progetto vincitore è stata organizzata una mostra con i progetti partecipanti al bando. Questo mancato coinvolgimento durante le fasi d'ideazione progettuale ha portato, ormai a lavori conclusi, alla nascita di un acuto dibattito con il conseguente rallentamento delle fasi di esecuzione (dovuto anche a problemi di congelamento dei fondi destinati alla realizzazione).
- potenzialità del progetto: essendo il progetto ancora sulla carta è prematuro dibattere sugli esiti progettuali; tuttavia si deve riconoscere che è pienamente riuscita la sinergia tra architetto e artista<sup>56</sup> inaugurando una nuova possibile modalità progettuale che vede volontariamente coinvolti a collaborare insieme, in tutte le fasi del progetto, architetti+artisti dando vita ad progetto di uno spazio aperto pubblico il cui intervento artistico si fonde con l'intervento progettuale aumentandone così la

## **Panorama internazionale**

<sup>56</sup> Durante un colloquio personale con l'architetto Vannetti è stato evidenziato il felice esito di questo nuovo rapporto collaborativo, che ha portato ad una fusione di intenti e significati. Lo stesso Vannetti ha però specificato di aver scelto l'artista con cui collaborare, rispondendo non solo ad un'affinità lavorativa personale ma scegliendo anche in base alle specificità del luogo e quindi un'artista capace di inserirsi in un simile contesto.

**Vietnam Veterans Memorial, Washington, Stati Uniti (1981- 1982)**

**tipo di intervento: puntuale**

- committente: pubblico. Il memoriale è attualmente gestito dal National Park Service.
- modalità di richiesta: concorso di progettazione per un monumento ai caduti americani nel Vietnam.
- competenze richieste: il concorso di progettazione era aperto ad architetti e artisti; tra i trecento partecipanti fu proclamato vincitore il progetto presentato dall'allora giovanissima studentessa della Scuola di Architettura di Yale Maya Lin.
- intenzionalità funzionale: il bando riportava nello specifico l'ideazione di un vero e proprio monumento ai caduti americani nel Vietnam, un'opera che non celebrasse la guerra ma l'assurdità della morte in combattimento.
- concept: un percorso che si insinua nella terra, una voragine, una ferita simbolo della vacuità interiore provocata dalla tragica perdita di tantissime vittime i cui nomi, in ordine cronologico e non alfabetico, in modo che si trovassero vicini i nomi dei soldati che avevano condiviso lo stesso destino, sono incisi nelle lastre di granito che perimetrano e delimitano un lato del percorso. Questo monumento si sviluppa con una semplicità estrema delineandosi attraverso due cunei di alabastro a forma di V inseriti nel prato, i cui lati sono rivolti sia verso il monumento di Abraham Lincoln che quello di George Washington creando un legame percettivo con l'esistente che si percepisce durante la passeggiata commemorativa.
- ruolo del pubblico: implicito.
- potenzialità del progetto: questo intervento pur configurandosi tra quegli esempi definiti dalla ricerca *border line*<sup>57</sup> essendo il prodotto di un'unica figura (in questo caso un'artista), sconfini i limiti del *memorial* sviluppandosi come un vero e proprio progetto di spazio aperto pubblico che si rapporta sensibilmente sia nel rapporto pieni/vuoti (attraverso il contrasto tra la linearità del prato e la volumetria della vegetazione) sia con le preesistenze circostanti.
  - Inoltre bisogna sottolineare l'elevato grado di apprezzamento che l'intervento ha suscitato e continua a suscitare, tanto che nel 2007 si è classificato al decimo posto nella lista tra le architetture preferite dagli americani, curata dalla *American Institute of Architects*.

<sup>57</sup> Si rimanda nello specifico al paragrafo 2.4 (punto d).

**Les deux plateaux (comunemente chiamato “Le colonne di Buren”), Parigi, Francia (1986)**

**tipo di intervento: puntuale**

- committente: pubblico. L'intervento è stato commissionato nel 1985 dal Ministero della Cultura, guidato da Jack Lang (allora Ministro della Cultura);
- modalità di richiesta: incarico diretto;
- competenze richieste: artista Daniel Buren (in primo piano) a cui si affianca la consulenza architettonica dell'Arch. Patrick Bouchain;
- intenzionalità funzionale: l'opera è stata commissionata all'epoca dei grandi lavori che, a metà degli anni '80, hanno investito la capitale con l'intento di rappresentare una 'nuova Francia', dinamica e attuale che emerge attraverso la superficie dell'antica aurea della capitale francese. Questi nuovi processi hanno così provocato un intenso dibattito sull'integrazione dell'arte contemporanea in edifici storici, come la stessa sede dell'intervento ovvero l'edificio seicento Palais-Royal;
- concept: l'intervento, che occupa 3000 mq di corte, è costituita da una griglia di 260 colonne di marmo bianco striato di nero, di dimensioni diverse, che creano un particolare gioco di simmetrie che contrasta con il classicismo del colonnato del Palais Royal. Le colonne partono dal sotto suolo ed emergono alla superficie come se sorgessero dal ventre archeologico della città. Una sorta di rovine artistiche che sono state disposte matematicamente dal suo creatore. È concepito come un lavoro in due livelli: uno visibile a tutti occupa il porticato del Palais Royal, l'altro si sviluppa nel sottosuolo e include un percorso acquatico che riflette il livello superiore;
- ruolo del pubblico: implicito. L'opera ha riscosso un grande successo tra i parigini e viene fotografata quotidianamente da migliaia di turisti che si recano appositamente nel cortile incuriositi dall'intervento;
- potenzialità del progetto: ciò che colpisce maggiormente di questo progetto, oltre all'attento inserimento relazionale tra l'opera e l'intorno, quasi un *continuum* di linee la cui contemporaneità è dichiarata e pertanto chiara (senza quindi cadere in una riproposizione pedissequa della storicità del palazzo), è il forte carattere di coinvolgimento e quindi fruizione posizionandosi non solo come meta di interesse ma anche come spazio ormai entrato a far parte dell'identità sociale (per esempio viene scelto da numerosi sposi che scelgono questa inedita scenografia per immortalare il giorno delle proprie nozze).

**Millenium Park, Chicago, Stati Uniti (1997-2004)**

**tipo di intervento: diffuso**

- committente: pubblico;

- modalità di richiesta: incarico diretto;
- competenze richieste: originariamente il progetto del parco era stato affidato allo studio americano SOM (Skidmore, Owings & Merrill) ma gradualmente ulteriori artisti e architetti sono stati incaricati della pianificazione del parco, come Frank Gehry, Thomas Beeby, Anish Kapoor e Jaume Plensa, in una fusione di intenti e operato tale che, nel processo di divulgazione del progetto, è dichiarata una paternità multipla dell'intera operazione;
- intenzionalità funzionale: la costruzione del parco è stata un'occasione irripetibile di riqualificazione urbana perchè ha permesso di ricucire il rapporto tra il Loop e il Lago Michigan, precedentemente separati dalla ferrovia che oggi è stata interrata. Inoltre fin da subito si è sentito l'esigenza di creare una pedonalizzazione fino al lungolago, esigenza risolta attraverso l'inserimento di un ponte che copre le otto corsie di Columbus Drive;
- concept: Millennium Park può essere considerato il più grande giardino pensile in tutto il mondo, essendo stato costruito sulla sommità di una ferrovia e su di un ampio parcheggio interrato. Tra i progetti realizzati da artisti e architetti che insieme si sono trovati a creare un unico spazio, articolando le varie parti con una visione sistemica, citiamo: *Jay Pritzker Pavillon* di Frank Gehry, *BP Bridge* di Frank Gehry, *AT&T Plaza/ Cloud Gate* di Anish Kapoor, *Crown Fountain* di Jaume Plensa, *Wrigley Square and Millennium Monument* (Peristilio), *Lurie Garden* di Gustafson Guthrie Nichol Ltd, Piet Oudolf and Robert Istraël e *Boeing Galleries* di Harley Ellis.

*Jay Pritzker Pavillon* di Frank Gehry è un spazio sede di concerti all'aperto, con una copertura costituita da vele ricurve (che sembrano gonfiarsi e ricurvarsi al vento) di acciaio inossidabile spazzolato connessi a loro volta a un graticcio di tubi di acciaio.

*BP Bridge* di Frank Gehry è un ponte che collega il parco con Daley Bicentennial Plaza attraversando Columbus Drive. Oltre ad essere un punto panoramico da cui si possono ammirare splendide viste dello skyline di Chicago, il ponte funziona da completamento al Pritzker Pavillon per il quale costituisce uno sbarramento acustico al rumore del traffico proveniente dalla strada sottostante.

*AT&T Plaza/ Cloud Gate* di Anish Kapoor è una scultura ellittica di 110 tonnellate, forgiata senza soluzione di continuità con una serie di lastre di acciaio inossidabile lucidato, che riflettono il famoso skyline di Michigan Avenue. L'alto arco che compone la scultura invita i visitatori a toccare il suo specchio e vedere la propria immagine riflessa in una varietà di prospettive e profondità. L'artista ha quindi voluto realizzare un oggetto che non solo è nello spazio ma lo crea, diventando un punto d'incontro e di sosta, che intrappola lo skyline del paesaggio urbano invitando contemporaneamente lo spettatore ad interagire direttamente con la scultura e contemporaneamente con la città intorno.



*Crown Fountain* di Jaume Plensa, ispirata al popolo di Chicago, è una fontana che si compone di due grandi blocchi di cristallo alti 15 metri su cui sono proiettate immagini video che rappresentano volti di persone di ogni razza (rappresentando quindi un ampio spettro sociale dei cittadini della città) che sputano acqua, un riferimento al tradizionale impiego di doccioni in fontane dove esseri mitologici sono stati scolpiti con la bocca aperta per consentire all'acqua, simbolo della vita, di fluire fuori. L'artista ha quindi rivisitato e riadattato le tradizionali fontane proiettando le facce dei cittadini della città su schermi a LED e facendo fluire l'acqua attraverso una presa nello schermo, per dare l'illusione che l'acqua schizzi dalla loro bocca. Le due torri si trovano ai lati di una pavimentazione in granito nero che costituisce una sorta di specchio d'acqua riflettente. La fontana è diventata un luogo di gioco e di divertimento oltre a contribuire a creare una vera e propria piazza d'acqua dove bambini e adulti trascorrono il tempo libero nei mesi estivi.

*Wrigley Square and Millennium Monument* (Peristilio) è uno spazio aperto dove i visitatori possono rilassarsi sul prato o passeggiare tra i percorsi. Con la sua fila di colonne in stile dorico disposte a semicerchio, il Monumento lega il passato al presente e sostiene la designazione di Michigan Avenue come punto di riferimento.

*Lurie Garden* di Gustafson Guthrie Nichol Ltd, Piet Oudolf and Robert Israel è un giardino di 2,5 acri che rende omaggio al motto "Urbs in Horto" (Città in un giardino), che si riferisce alla trasformazione di Chicago dalla sua piatta e paludosa origine ad una fiorente ed importante città.

*Boeing Galleries* di Harley Ellis è uno spazio pensato per ospitare mostre pubbliche nel parco, nell'intento di far sperimentare al pubblico direttamente il lavoro e le idee di artisti viventi. Questa sorta di gallerie aperte, ubicate simmetricamente ai lati dell'accesso al parco dalla Gloud Gate, sono rivestite su entrambi i lati da una fila di graziosi alberi sicomoro.

- ruolo del pubblico: implicito. Non si hanno notizie di un coinvolgimento attivo della popolazione durante le fasi progettuali, tuttavia alcuni interventi, a partire da *Crown Fountain* dimostrano un'attenta sensibilità verso il contesto sociale, e i risultati sia delle singole operazioni sia dell'intero masterplan, dimostrano che il parco è divenuto un'importante centro civico della città;
- potenzialità del progetto: tralasciando l'innegabile importanza urbanistica dell'intero progetto che ha permesso di ricucire due parti importanti della città attraverso la creazione di un vero e proprio polmone verde e al tempo stesso rilevante centro civico per la città, ciò che vogliamo evidenziare è il felice esito prodotto dall'interazione tra arte, architettura del paesaggio e progetto urbano. La reale fusione tra intervento artistico e atto progettuale ha portato alla creazione di spazi in cui gli interventi artistici diventano



Figura 37. G.Vannetti, D.Buren, Piazza Verdi, La Spezia, concorso 2010 (fonte: rendering Studio G.Vannetti).

elementi indispensabili, linfa vitale, per la definizione dei vari luoghi che compongono in un'unità sistemica l'intero parco, allontanandosi definitivamente dall'uso delle sculture come semplici oggetti di arredo.

### **3.2 Il Principio di relazione intervento artistico/contesto spaziale nel progetto di arte urbana**

Una nuova immagine del paesaggio può nascere solo, in maniera propria e corretta, usando materiali che allo stesso paesaggio appartengono.

*Vittorio Fagone, 1996*

L'inserimento di un progetto urbano in qualsiasi contesto e a varie scale, non può prescindere da un'attenta analisi del paesaggio circostante. L'analisi del paesaggio non ha una scaletta preconstituita, neutra e valida in ogni situazione, ma assume significati diversi per le varie tipologie di contesto nel quale opera. Analogamente per le varie situazioni possono essere individuate analisi specifiche finalizzate ad evidenziare aspetti particolari. Le stesse analisi assumono poi significati diversi a seconda dei valori di misurazione degli stessi fenomeni.

Il paesaggio si comporta come un sistema unico ed integrato, in esso le modificazioni apportate in una sua parte interagiscono necessariamente con altre parti con manifestazioni e fenomeni apparentemente non collegati tra loro. Pertanto per l'interpretazione dei vari contesti si dovrà procedere ad analisi, condotte a varie scale, volte ad intercettare le relazioni che l'area instaura con il paesaggio circostante. Ogni segno diviene significato e significante del paesaggio circostante. La lettura attenta ed integrata di queste tracce rappresenta il punto di partenza per le future scelte progettuali: solo dopo una fase di conoscenza del paesaggio che «costituisce la fase iniziale, fondamentale e necessaria per ogni politica di protezione, innovazione e recupero della qualità dei luoghi di vita» (Scazzosi, 2002, pag.9) è possibile affrontare il tema della progettazione paesistica.

Quanto appena affermato è prassi ovvia quando si intraprende un qualsiasi progetto di paesaggio. Il progetto di arte urbana è un progetto di paesaggio, il cui obiettivo è la progettazione di uno spazio aperto pubblico che utilizza l'arte come ingrediente progettuale volto a dare un contributo attivo al progetto urbano del quale è parte integrante. Questo porta ad affermare che l'approccio al progetto di arte urbana non potrà prescindere da una lettura integrata del paesaggio che porterà ad evidenziare e quindi tradurre gli elementi di relazione in *input* per scelte progettuali.

Riflettendo sull'evoluzione storica delle forme artistiche nello spazio pubblico è stato più volte dichiarato e dimostrato che la condizione *site-specific* dell'intervento non è stata sempre garanzia di relazione con il contesto, proprio perché in fondo è mancato quel legame attento ai rapporti percettivi, semiologici, funzionali. Un'opera che si rapporti al contesto intercettandone punti di vista ed instaurando nuovi rapporti percettivi, e che risenta della poetica, dei colori del luogo in cui va a stare, in cui ci sia un racconto, una storia, darà un contributo al progetto urbano ben lontano dalla semplice e sterile sovrapposizione. In questo senso la Stazione Salvator Rosa a Napoli è un episodio ben riuscito, a differenza di altri esempi come le opere di Oldenburg, sempre uguali a se stessi in ogni luogo, che riescono però a connotare un'architettura, che sia il Vitra di Frank Gehry a Weil am Rhein o la stazione di Gae Aulenti a Milano.

Il rinnovato (o riscoperto) ruolo dell'arte nel progetto urbano oggi si trova a considerare questi elementi attraverso un processo di analisi e quindi lettura integrata del contesto.

Proviamo a riflettere su come si declina il Principio di relazione intervento artistico/contesto spaziale attraverso l'individuazione di possibili *focus* d'analisi:

- rapporti percettivi;
- rapporti semiologici;
- rapporti funzionali.

Rapporti percettivi: «attraverso la percezione il paesaggio si rivela carico di significati: è questo meccanismo della percezione come atto di significazione che deve essere indagato, e poiché nella percezione sensoriale quella visiva è sicuramente la più im-



Figura 37. G.Vannetti, D.Buren, Piazza Verdi, La Spezia, concorso 2010 (fonte: rendering Studio G.Vannetti).

portante per la significazione, è soprattutto sul paesaggio visivo che l'indagine deve appuntarsi» (Socco, 1998, pag.20). I modi con cui si attua la percezione visiva vengono analizzate attraverso l'analisi visiva, che permette di individuare le vulnerabilità, i valori, e le qualità del paesaggio. Ciò che è quindi necessario, è porre sul paesaggio uno 'sguardo da lontano' e uno 'sguardo da vicino', infatti è questa duplice osservazione «che da funzione pratica, oltre che immaginativa e teatrale al paesaggio, ci porta a riconoscere i singoli elementi e in tal modo a far emergere le relazioni che li legano, la loro innervatura sul territorio» (Turri, 1998, pag.175).

Come osserva la studiosa Annalisa Maniglio Calcagno, il tema del paesaggio sta suscitando un interesse insolito e diffuso e manifesta nuove esigenze che provengono in gran parte dall'esperienza percettiva: «cioè da quel rapporto soggettivo (individuale e collettivo) dell'uomo con il paesaggio che consente di cogliere attraverso la vista, le alterazioni e le dissonanze provocate dai nuovi interventi attuali e da oggetti introdotti nei paesaggi e che confrontati con elementi della tradizione presenti nella memoria, o con il bagaglio culturale di ognuno contribuiscono a generare un rifiuto diffuso e un disadattamento sociale» (Maniglio Calcagno, 2011, pag.51-52).

Pertanto si dovrà porre attenzione ai rapporti percettivi che si instaurano con il paesaggio circostante andando ad evidenziare i valori e le vulnerabilità visive che il progetto si porrà l'obiettivo di valorizzare oppure mitizzare per stabilire nuovi equilibri percettivi, sia da un punto di vista materiale (relazione tra intervento artistico ed elementi, o traguardi visivi o conformazione urbanistica del contesto) che immateriale (relazione simbolica dell'intervento artistico con il contesto).

Di quest'ultimo caso, ovvero il creare nuovi rapporti percettivi immateriali la cui funzione agisce a livello simbolico, tra i numerosi esempi, citiamo il curioso caso della statua equestre di Ferdinando I (opera tarda del Giambologna, terminata da Pietro Tacca), collocata all'inizio del Seicento in Piazza della Santissima Annunziata a Firenze. L'opera infatti oltre a volgere le spalle all'Annunziata interrompendo l'immediatezza del rapporto con S. Maria del Fiore, evidenzia oltre che una grave mancanza di riguardo sul piano religioso, anche «dal punto di vista strettamente laico possiamo considerare questo pur splendido marchio come un'arrogante risposta al lontano patrocinio dell'Ospedale da parte di Rinaldo degli Albizzi» (Corsani, 2006, pag.75). La posizione della statua diventa simbolo dell'umiliazione delle istituzioni civili e religiose della città attuata dai Medici (come lo è simbolicamente anche la statua di Cosimo I in Piazza della Signoria che da Via dei Cerchi, allora accesso principale alla piazza venendo dal Duomo, sbarra visivamente la prospettiva del palazzo simbolo della repubblica). Nel 1640 Federico II, nipote di Federico I, cerca di riparare all'arrogante collocazione dell'opera, facendo apporre sui lati corti del basamento due cartigli bronzei: «quello rivolto verso la basilica dell'Annunziata presenta il motivo delle api in cerchio rivolte verso la regina al centro» (Corsani, 2006, pag.75).

