



2014

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata



eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 10, 2014

ISSN 2039-2362 (online)

© 2014 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Periferie
Dinamiche economiche territoriali
e produzione artistica

a cura di Giuseppe Capriotti e Francesca Coltrinari

Saggi

Le trappole della creatività urbana

Luca Gullì*

Abstract

Nel contributo proposto si intende documentare ed esaminare un insieme di dispositivi sviluppati dalle esperienze del progetto artistico contemporaneo, sempre più spesso utilizzate come fattori per sostenere le politiche urbane e i progetti. Il tentativo è di inquadrare alcuni requisiti di queste pratiche secondo il grado di pertinenza che manifestano rispetto alle esigenze di trasformazione della città. La tesi che si vuole qui avanzare è che queste diversificate

* Luca Gullì, Professore a contratto di Urbanistica, Università di Parma, Dipartimento di ingegneria civile, dell'ambiente, del territorio e architettura DICATeA, Parco Area delle Scienze, 181/A, 43124, Parma; Università di Bologna, Dipartimento di architettura e pianificazione territoriale, viale Risorgimento, 2, 40136 Bologna, e-mail: luca.gulli3@unibo.it.

Si ringrazia Giovanni Magnano, del Comune di Torino, per il fondamentale aiuto nella ricostruzione dell'esperienza da lui svolta alla guida del Progetto periferie. Un altrettanto sentito ringraziamento a Bruna Gambarelli, della compagnia teatrale Laminarie, il cui contributo ha permesso di redigere questo primo resoconto sulla densa attività del teatro Dom nel quartiere del Pilastro a Bologna. Molte altre considerazioni e meditazioni qui contenute sono frutto dello scambio e del prezioso dialogo con Simona Brighetti e con Marco Magnani.

manifestazioni della creatività urbana solo in alcuni casi rappresentano un elemento attento ai reali processi di gestione della città; nella maggior parte dei casi esse sono portatrici di un uso specioso dello strumento della comunicazione e produzione poetica, adoperato a volte come puro riempimento scenografico, altre volte in modo banalmente promozionale o, peggio, piegato allo scopo di ritagliarsi artificialmente uno spazio nel mercato professionale. Esaminare un insieme di esperienze di alcuni gruppi auto-organizzati, che ormai da molti anni lavorano sui micro-ambienti della città, potrebbe riscattare questo complesso di strategie creative dal loro uso strumentale, ponendole come effettivo mezzo per dialogare con le domande reali delle comunità urbane.

This paper wants to examine and reconstruct some different aspects of artistic practices, constructions, performances and messages, connected to urban transformation policies, with the intention of evaluating their mutual coherence. The aim of the paper is to better recognise how really fit are all these extremely different artistic instruments for the governance of urban rehabilitation and how significant they really are for an urban project better able to dialogue with the nature of places and with the socio-economic processes. The risk is that most of these artistic equipments and enterprises, conceived as an enhancement for the urban change, in many times, drive a superficial and mostly theatrical use of creative messages, with the hidden goal of finding some new kind of professional competitive advantage. More interesting experiences are, instead, to be found in a group of practices which is referred to some sensible micro-rehabilitation projects, connected to a very tight dialogue with the suburban space, its population, its various identities and its capability of hosting a wide selection of different activities in the many space voids it presents.

1. *Premessa*

Nel definire lo statuto culturale ed il percorso di formazione attinente agli studi superiori di architettura in Italia, Gustavo Giovannoni delineava per la figura dell'architetto un profilo ambizioso e dal carattere estremamente composito. Coerentemente con la cultura eclettica che aveva segnato la propria formazione, lo studioso romano promuoveva e impostava un impegnativo corso di studi, destinando lo studente della appena nata Scuola superiore di architettura di Roma al perseguimento di un modello professionale nel quale si assommavano e compendiarono i diversi saperi dello scienziato, dello storico, del tecnico e dell'artista¹.

Alla base di tale impostazione, nella quale viene a delinarsi fin da subito una "identità contraddittoria" di ingegnere-umanista², si pone la specifica condizione operativa che vede in questa particolare figura tecnica un soggetto il cui compito è quello di lavorare su istanze e contenuti per loro natura eterogenei

¹ Giovannoni 1929, p. 24 e *passim*.

² Zucconi 1997, p. 27.

e difformi, ognuno da sottoporre ad un competente trattamento. Tutto ciò porta a conferire all'architetto la missione di operare una laboriosa attività di ricomposizione di temi scientifici e artistici, al fine di potere ricondurre tutte le diverse operazioni svolte durante il processo progettuale ad un'unitarietà e coerenza complessiva di disegno ed esecuzione dell'opera³.

La fiducia nel verificarsi di una felice convergenza tra questi specialismi e competenze culturali diverse era riposta nel fatto che un intellettuale addestrato su un così ampio ventaglio di conoscenze avrebbe immancabilmente maturato una consapevolezza e sensibilità personale di livello superiore⁴, sufficiente a fare collimare tutti i diversi e concorrenti contributi disciplinari nel momento unitario della predisposizione del progetto. Tale approccio, in bilico tra sensibilità personale del singolo operatore e robusta padronanza di regole codificate, tra garanzie di un solido sapere disciplinare e contributi attinti a fonti culturali eteronome, tra applicazione rigorosa degli strumenti e personalissimi salti creativi, ha senza dubbio costituito la ricchezza e peculiarità che sono alla base della fisionomia dell'architetto della nostra tradizione nazionale. Al contempo, però, tale eterogeneità ed estensione di prerogative ha fatto emergere molte distorsioni riguardo alla portata dei compiti e alla delimitazione della materia di pertinenza del tecnico progettista di edifici. La vastità delle competenze e delle responsabilità, difatti, se da un lato ha configurato in molti casi una figura di sicuro interesse e notevole spessore, per contro, a fronte della moltiplicazione delle discipline di settore e all'emersione di aspetti più complessi di responsabilità sociale, ha portato al formarsi di «un attore culturale senza stabile dimora [...] che assume spesso atteggiamenti eretici»⁵, portatore di personalità plurime, tanto precario ed inquieto da mettere a rischio le basi stesse della propria legittimazione sociale e professionale.

Il dibattersi tra validazione scientifica e valorizzazione della dimensione poetica⁶, accanto alla costante tensione verso una «unità difficile»⁷ del progetto, sottesa tra l'insieme di leggi capaci di esprimere il senso condiviso dell'ambiente collettivo e la ricchezza pluralistica delle espressioni singole, rimangono esigenze permanenti alla base della moderna cultura architettonica. In definitiva, la ricerca di una cornice di coerenza unitaria da conferire all'insieme delle difformi condizioni ambientali nelle quali si realizza il progetto rimane la più pressante tra le molte domande che pendono sul capo dell'architetto. Tutto questo, cioè il fatto di qualificare il ruolo del professionista e dello studioso di architettura come portatore di una competenza tesa a mostrare una superiore abilità di sintesi⁸, ha

³ Giovannoni 1929, p. 27

⁴ Zucconi 1997, p. 39.

⁵ Palermo 1992, p. 406.

⁶ Rowe, Koetter 1981, p. 14.

⁷ Venturi 1981, pp. 101 e ss.

⁸ Fatto, questo, che è testimoniato da una sterminata serie di evocativi attributi che nel tempo la cultura disciplinare ha ritenuto utili per qualificare il ruolo dell'architetto: *bricoleur*, enzima,

finito con l'identificare il nucleo del contributo dell'architetto con un esercizio di abilità principalmente artistiche ed interpretative. Difatti, se la tensione verso una visione integrata dell'intervento progettuale (combinazione riuscita tra configurazione delle trasformazioni fisiche e corrispondente programma funzionale) può fare appello a molti approcci e fonti culturali (la disciplina giuridica, il dialogo sociale, la correttezza procedurale, l'organizzazione, il bilancio economico, le relazioni ecologico-ambientali), è senza dubbio la dimensione simultanea con la quale si produce e recepisce l'espressione artistica ad essere da sempre il riferimento primario per ottenere una sintesi coerente e ordinata per l'intervento sull'ambiente costruito e sullo spazio collettivo; rifacendosi nuovamente alle parole dell'autore che prima e meglio di altri ha restituito queste inquietudini: essendo i caratteri dell'ambiguità e della pluralità di voci insiti nella comunicazione artistica, è a questa che si affida il compito di fornire «una visione complessiva ad una pluralità di fattori»⁹ connaturati alla complessità dell'ambiente costruito.

Nel passare dalla dimensione della realizzazione edilizia al disegno dell'organizzazione urbana, il problema cambia di grado ma non di natura: nel pensiero dei primi autori di trattati sulla pianificazione urbanistica è ancora il decisivo intervento dell'arte all'interno del processo di realizzazione della città a fare da fattore unificante per conseguire l'accordo tra buona forma, estetica e funzionalità¹⁰. Il ricorso alle competenze artistiche come approccio cardine per controllare l'esito del progetto di trasformazione dello spazio fisico risulta pertanto ugualmente influente, forse ancor più critico e rilevante, quando la cultura architettonica si trova a dovere affrontare le scale del progetto dell'ambiente collettivo e del suo governo, dal momento che la dimensione urbana inasprisce i costitutivi caratteri di eterogeneità e conflittualità propri dei materiali che compongono il progetto edilizio singolo (l'Alberti diceva che «la casa è una piccola città»), mantenendo però invariata l'esigenza di riuscire a proporre per l'ambiente urbano una identità riconoscibile.

In definitiva, il ricorso alla sintesi del linguaggio artistico risponde ad una profonda e ricorrente istanza delle discipline di progetto, anche quando queste trattano i problemi della gestione e trasformazione dell'ambiente collettivo. Tale riferimento influente, pur nella consapevolezza di non potersi più ricondurre ad un'inattuale pratica di controllo coordinato del disegno di

scalatore, "sismografo" e così via. Cfr. ad es. (per il primo termine) Rowe, Koetter 1981, pp. 166 e ss.; per il secondo, cfr. Branzi 2005, pp. 48 e ss.; l'ultimo appellativo era stato inserito nel titolo di una Biennale d'architettura di qualche anno fa (1996).

⁹ Venturi 1981, p. 26.

¹⁰ Cfr. ad es. Berlage 1985, p. 171: «La città come opera d'arte totale nasce solo quando la pianta e gli edifici vengono progettati contemporaneamente per costituire un'unità». Nel suo famoso trattato di tecnica urbanistica, è ancora una volta Giovannoni (1931, p. 116) ad indicare il fattore artistico come riferimento-cornice, capace di compendiare, all'interno di un riconoscibile assetto urbanistico, i conflitti e le molteplici espressioni degli usi del territorio.

tutto lo spazio urbano nel suo complesso, continua ad essere sentito anche all'interno dei contributi dell'attuale cultura urbanistica. Nell'oscillazione conflittuale tra costitutiva frammentazione dell'ambiente urbano ed esigenza di una stabile presenza di condivise regole insediative, tra disposizione d'insieme e singolarità degli episodi urbani, il ruolo della progettazione urbanistica è quello di riuscire ad esplorare strumenti di indagine ed intervento capaci di riportare «le molte dimensioni delle situazioni materiali, dei comportamenti e desideri individuali e collettivi entro un linguaggio figurativo che possa essere comunicato e condiviso»¹¹. Il ricorso alla sensibilità artistica come dimensione di sintesi per le pratiche del progetto insediativo, nonché il riferimento alla figura dell'architetto-urbanista-artista in quanto soggetto capace di manipolare felicemente materiali diversi e di attingere a gradi più elevati di consapevolezza e competenza, hanno pertanto rappresentato e continuano a rappresentare un modello culturale tuttora persistente in questa continua tensione tra identità e frammentazione dell'ambiente urbano. Non importa quanto siano conflittuali e contraddittorie le esigenze sociali, gli interessi economici, i vincoli normativi e istituzionali, la coerenza e inderogabilità degli approfondimenti tecnico-scientifici, la inesauribile scomposizione dei procedimenti attuativi e realizzativi: progettare la città e i suoi spazi comporta che si debba riuscire a trovare la *strategia* per integrare coerentemente tutti questi fattori, con la significativa considerazione che la strategia (nelle sue variegate accezioni) «resta un'arte»¹².

