



IL PIANO PAESAGGISTICO COME ARTEFATTO A REAZIONE POIETICA

VERSO UNA FERTILIZZAZIONE DELLA PIANIFICAZIONE DEL PAESAGGIO
ATTRAVERSO RICERCHE ARTISTICHE CONTEMPORANEE

Dottorando: Michele Porsia **matr.** 154533

Tutor: Chiar.mo Prof. Luciano De Bonis

Coordinatore: Chiar.ma Prof.ssa Gabriella Stefania Scippa

Dottorato di Ricerca in Bioscienze e Territorio - Curriculum Territoriale ciclo XXX

Area scientifico disciplinare: **8 Ingegneria Civile e Architettura**

Settore Scientifico Disciplinare: **ICAR/20 Tecnica e Pianificazione Urbanistica**

INDICE

agli artisti

ringraziare desidero

1. INTRODUZIONE

1.1 preludeo	11
1.2 anticipazione	12
1.3 verde speranza	13
1.4 festina lente.....	13
1.5 ricerca e carestia	14
1.6 la scelta di declinare la ricerca nella pianificazione del paesaggio	15
1.7 l'urbanistica è arte	20
1.8 estetica e paesaggio	21
1.9 a suffragio dell'ipotesi	23
1.10 l'arte come filosofia concreta	25
1.11 necessità dell'arte.....	25

2. METODO DI SCELTA DELL'ARTE UTILE A QUESTA RICERCA

2.1 niente storia: un uso ricorsivo dell'arte	29
2.2 aria di montagna.....	29
2.3 la performance	37
2.4 il paesaggio è la performance di lunghissima durata	37
2.5 il ruolo degli artisti d'innescò nel formulare l'ipotesi di un piano come artefatto a reazione poetica	41
2.6 la centrifuga rotta	42
2.7 anticipare gli effetti	44

INTERMEZZO

a) modernismo per inerzia	49
b) la persistenza della ragione	49
c) rilettura di Astengo. Autocritica ad Immaginare il Molise	52
d) per non fraintendere l'ordine spaziale	53

3. PAESAGGIO COME POSSIBILITA'	
3.1 caleidoscopico paesaggio.....	55
3.2 un nodo nella maglia dei saperi	59
3.3 le esperienze artistiche e questa ricerca.....	60
3.4 ibridare i saperi.....	60
3.5 orfani di madre natura.....	61
3.6 per non trovarsi invischiati in un'Arcadia di retorica e miele	62
3.7 un modo di vedere la pianificazione del paesaggio.....	64
3.8 il piano paesaggistico come strumento di implementazione delle capacità fisico-mentali.....	65
3.9 come bere un bicchiere d'acqua	66
4. METODOLOGIA	
4.1 considerazioni generali	69
4.2 il ruolo della scrittura.....	76
4.3 almeno una bava di vento.....	76
4.4 la materia grigia della filosofia.....	77
4.5 tentare una risposta ad un <i>enduring question</i>	78
5. PAESAGGIO DI PAROLA	
5.1 la parola paesaggio.....	81
5.2 sfumature di paesaggio.....	83
5.3 il ruolo ontologico della Convenzione Europea del Paesaggio.....	84
6. PERCEZIONE DEL PAESAGGIO	
6.1 percezione.....	86
6.2 la percezione del degrado	89
6.3 il paesaggio come costruzione mentale.....	93
7. DALLA CRISI	
7.1 percezione di crisi.....	95
7.2 dalla crisi a un metodo di ricomposizione.....	95
7.3 transdisciplinarietà, extradisciplinarietà, a-disciplinarietà.....	96

8. OGNI UOMO E' UN ARTISTA?

8.1 costruttori di paesaggio.....	100
8.2 lo sparso visto attraverso l'opera di Jackson Pollock e il filo guidato di Achille Pace.....	101
8.3 il paesaggio non più agrario visto attraverso Paesaggio Particolare di Mario Schifano.....	107

9 USO DELL'ARTE

9.1 stato dell'arte sull'uso dell'arte contemporanea in pratiche di trasformazione del paesaggio	109
9.2 l'uso dell'opera-operazione artistica per la riqualificazione di aree degradate.....	109
9.3 street-art in Molise.....	112
9.4 CVTà Street Fest	113
9.5 il MAACK.....	114
9.6 giocando un ruolo volontario nell'Associazione Kalenarte.....	116
9.7 Kinga Araya per Kalenarte.....	122
9.8 Kalenarte.....	123
9.9 dalla città dei creativi al territorio intrinsecamente creativo.....	125
9.10 Nuova Gibellina. Il grande cretto di Burri e il Sacro Bosco di Beuys.....	127
9.11 legarsi alla montagna e poi spostare una duna di sabbia. L'evento mitopoietico	132
9.12 RSVP.....	135
9.13 il caso Culburb.....	136
9.14 love song exchange di Carla della Beffa.....	139

10 DOCUMENTA COME ESPERIENZA

10.1 in Hessen	141
10.2 la percezione delle persone nel gruppo di ricerca di Kassel.....	143
10.3 documenta non è un semplice evento ricorrente.....	144
10.4 la mia documenta 14.....	150
10.5 Stolpersteine.....	151
10.6 osservazione delle 7000 querce.....	152
10.7 il ritrovamento casuale di una dimenticata documenta urbana.....	153
10.8 documenta urbana.....	154
10.9 Burckhardt in documenta 14	159

10.10 Unpacking Burckhardt "What Remains?"	161
10.11 7000 Eichen.....	164
10.12 idee di pietra.....	165
10.13 settemila querce oltre i confini.....	166
10.14 rileggere Beuys.....	170
11 CONCLUSIONI	
11.1 le fessure verso un piano paesaggistico leggero.....	172
11.2 deludere la mania dei controllori.....	175
11.3 il piano paesaggistico come immagine <i>odigitria</i>	176
11.4 verso un'ecologia della pianificazione.....	177
11.5 tra serio e faceto: dOGUMENTA una mostra da cani.....	180
11.6 in fine.....	181
congedo.....	183
bibliografia generale.....	184

Progetto un mondo, nuova edizione,
nuova edizione, riveduta,
per gli idioti, ché ridano,
per i malinconici, ché piangano,
per i calvi, ché si pettinino,
per i sordi, ché gli parlino.

Ecco un capitolo:
La lingua di Animali e Piante,
dove per ogni specie
c'è il vocabolario adatto.
Anche un semplice buongiorno
scambiato con un pesce,
ancora alla vita
te, il pesce, chiunque.

Quell'improvvisazione di foresta,
da tanto presentita, d'un tratto
nelle parole manifesta!
Quell'epica di gufi!
Quegli aforismi di riccio,
composti quando
siamo convinti
che stia solo dormendo!

Il Tempo (capitolo secondo)
ha il diritto di intromettersi
in tutto, bene o male che sia.
Tuttavia – lui che sgretola montagne,
sposta oceani
ed è presente al moto delle stelle,
non avrà il minimo potere
sugli amanti, perché troppo nudi,
troppo avvinti, col cuore in gola
arruffato come un passero.

La vecchiaia è solo la morale
a fronte d'una vita criminosa.
Ah, dunque sono giovani tutti!
La Sofferenza (capitolo terzo)
non insulta il corpo.
La morte
ti coglie nel tuo letto.

E sognerai
che non occorre affatto respirare,
che il silenzio senza respiro
è una musica passabile,
sei piccolo come una scintilla
e ti spegni al ritmo di quella.

Una morte solo così. Hai sentito
più dolore tenendo in mano una rosa
e provato maggiore sgomento
per un petalo sul pavimento.

Un mondo solo così. Solo così
vivere. E morire solo quel tanto.
E tutto il resto eccolo qui –
è come Bach suonato sul bicchiere
per un istante.

Wisława Szymborska

ringraziare desidero

il ringraziamento più grande va a Luciano De Bonis, per il supporto non solo professionale, ma anche personale, negli aspetti più delicati dell'esistere. Desidero ringraziare i miei genitori che hanno assecondato, dai primi istanti di vita, la creatività e l'amore per l'arte, comprendendo che avevo necessità di coltivarli: sarebbero stati i miei fedeli strumenti per sopravvivere. I padri e le madri di pensiero, *ringraziare desidero*, gli artisti e i poeti, gli intellettuali delle arti e i ricercatori che hanno contribuito allo sviluppo di questo scritto e chi si è prestato ad interviste dirette e ad esperimenti inconsueti che hanno dato e danno forza alla ricerca. Ringrazio il Prof. Diedrich Bruns e il gruppo di ricerca dell'*Università di Kassel*, Susanne RübSam e l'equipe di *documenta Archiv* per l'ospitalità e i consigli. Desidero ringraziare Max che mi ha restituito l'incanto, dimostrandomi l'esistenza dell'amore. *Ringraziare desidero* il piccolo Andrea, metafora della vita, che nasce sorridendo al mondo rinnovando le relazioni familiari. Desidero ringraziare le persone, gli esseri viventi e le cose inanimate che costruiscono ogni giorno il paesaggio. - *Ringraziare desidero il paesaggio* - che riesce, *respiro della psiche*, ad impedire che la mente umana imploda in se stessa.

1. INTRODUZIONE

1.1 preludeo

La finalità di questa ricerca è il tentativo di “inventare” (nel senso etimologico di *trovare investigando*) i sentieri creativi della pianificazione, e di raggiungere risultati innovativi in particolar modo nella *pianificazione paesaggistica*. Ho ipotizzato che ibridare gli strumenti propri della disciplina di 'governo del territorio' con alcune *pratiche artistiche contemporanee* potesse essere fruttifero al fine di superare, almeno in ambito paesaggistico, i retaggi del pensiero *modernista*¹ che, senza soluzione di continuità, trova ancora oggi una eco. L'ipotesi si è basata sull'intuizione che questa operazione potesse contribuire a favorire le condizioni di un rinnovamento del processo di pianificazione in un'ottica co-creativa, visionaria e attiva e che mettesse in risalto il talento generativo e la capacità espressiva della progettualità umana che, di necessità, si declina - esistenzialmente - nello spazio di vita. Nel paesaggio.

I processi di Pianificazione del Paesaggio sono artefatti progettuali nel senso che *vengono dal passato e si proiettano verso un futuro*. Questa considerazione può essere estesa persino ad un bicchiere, che viene progettato e costruito per bere. Sebbene la Storia non sia il settore di appartenenza di questa ricerca, ogni pensiero progettuale è intrinsecamente storico e per questo mi pare opportuno evidenziare come mi sia apparso un prezioso *indizio* che *Storia del Paesaggio Agrario Italiano* di Emilio Sereni (uno dei testi ritenuto transdisciplinare per tutti gli studi sul paesaggio) sia costellato di opere d'arte. L'autore, nella prefazione sostiene l'importanza strutturale delle illustrazioni per il suo lavoro di ricerca e l'insoddisfazione per aver potuto pubblicare solo parzialmente il materiale iconografico, fatto di «(...) oltre duecentomila riproduzioni di opere d'arte (o di loro dettagli) di ogni età» (Sereni, 1972 p. 24), raccolto in molti anni di ricerche. Alle *carte* o *mappe* vengono preferite le opere d'arte: l'autore afferma che «(...) è sembrato (...) che una rassegna di fonti iconografiche di tutt'altra origine, qual è quella dell'espressione artistica, potesse (...) fornirci un materiale illustrativo non solo più suggestivo per il lettore, ma anche più pertinente al carattere ed ai limiti della nostra indagine». (Sereni, 1972, p. 23). L'opera d'arte a volte riesce -con un miracolo laico- a restituire la complessità del tempo in cui è prodotta, a dare una lettura del passato e fornire l'intuizione di un futuro. Ma in questa ricerca *l'operazione* d'arte non costituisce un apparato e non interessa per la potenza rappresentativa, ma per la sua capacità fertilizzante. L'arte verrà definita come una sorta di *filosofia concreta* e attraverso precise operazioni artistiche emergeranno alcuni caratteri utili a definire un approccio alla Pianificazione del Paesaggio che possa aprire i *limiti della nostra indagine* tentando di determinare un'*atmosfera di partenza comune* a future e possibili altre ricerche, anche in diversi campi disciplinari.

¹ Per *modernismo* intendo riferirmi strettamente agli storici CIAM (Congressi Internazionali dell'Architettura Moderna) permeati da una volontà di indicizzare internazionalmente parametri urbanistici e permeato da una logica razionalista. Quella che ha prodotto l'*International Style*.

1.2 anticipazione.

Il risultato finale, ovvero che un Piano Paesaggistico possa essere un *artefatto a reazione poietica* è emerso dalla ricerca spontaneamente come una *polluzione* che ha stupito anche me. Il percorso di ricerca intrapreso prometteva risultati sempre più alti, ma per converso il terreno su cui si dipanava, fin dai primi passi, non ha esitato a mostrarsi impervio, scivoloso e pieno di rischi. D'altra parte in linea generale credo che nella ricerca sia necessario un po' di coraggio, almeno quanto basta per tentare di aprire strade nuove. «(...) Nessun artista può stare sempre “con le spalle protette”, e nulla è più importante che comprendere la parte avuta da tentativi anche apparentemente stravaganti o eccentrici nello sviluppo di certi nuovi progetti (...)» (Gombrich, 2008, p. 432) e il ricercatore, soprattutto se l'artista è inteso nell'accezione espressa in questa ricerca, e che emergerà chiaramente in seguito, è simile all'artista del Gombrich: è sperimentale per natura.

Il punto di arrivo, che ha determinato il titolo della tesi, ha presupposto diversi traguardi intermedi come una riflessione teorica, che è servita a raggiungere ad esempio l'idea che un *piano* (nello specifico paesaggistico) possa comportarsi come un *enzima* che interagisce con un *iperprocesso*² collettivo in atto e non come un prodotto finito, un progetto da seguire e/o da eseguire. Il *piano*, per interferire con efficacia, non può che immettere, iniettare, nei processi territoriali le conoscenze esperte e le capacità proprie della disciplina pianificatoria volte, in prima istanza, a decostruire quegli immaginari consolidati che, strada facendo, si rivelano come *blocchi* per la percezione e per la creatività precludendo l'esistenza, almeno su un piano mentale, di infinite possibili visioni di mondo. In questo modo, potenzialmente, il Piano Paesaggistico diviene prima di tutto uno *strumento di implementazione percettiva* che aumenta la capacità fisico-mentale di percepire e, di conseguenza, rivela, anzi rende possibile rilevare i *gradi di libertà* del territorio. Lo libera cioè da quei processi *deterritorializzanti* che ad un certo punto sono apparsi come una libertà dell'uomo (Magnaghi, 2010) e che invece si sono rivelati nocivi per un rapporto equilibrato tra individuo, società e ambiente.

Mettere alla luce i processi detrattivi, che agiscono in modo negativo e nascondono le qualità topiche di un paesaggio, e, al contempo evidenziare le *buone pratiche* territoriali, permette di far emergere le differenze e le possibilità del paesaggio che si esprime – anche quando appare statico – in una continua *forma in formazione* determinata dai processi di cui è impregnato. Il piano fa da controcanto al vincolo paesaggistico e, nei casi più felici, può avere la capacità di scalzarlo tramite la progettazione. Accogliendo la natura autopoietica e dinamica del paesaggio, il *piano paesaggistico* non può che esso stesso

² Per *iperprocesso*, forgiando una parola con un approccio simile agli *iperoggetto* di Timothy Morton, intendo un processo complesso composto da processi complessi e quindi con una moltitudine di variabili. Un sistema di sistemi. Il prefisso *iper-* è inteso come in Zanzotto che ha coniato il termine *ipersonetto*.

adattarsi, mutare di continuo con il cambiare delle condizioni interne ed esterne. Ma non deve farlo a fatica, con affanno: dovrebbe essere più leggero e malleabile dei *testimoni* usati dagli atleti di *staffetta*. Dovrebbe facilmente poter passare da mani in altre mani trasformandosi senza smarrire il senso della *méta*.

1.3 verde speranza. Prima di entrare *in corpore vivo* mi sembra necessario riportare alcune considerazioni preliminari che hanno forgiato il procedere di questo studio. Probabilmente questa ricerca ha fiducia che una pianificazione paesaggistica con una spiccata inclinazione progettuale possa essere un evento culturale – come suggerisce Alberto Magnaghi – che partecipi ad un processo più vasto di mutazione della posizione che l'umana specie gioca, più o meno consciamente, all'interno del cosmo. Qui si propone la sostituzione della parola *evento*, che potrebbe far pensare a un momento *spot*, *una tantum* o ricorrente, con la locuzione *fenomeno culturale continuo*. Può sembrare un obiettivo estremamente ambizioso, ma è invece una semplice speranza. Si è innescata in me un'energia positiva e fiduciosa di ottenere dei risultati *socialmente utili* sebbene, utilizzando una altolocata quanto stravagante citazione cartesiana, «(...) non ho mai presunto che il mio ingegno fosse per nulla più perfetto di quello di qualsiasi altra persona; anzi ho spesso desiderato di avere un pensiero così pronto, o l'immaginazione così netta e distinta, o la memoria così vasta e così presente come quella di altri» (Cartesio, 2010, p. 6).

1.4 festina lente. Questa ricerca è divenuta presto una necessità esistenziale guidata da intuizioni e dal buonsenso e dalla guida del Prof. Luciano De Bonis. Alcuni eventi mi hanno costretto a procedere con calma e con un impegno di tempo maggiore del previsto. Mi sono adirato più volte con i *numi tutelari*, ma poi ho accolto ogni ostacolo come una sfida. Anche un palo - preso in pieno - con un briciolo di fantasia può diventare facilmente una leva. Ho cercato di ribaltare una *lentezza*, non voluta, in qualcosa di positivo integrandola nel metodo e trasformandola in un elemento cautelativo integrato all'interno del metodo stesso e in linea con la popolare filosofia *slow*, che permette di apprezzare meglio ogni esperienza. D'altro canto ero già cosciente della pericolosità di ogni corsa e di essermi inoltrato in un percorso ad ostacoli. Questo mi ha portato sin dal principio ad un rigore fisiologico (e poi quasi patologico) conscio che se le «(...) ricerche di "frontiera" rappresentano il luogo epistemologicamente più interessante e creativo (Scandurra, 1999), è altrettanto vero, come sottolineato dalla Prof.ssa Lieto, che sussiste il rischio che queste si traducano in deboli portatrici di un sapere extra-disciplinare, senza effettivamente riuscire a trasformare la nostra disciplina in una "scienza diagonale" per la città e i territori.» (Giampino, 2008, p. 10-11). D'altro canto credo che la ricerca se è sperimentale debba contemplare il rischio di una disfatta perché anche l'eventuale fallimento di un esperimento è da considerare come risultato *di interesse*. È comunque possibile limitare la possibilità che questo accada con una auto-disciplina che va appresa ed esercitata quotidianamente come si fa per uno sport

agonistico (o per apprendere un'arte) al fine di sviluppare l'elasticità necessaria a rimodulare e a riformulare le domande di ricerca *strada facendo*. Il vantaggio di una ricerca *di frontiera* in ambito urbanistico è che può essere «(...) stimolante porre la questione della ricerca urbana e territoriale in termini (...) di cosa la nostra esperienza e competenza può anche offrire, non solo ricevere, da altre competenze» (De Bonis, Governa e Lieto, 2008, p.16). In definitiva ho deciso così di rischiare, ma di rischiare con cautela e senza fretta, con premura, ascoltando i consigli di un padre forse incompreso, Cartesio³, che incoraggia *coloro che procedono lentamente* sostenendo che «(...) se seguono sempre il giusto cammino, possono percorrere un tragitto assai più lungo di quelli che corrono, ma se ne allontanano» (Cartesio, 2010, p.6).

1.5 ricerca e carestia. Sebbene spesso accada che nei momenti di 'carestia' economico-culturali la ricerca non venga valorizzata, non si può impedirle di resistere, vivere e crescere. Anzi spesso accade che si sviluppi, proprio negli angoli più in ombra, una *disperata vitalità*⁴ creativa. È proprio in un contesto storico critico che la ricerca sperimentale si rende più necessaria per capire come poter interagire con i processi a cui l'umanità partecipa: solo la ricerca infatti usa attrezzi di precisione, il bisturi che sa tagliare le diramazioni secche con una potatura intelligente, scarta gli strumenti rotti o consumati dall'uso, a volte ne costruisce di nuovi. Tra la posizione estrema di chi cambierebbe tutto e di chi è affannato nel tentativo di conservare, è compito del ricercatore essere il tra-duttore, colui che passa, come se fosse un testimone di una staffetta, la parte utile di una cultura per la costruzione del futuro. Alcuni strumenti vanno probabilmente semplicemente riaccordati, altri si sono rotti, alcuni dischi sono rimasti incantati, ma continuano a ripetere un 'motivetto' avendo dimenticato il senso, il vero motivo, ciò che muove a fare della musica. La storia ci dimostra che la creatività non cessa di esprimersi anche negli ambienti più sfavorevoli: alla domanda di Hölderlin «perché poeti in tempo di povertà?», non è necessario rispondere. I poeti, gli artisti, i ricercatori imparano a fare di necessità virtù e a lasciare sempre e comunque il loro contributo nella costruzione della storia della civiltà. La storia dell'arte ci dimostra una resilienza assoluta del fare creativo. Oltre alla resistenza dell'arte a ogni vicissitudine anche tragica della storia, a volte nelle epoche assistiamo alla crisi di una disciplina: ma, come fa notare Benjamin, la pittura - ad esempio - entra in crisi con l'ingresso della fotografia ed è proprio grazie a questa crisi che si emancipa dalla rappresentazione della realtà intraprendendo strade espressive e astrattive. Credo che questo momento sia stato fondamentale non solo per la pittura, ma sia stato l'abbrivio di un mutamento profondo e trans-disciplinare che ha permesso di estendere la consapevolezza acquisita nella pittura alle altre discipline artistiche, le antiche belle arti e, di conseguenza è stato determinante per

³ Devo dire che leggendo direttamente le fonti primarie viene da pensare che probabilmente i pensieri filosofici complessi come quello di Cartesio possano subire una stilizzazione che lascia visibili solo i bordi, divenendo dei recipienti vuoti, utili solo ad una facile operazione di incasellamento.

⁴ Il corsivo è dovuto alla citazione della nota espressione di Pier Paolo Pasolini.

lo sviluppo dell'idea odierna di arte inclusiva ed emancipata dalle stesse categorie storiche disciplinari (ad esempio la *performance* artistica non è né scultura, né pittura, né architettura, né musica etc. eppure è con evidenza una forma d'arte, forse la più interessante). Perciò il risultato minimo atteso è stato, in principio, quello che, lo spostamento del punto di vista (messo in moto dalla spinta procurata dalla collisione tra arte contemporanea⁵ e paesaggio) avrebbe potuto generare. Si è cercata una *vetta prelogica* che consentisse uno spostamento dell'orizzonte culturale così da poter comprendere cosa sia il paesaggio in modo più chiaro rispetto allo *stato dell'arte*.

1.6 la scelta di declinare la ricerca nella pianificazione del paesaggio. La scelta di declinare questa ricerca stringendo le considerazioni intorno alla *pianificazione paesaggistica*, nasce da tre principali ragioni. Da un lato (1)⁶ dalla volontà di essere effettivamente utile alla prassi pianificatoria: ogni Regione italiana deve infatti fare i conti con il *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio* (2004, 2006 e successive modifiche) che, sebbene non abbia recepito *in toto* la portata innovativa della *Convenzione Europea del Paesaggio* (Consiglio d'Europa, Firenze, 2000), introduce in materia di Pianificazione Paesaggistica, rispetto alla Legge Galasso (1985), due sostanziali innovazioni prevedendo che (a) la pianificazione paesaggistica abbia come oggetto *in toto* il territorio regionale. La Legge Galasso prevedeva già di considerare l'intero territorio, ma permetteva di pianificarne anche solo delle parti. Un esempio sono gli otto Piani Paesistico-Ambientali di Area Vasta P.T.P.A.V. molisani redatti ai sensi della Legge Regionale 1/12/1989 n. 24 e approvati tra il 1997 e il 1999; (b) che avvenga in co-pianificazione con gli enti locali del Mibact (le Soprintendenze) (Capo II art.137 e succ.). Dal Quadro Sinottico dei Piani adottati/approvati in vigore del Codice (secondo il correttivo del 2008)⁷ emerge che la gran parte delle

⁵ Le opere d'arte contemporanea sono qui intese, come emergerà in seguito, come vetta qualitativa di un carattere creativo comune a tutti gli uomini e non solo.