Sempre restando nel panorama italiano facendo un salto negli anni, ci sembra opportuno riflettere su un piccolo caso, oggi per alcuni aspetti datato ma decisamente innovativo per quegli anni (1967) e che rappresenta ancora con attualità il superamento dell'intervento artistico autonomo per una definizione sistemica dello spazio urbano, realizzato dallo scultore Costantino Nivola per l'assetto della Piazza Sebastiano Satta a Nuoro, omaggio al poeta sardo. Contro la tendenza a conferire agli spazi urbani, in sede di 'restauro', una piatta stereometria rinascimentale, Nivola mantiene l'andamento inclinato della piazza, che favorisce il raccordo fra il quartiere storico di San Pietro e l'espansione della città nuova nel corso Garibaldi, e ne dissemina la superficie di grandi massi granitici. Nelle cavità delle pietre colloca piccole sculture in bronzo che ritraggono Satta nei suoi vari ruoli e atteggiamenti di poeta, avvocato, padre, gaudente, e che, dopo il forte impatto visivo dei macigni, richiedono una visione ravvicinata. L'effetto straordinario di questa piazza sta certamente nella perfetta integrazione dei suoi elementi nella totalità del paesaggio: alzando gli occhi, un contorno di montagne granitiche vi si congiunge con grande efficacia stilistica, per poi raccordarsi armoniosamente in basso con una quinta di case appositamente dipinte di bianco, il tutto unificato dalla pavimentazione e dai sedili in pietra squadrate che emergono plasticamente dalla geometria del lastricato.

Negli esempi recenti l'intento di creare nuovi rapporti percettivi che nascono da una relazione attenta con gli elementi del contesto la si rintraccia nel progetto a Palais Royal a Parigi di Daniel Buren. Le duecentosessanta colonne di marmo bianco striato di nero, si raccordano percettivamente con il colonnato che perimetra il palazzo, creando una continuità visiva che ne rafforza l'immagine prospettica generando al tempo testo, attraverso un gioco di altezze diverse che si abbassano nella parte centrale, nuovi punti di vista dinamici e nuove esperienze percettive.



Figura 38. M.Mertz, *Igloo*, 2002, Passante Ferroviario, Torino (fonte: S.Francini, 2010).

Anche il già citato *Vietnam Memorial* dell'artista Maya Lin esprime a tutto tondo un'attenzione accurata ai rapporti percettivi: la passeggiata commemorativa che scende nel terreno è stata progettata in perfetta continuità visiva con il monumento a George Washington facendo in modo che durante la risalita lo sguardo dei visitatori lo intercettasse come punto di vista materiale oltre che metaforico.

Altro fattore su cui ci vogliamo soffermare, importante quando ci troviamo a progettare nel paesaggio urbano, è la velocità di percezione ovvero a che livello di movimento-vista è possibile visualizzare l'intervento progettuale.

La possibilità di inserire un intervento di arte urbana anche in luoghi in cui la fruizione è principalmente visiva porta a considerare questo fattore come variabile determinante: pertanto la proposta progettuale si dovrà esprimere attraverso un'immagine che non solo si relazioni con i rapporti percettivi che abbiamo sottolineato, ma che sia coerente anche rispetto alla velocità con cui l'insieme può essere letto.

L'arte urbana, percepita alle grandi distanze e spesso percorsa velocemente, a dispetto della sua fisicità deve identificarsi immediatamente in un'idea, un'immagine forte che non si appoggia alla materia ma sul progetto complessivo, e quindi sul segno, sui colori, sul messaggio che può essere letto dinamicamente. Il critico d'arte e appassionato sostenitore di movimenti di neoavanguardia, Pierre Restany, afferma la

necessità di creare proprio nuovi riti di comunicazione percettiva che si adeguino alla velocità di lettura a cui sempre più spesso sono assoggettati i nuovi interventi nel paesaggio urbano.

L'intervento di Mario Mertz a Torino, collocato in un'area circondata da più vie di comunicazione stradale, risponde, a livello di dimensione e forma, definizione dell'insieme, alla velocità di percezione con cui viene abitualmente fruito (principalmente velocità auto). Stesse considerazioni possono essere fatte per il murale in smalto porcellanato di Roy Lichtenstein (1994) a Time Square Station, nel cuore di New York, che interagisce con il paesaggio circostante attraverso le sue forme dinamiche e sgargianti, dai contenuti leggeri e immediati, che facilmente sono fruito ad una velocità di percezione di movimento veloce (viaggiatore quotidiano della metropolitana), non necessariamente attento e disponibile a soffermarsi su interventi che necessiterebbero disponibilità di contemplazione.

Rapporti semiologici: «tutto ciò che ci circonda viene percepito come un insieme di segni, di elementi significanti, più o meno organizzati e organizzabili (linee, superfici, forme, configurazioni, oggetto ecc.) i quali oltre la loro realtà essenzialmente segnica, palesano una seconda realtà del cui contenuto sono portatori» (Romani, 1994, pag.117-118).

Poiché il processo percettivo avviene per segni e loro aggregazione (forme e configurazioni complesse), si analizzano tali segni partendo dal valore formale sino a ricavarne il contenuto e quindi il valore, cioè l'informazione che essi contengono. I segni sono quelli che spiegano e definiscono la forma e la genesi del territorio o che circoscrivono gli ambiti percettivi, assumendo il significato di limite, di continuità, di dominanza. Potrebbero essere considerati l'alfabeto del paesaggio, con cui comunica gli eventi delle sue passate stagioni e prefigura il mutevole assetto del suo futuro. Ma sono anche i segni che l'uomo deve saper riconoscere per comprendere tale linguaggio e per non cancellarne le tracce, e con esse il fascino logico, che emanano.

Per cogliere in atto il frutto di un'attenta lettura dei rapporti semiologici e la traduzione di questi in *input* progettuali citiamo un piccolo, ma significativo, esempio di risistemazione di una piazza a Sinnai. Questo paese della Sardegna denso di richiami ancora vivi alla cultura contadina, ha spinto lo studio di architettura Nemesi (con l'intervento dell'artista Maria Lai) a re-interpretare quelle presenze agricole, quelle tessiture di campi arati e di lavoro della terra come una vera e propria trama per la nascita del progetto.

L'idea della connessione dei frammenti urbani attraverso la tessitura, che si esprime in pieno nella meravigliosa pavimentazione creata dall'artista, è una bella re-interpretazione semantica del contesto, oltre a rispondere ad esigenze pratiche. Il taglio, nato dagli allineamenti degli edifici che immettono nella parte centrale dell'invaso raccoglie le acque piovane, mentre il sagrato, nella sua geometria triangolare, integra la scalinata d'accesso alla parte alta della piazza con una geometria triangola



Figura 39. F. Gehry, *Jay Pritzker Pavillon*, 2004, Millennium Park, Chicago (fonte: I.Forzoni, 2011).

re che ne nega un' amorfa simmetria per fare della chiesa il fuoco dinamico del progetto.

Il progetto di sistemazione urbana è inteso in questo caso come lettura dei segni del paesaggio in cui affiora una storia vera che parla il linguaggio del luogo e della sua cultura simbolica e materiale.

Rapporti funzionali: «il sistema urbanizzato nei suoi limiti fisici si individua attraverso l'analisi dell'uso del suolo, cioè dalla lettura delle funzioni che le varie aree svolgono e dalla pertinenza che tali funzioni hanno con la problematica insediativa. Si tratta quindi di svolgere la duplice operazione di registrazione organizzata delle funzioni presenti e di valutazione critica circa il loro significato e attinenza con il contesto insediativo» (Natali, 1998, pag.163) ma anche rispetto alle funzioni e nuovi significati che si intende dare. Si è così in grado di definire i rapporti funzionali che costituiscono l'aspetto strutturale e che concernano i ruoli svolti dalle varie parti del paesaggio urbano, con un visione sistemica volta a rispondere, attraverso il progetto, alle esigenze funzionali. L'artista Maurizio Cattelan afferma, in termini forse fin troppo estremi ma esaustivi nella loro genericità, che «nessun intervento può aver senso se non è progettato nello specifico della situazione in cui si realizza, e dunque in funzione di questa. Sono queste le condizioni fondamentali che credo permettano di porre dei discriminanti valutativi chiari per capire quello che è utile e necessario e



quello che invece è inutile, superfluo, esornativo o disturbante addirittura» (Cattelan, 2011, pag.103).

Nel 1977, quarantesimo anniversario della morte di Antonio Gramsci, il Comitato Gramsci di Ales e la Casa degli Amici di Gramsci di Milano, affidarono al noto scultore Giò Pomodoro la realizzazione di un monumento commemorativo da ubicare nel luogo di nascita di Antonio Gramsci, la cittadina sarda di Ales. L'artista scelse di realizzare uno spazio comunitario e agibile e non un monumento celebrativo, ritenendo ormai incolmabile la distanza che separa il prodotto artistico dalla realtà sociale. La matrice identitaria dell'intervento fu pertanto generata da un rapporto funzionale forte con il luogo che si concretizzasse nell'esigenza di creare uno spazio aperto pubblico, destinato all'incontro e alla sosta, una piazza appunto il cui nucleo centrale è il focolare quadrangolare ribassato rispetto al livello della piazza, coperto di ciottoli di basalto rosso e nero, recuperato con il ripristino di una delle cave locali di Mogoro. Al lavoro partecipò la popolazione locale coinvolta anche nelle scelte del pietrame (calcere di Masullas) e nell'inserimento della pietra di Trani per la lastra incisa e le panchine. Nonostante le numerose polemiche che suscitò l'intervento di Pomodoro che andava ben oltre la risposta ad un monumento commemorativo, il *Piano d'uso Antonio Gramsci* è divenuto nel tempo un luogo perfettamente integrato nel paesaggio la cui funzione risponde alle esigenze della comunità locale configurandosi come un vero e proprio progetto urbano.

### **3.3 Il Principio di relazione intervento artistico/contesto sociale nel progetto di arte urbana**

Il rapporto dell'uomo con i luoghi e attraverso i luoghi con lo spazio, consiste nell'abitare.

Solo quando siamo capaci di abitare possiamo costruire.

*Martin Heidegger, 1976*

Il progetto di arte urbana, inteso come nuova forma di processo progettuale volto ad individuare una zona di co-progettazione fra l'architettura del paesaggio, l'arte urbana ed il progetto urbano, proposto ed indagato dalla ricerca, è volto al superamento dell'arte come *maquillage*. La trasformazione sociale ha portato ad accettare sempre più con fatica operazioni di mera celebrazione dell'arte come segno estetico, cosmetico, del tutto o in parte sterile nel dialogo con quella comunità che dovrà subire l'inserimento dell'opera nella propria realtà quotidiana sia a livello visivo, culturale e funzionale. L'intervento artistico collocato nello spazio pubblico diventa inadeguato ad assumere un ruolo celebrativo, o autocelebrativo, perché la società non è più in grado di abbracciare ed identificarsi agli stili che si rifanno alle grandi narrazioni collettive del passato. Probabilmente è anche questa la ragione per cui oggi gli



Figura 40. M.Paladino, *Una Piazza per Leonardo*, 2006, Vinci (fonte: S.Francini, 2009).

interventi di *archi-star* o *arti-star*, che si pongono nell'ottica della semplice collocazione di un oggetto ripetibile e 'trasportabile' in più luoghi, desiderati e pubblicizzati solo una decina di anni fa nei medi o piccoli centri urbani, ora sembrano essere soluzioni meno osannate e rincorse. «Quali significati può infatti assumere il possesso pubblico di una grande opera d'arte che nulla o poco ha a che fare con la comunità che vive quello spazio?» (Scardi, 2011, pag.14).

La vera spinta al cambiamento si verifica quando l'intervento artistico si misura con metodologie che inducono ad un atteggiamento ricettivo di scambio e dialogo nei confronti dei comportamenti all'interno delle cornici relazionali e culturali. Questo agire si sviluppa attraverso una maggiore responsabilità da parte degli operatori coinvolti (non solo quindi artisti, ma anche progettisti e committenti) nell'affrontare il non semplice sistema di relazioni e rapporti che si articolano nello spazio pubblico, promuovendo quella che può essere definita un'arte utile. L'utilità non può prescindere in prima istanza dall'intraprendere rapporti con chi vive e farà vivere lo spazio, un'arte come simbolo dei processi di una comunità, un'arte come prova di inclusione sociale, non solo nella sua connotazione di essere strumento di riflessione ma anche come mezzo per rispondere alle esigenze sociali. Il pubblico non può e non vuole essere considerato solo per il suo valore percettivo, ma anche e soprattutto come soggetto sociale attivo.

Condizione perché esista un principio di relazione tra intervento artistico<sup>58</sup> e contesto sociale, è che si esprima attraverso un'attenzione verso l'identità socio-culturale del luogo, attraverso l'ascolto di attese specifiche per una progettualità condivisa.

Il processo partecipativo diventa quindi un valore indispensabile, soprattutto in un paese come l'Italia, in cui la creatività artistica contemporanea viene spesso soffocata da un'importante, quanto allo stesso tempo limitante, bagaglio storico materiale e immateriale. Felici esempi di convivenza di nuove progettualità contemporanee (artistiche e architettoniche) e tessuto storico, presenti in molte città europee (Parigi, Barcellona, Londra, Vienna, Basilea, per citarne solo alcune), in Italia trovano difficoltà di inserimento. Questo dimostra chiaramente come la percezione visiva sia fortemente legata alla percezione culturale.

Guidare, istruire, promuovere, informare e allo stesso tempo ascoltare e quindi coinvolgere, potrebbe essere una possibilità per accompagnare i nuovi processi di arte urbana sia nelle piccole che nelle grandi realtà. E se il «perseguire l'obiettivo di qualità paesaggistica», finalità di ogni intervento di arte urbana, «designa la formulazione da parte delle autorità pubbliche competenti, per un determinato paesaggio, delle aspirazioni delle popolazioni per quanto riguarda le caratteristiche paesaggistiche del loro ambiente di vita» (Consiglio d'Europa, 2000, Rel. Esplicativa, cap. I, art. 1c), il progetto deve essere interprete non solo delle esigenze spaziali ma anche di quelle sociali.

L'esito di un mancato rapporto e 'ascolto' può essere sintetizzato raccontando quanto è accaduto nel quartiere romano di Pietralata, in un'area occupata un tempo da uno sfasciacarrozze. In occasione dei concorsi per le Centopiazze, l'Arch. Mauro Panuti (architetto del Comune di Roma) progettò la nuova piazza con al centro una grande fontana ovale di marmo e sull'angolo verso Via di Pietrapiana, coronava il progetto una scultura creata dall'artista Fulvio Ligi (Ligi, Tocci, 1998).

Al di là della discutibile composizione architettonica del progetto, dove la troppa rigidità ed il fuori scala della grande fontana non riesce a dialogare con l'articolato tessuto circostante, ciò che colpisce di più di questa infelice esperienza è la violenta reazione degli abitanti del quartiere contro la scultura realizzata in acciaio corten, che è stata da loro identificata come un monumento allo sfasciacarrozze, come se con quell'oggetto si volesse far passare ad eterna memoria l'origine d'uso di quel luogo.

La disattenzione dell'artista, che ha dimostrato decisamente poca sensibilità verso il contesto sociale, ha portato al rifiuto di quel luogo provocando la mancanza di

<sup>58</sup> Intendendo per intervento artistico un intervento che sposa i principi del progetto di arte urbana caratterizzato da un'interazione di più discipline: l'architettura del paesaggio, l'arte urbana e la progettazione urbana.



Figura 41. M.Panuti, F.Ligi, piazza di Pietralata, 1998, Roma. Situazione attuale (fonte: S. Francini, 2010).

quei processi di gestione del paesaggio<sup>59</sup> che vedono coinvolti in prima persona i fruitori dello spazio. Oggi, a pochi anni dalla sua realizzazione, la piazza e la scultura versano in uno stato di abbandono e degrado. Un piccolo esempio di periferia simbolo di molti altri analoghi che sono il sintomo di un rapporto non sempre ragionato tra arte, architettura, spazio pubblico e tessuto sociale.

Quello che è stato definito principio di relazione tra intervento artistico e contesto sociale, è volto a sperimentazioni tese ad interpretare il progetto di paesaggio in modo coerente e unitario, escludendo così il modello arredo urbano.

Se quindi diventa prerogativa essenziale il dimostrare attenzione e sensibilità verso il tessuto sociale, molteplici possono essere le forme di dialogo e partecipazione. I processi di analisi, riscontro, dialogo possono infatti coinvolgere indirettamente o direttamente le comunità.

<sup>59</sup> «Gestione dei paesaggi indica le azione volte, in una prospettiva di sviluppo sostenibile, a garantire il governo del paesaggio, al fine di orientare ed armonizzare le sue trasformazioni provocate dai processi di sviluppo sociale, economici ed ambientali», Convenzione Europea del Paesaggio, Relazione Esplicativa, capitolo I, art.1.e.

Caso emblematico che induce ad un'attenta riflessione sulle dinamiche di interazione tra opera d'arte e pubblico, e quindi sulle strategie che i cittadini possono mettere in atto per partecipare alle fasi decisionali per la realizzazione di un progetto di arte urbana, è rappresentato dalla piazza di Weimar progettata (e mai realizzata) dall'artista Daniel Buren. Quando nel 1993 la città tedesca di Weimar fu nominata Capitale della Cultura Europea 1999, tra i molti interventi che nell'occasione furono programmati, si cercò anche di realizzare un'opera permanente e urbanisticamente sostenibile che avrebbe attirato i visitatori anche dopo la fine del grande evento. L'artista francese Buren fu invitato a progettare Rollplatz, una piazza nel centro antico della città, allora utilizzata come parcheggio, circondata da palazzi storici. La proposta progettuale intendeva trasformare il parcheggio in un punto di incontro per gli abitanti di quella zona, attraverso la collocazione di un centinaio di aste di metallo colorate a strisce verticali, dove le steli erano più basse nella parte centrale, in modo da servire come sedute, per poi crescere fino a raggiungere un'altezza di circa sette metri. In questo modo si creava l'effetto di una forma concava, che come Piazza del Campo a Siena, con la sua forma a conchiglia, invitava la gente a riunirsi al centro. Buren dichiarò subito la volontà di volersi confrontare in questa fase preliminare con coloro che avrebbero vissuto la piazza con l'obiettivo di considerare le esigenze quotidiane che all'artista potevano essere sfuggite. Nella Casa del popolo della cittadina si riunirono all'incirca ottocento persone, ma ben presto fu chiaro che la maggior parte di quel copioso numero di persone erano accorse per commentare il progetto che era stato divulgato qualche giorno prima in un quotidiano locale attraverso un *rendering* dell'inserimento dell'intervento. Numerose furono le firme a favore o contro il progetto, con l'effetto di rendere l'approvazione definitiva incerta e labile. Ma ciò che colpì di più di questa accesa partecipazione al progetto fu l'organizzazione autogestita di una performance umana in cui veniva simulata l'installazione delle steli, posizionando persone di diversa altezza nell'assetto della griglia progettata da Buren: nel centro i bambini e nella periferia gli uomini più alti con i figli sulle spalle. Si cercò in tal modo di esorcizzare l'effetto negativo causato dal *rendering* dell'installazione. Nel frattempo il dibattito nato attorno al progetto aveva avuto un'eco su tutti i quotidiani locali e nazionali e la cifra stilistica dell'artista francese (le strisce che alternano il bianco, il nero, il rosso, giallo e blu) divennero il design preferito di volantini e depliant. Alla fine tuttavia il progetto non passò al Consiglio Comunale di Weimar e Rollplatz rimase un parcheggio. Ma i cittadini non dimenticarono l'intervento proposto dall'artista francese e la mattina del 31 dicembre del 1998 sulla piazza fu realizzata un'installazione simile a quella progettata da Buren, attraverso la collocazione di duecento alberi di natale che perforavano il selciato formando una griglia.