Ovvero, a quasi un secolo di distanza dalle formulazioni di Giovannoni, parte rilevante della cultura urbanistica ritiene che le condizioni di conflittualità, varietà e vitalità proprie di un ambiente collettivo pluralistico possano essere trattate con maggiore pertinenza attraverso un'applicazione professionale più vicina all'arte che non alle discipline normative, amministrative o gestionali. Tale cosa porta le espressioni del progetto urbanistico ad assumere il contributo delle forme d'arte non solo come riferimento culturale e di metodo, ma come azioni che contribuiscono a guidare e a tenere assieme i molti fattori che entrano in un processo di trasformazione territoriale. In questa prospettiva, alle pratiche creative e alla mobilitazione dell'espressione estetica si attribuiscono funzioni che investono non solo i contenuti di qualificazione figurativa dell'intervento su luoghi urbani cruciali, ma che assumono un più esteso e strategico ruolo di motore dello sviluppo economico, dell'innovazione tecnologica, dell'emancipazione formativa, della coesione sociale e della qualità delle forme di comunicazione pubblica all'interno dei processi di governo delle aree urbane¹³.

Viste le diverse e molteplici istanze tra le quali si dibatte l'uso delle forme di espressione artistica in quanto fattore costitutivo delle strategie di intervento sul territorio, il presente scritto intende operare alcune riflessioni critiche

¹¹ Secchi 2000, p. 49.

¹² Mintzberg 1996, p. 51.

¹³ Gras, Mourart 2001, pp. 44 e ss.

riguardo alla pertinenza e fertilità che alcune di queste iniziative presentano a fronte delle reali dinamiche di modificazione dello spazio della città. In base a queste considerazioni, la trattazione che segue si occupa di mettere a fuoco le esperienze disciplinari all'interno delle quali la produzione artistica viene assunta come peculiare capitolo di accompagnamento per le politiche e i progetti urbani. Nonostante la specificità del tema e del taglio adottato (che omette, pertanto, di fare considerazioni più ampie non solo sugli strumenti del progetto urbano, sempre difformi e mutevoli, ma soprattutto sulle fonti e i presupposti di elaborazione delle originali poetiche dell'arte metropolitana¹⁴), l'esame delle manifestazioni della creatività urbana in quanto elemento servente a sostegno dell'intervento progettuale permette di fare emergere alcuni nuclei tematici che evidenziano aspetti conoscitivi, decisionali e operativi di ampia e diffusa portata. Ribadendo il fatto che è inattuale pensare al ruolo delle pratiche creative come strumento di conformazione dell'organizzazione del paesaggio urbano nel suo complesso, nondimeno, nelle sue migliori espressioni, questo repertorio di esperienze può essere visto come costituito da «strumenti speciali di portata generale»¹⁵, ovvero come un insieme di operazioni che, pur caratterizzate e mirate, riescono ad incidere in modo più esteso su forme, processi e comportamenti della vita metropolitana nel suo complesso.

Per contro, se alcune di queste esperienze hanno costituito, e costituiscono tuttora, una componente estremamente significativa per qualificare in modo attento e sensibile molti interventi sul territorio, si tratta, però, di circoscrivere in modo pertinente tale contributo, che non andrebbe sovraccaricato di compiti e responsabilità esorbitanti, tenendo quindi presente che esso costituisce comunque solo uno dei tanti aspetti che compongono il complesso repertorio di materiali (normativi, contabili, amministrativi, gestionali, contrattuali, tecnologici, gestuali) determinanti per l'esito di ogni complessa trasformazione urbana.

L'estrema varietà ed eterogeneità di iniziative e proposte continuamente avanzate nel campo delle pratiche urbane creative dovrebbe, pertanto, essere ponderata in riferimento alla maggiore o minore adesione che tali operazioni hanno presentato rispetto alle reali domande di una costruzione condivisa del progetto per la città, di risignificazione complessa dei luoghi in declino o in corso di abbandono, di calibrato dosaggio delle diverse scelte di intervento sul contesto locale¹⁶.

Il ricorso alle pratiche artistiche è senza dubbio uno strumento potente, che si è molte volte dimostrato capace di fronteggiare e portare a sintesi felice l'estrema diversificazione di condizioni operative e di intervento che compongono il progetto urbanistico; al contempo, essendo portatore di un

¹⁴ Fabbri, Greco 1995, p. 26.

¹⁵ La Barbera 1990, p. 2 e *passim*.

¹⁶ Gras 2007, p. 48.

repertorio difforme di soluzioni, spesso dal prevalente carattere simbolico e comunicativo, esso necessita di un'adeguata e attenta valutazione, utile a distinguere quando tali proposte si sono effettivamente radicate e integrate, fornendo risposte appropriate per le politiche di riabilitazione della città¹⁷, quando hanno sortito risultati eminentemente scenografici e, infine, quando sono state portatrici di iniziative speciose, effimere, troppo ambiziose o prevalentemente opportunistiche.

2. *Costruzione e governo della città attraverso le pratiche artistiche*

Il rapporto tra arte e forma della città costituisce un tema ben radicato nella evoluzione delle discipline di indagine e progetto delle formazioni insediative. Si tratta di un argomento che investe in modo cronologicamente e spazialmente esteso lo studio del fenomeno urbano (è cioè tema rilevante per la città storica, quanto per quella contemporanea, è fattore che influisce sulle formazioni urbane di tutte le dimensioni, a tutte le latitudini e nell'intero ventaglio dei loro luoghi).

Secondo un insieme consolidato di studi, gli ambienti di pregio delle città storiche presentano un rapporto diretto ed esplicito tra i modi di concepire il disegno dello spazio aperto e la realizzazione di opere d'arte pubblica e urbana che in esso si inseriscono¹⁸. Questo porta ad una piena coerenza tra espressioni di dettaglio del singolo episodio estetico e figurazione complessiva dell'ambiente collettivo: spazi aperti, architettura, materiali e decorazioni concorrono tutti, assieme alle opere d'arte figurativa, nel generare un paesaggio della città antica omogeneo e coordinato¹⁹. In modo più sistematico, questo concetto è stato riformulato da un variegato insieme di tradizioni di ricerca dell'analisi urbana, prevalentemente di matrice tipologica, che ha inteso esaminare la costruzione della città in quanto essa stessa opera d'arte nella sua interezza²⁰. In quest'ultima prospettiva, la compagine dell'ambiente urbano si presenta come risultato di un'attività di formazione di un tessuto edilizio con prerogative di unitarietà organizzativa, figurativa e costruttiva. Tale processo di realizzazione porta la città ad esprimere caratteri identitari e regole di composizione ben definite che, se pur esito di un insieme di fatti urbani diversi e stratificati, si prestano ad una lettura continua e integrata dei propri valori, significati e aspetti (esprimendo così qualità del tutto simili a quelle che conferiscono unitarietà alle opere d'arte figurativa)²¹.

¹⁷ De Luca 2004, pp. 98 e ss.

¹⁸ Nicolini 1999, p. 29; De Luca 2004, p. 89.

¹⁹ Magnan 1978, pp. 78-79.

²⁰ Rossi 1995, p. 26 e *passim*.

²¹ Rossi 1995, p. 61.

In un tale quadro di coesione ambientale, pertanto, risulta del tutto scontata l'integrazione tra aspetti complessivi dell'ambiente costruito e singoli fatti urbani, tra i quali è compreso il contributo dato dall'arte pubblica, che così viene vista come tassello del tutto concorde con la struttura e fisionomia del circostante paesaggio della città²². Questo spontaneo accordo presente nel rapporto tra arte e luoghi pubblici presuppone uno spazio urbano regolare, stabile e ben definito, prerogativa chiaramente non più attribuibile alle forme e alla costruzione delle città contemporanee. Pertanto, a fronte della moltiplicazione dei principi d'ordine dell'ambiente urbano contemporaneo e ai fenomeni diversificati di trasformazione e riuso cui esso è sottoposto, il ricorso alle pratiche artistiche e al contributo del progetto creativo ha necessariamente dovuto esplorare un insieme molto più variegato di strategie, non solo riguardo alle modalità di occupazione e interpretazione dei luoghi, ma anche rispetto alla necessità di facilitare e valorizzare alternative forme di dialogo e interazione con i modi d'uso e i soggetti sociali che popolano la dimensione metropolitana. La presenza del messaggio artistico e delle sue realizzazioni all'interno delle dinamiche di trasformazione della città contemporanea non ha comportato per esse, quindi, solo una assunzione di funzioni diverse in relazione ad un diverso ordine dello spazio fisico²³, ma soprattutto è diventata componente consustanziale delle politiche pubbliche per la città e dei processi decisionali e gestionali che le accompagnano²⁴.

Si è assistito ad un processo apparentemente inarrestabile per il quale politiche urbane e creatività si sono progressivamente identificate e corrisposte «come la soluzione al suo problema»²⁵: dato il carattere composito degli strumenti di governo del territorio e delle iniziative di trasformazione urbana, il fatto che le politiche per la città abbiano con sempre maggiore intensità incorporato all'interno delle proprie strategie le forme della produzione creativa ha portato queste ultime ad un'inesauribile moltiplicazione delle proprie attribuzioni e dei propri compiti. Di per sé la cosa non deve destare troppa sorpresa, essendo la conseguenza di un diretto trasferimento anche alle politiche artistico-culturali di quell'*approccio integrato* che negli ultimi anni ha segnato un'intera generazione di programmi di intervento in ambito urbano, approccio che prevede strumenti di pianificazione atti a perseguire simultaneamente una combinazione di effetti sociali, spaziali, ambientali e di mercato, che per rafforzarsi in modo vicendevole richiedono di essere affrontati in modo simultaneo e coordinato. L'affiancamento delle forme di produzione e comunicazione artistica ai processi di pianificazione e gestione ordinaria del territorio rispecchia, nella sua progressiva assunzione di sempre più estesi compiti e obiettivi, il medesimo

²² Nicolini 1999, p. 30.

²³ Fainsilber 1979, p. 66.

²⁴ Loubiere 2005, p. 45.

²⁵ Quincerot 2007a, p. 9.

orientamento disciplinare²⁶. In relazione a questo statuto plurale delle pratiche di pianificazione territoriale, la dimensione dell'arte viene ad essere assunta al contempo come un complesso ed influente riferimento di metodo (una modalità operativa per gestire in modo coordinato i processi di intervento) e di contenuto (un repertorio di dispositivi variegato e flessibile, che sperimenta meccanismi adatti ad inserirsi e a dialogare con la complessità della vita urbana).