⁶ In Italia la pianificazione del paesaggio era già presente *in nuce* nelle due *Leggi del 1939*. In precedenza vi erano stati dal 1934 tre *Regi Decreti* (tre *Testi Unici*), ma il paesaggio, nell'Italia riunificata, viene esplicitamente tutelato solo dal 1939. Infatti, prima della *Legge Urbanistica n. 1150* del 1942 (detta Bosetti-Gatti) vennero emanate in uno stretto giro di giorni la Legge n. 1089 per i *Beni di Interesse Artistico, Storico, Archeologico ed Etnografico* e la n. 1497 per le *Bellezze Naturali Individue e d'Insieme* (i paesaggi). Quest'ultima già prevedeva *Piani Territoriali Paesistici* di competenza del *Ministero della Pubblica Istruzione* in linea con l'*Articolo 9* della *Costituzione* del 1947 nel quale si dichiara che la Repubblica «(...) Tutela il paesaggio e il patrimonio storico artistico della Nazione». Nelle *Leggi del 1939* erano previsti procedimenti diretti ad accertare il valore dei beni, ma anche misure di repressione di eventuali abusi e di controllo dell'uso del bene sotto tutela, contemplando la possibilità di esproprio. Queste leggi, contengono una visione estetizzante del paesaggio e in generale del bene culturale, arriveranno a noi come le uniche relative alla salvaguardia ambientale e monumentale. Eccezionali, tra gli anni Trenta e Quaranta, le leggi relative alla formazione dei Parchi Nazionali del Gran Paradiso, dell'Abruzzo, dello Stelvio, del Circeo e Calabro. Ma solo dopo più di quarant'anni dalle *Leggi del 1939*, la tutela e la valorizzazione del paesaggio, dal punto di vista ambientale e culturale, viene riordinata e unificata con la *Legge 8 agosto 1985, n. 431* (cosiddetta *Legge Galasso*) il cui pregio, dal punto di vista paesaggistico, è di intervenire sull'inerzia regionale e ministeriale circa la redazione di *Piani Paesistici* e di non distinguere così nettamente l'interesse ambientale da quello culturale, considerando il paesaggio nella sua complessità. Va messo in evidenza che il periodo tra le *Leggi del 1939* e la *Legge Galasso* è stato cruciale nei mutamenti subiti dal paesaggio italiano con molte azioni detratte di valore denunciate da intellettuali, artisti, attivisti che hanno avuto come riferimento Italia Nostra nata nel 1955. Il *Testo Unico D. Lgs. 29 ottobre 1999, n. 490* (detto *Legge Bosetti-Gatti*) ha riunificato tutta la normativa in ambito ambientale e culturale. La Pianificazione Paesaggistica ha avuto una svolta dal punto di vista legislativo a seguito della *Convenzione Europea del Paesaggio* (Consiglio d'Europa, Firenze, 2000) recepita in Italia dal *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio* (2004-2006) in particolare nella *Parte terza-Beni paesaggistici*. L'art. 132 fa esplicito riferimento alla Convenzione e troviamo le direttive circa la Pianificazione Paesaggistica dall'articolo 135 al 145.

⁷ <http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/MenuPrincipale/Trasparenza/Pianificazione-e-governo-del-territorio/index.html>

Regioni sono tutt'ora sprovviste di un piano paesaggistico ai sensi del Codice ed alcune hanno intrapreso strade non totalmente in linea con le direttive del Codice.

Dall'altra parte (2) l'Urbanistica, *alias* il Governo del Territorio, dagli anni novanta è, generalizzando, ancora molto impegnata in un dibattito che stenta a superare quell'*impasse* culturale in cui «(...) condizione postmoderna, pensiero debole, decostruzione esprimono, indipendentemente dalla loro condivisione, lo spaesamento che la modernità ha indotto e mina in profondità (...)» le fondamenta della disciplina, mentre «(...) il percorso degli urbanisti nelle scienze regionali (...)» è ritenuto da Alberto Budoni un'*eccezione* virtuosa «che è riuscita ad intrecciare (...) critica epistemologica e pensiero della complessità che negli anni novanta pose in evidenza l'impossibilità di previsione e controllo dei sistemi urbani, sistemi complessi per eccellenza, ma anche l'idea già indicata da Edgar Morin di totalità incrinata, ricca di fessure, che mal si concilia con l'assoluto» (Budoni, 2014, p. 643-648). La crepa può essere vista proprio come una fessura per osservare, non una feritoia nel bastione, ma - come suggerisce Valerio Magrelli - il segno di una schiusa cosciente del processo di frammentazione a cui partecipiamo e che ci chiede di compiere *l'opera dura e lenta del mosaico*. Se il bicchiere è destinato a rompersi, non interromperà di certo la *lunga collana della sete*. «(...) Scende lungo il declivio/ candido della tazza/ lungo l'interno concavo/ e luccicante, simile alla folgore,/ la crepa,/ nera, fissa,/ segno di un temporale/ che continua a tuonare/ sopra il paesaggio sonoro,/ di smalto» (Magrelli, 1996, p.57).

Va considerato che l'Urbanistica si occupa da poco di paesaggio e trattare questo tema può offrire potenzialmente l'opportunità - preziosissima per un ricercatore - almeno di indicare la strada per un'innovazione profonda e concreta a vantaggio della disciplina urbanistica in ogni sua declinazione e scala di intervento. D'altra parte - tornando con i piedi a terra - il *Codice dei Beni culturali e del Paesaggio* nell'articolo 145 stabilisce che i *comuni, le città metropolitane, le province e gli enti gestori delle aree naturali protette conformino o adeguino gli strumenti di pianificazione urbanistica e territoriale alle previsioni del piano paesaggistico, secondo le procedure previste dalla legge regionale, entro i termini stabiliti dai piani medesimi e comunque non oltre due anni dalla loro approvazione*⁸. Ma molte aree inferiori alla scala regionale, più o meno vaste, sono sprovviste di piani e dunque possono *conformarsi*, non nel senso di *aggiustare per non essere in conflitto con*, ma nel senso di *formarsi insieme* al Piano Paesaggistico. È necessario perciò fare ricerca in questa direzione per evitare da un lato di cadere nel banale trasferimento di quegli strumenti urbanistici, che sono risultati inefficaci per risolvere le problematiche della città, alla scala del paesaggio; e dall'altro per evitare che, privi di un pensiero progettante paesaggistico, nel frattempo che il processo di Pianificazione Paesaggistica ai sensi del Codice venga portato a termine, siano adottati nuovi Piani, a

⁸ Dal Titolo I capo III art. 145 comma 4: Piccole variazioni apportate al testo originale per *consecutio temporum* o dai plurali piani paesaggistici, uno per Regione, a un singolare generico.

scala minore, che non siano già intrinsecamente paesaggistici, obbligando ad una successiva revisione sostanziale di tali piani. Questa ricerca non tenta di essere esaustiva - sarebbe impossibile e illusorio solo pensarlo - ma sceglie un'angolazione precisa nella disciplina che possa aprire ad una via di esplorazione nella convinzione che la consapevolezza della complessità del paesaggio (a scala regionale) possa generare un approccio altrettanto complesso nella pianificazione ad ogni scala con la possibilità di qualificare anche, ad esempio, la pianificazione della città come progettazione di un determinato *paesaggio urbano*.

Questa ricerca può essere in definitiva utile anche ad evitare un evidente spreco economico (nel senso ampio del termine), ma soprattutto sarebbe un'occasione mancata per la ricerca a cui si offre la preziosa occasione di riformulare le basi della pianificazione *tout court*, considerando il paesaggio come l'ingresso in una profonda comprensione della complessità dei processi spazio-temporali a cui partecipiamo.

(3) L'ultima ragione, forse la più determinante, è da trovarsi nell'interesse personale per le implicazioni estetiche sollevate dal paesaggio. A differenza della città, il paesaggio per costituzione non permetterà mai il glissare questioni estetiche appigliandosi a ragioni strettamente funzionali e utilitaristiche. Il paesaggio è un ente culturale molto complesso: la stessa parola *paesaggio* infatti non va confusa banalmente con *territorio* o *ambiente* e, come vedremo in seguito, è addirittura ambigua in se stessa. Sebbene esista già una minoranza culturale di persone atte a promuovere un ritorno volontario e colto, un movimento - soprattutto di giovani o pensionati - verso la campagna, le aree interne, i paesi di montagna, il percorso *concorrente* rappresenta ancora il *main stream* delle pratiche territoriali di urbanizzazione globale. In molti Paesi occidentali la città si è *diluata*, si sono interrotti da decenni quei processi di produzione propri della città, tanto che alcuni ritengono che questo termine può essere associato in modo proprio solo alla città storica. Infatti gran parte dell'attuale fenomeno, di chi si muove verso *zone ad alta concentrazione umana*⁹ nel territorio, si caratterizza dalla nascita o dallo sviluppo di alcune realtà urbane diverse dalla città storicamente conosciuta. Quelle che vengono chiamate da molti studiosi con termini quali *Megacity*, *Cityregion*... quasi sempre non hanno più le qualità della città (strettamente intesa come un *unicum*). Magari ne hanno altre. Anche in Europa lo spostamento di persone è avvenuto con esiti territoriali diversi. Come ha fatto notare Magnaghi in una conferenza del ventiquattro aprile 2015, le statistiche parlano chiaramente: in Belgio il novantasette per cento della popolazione vive in aree urbane, in Francia l'ottantacinque per cento, in Germania il settantaquattro per cento, dati che danno l'idea di questo cambiamento radicale soprattutto se consideriamo che ad esempio in Italia alla fine dell'Ottocento l'ottanta per cento della popolazione viveva in modo estensivo nel territorio, in piccoli centri, in campagna. Come hanno messo ben in evidenza molti studiosi, ma

⁹ Termine qui coniato.

appare anche semplicemente dall'osservazione diretta, il territorio si infittisce di *smagliature* nei rapporti tra uomo, società e ambiente. «In un contesto occidentale in cui la città progettata, nel confrontarsi con la città storica nata spontaneamente e che Alexander (1975) definisce “naturale”, mostra continuamente crepe e mancanze, la pratica disciplinare continua a fare i conti proponendo soluzioni sempre tese ad annullare questo iato. Eppure, sembra che la complessità della vita nelle città contemporanee sia inafferrabile a quanti lavorano per venire a capo di questa incomprensibilità. Le città naturali sembravano avere, in confronto, una capacità auto-regolativa ed una connessione diretta tra le proprie forme e trasformazioni e le società che le abitavano (Mumford, 1967). Una connessione che rendeva interdipendenti l'involucro esterno (la città fisica) con quello interno (la vita “spirituale”, simbolica), stimolando l'uno le trasformazioni dell'altro. Non solo. Le città, consolidatesi e sviluppatasi a partire dalla forte tendenza alla vita sociale dell'uomo, sono da sempre state i luoghi in cui, nel corso della storia, all'introduzione di regole uniformi e uniformanti che le rendevano sempre più simili ad “un magazzino, un agente di accumulazione e conservazione”, si sono intrecciate pratiche vitali che davano senso alla forma urbana (Mumford, 1967)» (Uttaro, 2006, p. 3). Magnaghi ritiene che i processi che producono il territorio contemporaneo si siano emancipati dal contesto e, quella che in prima battuta è apparsa come *libertà* di insediamento, ha ben presto rivelato l'altro lato della medaglia: il suo carattere di *deteritorializzazione* con una conseguente fragilità e povertà di relazioni (Magnaghi, 2010). Si è innescato un «(...) processo di totale sganciamento dalle regole costruttive dell'identità¹⁰ di un luogo, sovrapponendovi una regola insediativa astratta (il cui valore risiede interamente nel rapporto uomo-macchinario-funzioni economiche e non più nel rapporto uomo-ambiente-natura); una regola indifferente a una relazione col territorio (...)» (Magnaghi, 2010, p. 28). Si parla di Antropocene Urbano per cui il territorio è governato da processi di omogenizzazione generati «(...) dalle leggi della crescita economica; a carattere fortemente dissipativo ed entropico (...)» che svalutano «(...) le qualità individuali dei luoghi; [creando una struttura territoriale] priva di qualità estetica (...)» (Magnaghi, 1989, p. 115). Questi processi rendono spesso indistinguibile la città dal resto, producendo un amalgama territoriale amorfo senza più qualità né urbane, né agro-silvo-pastorali che, peraltro, è concausa di un disagio percettivo ed esistenziale per gli umani. «Se l'abitante è dissolto e frammentato spazialmente nei siti del lavoro, dello svago, della fruizione della natura, del consumismo, della cura, della riproduzione, e quindi non ha più «luoghi» da abitare nel quale integrare e socializzare tutte queste funzioni, esso non ha più relazione di scambio e identificazione con il proprio ambiente di vita, che gli appare solcato da flussi di oggetti e funzioni a lui estranei e degradanti» (Magnaghi, 2010, p. 33). In definitiva, come ha suggerito Pizziolo, nell'incontro che verrà citato più avanti, la prima domanda che è lecito porsi è “come mai gli urbanisti abbiano sentito la necessità di occuparsi di paesaggio”. La risposta è da trovarsi nella relazione

¹⁰ In questa ricerca la parola *identità* ha un'accezione interrogativa come è emerso in *The Parliament of Bodies*

tra individuo, società e ambiente: il paesaggio ci appare degradato, sebbene non sappiamo rintracciarne il motivo preciso, e questa percezione si riflette sul soggetto.

Possiamo essere concordi con Turri che, almeno parzialmente, «il disagio dell'uomo nasce dallo spaesamento (...)» (Giancotti, 2008, p. 17). Cosa si intende oggi per “città”, “centro”, “distanza”, “periferia”? «(...) Se chiedi dov'è la città, gli abitanti che incontri “fanno un gesto intorno che non sai se voglia dire “Qui”, oppure: “Più in là”, o: “Tutt'in giro”, o ancora: “Dalla parte opposta”. – La città, – insisti a chiedere. – Noi veniamo qui a lavorare tutte le mattine, – ti rispondono alcuni, e altri: – Noi torniamo qui a dormire. – Ma la città dove si vive? – chiedi. – Dev'essere, – dicono, – per lì, – e alcuni levano il braccio obliquamente verso una concrezione di poliedri opachi, all'orizzonte, mentre altri indicano alle tue spalle lo spettro d'altre cuspidi. – Allora l'ho oltrepassata senza accorgermene? – No, prova a andare ancora avanti. Così prosegui, passando da una periferia all'altra, e viene l'ora di partire (...)»¹¹(Calvino, 1972, p. 77). Questo stralcio tratto da *Le città invisibili* di Italo Calvino descrive perfettamente il senso contemporaneo di spaesamento che si avverte percorrendo uno spazio urbano periferico, uno smarrimento del visitatore, ma anche di chi vive o dovrebbe vivere quei luoghi. Dove la città si è smembrata non si può più parlare di città - sono stati già coniat i troppi termini per identificare questi non-luoghi - ma di paesaggio più o meno urbanizzato. Possiamo sostituire lo *spaesamento* di Turri con il termine cacofonico *spaesaggiamento*. Se lo spaesamento, il disorientamento, può avere una sua poetica come dimostrano i *detournement situazionisti*, il senso di estraneità può generare, come ha messo ben in evidenza Albert Camus nel saggio *Il mito di Sisifo* e nel romanzo *Lo straniero*, uno spiaggiamento della *psiche*, un pensiero *suicida* (qui è interessante nella sua accezione metaforica e traslata dall'individuo al territorio) che è simbolo di una totale mancanza di senso nell'esistenza e di dissipazione assoluta di energia vitale. Riflettendo sulla pianificazione del paesaggio «appare evidente come sia necessario pianificare in relazione alle condizioni 'di contesto', ma come non sia sufficiente, né possibile nella civiltà contemporanea, né riferirsi a *valori* culturali stabili o centrali 'condivisi' (accettati), che spesso non sono presenti, né pensare di poterne fare a meno del tutto, cioè pensare che si possa fare a meno, in un certo senso, del contesto e dei suoi parametri necessariamente più rigidi, che comunque esistono come 'complementi' di quelli più flessibili salvo, appunto, la loro generalizzata accettazione» (De Bonis, 2004, p. 180). In questo senso la pianificazione del paesaggio risulta particolarmente problematica e perciò di estremo interesse. Uno spazio senza *identità*¹² non può essere riconosciuto, e così l'individuo non riconosce se stesso e può avvertire solo un senso di smarrimento profondo dovuto all'assenza di punti di riferimento, di segni o segnali che aiutino a distinguere una città dall'altra, una strada dall'altra, la

¹¹ dal racconto di Italo Calvino *Pentesilea*, *Le città continue*. 5 in *Le città invisibili*

¹² Identità è una parola difficile da usare: come emergerà in seguito qui se ne fa uso nella sua accezione serresiana di insieme delle appartenenze e come questione aperta, intersezione sempre pronta a mutare tra cosa siamo, cosa vorremmo essere, come ci vediamo e come ci vedono dall'esterno.

propria casa dalle case altrui, se stesso dal contesto. È difficile in questo scenario disegnare la propria posizione, tracciare la direzione da intraprendere alla ricerca della città e cercare nella città uno spazio in cui riconoscersi. Particolarmente interessante è a questo proposito fare riferimento ad un'opera filmica di El'dar Rjazanov poco nota in Italia perché non distribuita, ma che è un *cult* per le persone dei Paesi dell'ex URSS. *Ирония судьбы, или С лёгким паром!* (*Ironija sud'by, ili S legkim parom!* traducibile letteralmente con L'ironia del destino, o *con vapore leggero*¹³) (titolo). A partire dai *titoli di testa* che, con un'animazione, mostrano con ilarità la massiccia deterritorializzazione dei processi insediativi guidata dalle politiche territoriali durante il periodo di Brezhev, costruisce una diegetica comica che si fonda su un equivoco urbanistico, sulla toponomastica e su modelli abitativi standardizzati che impediscono il riconoscimento persino del proprio spazio abitativo. In breve, come da tradizione, alcuni amici si ritrovano in una sauna di Mosca per festeggiare il Capodanno e in uno stato di ebbrezza generale Ženja viene imbarcato, al posto di Pavlik, per Leningrado. Sicuro di essere a Mosca Ženja prende un taxi per andare a casa. Una volta arrivato a destinazione (ulica Stroitelej, Via dei muratori), apre la porta di casa e, non accorgendosi delle piccole differenze nell'arredo, va a dormire finché non arriva Nadja, la proprietaria dell'appartamento. Inizia così una commedia di equivoci.

1.7 l'urbanistica è arte. L'urbanistica è qui intesa come attività profondamente creativa. Sebbene nella pratica pianificatoria spesso gli aspetti indicizzabili, gestionali, regolatori, quantitativi, rappresentino buona parte di un Piano Territoriale, un ricercatore non può certo trascurare che, sebbene ne necessiti, la pianificazione del territorio non si esaurisca in un quadro conoscitivo rigoroso, né in vani tentativi finalizzati a una asettica, esauriente, logica e rigida regolazione del territorio, ma che è «impregnata del carattere progettuale e visionario proprio delle arti (...)» (De Bonis, Oddi 2012, p. 133). Va evidenziato che negli ultimi cinquant'anni il perimetro dell'arte si è trasformato da una linea a una larga sfumatura che coinvolge ed include attività molto diverse dalle storiche 'belle arti'. Il contributo di Dick Higgins (realizzato nel 1995) espresso dalla *Intermedia Chart* - e del movimento Fluxus nel suo insieme - ha avuto un ruolo determinante sull'estensione della parola arte e ha permesso di dare un senso profondo a uno dei famosi *slogan* di Joseph Beuys: ogni uomo è un artista. «(...) La creatività, per di più, non può essere concepita come qualcosa di singolo e monolitico. È una cosa, piuttosto, che è altamente diversificata e che deve essere studiata da vari punti di vista, e in rapporto a varie realtà. Cominciamo ad avvicinarci a un concetto articolato e diversificato del mondo in cui l'essere umano consiste. Egli possiede un numero di elementi di creatività i quali sono estremamente diversi fra di loro; cerchiamo di avvicinarci concretamente a questi vari strati di creatività. (...) Possiamo anche vedere che un albero ha un rapporto fondamentale con queste considerazioni in quanto consta anche lui di vari livelli o strati di creatività.

¹³ Espressione augurale usata dopo la sauna.

Come parliamo di una tripartita creatività umana che si articola nei poteri del pensare, del sentire e del volere, possiamo constatare l'esistenza di strati simili in un albero con la sua corona, il fogliame, il tronco e le sue radici. E a questo punto siamo vicini a una comprensione del mondo in cui queste attività, che derivano tutte da un concetto allargato di arte per estendersi poi verso un lavorare, sia nella società sia nella natura, non possono venire considerate alla stregua di una forma semplicemente simbolica dell'azione (...)» (Beuys, 2014, p. 56).

Va considerato che l'urbanistica è da tempo in cerca di nuovi elementi teorici su cui fondare nuove pratiche. D'altra parte è una disciplina cresciuta con la città industriale (Choay, 2007), e come evidenzia Leonardo Benevolo l'urbanistica moderna non nasce contemporaneamente ai processi tecnici e tecnologici che fanno sorgere e trasformano la città industriale, ma si forma in un tempo successivo, quando gli effetti quantitativi delle trasformazioni in corso sono divenuti evidenti ed entrano in conflitto fra loro, rendendo inevitabile un evento riparatore (...)» (Benevolo, 1984, p. 7). Evidentemente oggi, in epoca post-industriale, la disciplina ha necessità di essere innovata perché sono mutati i processi insediativi. Non più circoscritti, strettamente *urbani*, ma di scala territoriale tanto da aver implicato la metamorfosi della parola *urbanistica* nell'espressione più discorsiva *governo del territorio*. Gli effetti delle trasformazioni sono diversi, diversi i conflitti e dunque non possono che essere diversi gli *eventi riparatori* di cui si necessita in una determinata contingenza, ma che appartengono solo a quel campo ristretto della disciplina che Crosta definisce 'urbanistica remediale'. Sicuramente le trasformazioni forti e rapide nel territorio costituiscono, il motivo di una ricerca urgente che metta al centro il *paesaggio*. Ma la pianificazione, alla luce della sua *debolezza* ormai storica, può probabilmente non limitarsi a questa funzione, un contrappeso, ma può stimolare l'insorgere di processi trasformativi, stili di vita, economie che producono intrinsecamente (perché co-creativi) nuovi beni e nuovi benessere territoriali. In questo senso il *governo del territorio* è a tutti gli effetti considerabile un'arte. Sarà qui proposto il possibile tentativo di rimodellare gli strumenti in uso, ad ogni scala e contesto, proprio assumendo un punto di vista paesaggistico sul territorio.

1.8 estetica e paesaggio. Devo ammettere di essermi accorto molto presto di aver intrapreso una ricerca per niente semplice, perché tratta argomenti complessi e perché, in Italia, quando si parla di estetica e paesaggio, si è sempre molto cauti. Certamente non si può che fare i conti con il pensiero di Benedetto Croce secondo il quale l'arte rientra nella più vasta operazione di «contemplazione estetica delle cose» (Croce, 2017, p. 19), ma questa ricerca sposa la visione di John Dewey: *l'arte come esperienza*. È da sottolineare che la trattazione di argomenti estetici è estremamente delicata anche perché nel nostro Paese si perpetua il glissare sulle questioni che riguardano il bello, il paesaggio, l'arte: questioni

che non riescono a stare sotto l'ombrello della scienza. Già Benedetto Croce nota che «Wissenschaft¹⁴ e wissenschaftlich¹⁵ sono un sostantivo e un aggettivo assai abusati in Germania (...)», come fa Droysen con il suo pensiero con cui Croce si confronta, ma che «(...) anche in Italia, per opera dei cosiddetti positivisti, è venuto in voga chiamar tutto scienza!» (Croce, 2017, p. 55). Egli stesso chiama *scienza estetica* la ricerca che «(...) è sorta e s'è svolta e ha dato frutti mirabili in Germania [ma che] (...) negli altri paesi è stata sempre poco e mal coltivata e, in Italia in ispecie, [allora come] ora è affatto trascurata» (Croce, 2017, p. 9).