Alla fine quindi, anche se il progetto non fu mai realizzato, dopo due anni di confronti i cittadini di Weimar si erano arricchiti di un'autocoscienza diversa, una sorta di consapevolezza sul proprio ruolo all'interno delle dinamiche decisionali della loro comunità. «L'artista Buren si trovava così involontariamente a ricoprire il



Figura 42. Suggestioni 06, 2009 (fonte: S.Francini, 2009).

ruolo di rappresentante dell'arte partecipatoria, il cui confronto con il pubblico appare più importante dell'opera in sé» (Draganovic, 2008, pag.105).

Un altro esempio che ci porta a riflettere su quello che abbiamo definito “Principio di relazione intervento artistico/contesto sociale” e che esprime il rapporto diretto con il tessuto sociale, attuato attraverso un gesto concreto di relazione e promozione dell'oggetto artistico, è l'opera dell'artista tedesco Jochen Gerz<sup>60</sup> denominata *Monumento contro il fascismo e contro la guerra*, eretta nel 1986 in una passerella pedonale ad Amburgo-Harburg. Una stele alta dodici metri, a prima vista un'opera a forma di colonna che richiamava vagamente un monumento tradizionale, ma allo stesso tempo un'opera che celava molti altri significati: gli artisti hanno invitato i passanti a incidere commenti personali o politici sulla stele, trasformando così le sue pareti in una sorta di lavagna urbana.

Il monumento fu abbassato nel corso degli anni seguenti, fino a quando, nel 1993, fu fatto completamente interrare per poter essere ammirato esclusivamente da una finestra.

<sup>60</sup> Per una esaustiva presentazione dei progetti dell'artista [www.gerz.fr](http://www.gerz.fr) oppure Jochen Gerz, *Anthologie der Kunst*, DuMont, Koln, 2004, mentre sui singoli progetti Jochen Gerz, *L'anti-Monument. Les Mots de Paris*, Actes Sud, Paris, 2002.

Il monumento, secondo Gerz, non può esonerare i cittadini dalla responsabilità di sviluppare una coscienza politica attiva e critica, poiché, come si può leggere sulla lastra a lato del monumento interrato, "nulla può elevarsi a lungo contro l'ingiustizia al nostro posto". Gli artisti hanno utilizzato questo concetto per creare un'immagine rappresentativa della "scomparsa del monumento".

L'opera non solo diventa un mezzo di riflessione, ma attraverso il suo divenire che è legato in maniera direttamente proporzionale al suo utilizzo, diventa anche simbolo degli sviluppi di una comunità: in questo caso i processi di gestione dell'oggetto e dello spazio aperto pubblico, vengono garantiti dalla stessa comunità. Un'opera il cui inserimento spaziale si ancora percettivamente e funzionalmente al suolo, attraverso il suo abbassarsi lentamente fino a scomparire.





## 4. PARTE QUARTA come



#### 4.1 Il rapporto architetto/artista: tra paradossi e nuove prospettive d'incontro

Nessun uomo che non sia un grande scultore o pittore può essere architetto; se non è scultore né pittore allora potrà essere solo un costruttore.

*John Ruskin*

Leon Battista Alberti è architetto, teorico dell'arte, umanista, scrittore: sono prodotti di una stessa mano il *De Pictura*, il *De re edificatoria* e *De statua*. Con la sua multiforme attività questo personaggio incarna l'idea rinascimentale dell'uomo-artista impegnato, contemporaneamente, tanto nell'attività creativa, quanto nell'individuazione di un fondamento scientifico dell'operare artistico.

Anche nell'attività di Michelangelo è difficile definire quale disciplina, tra pittura, scultura, architettura, letteratura, sia stata preminente. È però vero che negli ultimi anni della sua vita il suo principale impegno fu rivolto all'architettura (dimostrato dal completamento della Laurenziana, a Palazzo Farnese, alla Fabbrica di San Pietro, per poi giungere alla sistemazione della Piazza del Campidoglio che meglio sintetizza la fusione tra intervento artistico e architettonico), esprimendo, ogni volta, nel paesaggio urbano, la sintesi di gesti artistici capaci di generare nuove forme spaziali, scenografie della vita e delle emozioni quotidiane. La lunga ed intensa esistenza di Michelangelo (morto quasi novantenne), potrebbe apparentemente giustificare la sua attività così ricca, in grado di innescare rapporti sia con le arti che con l'architettura, ma è cosa nota che anche Raffaello (pur scomparso alla giovane età di trentasette anni) si cimentò oltre che nella pittura anche nell'architettura e, come cultore dell'antichità, influenzò certamente Palladio e, con lui, il trionfo del classico e del classicismo del mondo occidentale. Si potrebbe poi continuare con Pellegrino Tibaldi, Giulio Romano, Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, per citarne alcuni, artisti che si sono cimentati indifferentemente con ogni linguaggio. Del resto, la tradizione accademica ottocentesca (rappresentata ai suoi massimi livelli dalla francese *Ecole des Beaux Arts*) istruiva i suoi allievi ad un sapere multidisciplinare.

E' difficile definire dove, come e perché l'architettura abbia iniziato un lento ma sempre più tangibile distacco dal novero delle arti propriamente riconosciute, per rifluire in un sapere più settorializzato. Tuttavia oggi è sempre più evidente la neces



Figura 43. F. Botero, mostra temporanea, 1998, Firenze (fonte: I. Di Biagio, 1998).

sità di un'interazione con altre discipline proprio per attivare quell' *input* da cui traggono energia creativa le diverse espressioni artistiche e, con esse, l'architettura.

E' vero che oggi la capacità di sintesi è uno degli obiettivi da perseguire anche nel progetto di paesaggio, ma è altrettanto vero che a questa si può arrivare solo attraverso un percorso di conoscenza completa e vasta, a cui segue una fase di acquisizione. Solo allora saremo in grado di procedere ad una selezione dei dati acquisiti finalizzata a dare risposte complete che possano rispondere a esigenze specifiche.

Nel XX secolo, arte e architettura si sono sviluppate a velocità diverse. Le arti figurative hanno cercato di reagire alla crisi prodotta dalle trasformazioni interne alla società industriale, cogliendo questa opportunità come crescita di nuove prospettive delle arti figurative. L'architettura moderna, come afferma Andrea Branzi<sup>61</sup>, «non ha saputo portare fino in fondo questa rivoluzione; essa ha rinnovato il suo linguaggio e le sue tecniche, ma ha continuato a difendere il suo ruolo storico e la sua funzione di produttrice di metafore urbane, senza mai liberarsi dai limiti di una disciplina antica. Questa strategia prudente l'ha portata spesso fuori dall'attualità e dalla stessa mo-

<sup>61</sup> Andrea Branzi (Firenze, 1938) è un architetto e designer italiano. Fondatore, assieme a Paolo Deganello, Massimo Morozzi e Gilberto Coretti del collettivo Archizoom Associati, è considerato tra i maggiori esponenti del design neomoderno.

dernità» (Branzi, 2004, pag.437). Questo mancato adeguamento evolutivo ha fatto sì che i rapporti dell'architettura contemporanea con le altre arti si siano attuati superficialmente.

Bisogna riconoscere che arte e architettura e quindi artisti e architetti beneficiano di un grado diverso di libertà di azione, motivazione questa che, tuttavia, può solo in minima parte giustificare queste diverse energie di sviluppo.

La tesi di un atteggiamento protettivo, culturalmente pericoloso, estremizza fin troppo i processi di colpevolizzazione, come del resto è inopportuno parlare di un'involuzione dell'architettura negli ultimi cento anni<sup>62</sup>; è indiscutibile però, che dal XX secolo i casi di vera sovrapposizione siano stati rari e spesso incerti. La stessa apertura dall'arte allo spazio pubblico, a partire dagli anni '60, non si è mai attuata attraverso un vero e proprio processo di coinvolgimento relazionale dello spazio ma, piuttosto, attraverso un processo di collocazione. L'architettura invece si è avvalsa dell'arte attraverso un processo di addizione e non di fusione, diventando, nella maggior parte dei casi, elemento di corredo al progetto.

Senza nulla togliere ad alcuni felici esempi dove, evidentemente, il processo di addizione ha portato a risultati complessivamente riusciti, come è accaduto (per citare un esempio recente) a Firenze con l'inserimento di alcune opere dell'artista Jean-Michel Folon nel Giardino delle Rose<sup>63</sup>, l'obiettivo di questa ricerca è indagare la possibilità di altre strade da percorrere che vedano protagonisti, insieme, architetto e artista, non più raccolti in un'unica figura, come negli esempi emblematici citati all'inizio, ma con le loro specificità, uniti in un processo collaborativo sinergico.

Diventa allora lecito interrogarsi se e come, oggi, avviene e può avvenire questa collaborazione processuale, quali sono le modalità di interazione, come si attua il rapporto tra le figure coinvolte.

Dall'analisi dei casi studio possiamo affermare che l'interazione tra architetto e artista può nascere attraverso:

<sup>62</sup> Ci riferiamo in particolare a quanto affermato dallo stesso Branzi: «l'architetto ha difeso l'architettura contro il resto del mondo, rinunciando così a confrontarsi fino in fondo con il progresso tecnico e sociale» (Branzi, 2004, pag.438).

<sup>63</sup> Dalla fine di settembre 2010 nello storico Giardino delle Rose a Firenze, un vero e proprio balcone verde che domina dall'alto il panorama sulla città, sono state installate alcune sculture dell'artista Jean-Michel Folon. In questo caso si tratta di una vera e propria collocazione *post* di opere in uno spazio aperto pubblico, senza nessuna relazione progettuale con il luogo. Tuttavia bisogna riconoscere che le opere arricchiscono i vari angoli di questo meraviglioso spazio, regalando piacevoli esperienze emozionali e scenografiche: si può così guardare attraverso la grande valigia, *Partir*, il panorama unico di Santa Maria del Fiore e Palazzo Vecchio; ci si potrà riposare accanto al *personnage* di Folon sulla panchina fuori dal tempo di *Je me souviens*; si accarezzerà *Chat*, il gattone addormentato sull'erba tra i cespugli di rose; ci si rinfrescherà alle fontane *Vivre* e *Mediterranée* o in un angolo ombroso vicino a *25ème Pensée*, enigmatica figura foloniana con il capo perso tra la vegetazione; e infine, insieme a *L'Envol*, si potrà ancora una volta spiccare il volo sulla città e rimirla dall'alto.



Figura 44. P.Eisenman, Monumento all'Olocausto, 2005, Berlino (fonte: S.Francini, 2012).

- processo autonomo: architetto o artista autonomamente si scelgono e decidono di collaborare insieme ad un progetto in cui una delle due figure è stata precedentemente coinvolta;
- processo indotto: la collaborazione nasce da una richiesta (es. un bando, un committente) in cui è specificata la presenza simultanea delle due figure o in cui entrambe le competenze sono coinvolte da un terzo regista.

Partiamo dall'affermare che oggi sono ancora rari i casi in cui architetto e artista decidono spontaneamente (processo autonomo) di collaborare attraverso un reciproco scambio di energie finalizzate ad aumentare la qualità del progetto.

Non è facile rintracciare esempi in cui l'architetto senta il bisogno di avere un confronto 'esterno' per dare un valore aggiunto alla risposta progettuale che si trova a delineare. Tra le eccezioni citiamo l'intervento *Chiostrò della pace*: un progetto di spazio aperto pubblico nato dalla collaborazione spontanea, sin dalla prima fase d'ideazione, di due importanti testimoni dell'arte e dell'architettura contemporanea, Enzo Cucchi ed Ettore Sottsass.

Quando l'Università di Salerno chiese a Cucchi di realizzare un'opera da collocare nello spazio antistante il Rettorato, tra un prato, un parcheggio e alcuni edifici universitari sullo sfondo, Cucchi propose di invitare l'amico Ettore Sottsass, con cui aveva già condiviso alcune minori esperienze di collaborazione, per progettare lo

spazio nel quale collocare le sculture, auspicando un progetto che andasse oltre la semplice collocazione di opere d'arte.

Tralasciando una valutazione personale della risposta progettuale data dall'intervento architettonico<sup>64</sup>, con la creazione di un chiosco con un giardino e due alberi di ulivo al centro, con quattro lunghe piastre leggermente inclinate rivestite con ceramica blu che formano la copertura dei percorsi, la qualità preminente di questo progetto, o l'unica, è rappresentata dalla concreta testimonianza di come sia possibile una collaborazione tra un artista e un architetto, mantenendo sempre riconoscibilità e differenza di linguaggio tra le due 'arti'.

Altro esempio in cui, al contrario, è stato l'architetto a proporre all'amministrazione di collaborare con più artisti per la definizione dell'intervento, è il progetto che fa parte dell'operazione "Fabbrica Colle". L'architetto francese Jean Nouvel, chiamato dall'amministrazione di Colle Val d'Elsa a dar vita al recupero dell'area Fabbrichina, ha proposto di affiancarsi ad un team di artisti: Michelangelo Pistoletto, Sofie Holler (questi primi due non hanno poi trovato condivisione con l'amministrazione<sup>65</sup>), Daniel Buren, Lewis Baltz, Bertrand Lavier e Alessandra Tesi. La scala dell'intervento ha generato lo sviluppo di una modalità di interazione tra le parti in cui l'architetto ha individuato le linee guida del *masterplan* e coordinato i singoli interventi la cui riqualificazione vera e propria è stata poi affidata ai singoli artisti. Si tratta quindi di un'interazione architetto e artista che si sviluppa in verticale ma il cui scambio e confronto resta comunque bidirezionale.

Le ricerche ci hanno portato poi ad evidenziare come invece sempre più spesso, negli ultimi anni, sia facile rintracciare bandi di progettazione in cui si richieda una risposta progettuale frutto di una partecipazione integrata tra architetto e artista, dando quindi vita, in maniera indotta (processo indotto), a quella collaborazione processuale nella quale la ricerca si pone l'obiettivo di indagare.

Esempio emblematico è il concorso promosso dalla Amministrazione comunale di La Spezia e da P.A.A.L.M.A Premio Artista+Architetto La Marrana Arteambientale<sup>66</sup> per la riqualificazione di Piazza Verdi finalizzato ad applicare un approccio progettuale dove l'opera dell'artista e dell'architetto si integrassero, con il fine di ottenere

<sup>64</sup> Per maggiori informazioni sul progetto si consulti il sito [www3.unisa.it](http://www3.unisa.it)

<sup>65</sup> Durante un dialogo personale con l'ufficio tecnico del Comune di Colle Val d'Elsa è emerso che l'intervento di Pistoletto e di Holler non aveva trovato condivisione concettuale, funzionale ed economica con l'amministrazione stessa. Il mancato adeguamento alle richieste fatte agli artisti ha pertanto portato ad un'esclusione dal progetto complessivo, Colle Val d'Elsa aprile 2010.

<sup>66</sup> Dal 1997 La Marrana Arteambientale a Montemarcello (SP) è spazio fondamentale per l'arte, dove artisti internazionalmente noti realizzano opere specifiche per il luogo in cui vengono collocate. Nel 2008, i fondatori Grazia e Gianni Bolongaro creano P.A.A.L.M.A Premio Artista + Architetto La Marrana Arteambientale, a cura di Giacinto Di Pietrantonio, direttore della GAMEC di Bergamo. Il premio ha il patrocinio del Ministero dei Beni Culturali, FAI Fondo Ambiente Italiano, Consiglio Nazionale degli Architetti PPC, ANCI, ANCE. [www.lamarrana.it](http://www.lamarrana.it)



Figura 45. Atelier Mendini, opere di M. Paladino, G. Pisani, M. Rotella, E. Tatafiore, R. Barisani, Stazione Salvator Rosa, 2002, metropolitana di Napoli (fonte: S. Francini, 2011).

re un risultato nel quale arte e architettura costituiscono, fin dalla fase progettuale, una dimensione unica. Scopo del premio è quello di «sensibilizzare le amministrazioni pubbliche (ma anche i privati) a realizzare opere - da edifici ad interventi di urbanistica - che nascono dalla stretta interazione tra artisti ed architetti, per interventi che, grazie al coinvolgimento di figure diversamente interessate al valore estetico e funzionale dei manufatti, possano contribuire a migliorare la qualità dei luoghi in cui viviamo» (Uessearte, 2008). Un progetto che aggiunga un nuovo (o rinnovato) valore al progetto di paesaggio, con la collaborazione delle Amministrazioni Locali che, *in primis*, promuovano interventi in cui le figure coinvolte siano architetti con artisti, in un'unità di intenti e di progettazione. Il concorso è stato fortemente voluto dall'Amministrazione Comunale di La Spezia per il recupero di una storica piazza della città caratterizzata dalla presenza del Palazzo delle Poste dell'Arch. Angiolo Mazzoni del 1932 con, al suo interno, gli affascinanti mosaici di Fillia e Prampolini. La collaborazione con il premio P.A.A.L.M.A. è nata dalla valutazione che un tema progettuale che investe uno spazio pubblico rilevante, punto centrale della riqualificazione del centro storico del capoluogo, necessitasse di una progettazione che potesse unire la funzionalità tipica degli interventi architettonici con la particolare sensibilità di un artista visivo.

Tra gli 89 progetti arrivati, con nomi di alto profilo nel campo dell'architettura e dell'arte, all'unanimità, la Commissione<sup>67</sup> ha scelto il progetto presentato dall' Arch.

<sup>67</sup> Arch. Alessandro Mendini (fondatore dell'Atelier Mendini), Prof. Giacinto Di Pietrantonio (Direttore della GAMeC Galleria di Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, docente all'Accademia di Brera), Dott. Gianni Bolongaro (fondatore della BGN Management Consultants in Marketing di Milano, fondatore con la moglie Grazia Marino de La Marrana arteambientale e del Premio P.A.A.L.M.A.) Arch. Emilio Erario (Direttore del Dipartimento IV - Pianificazione e Controllo dello Sviluppo Urbanistico e delle Attività del Territorio del Comune della Spezia) e Ing. Claudio Canneti (Direttore del Dipartimento II - Ambiente, Servizi Tecnici e Opere Pubbliche del Comune della Spezia).



Giannantonio Vannetti di Firenze<sup>68</sup> che ha operato con l'artista francese Daniel Buren, con la seguente motivazione: «il progetto è impostato su una ben avvenuta integrazione fra il lavoro dell'artista e quello dell'architetto. Il sistema spaziale proposto ed evidenziato dall'intervento artistico esprime un'attenzione a tutte le istanze urbane e alle varie geometrie che raccordano le due parti della città. Gli assi urbani sono studiati e risolti con molta attenzione. Il gioco stereometrico, di carattere classico, è bene integrato alla storia architettonica della piazza e propone anche, un microclima del verde e dell'arte che trasforma il sito in un giardino gradevole di segni e di volumi. Anche le proposte di polifunzionalità sono valide ed approfondite, ed aperte ad interpretazioni da parte della cittadinanza. Il progetto, tra l'altro, permette una divisione in fasi di lavori, corrispondente alla necessità di trasformazione progressiva del traffico e ad eventuali semplificazioni e diverse soluzioni esecutive, senza modificarne la concezione generale. Particolari pregi del progetto sono le soluzioni tecniche e tecnologiche, in particolare l'illuminotecnica, che garantiscono un nuovo rapporto tra la performance elettrica e quella tecnica» (P.A.A.L.M.A, 2010).