L'importanza progressivamente assunta dagli strumenti dell'arte urbana testimonia senza alcun dubbio il ruolo determinante che questa può assumere come fattore di rivitalizzazione e sviluppo della città ma, nel passaggio da ben collocata e circoscritta realizzazione estetica ad onnipresente capitolo speciale delle politiche urbane, l'attività creativa e la comunicazione poetica vengono a mutuare da queste ultime il loro carattere eterogeneo e disarticolato. La creatività urbana propone, quindi, uno sterminato repertorio di ingredienti riferiti ad impalpabili e molteplici aspetti di qualità del vivere urbano, dei quali si opera la combinazione secondo criteri che ogni volta generano risultati diversi, spesso non del tutto consapevoli, a volte vicendevolmente incompatibili²⁷.

La produzione creativa viene invocata, conseguentemente, come fattore essenziale per veicolare un estesissimo ventaglio di iniziative sul territorio, su un insieme eterogeneo di temi, obiettivi e, soprattutto, di scale di intervento:

1. essa è considerata elemento cruciale per innescare forme di partecipazione, ascolto e coinvolgimento degli abitanti nella riabilitazione di contesti locali²⁸, così come costituisce componente determinante per le più estese strategie di politica urbana e di sviluppo economico dell'intera compagine territoriale²⁹;
2. è approccio impiegabile per soccorrere le micro-strategie di rigenerazione socio-ambientale degli spazi di prossimità e dei luoghi invisibili³⁰, per innescare processi progressivi di qualificazione del micro-ambiente³¹ o, sul versante opposto, fattore fondamentale di valorizzazione per grandi progetti di riconversione³²;
3. si pone come dispositivo ugualmente decisivo per la riuscita di iniziative temporanee ed effimere³³ o per l'instaurarsi di figure architettoniche permanenti nel panorama urbano³⁴;
4. costituisce componente determinante per mobilitare il senso di appartenenza degli abitanti attraverso la realizzazione di un ambiente

²⁶ Carta 2004, p. 29.

²⁷ Paquot 2010, p. 41.

²⁸ Cognetti 2001, pp. 87-88.

²⁹ Quincerot 2007a, p. 11.

³⁰ Detheridge 2004a, p. 113.

³¹ Marini 2008, p. 32 e p. 83.

³² Quincerot 2007b, pp. 40-42.

³³ Lucchini 2003, pp. 47-48.

³⁴ Tobelem 2010, pp. 46-47.

abitativo domestico e piacevole³⁵ e, simultaneamente, è indicatore che attesta la potenza economico-finanziaria di una città³⁶.

Nonostante questo quadro di estrema frammentazione dei linguaggi e dei contenuti, degli interessi e degli obiettivi, molte delle attuali formulazioni della cultura urbanistica continuano ad affidare all'arte e alla valorizzazione delle attività creative il ruolo di elemento di sintesi, ruolo non più finalizzato al compimento dell'identità figurativa del paesaggio urbano, ma bensì a costituire tema unificante per le politiche e le strategie complessive di definizione dell'agenda di governo delle città. Questo ripropone l'annosa tensione tra frammentazione individualistica dei fatti urbani ed esigenza di una loro ricomposizione coerente e unitaria, con la conseguenza di mettere le pratiche artistiche in ambito urbano di fronte ad una vistosa divaricazione di obiettivi, procedimenti e linguaggi: da un lato la necessità, da parte della creatività urbana, di continuare a manifestarsi come elemento portatore dei caratteri comunicativi di una poetica creativa autonoma e riconoscibile³⁷, dall'altro la spinta ad incamerare un insieme di istanze esterne al messaggio artistico e spesso con esso in contraddizione, con operazioni che intrecciano estetica, evoluzione delle forme abitative, pianificazione urbana, mobilitazione sociale e sperimentazione architettonica³⁸.

Un approccio alle politiche urbane attraverso il potenziamento delle funzioni artistico-culturali è alla base di quel variegato insieme di esperienze riferite alla costituzione delle *città creative*. In tutte le diverse accezioni espresse da questo orientamento disciplinare, si mette in campo un approccio alle politiche urbane concentrato sulla valorizzazione della dimensione culturale come elemento nevralgico e leva per il vantaggio competitivo della città³⁹. In questa prospettiva, una combinazione di strategie e politiche per la mobilitazione delle energie culturali endogene al contesto urbano si unisce ad un insieme di iniziative orientate ad incrementare il potenziale di attrattività dell'area urbana rispetto a nuove risorse esterne⁴⁰. A queste politiche, soprattutto nel caso delle città europee, si accompagna l'attenzione particolare per i piani di messa in valore e gestione efficiente del patrimonio culturale ed, infine, per la promozione di grandi progetti di trasformazione e rivitalizzazione locale⁴¹, per

³⁵ Fabbri, Greco 1995, p. 84 e ss. Landry 2009, p. 353.

³⁶ Paquot 2010, p. 42.

³⁷ Cognetti 2005, p. 32.

³⁸ Marini 2008, p. 43 e pp. 73 e ss.

³⁹ Si tratta di un approccio mutuato dalle ben note teorie del *vantaggio competitivo* di Porter, applicate negli ultimi anni in ambito urbanistico da alcuni autori inglesi e statunitensi, su tutti Landry, Glaeser, Bianchini in alcuni loro notissimi contributi; la genericità e superficialità delle ricette offerte da molti di questi autori, però, difficilmente potrebbero costituire un robusto riferimento per predisporre strumenti di pianificazione e progetto realmente in grado di dialogare con le specificità del contesto territoriale; per alcuni esempi portati da questi autori, cfr. Landry 2009, pp. 454 e ss.; Glaeser 2013, pp. 385 e ss. Per un riferimento critico, cfr. Ambrosino 2008, p. 59 e p. 61.

⁴⁰ Florida 2003, p. 289 ss.

⁴¹ Grésillon 2010, pp. 60-62.

realizzare nuovi ed evoluti distretti della cultura e dell'innovazione; infine, si hanno esperienze che attraverso avvenimenti ed iniziative esemplari riescono ad innescare processi di stimolo per specifiche "comunità di interessi"⁴², con formazione di nuove agglomerazioni creative che a partire da occasioni anche effimere e temporanee si radicano in quartieri, contesti o manufatti a loro congeniali⁴³, con effetti di rigenerazione a cascata («lieux generateurs»)⁴⁴. Tutto questo apparato dovrebbe costituire la base per un cambio di passo nello sviluppo e nell'economia delle città e nella loro complessiva qualità abitativa, proiettandole verso una nuova frontiera di sostenibilità, competitività, identità e coesione⁴⁵.

Se facciamo salvo l'indubbio fascino esercitato da una prospettiva che propone un campo nuovo per la sperimentazione del progetto di architettura urbana e dei suoi legami con una comunità ed una economia metropolitana dinamica, creativa e mutevole⁴⁶, gli studi sulle c.d. città creative, come notato da molti osservatori, propongono uno scenario la cui fattibilità complessiva viene quasi sempre affidata ad un insieme di "analisi simboliche"⁴⁷, che si appoggiano su una scelta molto parziale di indicatori significativi, quasi mai spingendosi oltre la sola ripetizione di concetti e formule da tempo contenute nei documenti alla base dell'ordinaria pianificazione dello sviluppo (ad esempio per come è stata concepita dalle politiche europee)⁴⁸. Inoltre, anche senza volere mettere in discussione le ragioni di un'interpretazione del patrimonio culturale come fattore che compendia in sé potenzialità economiche e valore sociale-territoriale⁴⁹, l'eclettico assemblaggio che la letteratura sulle città creative opera, mescolando in modo generico innovazione tecnologica, identità territoriale, flessibilità degli spazi, comunità cablata e digitale, processi decisionali partecipati, sostenibilità dello sviluppo, emancipazione formativa, tutela dei monumenti storici e grandi progetti di architettura urbana rappresenta più un esercizio di costruzione narrativa di auspicabili scenari che non una indagine specifica sulle possibilità di verifica e di integrazione di una così eterogenea (negli strumenti e negli esiti) politica per le città⁵⁰. Il

⁴² Il concetto di comunità di interessi, come formazione che si muove lungo le reti di relazione sovraordinate allo spazio fisico, ma che volta per volta precipita in ben determinati luoghi delle città, rappresenta uno dei tanti contributi originali di Melvin Webber. Cfr. Webber 1968, pp. 137 e ss.

⁴³ Marini 2008, p. 84 e ss.

⁴⁴ Loubiere 2013, p. 41.

⁴⁵ Florida 2003, pp. 24-27; per un riferimento maggiormente centrato sulle politiche urbane, soprattutto sui fattori riferibili alla presenza del patrimonio culturale (elemento assente nei libri degli autori americani), cfr. Carta 2004, p. 24 e *passim*.

⁴⁶ Carta 2004, pp. 29-30.

⁴⁷ Bourdin 2005, p. 54.

⁴⁸ Riguardo alla spesso astratta e schematica cornice delle politiche europee per il sostegno allo sviluppo competitivo delle città e dei territori in crisi, cfr. Palermo 2009, pp. 52 e ss.

⁴⁹ Montella 2009, p. 46 e *passim*.

⁵⁰ Un insieme di formule che si risolvono quasi sempre in desideri e virtuose perorazioni. Cfr.

solo richiamo ad alcuni *esemplari* progetti di trasformazione urbana che conterrebbero questa vivificante iniezione di temi artistico-culturali⁵¹ (la Città della moda a Milano, il c.d. *Business Park* di Bologna, le “nuove centralità” a Roma, Spitalfields o Kings-Cross a Londra, le riqualificazioni delle aree centrali di Bordeaux e Marsiglia, le aree portuali di Liverpool, l’area di Stratford City⁵² a Londra) mostra molto spesso degli evidenti contro-esempi, che contraddicono palesemente l’auspicata costruzione di ambiti urbani dotati di ricchezza e vitalità (spesso difatti si tratta di progetti che, all’interno di un generico assortimento funzionale, introducono una o più attività culturali del tutto prive di legami con il contesto e con le comunità locali e che arrivano a generare un impatto di forte abbattimento della complessità dello spazio urbano)⁵³. La spinta delle trasformazioni creative e delle forme di espressività artistica come sostegno del cambiamento urbano verso l’innovazione e la competitività, pertanto, ripropone in una veste diversa la conflittualità tra regole generalizzate d’insieme e vitalità delle manifestazioni individuali: la promozione dell’eccellenza e dell’unicità attraverso l’incentivazione dell’espressione creativa, difatti, ha come intenzione quella di scovare ed estrarre il meglio della produzione culturale disponibile, con la contraddittoria conseguenza, però, di farla poi diventare regola corrente e condizione riproducibile da mettere in circolazione (perché diventi valore economico diffuso), con il rischio di effetti omologanti e banalizzanti⁵⁴ sull’immagine della città, sui suoi modi d’uso, sul suo paesaggio sociale, perfino sul suo peculiare ambiente storico-monumentale.

Da questa sintetica disamina sulla proliferazione degli obiettivi e sulla dilatazione delle funzioni dell’espressione poetica e della comunicazione simbolica a sostegno della pianificazione urbana delle c.d. *città creative*, si può desumere come esse difficilmente possano essere considerate un fenomeno unitario e coerente e, conseguentemente, che attorno ai temi che gli si attribuiscono si possa proporre una complessiva politica di sviluppo del

Carta 2004, pp. 32-40.

⁵¹ Ivi, pp. 75 e ss.