Come affermano e hanno affermato diversi artisti e scienziati c'è, credo, una *zona* comune tra arte e scienza. È l'intuizione creativa, una inevitabile dose di casualità, la *serendipity*: fatti che evadono dalla pura razionalità. Secondo Achille Pace, che ha guidato la parte di questa ricerca utile a comprendere le radici storiche dell'arte contemporanea, l'inquietudine avvertita dall'uomo contemporaneo nasce in gran parte dal *forte* contrasto tra arte e scienza. E «(...) se la scienza oggi non fosse solo “tecnologia”, cioè solo applicazione tecnica ma anche ricerca “pura” avrebbe maggiori funzioni nei confronti interiori dell'uomo (...)» (Pace, 1980)¹⁶. Sebbene è messa in dubbio e respinta una possibile natura *scientifica* dell'estetica, devo ammettere che l'attenzione tedesca, per le questioni estetiche che riguardano il territorio, è stata una delle ragioni che ha spinto a nord-est questa ricerca che, come vedremo, si è svolta parzialmente in Assia trascorrendo sei mesi presso l'Università di Kassel.

In un'epoca fortemente tecnologica questa ricerca potrebbe generare il malinteso di voler tendere un agguato *luddista* verso la tecnologia: a scanso di equivoci, preciso che non si intende opporre «(...) l'arte alla tecnologia [perché] non si oppone l'ideale al pratico, ma un tipo di tecnica ad un altro» (Argan, 1965, p. 15-16). Per fare questo è però necessario considerare quelle esperienze artistiche contemporanee che superano l'*impasse* dell'*idealismo* e del *romanticismo* polimorfo e latente che secondo Abbagnano «(...) non sarebbe solo la temperie dei primi decenni dell'ottocento, ma l'*impronta*¹⁷ peculiare del secolo, cioè l'orizzonte comune entro cui si collocano gran parte delle sue manifestazioni speculative. Elemento basilare di questa lettura è l'interpretazione del positivismo come 'romanticismo della scienza' ossia come infinitizzazione e assolutizzazione del sapere positivo» (Fornero, 1998, p. 947, in Budoni 2014, p. 643:648). Il romanticismo non solo *estensivo*, ma *invasivo* di cui parla Abbagnano, continua ad avere anche nella contemporaneità, un'epoca decisamente eclettica, proseliti in ogni ambito disciplinare declinato - e spesso mascherato - in disparate correnti di pensiero. Ma vedremo che è possibile rintracciare una strada diversa, già battuta da molti intellettuali, progettisti, ricercatori, artisti e

¹⁴ Sostantivo: scienza.

¹⁵ Aggettivo: scientifico.

¹⁶ Manoscritto archivio Pace non datato dal titolo Arte e Scienza Arte e Società.

¹⁷ Ho sostituito le virgolette del testo originale con il corsivo.

che si lega ad un'accezione di arte che fonda le radici nella antica τέχνη (téchne) e ποιητική (poetica). D'altro canto è da considerare e possiamo concordare - dalla semplice osservazione - sul punto di vista di Le Corbusier per cui «(...) la tecnica ha ampliato i confini della poesia; non ha ostruito gli orizzonti, né ucciso lo spazio, né imprigionato i poeti.» (Le Corbusier, 1946, p. 15). Citare uno dei padri del Modernismo in questo ambiente di ricerca potrebbe apparire bizzarro, ed invece non va sottostimato che Charles-Edouard Jeanneret prima di diventare noto architetto e urbanista è stato - ed è rimasto - un artista visivo e un *uomo di lettere*, come riportato nel suo documento di riconoscimento francese del 1930.

1.9 a suffragio dell'ipotesi. L'ipotesi che nell'*arte contemporanea* potesse esserci, in qualche angolo, una chiave utile alla finalità iniziale di questa ricerca, si è basata su una personale conoscenza nel campo, sulla passione, su alcuni indizi, e sulla ricorrente intuizione che alcune espressioni artistiche contemporanee potessero fertilizzare la pianificazione del territorio. Già in una prima fase l'arte contemporanea ha giocato un ruolo decisivo soprattutto nelle forme di *arte relazionale* in cui la proposta dell'artista si declina inevitabilmente in base alle circostanze di quell'*hic et nunc* in cui avviene e che forse possiamo già chiamare paesaggio. Come sarà esplicitato in seguito – tale scelta è strettamente legata al ricercatore che in questo caso non solo può utilizzare la propria esperienza in due diversi campi, ma cerca di fondere in se stesso – con modestia e molta ansia da prestazione – la figura del ricercatore, del pianificatore, dell'esperto d'arte contemporanea e dell'artista. Da un punto di vista più *wordly* credo possa essere interessante mischiare le carte e far interagire le menti creative dedite a sperimentazioni in ambito scientifico e quelle dedite alle arti contemporanee. C'è una Epistemologia (con la E maiuscola alla Bateson) in cui il carattere co-creativo della specie umana nelle sue varie declinazioni può convergere. È da notare un generale interesse verso il contributo ibridatore che l'arte contemporanea (quella che è ontologicamente innovativa) può dare ad altre discipline. Persino il CERN (European Organization for Nuclear Research) attua dal 2011 programmi di residenza per artisti nel proprio Istituto (Arts@CERN) e il progetto *Collide* proprio per creare, usando un lessico subatomico, una “collisione creativa”, come ha detto Monica Bello (responsabile del programma), tra artisti e scienziati al fine di aprire nuove possibili strade metodologiche in entrambi i campi.

È stata fondamentale la conoscenza pregressa di alcuni progetti che mi pareva stimolassero una sorta di nuova ricchezza territoriale, una *creatività interna lorda*¹⁸ non indicizzabile, ma concreta e percepibile. Progetti di questo tipo non danno risultati rapidamente visibili e quantificabili, a volte non sono compresi immediatamente dagli abitanti, ma possono aumentare ad esempio l'*immagine del territorio* intesa à la Dematteis (1995), non solo esterna, ma anche interna, con possibili risvolti economici, stimolando

¹⁸ Termine ironicamente coniato in questa ricerca dall'autore.

ad aumentare, per esempio, la qualità delle produzioni locali. A scala europea mi pare interessante lo *European LandArt Network*¹⁹, sebbene credo che il tempo sia maturo per slegarsi totalmente dall'idea di parco-scultura²⁰, come ha insegnato ARTE SELLA (Borgo Valsugana, Trento, inserito nel *network*) o *Fiumara D'arte* (fondato nel lontano 1982 a Castel di Tusa, in Sicilia, da Antonio Presti), il Giardino di Daniel Spoerri, ma anche il ben più recente SMACH²¹ (San Martin Art Culture and History).

Guardandomi a un palmo dal naso - nel mio territorio di nascita - il *Premio Termoli* ha stimolato dall'infanzia la mia curiosità e, grazie alla sapiente direzione artistica di Achille Pace, ha seminato in un'area più vasta rispetto ai pochi metri quadri della storica *Galleria Civica* che ha costituito la *venue* storica del Premio. La portata del *Premio Termoli* è stata territoriale. L'influenza sugli eventi accaduti per esempio a Casacalenda (con il progetto Kalenarte, e il MAACK diretti da Massimo Palumbo) e a Campomarino (con progetti d'arte guidati da Renato Marini) è da considerare un'evidenza; ma possiamo ragionevolmente ipotizzare che il *Premio* sia stato una concausa quantomeno per la *preparazione del terreno*, affinché potessero nascere i progetti che ho visto crescere di recente in Molise. È importante annotare che collaboro da più di dieci anni attivamente con il MAACK (Museo all'Aperto di Arte Contemporanea Kalenarte a Casacalenda, Campobasso). Questo progetto è nato e si è sviluppato dagli anni Novanta avendo l'accortezza di scegliere artisti che fanno del dialogo tra il luogo e la comunità la propria cifra stilistica. La stessa caratteristica c'è nel progetto di *residenza d'artista* itinerante *Vis à Vis*²² a cura di Paolo Borrelli, Fausto Colavecchia e Silvia Valente dal 2012, o nel più lontano progetto abruzzese di residenza a Guilmi²³ che avviene dal 2007. Personalmente sono convinto che l'arte non solo può riuscire in un'operazione di *sintesi* tra le dicotomie che paiono insistere sul paesaggio, ma che la produzione artistica sia solo l'esito estremo, alto, la vetta di una montagna di una creatività comune e presente, come ha affermato Beuys, non solo in ogni individuo della nostra specie, ma nella materia. Questa creatività universale si può declinare nell'organizzazione dello spazio che abitiamo. Secondo l'*Arts Council England*²⁴ due terzi degli individui adulti credono che essere impegnati in attività artistiche e culturali possa aumentare il proprio benessere generale: risulta interessante raccogliere questo dato e pensare il Piano Paesaggistico come un modo per raccogliere questo desiderio sociale di espressione della creatività finalizzata al benessere personale e, conseguentemente, della comunità e, soprattutto, come ausilio per declinare un desiderio generico, che rischia di perdersi in forme creative atopiche, nel territorio abitato.

¹⁹ <http://www.landart-network.eu>

²⁰ Sebbene l'eccellenza di alcuni progetti come Il Giardino di Daniel Spoerri (Seggiano, Grosseto)

²¹ <http://smach.it>

²² <https://limitinchiusi.jimdo.com/projects/vis-à-vis/>

²³ <https://guilmiartproject.wordpress.com/about/>

²⁴ <https://www.artscouncil.org.uk>

1.10 l'arte come filosofia concreta. In queste pagine si è cercato di cogliere il messaggio che arriva direttamente da un artista, Joseph Kosuth che intende l'arte contemporanea come filosofia, una filosofia post-sistemica, concettuale, ma concreta. È particolarmente interessante, in una ricerca che sposa una posizione lontana dalle metafisiche (intese in senso comune²⁵), che l'arte possa essere un modo materiale di manifestare una ipotesi, una tesi, che non solo si materializza fisicamente, ma che è capace, proprio tramite il processo creativo, di trovare comunque una sintesi che può essere considerata anomala dal punto di vista logico e non soddisfare i requisiti di una verifica fenomenologica scientifica, ma, sebbene in modo frammentario e non sistematico, costituisce comunque una strada di conoscenza. Questa posizione era stata peraltro anticipata in forma più che embrionale già da Magritte come ha messo in evidenza Michel Foucault in *questo non è una pipa* (1997) ed è in continuità con quella forma specifica di arte che Croce chiama *Idealismo concreto* (facendo esplicito riferimento alla terminologia usata da Eduardo von Hartman – *Die deutsche Aesthetik seit Kant* – 1886, Berlino) e che trova il bello nell'*espressione*, nella *manifestazione sensibile dell'idea*, per dirla con un lessico hegeliano. Se l'arte può essere considerata filosofia, è necessario che vada al nocciolo delle questioni esistenziali e concordo con Albert Camus quando afferma nell'*incipit* di *Le mythe de Sisyphe* (1942): «Vi è solamente un problema filosofico veramente serio: quello del suicidio. Giudicare se la vita valga o non valga la pena di essere vissuta, è rispondere al quesito fondamentale della filosofia. Il resto (...) viene dopo. (...) E se è vero, come vuole Nietzsche, che un filosofo per essere degno di stima, debba predicare con l'esempio, si capisce l'importanza di tale risposta, che dovrà precedere il gesto definitivo». Le conclusioni del saggio camusiano e la scelta definitiva di Camus (esistere) sono un desiderio di vita assurdo. Il tempo che un individuo ha a disposizione può essere speso nel modo più significativo: è saliente che il filosofo francese trovi, proprio nella pratica di un'arte esistenziale, uno dei possibili modi di vivere al meglio l'esistenza calata nella contemporaneità.

1.11 necessità dell'arte. Di primo acchito, fare riferimento all'arte per una ricerca in ambito urbanistico-territoriale potrebbe sembrare una divagazione disciplinare, eppure, a ben vedere, esistono già più linee di ricerca orientate verso questa direzione, sebbene in gran parte relative al territorio. Per questa ricerca è stato significativo l'*incipit* del prologo di *Progetto Locale* di Alberto Magnaghi: «Il territorio è un'opera d'arte: forse la più alta, la più corale che l'umanità abbia espresso». Se il territorio potrebbe essere considerato un'opera d'arte - non ne sono così certo - tanto più si può ipotizzare che lo sia il paesaggio. Ma la ragione di questa ricerca non è partita in principio dalla volontà di estendere al paesaggio la nota analogia *città come opera d'arte* (Argan, 1984), né di dichiarare in maniera apodittica che il processo di pianificazione sia, o possa essere, totalmente assimilabile all'arte. Il tentativo è invece

²⁵ Le metafisiche vengono prese in considerazione come evidenze antropologiche. La mente umana produce metafisiche. È una necessità; pertanto esse sono trattate come significativi artefatti antropici, comportando l'impossibilità di essere ignorate.

quello di comprendere come gli strumenti e i traguardi raggiunti nella ricerca artistica possano aprire orizzonti inattesi e fertilizzare la pianificazione paesaggistica. Secondo Magnaghi «A differenza delle molte opere artistiche (in pittura, in scultura, in architettura) o tecniche che sono prodotte dall'uomo plasmando materia inanimata, il territorio è prodotto attraverso un dialogo, una relazione tra entità viventi, l'uomo stesso e la natura nel tempo lungo della storia. È un'opera corale, coevolutiva, che cresce nel tempo. Il territorio è generato da un atto d'amore (inclusivo degli atteggiamenti estremi della sottomissione o del dominio), seguito dalla cura della crescita dell'altro da sé.

Il territorio nasce dalla fecondazione della natura da parte della cultura» (Magnaghi, 2010, p. 17). Va ammesso che la posizione di questa ricerca non è così filantropica come quella di Alberto Magnaghi considerando che esistono in natura gruppi di organismi dominanti (di cui fa parte la specie umana) che sono capaci di saturare l'ambiente che abitano con la propria presenza rendendolo inadatto alla propria stessa sopravvivenza. La cultura se non viene dalla natura è capace di produrre superfetazioni dal carattere infestante. Ad esempio da un punto di vista di *ecologia della mente* l'umanità per logica dovrebbe, in quanto autocosciente, proteggere le diversità in ogni tipo di categorizzazione della realtà. Dal punto di vista della società la diversità è sempre in minoranza, è la parte debole che dovrebbe essere preservata dalla parte forte e non schiacciata, appiattita, resa conforme, come spesso avviene. Se consideriamo che già ogni individuo di qualsiasi specie è diverso da tutti gli altri per genotipo e/o per fenotipo, potremmo concludere che la posizione più intelligente sarebbe quella prospettata da Lucrezia De Domizio Durini in *Evolution - L'Unità delle Diversità* (2018, Torino) ovvero di poter agire in modo individuale e collettivo per far emergere le differenze considerandole *nuove ricchezze* da contrapporre a quelle che Magnaghi chiama *nuove povertà*. In questa ricerca la dicotomia cultura-natura a cui fa riferimento Magnaghi viene meno perché la cultura è considerata naturale. La classica dicotomia stabilisce una non appartenenza (parziale o totale) dell'umanità alla natura e perciò costituisce una *distanza*. La cultura in questa ricerca è considerata parte della natura e, di conseguenza, l'arte facendo parte della cultura è anch'essa natura. Ne è parte integrante perché la natura è in sé creativa e l'umanità, una volta risolte le questioni relative alla sopravvivenza, può partecipare a questa creazione. Non siamo l'unica specie vivente capace di creare e costruire e nemmeno l'unica a lasciare segni *forti* sul territorio. Il cosiddetto *footprint* è un fatto piuttosto recente se si considera la vita del Pianeta Terra.

L'arte è necessaria all'uomo, per esprimersi in modo prelogico, per comunicare, per costruire il suo ambiente di vita, per immaginare possibili realtà, per *indagare* dall'interno la propria natura, per *evadere* dal pensiero esclusivamente logico e ritrovare la natura umana, la *psiche* in cui *logos* e *pathos*, insieme alle altre dicotomie, si risolvono perché vengono meno. In conclusione l'arte è qui intesa come espressione della natura umana, probabilmente la più alta. Per procedere, è stato necessario partire da qualche *incerta certezza* che non poteva che risiedere nel ricercante e perciò essere inevitabilmente soggettiva. Va

dunque premesso e ammesso che questa ricerca è fondata sul credere *a priori* che l'arte sia necessaria e utile all'uomo. Questo assunto quasi assiomatico nasce dalla mia esperienza personale come artista e come *visitatore attivo-partecipativo*. L'arte è ritenuta una necessità primaria psicofisica della specie umana e una fonte sempre fresca di pensiero; è questa una posizione molto soggettiva, ma vorrei condividere le ragioni che mi hanno condotto alla scelta di questo punto di partenza.

La prima ragione è di carattere esistenziale: l'arte è *resistente* anche ai colpi più duri: agli ostacoli che la storia continua a porre nello scorrere della vita personale e delle vicende umane. In momenti di smarrimento, credo che, come ha espresso magistralmente Giulio Carlo Argan, sia lecito se non necessario rivolgersi all'arte come *ultimo bastione* della resistenza culturale che non ha ceduto, non ancora alle forze distruttive e in cui è viva una *militanza culturale*. Dovremmo ammettere che stiamo chiedendo aiuto all'arte non per vanità ma per una sorta di *fredda* disperazione; forse le chiediamo troppo, ma non abbiamo in fondo molte scelte. In un estremo atto di «speranza, ci si è rivolti all'arte, come quella che, tra le attività umane pare più irriducibile al destino, più libera, più disinteressata, più cosciente del valore autonomo del fare; proprio perché da molti si pensa che l'arte non nasca dalla volontà e dalla ragione [non solo], si chiede all'arte il rimedio al destino che gli uomini si sarebbero dati per un eccesso di volontà e di ragione. Tutte le altre attività, si dice, possano essere sostituite dalla macchina ridotte a muoversi secondo il suo ritmo; ma potrà la macchina, impegnata com'è a fare un lavoro economico, arrivare a produrre opere d'arte? V'è qualcosa di patetico in questo appello *in extremis* rivolto all'arte dalla società della tecnica, dei fatti concreti, degli interessi positivi: la stessa che ha ignorato Cézanne fin dopo la sua morte e ha spinto Van Gogh al suicidio. Vorrei rispondere che l'arte è un recinto sacro, in cui non potrà mai penetrare il tecnicismo che noi stessi abbiamo messo in moto, il luogo in cui l'individuo sarà sempre sovrano. In coscienza non posso dirlo: l'arte è soltanto un bastione già investito, sul quale [però] si combatte ancora» (Argan, 1965, p.15).

Cercare una feconda ibridazione della pianificazione paesaggistica intrecciandola a quelle pratiche artistiche contemporanee che possano essere fonte di un'innovazione di questo processo, vuol dire inoltrarsi in un campo di battaglia.

Possiamo constatare che nessuna guerra, nessun cataclisma naturale o artificiale, niente e nessuno è riuscito a fermare mai la pulsione umana per l'espressione artistica. Pare, come evidenza, che sia una necessità primordiale. Come è dimostrato dai dati fisici, i ritrovamenti archeologici, l'arte si manifesta molto presto nella evoluzione della civiltà umana (nel Paleolitico tra Musteriano e Aurignaziano dal 40000 a.C. circa) e persiste in ogni epoca con una determinazione inestirpabile. È lapidea la citazione di Benedetto Croce che utilizza il «verso scultoreo del Carducci: Muor Giove, e l'inno del poeta resta» e possiamo rasserenarci nella laicità affermando che l'arte riesce a persistere anche all'eventuale fine delle

metafisiche.

L'arte sembra essere una necessità primaria per la psiche umana che ha bisogno di estendersi fuori dal sé. I ritrovamenti materiali dimostrano i passi percorsi in un processo costruttivo e astrattivo e che determina la complessità esistenziale della nostra specie. Le *veneri*²⁶, ad esempio, sono un dato indiziario che stabilisce approssimativamente per difetto la nascita almeno embrionale di un *pensiero metaforico* e *metafisico*, ma di una metafisica tutta umana e *ctonia*, che funziona come premessa concettuale per azioni territoriali. Gli arti inferiori delle statuette erano spesso stilizzati in un cono rovescio perché venivano conficcate nel terreno coltivato con l'auspicio di fertilizzare il suolo. Per questo se qui si parlerà di una qualche metafisica, questa non può che essere intesa come profondamente umana e terrena, piantata nel territorio e incarnata nella laicissima transustanziazione di cui l'arte è capace.

L'arte della Preistoria fornisce molti spunti di riflessione. Ad esempio le creature antropo-zoomorfe presenti in alcune delle pitture rupestri, che mischiano in un'unica figura parti umane a parti di animale, si ipotizza possano significare l'assimilazione metaforica, attraverso il nutrimento, delle caratteristiche dell'animale (l'agilità, la forza, il coraggio, etc.). Questo dato è interessante per comprendere l'antichità del rapporto simbolico che l'uomo, attraverso l'atto nutritivo, instaura con il paesaggio e l'ambiente di vita. Il cibo non soddisfa solo una primaria necessità fisica, ma anche psichica ed emozionale. Le cibarie non sono solo fonte di energia vitale, ma possiamo considerarle la *parte di mondo* a cui permettiamo l'ingresso nel nostro corpo. La *dieta* che ogni essere umano segue, da questa prospettiva, è una scelta che assume un carattere più profondo legato alla *Weltanschauung* ed emancipato dal banale piacere sensoriale. Volutamente ho preso in considerazione il gusto e non la vista poiché quest'ultima è un senso dominante - com'è stato chiarito ampiamente da molti pensatori tra cui Paul Valéry - e spesso schiacciante nella percezione del mondo, perché la *percezione sensiva* è sempre, anche se in modi più o meno evidenti, *sinestetica* coinvolgendo dunque più sensi - tutti o quasi tutti - contemporaneamente. Ma possiamo con agilità estendere le riflessioni precedenti anche ad esperienze estetiche che prevedono la predominanza di un senso diverso dal gusto, come per l'appunto la vista.

²⁶ Uno dei reperti più noti è conosciuto come *Veneri di Willendorf* ed è stato datato intorno al 25000 a.C. Attualmente è conservato nel Museo di Storia Naturale di Vienna.

2. METODO DI SCELTA DELL'ARTE UTILE A QUESTA RICERCA

2.1 niente storia: un uso ricorsivo dell'arte. La produzione massiccia di arte che caratterizza la nostra epoca si pone come un impedimento ad ogni tentativo di essere esaustivi: Gombrich aveva già notato che «al giorno d'oggi la varietà di posizioni critiche offre a un numero crescente di artisti l'opportunità di un riconoscimento: alcuni di loro si sono riavvicinati all'arte figurativa e (...) “non inorridiscono più di fronte alla narrazione, alla predica o al sermone moralizzante”». È parso necessario e conveniente fare delle scelte precise sui riferimenti di opere d'arte e artisti affinché potesse emergere un discorso *chiaro* che cercasse di tessere una maglia. L'arte è utile, qui, in modalità *ricorsiva*²⁷, per imbastire un discorso sulla pianificazione immerso nella disciplina. Dopo questi tre anni di intensa ricerca, preceduta, ovviamente, da un fortissimo interesse e una conoscenza pregressa delle pratiche artistiche contemporanee connesse, e potenzialmente utili, al processo di pianificazione del paesaggio, posso affermare con un 'brivido' di aver *scoperto cercando* una chiave - sebbene inevitabilmente soggettiva - per aprire i serramenti disciplinari su un determinato panorama della produzione artistica contemporanea e di un passato recente, evitando il rischio di perdersi nel labirinto ipertrofico della produzione artistica del nostro tempo.