Questo bando è destinato a 'fare scuola', poichè non resterà solo un ottimo risultato sulla carta ma è prevista l'esecuzione del progetto. Alla XII Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia il progetto è stato presentato come «primo atto di una nuova modalità progettuale per un'urbanistica capace di integrare funzionalità, estetica e capacità emozionale dei luoghi» (Espoarte News, 2010), sintesi che rappresenta appieno il fine di questa ricerca.

Tuttavia, nonostante il moltiplicarsi di questi bandi in cui si richiedano proposte concepite in sinergia tra architetto e artista, l'indagine ha anche evidenziato come, in molti casi, la collaborazione sia in realtà fittizia: interventi frutto del solo progetto architettonico che corre ai ripari relazionandosi solo alla fine con l'intervento artistico, perchè richiesto dal bando, ricadendo nuovamente in quei processi di addizione i cui esiti restano marginali.

## 4.2 Verso una nuova possibile progettualità: criteri progettuali ?

IL PAESAGGISTA.

Il suo mestiere lo porta a cercare, nei contesti in cui opera, dimensioni "sensibili" che possono con il minimo sforzo, se applicato nel punto giusto, produrre effetti evolutivi.

*Franco Zagari, 2009*

<sup>68</sup> Team composto da Arch. Giannantonio Vannetti (capogruppo) con gli Arch.tti Christian Baglio, Elena Ciappi, Claudio Dini, Franca Cecilia Franchi.



Figura 46. A.Kapoor, *Cloud Gate*, Millennium Park, Chicago (fonte: I.Forzoni, 2011).

La Convenzione Europea del Paesaggio dichiarando la necessità di enunciare una politica pubblica in materia di paesaggio afferma che questa «consisterà nel formulare degli orientamenti fondamentali, dei principi generali e delle scelte strategiche che serviranno da guida alle decisioni relative alla salvaguardia, alla gestione e alla pianificazione del paesaggio» (Consiglio d'Europa, 2000, Rel.esplicativa, art 39, punto 1).

Lo studio fin qui condotto ci porta ad asserire che il progetto degli spazi aperti nel paesaggio urbano si può efficacemente relazionare all'installazione di opere d'arte. Capire come farlo, sulla scia di quanto dichiarato dalla Convenzione Europea del Paesaggio, mantenendo ferma la volontà (espressa fin dall'inizio) di dare un contributo progettuale volto ad individuare una possibile zona di co-progettazione fra l'architettura del paesaggio, la progettazione urbana e l'arte, è l'obiettivo di questo capitolo.

Nell'intento di perseguire obiettivi di qualità paesaggistica, fine di ogni progetto di paesaggio, definiamo la qualità di un progetto di arte urbana come la capacità di salvaguardare, ridefinire, creare ex-novo, un senso di appartenenza con il luogo. Così concepito il progetto di arte urbana si pone l'obiettivo di attuare un processo di

*placemaking*<sup>69</sup>, ovvero trasformare, attraverso un progetto, spazi urbani (*space*) in luoghi urbani (*place*).

Questo punto ci porta ad affrontare quanto dichiarato fin dall'inizio<sup>70</sup>: l'oggetto artistico potenzialmente di qualità (artistica) ma che non ha avuto la forza di valorizzare o creare ex novo un senso di appartenenza con il paesaggio (urbano) nel quale è inserito, non può essere considerato in continuità con gli obiettivi di questa ricerca. Si determina pertanto un "Principio di esclusione" tra intervento artistico e contesto nel quale è inserito, che si pone in antitesi con il "Principio di relazione" che la ricerca indaga. Numerosi sono gli esempi che spiegano quanto appena dichiarato, citiamo tra molti a titolo esemplificativo la collocazione dell'opera *Pesaro'02* dell'artista Mauro Staccioli in una rotonda dell'omonima città, opera (in entrambi i casi si tratta di opere la cui qualità artistica è riconosciuta dalla critica contemporanea internazionale). Soffermandosi su quest'ultima notiamo che a differenza di molti altri lavori in cui l'artista colloca l'oggetto con molta sensibilità, relazionandosi sia a livello percettivo che semiologico o esaltandone la forza intrinseca di un rapporto sociale e culturale con il luogo, come è accaduto nella serie di opere *Luoghi d'esperienza*<sup>71</sup>, in cui «l'artista rilegge, attraverso un nucleo di grandiose sculture ambientali [...] il paesaggio toscano, tracciando un percorso in cui arte, storia e cultura si incontrano e si sintetizzano» (Staccioli, 2009, pag. 9), marginale risulta invece il dialogo di quest'opera con il paesaggio circostante, che lo esclude, manifestando preminentemente l'autoreferenzialità del gesto artistico.

Tuttavia bisogna precisare che la capacità di *placemaking* è condizione necessaria ma non sufficiente per parlare di qualità del progetto di arte urbana. La qualità è legata in modo inscindibile alle peculiarità del territorio e pertanto si presenta con un caleidoscopio di schemi e forme molto complesse. «Di fatto la qualità del paesaggio si rapporta al riconoscimento non tanto di differenziati valori sostanziali e precostituiti, quanto ai livelli di trasformazione e di alterazione delle configurazioni territoriali introdotti dalle dinamiche contemporanee»<sup>72</sup>.

<sup>69</sup> «The process of adding value and meaning to the public realm through community-based revitalization projects rooted in local values, history, culture and natural environment». (Zelinka, Harden, 2005).

<sup>70</sup> Si rimanda al paragrafo 0.2 in cui si dichiara che la ricerca non entra nel merito di 'valutazioni artistiche' (dell'elemento in sé) ma cerca di rintracciare da ogni intervento artistico degli elementi con una visione da 'progettista del paesaggio'. Pertanto opere la cui valenza artistica è comunemente dichiarata, saranno comunque lette complessivamente al rapporto che le stesse instaurano con il paesaggio circostante.

<sup>71</sup> *Luoghi d'esperienza*, mostra temporanea di opere dell'artista Mauro Staccioli, nel paesaggio urbano ed extraurbano di Volterra. Periodo di esposizione: 13/09/2009- 8/11/2009.

<sup>72</sup> Report Osservatorio della Pianificazione Urbanistica e della qualità del Paesaggio 2008-2010, *Opere incongrue e di qualità nel paesaggio sardo: uno strumento per la segnalazione e valutazione*, Coord.: Prof.G.Corsani, Gruppo di ricerca: Michele Ercolini, Enrica Campus, Serena Francini, Alessandro Villari. In corso di pubblicazione.



Figura 47. M.Paladino, N.Fiorillo, *Una Piazza per Leonardo*, 2006, Vinci (fonte: S.Francini, 2010).

Questo ci porta ad affermare che non esistono soluzioni pre-confezionate per la qualità paesaggistica e architettonica (Vallerini, 2010) in un senso ampio e generalizzato, a maggior ragione quando si parla di arte urbana.

Le variabili che entrano in gioco, come l'arte (da sempre considerata svincolata da regole razionali e principi definiti), il progetto urbano (con le sue molte sfaccettature), le figure coinvolte (artisti, progettisti e committenti), le specificità del tessuto urbano, rendono qualsiasi definizione, principio e quindi soluzione ad esso legata non completa. Pertanto arrivare a stabilire dei principi, o meglio dei criteri progettuali chiusi e definiti, non è la giusta strada da percorrere per esplorare il tema.

«Ci troviamo quindi di fronte ad un enigma: l'enigma del senso artistico non cosciente e naturale, che faceva miracoli negli antichi maestri senza nessun bagaglio di cognizioni o di regole estetiche mentre noi moderni armati di riga e compasso restiamo molto più indietro di loro e pretendiamo di risolvere quelle sottili questioni di sensibilità con l'aiuto della geometria, non sempre adatta al caso» (Sitte, 1980, pag. 43). Queste riflessioni, d'accordo con il significato generale delle parole di Sitte in merito all'impossibilità di risolvere il problema attraverso regole, si pongono il fine di dare delle 'procedure di interpretazione', che prendono spunto dall'osservazione critica di casi già metabolizzati dal tessuto urbano.

Parleremo quindi di chiavi di lettura/interpretazione, utili ad affrontare un progetto di arte urbana, con l'obiettivo di sviluppare più un senso culturale del paesag-

gio piuttosto che delineare soluzioni tecniche: una discussione aperta, strumento per ulteriori applicazioni.

#### 4.2.1 Quale Arte per Quali Luoghi

Una buona immagine ambientale dà a chi la possiede un importante senso di sicurezza emotiva. Gli consente di stabilire tra sé e il mondo circostante una relazione armoniosa.

*Kevin Lynch, L'immagine della città, 1964*

Abbiamo più volte denunciato e dimostrato che il processo di addizione casuale di oggetti artistici all'interno del sistema urbano è una modalità di intervento i cui esiti restano, nella maggior parte dei casi, marginali relegando l'opera d'arte alla funzione di arredo urbano, con tutte le conseguenze ad essa associate. Partendo da queste affermazioni abbiamo anche riflettuto sulle relazioni e quindi sulle potenzialità, sia a livello spaziale che sociale, che un oggetto artistico instaura quando si colloca nello spazio aperto pubblico. Proseguendo sulla scia di queste considerazioni diventa inevitabile chiedersi in quali momenti della vita cittadina si possa innestare un progetto di arte urbana e quale sia la dimensione urbana dell'intervento? Ed inoltre quale immagine urbana possa ed aspiri a dare un simile progetto?

Consapevoli del fatto che il progetto di arte urbana non può e non deve essere regolato da criteri progettuali definiti ci sembra invece utile riflettere e ragionare nuovamente su casi studio, alcuni già citati nel corso della ricerca, per provare a tracciare delle chiavi di lettura utili ad affrontare il progetto.

Partiamo dall'osservare uno dei monumenti più emblematici della storia dell'arte italiana: il *David* di Michelangelo a Firenze. La grande statua in marmo bianco fu collocata su un lato di Palazzo Vecchio, a sinistra dell'entrata principale, proprio nel posto scelto dal suo creatore. E' quasi certo, come afferma Sitte alla fine dell'Ottocento, ma possiamo esserne d'accordo anche oggi attualizzando il problema ad altre cause e vicende, che nessuna commissione moderna avrebbe mai proposto quel luogo in apparenza così marginale. Michelangelo invece la volle proprio in quel punto e vi rimase dal 1504 al 1873 fino a quando l'originale fu trasportata in una sala dell'Accademia, e sostituita con una copia. Al di là delle differenze tra l'originale e la riproduzione non si può non ammettere che la scelta di quella collocazione ne ha accresciuto il suo prodigioso effetto; la normale statura delle persone che attraversano la piazza ne esalta la maestosità ed inoltre la scelta di utilizzare come sfondo il bugnato scuro ed uniforme, e la linearità delle linee del palazzo comunale, è ottimo espediente per far apprezzare appieno la vigorosità statuaria delle linee del corpo del *David*. Di minore effetto è l'altra copia in bronzo ma con le dimensioni dell'originale collocata centinaia di anni dopo, senza più il consiglio del suo autore, a Piazzale Michelangelo. L'immensità del panorama che fa da scenografia alla scultura, l'aspetto



Figura 48. M.Pistoletto, *Dietrofront*, 1984, Piazzale di Porta Romana, Firenze (fonte: S.Francini, 2012).

confusionario delle macchine parcheggiate intorno che soffocano la percezione relegandola ancora di più all'ausilio del suo piedistallo, producono un'immagine decisamente meno maestosa con il risultato di essere uno dei tanti oggetti di quello spazio aperto pubblico le cui potenzialità è superfluo elencare.

L'esempio emblematico del *David* di Michelangelo ci porta a richiamare di nuovo Sitte quando afferma che la bellezza del monumento e la sua giusta e felice collocazione sono due cose indissolubilmente legate. Infatti è altrettanto vero che «l'arte soffre quando i monumenti sono dispersi nei punti più disparati della città. Qui si mette una fontana, là una statua ed è assai raro che si riesca a raggruppare in un quadro d'insieme parecchi importanti edifici e qualche buon monumento» (Sitte, 1980, pag. 154).

Restando sempre a Firenze, facendo un salto in avanti nel tempo di quasi cinquecento anni, un monumento contemporaneo ormai impresso nell'immagine urbana della città, è *Dietrofront* (1981-1984) opera di Michelangelo Pistoletto. La grande opera in marmo fu presentata per la prima volta nella personale dell'artista a Forte Belvedere e in seguito installata permanente nel Piazzale di Porta Romana. Non-

stante non sia un'opera *site specific*<sup>73</sup>, bisogna riconoscere che rappresenta l'eccezione che conferma la "regola": la grande dimensione dell'insieme scultoreo è proporzionata con la grande porta e l'ampia piazza antistante. La semplicità delle linee e la monocromia del marmo bianco si contrastano bene con la scenografia urbana permettendo all'opera di essere comunque un punto di riferimento ed un traguardo visivo da ogni punto di arrivo. Le due figure femminili, una in verticale che guarda verso Via Senese che porta alla Via Cassia e quindi a Roma, l'altra (di circa 3 metri) in equilibrio sopra la testa della prima, che guarda verso la Via Romana all'interno delle mura fiorentine, diventano un *landmark* per chi arriva in città, e per chi la lascia. La posizione non centrale rispetto alla rotonda ne garantisce la vista anche provenendo dallo storico Viale di Poggio Imperiale diventando un curioso, ma al tempo stesso monumentale, traguardo visivo che indica due direzioni attraverso un gioco ardito di equilibrio. In questo caso quindi, l'oggetto artistico riesce a rapportarsi al tessuto urbano preesistente, con una proporzione tale da innestare nuove dinamiche materiali e immateriali, andando ben oltre la semplice funzione di arredo urbano che al primo sguardo le si può attribuire.

Non si può dire altrettanto della scultura dell'artista colombiano Fernando Botero, *La Paloma*, situata in un'area spartitraffico davanti al raccordo che conduce all'aeroporto fiorentino Amerigo Vespucci e all'ingresso dell'A11. La sua collocazione, senza nessun legame percettivo o semiologico con il sito, sotto il grande viadotto, in un'aiuola verde il cui unico elemento è un grande abete che sovrasta lateralmente la scultura con l'effetto di diminuirne le dimensioni producendo un effetto di sproporzione con il luogo, immersa nel traffico cittadino, la rendono percepibile solo ad uno sguardo attento e fugace. In questo caso è paradossale riconoscere che anche la funzione di arredo urbano perde di significato. E' spontaneo allora chiedersi: "Quale Arte per Quale Luoghi"? Ovvero un simile oggetto, al di là di una valutazione artistica, così collocato, quale contributo di qualità può dare al progetto di quello spazio aperto pubblico e quindi quale apporto all'immagine urbana?

Gli esempi ci portano ad affermare che il progetto di arte urbana, diventando parte integrante del paesaggio urbano, inevitabilmente si relazionerà a molte variabili: nella città «niente è sperimentato singolarmente ma sempre in relazione alle sue adiacenze, alle sequenze di eventi che portano ad essa, alla memoria delle precedenti esperienze» (Lynch, 2008, pag.23). Oltre all'interazione con le variabili date (rapporto semiologico, morfologico, percettivo, con il paesaggio urbano circostante), il cui confronto è inevitabile, il progetto però a sua volta genera delle dinamiche, dei cortocircuiti all'interno del tessuto urbano, la cui volontà può essere più o meno dichiarata (rapporto storico-culturale, senso di appartenenza).

<sup>73</sup> Con il termine *site specific* si intende un'opera creata appositamente per le qualità e le caratteristiche del luogo in cui si colloca. L'intervento *site specific* non agisce imponendosi come 'oggetto esterno' sul luogo e sul pubblico, ma nasce con essi.



Figura 49. Michelangelo, *David*, 1873, Piazzale Michelangelo, Firenze (fonte: S.Francini, 2012).

Il progetto di Arte Urbana ha come risultato la progettazione di uno spazio aperto pubblico in cui l'intervento artistico è parte integrante del progetto. Pertanto nell'articolazione complessa del paesaggio urbano, diventa necessario ragionare su quali temi sono affrontati dal progetto di arte urbana. Lo studio ha portato ad individuare tre tipologie (un numero volutamente limitato per evitare la dispersione), frutto di una raccolta di casi studio, di progetti realizzati o in corso di realizzazione in ambito nazionale e internazionale:

- percorrere
- sostare
- marcare

Ogni tipologia porta con sé una serie di 'nodi' che si rapportano con i problemi reali del paesaggio urbano, in cui l'intervento di arte urbana è chiamato a dare una risposta attraverso un progetto.

Nel passato abbiamo visto che l'intervento artistico è stato chiamato a rispondere ad alcune funzioni (celebrativa, commemorativa, decorativa). Nell'intento di combattere l'autoreferenzialità e l'autonomia dell'oggetto artistico in sé, con una visione complessiva del progetto, diventa necessario abbandonare il ricorso alle funzioni dell'arte, poiché riferite all'unicità dell'intervento artistico, e utilizzare azioni a cui deve rispondere il progetto di arte urbana.



- percorrere (strade, viali, metropolitane, stazioni - infrastrutture in generale); l'intervento di arte urbana può delimitare/proteggere, condurre, dirigere/indicare.  
Casi studio di riferimento: Passante Ferroviario, Torino; Metropolitana di Napoli.
- sostare (luoghi in cui si può entrare e sostare: piazze, parchi, luoghi strategici di incontro); l'intervento di arte urbana può coinvolgere, stimolare, far sostare, giocare.  
Casi studio: Millenium Park, Chicago; Piazza Verdi, La Spezia; Piazza Arnolfo Di Cambio, Colle Val D'Elsa; Una Piazza per Leonardo, Vinci.
- marcare (landmark, riferimenti, ...); l'intervento di arte urbana può dialogare, sensibilizzare, far riflettere, essere un punto di riferimento materiale o immateriale.  
Casi studio: Vietnam Memorial, Washington; interventi di Jochen Gerz.

A questo punto, senza perdersi nella retorica delle descrizioni, ci sembra opportuno tentare lo studio del rapporto che alcuni interventi artistici, non necessariamente considerati casi studio precursori del progetto di arte urbana, instaurano con il contesto in cui sono inseriti. Si precisa che l'analisi dei casi presentati fa riferimento ad interventi che hanno luogo nelle tipologie di spazi aperti pubblici che la ricerca ha individuato come area d'indagine<sup>74</sup>. Pertanto ogni caso sarà letto anche in relazione alla tipologia di spazio, e quindi del contesto in cui è inserito.

La lettura dei casi è stata condotta attraverso due scale: "scala del contesto" e "scala della prossimità".



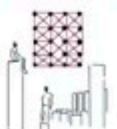

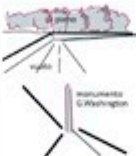


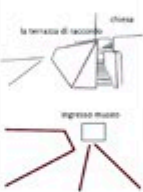


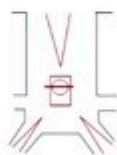
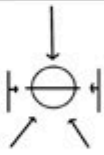

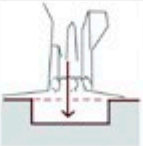

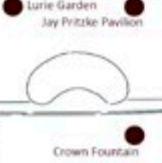


Per "scala del contesto" (relazioni esterne) si intende l'area di influenza nella quale è possibile leggere le relazioni con differenti sistemi (sistema visuale/percettivo, sistema semiologico, sistema morfologico) rispetto ai quali l'intervento si relaziona.