⁵² Le vicende del settore londinese che ha visto messa in opera la grande trasformazione del quartiere olimpico mostrano uno spaccato al vivo di due diversi modelli di manifestazione artistica metropolitana. Difatti, confinante con l’area dei grandi impianti sportivi, si trova il quartiere di Hackney-Wick, caratterizzato dalla presenza di un tessuto industriale dell’inizio del ’900, sorto attorno ad un tracciato di canali storici. Negli ultimi quindici anni, questo contesto ha visto insediarsi una folta comunità di artisti e operatori culturali che hanno ripopolato gran parte degli edifici dismessi, rilanciando la vita comunitaria del quartiere (con anche l’organizzazione di un festival annuale molto popolare).

⁵³ Esempio significativo di questa strategia di trasformazione di aree urbane per semplice accostamento di usi assortiti è nella vicenda del Prusst Porta Vittoria a Milano, dove uno strumento urbanistico nato per promuovere politiche di sviluppo di area vasta ha generato una trasformazione immobiliare all’interno della quale venivano previste alcune operazioni di progettualità culturale pubblica, le prime ad essere poi cancellate nel corso delle vicende di realizzazione del programma. Cfr. Pasqui 2008, pp. 71-73.

⁵⁴ Ambrosino 2008, p. 58.

territorio. Volta per volta vanno esaminati i potenziali legami che la pianificazione artistico-culturale può sviluppare con le diverse forme dell'azione collettiva e amministrativa, nonché con l'insieme delle attività che formano un'economia urbana diversificata⁵⁵. Soprattutto, questo imporrebbe di valutare gli effetti sortiti da un così sterminato repertorio di iniziative sul complessivo assetto e funzionamento della città, ponendo attenzione alla differenziazione delle scale di intervento⁵⁶, ai condizionamenti dati dalle forme dell'azione istituzionale e dalla presenza differenziata di corpi sociali intermedi con cui dialogare⁵⁷. Senza un inquadramento in un più ampio scenario di politica urbana, le molte manifestazioni dell'arte urbana possono al massimo risolversi in più o meno riuscite e radicate operazioni di *marketing* territoriale⁵⁸.

Le grandi strategie del progetto strategico per la città, pertanto, faticano ad assumere come tema portante il patrimonio culturale e i suoi beni collettivi. Un complessivo modello di sviluppo che riesca a dialogare con la diversificazione e l'instabilità delle formazioni insediative contemporanee, focalizzato sulla valorizzazione del capitale territoriale e su istituti durevoli di cooperazione sociale e imprenditoriale (non legati pertanto ad un modello opportunistico di consumo ed erosione del patrimonio)⁵⁹, non ha ancora trovato riscontro (soprattutto in Italia) nelle esperienze di punta delle città creative e delle città strategiche, con la loro spesso elitaria e superficiale retorica dell'eccellenza e dell'efficienza.

Invece, vale la pena di esaminare la rilevanza di alcune esperienze di arte urbana e di progetto creativo che si assumono il più circoscritto compito di intervenire nel contesto della città periferica, intendendo questi luoghi come fertile campo di sperimentazione per mettere in opera un ventaglio di azioni che va dai meccanismi di riconversione di aree dismesse o di vuoti urbani, fino alla promozione di procedimenti e iniziative di recupero informale e auto-organizzato dei luoghi, proponendosi azioni più attente a lavorare per aggiunte⁶⁰ e ponendosi in alternativa ai modelli di demolizione\ricostruzione molto spesso frettolosamente intrapresi⁶¹. In molti di questi processi, siano essi riferibili ad una committenza istituzionale o ad iniziative dal basso⁶², un approccio che si è valso dei dispositivi della produzione poetica e della comunicazione artistica ha permesso di sviluppare abilità conoscitive e operative efficaci per cogliere le specificità dei contesti periferici e delle loro componenti fisiche e sociali; in altri (e forse più celebrati) casi, il ricorso alla restituzione simbolica ed evocativa dei

⁵⁵ Halbert 2010, p. 44; Gravari-Barbas 2010, pp. 68-69.

⁵⁶ Ambrosino 2008, p. 60.

⁵⁷ Halbert 2010, p. 45.

⁵⁸ Palermo 2010, pp. 255-256.

⁵⁹ Donolo 2007, pp. 111-113.

⁶⁰ Marini 2008, pp. 36-37.

⁶¹ Gras 2007, p. 48.

⁶² Cognetti 2005, pp. 28-29.

fenomeni territoriali ha dato esiti che riproducono quell'originario e ambiguo modello eclettico, nel quale il progetto è guidato più da superiori *visioni d'autore* che, simulando una ricerca di innovazione culturale e formale, fanno invece da sponda ad una configurazione autoritativa dei luoghi.

3. Le strategie conoscitive e strumentali nella riabilitazione delle periferie urbane

All'interno della nozione di periferia vengono in modo sbrigativo accomunati ambienti di natura estremamente difforme, difficilmente riconducibili a chiare e ricorrenti manifestazioni dello spazio metropolitano. I luoghi periurbani e gli spazi della città marginale costituiscono un nodo disciplinare che presenta profili di grande problematicità (interpretativa e progettuale) e al contempo un esteso e vitale territorio di ricerca e sperimentazione. A fronte di un ambiente metropolitano le cui periferie mostrano decoesione, frammentarietà, dispersione dei luoghi sociali e dei punti di riferimento, conflittualità e competizione tra alternative d'uso di spazi e manufatti, ma anche risorse comunitarie e collettive, strutture e spazi inusuali, luoghi abbandonati e patrimoni salvati da riconversioni traumatiche⁶³, il coinvolgimento di contributi che provengono dal progetto artistico e dalla comunicazione creativa ha mostrato la vocazione a mettere in campo una ricchissima serie di esperienze capaci di operare in modo bilanciato sui fattori dell'azione sociale e su quelli di ricomposizione dello spazio fisico. Pertanto, riguardo al tema della riabilitazione delle periferie, l'espressione creativa e la manifestazione delle attività di produzione artistica sono state portate a diversificare, moltiplicare e combinare le proprie forme d'azione in relazione alle specificità di un contesto così articolato e problematico. In tal senso, quella convergenza contenutistica e operativa tra la disciplina dei beni e quella delle attività culturali, che dal punto di vista del funzionamento istituzionale ed amministrativo ha rappresentato una vistosa distorsione⁶⁴, trova invece nell'esperienza e nella prassi del progetto urbanistico per le periferie urbane una diretta e coerente corrispondenza, mostrando i migliori risultati quando si riesce ad operare congiuntamente sul versante delle forme costruite, dei comportamenti, delle politiche istituzionali e del coinvolgimento dei soggetti sociali⁶⁵ (con una alleanza tra artisti, architetti, urbanisti, sociologi, abitanti, amministratori).

Pur se apparentemente più circoscritto e mirato rispetto alle grandi visioni urbanistiche della specializzazione culturale e della pianificazione per le città

⁶³ Gras 2007, p. 47.

⁶⁴ Stella Richter 2000, pp. 397-398.

⁶⁵ Fabbri, Greco 1995, pp. 61 e 73-74.

creative, il tema della sperimentazione delle pratiche artistiche come sostegno per le politiche di riqualificazione delle periferie metropolitane mostra un'ancor più estrema diversificazione di casi, con molte e difformi esperienze, molti approcci e molte sperimentazioni i cui obiettivi e scopi, strumenti ed esiti sono incomparabili o, spesso, radicalmente alternativi. Questa varietà e mescolanza di posizioni non attiene solo alle strategie di messa in atto degli interventi, ma si mostra a partire dalla formulazione degli strumenti conoscitivi e di descrizione della articolata realtà delle aree periferiche, dal momento che il ricorso all'interpretazione artistica ha ricoperto un ruolo sicuramente influente per l'indagine e l'esplorazione disciplinare dei caratteri della marginalità urbana. Verranno, pertanto, esaminate preliminarmente alcune elaborazioni e meditazioni disciplinari che restituiscono un ventaglio di possibilità d'uso delle forme dell'espressione artistica come sostegno per la lettura e l'indagine dell'ambiente periurbano, per poi passare ad esaminare alcuni esempi di progetto e intervento diretto sugli spazi metropolitani.

È indubbio che la città, soprattutto la parte che fa riferimento all'ambiente delle periferie, abbia costituito una potente fonte di ispirazione per l'opera di cineasti, scrittori, artisti visivi. La rielaborazione e il prodotto di sintesi di queste personalità rappresentano il precipitato sensoriale ed emotivo di quanto esse registrano dalla complessità e dalla pluralità di voci che proviene dal contesto urbano⁶⁶. Le opere e i contributi prodotti da questa sterminata serie di intellettuali e creativi rappresentano un interessantissimo corpus comunicativo⁶⁷; più difficile si presenta invece l'opportunità di ricorrere a queste realizzazioni come fonte per dare pertinenza e profondità alle decisioni di pianificazione. Difatti, se è vero che il legame tra rappresentazione artistica e città è spesso bidirezionale (la città influisce sulla rappresentazione artistica e l'arte cambia il modo con il quale si osserva la città)⁶⁸, non andrebbe però dimenticato che il contributo dei linguaggi poetici nasce ed è strettamente legato all'autonomia dello sguardo e del progetto dell'autore, progetto nel quale la raffigurazione della città spesso ricopre indubbiamente un ruolo primario, ma che non ha alcuna finalizzazione di tipo operativo. La ricchezza evocativa della descrizione artistica (figurativa, cinematografica o letteraria) ha spesso felicemente restituito la mescolanza e varietà di generi e ambienti delle periferie, mostrando nella loro esplorazione una «totale trasversalità dell'intelligenza»⁶⁹, ma si deve tenere sempre presente che, nonostante le descrizioni urbanistiche possano e debbano avvalersi di una pluralità di linguaggi e strumenti di rappresentazione, questi hanno una loro rilevanza se predisposti ed usati in diretto rapporto con la realtà indagata, ovvero come restituzione del senso e delle forme di azione

⁶⁶ Bollerey 2006, p. 9.

⁶⁷ Puaux 2003, pp. 45 ss.

⁶⁸ Arnould 2004, p. 85.

⁶⁹ Copans 2003, p. 53.

possibile in un contesto ben determinato⁷⁰. Molti contributi che indagano la pertinenza delle manifestazioni poetiche come strumento di approfondimento per l'indagine urbana tendono, invece, a sovraccaricarsi di aspettative, vedendo tale materiale come descrizione privilegiata il cui superiore grado di sensibilità meglio permette di indagare le dinamiche evolutive della città o, peggio, si mostra meglio capace di dare maggiore sostegno e legittimità alla elaborazione di una più profonda e pertinente politica di intervento⁷¹. In poche parole, la lettura della componente urbana nell'arte, sia che si tratti di opere letterarie (Ballard, Pasolini, Calvino)⁷² o cinematografiche (Wenders, De Sica, Kassovitz)⁷³, costituisce un tema relevantissimo anche dal punto di vista della lettura e interpretazione dei caratteri del contesto, ma occorre tenere sempre presente che questo tipo di manifestazione possiede un suo percorso autonomo di elaborazione e che risulta arbitrario un suo uso come convalida o suffragio per le scelte di studio e trasformazione della città.

Sono riconducibili a due prospettive di base gli orientamenti che vedono nella raffigurazione creativa e artistica uno strumento conoscitivo capace di stimolare un'inedita e originale esplorazione dei fenomeni urbani; entrambi sono da valutare e impiegare con cautela.