2.2 aria di montagna. Il processo si è autodefinito strada facendo ed è avvenuto con fatica e per fasi successive di *lavorazione*: è stato come essere in una cava, staccare un blocco di pietra grezza da lavorare attraverso un processo di sottrazione. Trovo, per questo, come metafora perfetta del metodo adottato, l'azione *esteatite* di Janusch Ertler - artista giovanissimo - i cui risultati sono stati oggetto di una mostra inaugurata il 22 gennaio 2017 presso la galleria *1822 – Forum der Frankfurter Sparkasse*: Ertler ha lavorato una pietra sottratta da una cava in Brasile che è utilizzata massicciamente per produrre una polvere usata nella cosmesi e monopolizzata da una delle più grandi multinazionali del settore. Nella mostra la presenza più forte è stata l'assenza fisica della pietra. Questa è stata presente solo in modo riflesso, descritta dalle fotografie delle fasi del processo di lavorazione, ma soprattutto in una forma metamorfosata: la cava è apparsa al centro della stanza come transustanziatasi in una montagna di cataloghi bianchi. Il catalogo ha una formattazione molto sperimentale: molti spazi vuoti, poche parole, il nome dell'artista solo nell'ultima pagina. Un vero e proprio *mise en abym*. All'interno sono custoditi, oltre alle fotografie dislocate in calce e a testi critici stringati, una lametta e una bustina di plastica trasparente contenente un po' di polvere bianca. Questi due oggetti possono essere interpretati come resti del processo, ma anche come strumenti che invitano all'azione. Ma la cosa interessante è che la metamorfosi regge anche a scale diverse: infatti il visitatore che prende un catalogo è *come se* staccasse un blocco di pietra dalla cava o scolpisse un monolite.

²⁷ Nell'accezione rara di *che fa ricorso* e *che ricorre*.

2.2.1 *staccare il blocco dalla cava.*

Ho ritenuto opportuno focalizzare l'attenzione su opere disinteressate ad avere un valore estetico immediato escludendo ogni forma di *parnassianesimo*. Le opere belle, spesso proposte dal mercato dell'arte e costruite per sfondare lo schermo dei nostri dispositivi digitali e balzarci agli occhi, non sono risultate utili in questa ricerca se non appunto per difetto, come scarto. È un approccio molto soggettivo: non è possibile negare che opere da me scartate possono invece rivelarsi interessanti per altri soggetti. Per onestà intellettuale ho da sottolineare che alcune delle proposte artistiche escluse da questa ricerca, ma esperite, non si sono rivelate adatte neppure a soddisfare quella personalissima e 'soggettivissima' curiosità e necessità di bellezza per cui talvolta proviamo attrazione e che generalmente procura benessere ovvero l'arte che Croce riconduce al *Sensualismo* e al *Formalismo*. Sebbene in altre persone potrebbero procurare appagamento ed effetti positivi, alcune opere in cui il carattere formale è predominante - se non, a mio parere, l'unico - e che partono da una pretesa di bellezza, prevedono un controllo estremamente rigido dell'azione creativa verso un'idea di preconcepita perfezione (cosa è poi la perfezione?) e non tengono in considerazione gli aspetti relazionali. La percezione di una sorta di consapevole 'vero falsificato' o, per converso, di 'falso verificato' ha disturbato e fatto traballare lo scopo sociale che è proprio del mio pensiero e di questa ricerca rivelando un'umanità persa, forse irrimediabilmente, nel *paese dei balocchi*. È stata comunque utile a delineare la via maestra da seguire. È comunque interessante notare come la linea di produzione artistica in cui spesso permane, e si espande a dismisura, un residuo surrealista (o iper-realista) abbia un suo *speculare* nell'urbanistica. In ogni caso resta forte la tendenza all'evasione e a un genere di attività costruttiva che è generata da una forma di Surrealismo. Questa attitudine, calata nel contesto territoriale, aumenta considerevolmente il rischio di una deriva verso un *paesaggio Potëmkin*²⁸, che potrebbe essere solo un passaggio intermedio verso un *tutto-mondo Potëmkin*. Codesta tendenza a mio avviso si fonda su una facile risposta a una necessità esistenziale che si trasforma in un semplicistico desiderio di fuga nel sogno, in una *irrealtà* che può essere contemporaneamente vera, ma virtuale come nel caso ad esempio di Second Life²⁹, o una vera e propria costruzione nello spazio fisico-reale come nel caso della città *Celebration*. In entrambi i casi

²⁸ L'espressione *villaggi Potëmkin* è nota agli architetti soprattutto per lo scritto *Die Potëmkinsche Stadt* di Adolf Loos (1870-1933) che utilizza questa storia come metafora per criticare un approccio 'cosmetico' in un tentativo un po' disperato di Vienna al fine di recuperare la fama di città dorata. I villaggi Potëmkin nella storia narrata sono finte città, fatte di cartapesta al fine di ingannare la percezione dell'osservatore: pare infatti che il principe Grigorij Aleksandrovič Potëmkin, costruì finte villaggi ingaggiando attori e spostando greggi per ingannare Caterina II di Russia nel suo viaggio in Crimea nel 1787. L'unica fonte certa della storia dei villaggi di Potëmkin è un pamphlet dell'ambasciatore Helbig, dal titolo *Potëmkin Tavrkiceskij*, pubblicato ad Amburgo. In questo testo l'ambasciatore, accompagnatore di Caterina II di Russia, accusava il principe di aver sottratto denaro pubblico per aver costruito per l'appunto finte città lungo il corso del fiume Dnepr, nei territori sottratti all'Impero Ottomano. Non essendoci altre fonti attendibili e certe la storia è comunque da ritenersi un mito.

²⁹ Second Life è un artefatto che propone un mondo virtuale *online* (MUVE). È una sorta di realtà virtuale parallela in cui è possibile svolgere virtualmente una serie di attività umane. È stato messo in rete il 23 giugno 2003 dalla compagnia nord-americana Linden Lab che ha sviluppato l'idea del fisico Philip Rosedale, fondatore della società nominata. Viene proposta tra i 'nuovi media' come piattaforma informatica dalle spiccate potenzialità creative.

avverto un dispiacere nel constatare un uso improprio di energia creativa, che potrebbe essere spesa nello spazio reale in un'interazione co-creativa con l'ambiente di vita, che viene catalizzata invece nella realizzazione di un superficiale sogno estetico, in un atto di creatività mal indirizzato, o in un *mondo-paesaggio* virtuale, che si spegne quando spegniamo il computer o usciamo dal recinto di un regno fatato - o stregato? - la casa, il quartiere, il bel borgo, la ridente città dove tutto è costruito per appagare e placare gli animi di quegli uomini che possono permettersi il lusso della bellezza. Gli artisti italiani hanno il merito di aver conseguito, con la ricerca che possiamo ricondurre genericamente all'*Arte Povera*, un'estetica contrapposta al lusso, fatta con materiali residuali, di scarto. In *un sogno* il drammaturgo svedese Strindberg, con un acceso dialogo, fa dire attraverso il personaggio *la figlia* a *l'avvocato* che «esiste una specie di bellezza che non costa nulla» una ricercata semplicità che usa l'intelletto, e si rende percepibile attraverso l'ordine e la cura. Questa bellezza può cadere nella categoria crociana del *Formalismo* o del *Razionalismo* perseguendo - credendo di perseguire - il *vero*.

In questa ricerca dunque è stata esclusa ogni forma che mi apparisse come *art pour l'art* al fine di rimuovere quello che a me è parso un intralcio e non interessante per gli scopi prefissi, che sono vocati, in modo esplicito, a far emancipare il paesaggio dal 'bel panorama' e che puntano ad arrivare a risultati *socialmente utili*. Il tentativo è di trasformare il paesaggio da panorama a esperienza: sconnettere il paesaggio da una visione estetica (bellezza paesaggistica) verso una visione sinestetica e complessa. Una esperienza collettiva può aiutare a convogliare la creatività di una comunità su un unico obiettivo. Può il Pianificatore prendere qualcosa dal processo artistico e portarlo, tra-durlo, nel processo proprio di pianificazione? Forse il pianificatore, simulando processi artistico creativi può trovare una risposta univoca a più problemi complessi implementando la visionarietà, il progetto, e può, favorire una relazione tra luogo e abitante. Se l'abitante non ama un luogo e se non ha coscienza della visione che guida le sue azioni e, infine, senza una educazione adeguata non agirà positivamente su di esso. Intendere *l'arte come esperienza* mi ha portato a prediligere le opere d'arte di cui ho potuto fare esperienza diretta. È stata fatta sicuramente una scelta *soggettiva*, non nel senso comune del termine, ma nel senso che, alla luce di un'idea di *arte come esperienza* (Dewey, 1987), ho scelto di selezionare gli artisti di cui ho potuto direttamente o indirettamente esperire l'opera/operazione eliminando ogni generica forma di *relata refero*. Non potendo raggiungere fisicamente ogni luogo, questo discrimine ha determinato una parziale limitazione di natura territoriale ovvero di prediligere opere e artisti che hanno lavorato in Italia e/o in Germania, il luogo della mia esperienza estera, dove ho potuto nei tre anni trascorsi visitare esposizioni permanenti e temporanee soprattutto a Francoforte, dedicandomi infine per sette mesi alla quinquennale d'arte *documenta*, uno degli eventi più significativi per la ricerca artistica internazionale. Per la stessa ragione territoriale ha giocato un ruolo importante il MAACK (Museo all'Aperto di Arte Contemporanea Kalenarte) di Casacalenda (CB) che è stata considerata una *buona pratica* territoriale. Ma

questo limite non ha rappresentato una barriera invalicabile: sono state considerate anche opere esperite in via indiretta. La scelta in questo caso è caduta su opere-operazioni ritenute fondamentali alla ricerca o che hanno contribuito con evidenza e in modo sostanziale allo sviluppo attuale delle linee d'arte. Ad esempio, nel caso delle performance passate, queste sono esperibili nel presente solo attraverso la documentazione video-fotografica e il racconto, tramite ricerca di archivio. Questa è stata svolta con cura e attenzione selezionando, in questa restituzione scritta della ricerca, solo ciò che ha scatenato una reazione nel *respiro* dei pensieri qui riportati, vivacizzandone, in modo considerevole, il processo di sviluppo.

2.2.2 sbazzatura grossolana

Una scelta *critica* invece ha limato la pietra eliminando un giudizio basato sull'aspetto esornativo di molte opere d'arte. Il primo passaggio, una sbazzatura grossolana, è stato quello di considerare le esperienze artistiche che mi sono parse rivolgersi al futuro, in modo più o meno marcato, con uno spirito innovativo. Bisogna ammettere e lasciare un posto nella storia dell'arte ad ogni via di retroguardia, anche ai piccoli sentieri purché siano battuti da passi intellettualmente onesti e intelligenti; ma in questa ricerca, come già accennato, le esperienze artistiche sono usate in modo *ricorsivo*³⁰ e questo tipo di arte, che si comporta diversamente dall'Angelus Novus di Klee perché guarda al passato e ci resta, non poteva evidentemente essere di ausilio. Questa ricerca è cosciente della possibilità di aver trascurato forme d'arte solo apparentemente vetuste «John Russel Taylor intendeva anche questo (...) parlando di un mondo pluralistico in cui spesso ciò che è più avanzato (...) rischia di apparire più tradizionale» (Gombrich, 2008, p. 492), ma questa ricerca non si è posta, sin dal principio, l'obiettivo di essere esaustiva. Comunque c'è da ammettere che persiste un'attitudine a volte ingenua degli artisti e dei critici contemporanei a trovare confortevole l'«(...) atteggiamento che Harnold Rosemberg ha definito “la tradizione del nuovo” (...). Tuttavia è bene ricordare che l'idea che gli artisti debbano essere all'avanguardia non è assolutamente condivisa da tutte le culture: in molte epoche e in numerose parti del globo si ignora questa ossessione» (Gombrich, 2008, p. 486). Risulta a tal proposito un'evidenza storica l'arte *egizia* o ad esempio la persistenza del *filo* (quantomeno dal 1960 al 1985³¹) nella ricerca artistica di Achille Pace, sottolineata dalla mostra *Il filo della coerenza* del 1985 presso la Galleria Civica di Ascoli Piceno. Dopo tre anni di contatto con artisti e opere, non credo si possano rintracciare precise linee comuni alle opere-operazioni artistiche contemporanee. Assistiamo ad una vera e propria

³⁰ Nell'accezione di *fare ricorso a qualcosa* nel tentativo di cercare una chiave chiarificatrice per una problematica.

³¹ Credo sia giusto notare che in seguito il filo non viene meno come personaggio principale delle opere di Pace, ma che l'artista abbia battuto anche altri interessantissimi terreni di ricerca con le Terre, le Ecologie, oltre che a numerose opere acquee su carta semplice, in cui il colore è estremamente diluito e che permettono al segno di dilatarsi.

esplosione con una conseguente produzione (e sovrapproduzione) di detriti creativi. In arte oggi è ammesso tutto. Per correttezza devo asserire che il riavvicinamento alla figurazione di alcune correnti qui trascurate, come ad esempio la Transavanguardia, è da me interpretato come un tentativo (forse il più semplice?) di soddisfare la necessità di un riavvicinamento alla realtà, operazione che, può essere declinata comunque, ma in modi decisamente più interessanti e avanzati.

Per questa ricerca è stato utile porre attenzione verso l'*avanguardia*, intesa come gruppo di artisti, o meglio di opere degli stessi, che hanno tentato e tentano, attraverso la sperimentazione, di contribuire anche con un granello di sabbia alla complessa costruzione del pensiero occidentale, quelle che lo hanno fatto e lo fanno procedere verso un domani, sebbene incerto e indefinito. Queste opere non solo danno senso all'oggi, ma battono, a volte molto silenziosamente, altre volte con il clamore della provocazione, una strada che procede comunque verso qualcosa di più alto o di più avanti rispetto al punto di partenza. Secondo Gombrich «(...) ogni generazione è a un certo momento in rivolta contro i canoni dei predecessori; ogni opera d'arte deriva il suo fascino nei confronti dei contemporanei non solo da ciò che fa, ma anche da ciò che lascia da fare. Arrivando a Parigi il giovane Mozart notò – come scrisse al padre – che tutte le sinfonie alla moda chiudevano con un finale affrettato; così pensò di sorprendere l'uditorio con una lenta introduzione all'ultimo movimento. (...) L'esigenza di essere diverso può non essere l'elemento più alto o più profondo del bagaglio di un artista, ma è raro che manchi del tutto»³² (Gombrich, 2008, p. 10). Sono in altre parole interessanti in questo contesto le esperienze che trovano abitazione nell'intersezione tra la sfera del pensiero creativo e la sfera del pensiero progettante, uno spazio in cui possono convivere in uno stato di speranza intellettuale verso il futuro: le intuizioni, i pensieri in status nascenti, le memorie e persino un rapporto con l'antico quando avviene con un'attitudine all'innovazione. Casi emblematici sono Francesco Petrarca e Leon Battista Alberti che hanno rivoluzionato il pensiero occidentale trovando le risposte per il loro oggi proprio nel contatto diretto con le opere antiche.

Tornando ai criteri di selezione delle opere e degli artisti, credo sia lecito ammettere il *valore storico*, ma anche antropologico, di movimenti di retroguardia, ma il *valore critico* è, non solo in questo contesto, nel carattere innovativo che l'arte spesso possiede, anche se minimo: quantomeno come l'Angelus Novus di Paul Klee, tanto caro a Walter Benjamin, con lo sguardo che si gira per guardare al passato mentre procede - più o meno coscientemente - verso il futuro. Secondo Maria Lai *l'uomo comune è sempre in attesa del domani, l'artista il domani se lo inventa*: questa ricerca si fonda sulla convinzione che l'artista sia un uomo come gli altri, e che tutti gli uomini abbiano capacità creative, modificando con la propria esistenza, con più o meno consapevolezza, l'intero creato.

³² Nella prefazione

2.2.3 qualche colpo di martello per mano di Croce

L'infinita varietà di forme artistiche ha reso necessario restringere il campo a forme artistiche che sono parse, in modo talvolta soggettivo, utili alle finalità del percorso che ho tentato di tracciare/rintracciare. Il pensiero di Croce e Gentile ha determinato nel nostro Paese un'impostazione culturale *strutturale* e generale di carattere neoidealista da cui è derivata, come messo in evidenza da Settis, una peculiare connotazione di paesaggio. Il paesaggio per Croce non è natura, ma storia e per questa ragione non possiamo che vederlo attraverso i filtri culturali dell'arte (che comprende anche la cara letteratura). Questa conclusione, come ha messo in evidenza Alain Roger nel *breve trattato del paesaggio* (1997) è la stessa a cui approdano tre importanti intellettuali europei dello stesso periodo (1912): Benedetto Croce, Charles Lalo e Georg Simmel, rispettivamente in Italia, Francia e Germania. Una coincidenza indicativa di un pensiero non esclusivamente italiano, ma di un'atmosfera culturale ampiamente diffusa.

Il testo di Croce *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* è nato dall'esigenza di preparare un intervento del 5 marzo 1893 presso l'Accademia Pontaniana di Napoli. È rilevante che questo testo ha avuto una gestazione complicata³³ e ha ribaltato le aspettative degli astanti dichiarando che la *storia è arte*. La scrittura di questo saggio si impone a Croce non come semplice battitura a macchina di un pensiero già strutturato e formato, ma come un'esperienza da cui scaturisce un pensiero. Il testo fa da controcanto - nella volontà di Croce c'è una chiara opposizione - alla riflessione di Herbert, successivamente sviluppata da Zimmermann, per cui la *storia è scienza*. Successivamente verrà riproposto questo testo seminale per formulare alcune riflessioni sulla storia, necessarie perché il processo di pianificazione si pone evidentemente tra passato e futuro, ma in questo momento è interessante per i temi che il saggio di Croce tratta in modo collaterale, che però sono molto utili a definire il tipo di arte che interessa questa ricerca. Croce riconduce la *storia* nella categoria dell'*arte* e dunque, per una sorta di *proprietà transitiva*, se il paesaggio è storia e la storia è arte, potremmo concludere che per Croce il paesaggio è arte. Quest'ultima parola va intesa, in questo caso, nell'accezione classica espressa dalla formula di Ovidio *simulaverat artem ingenio natura suo* (Ovidio, *Metamorfosi* III, 158-9). Il pensiero neoidealista di Croce che definisce i caratteri di storia e di arte, con ricadute sull'idea di paesaggio soprattutto nei discorsi che toccano l'estetica, pare giocare un ruolo latente nel pensiero contemporaneo italiano e perciò sarebbe scorretto glissare, evitare di fare i conti con il pensiero crociano. È necessario non per una mera speculazione erudita, ma va tenuto conto che «(...) il neoidealismo non sarà solo un movimento culturale ma diventerà prima attraverso Croce e poi soprattutto con Gentile elemento fondativo delle politiche (...)» (Budoni, 2014, p. 643:648) che hanno riguardato e riguardano il paesaggio in modo diretto e indiretto. Va rimarcato che «(...) il ruolo di

³³ Nella *nota del curatore* Giuseppe Galasso (p. 69) è narrato il processo di generazione del testo che era partito dall'ipotesi opposta.

Benedetto Croce rispetto al paesaggio italiano non si limita alle riflessioni di un grande intellettuale. A lui si deve infatti, nel brevissimo periodo in cui fu ministro della Pubblica Istruzione nel governo Nitti, la prima legge italiana per la tutela del paesaggio.(...)» (Settis, 2011). Si ritiene perciò opportuno affrontare ogni questione partendo da alcune riflessioni di Benedetto Croce, una dorsale rocciosa da cui probabilmente si staccano quei *blocchi* che impediscono alle politiche territoriali nazionali di superare l'*impasse* dell'*idealismo*.

Benedetto Croce (2017, p. 20) individua nell'arte quattro strade possibili: il *Sensualismo* (che fa riferimento a una sfera a-razionale e persegue il *piacere* fisiologico), il *Razionalismo* (che persegue il *vero* logicamente inteso), il *Formalismo* (che definisce rapporti precisi, geometrici, percepiti come gradevoli, una sorta di *piacere* mentale) e – prendendo la definizione da Eduardo von Hartmann, in *Die Deutsche Aesthetik seit Kant* (1886 Duncker, Berlin) – l'*Idealismo concreto*. Questa ricerca non si può che connettere a questa ultima strada, cercando però di battere un percorso laico capace di superare l'*impasse* dell'*idealismo*. Come già accennato, l'artista concettuale contemporaneo Joseph Kosuth è noto non solo per le sue opere, ma anche per i suoi scritti come *Art after Philosophy* in cui sostiene l'interessante tesi che l'arte concettuale sia l'erede della filosofia. Con questo proposito esamineremo due casi davvero emblematici: l'opera-operazione di Achille Pace e di Maria Lai. Quest'ultima amava ripetere che *l'artista non è un sognatore, è un realista che usa i suoi sogni per realizzare forme concrete*. Emblematiche sono le strofe riportate in un'opera in bianco su nero del 1999: la filastrocca delle cinque 's' ispirata alle cinque 's' necessarie, secondo il padre della Lai, alla coltivazione dell'ulivo. *Sasso terra/terra sasso/la radice trova passo/vago sogno si fa sasso/duro sasso si fa sogno/duro terra/scava Solco/che calando va profondo/nel terreno addormentato/della traccia orizzontale./Sole sale verticale (...)*. Dalle annotazioni, a *latere* del testo, ipotizzo che la Lai intenda che sia l'aratro a scavare il solco, ma la parola poetica riesce a dire cose diverse contemporaneamente e credo, anche alla luce dei lavori *tenendo per mano l'ombra e tenendo per mano il sole*, che possa invece essere la radice che, con il *duro sasso* che *si fa sogno*, può scavare connettendo l'ombra del sottosuolo alla luce. Nella filastrocca della Lai potrebbe nascondersi una metafora: lo sforzo dell'artista concettuale, ma concreto, nel suo ruolo mediano, nel rendere materico il concetto e viceversa. Tra l'altro, la tecnica del cucito e del ricamo, utilizzata in modo costante dall'artista, rende bene questa idea di continua penetrazione ed emersione che avviene spontaneamente, con uno sforzo che non stanca. L'artista è come un albero che si impegna nel radicarsi tra le pietre, inglobandole nelle sue radici, vitalizzando il terreno profondo e nel contempo cresce e tende verso la luce sfidando la legge di gravità.

2.2.4 Formulazione di un'*arte concettuale immanente*

Secondo Achille Pace in molte linee di ricerca dell'arte contemporanea, sebbene non paia a prima vista, si può leggere una recrudescenza di *surrealismo*: in questo si manifesta il limite di un certo idealismo latente e laico che comunque non opera nel e per il mondo reale. Evitando il rischio di portarci dietro un residuo di idealismo e surrealismo, potremmo sostituire la parola *sogno* della Lai (perché rischia di essere inteso e frainteso nella sua accezione surrealista) con *pensiero* e *concetto*, possiamo tirare alcuni fili che portano a una definizione più contemporanea di quel genere di arte che fa del contenuto parte integrante dell'opera-operazione. La concretezza fa riferimento alle esperienze di *poesia concreta*, apparsa in Svizzera e in Brasile sul finire degli anni quaranta e che ha sviluppato un metodo *metapoetico* nel senso che riflette sullo strumento stesso che adopera, (in questo caso) la parola. Questo movimento si è diffuso dagli anni cinquanta coinvolgendo il contesto internazionale ed è stato declinato negli altri ambiti artistici divenendo *arte concreta* e che vedrà nascere ad esempio in Italia il MAC, Movimento di Arte Concreta, fondato da Bruno Munari, Gillo Dorfles, Anastasio Soldati e Gianni Monnet nel 1948 a Milano. Nell'atmosfera non idealista e laica, che questa ricerca tenta di mantenere, ho creduto opportuno ribattezzare quel tipo di arte, che ha come obiettivo primario l'espressione di un concetto, come *arte concettuale immanente*.

Arte concettuale immanente è dunque una nomenclatura coniata appositamente in questa ricerca per diverse ragioni. Da un lato come già detto credo sia necessario svincolare il concetto, il pensiero razionale e a-razionale, dall'idealismo di Hegel e Croce; dall'altra la parola *immanente* vuol dire che si riferisce alla materia. Non vuole escludere l'arte effimera, anzi, ma denota la consapevolezza dell'artista di operare in un ambiente co-creativo in cui la materia gioca un ruolo attivo *reagendo* a uno stimolo e talvolta *agendo* in modo quasi autonomo; queste capacità sono insite e inscindibili dall'essere. La parola *materia*, in questa accezione lata di *esistenza*, può essere anche una relazione, un sentimento, ma trattato in modo concreto. Va ricordato che molti artisti nel dopoguerra si sono rivolti alla *materia* proprio per fuggire da ogni idealismo e in questo contesto l'Italia soprattutto con il movimento di *Arte Povera* ha dato un notevole contributo alla costruzione del pensiero occidentale. Quando l'arte è immanente, è di conseguenza *esistenziale*, ma non in senso espressionistico. È esistenziale perché non può prescindere da, e a volte coincide con, l'esistenza dell'artista, della materia, di un pubblico ricevente. Questi tre elementi possono coincidere e sfumare l'uno nell'altro come nel caso della *performance*. Nel contesto contemporaneo molto virato verso il materialismo, l'artista viene spesso inteso come produttore, fabbricatore di artefatti che, oltre a essere merce, possono innescare forme di feticismo. La performance come molti hanno scritto svincola l'artista dai meccanismi consueti nel mercato dell'arte: la performance tenta di evadere dalla mercificazione dell'arte, dalle aste. Può essere venduta, ma non con agilità e, l'incertezza di un risultato

tangibile, la rende poco usata in operazioni di arte pubblica.