Per "scala della prossimità" (relazioni interne) si intende l'area di influenza che dipende dalle caratteristiche specifiche dell'intervento e dalle relazioni che questa instaura direttamente con le varie parti del progetto (elementi, persone.).

L'interpretazione grafica dei casi analizzati, condotta alle due scale, si pone l'obiettivo di riflettere sulle relazioni e sulle azioni che i singoli interventi generano (in positivo o negativo) all'interno del paesaggio urbano.

<sup>74</sup> Si rimanda alla figura 9 pag.30.

## Progetto di Paesaggio. Arte e Città

	intervento	contesto (ref. Carmona 2010)	tipologia	scala del contesto relazioni esterne	scala della prossimità relazioni interne	appunti
Les Deux Plateaux, Parigi D. Buren, (P. Bouchain)		3. Public open space	SOSTARE			elevata capacità di coinvolgimento visivo/percettivo e corporeo elevata capacità d'impatto
Vietnam Memorial, Washington M. Lin		3. Public open space	MARCARE			relazione morfologica: attenzione nel rapporto pieno / vuoto attenzione ai rapporti percettivi passeggiata esperienziale
Una piazza per Leonardo Vinci M. Palladino, (N. Fiorillo)		2. Civic space	SOSTARE			la piazza si raccorda all'andamento morfologico del luogo e alla preesistenza (chiese, ingresso museo) i diversi livelli che la piazza crea si ricordano verso l'ingresso al museo l'intervento artistico crea elementi con una forte capacità di coinvolgimento
Igloo Passante Ferroviario, Torino M. Mertz Intervento di F. Kinkabry		4. Movement space	PERCORRERE			visione complessiva del progetto: igloo è uno delle opere d'arte realizzate per il Passante velocità di percezione: prevalentemente automobile fruizione visiva
Sunken Garden New York I. Noguchi		2. Civic space	MARCARE			
Cloud Gate Millenium Park - Chicago A. Kapoor Crown Fountain		3. Public open space	SOSTARE			visione complessiva del progetto: Cloud Gate è una delle quattro opere che animano Millenium Park l'opera diventa esse stessa immagine urbana l'opera coinvolgere lo skyline della città lo spettatore entra in questa camera molto profonda diventando immagine scultorea


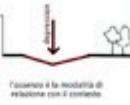
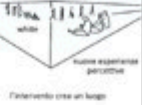

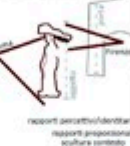


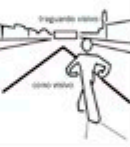
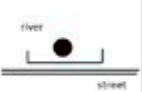

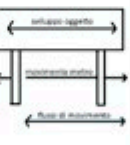
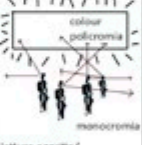
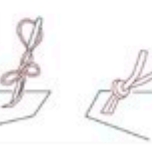


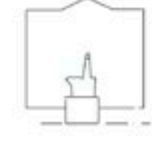
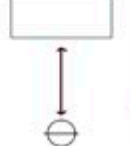

intervento	contesto (Inf. Carmona 2010)	tipologia	scala del contesto relazioni esterne	scala della prossimità relazioni interne	appunti
Square Depression Muntzier B. Naumhan 	6. Left over space	SOSTARE	 l'accesso è la necessità di relazione con il contesto	 colore: contrasto di forme nuove esperienze percettive	
Dietrofront Ponte Romana, Firenze M. Pristoleto 	4. Movement space	PERCORRERE MARCARE	 rapporti percettivi/identitari rapporti proporzionali	 landmark	non è un'opera site specific ma sia la sua collocazione (che risponde a rapporti percettivi/culturali) sia la dimensione e la scelta del materiale, la rende tale.
Omibus Ponte alle Grazie, Firenze Clet 	4. Movement space	MARCARE	 frangente visivo come visto	 river streets	è un'installazione temporanea NON autorizzata l'opera diventa punto di direzione visiva la leggerezza dell'elemento scultoreo la rende non invasiva nel suo inserirsi nel contesto
Times Square Murals <sup>TM</sup> TSubway, New York R. Lichtenstein 	8. Interchange Space	PERCORRERE	 colore: oggetto monocromia	 colore: policromia lettura oggetto/ fruizione dinamica del contesto	
Agò, Filo e Nodo Cadorino, Milano C. Oldenburg, C. Von Bruggen 	2. Civic Space	PERCORRERE MARCARE	 Castello Sforzesco Basilica S. Ambrogio	 filo urbano monocromia	l'ago come elemento di ricuciture prospettiche materiali e immateriali ago come punto focale legame cronie oggetto/contesto
LOVE Piazza Affari - Milano M. Cattelan 	2. Civic space	MARCARE	 Palazzo della Borsa	 Palazzo della Borsa	la relazione opera/intorno e opera/spettatore è concepita monodirezionale e da un punto di vista principale (frontale)

Figura 50-51. Analisi grafica di alcuni casi studio presenti sulla scena nazionale ed internazionale.



Figura 52. M. Arad, P.Walter, *Reflecting Absence*, 2011, National September 11 Memorial, New York (fonte: L.Rossi, 2012).

#### 4.2.2 Quale 'Parti' nel progetto di Arte Urbana

Come in ogni altro gioco, il risultato del gioco del piano dipende dall'interazione tra le mosse di tutti i partecipanti.

*Patrik Geddes, 1914-1924*<sup>75</sup>

Caratteristica principale del progetto di arte urbana è una collaborazione di scambio, dialogo e confronto tra il progettista urbano e l'artista.

Specificato questo punto essenziale, fermo restando che nel progetto di arte urbana si parla esclusivamente di progettazione integrata in cui l'operare delle parti (intendendo con questo termine i protagonisti coinvolti nel processo progettuale) si sviluppa attraverso uno scambio e un dialogo attivo e sinergico, è interessante capire come queste collaborano e se nel processo di divulgazione del progetto sia dichiarata

<sup>75</sup> La citazione è ripresa dal saggio di Giovanni Ferraro (1998), *Rieducazione alla speranza. Patrik Geddes in India, 1914-1934*, Jaca Book, Milano, pag.175 in cui l'autore ha riscoperto l'esperienza gaddesiana in India.

una paternità principale o se invece in ogni fase di esplicazione le figure coinvolte compaiano simultaneamente.

La lettura dei casi studio ha evidenziato che non sempre le figure coinvolte nel progetto siano riconosciute e pubblicizzate in maniera equa; spesso accade che solo dopo un attento studio si riesca a rintracciare tutti gli effettivi protagonisti del progetto.

Lo studio condotto ci ha portato ad evidenziare due modalità di divulgazione.

- gerarchia delle parti
- equilibrio delle parti

Nella prima, “gerarchia delle parti”, il progetto porta solitamente un solo nome (nella maggior parte dei casi quello dell’artista) che figura come protagonista principale del progetto; dietro a questa figura si nasconde quella del progettista che, solo nella divulgazione e non durante il processo progettuale, scende in secondo piano. Le ragioni di quella che abbiamo definito “gerarchia delle parti coinvolte” è da ricondurre spesso a scelte di *marketing* e *branding* territoriale. Amministrazioni pubbliche chiamano ‘un nome di grido’ per giustificare finanziamenti esterni o per inserire l’intervento in specifici progetti a scala internazionale. Dietro al primo nome, copertina del progetto, si affianca una competenza architettonica che, rimanendo in seconda linea nel processo di divulgazione ma non in quello di progettazione, indirizza e attua il *concept*. È chiaro, quindi, che stiamo parlando di interventi il cui obiettivo è rispondere alla progettazione di uno spazio aperto e non la semplice apposizione di un oggetto d’arte in un luogo la cui funzione si limiterebbe all’arredo urbano e pertanto non si parlerebbe di collaborazione tra un artista e un progettista urbano.

Esempio emblematico è il progetto: *Una piazza per Leonardo* a Vinci, la cui unica paternità è abitualmente attribuita all’artista Mimmo Paladino, pochi però sanno che sia frutto di una collaborazione attiva e sinergica tra l’artista e l’architetto Nicola Fiorillo. L’idea dell’artista, attraverso la restituzione progettuale dell’architetto, ha dato vita ad un nuovo luogo urbano: un progetto quindi in cui i contributi specifici delle parti coinvolte risultano entrambi essenziali per il raggiungimento di quello che può essere a tutti gli effetti considerato un progetto di arte urbana.

Progetto analogo è l’intervento parigino *Les Deux Plateaux* (conosciuto comunemente come “le colonne di Buren”), la cui paternità è attribuita all’artista Daniel Buren. Anche in questo caso riconoscendo che la figura di Buren prevale, non solo come gesto creativo (il tema delle colonne e delle strisce bianche e nere firmano la maggior parte dei suoi progetti), ma anche nel processo d’incarico (fu infatti scelto attraverso incarico diretto), per la parte progettuale è stata necessaria la collaborazione con l’architetto Patrick Bouchain.



Figura 53. F.Gehry, Jay Pritzker Pavillion, 2004, Millenium Park, Chicago (fonte: I.Forzoni, 2011).

Possiamo quindi rilevare che, anche se in entrambi i progetti citati è l'artista l'artefice del *concept*, matrice creativa dell'idea progettuale, è altrettanto vero che lavorando in uno spazio pubblico (nel caso di Vinci) o in uno spazio di pubblica fruibilità (nel caso francese) l'apporto architettonico diventa indispensabile, supplendo alle inevitabili competenze specifiche utili a trasformare l'idea in progetto, dimostrando ancora una volta la possibilità e la necessità di una collaborazione di scambio, dialogo e confronto tra progettista urbano e artista.

Nella seconda modalità di divulgazione, che abbiamo definito "equilibrio delle parti", il progetto è sviluppato e divulgato, fin dalle sue prime battute, da un team che comprende architetto e artista che in tutte le fasi sono presentati contemporaneamente, in maniera "equa", come figure coinvolte all'ideazione e allo sviluppo del progetto.

Questo è quanto avvenuto nel già citato caso di Piazza Verdi a La Spezia, il cui team progettuale è composto, dall'architetto fiorentino G.Vannetti e dall'artista francese D.Buren, senza prevaricazione di nomi. In questo caso bisogna riconoscere che ci troviamo nel caso opposto rispetto a quanto dichiarato nella prima modalità: la scelta di marketing territoriale richiede espressamente la collaborazione simultanea delle due figure, chiave quindi promozionale del progetto.

Caso analogo è il progetto di restyling delle stazioni della Metropolitana di Napoli che ha affidato la sua immagine promozionale alle Stazioni dell'Arte, promosse e pubblicizzate come intervento innovativo in cui artisti e architetti hanno collaborato insieme. Difficile far emergere un solo o alcuni nomi tra i settanta artisti (circa) e una ventina di architetti che insieme si sono trovati a collaborare, ed è proprio que-

sto nuovo modo di progettare che unisce artisti ed architetti e li porta ad aver aperto un energico processo di divulgazione del progetto in cui ogni figura emerge in una visione sistemica del progetto.

#### **4.2.3 I temi del Principio di collaborazione tra protagonisti e competenze**

Per avere un certo risultato dobbiamo gestire le risorse, le modalità per la loro produzione e per la loro conservazione.

Andrà da sé che un paesaggio emergerà da questa attività: il paesaggio non può avere una multifunzionalità progettata ma solo una multifunzionalità risultante.

*Farina Almo, 2006*

Abbiamo precedentemente affermato che quando si parla dei protagonisti coinvolti nel progetto di arte urbana (progettista urbano, artista e committente composto) deve nascere inevitabilmente un “Principio di collaborazione tra protagonisti e competenze”. Obiettivo del Principio è la necessità di dar vita ad un dialogo attivo e sinergico per arrivare ad una risposta progettuale in cui le singole parti si perdono in un’immagine complessiva. Fermo restando quanto dichiarato, appurato quindi che questo possa essere considerato il punto di arrivo, è inevitabile chiedersi quale sia la strada da percorrere quando si affronta un progetto di arte urbana: quali siano i temi che entrano in gioco quando parliamo di collaborazione tra protagonisti e competenze, come si possa attuare il confronto tra le figure coinvolte, quali siano le variabili su cui discutere e quali, se esistono, le invarianti progettuali.

Ma è possibile stabilire dei principi?

Ci siamo già soffermati sull’impossibilità di delineare dei criteri chiusi e definiti, parleremo piuttosto di “temi”, spunti di riflessione aperti, utili nell’approccio di un progetto di arte urbana. Dall’analisi dei casi studio, nazionali ed internazionali, sono emersi infatti una serie di tematiche che meritano di essere lette, discusse e interpretate con uno sguardo paesaggistico, il cui obiettivo finale è rivolto alla progettazione di uno spazio aperto pubblico di qualità.

Partiamo dal riflettere su uno dei punti che sta alla base dei successivi ragionamenti: la composizione del team (chi sceglie chi), fortemente legata alle specificità del contesto i cui effetti ricadono inevitabilmente nella condivisione/scelta del linguaggio da parte dei protagonisti coinvolti (argomenti che affronteremo nei ragionamenti successivi). Abbiamo già visto che la composizione del team può essere autonoma (architetto e artista ‘si scelgono’) o indotta (la collaborazione nasce da una richiesta esterna). Quando è indotta, soprattutto nel caso di grandi progetti in cui sono impegnati più artisti e più progettisti urbani (o anche un unico progettista ma più artisti), diventa utile introdurre una figura che medi e diriga, il regista culturale. Il regista culturale è solitamente uno storico d’arte o comunque una figura compe



Figura 54. Suggestioni 07, 2009 (fonte: S.Francini, 2009).

tente e aggiornata sul panorama artistico contemporaneo che aiuta a scegliere l'accoppiata artista e architetto e/o a mediare le richieste tra le parti.

Questa figura assume un ruolo chiave poiché dall'esterno mantiene una visione complessiva dello stato di avanzamento dell'intero iter progettuale, condizione necessaria quando più artisti e più architetti insieme si trovano a collaborare. E' chiaro che nel momento in cui il mediatore culturale è chiamato a scegliere l'artista (come hanno operato lo storico dell'arte Rudi Fuchs e Cristiana Mundici nel Passante ferroviario di Torino) o l'intera accoppiata architetto e artista, oppure nel caso in cui si trova a coordinare un processo progettuale (come è stato chiamato a rispondere il critico d'arte Achille Bonito Oliva nel caso della Metropolitana di Napoli), gli deve essere riconosciuto un rispetto delle competenze.

La figura del mediatore diventa utile anche per intraprendere i processi di ascolto con quello che è stato definito il "committente immateriale del progetto" ovvero il contesto sociale (come è accaduto nel *Progetto Nuovi Committenti*). In questo caso infatti, prima di scegliere le parti coinvolte, il mediatore ascolta le aspettative della popolazione e, successivamente, individua possibili protagonisti adatti a risolvere specifiche problematiche.

Dopo aver ragionato sulla composizione del team, architetto e artista come invariabili del processo progettuale di arte urbana, e aver analizzato le possibili variabili, il regista culturale, passiamo alla discussione dei temi progettuali che sono emersi dall'analisi critica dei casi studio.

Elemento chiave nell'affrontare un progetto di paesaggio è la lettura integrata del contesto, come afferma lo studioso Ian McHarg «non ci può essere nessun presente senza un passato, nessun futuro senza entrambi. Ciò che fu può spiegare ciò che è, ma non può predire ciò che sarà» (McHarg, 1998, pag.68) ma è la conoscenza di ciò che da cui possiamo trarre gli ingredienti utili a progettare ciò che sarà. Pertanto la



lettura integrata del contesto sarà importante non solo a far emergere quei caratteri identitari del paesaggio<sup>76</sup> (siano essi percettivi, semiologici, morfologici o culturali e sociali) ma anche a riflettere sull'individuazione dei protagonisti coinvolti. La specificità del luogo richiede infatti la scelta di artisti, e quindi modalità di intervento, appropriate. Questo aspetto che risulta fin troppo ovvio per chi è abituato ad affrontare un qualsiasi processo progettuale, disponibile a plasmare il proprio *modus operandi* in base al contesto in cui si trova ad operare, ci è sembrato invece un punto su cui dibattere tenendo presente l'eterogeneità dei protagonisti coinvolti, non sempre abituati a confrontarsi con queste importanti variabili. Capita infatti di imbattersi in interventi di artisti che in qualche modo riportano la loro matrice (legata per esempio alla loro identità socio-culturale) nel tessuto dove vanno ad intervenire svincolandosi quindi dalle specifiche caratteristiche di quel paesaggio: nell'approccio al progetto diventa importante saper scegliere le parti (artisti e architetti che insieme dovranno lavorare) e le modalità di incarico.

A dimostrazione di quanto detto analizziamo uno dei progetti che ha partecipato al concorso per Piazza Verdi a La Spezia ideato dall'artista giapponese Hidetoshi Nsgazawa e lo studio di architettura DeVita Associati. La composizione progettuale dimostra subito un forte legame con il *modus operandi* dell'artista che si manifesta con un forte richiamo alla cultura giapponese (il tema dell'acqua che si materializza in piccoli laghi e fiumi dal letto di portoro, l'utilizzo di una vegetazione che rimanda al mondo orientale, la scelta dei materiali): «le tre isole nel lago segnano un angolo della piazza, inizio e fine di un lungo racconto riscrivono l'esordio del luogo con il proliferare silenzioso della vita del muschio sulle isole, i nove laghi con i fiori di loto si accostano e si raggruppano sull'angolo opposto»<sup>77</sup>. Il progetto complessivo in cui si intravede la matrice culturale dell'artista, pur esprimendo un grande fascino e armonia nelle linee compositive, risulta inappropriato alle specificità del luogo.

Stessa riflessione può essere fatta sfogliando la raccolta dei progetti del concorso *Una piazza per Leonardo* nel Comune di Vinci in cui emerge che il progetto vincitore di Mimmo Paladino, meglio degli altri, ha dimostrato di rispondere alle esigenze del luogo, raccordandosi abilmente con le preesistenze e dimostrando di mettere in secondo piano l'autoreferenzialità del gesto artistico che caratterizza l'artista.

Legata ad una lettura integrata del paesaggio ci deve essere una condivisione/scelta del linguaggio: architetto e artista lavorano infatti inevitabilmente con due diversi linguaggi, pertanto la dichiarazione dell'intenzionalità funzionale, culturale, sociale, da parte del committente del progetto deve essere espressa con chiarezza per configurarsi come strumento di stimolo e di riflessione. Il *concept* diventa quindi strumento di controllo per i progettisti del progetto di arte urbana.

<sup>76</sup> Si rimanda ai paragrafi 3.2 e 3.3 dedicati al “Principio di relazione intervento artistico/contesto spaziale” e al “Principio di relazione intervento artistico/contesto sociale”.

<sup>77</sup> [www.devitassociati.it/progetti](http://www.devitassociati.it/progetti)



Figura 55. Atelier Mendini, opere E.Cucchi e M.Paladino, fermata Salvator Rosa, Metropolitana di Napoli (fonte: S.Francini, 2011).