In un primo caso, si ha un argomento di *raffigurazione per similarità*, che vedrebbe nelle opere letterarie o visive uno strumento che, per la capacità espressiva e la densità del suo messaggio (ancora una volta l'ambiguo ricorso all'arte come fattore di sintesi del reale), risulterebbe capace di cogliere e restituire il carattere intricato e recondito delle periferie urbane (a fronte invece dei superficiali meccanicismi attribuibili alle più consuete analisi urbanistiche)⁷⁴. Questa prospettiva mostra (in modo forse inconsapevole) un tentativo di svincolarsi da quel «paradigma della pari complessità» dal quale anche le teorie sulle forme dell'azione organizzativa mettono in guardia⁷⁵. In sintesi, a fronte di un contesto intricato ed eterogeneo, si cerca di formulare un dispositivo selettivo e finalizzato per la lettura dei mutevoli rapporti tra soggetti e luoghi che, evitando di moltiplicare gli enti dell'indagine, permetta

⁷⁰ Palermo 1996, pp. 77.

⁷¹ Ancora ivi, pp. 75-76, ci ricorda del possibile uso distorto che si può fare delle descrizioni urbanistiche di tipo discorsivo e simbolico, a fini di argomentazione delle scelte di intervento o di presunto riconoscimento di complessità nascoste.

⁷² Negro 2011, pp. 56-58.

⁷³ Bourbaki 2003, pp. 61-62.

⁷⁴ Schiavo 2006-2007, pp. 86-87.

⁷⁵ Turati 1998, pp. 75 e ss. Ovvero, ci si trova di fronte ad un oggetto d'indagine dal carattere oscuro e portatore di prevalenti valori simbolici, per il quale si ritiene pertanto di dovere impiegare schemi di lettura con pari prerogative (cioè che usano anch'esse linguaggi simbolici). Nel caso dell'approccio alla lettura della vita urbana attraverso l'arte, si ha qualcosa di simile a quanto veniva fatto negli studi storico-artistici basati su un metodo di indagine "da conoscitore". Queste tradizioni culturali, delle quali la più nota fa riferimento all'opera di Roberto Longhi, esprimevano uno stile di analisi che si risolveva nella restituzione dei caratteri dell'opera d'arte esaminata attraverso un linguaggio dal carattere altrettanto artistico e creativo.

di estrarre i caratteri e le dinamiche più significative mutuando i risultati di alcuni linguaggi simbolici. La cosa ha un plausibile fondamento metodologico, ma deve comunque potere proporre strumenti esplorativi capaci di selezionare e dialogare in modo diretto con gli aspetti emergenti della realtà empirica. Nel caso dell'uso delle rappresentazioni artistiche e creative dei processi in atto, invece, il riproporsi ancora una volta di modelli da *analisti simbolici*⁷⁶ sembra una scorciatoia che, invece del più faticoso e paziente dialogo con i luoghi (o con i processi istituzionali, i vincoli normativi, gli interessi in atto, le esperienze e le azioni sul campo), preferisce la dimensione della consultazione di fonti narrative. Presupporre che le opere d'arte letterarie e cinematografiche possano stabilire un legame e restituire in modo più profondo la complessità dei fatti urbani, in virtù di una corrispondenza tra questa complessità e la varietà di registri descrittivi che l'aggregazione di fonti poetiche diverse permette⁷⁷, poggia solo su un ingenuo ricorso a forme di sapere analogico e si affida alla costruzione di similarità e simpatie, le quali sono sempre costrutti arbitrari e concettuali⁷⁸. L'accumulo di segni e messaggi, rappresentazioni e descrizioni può sempre fornire qualche estemporaneo spunto per la meditazione intellettuale, ma esso è dovuto ad un meccanismo di mobilitazione di *suggestioni*, sempre rischioso, contingente e ambiguo. Aspettarsi che il fare affidamento ad un dispositivo di sovrapposizione plurima di contenuti sia capace di generare letture e significati inediti per l'indagine di un contesto sociale è posizione metodologicamente incerta e dagli esiti estremamente fragili⁷⁹.

L'altro argomento, che caldeggia l'impiego delle analogie artistiche e delle fonti letterarie come strumento privilegiato per indagare il contesto urbano, è invece troppo rozzo ed elementare per potere fornire qualsivoglia indicazione (anche solo sul piano delle suggestioni) per la figura del tecnico pianificatore o dello studioso di fenomeni territoriali. In base a questa posizione, le opere poetiche sarebbero portatrici di un più sensibile *sguardo dall'interno* applicato alle periferie e, di conseguenza, la produzione letteraria diverrebbe dispositivo privilegiato per l'indagine dei luoghi urbani in quanto portatrice di facoltà di ascolto e osservazione partecipata capaci di mettersi in comunicazione profonda e dare voce a luoghi e soggetti⁸⁰. Il solo fatto che si assumano testi e opere artistiche (letterarie) come elementi capaci di instaurare un supposto dialogo con le voci reali dei soggetti del territorio vuol dire ignorare i più elementari concetti di narratologia e di teoria letteraria, i quali da sempre ci dicono che ogni racconto rappresenta una "strategia testuale", che definisce e distingue le proprie molteplici figure narrative filtrando le modalità di

⁷⁶ Cfr. nota 46.

⁷⁷ Schiavo 2005, p. 54.

⁷⁸ Foucault 1967, pp. 55-57.

⁷⁹ Palermo 1996, pp. 74-75.

⁸⁰ Schiavo 2004, pp. 49-50.

enunciazione del testo⁸¹. Attribuire a Pasolini, a Mafuz o ad altri autori la capacità di fornirci più pertinenti e profondi strumenti di presa e dialogo con la realtà urbana, senza avere la consapevolezza che per propria natura il testo letterario è “decontestualizzato”⁸² (cioè che in esso “i rapporti sociali, gli scopi e le intenzioni della comunicazione sono costrutti semantici che *fincono* le dinamiche sociali interattive e i loro effetti”)⁸³, significa incappare in grandi fraintendimenti. Ancora una volta, vale la pena di ribadire che adottare come riferimento concettuale tali contributi può essere legittimo, purché si abbia la consapevolezza della loro architettura fittizia e del loro statuto di forme simboliche. Il confronto con la dimensione poetica della città può svolgere, per via comparativa e in modo efficace, alcune funzioni di addestramento pedagogico e di maturazione formativa⁸⁴ ma, oltre a queste prerogative, si dovrebbe riconoscere che tale atto è sostenuto da niente altro che da un puro ed arbitrario ricorso a stimoli emotivi e che quindi il suo distacco rispetto agli strumenti di formazione delle reali scelte di politica territoriale è incolmabile. L’interpretazione artistica della città, invece, continua a suscitare un richiamo ambiguo per gli studi urbanistici: attraverso queste forme espressive si è indotti a pensare di essere in diretta comunicazione con un qualche (unificante) “ritmo profondo”⁸⁵ dei luoghi, con tutti i rischi di deformazione e stilizzazione dei processi territoriali che questo comporta⁸⁶.

Fatte queste generali considerazioni sulle incertezze delle descrizioni e interpretazioni dei fenomeni territoriali attraverso dispositivi e codici artistici, sembra ora opportuno esaminare la produzione creativa in quanto parte della costruzione fattuale di un intervento territoriale. Questo significa che, all’interno del progetto, il ruolo delle forme di espressione creativa è quello di legare in modo simultaneo i momenti della conoscenza, della capacità inventiva e dell’attività di produzione. Si tratta di vedere nella componente artistica un fattore che concorre alla definizione e costruzione dell’opera di intervento sul territorio durante tutto il suo dispiegarsi, risultato di un percorso di progettazione che poggia sull’interazione sociale e ambientale, in relazione ad un disegno concreto di trasformazione⁸⁷. Se una dimensione pragmatica della

⁸¹ Pugliatti 1985, p. 26.

⁸² Pagnini 1980, p. 23 e *passim*.

⁸³ Pugliatti 1985, p. 155.

⁸⁴ Un riferimento in tal senso è ai frequenti usi traslati che Alexander ha fatto dell’opera cinematografica (in particolare di alcuni film di Kurosawa e Ozu), la quale non viene considerata come strumento (fondato su basi analogiche o di presunta similarità) di indagine della complessità urbana, né tantomeno come efficace dispositivo di restituzione di questa, ma più modestamente come forma di apprendistato e mezzo per sperimentare ed allenare modalità di ascolto e comunicazione alternative, adatte a recepire e valorizzare sensibilità multiple. Cfr. Alexander 1979, p. 49.

⁸⁵ Come recitano alcune formule messe in piedi per dare una lettura sbrigativa dell’eterogeneità metropolitana. Ad esempio, cfr. Boeri 2007, p. 9.

⁸⁶ Belli 2003, p. 10.

⁸⁷ Palermo 1996, p. 72.

creatività territoriale, calata nei processi e nelle dinamiche di trasformazione reale della città, può emendare le incertezze legate agli approcci eminentemente letterari prima descritti, nondimeno essa presenta un insieme di tendenze che non possono essere considerate equivalenti.

Una dimensione pragmatica ed operativa delle esperienze di accompagnamento artistico alle politiche per le periferie urbane è bene, pertanto, che venga esaminata attraverso una più diretta ed empirica valutazione di quale sia la corrispondenza tra presupposti ed esiti, tra programmi e azioni, tra enunciazioni politiche e soluzioni disciplinari ed, infine, tra manifesti poetici ed effettiva qualità artistica prodotta.

Persistono, ad esempio, forme di arte civica che si legano ad una realizzazione delle opere e dei manufatti come presenze a corredo degli spazi pubblici delle periferie e delle frange metropolitane. Tale modalità operativa, per certi versi di retroguardia e che vede l'arte urbana eminentemente come abbellimento⁸⁸, ad una disamina più attenta verso gli effetti sullo spazio abitato, sembra meno futile e condannabile rispetto a quanto pensano alcuni osservatori⁸⁹. Operando uno schematico bilancio di queste diversissime forme di realizzazione artistica (molte delle quali eredità dei finanziamenti pro-quota percentuale, previsti dalle politiche nazionali di molti paesi europei⁹⁰), si è visto come, a meno di casi in cui tali operazioni si risolvono in solitari e gratuiti musei all'aperto, la realizzazione di queste opere di riabilitazione estetica testimonia un nuovo corso di cura dei luoghi della periferia e di riscatto della loro decadenza d'immagine. Senza avere l'ambizione di fare dell'arte urbana un risolutivo elemento di coesione e riscatto sociale⁹¹, la sua presenza sortisce però un benefico effetto sugli abitanti e sul loro attaccamento alle forme dello spazio pubblico: le parti di periferia sottoposte a questa riabilitazione decorativa assumono per gli abitanti un valore che va oltre la sola immagine scenografica⁹². Le operazioni compiute sui grandi quartieri di edilizia sociale francesi, a cominciare dalle iniziative di riqualificazione operate dall'inizio degli anni settanta, fino all'esperienza dei *Nouveaux Commanditaires* della Fondation de France sotto la direzione di François Hers, hanno riscontrato spesso questi esiti confortanti⁹³. L'estetica urbana che riguarda la produzione di installazioni ambientali forse non è equiparabile alla sperimentazione dell'*arte pubblica*⁹⁴ ed essere creativi non vuol dire avere un progetto artistico (come si era detto al termine della premessa), ma se l'iniziativa artistica ha un senso

⁸⁸ Le Mesle, Raynaud 1978, p. 106.

⁸⁹ Nicolin 1999, p. 33.

⁹⁰ In Francia, il contributo dell'uno per cento all'installazione di opere di arte urbana nelle aree di nuova urbanizzazione, ha seguito meccanismi abbastanza simili a quelli del sistema italiano, con il due per cento dedicato all'acquisto di opere d'arte per gli edifici pubblici. Per il caso francese, direttamente rivolto agli spazi pubblici della periferia, cfr. Cornu 1978, pp. 70-73.