Questa modalità di fare arte ha, a mio avviso, anche un carattere fortemente esistenziale ed immanente che la rende interessante per questa ricerca: è una sorta di diritto (della categoria dei *writ* degli ordinamenti giuridici *Common law*) simile a un *Habeas Corpus* ovvero di essere mostrati. In questa chiave può essere letta la nota performance *The Artist is present* dell'Abramovič per la mostra al Moma di New York del 2010.

2.3 la performance. La *performance* è dunque un'arte effimera per antonomasia. In verità la stessa Abramovič nel 2005 con il *Seven Easy Pieces* ha replicato al Solomon R. Guggenheim di New York alcune *performance* di altri artisti come ad esempio *how to explain pictures to a dead hare* di Joseph Beuys e negli ultimi anni sta replicando le sue stesse opere servendosi di giovani artisti da lei adeguatamente formati e allenati. Questa operazione potrebbe essere equivocata. L'artista chiama questa operazione *re-performance* cosciente dell'impossibilità di resuscitare l'opera, ma riproponendola in un altro spazio-tempo e a un pubblico diverso, facendole assumere perciò un significato totalmente differente che è evidentemente legato a, ma non coincide con, l'opera originaria. «Interpretate da nuovi artisti, le opere non sono più solo documentazione d'archivio, ma acquistano una nuova vita e mutano a seconda del performer (...)» (dal catalogo³⁴ *The Cleaner*, 2018, p.18) e del pubblico. Gli unici veri resti materiali di una performance sono le fotografie, i filmati, gli scritti progettuali e poco altro: non coincidono affatto con l'opera e sono da considerare come riflessi involontari e/o scarti: oggetti *a latere* di un processo. L'esempio più chiarificatore è costituito dalle teche o vetrine di Joseph Beuys che risultano insignificanti rispetto alla carica innovativa delle sue opere-operazioni artistiche che hanno scritto un capitolo davvero significativo nella storia dell'arte occidentale. Credo che la scomparsa ipotizzata da Benjamin dell'aura dell'opera d'arte, un'aura legata a sfere a-razionali della psiche, non sia di fatto mai avvenuta poiché non è negata intrinsecamente dai processi stessi di produzione e di riproduzione. L'opera d'arte fotografica (l'esempio principe nel testo di Benjamin) non risiede esclusivamente nel *negativo*, ma nei passaggi in fase di sviluppo che garantiscono, con un numero consistente di scelte, innumerevoli variazioni possibili del *positivo*. Anche solo la scelta del tipo di carta fotosensibile può portare ad esiti piuttosto diversi.

2.4 il paesaggio si comporta come una performance. Walter Benjamin, nel suo testo seminale *L'Opera d'Arte nell'Epoca della Sua Riproducibilità tecnica*, sostiene che l'arte abbia perso, con la sua riproducibilità, l'aura che la pone come fatto straordinario e nel contempo la riproducibilità emancipa l'arte dal rituale. Come mostrano diversi artisti contemporanei, la riproducibilità può essere considerata

³⁴ I testi del catalogo edito da Marsilio non indicano l'autore. Presumibilmente possono essere attribuiti al curatore della mostra Arturo Galansino - 2018 *The Cleaner* a Palazzo Strozzi, Firenze)

essa stessa un rituale sebbene laico. Ciò è provato ad esempio dall'opera *Untitled 2015 (14,086)* di Rirkrit Tiravanija³⁵ per la Biennale di Venezia 2015. L'esperienza di osservare questa opera-operazione e parteciparvi è stata un'occasione unica di riflessione perché condivisa con il Prof. Luciano De Bonis. Ci trovavamo a Venezia per la *XVIII Conferenza Nazionale SIU* e abbiamo approfittato dell'occasione per visitare parzialmente i padiglioni della Biennale. *Untitled 2015* è un *reenactment* di un'opera del 2010 e ha proposto, presso le Artiglierie, la produzione 'dal vivo' di 14.086 mattoni, il numero di pezzi necessario alla costruzione della tipologia abitativa più semplice tipica della Cina per un piccolo nucleo familiare. Un carattere particolare è determinato dalla scritta impressa, in incomprensibili ideogrammi, su ogni mattone il cui significato può essere tradotto con l'esortazione *che non lavoriate mai*. Questa scritta crea ovviamente una contraddizione in termini, un carattere che molti critici hanno accostato alla poetica situazionista. I mattoni inoltre potevano essere acquistati ad una cifra davvero modica designando uno sparpagliamento dei pezzi con l'impossibilità di costruire la casa. Sebbene il ricavato abbia finanziato l'Istituto ISCOS, che opera senza fini di lucro per sostenere anche organizzazioni cinesi impegnate nei diritti dei lavoratori, da visitatori non abbiamo acquistato il *mattone* - devo ammettere che ho un leggero rimpianto - perché quel peso avrebbe gravato sulla nostra giornata di lavoro ancora lunga e appesantita già dall'aria calda e umida di giugno, un'aria peraltro carica di pensieri che ancora faticavano a trovare un profilo che sfumava nella bruma lacustre. L'opera, a mio avviso straordinaria, non nega la ritualità, anzi, la riproduzione dell'operazione costituisce l'essenza del rituale. Lo stesso avviene anche nell'opera *Carved to flow* presentata nel 2017 per *documenta 14* dall'artista transmediale nigeriana Otobong Nkanga che ho avuto modo di conoscere e di intervistare. L'installazione-performance non solo è stata ripetuta molte volte secondo un preciso *score* definito dall'artista e interpretato anche da lei stessa e da un gruppo di artisti da lei selezionato e formato, ma presupponeva la produzione seriale di una speciale *saponetta* chiamata *black-stone*. Questa, progettata con collaborazioni di esperti nei diversi settori e prodotta in serie ad Atene con un metodo tradizionale (carbone mischiato con diversi oli essenziali dell'area mediterranea), si pone come oggetto che permette la coagulazione di una molteplicità e una complessità di significati che non possono essere parafrasati. Ogni pezzo presenta venature diverse, il disegno enigmatico impresso su un lato del poliedro ricorda lo schema di un villaggio. La saponetta viene spiegata in uno *storytelling*, venduta e consegnata in una scatola di cartoncino nero su cui, all'interno è stampata una delle otto diverse poesie composte dall'artista. La complessità pervade l'opera di Otobong Nkanga e fa scattare non solo una lettura multistrato, ma chiede di compiere un rituale quotidiano di purificazione ripetitivo e trova senso estetico proprio nell'uso della saponetta che entra nelle vite più o meno routinarie e, potenzialmente, può provocare una reazione mentale per un lasso piuttosto lungo di tempo. Secondo Benjamin «(...) nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte

³⁵ Di nazionalità thailandese sebbene nato nella capitale dell'Argentina.

viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte» (Benjamin, 1998, p. 14). Le riflessioni benjaminiane potrebbero porre le basi per ricondurre l'arte sotto il concetto generale di scienza, ma questa possibilità va scartata immediatamente. In prima istanza, se le considerazioni del filosofo sono forse adatte, o adattabili, al medium fotografico (e cinematografico), risultano superate in modo evidente da un *crescendo* nell'utilizzo da parte degli artisti della *performance* come medium principe e dall'uso delle capacità manuali. Le ragioni di queste scelte sono molteplici sebbene vi sia evidentemente una radice ribelle alle dinamiche del vecchio mercato dell'arte e l'interesse dell'artista per il processo - sviluppando un'*estetica del processo* - più che per il risultato. La vendita degli spazi vuoti di Yves Klein in cambio di oro (in seguito gettato nella Senna) o la vendita, nella performance del 1956, della *sensibilità artistica* ai suoi collezionisti che hanno firmato disegni a cui l'artista ha dato fuoco sono esemplari per il loro carattere effimero e rivoluzionario: rivendicano la libertà e il potere dell'artista di esprimere il *nonsense*. Le migliori *performance* esprimono una volontà esistenziale che tende a far coincidere l'opera dell'artista con la sua stessa vita come accade con le *performance* di lunga durata.

L'aspetto che interessa maggiormente questa ricerca è che la *performance* mette sotto i riflettori l'unicità del presente. Il paesaggio non può essere trattato con l'analisi di dati quantitativi e non è un ambiente neutro: ogni fenomeno che accade è irripetibile ed esteticamente percepibile proprio come una *performance* di arte contemporanea. La *performance* è intesa dagli artisti in modi diversi, ma credo pertinente la definizione data da Marina Abramovič durante la *talk* per TED³⁶ nel 2015: «La *performance* è una costruzione fisica e mentale che un artista-*performer* fa in uno specifico tempo e luogo con il pubblico presente. Così avviene un dialogo, uno scambio di energie. Il pubblico e il *performer* realizzano insieme il “pezzo”». Il pubblico di una performance è un materiale indispensabile per l'artista. «E la differenza tra la *performance* e il teatro [inteso nella sua accezione storica] è enorme: nel teatro il coltello non è un coltello, e il sangue è solo *ketchup*. Nella *performance* il sangue è il materiale e il rasoio o il coltello sono strumenti. Sta tutto nell'essere lì, nel tempo reale, e non è possibile fare prove per una performance (...)» perché avviene in un *hic et nunc* determinante per l'opera stessa e coinvolge un pubblico che non può essere mai uguale. Perciò la performance mette a nudo e rende inequivocabile il carattere sperimentale dell'arte e l'impossibilità di una esatta replicabilità-riproducibilità (carattere insito in quasi tutte le forme d'arte, ma che nella performance possiamo esperire *in purezza*). L' Abramovič ha riprodotto delle performance di altri artisti e nelle recenti mostre, dal Moma a Firenze, ha riproposto le sue performance interpretate da giovani artisti. Ma questi tentativi sono quasi delle contraddizioni dal punto di vista della filosofia artistica e restano delle *messe in scena* o meglio delle reinterpretazioni con un significato diverso perché accadono in un diverso spazio-tempo. L'artista, a mio avviso, ha, in seguito,

³⁶ https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=it

ben compreso l'impossibilità di ogni tentativo di musealizzare l'effimero e, dopo pochi fallimenti, ha deciso di dedicarsi al MAI (Marina Abramovič Institute) che prevede esperienze fisico-mentali e l'insegnamento di tecniche che possano essere utili alle persone nell'affrontare la propria personale *performance*: l'esistenza. La *performance* non è una cosa, un oggetto longevo, ma è effimera e ha il carattere di un processo. È un'arte che viene da un passato e va verso un futuro, ma avviene nel presente. Questo momento spaziotemporale e sociale è materia attiva che determina, istante per istante, la forma intesa in senso lato dell'opera, la scolpisce. Per questo una performance, anche se ripetuta, non potrà mai essere uguale. Ha dunque un carattere sperimentale, ma è impossibile la replicabilità-riproducibilità dell'esperimento. Tramite la performance si può generare conoscenza della realtà, ma questa, pur venendo da ipotesi che raccolgono dati empirici, non è e non vuole essere, né oggettiva, né verificabile tramite la ripetizione in tempi e luoghi diversi.

È interessante considerare le performance di lunga durata. Un'azione artistica può apparire semplice e velleitaria, ma se si protrae per un tempo molto lungo richiede disciplina e uno sforzo mentale e fisico che non solo dimostrano la necessità esistenziale dell'artista, ma chiedono tempo per essere compresi. Questo aspetto è messo in evidenza nella conferenza pubblica di Marina Abramovič durante la residenza d'artista (24 giugno-5 luglio 2015) a Sidney per il *Kaldor Public Art Project 30*. Già Richard Wagner nell'opera *Der Ring des Nibelungen* (1848-1874) prevedeva sul palco quindici ore di spettacolo e dava istruzioni molto severe ai cantanti-attori, indicando cosa bere, cosa mangiare e come comportarsi affinché potessero prepararsi ad affrontare lo sforzo. Altri esempi sono le dodici ore dello spettacolo *The Life and Times of Joseph Stalin* di Robert Wilson (1973), la composizione musicale *Vexations* di Erik Satie (1892) da suonare ottocentoquaranta volte in successione, le ventinove ore senza interruzione della musica *Licht* di Karlheins Stockhausen (1977-2003) e l'incredibile brano musicale *Organ²/ASLSP(As SLOW as Possible)* scritto nel 1987 da John Cage e che è attualmente in esecuzione nella chiesa di St. Burchardi di Halberstadt in Germania. L'esecuzione del brano è iniziata nel 2001 e durerà seicentotrentanove anni. O l'opera video *The clock* di Christian Marclay (2010) che è stata realizzata cercando per più di cinque anni in più di ottomila film fotogrammi di orologi per far muovere l'orologio percorrendo secondo per secondo le ventiquattro ore di un giorno. La performance *Nothingtoodo* dell'artista cinese-canadese Terence Koh (2011) in cui, in ginocchio, ha girato intorno a una montagna di sale per cinque settimane durante l'orario d'apertura della galleria. Molto interessante l'esperimento di David Lavine che con *Bauerntheatre* (2007) propone un'esperienza di riposizionamento del teatro nella vita: ha chiesto ad attori shakespeariani professionisti di piantare e coltivare patate per un mese nella periferia di Berlino per offrirle al pubblico che doveva raggiungere il luogo tramite un autobus. La performance *kiss* di Tino Sehgal (2007-2010) che ha previsto negli orari di apertura del

Guggenheim quaranta giorni in cui è perdurato, attraverso una staffetta di performers, l'atto di baciarsi, posando in diverse posizioni che hanno trovato spunto nella storia dell'arte. Ma l'artista più sconvolgente dal punto di vista della lunghezza delle *performance* è sicuramente Tehching Hsieh che ha eseguito solo cinque opere nella sua vita. In *One Year Performance* (1978-1979) ha costruito una prigione a casa sua lasciando solo gli elementi necessari per soddisfare i bisogni primari, l'acqua e un posto in cui fare i propri bisogni. Un amico gli portava il cibo una volta al giorno in silenzio in una prigione volontaria di solitudine che ha trasformato l'impossibilità di spostamenti fisici nella libertà della mente che può andare dove vuole. La stessa Marina Abramovič ha fatto una performance simile con *House with The Ocean View* (2002) passando dodici giorni in tre spazi con tre scale per scendere, ma con i coltelli al posto delle aste orizzontali. Poteva svolgere solo tre azioni: bere acqua, fare la doccia, sedere al tavolo. Trovo straordinarie le altre performance di Tehching Hsieh: *Time Clock Piece* (1980-1981) per cui ha scelto di timbrare per un anno intero un cartellino ad ogni ora e questo vuol dire non dormire per più di un'ora, non passeggiare per più di un'ora... e *Outdoor Piece* (1981-1982) in cui l'artista ha passato un intero anno a New York all'aperto, senza un riparo, lavandosi nel fiume Hudson; la performance *Art/Life - Rope Piece* (simile alla performance *Relation in Time* (1977) durata diciassette ore in cui l'Abramovič è rimasta legata per i capelli con Ulay) in cui Tehching Hsieh si è legato con una corda a Linda Montano e i due sono rimasti legati per un anno. Marina Abramovič fa notare che ci sono esempi anche nelle scienze in cui per ottenere un risultato sono necessari tempi molto lunghi. Per esempio tra il 1962 e il 1972 Michel Siffre ha impiegato due anni e mezzo per provare che l'orologio biologico umano permette di dormire ventiquattro ore e stare svegli ventiquattro ore. Un'altro esempio scientifico è l'esperimento durato ottantaquattro anni *The Pitch Drop* (1929-2013) del Prof. Pameli (e il suo gruppo di ricerca) per dimostrare che una goccia di pece impiega nove anni per formarsi e per cadere. Sono stati necessari quarantotto anni per provare l'esistenza del bosone Higgs (1964-2012). Possiamo riformulare la nota frase di Francis Alÿs, che mette insieme poesia e politica, con altri elementi: talvolta fare qualcosa di scientifico può diventare poetico. D'altra parte la lunga durata è espressa già in natura ad esempio dalla pianta endogena del Madagascar *Tabina Spectabilis* che impiega cinquanta anni per fiorire e morire e proprio in questo sforzo duraturo c'è un valore estetico; ma anche la formazione di cristalli, stalattiti, stalagmiti sono esempi di processi dalla lunga durata che mettono in discussione la percezione del tempo che misuriamo sempre attraverso un filtro culturale umano.

2.5 il ruolo degli artisti d'Innesco nel formulare l'ipotesi di un piano come artefatto a reazione poetica. Tra gli artisti che possiamo includere nella categoria che fa riferimento ad un'*Arte concettuale immanente* ho cercato e trovato un *milieu* di interesse in artisti contemporanei che sono accomunati da alcune caratteristiche e che si sono rivelati subito disponibili e utili alla costruzione di questa ricerca. I

loro artefatti fisici o concettuali mirano a pro-vocare, stimolare, coinvolgere il fruitore fino a renderlo parte integrante dell'opera-operazione. Ad esempio fanno parte di questa categoria Maria Lai, Joseph Beuys, Cesare Pietroiusti, Carla della Beffa, Stalker, Francis Alys (solo per citarne alcuni). L'innescò non si riferisce a bombe o altri oggetti distruttivi, né allo scatto di una trappola, ma a processi mentali che naturalmente si trasformano in azioni trasformatrice. Questo innescò avviene su un piano intimo, individuale, ma può coinvolgere intere comunità. A questo punto è possibile anticipare brevemente le conclusioni a cui la ricerca è approdata ovvero che il pianificatore può (è possibile e auspicabile, ma qui si delinea solo una delle vie possibili) assomigliare a questo tipo di *artisti d'innescò* e, di conseguenza, il piano può essere *un artefatto a reazione poetica*.

2.6 la centrifuga rotta. Alcuni artisti hanno fatto della forza verso l'esterno del nostro tempo la loro cifra. Un esempio è il caso Gianni Piacentini. È lui l'artista che disintegra la sua persona cambiando nome: oggi Piacentini, domani Trittellini e così via. Le opere sono schegge di un'esplosione; la poetica è plurale senza essere corale. Nel 2009 ha lasciato al MAACK di Casacalenda un cartello giallo con la scritta "Casacalenda vincitrice del concorso città etica 2012", un concorso mai esistito.

Un altro esempio di *artista centrifugo*, adatto ad una riflessione più accurata, è Fausto Colavecchia³⁷ di cui ho curato la mostra *non mangiare la neve gialla* che si è svolta dal 28 dicembre 2017 al 28 gennaio 2018 presso la *Galleria Libertucci* di Casacalenda (CB). È stata per me l'occasione per una riflessione che è possibile estendere a molti artisti. La mostra *Don't eat the yellow snow* ha diversi livelli di lettura. Intanto l'ironia gioca un ruolo determinante. L'artista infatti afferma che la neve non è sporca, è gialla. Viviamo nell'epoca dell'enciclopedia - definita da un amico ricercatore 'a portata di *click*' - del sapere per tutti su tutto. Ma cosa sappiamo? Nulla o molto poco. Abbiamo perso totalmente o quasi la 'comprensione'. Comprendere vuol dire contenere, ricordare. Ma non serve più ricordare: se vuoi sapere cos'è la neve gialla basta andare su un motore di ricerca e troverai la risposta. *Fake news?* Cosa importa? Si può dormire tranquilli, ora che si sa tutto sulla neve gialla. Quando ho chiesto all'artista di spiegarmi il titolo della mostra ho ricevuto una mail, più fredda della neve, che riporto integralmente:

«La neve gialla è un particolare tipo di acqua allo stato "sofficioso" che si può trovare in forma di chiazze o cumuli su terreni nevosi. Le numerose analisi condotte da scienziati e gastronomi non sono riuscite a risalire all'origine di questa sostanza, ma si è unanimemente arrivati alla conclusione che sia meglio non ingerirla. Appare come una chiazza informe le cui dimensioni aumentano man mano che ci si avvicina a qualche bar.

Solitamente la neve gialla è di colore giallo, ma la mattina appare arancione scuro per motivi non

³⁷ Nato a Limosano CB nel 1959.

chiari. È stata spesso esaminata da curiosi che hanno sempre affermato avesse sia un odore che un sapore decisamente sgradevoli; nonostante ciò esistono molte persone che l'apprezzano, permettendo anche il prosperare di numerose aziende di distribuzione di neve gialla. Analisi condotte dall'Università degli studi di Nuuk (l'unico centro abitato della Groenlandia) hanno permesso di stilare una lista degli elementi che compongono la neve gialla: acqua, urea, ammoniaca, etanolo e calcoli renali (rari).

Da queste analisi si è arrivati alla conclusione che la formazione di neve gialla sia da attribuire ad una qualche creatura organica di origine sconosciuta. L'unico studioso ad azzardare ipotesi è stato il Prof. McPeesh, l'insegnante di francese dell'Università groenlandese. Egli ha indicato un unico responsabile per le chiazze di neve gialla: i bambini eschimesi. Egli afferma, infatti, che queste piccole creature vadano in giro a creare chiazze di neve gialla urinando sul terreno. Queste affermazioni, ovviamente, sono state prese per quelle che sono: infamanti pregiudizi razziali. Dunque, il mondo della scienza brancola ancora nel buio.

Tratto da: http://nonciclopedia.wikia.com/wiki/Neve_gialla»

Colavecchia ama prendere in giro tutti e ha trasformato anche il nostro *serissimo* scambio epistolare in una delle sue operazioni che spesso puntano, con ironia o vendetta, lo sguardo sugli aspetti disgustosi della civiltà umana. Ma nel suo operato qualche frantume di bellezza si rivela 'comunque e nonostante' in questo mondo centrifugato che va in pezzi senza una direzione, verso un esterno indefinito, ma anche verso un io-mondo imploso all'interno dell'umana specie, che vive comunque e vaga con *nonbalance* tra le sue stesse macerie. La vita va avanti, si fa *zapping* tra canali di comunicazione diversi, una *promenade* tra gli scaffali pieni dei prodotti in un mondo-supermercato. L'artista ha un corpo con una bocca che vuole parlare anche se non sa bene cosa dire e lo sguardo cede nella ricerca di una visione d'insieme e si concentra sul dettaglio da niente che forse però dice molto: si cela lì una grazia involontaria che coincide con l'ironia della sorte. Il trittico Biferno, il nome del fiume che divide il Molise con il suo corso, mostra una schiuma *bianchissima* che è inquinamento, ma che è trasfigurata in bellezza, in immagini cosmiche. Sopravviene un inatteso stupore. Fausto Colavecchia non può che agire con diversi media: non è uno scultore, non è un pittore, non è un fotografo, ma fa sculture, fotografie e dipinge; una vasta parte della produzione fa un uso artistico della fotocamera dei cellulari che sono ormai diventati parte indispensabile del nostro corredo quotidiano. Dobbiamo ammettere che prima di uscire di casa tutti (o quasi) si toccano le tasche e ripetono nella mente: chiavi, cellulare, portafogli. Se c'è tutto si può uscire. La realtà nei suoi scatti, pezzi, scarti, appare trasfigurata come in una metamorfosi continua e dunque Colavecchia fa un uso paradossale dei mezzi. Ogni tecnica va bene per

dire cose diverse, cose che non serve dire, ma vanno dette nel modo più efficace. Questo polimorfismo crea manufatti che non possono comunicare tra loro. Ognuno ha una sua vita, un suo percorso di gestazione, come se l'artefice fosse ogni volta un artista diverso. A mio parere questa mancata comunicazione interna, questa completa sconnessione, indica non solo lo smarrimento, che considero uno stadio nobile del pensiero, ma propone lo smarrimento come metodo: sciogliere la propria esistenza, dileguarla in un'entropia esistenziale che scivola via in rivoli sempre più piccoli. Una realtà liquida alla Baumann senza contenitore e perciò senza forma.