Nel progetto della fermata Salvator Rosa (Metropolitana di Napoli) progettata dall'architetto Mendini e da molti artisti tra cui Mimmo Rotella, Ernesto Tatafiore, Mimmo Paladino, Renato Barisani e Gianni Pisani, nonostante le difficoltà nate da una collaborazione tra molti protagonisti e quelle date da un tessuto urbano estremamente problematico, si nota come tutte le parti, con un processo di condivisione di intenti, contenuti, forme e linguaggio, abbiano contribuito a creare l'immagine vincente del progetto, a differenza di quanto è accaduto in altre stazioni in cui ha vinto l'autoreferenzialità dell'artista o dell'architetto. Questo esempio ci porta ad affermare come la scelta e la condivisione del linguaggio da parte dell'artista e dell'architetto sia un passaggio essenziale per non creare quell'effetto *collage* che facilmente simili collaborazioni possono produrre.

Parlare di condivisione del linguaggio porta inevitabilmente a chiedersi se l'arte, ora in qualche modo controllata e vincolata, possa perdere molte delle proprie energie vitali: il gesto artistico libero e svincolato che si mostra con tutto il proprio slancio di creatività, si perde per entrare a far parte di un processo in cui le parti compongono il tutto? Rispondere non è facile poiché è chiaro che stiamo parlando di un'arte che, confrontandosi con lo spazio pubblico aperto e diventando essa stessa strumento progettuale, deve sottostare alle inevitabili relazioni spaziali e sociali che il contesto pone, ed è altrettanto vero che si trova a far parte di un processo in cui l'obiettivo è dare un'immagine integrata. Tuttavia ci sembra opportuno parlare piut-

tosto di un modo diverso di fare arte, i cui artisti sono disposti a confrontarsi con lo spazio aperto pubblico interpretando le variabili che entrano in gioco come stimolo per un confronto creativo. «Sostengo quanto non sia importante che il lavoro sia riconosciuto come opera d'arte, ma che venga sentito dalla gente come sguardo nuovo e bello su una realtà a loro vicina. Quelle opere che si impongono nei luoghi della vita quotidiana senza una riflessione critica minima sul tema dell'intervento in spazi pubblici appaiono vecchie non tanto dal punto di vista formale ma da quello metodologico [...]. Definisco proprio per questo la mia opera un lavoro anche di metodo e sui procedimenti del fare. Il percorso realizzativo (l'insieme delle connessioni con la realtà) e il processo mentale che si antepongono alla realizzazione fisica del lavoro risultano così parte integrante e perciò non meno importante dell'opera stessa» (Garutti, 2006, pag.43). Le parole dell'artista Alberto Garutti ci inducono a riflettere su una reale possibilità di quello che abbiamo definito “un modo diverso di fare arte” dimostrando che ci sono artisti che già stanno percorrendo questa strada.

La lettura interpretativa dei casi studio ci ha portato ad evidenziare un altro tema importante con cui il progetto di arte urbana inevitabilmente si confronta e che definiamo “processo di ascolto”. Quando ci troviamo a progettare uno spazio aperto pubblico non bisogna dimenticare che questo è spazio sociale, pertanto l'intervento non potrà esimersi da una relazione attenta che coinvolga il senso di appartenenza di una comunità e la costruzione di nuove identità. I cittadini ascoltati, sentiti e coinvolti, si trasformano in committenti immateriali di un progetto finalizzato alla loro stessa utilità, sentimentale o concreta.

Il lavoro dell'artista e dell'architetto pertanto dovrà relazionarsi con le aspettative e i desideri di chi poi darà vita al progetto: saranno proprio i vincoli e le limitazioni imposte da questa “committenza immateriale” a generare nuovi sviluppi e stimoli nel processo creativo. Viene da chiedersi se in fondo non siano proprio i vincoli a stimolare la creatività artistica, annullando, in parte, la critica di un'arte assoggettata, piegata a rispondere ad un progetto..

Quando si parla di processo di ascolto è facile cadere nel pensare a questa modalità di operare come frutto di una strana e inutile forma di demagogia populistica: tuttavia piccoli ma importanti casi, come quanto accaduto nel già citato caso della Piazza a Pietralata rispetto all'intervento dello scultore Fulvio Ligi<sup>78</sup>, dimostrano che non stiamo parlando di retorica. Allo stesso tempo capita spesso però di vedere come l'utilizzo dell'arte in contesti sociali difficili venga spesso strumentalizzato. Nei capitoli precedenti abbiamo già argomentato a lungo attraverso esempi concreti di come numerose amministrazioni ricorrono a questo economico espediente per dare risposte veloci a problemi sociali di micro-comunità urbane, senza produrre risultati concreti e significativi.

<sup>78</sup> Si rimanda al paragrafo 3.3 pag.115.



Figura 56. M.Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, 1982, Washington (fonte: L.Rossi, 2008)

E chiaro quindi che, fermo restando l'indiscutibile importanza di affrontare un processo di ascolto con quello che è stato definito committente immateriale del progetto, sia ancora un argomento scivoloso i mezzi con cui attivare il dialogo e la definizione del livello di responsabilità sociale del progetto di arte urbana.

Parlare di progetto di spazio aperto pubblico mette in evidenza un'altra variabile: architetto e artista si trovano a progettare per corpi in movimento. L'intervento dell'artista infatti non ha più unicamente il fine di essere contemplato (l'oggetto infatti non si innalza sopra un piedistallo o è necessariamente delimitato da una protezione) ma si plasma con lo spazio e si relaziona al movimento dei suoi fruitori. Questo ci porta a riflettere sulla vivibilità dello spazio progettato attraverso due importanti componenti progettuali: la percezione dello spazio aperto pubblico e la sicurezza. Creare nuove esperienze percettive attraverso l'intervento artistico arricchisce la capacità comunicativa degli spazi. L'intervento, non avendo più il solo fine contemplativo si trova ad essere coinvolto in nuove esperienze percettive: non più (o non solo) un punto di vista monodirezionale, spesso statico, ma la percezione dell'intervento si ha attraverso velocità diverse di movimento, punti di vista pluridirezionali. Nel caso del Vietnam Memorial a Washington i visitatori fruiscono l'opera attraverso una passeggiata "esperienziale" che partendo dalla quota del terreno scende lentamente, percependo la sensazione di una ferita profonda. In questo caso l'intervento artistico non solo viene letto contemplando "il muro dei ricordi", ma anche attraverso la percezione che si ha con il movimento, parte integrante dell'esperienza. Lo stesso accade nel Monumento all'Olocausto a Berlino: nel grande mare di cemento il visitatore che cammina tra i grandi blocchi si trova solo con se stesso e la sua mente, in modo da lasciar posto ai ricordi. Qui non c'è un punto di

vista privilegiato da cui osservare un elemento di richiamo ma l'intervento deve essere percepito complessivamente attraverso la passeggiata: la percezione che si ha è quella dell'isolamento, dell'alienazione e del soffocamento, come è avvenuto per gli ebrei nei campi di sterminio. Tutto, in questo "quadro di cemento" è ordinato e geometricamente predisposto, proprio come nel crimine perfettamente organizzato da Hitler, ma al tempo stesso il cemento, il suo colore e l'aspetto asettico della materia creano un senso di vuoto.

Il progettare per corpi in movimento porta anche a riflettere sul tema della sicurezza dell'intervento. E' chiaro che ci troviamo a dibattere su un punto nuovo per gli artisti, ma tuttavia indispensabile quando si interviene nello spazio pubblico. L'importanza del tema va evidenziata in tutte le fasi del processo creativo, puntualizzando che deve essere considerata in maniera paritaria allo sviluppo del progetto, evitando così di ricorrere ai ripari solo in fase conclusiva. A tal proposito induce a riflettere il caso di una *Piazza per Leonardo* a Vinci, di cui abbiamo già più volte parlato mettendone in evidenza non solo l'ottima riuscita dell'immagine urbana ma anche l'attenzione verso i rapporti spaziali: gli elementi triangolari che si innalzano da terra creando dei divertenti effetti di composizione architettonica movimentando la percezione della piazza, sono diventati un elemento di gioco per i numerosi bambini che affollano il luogo. E chiaro che la punta acuta di tali elementi non si addice ad una simile fruizione, ma del resto non era questo l'intento nell'idea progettuale. Un caso curioso poiché da una parte dimostra l'affettività del progetto da parte del contesto sociale stimolando nuovi usi e nuovi momenti d'incontro, dall'altra potrebbe portare a riflettere sulla messa in sicurezza, indotta da nuove forme di uso, che il progetto ora si potrebbe trovare a rispondere.

Le riflessioni hanno messo in evidenza aspetti utili che emergono nell'affrontare un progetto di arte urbana. Riflettere su questi temi, individuare quelli derivati da nuove interazioni, capirli e coglierli nella loro frammentarietà, e basare su una visione complessiva del progetto la ricerca di unità sistemica tra le parti, sintetizzata in quello che è stato definito "Principio di collaborazione tra protagonisti e competenze", è l'approccio che la ricerca propone. Unità sistemica nel progetto di arte urbana, un'unità che si deve leggere alle varie scale: dalla scala del contesto alla scala della prossimità, con fine di perseguire ad ogni livello una coerenza di principi e obiettivi prodotti dal "fare incrociato" dei protagonisti coinvolti.

Il progetto di arte urbana, come un qualsiasi progetto di paesaggio, «si confronta con materiali e strutture viventi, si pone in una dimensione dinamica in cui spazio e tempo sono i fattori più importanti, è consapevole del fatto che la sua attuazione non è definitiva, ma si evolve continuamente. Considera la gestione come il progetto delle trasformazioni, la cura e l'attenzione costante come presupposti indispensabili perché il progetto possa continuare ad esistere» (Mazzino, 2006, pag.34). Il progetto di arte urbana non deve quindi essere inteso e trattato come sommatoria dei singoli elementi che lo compongono ma come l'insieme delle molteplici e specifiche relazioni che legano le parti che danno luogo ad un sistema di paesaggio.



## 5. CONCLUSIONI





## 5.1 Conclusioni

Ho l'impressione che, più che al limite, viviamo nel, o meglio, nei limiti. Non facciamo altro che attraversare limiti, a volte ben visibili e tangibili, altre indistinguibili e impalpabili.

Fortunatamente l'uomo non è dotato di sensori che l'avvertono quando li oltrepassa: se così fosse, è più che probabile che sarebbe costantemente frastornato, data la quantità e la varietà di limiti che possiamo arrivare ad attraversare nel corso di un solo giorno.

*Joan Noguè, Altri Paesaggi, 2010*

Questo studio si conclude lasciando aperte questioni ancora da indagare e che la ricerca ha potuto solamente accennare. La novità del tema, così concepito, lascia ancora in eredità a futuri approfondimenti molti punti su cui riflettere e che potranno essere argomentati solo attraverso ulteriori sperimentazioni. Sarà infatti lo sviluppo concreto di nuovi progetti, casi studio la cui genesi sia rintracciata in quella che la ricerca ha definito arte urbana, ad affinare e calibrare molti dei ragionamenti trattati.

All'inizio di questa ricerca si è accennato ad una 'crisi degli spazi urbani', una crisi che suscita in chi la vive, nuove attese ed esigenze per il miglioramento della qualità dell'habitat quotidiano. Per rispondere a questa esigenza la ricerca si è mossa con la coscienza che «idonee azioni progettuali possono e devono intervenire nel paesaggio per tutelarne le identità e promuoverne le qualità, per ripristinarne gli equilibri, per affrontare quei sistemi dinamici e complessi che lo caratterizzano e che richiedono competenze e capacità professionali specifiche, per riuscire a coniugare tra loro, con scienza, arte e tecnica, nella dimensione del progetto, conoscenze diverse» (Maniglio Calcagno, 2011, pag.62).

La possibilità di progettare spazi aperti pubblici attraverso una nuova forma di processo progettuale che pone in relazione l'intervento artistico e la progettazione urbana, che in queste pagine si è cercato di delineare, ha risposto all'obiettivo di dare un duplice contributo: conoscitivo e progettuale.

Fin dalle premesse si è sentito la necessità di ripercorrere lo sviluppo storiografico delle forme artistiche che hanno luogo negli spazi aperti del paesaggio urbano, attraverso una chiave di lettura che ha messo in primo piano il rapporto intervento artistico e contesto (spaziale e sociale). L'indagine, il cui fine si è materializzato nella volontà di mettere a punto concetti e significati che spesso vengono sovrapposti, ha evidenziato un altro aspetto determinante per gli sviluppi e la legittimità della ricerca. La letteratura in materia sta infatti attraversando un periodo (a partire dalla metà

del 2000) di attenzione e sviluppo crescente i cui contributi provengono prevalentemente dal mondo dell'arte<sup>79</sup>. Pertanto, nell'ottica di riconoscere all'intervento artistico un ruolo attivo nel progetto urbano, diventa necessario iniziare a colmare questo vuoto anche da parte della progettazione paesistica. Non solo quindi contribuire ad uno sviluppo conoscitivo dell'argomento in sé, ma anche e soprattutto riconoscerne il contributo progettuale.

Dopo aver individuato una possibile zona di co-progettazione fra l'architettura del paesaggio, la progettazione urbana e l'arte, e quindi aver riflettuto su quali siano le variabili e le invarianti progettuali, si è visto come due figure che simbolicamente incarnano la razionalità (progettista urbano) e l'irrazionalità (l'artista) possano contribuire, attraverso un rinnovato rapporto di dialogo e scambio sinergico bidirezionale, a creare un luogo urbano (*placemaking*). L'analisi dei casi studio a partire dall'esempio di La Spezia, in cui la collaborazione tra protagonisti e l'interazione tra competenze è condizione *sine qua non*, ha dimostrato la fattibilità di una nuova (o rinnovata) possibilità progettuale. L'aver individuato delle procedure d'interpretazione, chiavi di lettura utili nell'affrontare un progetto di arte urbana, è la strada che abbiamo voluto percorrere per delineare un bagaglio metodologico utile nell'applicazione progettuale.

In questo percorso, l'architettura del paesaggio si rivela trasversale e aperta rispetto ai contributi provenienti da altre conoscenze, e con esse strumento utile ad orientare trasformazioni compatibili con i caratteri dei luoghi. Tendenza questa che già negli ultimi anni, ha sviluppato un' indefinita *border line* in cui si stanno muovendo architetti e artisti: architetti che realizzano architetture che hanno una valenza scultorea estremamente forte e artisti che invece intervengono in maniera determinante anche sul piano architettonico. Basta pensare a due recenti progetti a New York, il *World Trade Center Memorial* dell'architetto Michael Arad e l'*High Line* di Diller Scofidio+Renfro, per chiedersi inevitabilmente quale sia, in questi interventi, il confine tra arte, progetto urbano e architettura del paesaggio o se ne rappresentano una sintesi. Entrambi i casi, anche se mossi da operazioni diverse, il primo la progettazione del vuoto lasciato dagli eventi tragici dell'11 settembre, il secondo invece la riqualificazione e la nuova destinazione dell'area di una ex-linea ferroviaria sospesa, hanno portato alla creazioni di nuovi luoghi urbani. Nel corso della ricerca abbiamo già riflettuto su altri progetti in cui il gesto artistico si fa architettonico e viceversa (il

<sup>79</sup> A titolo esemplificativo si citano: la pubblicazione della storica dell'arte contemporanea Lorenza Perelli (Perelli L. (2006), *Public Art. Arte, Interazione e progetto urbano*, Franco Angeli, Milano), la pubblicazione curata dalla critica, storica e docente dell'arte contemporanea Elisabetta Cristallini (Cristallini E. (a cura di) (2008), *L'arte fuori dai musei. Saggi e interviste*, Gangemi Editore), la pubblicazione a cura del critico e curatore d'arte Bartolomeo Pietromarchi (Pietromarchi B. (a cura di) (2005), *Il luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Actar), la pubblicazione curata dalla storica e critica d'arte Gabi Scardi (Scardi G. (a cura di) (2011), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Umberto Allemandi, Torino).

*Vietnam Memorial* di Maya Lin, il *Monumento all'Olocausto* di Peter Eisenman, per citarne alcuni), e abbiamo anche specificato che, pur nella loro eccezionalità (dovuta al fatto che sono il prodotto spesso di una singola competenza, artista o architetto), rappresentano focolai d'indagine importanti. Abbiamo anche argomentato come stia nascendo una corrente parallela di artisti disposti a promuovere un 'nuovo modo di fare arte' che non solo sposta i suoi orizzonti all'esterno di gallerie e musei, ma si pone l'obiettivo di contribuire alla creazione di luoghi urbani.

Sulla scia di questi risultati, diventa essenziale sostenere la crescita del progetto contemporaneo di paesaggio nell'ottica dell'interdisciplinarietà.

«L'esigenza di orizzonti di ricerca sempre più aperti, interrelati e complessi tesi da un lato a ridefinire gli stessi ambiti di progetto (superando gli steccati disciplinari in un continuo intreccio e rimescolamento di problematiche sempre più interconnesse) e dall'altro a sperimentare nuove condizioni visive, capaci di penetrare in profondità oltre il presentarsi delle cose stesse» (Gregory, 2003, pag.13) sintetizza lo spirito con cui è stato condotto questo studio.

La comprensione dei processi evolutivi che apparentemente afferiscono ad ambiti disciplinari diversi, ma che tuttavia, come in questo caso, trovano più che mai interferenze con il progetto di paesaggio, non può essere sottovalutata, nel nome di «quel sistema di relazioni» che la Convenzione Europea del Paesaggio ci ha insegnato a considerare.

Nota metodologica *post scriptum*. In conclusione sentiamo la necessità di fare una nota metodologica post scrittura relativa alle difficoltà che la ricerca ha affrontato. *In primis* abbiamo più volte affermato la mancanza di una letteratura specifica che tratta il tema nell'ottica di un'interazione sinergica tra arte, progetto urbano e architettura del paesaggio, evidenziando le possibili variabili che il progetto, così concepito, si troverebbe ad affrontare. Pertanto i testi che sono stati utilizzati come base di partenza, evidenziano, in alcuni casi, un possibile scambio sinergico, senza però riflettere su come sia possibile mettere in pratica il dialogo tra protagonisti e competenze. Inoltre per quanto riguarda i casi studio che la ricerca ha analizzato si potrebbe azzardare a dire che in fondo nessun esempio racchiude in sé le caratteristiche di un progetto di arte urbana, intenzionalmente concepito, ad eccezione della Metropolitana di Napoli, i cui esiti però non sempre hanno evidenziato una reale interazione tra le parti, o il caso di La Spezia i cui risultati tuttavia non è possibile verificare poiché non ancora realizzato.

In sintesi gli esempi che la ricerca ha analizzato, o sono il frutto di un'unica figura (come il *Vietnam Memorial* a Washington) o il risultato di un dialogo che solo in un secondo momento si è attuato (come il caso di *Una piazza per Leonardo* a Vinci, o *l'Ago, il Filo e il Nodo* a Piazza Cadorna a Milano, il *Passante Ferroviario* a Torino). Di conseguenza in questa nota, posta a conclusione della ricerca, si mette in evidenza come tuttora sia difficile rintracciare committenti sensibili ad attuare nuovi processi progettuali, sia per la novità del tema, così concepito, che ancora non è stato meta-

bolizzato, sia per un maggiore impiego di risorse che il progetto richiede (è chiaro infatti che l'intervento coinvolge un numero maggiore di protagonisti). Ciò nonostante la ricerca ha permesso di marcare, da un lato, la fattibilità di un processo di questo genere e, dall'altro, l'efficacia che avrebbe sul paesaggio urbano una collaborazione *ab origine* tra le competenze progettuali urbane e quelle artistiche.