⁹¹ Roullier 1978, p. 94.

⁹² Fachard 1978, p. 97.

⁹³ Gennari Santoni 2004, pp. 226-227.

⁹⁴ Romano 2014, pp. 16-17.

nell'ambito del progetto della città, allora la rilevanza di queste realizzazioni si deve misurare anche in base a come hanno effettivamente stabilito un dialogo ed un positivo radicamento degli abitanti nei luoghi, dando un effettivo valore d'uso all'arte contemporanea nella fruizione collettiva dello spazio delle periferie⁹⁵.

Si può notare, inoltre, come negli esempi meglio riusciti non si abbia solo un'operazione di miglioramento puramente figurativo e scenografico dell'immagine urbana: le installazioni artistiche negli spazi di margine della città hanno, difatti, visto realizzare opere e installazioni che introducono un nuovo assetto e modificano i caratteri sia identitari, che di organizzazione dell'ambiente fisico delle periferie, mitigando e riscattando l'endemica frammentazione, dilatazione e dispersione delle loro aree pubbliche⁹⁶.

Altre esperienze di lettura e studio dei processi urbani si pongono in una prospettiva disciplinare e professionale più ambiziosa e ricorrono ai mezzi espressivi propri della produzione artistica in quanto fattore di ausilio e sostegno per la legittimazione del progetto. In questa ulteriore formulazione, le diverse manifestazioni della produzione creativa si intrecciano con la proposta di intervento di riconfigurazione territoriale, assumendo per sé il duplice compito di conferire al progetto una maggiore capacità di ricognizione della ricchezza delle forme urbane contemporanee⁹⁷ e, in parallelo, adoperare la superiore capacità di sintesi comunicativa ed espressiva attribuita ai procedimenti dell'arte contemporanea per suffragare un più complesso e plurale metodo di progettazione urbanistica⁹⁸. Ad un primo esame, la formulazione di un tale programma culturale e disciplinare si pone come ragionevole e motivata da argomenti non banali: la consapevolezza di una proliferazione dei principî d'ordine della città contemporanea, la vocazione ad una costruzione comunicativa e riflessiva del progetto, il riconoscimento della necessità di ricorrere ad un repertorio pluralistico e variegato di strumenti tecnico-normativi e descrittivi ed, infine, una non scontata opera di formulazione di nuovi criteri per definire le qualità morfologiche e figurative del progetto urbano (e quindi del ruolo che i valori artistici assumono nell'esplorazione e modellazione di queste forme inedite), quando questo deve confrontarsi con figure territoriali indeterminate⁹⁹.

Molto più controversi risultano, invece, gli esiti di queste esperienze, sia dal punto di vista strettamente legato all'efficacia delle forme di indagine territoriale, sia (soprattutto) per la concreta qualità delle realizzazioni architettoniche e spaziali prodotte: la spinta ad una rappresentazione dei fenomeni urbani

⁹⁵ Alcune considerazioni più estese sui legami tra espressioni di cittadinanza ed estetica dello spazio abitato, intesa come costruito collettivo di arte sociale, sono in Fabbri, Greco 1995, p. 99.

⁹⁶ Detheridge 2004b, p. 108.

⁹⁷ Boeri 2003, p. 428.

⁹⁸ Multiplicity 2003, p. 21.

⁹⁹ Ivi, p. 27.

attraverso linguaggi plurali e dinamici porta spesso, infatti, ad operare un confuso montaggio di fonti che si fermano alla sola figurazione, al disegno ed all'immagine (a dispetto dell'intenzione di catturare processi e comportamenti in tutto il loro spessore)¹⁰⁰; le enunciazioni teoriche che vedono nella costruzione del progetto il momento di scambio con la complessità e contraddittorietà del contesto¹⁰¹ si piegano poi verso posizioni opposte di trasformazione invasiva, traumatica ed autocratica dei luoghi¹⁰²; infine, sul piano strettamente attinente alle funzioni svolte dal progetto artistico in quanto apparato di lettura creativa dello spazio urbano, questo si risolve immancabilmente in una banale "estetica del consumo"¹⁰³, ovvero diventa solo un accompagnamento ornamentale per ordinarie proposte di trasformazione immobiliare che ignorano proprio quella densità di relazioni urbane che invece si dice di volere intercettare¹⁰⁴. Le installazioni, i video, le costruzioni grafiche o le attività performative che accompagnano la proposta di progetto e la predisposizione di complessi "atlanti urbani", visto il modo con il quale vengono frettolosamente confezionati¹⁰⁵, non possono certamente rispettare (ammesso che ve ne fosse l'originaria intenzione) i modi e i tempi che l'esperienza ha insegnato essere indispensabili perché l'instaurazione di un canale di comunicazione artistica possa davvero essere portatore di un pertinente dialogo e scambio con le molteplici domande e interessi provenienti dal contesto¹⁰⁶.

In sintesi, i motivi alla base di tali esibizioni sembrano più essere funzionali alla promozione e alla legittimazione di un'iniziativa professionale che non alla sperimentazione di forme inedite di esplorazione dei contesti locali, dei luoghi e degli attori rilevanti o, anche soltanto, all'elaborazione di linguaggi portatori di veri e originali contributi artistici sul territorio¹⁰⁷. Riemerge anche in questo caso un appello all'arte come risorsa ultima e decisiva per raggiungere livelli superiori di consapevolezza e cogliere alcuni aspetti profondi della vita metropolitana, in modo da favorire una sintesi di progetto consapevole e "senza pregiudizi", che scruta "oltre le apparenze il mondo delle relazioni e

¹⁰⁰ Multiplicity.Lab 2007, pp. 55 e ss.

¹⁰¹ Boeri 2007, p. 10.

¹⁰² Il dibattito riguardo ai progetti di Boeri nell'area Isola-Garibaldi\Repubblica di Milano si è sviluppato secondo queste modalità. Infatti, dal caldeggiare processi di ricognizione ed ascolto sensibile del contesto, l'autore del progetto passa poi a difendere le scelte di intervento bollando qualsiasi forma di osservazione e riserva portata dai soggetti locali come irriducibilmente immobilista e conservatrice. Cfr. Villani 2008, p. 39.

¹⁰³ Nicolin 2007, p. 5.

¹⁰⁴ Cognetti 2001, p. 89.

¹⁰⁵ Multiplicity 2003, pp. 81 e ss.

¹⁰⁶ Le Mesle, Reynaud 1978, p. 106.

¹⁰⁷ Questa inefficacia espressiva, in compenso, è spesso accompagnata da una certa presunzione, che porta molti di questi autori progettisti a fare azzardate affermazioni come quella, ribadita a più riprese e in sedi diverse, che: "la vera ricerca territoriale ormai la si fa a Documenta o alla Biennale d'Arte, più che all'università". Cfr. Multiplicity 2003, p. 18; Boeri 2003, p. 445.

delle strutture che plasmano i luoghi”¹⁰⁸. A dispetto di queste intenzioni, le composite immagini territoriali prodotte, che dovrebbero restituire una visione d’insieme della difforme complessità dei fatti urbani, producono costantemente in cartografie che mostrano un immaginario avvizzito e artificiale¹⁰⁹.

4. Progetto delle periferie e ruolo generativo dell’esperienza artistica

Volendo riassumere quanto fin qua detto, il ricorso ed il coinvolgimento dell’attività creativa e dei suoi linguaggi come elemento qualificante delle decisioni di intervento sulla città può esprimere alternativamente finalità *strumentali* o *generative*¹¹⁰ o, più spesso, graduare e combinare questi due aspetti in misure e proporzioni diverse all’interno di uno stesso processo.

Le pratiche e le esperienze prima descritte, sia che attengano all’attività operativa, sia che si riferiscano alla costruzione di strumenti conoscitivi e alla maturazione di alternative forme di lettura dell’evoluzione metropolitana, fanno riferimento ad un approccio principalmente strumentale alla dimensione creativa e ai suoi esiti. In tale prospettiva, l’attivazione di dispositivi e di iniziative artistiche risulta di tipo accessorio e servente per politiche urbane e per i loro cantieri di trasformazione, con lo scopo di costituire un veicolo per la legittimazione professionale delle proposte avanzate, per la mobilitazione del consenso o per la divulgazione e comunicazione pubblica delle previsioni di intervento.

Qui di seguito verrà descritta una famiglia di esperienze che si avvalgono della convergenza tra processi di governo del territorio e promozione delle iniziative artistico-culturali secondo una visione di tipo maggiormente *dialogico* e *reattivo*, ovvero che considerano l’arte e le sue potenzialità comunicative come dispositivo che, inserito nei processi di intervento sulle periferie metropolitane, funziona sia come innesco e fattore di moltiplicazione delle energie locali, sia rappresenta un’esperienza capace di favorire lo sviluppo di originali e significativi progetti di arte contemporanea,

In tale accezione, la presenza dell’arte all’interno delle politiche territoriali di riabilitazione delle periferie oscilla tra lo sviluppo di esperienze di sperimentazione artistica pura e d’avanguardia e lo svolgimento della funzione di *infrastrutturazione culturale*¹¹¹ delle aree urbane, cioè di un insieme di luoghi, centri ed attrezzature che assolvono funzioni di promozione della cultura con finalità di coesione e aggregazione collettiva e che contemporaneamente si

¹⁰⁸ Boeri 2011, p. 125.

¹⁰⁹ Palermo 1996, p. 73.

¹¹⁰ Savoldi 2006, p. 91. L’autrice impiega questi due termini in riferimento alle pratiche di partecipazione.

¹¹¹ Gras 1994, p. 34.

offrono come spazio per la produzione d'arte contemporanea¹¹². Questo speciale tipo di dotazione territoriale, per potere funzionare e stabilire un permanente rapporto con il contesto delle periferie e mitigarne le condizioni di marginalità, dovrà essere capace di diversificare la propria attività e le proprie iniziative, catturando l'attenzione ed il coinvolgimento di soggetti locali, tanto quanto di *comunità di interessi* più estese, coordinando quindi la propria presenza con l'insieme delle altre funzioni urbane presenti e attive nel contesto.

Nei tradizionali studi sui sistemi e le reti dell'offerta teatrale nella metropoli milanese, ad esempio, la produzione di cultura come fattore di centralità e qualificazione delle periferie trovava una sua appropriata collocazione entro uno schema di piano metropolitano delle attrezzature pubbliche. Questo strumento di pianificazione urbanistica generale permetteva al sistema complessivo delle strutture teatrali dell'*hinterland* di integrarsi con gli altri diversi usi del territorio, con la disposizione abitativa e la distribuzione dei centri minori, con le reti territoriali di accessibilità¹¹³. L'attuazione di tale meccanismo di pianificazione integrata del sistema culturale di una città, secondo un inquadramento in un complessivo *documento dei servizi*, richiede tempi lunghi e vaste capacità di programmazione inter-istituzionale; queste condizioni rendono (se mai lo è stato) ormai poco praticabile un modello così oneroso e, al tempo stesso, così vasto e indeterminato.