Non resta che osservare a lungo questa disfatta, il disfarsi e trovare, qui e lì, dettagli in cui avviene l'inciampo. Diventa interessante e di vitale importanza il difetto, il *tic* che scardina l'ordine delle cose, che entra di straforo in quel *main stream* che rassicura e costruisce una struttura sociale; quest'ultima si rivela di sabbia e per non sciogliersi chiede a tutti di ripetere il malefico mantra della *routine*, comoda per molti, noiosa per altri, ma che non prevede di mettere mai in discussione gli schemi sociali e materiali dello *status quo*. Gli artisti come Colavecchia cercano il sabotaggio affinché ogni programma vada a monte; e questa slavina o minima crepa capillare è ciò che permette un modo creativo di vedere le cose. Apre un 'fra' come direbbe Cesare Pietroiusti, uno spazio di mezzo che può essere dilatato.

Il tipo di ricerca sopra descritto è a mio parere interessante, ma è un punto di non ritorno. Va forse verso il silenzio e la morte cosmica a cui è destinato l'universo: è sicuramente un vicolo cieco. Non porta, non costruisce, non accresce la conoscenza. Manca all'appello a cui l'arte è chiamata nel contribuire alla costruzione continua del pensiero.

2.7 anticipare gli effetti. L'arte è forse l'unica pratica umana, laica e verificata, che si è rivelata anticipare alcuni movimenti del mondo in ogni ambito, anche scientifico: non è certo accaduto per caso, ma perché, a mio avviso, alcuni artisti sviluppano, grazie alla pratica artistica, una *sensitività profonda*. È interessante notare che questa capacità è acquisibile e raffabile.

Premetto il mio punto di vista sulla figura dell'artista nel tessuto sociale: non credo sia lecito proporre modelli vetusti come il poeta-vate o l'artista-sciamano; Joseph Beuys ad esempio ha giocato con il suo mitico sciamanesimo e c'è da dire che questa immagine esterna dell'artista come profeta ha dato talvolta agli artisti uno stato sociale indispensabile per poter sopravvivere e/o agire, dunque è stata utile come involucre preservative in un tessuto sociale corrosivo. Lo stesso Joseph Beuys durante il convegno a Bolognano per presentare *difesa della natura* (13 maggio del 1984) ha dichiarato: «Non posso (...) dichiarare che abbia delle qualità particolari» (Beuys, 2014, p. 54). Per l'artista tedesco è necessario mostrare apertamente il suo operato e sottoporlo al giudizio di ogni singolo individuo che può o meno ritenere le sue azioni significanti e/o utili. In caso sia toccato dall'esemplarità dell'azione artistica, può

farsi influenzare nei comportamenti. Sinceramente credo che, se in alcuni artisti c'è qualcosa di speciale, sia piuttosto una inarrestabile volontà e determinazione verso una *poiesis* creativa, una pulsione per la partecipazione attiva al 'creato' che è impossibile soffocare. In ogni caso questa *qualità* che permette la dilatazione dei pori verso gli stimoli esterni - e viceversa -, questa *sensitività*, che si viene acquisendo solo con la pratica, se indirizzata verso lo spazio, riesce effettivamente a *visualizzare* il più probabile esito (ovviamente temporaneo) del processo di cambiamento in cui lo spazio fisico è coinvolto in un processo che è sempre *in fieri*. In altre parole l'artista, se riesce a fondersi in un processo in corso, può sentire nel suo corpo e nella sua mente dove porterà quel processo, in che modalità avverranno i passi successivi. Alcuni urbanisti chiamano l'attività di pianificazione tramite immagini mentali futuribili come *scenario planning* (Wade, 2012). Molto spesso questa teoria e questa pratica si basano sull'extrapolazione, da una realtà presente e da un recente passato, di variabili che, in formule matematiche, portano a possibili 'casi migliori' e 'casi peggiori'. L'extrapolazione delle variabili è un atto creativo, ma può rivelarsi anche riduttivo. Si possono a mio avviso verificare tre principali risultati: si può semplicemente far 1) *scivolare il presente* (*sliding the present to*) in un futuro non troppo dissimile dal passato, agire in modo superficiale sulle condizioni del presente per ottenere un cambiamento discreto. Sereni definisce questa eventualità come una sorta di «legge d'inerzia» del paesaggio «che una volta fissato in determinate forme, tende a perpetuarle – anche quando siano scomparsi i rapporti tecnici, produttivi e sociali che ne hanno condizionato l'origine – finché nuovi e più decisivi sviluppi di tali rapporti non vengano a sconvolgerle» (Sereni, 1972, p. 52); 2) cambiare il presente (*shifting the present to*) attraverso mutamenti anche piccolissimi delle condizioni interne o al contorno, cercando tentativamente di ottenere, da una minima causa un massimo effetto; 3) è altrettanto lecito pensare che si possano operare dei salti da una condizione ad un'altra (*jumping the present to*) in questo caso però c'è il rischio di procurare scompensi come avviene a causa di un evento meteorologico calamitoso, l'eruzione di un vulcano, un terremoto con conseguenti traumi (non negativi in sé, ma da gestire). La seconda e la terza possibilità risultano qui più interessanti rispetto al primo caso. Le due eventualità di interesse sono possibili solo grazie alla *creatività* che non deve essere vista come un dono, una dote innata, ma una qualità-capacità presente in ogni esistenza e che è possibile affinare-aumentare tramite un esercizio di *ascolto* e tramite l'*esperienza estetico-creativa*, intesa alla Dewey, sia ovviamente in fase di produzione (come artista-attore-autore), ma anche nella *ricezione* - ovvero come visitatore-spettatore. Le attività di creazione e ricezione non sono poi così dissimili e anzi spesso sono intrecciate, aggrovigliate, sfumano l'una nell'altra. Queste due attività non sono, come può sembrare a primo acchito, separate e l'una non esclude l'altra, anzi come scrive Valerio Magrelli, spesso «Quel nero che viene dal basso/ non sta nel quadro/ ma nell'osservatore. (...)»³⁸. Infatti la poesia *Un paesaggio di Milena Barberis visto attraverso «il polpo»*

³⁸ *incipit di Un paesaggio di Milena Barberis visto attraverso «il polpo» di Apollinaire, in Disturbi del sistema binario.*

di Apollinaire riflette sull'esperire un'opera d'arte e la possibilità inevitabile di una poiesi dell'arte, che avviene internamente all'individuo, generata dall'arte. Chi è davvero l'autore? l'artista, come sarebbe ovvio pensare, o lo spettatore? Ho utilizzato, con Alessandro Melis, questa illuminante poesia, da cui sono tratti i pochi versi succitati, per un cortometraggio dal titolo *Quel (nero) che sono* (2009). La domanda torna utile qui a proposito del paesaggio, perché chiarisce come questo sia una costruzione mentale dello spettatore sebbene esista davvero. Ci accorgiamo con una riflessione che è solo una *domanda retorica* e, se consideriamo l'esperienza creativa come un processo complesso e dinamico a cui partecipano diverse figure tutte attive in equa misura, non ha bisogno di risposta. Comunque, a supportare questa tesi, va tenuta in considerazione quell'attitudine degli artisti già presente nel non-finito michelangiolesco e palesata dagli astrattismi novecenteschi. L'ambiguità di tutti i voluti-incompiuti, che attraversano di sguincio la storia dell'arte, prevedevano già un ruolo attivo del fruitore dell'opera che risolve creativamente questa ambiguità. Nell'arte astratta questo carattere è fondante e qui è da cercarsi la ragione dell'impopolarità di questo genere. L'artista chiede al percipiente di fare uno sforzo mentale e fisico che lo porta non a un contenuto prestabilito, ma a una consapevolezza diversa di sé. Alois Rigl, storico dell'arte austriaco di fine Ottocento, ha asserito che l'arte è incompleta senza il coinvolgimento del fruitore che si impegna attivamente in un processo creativo mentale: il discepolo Ernst H. J. Gombrich ha teorizzato questo processo formulando la teoria nota come *la parte dell'osservatore* (*the beholder's share*, originariamente *the beholder's involvement*). Vorrei sottolineare che da questa prospettiva può essere riletto in una chiave percettiva e gnoseologicamente costruttivista il discorso 'ingombrante' della *partecipazione* nei processi di pianificazione. L'artista-artefice, se *maturo*, una volta compiuta un'opera non può che vederla come altro da sé: se ne distacca e passa gli attrezzi all'osservatore. L'opera diventa parte del mondo e proprio in questa cesura risiede il miracolo laico dell'arte in cui l'artefice stesso ammette e prende coscienza della propria 'piccolezza' rispetto alla sua produzione, divenendone il primo percipiente. In questo senso l'artista partecipa alla creazione del mondo fisico e mentale in modo più intenso, ma non dissimile da una modalità comune a tutti gli esseri dotati di immaginazione.

L'arte, o meglio la pratica artistica, che sia espressa da fautori o fruitori, può potenzialmente rimuovere il pesante bagaglio culturale che illude il pensiero di chi crede di sapere già tutto e che proprio per questo tende a ripetere se stesso evitando di mettersi in discussione. La percezione non solo attraversa un sistema fitto di filtri culturali, ma l'esperienza produce nuove e uniche connessioni neurali in un processo *epigenetico* sulla psiche che ci rende tutti diversi. I filtri culturali servono a definire i valori che Rigl ha esposto nella *DenkmalKultus* (teoria dei valori) il *valore storico*, il *valore d'antichità*, il *valore di novità* e il *valore d'utilizzo*. Se da un lato questo sistema di valori è inalienabile, potenzialmente l'esperienza

estetica permessa da un artefatto può 'ripulire' i sensi dalle 'incrostazioni esperienziali' e può allenare il pensiero creativo immaginifico attraverso una partecipazione attiva alla costruzione dell'opera. Un'opera più è definita nei particolari e meno permette al percipiente di parteciparvi: le opere di J.M. William Turner dei primi dell'Ottocento sono ricche di dettagli come ad esempio *Cologne, the Arrival of a Packet-Boat: Evening* (The Frick Collection), ma questo si riscontra anche nelle navi in tempesta come *Fishing Boats Entering Cal* (The Frick Collection) sebbene sia un'opera di movimento. *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (Tate Collection) dopo circa quarant'anni di ricerca presenta invece poche pennellate, che lasciano ampio spazio allo sviluppo di un coinvolgimento emotivo, sebbene non abbia riscosso successo al tempo della sua produzione. L'arte dunque ha un importante ruolo nella percezione perché è capace di aprire e liberare persino le zone lasciate ignote per autodifesa. Questo processo è la causa della nota *sindrome di Stendhal* che non è dovuta, come da *vulgata lectio*, all'opera d'arte e alla sua *bellezza*, ma da quella parte reclusa del sé che improvvisamente emerge.

Possiamo accostare la percezione di un'opera fortemente definita dall'artista ad un modello di pianificazione *top-down* che può essere apprezzato e valutato con distacco solo attraverso il personale bagaglio di esperienze, di conoscenze, di convenzioni e pregiudizi. In altre parole, il modello scelto condiziona il modo di percepirlo: lo specchio nell'individuo è l'anteposizione delle costruzioni mentali (la testa, *top*) inibendo la disponibilità all'ingresso di *input* non già prevedibili. Ad esempio, tornando per un attimo all'opera *Fishing Boats Entering Cal*, l'osservatore vedrà la difficoltà di una nave nell'attraccare e difficilmente sarà portato a declinare il fatto descritto in uno stato d'animo o in una generica difficoltà di approdo, di arrivare a una conclusione in una situazione contingente personale (es. non riesco a finire questa frase e questo mi tormenta). Possiamo similmente accostare la pianificazione *bottom-up* ad un'opera in cui l'artista non definisce, ma indica, apre le porte con associazioni non convenzionali o punti di vista inconsueti, lasciando ampio spazio all'immaginazione. Nel primo caso il controllo minuzioso non propone nulla al fruitore se non l'osservazione passiva e l'opera non è interessante se non per la tecnica e i virtuosismi. Non fa riflettere, non procura riflessi e soprattutto inibisce la *mindfulness* ovvero quello stato mentale in cui si presta attenzione volontariamente, in modo non giudicante, nell'*hic et nunc* che si sta vivendo. La mente del fruitore è attratta dal coinvolgimento che riesce a procurare la domanda aperta dall'ambiguità che chiede una soluzione possibile solo con l'uso dell'immaginazione e fa tendere il pensiero ad abbandonare le sue roccaforti. La percezione tende verso una forma primitiva, neonatale in cui è ancora tutto da scoprire precedendo ogni possibile processo mentale e in cui si è parte di un *unicum* cosmico. In una situazione di puro disordine e caos si rischia l'estremo opposto, il disinteresse, perché si è semplicemente travolti da una totale dispersione. Trovare un equilibrio può essere la chiave di svolta per un processo partecipativo che sia artistico o di

progettazione del territorio. Questo bilanciamento può determinare un *engagement* esistenziale e dunque necessario.

INTERMEZZO

a) modernismo per inerzia. È interessante nella disciplina pianificatoria mettere in evidenza «(...) come il neoidealismo abbia potuto mantenere la sua influenza sulla disciplina e nello stesso tempo si sia mantenuto un ruolo non secondario nelle facoltà di ingegneria» (Budoni, 2014, p. 643:648); una chiave interpretativa singolare per comprendere questa persistenza potrebbe essere trovata, come ha messo in evidenza Alberto Budoni, nella forma di positivismo che il filosofo Nicola Abbagnano ha chiamato *Romanticismo della scienza*. Questo quasi-ossimoro significa per l'appunto un abbandonarsi totalmente irrazionale, legato al *pathos* o quantomeno a-razionale – in una modalità che è invece esaltata dal Romanticismo – nelle braccia della scienza pensando che possa essere l'unica via per sostenere le verità inconfutabili che crediamo necessarie per la nostra esistenza di individui autocoscienti. Va considerato che questa ricerca esclude l'arte nella sua accezione puramente³⁹ o latentemente e inconsciamente romantica, accogliendo invece un'accezione antica e credo *ultra-contemporanea*: come disciplina che si fonda sulla *téchne* e sulla *poíesis* associate inevitabilmente ad una prassi disciplinata che precede (ed, in potenza, può risolvere) ogni dicotomia tra il pensiero logico-razionale e il pensiero legato ad esempio alla sfera del sentimento, del simbolo o dell'immaginazione, della fantasia, del sogno. Sulla base di queste premesse, seguendo la logica per cui Benedetto Croce afferma con certezza che la storia non è una scienza perché riconducibile alle arti (in quanto *genere letterario*)⁴⁰, anche la pianificazione (in generale e del paesaggio in particolare), utilizzando *medium* espressivi e metodi non scientifici, è da considerare un'arte a tutti gli effetti. Questo non esclude le possibili analisi scientifiche, ma, ai fini della pianificazione, non sono che un elemento preliminare come lo sono - solo a titolo di esempio - gli studi di anatomia per l'opera di Michelangelo Buonarroti.

b) la persistenza della ragione. Non solo la prassi, ma anche la ricerca territoriale è impregnata tutt'ora, come molte altre discipline affini, di frammenti vaganti delle teorie razionalistiche e funzionalistiche sviluppate ad esempio nei noti CIAM⁴¹. La persistenza dello *zooming* o del metodo S-A-P (Survey-Analysis-Plan) sviluppato da Patrick Geddes o il più recente *Six Step Design Process* di Murphy (Murphy, 2005, p. 63-64), ma anche le *3 T* di Richard Florida, rappresentano in tal senso delle evidenze

³⁹ Il Romanticismo come movimento definito nel suo periodo storico. Quest'arte predilige il *pathos* in opposizione al *logos*, il gesto istintivo in sé, il *raptus* della ragione. In questo modo cerca di emozionare il fruitore, si fa vicina al pubblico, ma a mio avviso in modo semplicistico e populista.

⁴⁰ Vedere pag. XX

⁴¹ Acronimo per indicare i Congressi Internazionali di Architettura Moderna che tra il 1928 e il 1959 hanno promosso un'urbanistica funzionalista e il così detto *International style* che presuppone *in nuce* un'idea di globalizzazione dell'estetica.

nella prassi urbanistica. Il dibattito, talvolta eccessivo, sulla metodologia di acquisizione di dati quantitativi e/o qualitativi cercando con rigore di coniare nuovi *indicatori* il più possibile universali è invece un'evidenza nella ricerca. Va ricordato che l'urbanistica è una disciplina recente e che Ildefonso Cerdà e Sunyer, da buon onomaturgo (avendo studiato filologia), ha creato una parola nuova con la radice latina *urbs* per designare sia quell'insieme di azioni *pragmatiche* tendenti a raggruppare le costruzioni abitative e a regolarizzare il loro funzionamento che il *come farlo* (la teoria) affinché, con *principi, dottrine e regole*, l'addensamento non abbia esternalità negative favorendo lo sviluppo non solo del benessere individuale e pubblico, ma apporti una crescita dei valori culturali (Cerdà, 1867). Per Cerdà nel Prologo di Statistica Urbana di Barcellona l'«urbanizzazione è una vera scienza» (Cerdà, in Lopez de Aberasturi, 1985, p. 175), ma questo «uomo algebrico»⁴² e questa asserzione stridono con il pensiero che ci sia un rapporto di reciproca costruzione relazionale tra l'uomo e il territorio che senza apprezzamento «(...) ha mitigato la sua ferocia e addolcito i suoi costumi. L'ha portato ad essere parte di una società, gli ha insegnato la cultura, l'ha civilizzato. In una parola, l'uomo deve all'urbanizzazione, che è nata e si è sviluppata con lui, tutto ciò che egli è tutto ciò che egli può essere in questo mondo: in primo luogo la conservazione della propria esistenza individuale, poi il suo sviluppo morale e intellettuale e infine la sua esistenza sociale» (Cerdà, 1985, p. 86). L'abitazione è come «(...) un tegumento artificiale, come un'appendice indispensabile, come il complemento dell'organismo umano» (Cerdà, 1985, p. 85) proprio «(...) come la conchiglia o la seconda veste dell'uomo e, per così dire il complemento del suo essere» (Cerdà, 1985, p. 91). L'abitazione non è che una sineddoche del territorio che va considerato, sebbene ad un'altra scala, come un'estensione umana esistenzialmente necessaria. Con occhi contemporanei, anche nell'urbanistica storicizzata, marcatamente logico-razionale, possono apparire degli spiragli da cui si aprono talvolta universi, in cui ha un valore determinante il pensiero in una forma creativa e prelogica. D'altro canto Le Corbusier, un padre fondatore del modernismo razionalista, nel 1963 affermava che «sul piano dell'attività creativa, l'architetto e l'urbanista si equivalgono» (Le Corbusier, 1963, p. 10). Credo che l'*urbanistica*, nella sua accezione ampia, ormai sostituita dall'espressione più inclusiva di *governo del territorio*, sia in se stessa un'*arte* a patto che intendiamo questa parola nel significato antico che esclude le espressioni puramente istintive e irrazionali creative: Leonardo Ciacci, nella sua rilettura di Astengo, ravvede persino in Astengo la convinzione che l'«(...) urbanistica è una disciplina “creatrice”⁴³(...)». (Ciacci, 2015, p. 17). Condivido a pieno la riflessione di Ciacci per cui «l'urbanista-pianificatore non può più essere interpretato come un funzionario pubblico, una figura destinata a gestire l'attività burocratica delle amministrazioni locali. (...)

⁴² Cfr. bibliografia: in Cerdà I. (1985) Teoria Generale dell'urbanizzazione; Lopez de Aberasturi A. (a cura di) p.31, Jaca Books, Milano. Locuzione usata da Angelon M. in *Biografia del Señor don Ildefonso Cerdà*, in Boletín del Ateneo Barcelones, 4 (1880), edizione fac-simile in appendice alla riedizione della Teoria... del 1968.

⁴³ Nota dell'autore: Cfr. Giovanni Astengo, “Urbanistica”, Enciclopedia Universale dell'Arte, vol. XIV, p. 605.

è tempo di riconoscere la fragilità della impostazione originaria della formazione e della figura del progettista-pianificatore urbanista. Là dove si riponeva fiducia nella scientificità della interpretazione dei processi è ora necessario recuperare consapevolezza culturale e storica; dove si pensava di sostituire l'acquisizione della natura fisica e formale del costruito con l'esattezza della misura quantitativa è necessario recuperare la specifica strumentazione qualitativa e creativa⁴⁴ (...)» (Ciacci, 2015, p. 19). Ernesti individua inoltre un carattere inatteso da chi ha visto in Astengo un “ragioniere dell'urbanistica”: «il valore dimostrativo e pedagogico del piano e della disciplina: il metodo, di continuo aggiustato, nella volontà di riconiugare costantemente arte e scienza (relazione istitutiva della disciplina urbanistica sin dai suoi lontani esordi). Coppia questa ora ri-declinata sulla dorsale della creatività dell'azione e applicata al disegno degli scenari possibili quali variabili sovra-individuali essenziali per l'esplorazione delle potenzialità di trasformazione della città. Un metodo, in sostanza, che attraverso il continuo ripensamento del nesso conoscenza-azione si fa garanzia della legittimazione dell'urbanistica come sapere e tecnica del governo democratico». Il tentativo da parte delle Università Italiane di formare una figura professionale specializzata in urbanistica, diversa dall'architetto e più centrata sull'acquisizione di metodi di analisi, gestione e costruzione del territorio si è rivelato, agli stessi sostenitori attivi di questa sorta di 'riforma', riduttivo e inefficace tanto che vi fu una vera e propria diaspora di quel gruppo di intellettuali che, guidato da Giovanni Astengo aveva dato vita al primo Corso di Laurea in Urbanistica nato nel 1970 presso lo IUAV di Venezia e di cui Astengo fu Presidente fino al 1984. In quel preciso periodo storico molti hanno sostenuto, almeno per un primo momento, la necessità di un sapere specializzato. Leonardo Ciacci ricorda che «(...) nel 1986, quando il suo originale progetto appariva ormai travolto dalla contestazione che i (non più) giovani professori da lui stesso scelti gli avevano opposto e che aveva spostato il centro della formazione del pianificatore urbanista, dal progetto urbanistico agli studi analitici e delle politiche urbane, Astengo decise di recuperare parte di quella tradizione ristampando in una nuova edizione *La progettazione urbanistica*, il vecchio manuale pubblicato nel 1947 da Luigi Piccinato, che considerava ancora il suo maestro» (Ciacci, 2015, p. 18). Sarebbe ingiusto pensare però che l'operato di Astengo sia *in toto* da vanificare. Si possono trarre invece le conclusioni di un esperimento umano i cui risultati non sono stati quelli attesi e da constatare che la crisi tra architetto e urbanista, per ragioni diverse, non ha portato i frutti attesi. Per Giulio Ernesti pare che proprio attraverso un'analisi dell'operato di Astengo, «prenda corpo un'acuta necessità di storia, di consapevolezza storica, di disponibilità di fondamenti di conoscenza criticabili, in una fase, quella attuale, di profonde e rapide trasformazioni della società, degli oggetti della disciplina e della disciplina stessa». Egli individua nell'operazione «tre chiavi dell'impegno di Astengo: per la democrazia; per la

⁴⁴ La frase continua con: del “disegno”; dove si immaginava che l'impegno politico potesse risolvere ogni problema di linguaggio e di comunicazione tra tecnici e “utenti”, è necessario ora immaginare un ruolo nuovo d'azione e una capacità di ascolto che dia la necessaria utilità allo scambio comunicativo, nei processi di trasformazione.

democratizzazione della disciplina a fronte delle tentazioni totalitarie che la interessano in parte non irrilevante negli anni della sua prima fondazione; per il suo radicamento nelle istituzioni, condizione essenziale, quale leva e garanzia di un rinnovato buon governo». Le buone intenzioni e un'autocritica hanno oggi portato le Università ad ampliare lo spettro degli studi urbani, a sfumare i confini tanto da consentire reciproche e fertili contaminazioni tra saperi. È utile agli sviluppi futuri e dunque va «(...) riconosciuta, nella gravità delle sue conseguenze, la frattura, mai sanata, che si è allora stabilita tra quella scuola e la tradizione italiana degli studi e dell'insegnamento dell'architettura; una frattura aggravata da un eccesso di ideologizzazione mai attentamente e criticamente valutato⁴⁵, nella sua incapacità di indicare una prospettiva diversa e praticabile nella formazione del progettista urbanista. Interrogato su questi argomenti, Giuseppe Abbate, forse il più "antico" dei collaboratori di Astengo (...) riconosce "gli esiti prodotti" tra e dagli studenti del nuovo corso di laurea, ma nello stesso tempo ammette con delusione che quello che non si è prodotto è stato l'"esito" che Astengo immaginava⁴⁶» (Ciacci, 2015, p. 19).

c) rilettura di Astengo. Autocritica ad Immaginare il Molise. Leonardo Ciacci propone in ogni caso di rileggere la figura di Giovanni Astengo (1915-1990), più complessa rispetto alla stilizzazione dei suoi avversari che lo hanno ridimensionato alla sagoma del "ragioniere dell'urbanistica". Afferma infatti che «(...) la sua storia di direttore di *Urbanistica*, di intellettuale militante, di ideatore di disegni di legge oltre che di architetto progettista testimoniano di una sua natura generosa e creativa, per nulla intimorita neppure dalla meno disciplinare delle avventure di sperimentazione in cui si trova spesso impegnato. La frequentazione degli strumenti della comunicazione cinematografica ne sono una prova importante (...). Il medium audiovisivo è stato utilizzato dai pianificatori in modo pionieristico e ha un posto certo nella storia del cinema *tout court*. La sezione *Movies* del sito *planum* curata dallo stesso Ciacci fornisce un ampio spettro di esempi relativi al dopoguerra come ad esempio i video relativi alla ricostruzione postbellica della Nuova Francoforte: il cinema fu «(...) un mezzo creativo da sfruttare con precise finalità disciplinari.» (Ciacci, 2015, p. 5-6).