## 6. BIBLIOGRAFIA



## 6.1 Bibliografia generale di riferimento

- AA.VV (2006), Ulassai. Da Legarsi alla Montagna alla Stazione dell'Arte, A.D. Arte Duchamp, Cagliari.
- AA.VV (2000), La Metropolitana di Napoli: nuovi spazi per la mobilità e la cultura, Electa, Napoli.
- a.titolo (a cura di) (2004), Nuovi Committenti. Torino Mirafiori Nord, Luca Sossella, Roma.
- a.titolo (a cura di) (2008), Nuovi Committenti. Arte contemporanea, società e spazio pubblico, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano.
- Al Z., Jackson S. (2005), Harden Placemaking on a Budget: Improving Small Towns, Neighborhoods, And Downtowns Without Spending a Lot of Money, American Planning Association.
- Aymonino A., Mosco V.P. (2006), Spazi pubblici contemporanei. Architettura a volume zero, Skira, Milano.
- Assunto R. (1994), Il paesaggio e l'estetica, Novecento, Palermo.
- Ault J. (2002), Alternative Art New York 1965-1985, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Bagnasco A., Olmo C. (2008), Torino 011 biografia di una città, Electa, Torino.
- Beardsley J. (2006), Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape, Abbeville Press Inc.
- Bell S. (1999), Landscape: Pattern perception and process, E&FN Spon, London.
- Bell S. (2004), Elements of Visual Design in the Landscape, Spon Press, New York.
- Banerjee T. (2001), "The future the Public Space: Beyond Invented Street and Reinvented Place", Journal of the American Planning Association, vol.67, n.1.
- Benjamin W. (1991), L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Einaudi, Torino.
- Bentley I. (1999), Urban Transformations: Power, People and Urban Design, Routledge, London.
- Berni Canani L., Di Genova G. (a cura di) (1999), Espace. Arte concreta in Italia e Francia, Edizioni Bora, Bologna.
- Biggs B., Sheldon J. (2009), Art in a city revisited, Liverpool University Press and the Bluecoat, Liverpool.
- Bianchetti C. (2003), Abitare la città contemporanea, Skira, Milano.
- Bianchetti C. (2008), Urbanistica e sfera pubblica, Donzelli Editore, Roma.
- Bianchi S. (2008), "Fabbrica Colle: un modello di riqualificazione urbana", in Paesaggio Urbano mag-giu., Maggioli Ed., Rimini.
- Bianconi F. (2008), Nuovi Paesaggi, Morlacchi, Perugia.
- Birozzi C., Pugliese M. (2007), L'arte pubblica nello spazio urbano, Mondadori Bruno, Milano.
- Blair J., Pijawka D., Steiner F. (1998), "Public Art in Mitigation Planning., The Experience of the Squaw Peak - Parkway in Phoenix", in Journal of the American Planning Association, vol.64 n.2, Chicago, pag.221-234.
- Bonesio L. (2007), Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale, Diabasis, Reggio Emilia.

- Boriani M., Scazzosi L. (a cura di) (1997), *Natura e architettura: la conservazione del patrimonio paesistico*, Città Studi, Milano.
- Bourriaud N. (2001), *Esthétique relation elle*. Les presses du réel, Dijon.
- Bourriaud N. (2004), *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, Milano.
- Bradley F. (2010), *Il senso del paesaggio sulla pratica ancestrale dell'osservazione del paesaggio*, Promorama.
- Bradley F. (2011), *Paesaggio o panorama? Dialogo sulla necessità di una visione consapevole del territorio*, Mediatris.
- Bradley W., Esche C. (a cura di) (2007), *Art and social change, a Critical Reader*, Tate Publishing and Afterall, Londra.
- Branzi A. (2004), "Architettura: un'altra storia", in Celant Germano (a cura di), *Arti e Architettura 1968/2004*, Palazzo Ducale, Genova.
- Bruno G. (2006), *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Bruno Mondadori, Milano.
- Buchanan P. (1993), "Oltre il mero abbellimento", in Casabella n.597.
- Buffa Di Perrero C., Mondino L. (2003), *Architettura del paesaggio come strumento di progetto*, Celid, Torino.
- Buffatto M.L. (2007), "Greenaway e la subway di Napoli", in *Architettura del Paesaggio* n.16, Paysage Editore, pag.80-83.
- CABE (2001), *Living with Risk: Promoting Better Public Space Design*, CABE, London.
- CABE Space (2004), *Is the Grass Greener...? Learning from International Innovations in Urban Green Space Management*, London.
- Calcagno Maniglio A. (2006), *Architettura del Paesaggio*, Franco Angeli, Milano.
- Calcagno Maniglio A. (2011), "Paesaggio: concezioni. Problemi, prospettive", in Falqui E., Calamita F., Pavoni P., *Paesaggio, luogo della mente*, Edizioni ETS, Pisa.
- Campitelli M. (2008), *Public Art a Trieste e dintorni*, Silvana Editoriale, Milano.
- Caputo P. (a cura di) (1997), *Le architetture dello spazio pubblico. Forme del passato, forme del presente*, Electa, Milano.
- Carrino N. (2006), "Sculptura e intervento urbano. Integrazione delle arti come arte dei luoghi e del paesaggio", in Patrizia F. (a cura di), Daniela F., Manuela C., *Io Arte Noi Città*, Gangemi Editore, Roma.
- Castelnovi P. (a cura di) (2000), *Il senso del paesaggio*, IRES, Torino.
- Caramel L., Di Raddo E., Lombardi A. (1999), *Arte in Italia negli anni '70: opera e comportamento*, Kappa, Roma.
- Carli E. (1981), *Il paesaggio. L'ambiente naturale nella rappresentazione artistica*, Mondadori, Milano.
- Carlini L., Di Biagi P., Safred L. (a cura di) (2008), *Arte e città, opere e interventi artistici nello spazio urbano*, EUT, Trieste.
- Carmona M. (2001), *Housing Design Quality, Through Policy, Guidance and Review*, Spon Press, London.
- Carmona M., Heath T., Oc T., Tiesled S. (2003), *Public Places-Urban Spaces. The dimension of urban design*, Architectural Press, Oxford.
- Carmona M. (2010a), "Contemporary Public Space: Critique and Classification, Part One: Critique", in *Journal of Urban Design*, vol.15 n.1, Routledge, pag.123-148.
- Carmona M. (2010b), "Contemporary Public Space, Part Two: Classification", in *Journal of Urban Design*, vol.15 n.2, Routledge, pag.157-173.



- Carreri F. (2006), *Walkscapes. Il camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino.
- Cartiere C., Willis S. (2008), *The Practise of Public Art*, Routledge, New York.
- Casavecchia B., Fondazione Zegna (a cura di) (2009), *All'aperto*. Alberto Garutti, Sivana Ed., Cinisello Balsamo.
- Casero C., Di Raddo E. (2009), *Anni 70': L'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Silvana Ed., Milano.
- Cassatella C. (2001), *Iperpaesaggi, Testo & immagine*, Torino.
- Castelnovi P. (a cura di) (2000), *Il senso del paesaggio*, IRES, Torino.
- Cattelan M. (2011), "Senza titolo", in Gabi Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Umberto Allemandi.
- Celant G. (a cura di) (2004), *Arti e Architettura 1968/2004*, Palazzo Ducale, Genova.
- Ceresoli J. (2005), *La nuova scena urbana. Cittàstrattismo e urban-art*, Franco Angeli, Milano.
- Choay F., D'Alfonso E. (a cura di) (2003), *Espacements: figure di spazi urbani nel tempo*, Skira, Milano.
- Clementi A. (a cura di) (2002), *Interpretazione di paesaggio. Convenzione Europea del paesaggio e innovazione di metodo*, Maltemi Babele, Roma.
- Cognetti F. (2010), "Un'idea di arte, un'idea di progetto. Pratiche artistiche, partecipazione sociale e ruolo dell'artista", in *Territorio*, n.53, Franco Angeli, pag. 49-56.
- Corà B. (2003), *Daniel Buren In situ, Testo e immagine*, Torino.
- Corsani G. (2006), "Firenze. Piazza della Santissima Annunziata", in Guidoni E. (a cura di), *Le piazze dal Medioevo all'Ottocento*, Edizioni Kappa, Roma, pag.71-79.
- Crispolti E., Somaini F. (1972), *L'urgenza nella città*, Mazzotta Ed., Milano
- Crispolti E. (1977), *Arti visive e partecipazione sociale*, De Donato, Bari.
- Crispolti E. (1986), *Campo del Sole*, Mazzotta, Milano.
- Cristallini E., Fabbri M., Greco A. (2004), *Nata dall'arte. Gibellina, una città per una società estetica*, Gangemi, Roma.
- Cristallini E. (a cura di) (2008), *L'arte fuori dai musei. Saggi e interviste*, Gangemi Editore.
- Crosta P. (2000), "Società e territorio al plurale. Lo 'spazio pubblico' quale bene pubblico – come esito eventuale dell'interazione sociale", in *Foedus* n. 1, pag.40-53.
- Cullen G. (1961), *Townscape*, The Architectural Press, London.
- Cullen G. (1976), *Il paesaggio urbano. Morfologia e progettazione*, Calderoni, Bologna.
- D'Angelo P. (2001), *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Ed.Laterza, Roma.
- De Biase F.(a cura di) (2008), *L'arte dello spettatore*, FrancoAngeli, Milano.
- De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del 900*, Feltrinelli, Milano, 2002.
- Desideri P., Ilardi M. (1996), *Attraversamenti. I nuovi territori dello spazio pubblico*, Costa&Nolan, Milano.
- Detheridge A. (2003), *Arte Pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni*, Fondazione Pistoletto, Biella.
- Detheridge A. (2010), "La nuova arte nella sfera pubblica", in *Territorio*, n.53, FrancoAngeli, pag.39-43.
- Deutsche R. (1998), *Evictions. Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambodge, Massachussetts.
- Dewey J. (1951), *Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze.
- Dornburg- Schulz J. (2000), *Art and Architecture. New Affinities*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona.

## Progetto di Paesaggio. Arte e Città

- Draganovic J. (2008), "La Piazza mai costruita-un fallimento di successo", in Cristallini E. (a cura di), *L'arte fuori dal museo*, Gangemi Ed., Roma.
- Duany A., Plater-Zyberk E., Alminana R. (2003), *New Civic Art: Elements of Town Planning*, Rizzoli, New York.
- Duman A. (2008), "L'Arte Pubblica che non c'è: l'incompiuto come mezzo di indagine dei paradossi dell'arte pubblica in Inghilterra", in Campitelli M. (a cura di), *Public Art a Trieste e dintorni*, Silvana Editoriale, Milano.
- Fabbri M., Greco A. (1995), *L'arte nella città*, BollatiBoringhieri, Torino.
- Fabbri P. (2007), *Principi ecologici per la progettazione del paesaggio*, Franco Angeli, Milano.
- Fabbri P. (2010), *Paesaggio e reti: ecologia della funzione e della percezione*, Franco Angeli, Milano.
- Fagiolo Dell'Arco M., Terenzi C. (2001), *Roma 1948-1959: Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, Skira, Milano.
- Fagone V. (1996), *Arte nella natura*, Mazzotta, Milano.
- Falqui E., Calamita F., Pavoni P. (a cura di) (2011), *Paesaggio luogo della mente*, Edizioni ETS, Pisa.
- Farina A. (2006), *Paesaggio cognitivo: una nuova entità ecologica*, Franco Angeli, Milano.
- Fernie J. (2006), *Two Minds: Artists and Architects in collaboration*, Black Dog Publishing, London.
- Ferrara G. (1968), *Architettura del paesaggio italiano*, Marsilio, Padova.
- Ferrara G. (1976), *Risorse del territorio e politica di piano*, Marsilio, Padova.
- Ferrara G., Zoppi M., Rizzo G. (2008), *Paesaggio: didattica, ricerche e progetti*, Firenze University Press, Firenze.
- Ferri P., Fonti D., Crescentini M. (a cura di) (2006), *Io Arte Noi Città, Natura e cultura dello spazio urbano*, Gangemini Ed, Roma.
- Finkelpearl T. (2000), *Dialogues in Public Art*, MIT press Cambridge.
- Friedman Y., Spero S. (2007), *Utopie realizzabili*, (tr. it.) Quodlibet, Macerata.
- Gambino R. (1997), *Conservare, innovare. Paesaggio, ambiente, territorio*, Utet, Torino.
- Galal C. (2009), *Street Art*, Auditorium, Milano.
- Galofaro L. (2007), *Artscape. L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*, Postmedia\_book, Milano.
- Garutti A. (2006), "Sull'incontro", in Ferri P., Fonti D., Crescentini M. (a cura di), *Io Arte Noi Città, Natura e cultura dello spazio urbano*, Gangemi Ed., Roma.
- Gaventa S. (2006), *New public space*, Mitchell Beazley, Londra.
- Gehl J., Gemozoe L. (1996), *Public space, public life*, Danish Architectural Press, Copenhagen.
- Gehl J., Gemozoe L. (2001), *New City Spaces*, Danish Architectural Press, Copenhagen.
- Gregory P. (2002), *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo*, Laterza, Roma.
- Gregory P. (2003), *Territori della complessità*, Testo & Immagine, Torino.
- Hansyorg K. (2010), *Piccola storia del paesaggio. Uomo, mondo, rappresentazione*, Donzelli Virgola, Roma.
- Heiddeger M. (1976), "Costruire, Abitare, Pensare," in *Saggi e Discorsi*, trad.it. di Gianni Vattimo, Mursia, Milano.
- Hubbard P., Faire L. & Lilley K. (2003), "Memorials to Modernity? Public art in the 'city of the Future'", in *Landscape Research* vol. 28 n.2, Carfax Publishing, pag. 147-169.

- Infussi F. (2009), "Progetto", in *Laboratorio Città Pubblica: Città pubbliche. Linee guida per la riqualificazione urbana*, Bruno Mondadori, Milano.
- Ingaggiato V. (2010a), "Lo spazio pubblico nell'arte", in *Territorio* n.53, Franco Angeli, pag.22-29.
- Ingaggiato V.(2010b), "Pratiche Artistiche tra spazio urbano e sociale", in *Territorio* n.53, FrancoAngeli, pag.19-21.
- Innerarity D. (2008), *Il nuovo spazio pubblico*, Meltemi Ed., Roma.
- Jacobs J. (1961), *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York.
- Jacobs J. (1969), *Vita e morte delle grandi città: saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino.
- Jones S. (1992), *Art in Public -what, why and how*, AN Publications, Sunderland.
- Kastner J., Wallis K. e B. (1998), *Land and Enviromental Art*, Phaidon, Londra.
- Klee P. (1959), *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano.
- Knowles D. (2001), *Il terzo occhio*, Fazi Editore, Roma.
- Kohn M. (2004), *Brave New Neighbourhoods, The Privatization of Public Space*, Routledge, New York.
- Krauss R. (1998), *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano.
- Kwon M. (2004), *One place after another. Site-specific art and locational identity*, MIT Press edition, Massachuaetts.
- La Monica G. (a cura di) (1981), *Gibellina. Ideologia e utopia*, Mazzone Editore- Ila Palma, Palermo.
- Lacy S. (1995), *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington.
- Lailach M. (2007), *Land Art*, Taschen, Londra.
- Lay D. (2003), "Artists, Aestheticisation and the Field of Gentrification", in *Urban Studies* vol. 40, n. 12, Carfax Publishing, pag.2527-2544.
- Lee Fleming R. (2007) *The Art of Placemaking: Interpreting Community Through Public Art and Urban Design*, Merrell Publishers.
- Lefebvre H. (1991), *The production of space*, Basil Blackwell, London.
- Lenoci S. (2005), *Tra arte, ecologia e urbanistica*, Maltemi Ed., Roma.
- Ligi G., Tocci W. (1998), *La piazza di Pietralata*, Gangemi, Roma.
- Lynch K. (1964), *L'immagine della città*, Biblioteca Marsilio, Venezia.
- Low S., Smith N. (2006), *The politics of Public Space*, Routledge, New York.
- Maciocco G., Pittalunga P. (a cura di) (2003), *Territorio e progetto. Prospettive di ricerca orientata in senso ambientale*, Franco Angeli, Milano.
- Madanipour A. (2003), *Public and Private spaces of the city*, Routledge, London.
- Mantovani S. (2009), *Tra ordine e caos. Regole del gioco per una urbanistica paesaggista*, Alinea, Firenze.
- Maraini A. (1933), "Arte e Artisti", in *L'Illustrazione Italiana*, LX, n.44.
- Mattogno C. (a cura di) (2002), *Idee di spazio, lo spazio nelle idee. Metropoli contemporanee e spazi pubblici*, Franco Angeli, Milano.
- Matzner F. (a cura di) (2001), *Public Art, Art in Open Spaces*, Stuttgart.
- Matzner F. (2004), *Public Art A Reader*, Hatjiecantz, Stuttgart.
- Mazzanti A. (2004), *Sentieri nell'Arte, il contemporaneo nel paesaggio toscano*, Maschietto Editore, Firenze.
- Mazzino F, Ghersi A. (a cura di) (2003), *Per un Atlante dei Paesaggi italiani*, Alinea, Firenze.

- Mazzino F. (2007), "Evoluzione del concetto di paesaggio: trasformazioni e obiettivi di qualità paesistica", in Ghersi A. (a cura di), *Politiche Europee per il paesaggio: proposte operative*, Gangemi Ed., Roma.
- Mazzucotelli Salice S. (2009), *L'Arte dello Spazio Pubblico. Attori e Pratiche della Public Art*, Università Cattolica del Sacro Cuore, XXII ciclo, Milano.
- Mc Harg I. (1998), *Disegnare con la natura*, Franco Muzzio Ed., Milano.
- McCarthy J. (2006), "Regeneration of Cultural Quarters: Public Art for Place Image or Place Identity?", in *Journal of Urban Design*, vol.11, Routledge, pagg. 243-262.
- Michalski S. (1998), *Public Monuments, Art in Political Bondage 1870-1997*, Reaktion Books, London.
- Milani R. (2001), *L'arte del paesaggio*, Il Mulino, Bologna
- Milani R. (2005), *Il paesaggio è un'avventura: invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Feltrinelli, Milano.
- Miles M. (1997), *Art, space and the city: public art and urban futures*, Routledge, London, New York.
- Mitchell D. (1995), "The end The Public Space? People's Park, Definition of the Public, and Democracy", *Annals of the Association of American Geographer*, pag.108-133.
- Moroni S., Chiodelli F. (2011), *Dimensioni spaziali della convivenza purale: una rideduzione critica dell'idea di tolleranza*, CRIOS.
- Motloch J. (2000), *Introduction to landscape design*, John Wiley & Sons, New York.
- Mumford L. (1963), *La città nella storia*, Edizioni di Comunità, Milano.
- Mumford L. (2007), *La cultura delle città*, Biblioteca Einaudi, Firenze.
- Mundici C. (a cura di) (1998), *11 Artisti per il Passante Ferroviario di Torino*, catalogo della mostra, Hopefulmonster Editore, Torino.
- Natali C. (1998), *Risorse e analisi del territorio*, Alinea Editore, Firenze.
- Newman O. (1963), *Defensible Space: People and Design in the Violent City*, Architectural Press, London.
- Norberg-Shultz C. (1979), *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura*, Electa, Milano.
- Nogué J. (2010), ed.italiana a cura di Colafranceschi Daniela, *Altri Paesaggi*, FrancoAngeli, Milano.
- Oneto G. (a cura di) (2004), *Dizionario di Architettura del Paesaggio*, Alinea, Firenze.
- Paladino M., Fiorillo N., Cristiani M., Nanni R. (2006), *Una piazza per Leonardo: il nuovo ingresso al museo Leonardiano*, Skira, Milano.
- Palazzo D. (1997), *Sulle Spalle dei giganti: le matrici della pianificazione ambientale negli Stati Uniti*, Franco Angeli, Milano.
- Palazzo D. (2008), *Urban Design: un processo per la progettazione urbana*, Mondadori Università, Milano.
- Palazzo Danilo (2011), "Pedagogical tradition", in Banerjee T., Loukaitou-Sideris A., *Companion to Urban Design*, Routledge, pag.41-52.
- Palazzo D., Steiner F. (2011), *Urban Ecological Design: A Process for Regenerative Places*, Island Press.
- Pandakovic D. Dal Sasso A. (2009), *Saper vedere il paesaggio*, Cittastudi, Novara.
- Paolinelli G. (a cura di) (2011), *Habitare: il paesaggio nei piani territoriali*, Franco Angeli, Milano.
- Papadakis A., Watson H. (1990), *New Classicism: Omnibus Edition*, Academy Editions, London.
- Pattacini L. (2000), "Is the art an answer?", in *Landscape Design* n.295, pagg. 34-39.