Altre strade possono essere intraprese, che non incontrino le difficoltà implicate da così impegnativi meccanismi di coordinamento amministrativo: un approccio che parta dalla possibilità di cogliere e favorire lo sviluppo di singole occasioni e proposte significative, portatrici di un ben impostato progetto artistico-culturale e che poi ne indagli la possibile collocazione all'interno di contesti urbani specifici, facilitando così l'instaurazione di meccanismi di scambio permanente e bi-direzionale tra l'evoluzione della proposta culturale insediata e le risposte della comunità locale. Un meccanismo di questo tipo ha qualificato alcune delle migliori esperienze di ubicazione di strutture culturali nelle aree periurbane delle città italiane. Molte di queste iniziative, non a caso, fanno riferimento al campo delle arti performative e ad esperienze di teatro "di periferia": la produzione teatrale rappresenta, difatti, l'espressione artistica meglio capace di offrire la possibilità di relazioni dirette e di coinvolgimento attivo della comunità locale.

In questa sede viene riportato l'esempio significativo (ma simile a molte altre esperienze presenti nelle periferie delle medie città italiane) del teatro *Dom* a Bologna, struttura comunale che, collocandosi all'interno del quartiere periferico (prevalentemente di edilizia residenziale pubblica) del Pilastro, ha intrapreso un progetto artistico e socio-culturale che vede "il teatro farsi nel

¹¹² Fabbri, Greco 1995, p. 132.

¹¹³ Canella 1966, pp. 26 e 134-136.

suo proprio luogo urbano”¹¹⁴. La compagnia teatrale Laminarie, che gestisce la struttura, ha impostato fin dall’inizio la propria attività secondo un molteplici fronte di impegni, che ha visto un’opera continuativa di attività tese al dialogo e al forte radicamento nel territorio combinarsi con la cura e la valorizzazione dei contenuti e dei progetti specifici di produzione del teatro contemporaneo.

L’obiettivo, enunciato fin dall’inizio dell’esperienza, è stato quello di fare di questo soggetto un elemento attrattore, capace di innescare una frequentazione della periferia da parte dei circuiti di portata sovrallocale della fruizione teatrale contemporanea e, assieme, consolidare le relazioni di prossimità instaurate con gli abitanti. Sovrapponendo la produzione di progetti teatrali e scenici sperimentali con lo svolgimento di un’attività culturale quotidiana e continuativa, mirata al coinvolgimento della popolazione del quartiere, il Dom è diventato col tempo un crocevia, elemento di snodo e dialogo tra un cospicuo insieme di soggetti auto-organizzati del luogo e di soggetti della fruizione artistica cittadina più estesa¹¹⁵.

La società civile è fragile e anche le reti di legami e scambi che formazioni locali possono mutuamente istituire hanno bisogno, per consolidarsi e radicarsi, di una cornice istituzionale che dia regole e garanzie al ruolo svolto dai soggetti sociali¹¹⁶. Anche una struttura come il Dom, portatrice di un progetto artistico e civico ben caratterizzato, non avrebbe pertanto potuto avviare la propria attività senza un’apposita azione pubblica di sostegno. Una volta avviata l’esperienza, però, se il progetto è ben concepito e capace di dialogare con i luoghi e gli abitanti, allora questa proposta sarà in grado di erogare un insieme di benefici per il contesto urbano che vanno molto oltre le proprie attività specifiche e che, nel caso di questo piccolo teatro periurbano, stanno cominciando a stabilire nuove dinamiche relazionali e d’uso per l’intera compagine dello spazio pubblico di una rilevante porzione di periferia cittadina.

Il ruolo generativo del progetto d’arte nelle politiche di rivitalizzazione dei luoghi urbani trova la sua espressione più significativa all’interno di alcune politiche di rigenerazione delle periferie urbane italiane attuate attraverso strumenti di intervento di tipo integrato e complesso. È in queste esperienze, infatti, che la messa in opera di attività e eventi culturali si è posta come fattore potenzialmente capace di immettere o fare emergere energie e domande, capacità e risorse latenti del contesto. Come già accennato, i *programmi integrati* sono parte di politiche urbanistiche concepite per operare su contesti critici della città esistente e che all’interno di essi provano a proporre un insieme di strategie di progetto che coinvolgono un ampio ventaglio di temi e una corrispondente varietà di soggetti. All’interno di una strumentazione urbanistica così concepita, che procede individuando finalità speciali ed elementi prioritari

¹¹⁴ Laminarie 2009, p. 27.

¹¹⁵ Laminarie 2013, pp. 18 e ss.

¹¹⁶ Ginsborg 2006, pp. 60 e ss.

per la rigenerazione identitaria e funzionale di ambienti urbani in declino, la valorizzazione della componente culturale del progetto ha costituito un riferimento rilevante per la riuscita delle trasformazioni¹¹⁷. L'integrazione tra i molti temi che qualificano l'agenda delle operazioni di rigenerazione urbana non è solo affidabile agli automatismi di un programma di intervento che preveda un'opportuna mescolanza di funzioni, attività ed usi, ma va operata attraverso un processo di gestione attiva dell'avanzamento delle realizzazioni, che tenga assieme e porti avanti in parallelo tutti i diversi aspetti che qualificano il progetto. In alcune esperienze esemplari, l'inserimento nel programma di intervento della componente artistico-culturale è stata fattore determinante per guidare il processo di attuazione.

Il più rilevante esempio italiano di integrazione di un'iniziativa artistica come elemento generativo e di sostegno per le politiche di riqualificazione urbana si è avuto nel *Progetto periferie* della città di Torino, senza dubbio il più riuscito caso italiano di programmazione integrata per la riabilitazione delle periferie urbane negli ultimi venti anni. Il *Progetto periferie* torinese è nato a metà degli anni novanta come struttura comunale speciale per la gestione amministrativa ed operativa dei programmi integrati in ambito urbano. Molti sono i caratteri specifici che qualificano e rendono unica questa esperienza di politica urbanistica all'interno del panorama italiano, tanto da non consentirne una ricostruzione ampia e adeguata in questa sede. Basti sapere che, a fianco di tutte queste caratteristiche rilevanti (adozione di una configurazione organizzativa "a matrice" che ha permesso forme efficaci di coordinamento amministrativo; messa a punto di un programma di intervento con forte attenzione alla coesione sociale e all'ascolto, contenuti mutuati dalla Direttiva Urban; mantenimento di comuni indirizzi di politica urbanistica e abitativa, tali da permettere una continuità e coerenza delle realizzazioni anche attraverso cinque generazioni di bandi diversi)¹¹⁸ un ruolo non secondario nella riuscita degli interventi di riqualificazione integrata dei quartieri periferici torinesi lo hanno svolto le azioni di accompagnamento comunitario e sociale, tra le quali parte fondamentale hanno avuto alcune forme di arte pubblica, finalizzate al coinvolgimento attivo degli abitanti in iniziative creative e performative¹¹⁹.

I progetti di riqualificazione urbana presentano tempi di realizzazione lunghi e cantieri estremamente disagiati per la popolazione residente, soprattutto quando si inseriscono all'interno di porzioni della periferia consolidata (basti pensare alla necessità di lavorare sugli edifici con gli abitanti presenti). Questo comporta che, se l'intervento è di tipo integrato (patrimonio abitativo, spazi pubblici, infrastrutture, attrezzature sociali, attività economiche), i risultati possono cominciare a vedersi solo dopo molto tempo. Se i tempi lenti e un

¹¹⁷ Carta 2005, pp. 62 e ss.

¹¹⁸ Magnano *et al.* 2005, p. 15.

¹¹⁹ Sclavi 2001, pp. 71 e ss.

approccio incrementale si sono rivelati essenziali per il compimento delle realizzazioni di rigenerazione dei quartieri periferici¹²⁰, nondimeno questo comporta che, nel corso di un processo così articolato e su porzioni dense della periferia consolidata, questa dilatazione di tempi porti gli abitanti a perdere fiducia nel buon esito degli interventi e, soprattutto, nel fatto che essi siano capaci di ricostituire e valorizzare l'identità del quartiere. Il Progetto periferie torinese, pertanto, ha visto i propri cantieri di riabilitazione delle aree perturbane procedere parallelamente ad una fitta serie di iniziative culturali e di incontri, nei quali il progetto creativo ed artistico che li animava veniva appositamente calibrato sulla storia, le particolarità e l'identità del contesto di riferimento¹²¹. I progetti delle *Periferie in scena*, del *Teatro-Comunità*¹²², delle *Luci d'artista*, delle *Nuove committenze* (programma mutuato dall'esperienza francese e promosso dalla Fondazione Olivetti), avviati a partire dall'estate dell'anno duemila, hanno accompagnato passo-passo il progredire delle realizzazioni e dei cantieri, mantenendo uno stretto legame e un continuo coinvolgimento delle popolazioni residenti e, al contempo, permettendo attraverso la messa in scena di questi eventi (alcuni temporanei ed altri permanenti) di dare fin da subito agli abitanti l'immediata verifica di un nuovo e rigenerato uso degli spazi pubblici e delle aree libere, anche di quelle che storicamente presentavano le maggiori criticità (tema che da sempre rappresenta il punto privilegiato per innescare una politica di riqualificazione in un contesto molto frammentato)¹²³.

L'intera esperienza è durata sei anni, ovvero ha accompagnato l'avviamento di tutta la fase operativa e sul campo del Progetto periferie, a dimostrazione di come l'arte urbana, le azioni creative e la comunicazione poetica possano diventare una vera e vitale pratica riflessiva, se incrociano la rilevazione delle esigenze degli abitanti con i tempi lunghi necessari per la trasformazione e rigenerazione sociale della città. Questa prospettiva potrebbe aiutare a mitigare i dubbi sollevati nel corso della precedente trattazione, ovvero se debbano essere gli architetti-urbanisti a curare i progetti di arte urbana, vista la loro continua oscillazione tra atteggiamenti di superiorità e manifestazioni di superficialità dilettantesca rispetto a chi su questi contenuti opera di prima mano.

In tal senso, nella vicenda ormai conclusa del Progetto periferie, le forme della creatività urbana hanno giocato un ruolo determinante per la promozione di un approccio che ha spinto i tecnici urbanisti e gli studiosi a sperimentare il valore aggiunto che l'espressione artistica, al servizio di una densa e paziente ricostruzione del dialogo con i luoghi e con gli abitanti, offre alla ricchezza del progetto.

¹²⁰ Magnano 2004, p. 51.

¹²¹ Città di Torino 2004, pp. 78-80.

¹²² Città di Torino 2005, pp. 67 e ss.

¹²³ Città di Torino 2004, pp. 84 e ss.