In questa chiave 'disciplinare' va letto il video *Immaginare il Molise*⁴⁷ che ha avuto la mia regia e prodotto per il Master di Secondo Livello in Progettazione e Promozione del Paesaggio Culturale ed esposto in

⁴⁵ Nota dell'autore: È Marcello Vittorini a concludere: "Un bilancio, un bilancio che non abbiamo mai portato a termine e che forse è il caso di riprendere, perché (...) parecchi di questi tentativi (...) sono stati scartati senza una adeguata riflessione". Cfr. Giovanni Astengo: testimonianze. Intervista a Marcello Vittorini, cit.

⁴⁶ Nota dell'autore: Cfr. Giovanni Astengo: testimonianze. Intervista a Giuseppe Abbate, raccolta da Alessandra marine filmata a Venezia il 26 aprile 2004. Consultabile presso la videoteca dello Iuav e su www.planum.net, Section 'Movies'.

⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=5tVqBrxZ9dg>

seguito per EXPO2015 e in altre occasioni. Questo video è divenuto un elemento importante di autoriflessione e autocritica, ma soprattutto una critica dell'uso consueto di tale *medium* unidirezionale che, in quanto tale, si presta facilmente a forme di manipolazione dell'opinione pubblica, fino agli estremi propagandistici a cui giunsero le dittature del Novecento. *Youtube*, la piattaforma di condivisione di materiale video nata nel 2005, ha certamente mischiato le carte, fornendo una ricchezza di fonti e di contenuti del materiale audiovisivo che tende a smorzare l'unidirezionalità intrinseca nel medium. Tuttavia questa critica mi ha portato da un lato a rafforzare l'idea che il mio *immaginare* non era che uno degli infiniti possibili e che voleva essere proprio l'abbrivio di un possibile sistema multimediale atto a favorire la poiesi di immagini da parte di chi abita il luogo per un tempo più o meno lungo e dall'altro alla decisione di allargare l'orizzonte della mia ricerca non solo al *medium* video, ma all'arte nelle sue diverse declinazioni e ad assecondare la mia natura *extramediale* (come definito da Enrico Crispolti, 1978) e ad attraversare un territorio sicuramente molto più complesso, ma in cui ho trovato agio.

d) per non fraintendere l'ordine spaziale. Alcuni studi comparativi tra i sistemi di governo del territorio in Europa hanno delineato due principali ceppi, uno che trae origine dal Diritto Napoleonico e che genera un approccio *conformativo* nei Piani e nella attuazione, ed uno di radice anglosassone, basato sul *common law*, che segue una linea *performativa*⁴⁸. Il nostro Paese segue una linea del primo tipo che, come spesso è sottolineato dal prof. De Bonis, trova le proprie radici molto più indietro rispetto al Diritto Napoleonico ovvero nell'approccio al territorio della cultura romana: è opportuno sottolineare in questa sede che il campo della *centuriatio*, nella pianificazione in epoca romana venne applicato al territorio coloniale e in questo senso è da ritenere un metodo di controllo militare, impositivo. Ma riguardando porzioni molto ampie di territorio - e dunque risultando a scala paesaggistica - ha perso il significato iniziale e molta archeologia del paesaggio la considera un 'bene culturale' che è possibile riconoscere dalle comuni foto aeree proposte dai *browsers* e che sono diventati il mezzo di orientamento più diffuso nella civiltà occidentale contemporanea. Una maglia quadrata. Di certo la conservazione di questo segno è legata alla funzionalità che tale schema ha mantenuto nel tempo. Ma l'idea di un'urbanistica fondata esclusivamente su parametri funzionali e razionali è da considerare un'*extrema ratio* che non può certo essere percorsa in una pianificazione intesa come un processo lungo e ininterrotto, tantomeno in un clima di ricerca. Credo sia qui interessante ricordare che, uno dei padri fondatori dell'urbanistica moderna⁴⁹, Le Corbusier (pseudonimo di Charles-Edouard Janneret-Gris) ha

⁴⁸ <http://hdl.handle.net/11583/1857055>

⁴⁹ In senso stretto ovvero inserita nel Movimento Moderno sviluppato da Le Corbusier e da Alvar Aalto, Gioacchino Luigi Mellucci, Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright.

contribuito sì alla standardizzazione degli spazi minimi vitali dell'uomo, ma che non ha mai ritenuto la rigida applicazione di questi *standard* come l'obiettivo finale del progetto. Si trova ripetuto come fosse un mantra in *Manière de penser l'urbanisme* (1963) che il fine di ogni attività di progettazione dell'ambiente è incrementare, sostenere, far germogliare, resuscitare “la gioia di vivere”.

La fase 'assiomatica' del rispetto dei minimi è considerata necessaria, ma propedeutica alla possibilità di evasione dalle regole verso metodi di progettazione sempre sperimentali, una sperimentazione richiesta dalla differenza di ogni caso. È importante in questo contesto evidenziare l'inserimento nell'ambiente progettato di 'oggetti a reazione poetica'.

3. PAESAGGIO COME POSSIBILITA'

3.1 caleidoscopico paesaggio. La comunità scientifico-disciplinare è concorde nell'affermare che il paesaggio è un *concetto impreciso e ambiguo* (Cosgrove, 1990, p. 33-34), un terreno tanto difficile quanto affascinante perché su di esso convergono punti di vista molto diversi rendendolo un *poliedro di enigmi e complicazioni* (Quaini, 2006, p. 11:13). All'incertezza «(...) nella definizione del concetto [di paesaggio], si aggiunge la scarsa capacità pubblica di controllare le trasformazioni fisiche del paesaggio. La pianificazione manifesta tutta la sua difficoltà nel gestire la multidimensionalità insita nel portato paesistico. Da un lato l'incedere delle trasformazioni e delle aspettative di valorizzazione economica portano alla costruzione di piani e programmi complessi, concertativi e negoziali, che dimenticano spesso la dimensione sostanziale del paesaggio. Dall'altro il desiderio della tutela e della difesa degli aspetti materiali ricorre all'applicazione di limiti e vincoli attraverso la pianificazione ordinaria, che si rivela nella maggior parte dei casi inefficace, ma accettata, quasi con rassegnazione come complicata ratificazione di decisioni già prese altrove» (Poli, 2002, p. 7-8). Sebbene azioni di progettazione sul paesaggio, e una *conoscenza generale* (General Knowledge) come ha messo ben in evidenza Antrop (2013, p. 12:22) risalga ai popoli preistorici, la sua *conoscenza specifica*, con lo sviluppo di diverse sub-discipline tra cui la pianificazione, è piuttosto recente: si sviluppa infatti in modo cosciente negli ultimi decenni del Novecento. Per Antrop la storia ha visto uno sviluppo asincrono tra *conoscenza generale* del paesaggio (con azioni esistenziali connesse alla sua costruzione) e *conoscenza specifica* (con azioni di progettazione consapevole) e rileva che ha seguito molti percorsi con importanti cambiamenti concettuali. Anche Antrop fa notare che la parola *paesaggio* ha, ed ha avuto, molteplici significati nei contesti storici, sociali e tecnologici specifici. Per Antrop, poiché le radici della parola *paesaggio* si trovano nell'Europa occidentale, non possiamo che avere una specifica prospettiva su di esso. Come altri studiosi egli fa delle considerazioni sull'etimologia e sui significati della parola e traccia alcune fasi consecutive della sua storia fino a discutere dei cambiamenti nella ricerca sul paesaggio dovuti all'introduzione delle definizioni formali di *patrimonio culturale* e *patrimonio naturale* della Convenzione del Patrimonio Mondiale -o dell'Umanità- (Conferenza Generale UNESCO 1972) e di *paesaggio* dalla Convenzione Europea del Paesaggio (Consiglio d'Europa, Firenze, 2000). Il *paesaggio* a cui fa riferimento questa ricerca «(...) è quello sintetizzato nel testo originale (inglese) della Convenzione Europea del Paesaggio⁵⁰ (d'ora in poi Convenzione) che lo definisce “an area, as perceived by people, whose character is the result of the action and interaction of natural and/or human factors”⁵¹.

[Va considerato che sebbene la traduzione italiana, su cui si è in seguito basato il Codice dei Beni

⁵⁰ Ratificata con Legge 9 gennaio 2006, n.14.

⁵¹ Traducibile letteralmente con: “un'area, come percepita dalla gente, il cui carattere è il risultato dell'azione e dell'interazione di fattori naturali e/o umani”.

Culturali e del Paesaggio (MIBACT, 2004) sia ufficiale, i documenti europei sono redatti in inglese e francese.] La versione italiana [a mio avviso molto influenzata dalla versione ufficiale francese] traduce il suddetto testo con “una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni” [concependo il paesaggio in modo più restrittivo rispetto alla formula inglese. De Bonis fa un interessante confronto tra le varie definizioni di paesaggio, che ritengo utile riportare, che influenzano l'ambiente di pianificazione del paesaggio italiano] La norma UNI 11109 (Linee guida per lo studio dell'impatto sul paesaggio nella redazione degli studi di impatto ambientale) riprende la stessa definizione del testo italiano della Convenzione, mentre il testo vigente del d.lgs. 42/2004 (Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio, d'ora in poi Codice) definisce analogamente il “paesaggio” come “il territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni” (art. 131, co.1 del testo vigente) [è interessante notare che durante il dibattito *The Parliament of Bodies* coordinato da Adam Szymczyk (Direttore Artistico di *documenta 14*, Kassel 2017) il concetto di identità viene messo fortemente in discussione ponendolo come sistema di quesiti: *chi sono, o meglio, chi penso di essere? Chi pensano che io sia 'gli altri'? Chi sono stato? Chi vorrei essere?* Ma torniamo alle considerazioni di De Bonis sulle definizioni di paesaggio]. Benché sia evidente che le tre definizioni citate (testo inglese della Convenzione, testo italiano della medesima e art. 131 del Codice) non siano del tutto equivalenti, è parimenti manifesta la possibilità di rinvenire in esse le tracce di entrambi i prevalenti orientamenti interpretativi del paesaggio: «quello più direttamente legato al paesaggio come valore estetico, percettivo e di scenario, con implicite le considerazioni storico-culturali⁵², l'altro più orientato sul paesaggio come prodotto di un insieme di ecosistemi risultato della congiunta azione di processi naturali e di processi indotti dall'azione antropica»⁵³.

D'altra parte, alcuni recenti studi di ecologia del paesaggio hanno evidenziato la concreta possibilità di far convergere l'orientamento di matrice percettiva ed estetico-soggettiva con quello di matrice scientifico-oggettiva» (De Bonis, 2014).⁵⁴

De Bonis fa riferimento alla ricerca di Farina che, nell'articolo in inglese *The eco-field hypothesis: toward a cognitive landscape* del 2006, riassume bene le posizioni recenti degli ecologi rispetto al paesaggio che lo hanno definito «(...) in diversi modi a seconda degli approcci epistemologici basati su un'entità geografica eterogenea, o entità cronologica, o un'entità olistica in cui la mente umana entra come

⁵² Considerazioni evidentemente assai rilevanti per il Codice, che ricomprende sia i beni culturali sia i beni paesaggistici all'interno dell'unica categoria di “patrimonio culturale” (art. 2, co. 1), anche se va tenuto conto che i beni paesaggistici tutelati dal Codice stesso in quanto coincidenti con “gli immobili e le aree (...) costituenti espressione dei valori storici, culturali, naturali, morfologici ed estetici del territorio” (art. 2, co. 3), non costituiscono che una parte del paesaggio inteso secondo le accezioni sopra richiamate.

⁵³ Norma UNI 11109.

⁵⁴ *Breve nota metodologica* scritta ed inviata ai partecipanti del Master di Secondo Livello in Progettazione e Promozione del Paesaggio Culturale (2013-2014) UNIMOL

maggior componente (Naveh e Lieberman 1984; Forman e Godron 1986; Nassauer 1995; Pickett e Cadenasso 1995; Zonneveld 1995; Naveh 2000) (...). [Per Farina è stato centrale il ruolo di Antrop secondo cui certe] definizioni sono emerse da una visione dinamica del paesaggio (Antrop 1998) in cui i processi e i modelli a loro volta influenzano l'individuo, le popolazioni, le comunità e le risorse (Turner 1989; Risser 1989; Milne 1992; O'Neill 1999; Turner et al. 2001). In alcuni casi il paesaggio non è considerato un'entità a se stante, ma una cornice concettuale (Appleton 1975; Gibson 1979; Bourassa 1991), o uno spazio ecologico funzionale (f.i. Risser et al. 1984; Wiens et al. 1993; Hobbs 1997) in cui studiare particolari processi importanti nella relazione tra i sistemi antropo-organizzati e i processi naturali. Il paesaggio può essere considerato come un dominio o uno spazio in scala nel quale ricercare e indirizzare un gran numero di processi ecologici (Bastian 2001). (...) Inoltre molta attenzione è stata focalizzata dagli ecologi sulle proprietà emergenti del paesaggio includendo la connettività, la frammentazione, la presenza di bordi e corridoi (f.i. Wiens 1995; Danielson e Hubbard 2000; Nicholls et al. 2001; Mabry e Barrett 2002; Baudry et al. 2003; Jordan et al. 2003), legando l'ecologia della popolazione (With e Crist 1995; Hanski 1999; Goodwin 2003) ai processi ecologici (Miller e Urban 2000)» (Farina, 2006, p. 5:14).

Negli anni Settanta nasce il *costruttivismo* filosofico, sviluppandosi ed estendendosi negli anni Ottanta a diverse discipline. Emergono diverse personalità con pensieri complessi e ricchi di differenze, ma con un punto di vista che li accomuna. Crollata l'idea di una conoscenza oggettivamente apprendibile, emerge l'esigenza di abbandonare il cognitivismo Human Information Processing. (H.I.P) che non aveva mai del tutto rinunciato ad alcune componenti meccanicistiche proprie del comportamentalismo. Husserl, contestando lo psicologismo, sosteneva che le leggi della logica esprimono una necessità assoluta su cui si basa la possibilità stessa del pensare e del conoscere: dal punto di vista gnoseologico la conoscenza è il prodotto di una costruzione attiva del soggetto. Ha carattere topico, situato, ancorato al contesto concreto; si svolge attraverso particolari forme di collaborazione e negoziazione sociale.

La posizione filosofica costruttivista considera la realtà in cui viviamo come una costruzione appunto che avviene attraverso le strutture cognitive del soggetto. Spesso perciò è relativistica e soggettivista. Gran parte dei filosofi costruttivisti non negano affatto l'esistenza di una realtà oggettiva e fisica, ma questa non è comprensibile e non è utile nell'interazione con il mondo in cui conta la realtà mentale. La realtà oggettiva, con un'espressione usata da Husserl, può essere messa "tra parentesi" e la 'costruzione del significato' ha carattere attivo, polisemico non predeterminabile. Da questo deriva che le proprietà che si credevano proprie dell'oggetto sono proprietà del soggetto percepiente e l'oggettività che conta non è esterna al soggetto ed inoltre dipende strettamente dall'obiettivo mentale che guida l'azione intenzionale del pensiero. Soggetti diversi rispondono diversamente a uno stimolo e il conoscere è il prodotto di una costruzione attiva del soggetto, strettamente legato alla situazione concreta in cui

avviene l'apprendimento: nasce dalla collaborazione sociale e dalla comunicazione interpersonale.

La cosa che vorrei evidenziare è che da questa prospettiva l'esistenza va a coincidere con il processo cognitivo che inizia dall'esperienza del corpo. Azioni artistiche o pianificatorie che possono apparire didattiche sono invece strumenti per agevolare e orientare la conoscenza e perciò dal carattere esistenziale.

Farina mette ben in evidenza che «Questa visione è fortemente orientata culturalmente, per esempio, le maggiori differenze tra la scuola Europea e Americana di ecologia del paesaggio emergono fondamentalmente da questa visione (Farina, 1993; Naveh, 1995), con la scuola europea basata maggiormente su un orientamento culturale e la scuola americana su un orientamento bio-centrico» (Farina, 2006, p. 5:14).

«In particolare, gli studi sul cosiddetto “paesaggio cognitivo” (Perceived Landscape – PL) intendono quest'ultimo come la somma di “paesaggio neutro” (Neutral-based Landscape – NbL), “paesaggio individuale” (Individual-based Landscape – IbL) e “paesaggio osservato” (Observed-based Landscape – ObL), ciascuno definibile all'interno di un processo di tipo semiotico in cui i “segni” possono essere visti come trasformazioni, operate dagli organismi percipienti, che conferiscono uno specifico significato ai “segnali” percepibili⁵⁵.

In tale cornice semiotica, per NbL si intende l'insieme dei pattern e dei processi che gli organismi non percepiscono distintamente, ovverosia il paesaggio non decodificato (rumore di fondo); per IbL si intende la percezione dell'intorno come determinata dai sensori biologici o sensi (olfatto, vista, udito, gusto e tatto); per ObL, infine, si intende il modo antropogenico di percepire l'intorno, ovverosia la frazione del paesaggio totale decodificata dai “sensori culturali” di cui sono dotati gli organismi in possesso di capacità di apprendimento e di immagazzinamento delle loro esperienze in una memoria non-genetica (tipicamente l'uomo, ma non solo)⁵⁶.

Quando si parla di paesaggio cognitivo (PL) come somma dei tre tipi di paesaggio sopra definiti, si tratta in ogni caso, e con notevole corrispondenza con la definizione di paesaggio fornita dalla Convenzione, di paesaggio percepito da qualche organismo. In altri termini si tratta, sempre e comunque, dell'interazione di tipo semiotico tra un organismo e una matrice cognitiva (ambiente), assunto che è proprio tale interazione a creare il paesaggio percepito ($PL=NbL+IbL+ObL$).

Un approccio basato sull'“ecologia del paesaggio cognitivo”⁵⁷, quindi, consente non solo di trattare

⁵⁵ Farina A, Bogaert J., Schipani I., “Cognitive landscape and information: new perspectives to investigate the ecological complexity”, *BioSystems* 79 (2005) 235-240, Elsevier.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

contestualmente elementi naturali ed elementi artificiali, come usuali nell'ecologia del paesaggio, ma anche di considerare congiuntamente, ed anzi di superare tout court, la distinzione tra aspetti "soggettivi" e aspetti "oggettivi", in direzione di una relazione di tipo cognitivo tra un organismo percipiente e un complesso di fattori costituenti la matrice ambientale, trasformati o meno in aspetti percettivi nel corso del processo di interazione semiotica tra l'uno e gli altri.» (De Bonis, 2014)⁵⁸

3.2 un nodo nella maglia dei saperi. Il *paesaggio* coinvolge ormai molte discipline: pare possa rappresentare il punto di contatto tra diversi saperi e sembra un nodo cruciale da sciogliere o da stringere - a seconda del punto di vista - per interpretare il nostro tempo e per delinearne ogni eventuale futuro. Secondo Lévy (1990, in De Bonis, 1998) è proprio quando si dividono le cose e le tecniche da un lato e gli uomini, i linguaggi, i simboli, i valori, la cultura, il 'mondo della vita' dall'altro, che il pensiero comincia a 'deragliare'.

Il punto di vista qui proposto permette una possibile *reductio ad unicum*. Infatti alcuni processi artistici riescono a tenere insieme cose assai diverse, ad essere sintesi olistica di diversi fattori anche dicotomici tra loro. Il processo di pianificazione visto in analogia al processo artistico co-creativo può raggiungere un risultato analogo. Va tenuto in considerazione che in Italia, sebbene l'urbanistica sia ritenuta una scienza sociale (in linea con il pensiero internazionale), non vi è una linea univoca su cosa sia in effetti la nostra disciplina: la problematica è aperta, ma, come ha messo ben in evidenza Alberto Budoni nell'articolo *L'urbanistica italiana tra neoidealismo e globalizzazione*, risulta condivisa dalla maggior parte degli addetti ai lavori la categorizzazione di Secchi dell'urbanistica come un *sapere* «(...) piuttosto che scienza: l'insieme di pratiche cui diamo questo nome corrisponde al continuo sforzo di costruzione di una transattività tra immaginazione collettiva e realtà e viceversa... Per questo suo carattere che cerca di unire immaginazione collettiva e realtà, dimensione ingenua e tecnicamente sofisticata della disciplina, carattere che non esito ad indicare con il termine di utopico, l'urbanistica è vicina alle pratiche artistiche quanto a quelle più rigorosamente scientifiche» (Secchi, 2000, p. 49).» (Budoni, 2014, p. 643:648). Il paesaggio in sé è un ente complesso e nella disciplina pianificatoria le cose potrebbero complicarsi ulteriormente per la pluralità dei punti di vista assunti negli ultimi decenni da diverse scuole di pensiero. Ma questa molteplicità potrebbe rivelarsi un vantaggio, oggi più che mai, per «(...) superare la modalità di adeguamento passivo alla globalizzazione attraverso lo sviluppo di nuove visioni culturali e la messa in discussione delle apparenti certezze disciplinari. Considerando le diverse tradizioni che animano la disciplina come una ricchezza, invece di lavorare ad una loro unificazione, è opportuno favorire il

⁵⁸ Breve nota metodologica scritta ed inviata ai partecipanti del Master di Secondo Livello in Progettazione e Promozione del Paesaggio Culturale (2013-2014) UNIMOL

confronto tra le varie scuole rendendolo effettivamente proficuo e ponendo al centro della discussione il ruolo del pianificatore (...)» (Budoni, 2014, p. 643:648).

3.3 le esperienze artistiche e questa ricerca. Nel panorama eclettico dell'arte contemporanea è stato necessario definire quale arte potesse essere utile in modo *ricorsivo* alla dissertazione proposta. Per chiarezza, le opere e gli artisti sono qui da considerare degli *esempi* utili alla dissertazione, con nessuna pretesa di delineare i contorni del panorama artistico contemporaneo, territorio dei critici e degli storici dell'arte. Anzi, mettono in luce solo le strade che sono parse al ricercatore *interessanti* (nell'accezione di Croce) e *consone*, nel senso etimologico di *suonare bene insieme*, alla ricerca disciplinare e esistenziale qui proposta.

Contemporaneamente ho cercato e seguito ogni indizio che poteva indicare i percorsi nella disciplina pianificatoria nella direzione intuita. Ciò ha permesso di battere, strada facendo, il manto dei sentieri percorsi solo da alcune ricerche pionieristiche, contribuendo a consolidarli o, in qualche caso, a comprendere di essere incappato in un vicolo cieco. È rimasto inevitabilmente acceso in me il timore non solo che altri ricercatori avessero già fatto tentativi simili a quello qui proposto, magari fallendo e non divulgando i risultati, ma anche che qualcuno fosse riuscito a raggiungere un traguardo simile in un modo migliore e più chiaro rispetto a quello che questa ricerca propone, ma che, nonostante il massimo rigore, per qualche motivo non fossi riuscito nell'operazione di ricognizione delle ricerche affini per definire un esaustivo *stato dell'arte*.