- Peraboni C., Corsini D. (2011), Spazi pubblici. Visioni multiple per spazi complessi, Politecnica, Maggioli Editore.
- Perec G. (2008), Specie di spazi, Bollati Boringhieri, Torino.
- Perelli L. (2006), Public Art. Arte, Interazione e progetto urbano, Franco Angeli, Milano.
- Perniola M. (2000), L'arte e la sua ombra, Biblioteca Einaudi, Torino.
- Peters S. (2008), "Sculpture in Public Space", in *Public Art Review* 19 n.2, pag. 70-1.
- Pietromarchi B. (a cura di) (2005), Il luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa, Actar.
- Phillips P.C. (1989), "Temporality and Public Art", in *Critical Issues in Public Art*, in *Art Journal* vol.48, n.4.
- Piroddi E. (2000), Le regole della ricomposizione urbana, Franco Angeli, Milano.
- Pinto R. (2003), Salon des Refuses. Progetti di Public art mai realizzati, Fondazione Bevilacqua, La Masa, Venezia.
- Raffestini C. (2005), Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio: elementi per una teoria del paesaggio, Alinea, Firenze.
- Rendell J. (2008), Art and architecture. A place between, I.B. Tauris & Co Ltd, Londra.
- Rykwert J. (2000), La seduzione del luogo. Storia e futuro della città, Biblioteca Einaudi, Torino.
- Romagnoli V. (2007), Il paesaggio urbano degli spazi aperti pubblici. Immaginazioni a Milano, Università degli Studi di Firenze, Dottorato in progettazione paesistica, XIX ciclo.
- Romani V. (1994), Il paesaggio. Teoria e pianificazione, Franco Angeli, Milano.
- Romani V. (2008), Il paesaggio. Percorsi di studio, Franco Angeli, Milano.
- Romano M. (2008), La città come opera d'arte, Giulio Einaudi Ed., Torino.
- Rui A. (2010), "La città alla prova dell'arte| The city tested by art", in *Lotus*, 142, pag.114-123.
- Sacco P. (2006), "Meccanismi argomentativi dell'Arte Pubblica", in *Arte pubblica e periferie*, numero monografico, Il Mulino.
- Scardi G. (a cura di) (2011), Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale, Umberto Allemandi, Torino.
- Scazzosi L. (2002), Leggere il paesaggio, Gangemi, Roma.
- Schmidt S. & Ne'Meth J. (2010), "Space, Place and the City: Emerging Research on Public Space Design and Planning", in *Journal of Urban Design*, vol.15., n.4, Routledge, pag.453-457.
- Schneekloth L., Robert G. (1995), *Placemaking: The Art and Practice of Building Communities*, Wiley, New York.
- Scotini M., Vecere L. (2006), *Dopopaesaggio: spazio sociale e ambiente naturale nell'arte contemporanea*, Regione Toscana, Firenze.
- Secchi B. (1986), "Progetto di Suolo", in *Casabella*, n.520, pag.19-24.
- Secchi B. (1993), "Un'urbanistica di spazi aperti", in *Casabella* n. 597.
- Selwood M. (1955), *The Benefits of Public Art: the polemics of permanent art in public places*, Policy Studies Institute, London.
- Senie H.F., Webster S. (1998), *Critical Issues in Public Art, Content, Context and Controversy*, Smithsonian Institution Press, Washington.
- Shama S. (1997), *Paesaggio e Memoria*, Mondadori, Milano.
- Sitte C. (1980), *L'arte di costruire la città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano 1980.

- Socco C. (1998), *Il paesaggio imperfetto. Uno sguardo semiotico sul punto di vista estetico*, Tirrenia Stampatori, Torino.
- Somains F., Crispolti E. (1972), *L'urgenza nella città*, Mazzotta Ed., Milano.
- Sparagni T. (1999), "Arte per una nuova città", in Fagone V., *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, Mazzotta Ed., Milano.
- Staccioli M. (2009), *Volterra, Luoghi d'esperienza*, Damiani, Bologna.
- Summa F. (2005), *Town Art L'arte della città*, Gangemini Ed., Roma.
- Talen E., Ellis C. (2004), "Cities as art: exploring the possibility of an aesthetic dimension in planning", in *Planning Theory & Practice* vol. 5 n.1, Routledge, pag. 11-32.
- Thompson C. W. (2002), "Urban open space in the 21st century", in *Landscape and Urban Planning* n.60, Elsevier, pag. 59-72.
- Trimarchi M. (2004), *Creazione Contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato*, Luca Sossella Editore, Roma.
- Turri E. (1998), *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia, 1998.
- Turri E. (2004), *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio, Venezia.
- Turri E. (2008), *Antropologia del paesaggio*, Marsilio, Venezia.
- Unwin R. (1995), *La pratica della progettazione urbana* (trad. Antonietta Mazza), *Il saggiatore economici*, Milano.
- Uttaro A.M. (2007), "Moltiplicare le chiavi d'accesso: innesti vitali tra arte e pianificazione del territorio", in *Inchiesta* n.156, Dedalo, Bari.
- Uttaro A.M. (2008), "La città delle razionalità vitali. Le utopie sperimentali dell'agire artistico contemporaneo negli spazi urbani", in *Urbanistica* 135, INU edizioni, Roma.
- Uttaro A.M. (2010), "Arte, Città, Creatività. Quali indizi per la pianificazione?", in *Territorio* n.53, Franco Angeli, pag.82-89.
- Vallerini Lorenzo (a cura di) (2010), *Piano Progetto Paesaggio*, Pacini Editore, Pisa.
- Venturi Ferriolo M. (2002), *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma.
- Venturi Ferriolo M. (2009), *Percepire paesaggi: la potenza dello sguardo*, BollatiBoringhieri, Torino.
- Vinca Masini L. (a cura di) (1995), *Dedalo e Icaro, Sei Artisti e Sei Architetti per il territorio*, Maschietto&Musolino, Firenze-Siena.
- Webster C. (2007), "Property Rights, Public Space and Urban Design", in *Town Planning Review*, vol.78, n.1, p.81-110.
- Worpole K., Knox K. (2007), *The Social Value of public space*, Joseph Rowntree Foundation, York.
- Zagari F. (2006), *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Mancosu, Roma.
- Zagari F. (2009), "La piega del tempo nel paesaggio. Le fattispecie antropiche del progetto nella nostra epoca", in Nesi A. (a cura di), *Istant Book* n.3, Centro Stampa d'Ateneo, Reggio Calabria.
- Zelinka A., Harden S. J. (2005), *Placemaking on a budget: improving small towns, neighborhoods, and downtowns without spending a lot of money*, American Planning Association.
- Zetter R., & Butina-Watson G. (2006), *Designing Sustainable Cities in the Developing World*, Ashgate, London.
- Zucker P. (1995), *Town and square: from the agora to village green*, Columbia University Press, New York.

## **Materiale online**

- Arcadja (2009), Intervista-video ad Alberto Garutti di Elena Lanzaova, <http://www.youtube.com>.
- Corriere della Sera (2011), "Scudetto Milan: tifosi danneggiano la montagna di sale, paga la società", [www.corriere.it/sport/11\\_maggio\\_08/milan-paga-montagna-sale](http://www.corriere.it/sport/11_maggio_08/milan-paga-montagna-sale), (ultimo accesso effettuato 11/01/2011).
- Espoarte News (2010), "*XII Biennale Di Architettura Di Venezia. Presentazione Del Progetto Di Riqualificazione Architettonica E Artistica Di Piazza Verdi Alla Spezia*", [www.espoarte.net/2010/10/](http://www.espoarte.net/2010/10/), (ultimo accesso effettuato 22/01/2012).
- Fondazione Zegna (2009), "All'Aperto", <http://www.fondazionezegna.org/allaperto/it/pdf/>, (ultimo accesso effettuato 10/01/2012).
- P.A.A.L.M.A (2010), Comunicato stampa: "Dare arte alla città: La Spezia e Piazza Verdi", [www.architettiroma.it/fpdb/file/2010/03/Comunicato\\_LA\\_SPEZIA.pdf](http://www.architettiroma.it/fpdb/file/2010/03/Comunicato_LA_SPEZIA.pdf), (ultimo accesso 3/12/2011).
- Rinaldi Costanza (2011), "Milanofficine. urban planning e arte pubblica. Intervista a Gabi Scardi", [www.artapartofculture.net/2010/12/23/](http://www.artapartofculture.net/2010/12/23/), (ultimo accesso effettuato 10/01/2012).
- Studio Emilio Battisti (a cura di) (2009), "La Metropolitana di Napoli. Nuovi spazi per la mobilità e la cultura", [www.emiliobattisti.com/studio/eventi/2009.htm](http://www.emiliobattisti.com/studio/eventi/2009.htm), video dell'incontro tenuto allo Studio Battisti, Milano (ultimo accesso effettuati 10/01/2012).
- Uessearte (2008), "Nuovi percorsi di arte pubblica: Artista+Architetto", <http://www.uessearte.it/paalma.html>, (ultimo accesso effettuato 9/12/2011).

## **Riviste consultate**

Architettura del Paesaggio  
Casabella  
Domus  
Journal of Urban Design  
Journal of the American Planning Association  
Landscape Design  
Landscape Research  
Landscape and Urban Planning  
Lotus  
Paisea  
Paysage  
Planning Theory & Practice  
Public Art Review  
Territorio  
Topos  
Urban Studies

## 6.2 Bibliografia ragionata

Attraverso la bibliografia ragionata ci è sembrato utile provare a riflettere sui testi che la ricerca ha utilizzato. Per rendere chiaro il modo con cui si è proceduto alla lettura e quindi successiva selezione delle pubblicazioni utilizzate, queste sono state raggruppate in macro argomenti:

- Paesaggio e Progetto di paesaggio: una selezione di testi che fanno parte di un bagaglio di studio personale, prodotto d'incontri, lezioni e dialoghi con gli autori, la cui conoscenza ha portato direttamente o indirettamente allo sviluppo dei ragionamenti della ricerca;
- Arte (pubblica) e Paesaggio: una selezione di testi che indagano il tema dell'arte nel paesaggio urbano, con particolare attenzione al rapporto intervento artistico e contesto, sia a livello storiografico che ideologico e di *input* relazionale;
- Progetto Urbano e Spazio Pubblico: i testi selezionati è chiaro che rappresentano solo un piccolo frammento della letteratura nazionale ed internazionale in materia, la scelta qui riportata è quindi stata finalizzata alla redazione del Capitolo Primo che ha permesso di inquadrare il campo d'indagine della ricerca;
- Casi studio: una selezione di testi che affrontano i casi studio che la ricerca ha analizzato.

### Paesaggio e Progetto di paesaggio

Assunto R. (1994); Bell S. (1999); Bell S. (2004); Bianconi F. (2008); Bonesio L. (2007); Boriani M., Scazzosi L. (1997); Bradley F. (2010); Bradley F. (2011); Buffa Di Perreo C. (2003); Calcagno Maniglio A. (2006); Calcagno Maniglio A. (2011); Cassatella C. (2001); Castelnovi P. (2000); Clementi A. (2002); Colafranceschi D. (2010); Fabbri P. (2007); Fabbri P. (2010); Falqui E., Calamita F., Pavoni P. (a cura di) (2011); Farina A. (2006); Ferrara G. (1968); Ferrara G. (1976); Ferrara G., Zoppi M., Rizzo G (2008); Gambino R. (1997); Ghersi A., Mazzino F. (a cura di) (2003); Hansyorg K. (2010); Lynch K. (1964); Maciocco G., Pittalunga P. (a cura di) (2003); Mantovani S. (2009); Mc Harg I. (1998); Motloch J. (2000); Natali C. (1998); Norberg-Shultz C. (1979); Nougé J. (2010); Oneto G. (2004); Palazzo D. (1997); Palazzo D. (2008); Palazzo D. (2011); Palazzo D., Steiner F. (2011); Pandakovic D. (2009); Paolinelli G. (2011); Perec G. (2008); Raffestin C. (2005); Romani V. (1994); Romani V. (2008); Scazzosi L. (2002); Secchi S. (1986); Shama S. (1997); Socco C. (1998); Turri E. (1998); Turri E. (2004); Turri E. (2008); Vallerini L. (a cura di) (2010); Venturi Ferriolo M. (2002); Venturi Ferriolo M. (2009); Zagari F. (2006).

### Arte (pubblica) e Paesaggio

a.titolo (a cura di) (2008); Ault J. (2002); Benjamin W. (1991); Berni Canani L., Di Genova G. (a cura di) (1999); Biggs B., Sheldon J. (2009); Birozzi C., Pugliese M. (2007); Blair J., Pijawka D., Steiner F. (1998); Bourriaud N. (2001); Bourriaud N. (2004); Bradley W., Esche C. (a cura di) (2007); Bruno G. (2006);



Buchanan P. (1993); Campitelli M. (2008); Caramel L., Di Raddo E., Lombardi A. (1999); Carli E. (1981); Carlini L., Di Biagi P., Safred L. (a cura di) (2008); Carreri F. (2006); Cartiere C., Willis S. (2008); Casero C., Di Raddo E. (2009); Celant G. (a cura di) (2004); Ceresoli J. (2005); Cognetti F. (2010); Cristallini E. (a cura di) (2008); D'Angelo P. (2001); De Biase F. (a cura di) (2008); De Micheli M. (2002); Detheridge A. (2003); Detheridge A. (2010); Deutsche R. (1998); Dewey J. (1951); Dornburg- Schulz J. (2000); Fabbri M., Greco A. (1995); Fagone V. (1996); Fernie J. (2006); Ferri P., (2006); Finkelppearl T. (2000); Friedman Y., Spero S. (2007); Galal C. (2009); Galofaro L. (2007); Hubbard P., Faire L. & Lilley K. (2003); Ingaggiato V. (2010a); Ingaggiato V. (2010b); Jones S. (1992); Kastner J., Wallis K. e B. (1998); Klee P. (1959); Krauss R. (1998); Kwon M. (2004); Lacy S (1995); Lay D. (2003); Lee Fleming R. (2007); Lenoci S. (2005); Maraini A. (1933); McCarthy J. (2006); Matzner F. (a cura di) (2001); Matzner F. (2004); Mazzucotelli Salice S. (2008-2009); Michalski S. (1998); Milani R. (2005); Milani R. (2001); Miles M. (1997); Pattacini L. (2000); Perelli L. (2006); Perniola M. (2000); Peters S. (2008); Phillips P.C. (1989); Pietramarchi B. (a cura di) (2005); Pinto R. (2003); Rendell J. (2008); Rui A. (2010); Scardi G. (a cura di) (2011); Scotini M., Vecere L. (2006); Selwood M.(1955); Senie H.F., Webster S., (1998); Schneckloth L., Robert G. (1995); Somaini F., Crispolti E., (1972); Summa F. (2005); Sparagni T. (1999); Talen E., Ellis C. (2004); Trimarchi M. (2004); Uttaro A. (2007); Uttaro A. (2008); Uttaro A. (2010).

#### Progetto urbano e Spazio pubblico

Aymonino A., Mosco V. (2006); Al Z., Jackson S. (2005); Banerjee T. (2001); Bentley I. (1999); Bianchetti C. (2003); Bianchetti C. (2008); CABE (2001); CABE Space (2004); Caputo P. (a cura di) (1997); Carmona M. (2010a); Carmona M. (2010b); Carmona M. (2001); Carmona M., Heath T., Oc T., Tiesled S. (2003); Casabella (1993); Choay F., D'Alfonso E. (a cura di) (2003); Cullen g. (1961); Cullen G. (1976); Desideri P., Ilardi M. (1996); Duany A., Plater-Zyberk E., Alminana R. (2003); Gaventa S. (2006); Gehl J. (1996); Gehl J., Gomozoe L. (2001); Gordon C. (1976); Innerarity D. (2008); Kohn M. (2004); Lefebvre H. (1991); Low S., Smith N. (2006); Madanipour A. (2003); Mattogno C. (a cura di) (2002); Mitchell D. (1995); Moroni S., Chiodelli F. (2011); Mumford L. (1963); Mumford L. (2007); Newman O. (1963); Papadakis A., Watson H. (1990); Peraboni C., Corsini D. (2011); Piroddi E. (2000); Rykwert J. (2000); Romagnoli V. (2007); Romano M. (2008); Sitte C. (1980); Schmidt S. & Ne'Meth J. (2010); Thompson C. (2002); Unwin R. (1995); Webster C. (2007); Worpole K., Knox K. (2007);Zelinka A. Harden S. J. (2005); Zucker P. (1995).

#### Casi studio

AA.VV (2006); AA.VV (2000); a.titolo (2004); Bagnasco A., Olmo C. (2008); Bianchi S. (2008); Buffatto L. (2007); Casavecchia B., Fondazione Zegna (a cura di) (2009); Corà B. (2003); Corsani G. (2006); Crispolti E. (1986); Cristallini E., Fabbri M., Greco A (2004); La Monica G. (a cura di) (1981); Lailach M. (2007); Ligi G., Tocci W. (1998); Mazzanti A. (2004); Mundici C. (a cura di) (1998); Paladino M., Fiorillo N., Cristiani M., Nanni R. (2006); Staccioli M. (2009); Vinca Masini L. (a cura di) (1995).

### **6.3 Nota all'iconografia**

Le immagini presenti nel testo vogliono essere uno spunto di riflessione, una suggestione che accompagna la lettura.

I riferimenti iconografici sono riportati a conclusione delle didascalie. Gli schemi e i disegni senza riferimenti sono stati da me elaborati. Gli schizzi inseriti all'inizio di ogni capitolo sono una rielaborazione di quelli originali tratti da Lynch K. (1964), *L'immagine della città*, Biblioteca Marsilio.

Si ringrazia tutti coloro che, pensando a questa ricerca, hanno catturato uno scatto che è diventato non solo un'immagine ma un spunto critico.

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

*Titoli pubblicati*

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*  
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*  
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*  
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*  
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressionismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*  
Otonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*  
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*  
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*  
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*  
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*  
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*  
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*  
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*  
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*  
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successiva*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*  
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*  
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*  
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romantizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*  
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*  
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*  
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*  
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*  
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*  
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*  
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*

- Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
- Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*
- Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*