Riferimenti bibliografici / References

- Alexander C. (1979), *The Timeless Way of Building*, New York: Oxford Univ. Press.
- Ambrosino C. (2008), *La ville créative, un nouveaux paradigme?*, «Urbanisme», n. 362, pp. 58-62.
- Arnauld F. (2004), *L'immagination cinématographique de l'architecture*, «Urbanisme», n. 338, pp. 83-85.
- Belli A. (2003), *La svolta emozionale e il governo del territorio*, «CRU», n. 14, pp. 7-22.
- Berlage H. P. (1985), *Architettura urbanistica estetica, scritti scelti*, a cura di H. van Bergeijk, Bologna: Zanichelli.
- Boeri S. (2003), *Atlanti eclettici*, in *Multiplicity 2003*, pp. 425-445.
- Boeri S. (2007), *Caleidoscopio Milano*, in *Multiplicity.lab 2007*, pp. 9-17.
- Boeri S. (2011), *L'anticità*, Roma-Bari: Laterza.
- Bollerey F. (2006), *Mithos Metropolis*, Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Bourbaka K. (2003), *Wim Wenders, la ville ouverte*, «Urbanisme», n. 28, pp. 61-62.
- Bourdin A. (2005), *La «classe créative», existe-t-elle?*, «Urbanisme», n. 344, p. 54.
- Branzi A. (2005), *Per un'architettura enzimatica*, «Domus», n. 878, pp. 48-57.
- Canella G. (1966), *Il sistema teatrale a Milano*, Bari: Dedalo.
- Carta M. (2004), *Next city: culture city*, Roma: Meltemi.
- Città di Torino (2004), *Periferie. Il cuore della città*, Torino: Città di Torino.
- Città di Torino (2005), *Periferie è – 1997/2005*, Torino: Città di Torino.
- Cognetti F. (2001), *In forma di evento. La città e il Quartiere Isola fra temporaneità e progetto*, «Territorio», n. 19, pp. 83-89.
- Cognetti F. (2005), *Arte, cultura e creatività nella costruzione della città pubblica*, «CRU», n. 18, pp. 27-38.
- Copans R. (2003), *Robert Kramer es ses villes*, «Urbanisme», n. 328, pp. 53-57.
- Cornu M. (1978), *Le 1% fut un ferment*, «Urbanisme», n. 165-166, pp. 70-73.
- De Luca M. (2004), *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessione intorno al tema arte e città*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, a cura di M. De Luca, F. Gennari Santoni, B. Pietromarchi, M. Trimarchi, Roma: Sossella, pp. 89-101.
- Detheridge A. (2004a), *Artisti e sfera pubblica*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, a cura di M. De Luca, F. Gennari Santoni, B. Pietromarchi, M. Trimarchi, Roma: Sossella, pp. 105-119.
- Detheridge A. (2004b), *Il controllo del territorio e l'immaginario sociale*, «Domus», n. 868, pp. 108-109.
- Donolo C. (2007), *Sostenere lo sviluppo*, Milano: Bruno Mondadori.
- Fabbri M., Greco A. (1995), *L'arte nella città*, Bollati Boringhieri, Torino.

- Fachard S. (1978), *L'artiste contre la fonction décorative*, «Urbanisme», n. 175, pp. 96-97.
- Fainsilber A. (1979), *Art urbain*, «Urbanisme», n. 175, pp. 66-67.
- Florida R. (2003), *The rise of the creative class*, New York: Perseus Books Group, 2002; trad. it. *L'ascesa della nuova classe creativa*, Milano: Mondadori, 2003.
- Foucault M. (1967), *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, 1966; trad. it. *Le parole e le cose*, Milano: Rizzoli, 1967.
- Gennari Santoni F. (2004), *Ricerca, mediazione e co-produzione per lo spazio pubblico: i progetti Cultura e Società della Fondazione Olivetti*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, a cura di M. De Luca, F. Gennari Santoni, B. Pietromarchi, M. Trimarchi, Roma: Sossella, pp. 225-234.
- Ginsborg P. (2006), *La democrazia che non c'è*, Torino: Einaudi.
- Giovannoni G. (1929), *La figura artistica e professionale dell'architetto*, Firenze: Le Monnier.
- Giovannoni G. (1931), *Vecchie città edilizia nuova*, Torino: Utet.
- Glaeser E.L. (2013), *Triumph of the City*, New York: Penguin Press, 2011; trad. it. *Il trionfo della città*, Milano: Bompiani, 2013.
- Gras P. (1994), *Lieux de culture, espaces de projets?*, «Urbanisme», n. 5 (fuori serie), pp. 33-35.
- Gras P. (2007), *Former, représenter, dialoguer*, «Urbanisme», n. 31 (fuori serie), pp. 45-48.
- Gras, P., Mourart S. (2001), *Vu de Bilbao: la culture comme moyen de governance*, «Urbanisme», n. 315, pp. 44-51.
- Gravari-Barbas M. (2010), *Le touriste, co-opérateur de la créativité urbaine*, «Urbanisme», n. 373, pp. 68-70.
- Grésillon B. (2010), *Les Capitales européennes de la culture: des villes Créatives?*, «Urbanisme», n. 373, pp. 58-62.
- Halbert L. (2010), *La ville créative por qui?*, «Urbanisme», n. 373, pp. 43-45.
- La Barbera R. (1990), *L'attività amministrativa dal piano al progetto*, Padova: Cedam.
- Laminarie (2009), *DOM la cupola del Pilastro*, «Ampio raggio», n. 1, pp. 26-29.
- Laminarie (2013), *Quel che si ha*, «Ampio raggio», n. 5, pp. 18-22.
- Landry C. (2009), *The Art of City Making*, London: Earthscan, 2006; trad. it. *City Making*, Torino: Codice Ed, 2009.
- Le Mesle J.-P., Reynaud J.-P. (1978), *Embellir?*, «Urbanisme», n. 165/166, p. 106.
- Loubiere A. (2005), *Editorial. La ville marketing*, «Urbanisme», n. 344, pp. 45-46.
- Loubiere A. (2013), *L'acte culturel comme interpretation du territoire*, «Urbanisme», n. 389, pp. 41-42.
- Lucchini F. (2003), *Festivals, l'alibi culturel*, «Urbanisme», n. 331, pp. 47-49.
- Magnan R. (1978), *Esthétique urbain*, «Urbanisme », n. 165-166, pp. 73-79.

- Magnano G. (2004), *Il Contratto di quartiere di Torino*, in *I progetti contratto di quartiere II*, a cura di P. Angelini et al., Padova: Dipartimento di sociologia dell'Università degli studi di Padova, pp. 49-60.
- Magnano G. et al. (2005), *Comunicare le periferie*, in *Città di Torino 2005*, pp. 15-17.
- Marini S. (2008), *Architettura parassita. Strategie per il riciclaggio della città*, Macerata: Quodlibet.
- Mintzberg H. (1996), *The Rise and Fall of Strategic Planning*, Hemel Hempstead: Prentice Hall Int., 1994; trad. it. *Ascesa e declino della pianificazione strategica*, Torino: Isedi, 1994.
- Montella M. (2009), *Valore e valorizzazione del patrimonio culturale e storico*, Milano: Electa.
- Multiplicity (2003), *USE. Uncertain state of Europe*, Milano: Skira.
- Multiplicity.lab (2007), *Milano. Cronache dell'abitare*, Milano: Bruno Mondadori.
- Negro F. (2011), *Pasolini et le corps de la ville*, «Urbanisme», n. 379, pp. 56-58.
- Nicolin P. (1999), *Elementi di architettura*, Milano: Skira.
- Nicolin P. (2007), *Milano Boom*, «Lotus», n. 131, pp. 4-7.
- Pagnini M. (1980), *Pragmatica della letteratura*, Palermo: Sellerio.
- Palermo P.C. (1992), *Interpretazioni dell'analisi urbanistica*, Milano: Franco Angeli.
- Palermo P.C. (1996), *Principi generali della descrizione e problemi specifici delle descrizioni urbanistiche*, «Territorio», n. 2, pp. 70-78.
- Palermo P.C. (2009), *I limiti del possibile*, Roma: Donzelli.
- Palermo P.C. (2010), *Senza governo non si fa città*, in *Milano Downtown*, a cura di M. Bricocoli, P. Savoldi, Milano: Et. Al. Edizioni, pp. 241-260.
- Paquot T. (2010), *Un cocktail aux ingrédients subtils*, «Urbanisme», n. 373, pp. 41-42.
- Pasqui G. (2008), *Territori e sviluppo: pratiche e discorso pubblico*, in P. C. Palermo, G. Pasqui, *Ripensando sviluppo e governo del territorio*, Santarcangelo di Romagna: Maggioli, pp. 7-100.
- Pugliatti P. (1985), *Lo sguardo nel racconto*, Bologna: Zanichelli.
- Quincerot R. (2007a), *Villes et créativité: trois convergences*, «Urbanisme», n. 31 (fuori serie), pp. 9-11.
- Quincerot R. (2007b), *Créativité de l'urbanisme: de nouveaux arts de ville?*, «Urbanisme», n. 31 (fuori serie), pp. 40-44.
- Romano M. (2014), *Con la città che cambia*, Acireale: New L'Ink.
- Rossi A. (1995), *L'architettura della città*, Milano: CittàStudi.
- Roullier J. E. (1978), *Porquoi des artistes dans les villes nouvelles*, «Urbanisme», n. 165-166, pp. 94-95.
- Rowe C., Koetter F. (1981), *Collage city*, Cambridge, Mass: Mit Press 1978; trad. it. *Collage city*, Milano: Il Saggiatore, 1981.
- Savoldi P. (2006), *Giochi di partecipazione*, Milano: Franco Angeli.

- Schiavo F. (2003), *Parigi, Barcellona, Firenze: forma e racconto*, Palermo: Sellerio.
- Schiavo F. (2005), *La città raccontata tra immaginazione letteraria e rappresentazione urbanistica*, «CRU», n. 18, pp. 53-61.
- Schiavo F. (2006-2007), *Periferie\Roma. Gli spazi di transizione, i frammenti, gli scarti, i bordi urbani attraverso il cinema e la letteratura*, «CRU», n. 20-21, pp. 85-109.
- Sclavi M. (2001), *Piani di accompagnamento sociale (Pas) di Torino*, «Territorio», n. 19, pp. 70-77.
- Secchi B. (2000), *Prima lezione di urbanistica*, Roma-Bari: Laterza.
- Stella Richter P. (2000), *C'è poca cultura nel Testo unico dei beni culturali e ambientali*, «Rivista giuridica di urbanistica», n. 3-4, pp. 397-400.
- Tobelem J.-M. (2010), *Équipement culturel et villes créatives*, «Urbanisme», n. 373, pp. 46-49.
- Turati C. (1998), *L'organizzazione semplice*, Milano: Egea.
- Venturi R. (1981), *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art, 1966; trad. it. *Complessità e contraddizioni in architettura*, Bari: Dedalo, 1981.
- Villani T. (2008), *Milan. Conflits autour de la riqualification du quartier Isola Garibaldi*, «Urbanisme», n. 358, pp. 37-40.
- Webber M. (1968), *Luoghi urbani e sfera urbana non locale*, in *Indagini sulla struttura urbana*, a cura di M. Webber, Milano: Il Saggiatore, pp. 103-173.
- Zucconi G. (1997), *«Dal capitello alla città». Il profilo dell'architetto totale*, in G. Giovannoni, *Dal capitello alla città, antologia di scritti*, a cura di G. Zucconi, Milano: Jaca Book, pp. 9-68.

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Roberta Alfieri, Maria Elisa Barondini, Giuseppe Bonaccorso,
Maria Paola Borgarino, Ivana Čapeta Rakić, Silvia Caporaletti,
Giuseppe Capriotti, Elena Casotto, Enrico Castelnuovo,
Carlotta Cecchini, Elena Cedrola, Francesca Coltrinari,
Pietro Costantini, Leonardo D'Agostino, Roberto Di Girolami,
Angela Sofia Di Sirio, Ljerka Dulibic, Maria Grazia Ercolino,
David Frapiccini, Bernardo Oderzo Gabrieli, Diletta Gamberini,
Teresa Graziano, Jasenka Gudelj, Luca Gulli, Lasse Hodne,
Clara Iafelice, Pavla Langer, Giacomo Maranesi,
Predrag Marković, Elisabetta Maroni, Stefania Masè,
Giacomo Montanari, Marta Maria Montella, Enrico Nicosia,
Luca Palermo, Caterina Paparello, Iva Pasini Tržec,
Roberta Piccinelli, Katiuscia Pompili, Francesca Romano,
Anita Ruso, Mario Savini, Cristina Simone, Maria Vittoria Spissu,
Mafalda Toniazzi, Valentina Živković.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