Può capitare, non si può escludere, che certe idee si producano per caso in menti diverse, come se ci fossero già nell'aria tutte le premesse, i presupposti, e che più menti, in modo del tutto autonomo, giungano alla stessa conclusione: mi scuso per un'eventuale mancanza in questo senso nello *stato dell'arte* che, se c'è, è involontaria e pronta ad accogliere ogni critica volta alla sua revisione e implementazione. La ricerca è stata condotta con umiltà, ma con la salda volontà di contribuire, anche solo un poco, al processo autocosciente di continua costruzione che caratterizza i saperi occidentali.

3.4 ibridare i saperi. In generale, ibridare diversi saperi, è una linea proposta e supportata da un numero cospicuo di ricercatori delle discipline territoriali che propongono di utilizzare, tentativamente, un approccio quantomeno trans-disciplinare. Un elemento determinante per lo sviluppo di una di ricerca che tenga conto di più punti di vista è stato il carattere di interdisciplinarietà del Dottorato in Bioscienze e Territorio dell'Università degli Studi del Molise (Curriculum territoriale, a cui afferisce il SSD ICAR/20). Questa ricerca nasce dunque in un ambiente che partecipa al «(...) panorama contemporaneo, fortemente caratterizzato dall'ibridazione dei saperi e dalla continua necessità di attivare con frequenza sempre crescente nuovi ambiti di ricerca, (...)» che consente «(...) il mutuo

sconfinamento dei settori disciplinari (...)» e li interpreta «(...) come una ricchezza, non già come una distorsione.» (De Bonis, 2012, p.402) Qui si propone di sposare la posizione di Paolo Zanenga (2016) ovvero che il paesaggio possa essere una domanda aperta a carattere a-disciplinare.

3.5 orfani di madre natura. Per raggiungere un pensiero progettante basato su questi dati di fatto è necessario de-costruire alcuni pre-giudizi alquanto diffusi. Dal lato ambientale è necessario sfatare il mito di una *natura* capace di risolvere i disequilibri provocati dall'azione umana. Che l'incolto, l'abbandonato torni ad essere bosco è un falso mito. Soprattutto nel paesaggio italiano, le tecniche colturali in declivio, i terrazzi spesso contenuti da muri a secco, fanno presto a scivolare a valle insieme al terreno fertile. In poco tempo si svela un suolo nudo e difficilmente abitabile dalle specie arboree. Il rimboschimento perciò è da considerare non un processo che si innesca automaticamente dopo l'abbandono, ma un'azione che deve essere pianificata paesaggisticamente. Nella definizione contenuta nella Convenzione Europea sul Paesaggio l'interazione tra l'uomo e gli elementi naturali assume una particolare forma dialogica in cui tutti giocano un ruolo *attivo e rilevante*. È difficile parlare nel nostro Paese di *natura* senza risultare *naïf*, perché ci sono ovunque implicazioni antropiche e dunque culturali; il territorio italiano non contempla alcuna *wildness*; non esiste luogo davvero incontaminato, in cui non sia possibile rintracciare l'impronta – almeno di una punta di piedi – della specie umana quantomeno indirettamente. Quando si parla di protezione dei caratteri naturali e culturali, va considerato che questi sono caratteri inscindibili di un determinato territorio. Ma in altre culture la parola *natura* è usata con più disinvoltura rispetto al contesto italiano. In tedesco ad esempio è usuale l'espressione 'gehen wir in die Natur' (andiamo nella natura) intendendo l'escursione in un bosco, una visita ad un parco o ad uno spazio anche totalmente antropizzato, ma con una alta percentuale - *ad occhio* - di esseri vegetali e animali. Dalle persone incontrate in Germania, probabilmente più influenzate da un pensiero d'avanguardia, la *natura* non viene contrapposta alla cultura (e viceversa) e la cultura può essere considerata espressione della natura, sebbene completamente frutto di azioni antropiche. Espressione della natura umana. Anche le misure compensative che devono essere attuate per ogni progetto antropico detrattivo di *natura*, non sono da interpretare come un'azione rimediale, ma integrata al progetto. Questa visione trova un riscontro artistico nel *trattico* Difesa della Natura di Joseph Beuys che intende difendere soprattutto la natura umana, l'uomo come natura. Questo approdo scioglie la dicotomia tra Cultura e Natura considerando la cultura come fenomeno naturale. Ciò non esula dalle responsabilità dell'umana specie: anzi porta ad una responsabilità interna e diffusa; ed implica una coscienza ambientale in ogni azione quotidiana (dalla micro alla macro scala). Per converso in Italia in ambienti colti si è radicata l'idea che la natura intesa come *wildness* non esiste. Giacomo Leopardi nell'elogio agli uccelli scriveva «Ora in queste cose, una grandissima parte di quello che noi chiamiamo

naturale, non è; anzi è piuttosto artificiale: come a dire, i campi lavorati, gli alberi e le altre piante educate e disposte in ordine, i fiumi stretti infra certi termini e indirizzati a certo corso, e cose simili, non hanno quello stato né quella sembianza che avrebbero naturalmente. In modo che la vista di ogni paese abitato da qualunque generazione di uomini civili, eziandio non considerando le città, e gli altri luoghi dove gli uomini si riducono a stare insieme; è cosa artificiata, e diversa molto da quella che sarebbe in natura» (Leopardi in Sereni, 1972, s.n.p. [1824 operette morali, Elogio degli uccelli]).

3.6 per non trovarsi invischiati in un’Arcadia di retorica e miele. Il rischio di immaginare davvero l'esistenza di un passato in cui l'uomo sapeva abilmente collaborare con gli elementi naturali, una perfetta alleanza ormai perduta, non è solo di generare un pensiero nostalgico comune, ma di creare un *blocco* verso la creazioni di nuovi beni culturali e paesaggistici (previsti dal CBCP, Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio), e persino di fermare i processi che sono invece vitali alla continua costruzione (e ricostruzione) del paesaggio – proprio quello che si vorrebbe tutelare –. Rubando un verso della poetessa Mariangela Gualtieri, è *facile cadere in un’Arcadia di retorica e miele*. Il territorio è da considerare dunque un processo attivo e complesso, e gli abitanti collaborano più o meno consapevolmente alla sua costruzione. Talvolta accade che la velocità di un cambiamento spaziotemporale, in un determinato territorio, (dal sisma alla costruzione di un muro) si approssimi allo zero: ciò implica un *trauma* che va gestito, mentre i processi lenti o lentissimi che governano e conservano uno specifico equilibrio, talvolta non sono percepiti e qui il piano ha il compito di mostrare come quel paesaggio, considerato da un punto di vista culturalista statico, è invece, con i suoi tempi, dinamico. In questo senso viene smontata, decostruita, la percezione del tempo umana, basata evidentemente sulla lunghezza della vita media degli individui della nostra specie nella nostra epoca. Mettere in evidenza che un semplice *leccio può vivere più di settecento anni*⁵⁹ e che i tempi di trasformazione di un territorio sono diversi dai tempi umani, aiuta a sposare una visione del tempo più aperta al cosmo, che certamente può avere effetti positivi sulla consapevolezza nella misurazione dell'individuo rispetto all'universo e, a cascata, sull'azione, sul comportamento rendendolo più lungimirante.

Questo aspetto è stato messo ben in evidenza in una certa predilezione delle arti verso il passato o verso il futuro come fuga esotica dal presente. «Non basta, per affermare che una siffatta crisi è in atto, constatare che l'arte, come ogni altra attività umana, non ha più un riferimento fisso ad una filosofia, a un sistema istituzionalizzato del sapere, a quella che Husserl chiama la «natura matematizzata», e in cui giustamente indica il fondamento della cultura classica. Anche l'arte ha ora come campo il «mondo della vita» o, per servirci ancora delle parole di Husserl, «il regno dei soggettivi rimasti *anonimi*». Sul piano storico si può dire che anche nell'arte il trapasso dalla *Weltanschauung* al *Lebenswelt* comincia a compiersi

⁵⁹ Una delle asserzioni usate da me nella performance *come piante radicanti* a Latina

nel XVII secolo, seguita nel XVIII con «l'ideale di una filosofia universale e il processo del suo interno dissolvimento», associa il suo sforzo a quello della filosofia moderna come «lotta per il senso dell'umanità»; e che il punto in cui tocca finalmente la crisi è segnato dal sorgere dell'Espressionismo, in un terreno di cultura ch'è lo stesso in cui si forma il pensiero di Husserl. È allora che si abbandona la ricerca, divenuta febbrile, di nuovi telai sistematici per inquadrare l'esperienza del mondo oggettivo o di nuove matematiche per matematizzare la natura (ché tali possono considerarsi tutti i movimenti che vanno dall'Impressionismo al cubismo e a Mondrian); e che i segni dell'arte non servono più a manifestare o interpretare una realtà data, ma a fare l'esperienza o a fare l'umanità col loro stesso farsi. Muovendosi nel mondo della vita, illuminato e mutevole, in cui tutto sfugge alla definizione, l'arte non ha più punti di riferimento costanti: non la natura che, essendo ormai considerata una rappresentazione della mente umana, rientra nella storia dei pensieri e dei fatti dell'uomo; non la storia che, non essendo più una costruzione teleologica, si presenta come una congerie di eventi, un *no-sein*, un labirinto in cui non si sa mai con certezza dove si è, sicché le cose remote possono apparire d'un tratto vicinissime e le vicine lontane e quasi inafferrabili. Lo dimostra l'innunerevole quantità e il continuo mutare dei riferimenti storici: Picasso può sentirsi ugualmente e perfino contemporaneamente vicino all'arte micenea e all'azteca, ai negri e a Raffaello o Velasquez. L'informazione storica è senza dubbio infinitamente più ampia che nel passato, ma la storia non è più una costruzione basata su principi di valore, e invece di fornire dei modelli seguita a porre, con urgenza, problemi e problemi.

Più che una sorta di eliso popolato di spiriti magni, è una società più vasta, senza limiti di tempo, e non meno agitata dell'attuale: una strana regione, insomma, in cui perfino l'uomo del neolitico diventa un nostro contemporaneo, un essere con cui si ha a che fare ed i cui atti (nella fattispecie le opere artistiche) non sono atti il cui valore reale si sia col tempo trasformato in ideale (in modello che però elimina l'attualità del valore: come le opere antiche, irriconoscibili nella loro realtà di fatto quando le vediamo interpretate dal Mantegna o dal Michelangiolo), ma *hanno* un valore in quanto strappate alla pace eterna della storia, fanno problema.

In una siffatta società senza tempo né spazio l'artista (e, in generale, l'uomo moderno) cerca disperatamente di fermare un presente in cui vuole attuarsi e che continuamente gli sfugge: il presente (lo ha spiegato Bergson) non è altro che un futuro che trascorre nel passato. Si vuole «essere del proprio tempo», appartenere alla società presente, ma subito ci si accorge che non è possibile poiché la presentificazione del passato priva il passato di quel senso senza cui non può aversi il senso del presente. Ciò che attrae, nel passato e nel futuro, è infine proprio il loro non essere «presente». È perfino possibile riunire in una le due categorie apparentemente contraddittorie e considerare il tutto

come utopia: intesa non tanto come prefigurazione di un tempo migliore ma come disgusto e impossibilità di vivere in questo» (Argan, 1965, p. 10-11).

La tutela - anche quella conservativa - ha bisogno pertanto di essere pianificata perché il genere umano ha la possibilità di agire - e lo fa - in modo rapido, vistoso e a volte violento e scellerato favorendo e accelerando inusitabilmente alcune trasformazioni del territorio. D'altro canto questa ricerca scarta dal principio l'ipotesi nostalgica di alcuni ricercatori che ritengono di poter effettuare un "restauro archeologico" del paesaggio. In alcuni specifici casi di siti archeologici a scala paesaggistica può essere lecita una simile operazione, ma non si possono trarre da casi sporadici principi universali: se un paesaggio è degradato vuol dire che sono cessati i processi che lo rinnovavano ed è lecito immaginare processi trasformativi *in avanti*. Non possiamo utopisticamente credere di poter ricostruire quelle relazioni storiche tra individuo, società e ambiente che non ci sono più.

Il processo di globalizzazione ha come esternalità negativa il rischio di rendere tutti i paesaggi uguali: le periferie delle nostre città ne sono una evidenza come anche la *toscanizzazione* del paesaggio agrario italiano, ma risulterebbe utopico e ingenuo pensare di poterlo fermare. Nel processo globale è possibile che vengano omologati i caratteri generali, macroscopici che sono legati ad una percezione *semplice*. Ma va costatato anche che la stessa tipologia di periferia in luoghi differenti può generare un paesaggio affascinante o scadente e anonimo. Questo processo globalizzante non riesce dunque ad impedire qualche specificità, che può apparire positiva o negativa a seconda dei casi e, proprio questa specificità topica, spesso invisibile ad occhi disattenti, va considerata di fondamentale importanza nel processo di pianificazione che può partire da queste piccole specificità per far generare dal contesto socio-territoriale quella diversità che costituisce una nuova e inespugnabile ricchezza.

3.7 un modo di vedere la pianificazione del paesaggio. La pianificazione non può essere considerata una scienza, ma una disciplina progettuale che tiene conto della storia intesa come passato e futuro e che produce un artefatto, il piano, che non può che essere pensato se non come qualcosa di estremamente duttile, elastico, rimodulabile perché «il comportamento umano nella fase storica (...) essendo un ciclo o una spirale, non ha forme costanti, anzi è distinta dal fatto che nessun evento ne ripete esattamente un altro o è meccanicamente prodotto dal precedente. Gli eventi appaiono bensì concatenati, ma non dal meccanicismo logico di una causalità infallibile» (Argan, 1965, p. 19). Perciò la *previsione* e la *progettazione* non possono che seguire il carattere dinamico e imprevedibile degli eventi e dunque il piano è da considerare non un oggetto (nel senso comune del termine), ma un processo proteiforme eternamente *in fieri*. Una finalità di questa ricerca è decostruire l'immaginario di una pianificazione che detta regole rigide di comportamento, e la costruzione per converso di un

immaginario che veda nella progettazione una tecnica in grado di sprigionare i *gradi di libertà* di un ambiente, creando così i presupposti per una moltitudine di futuri considerando che la storia, come ha messo bene in evidenza Argan, non è riducibile a una serie predestinata di cause ed effetti. Anche qualora si potesse (sarebbe davvero triste) prevedere un unico futuro, il piano potrebbe rivelarsi l'*accidente* portatore di effetti inattesi. Nella potenzialità di mettersi *di traverso* rispetto ad un futuro prevedibile (e presumibilmente tragico) risiede la sua forza. La sua disperata gioia.

La tecnica pianificatoria è impregnata di progettualità. Il piano paesaggistico, come ogni piano, non può essere dunque mai considerato semplicisticamente come un oggetto o un fatto meramente tecnologico (nel senso comune del termine) e perciò guidato esclusivamente da una *ratio* meccanicistica; né può risultare antistorico perché il carattere spiccatamente progettuale lo pone come un artefatto in 'costruzione' che non può che fare i conti con la storia. Presuppone, come la «(...) costruzione di una cosa qualsiasi (...) una doppia prospettiva temporale, sul passato e sul futuro» (Argan, 1965, p. 19). Se ogni artefatto - come suggerisce Argan - è in sé, in tal senso, un progetto, tanto più lo è un piano di qualsiasi genere e in particolar modo un piano paesaggistico che non può che fare i conti con le aree tutelate *ope legis* dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio e dal sistema vincolistico *ad hoc* che definisce le aree di interesse. Il termine 'progetto' è qui inteso in modo ampio ovvero come 'possibile proiezione futura' che può contemplare trasformazioni più o meno significative di aree territoriali o la conservazione di uno stato di fatto tenendo però conto che anche quando un paesaggio appare statico è impregnato di processi *internamente* dinamici. Va tenuto conto che, nel Piano Paesaggistico secondo il Codice, i vincoli (spesso percepiti come limitazione della libertà creativa) dovrebbero trasformarsi per l'appunto in indicazioni progettuali. Il tentativo è di superare l'idea che la tutela e la valorizzazione possano essere considerati processi distinti, e che per tutelare il paesaggio possa essere sufficiente un sistema di vincoli che tende ad indicare delle prescrizioni, limitando la libertà di azione in aree di particolare interesse storico, artistico, culturale, archeologico e ambientale. Il Piano Paesaggistico odierno (ai sensi del Codice Urbani) dovrebbe progettare l'intero territorio regionale includendo anche le aree percepite come degradate e dismesse, ma che, con uno sforzo creativo progettuale, possono esprimere caratteri topici e tendere verso un sempre possibile aumento della qualità non solo ambientale, ma anche estetica.

3.8 il piano paesaggistico come strumento di implementazione delle capacità fisico-mentali. Le capacità percettive e creative possono essere perfezionate e diventare competenze. In questo senso *estensivo e potenziale* è da intendere il noto *motto* di Joseph Beuys *ogni uomo è un artista. L'artista con il suo fare* è stato utilizzato non come il risultato o traguardo, ma come processo trasformativo *in fieri*. La

pianificazione può essere intesa come legame tra idea e azione (Friedman, 1987) L'*azione*, in modo più o meno cosciente, non è guidata - come qualcuno potrebbe pensare - esclusivamente da impulsi contingenti, ma anche *estetiche*, nel senso ampio del termine che emergerà in seguito, ed esistenziali che oltrepassano l'istinto primitivo di sopravvivenza e che si radicano intorno alla *Weltanschauung* che ogni individuo ha. L'artista, attraverso l'*esperienza* (alla Dewey) del *fare arte* e del fruitore in modo esistenzialmente *partecipativo*, fa emergere e perfeziona alcune capacità umane. Lo spettatore, il fruitore dell'opera non è mai passivo: almeno dal Rinascimento (si potrebbe andare forse molto più indietro) possiamo dire con certezza che alcuni artisti hanno pensato il fruitore come elemento determinante e attivo nella loro ricerca. Potrà sembrare un paragone azzardato, ma a mio avviso i ritratti di Antonello Da Messina cercano lo sguardo dell'osservatore in un modo non poi così diverso dalla popolare *performance* di Marina Abramovič *The artist is present* (Moma, New York, 2010). Tra l'altro si riscontra una singolare affinità del processo artistico con eliminazione di ogni elemento di separazione: i primi ritratti dell'artista rinascimentale presentano infatti la figura come affacciata alla soglia di una finestra, elemento che verrà in seguito eliminato proprio come è avvenuto con l'oggetto *tavolo* nella performance dell'artista serbo-statunitense che è stato rimosso per volere dell'artista dopo alcuni giorni. Il non-finito di Michelangelo è un evidente tentativo da parte dell'artista di attivare nell'osservatore (in accezione larga e sinestetica) un processo mentale di *compimento*, conferendogli *libertà*. Se è vero che c'è ancora una distinzione tra artista e fruitore dell'opera, l'artista propone allo spettatore e lo guida ad utilizzare la sua libertà creativa. È lecito a mio avviso ipotizzare che l'idea innovativa di Michelangelo sia un derivato dell'esperienza: l'artista ha esperito di certo un processo di completamento mentale molto simile confrontandosi con le rovine romane come osservatore, ma anche in progetti come Santa Maria degli Angeli. È evidente, da questa prospettiva, che le opere astratte del novecento conferiscono grande libertà al fruitore dell'opera. Valerio Magrelli osservando un paesaggio di Milena Barberis continua scrivendo «Sono io l'artista che porta/sull'opera uno sguardo macchiato»⁶⁰.

3.9 come bere un bicchiere d'acqua. Uno degli *esercizi* proposti da Marina Abramovič nel suo omonimo *metodo* che è da considerare un capolavoro dell'artista, *summa* di anni di ricerche, è *insegnare a bere un bicchiere d'acqua*. Va ricordato l'uso del bicchiere d'acqua da parte dell'artista già nella performance del 1974 quando a 23 anni sistemò su un tavolo 76 oggetti potenzialmente utilizzabili per provocare piacere e dolore. L'artista nelle istruzioni chiede di essere considerata come un oggetto e di prendersi ogni responsabilità, anche della sua eventuale morte. Chiedere di bere un bicchiere d'acqua potrebbe apparire una banale provocazione; invece credo che effettivamente dando un tempo (lentezza) e un

⁶⁰ *Su un paesaggio di Milena Barberis visto attraverso il polpo si Apollinaire* (da 'disturbi del Sistema binario')

sensu (estetico) diverso ad una delle azioni quotidiane più frequenti si possa raffinare, attraverso un'esperienza (intesa alla Dewey), la propria *capacità estetica*. La possibilità di avere esperienze estetiche in situazioni ed ambienti quotidiani scongiura da un lato il rischio di una poetica trita, come osserva Rilke in *Lettera ad un Giovane Poeta* e dall'altro, in una fase storica dominata dalla tecnica (nell'accezione contemporanea e corrente del termine; e perciò *non più* storica) che la «(...) vicenda umana debba essere necessariamente senz'arte o, ciò che sarebbe ancora più triste, senza un'esperienza e un'attività estetica» (Argan, 1965, p. 18). L'esperienza estetica sarà dunque sempre possibile e appare con chiarezza in una poesia: *Qui sto senza paesaggio* di Valerio Magrelli (1996, p. 161). Qui sto senza paesaggio,/ pere, mele, stagioni, cielo, niente,/ soltanto suppellettili, una campagna/ fatta ad artificio. Ma già da piccolo/ per gioco stendevo una coperta/ nella stanza, sopra mucchi di carta,/ ed era un panorama,/ una salma di monti.// Di tutto ciò qualcosa resta,/ adesso, che scrivo a letto,/ che io faccio la terra. (Magrelli, 1987).

La *percezione estetica*, che è da ritenere intersezione tra la *percezione del sensibile*, la *percezione culturale* (in cui intervengono i filtri culturali propri di un soggetto) e la *percezione esistenziale* (in cui vengono messi in gioco gli elementi soggettivi di ogni individuo), è da ritenere sempre un *momento* di un processo che prevede il *perfezionamento* delle *capacità estetiche*. È inoltre da considerare che ogni artefatto umano è impregnato di progettualità perché si pone tra passato e futuro. «Il primo uomo che ha fabbricato una coppa per bere e dopo avere bevuto l'ha riposta per servirsene ancora, aveva la memoria dell'utilità della coppa e prevedeva che se ne sarebbe di nuovo servito. Su un'esperienza passata ha costruito un progetto per l'avvenire» (Argan, 1965, p. 19). Il rapporto con il territorio assume dimensioni monumentali con i *dolmen* e i *menhir*, ma è testimoniato anche da pitture rupestri come la *Cuevas de los manos*⁶¹ che possiamo considerare un indizio dello sviluppo dell'autocoscienza di sé e un senso di appartenenza ad un luogo, ad una comunità.

A mio avviso esiste dunque una necessità originaria, primitiva perché primaria dell'arte come elaborato *mentale* su cui poggiano i piedi tutte le espressioni della creatività umana di cui la categoria *arte* è solo la punta di un *iceberg*.

Da questi presupposti risulta evidente come l'arte sia ontologicamente necessaria per l'esistenza e lo sviluppo delle capacità mentali umane. La necessità umana di *fare arte* è un'evidenza, un dato che considero certo perché dimostrato dalla storia o meglio dai dati collezionati dalla ricerca attraverso «tutti quei lavori di preparazione che il Bernheim così minutamente analizza e così dottamente illustra» (Croce, 2017, p.49) e che sono la base su cui fondare la storia, la narrazione del *realmente accaduto*. Come

⁶¹ La *Cueva de los manos* (la caverna delle mani) è un sito a circa 163 chilometri a sud di Perito Moreno, in Argentina. La caverna è stata dipinta più di diecimila anni fa., Scene di caccia, lama, nandù, felini, simboli solari, geometrie. Mani. La parete è quasi interamente coperta da impronte in negativo, la prima immagine iconica non solo dell'individuo umano che si autoritrae, ma anche di comunità.

afferma Croce, la storia in quanto narrazione può essere *ridotta*⁶² «sotto il concetto generale dell'arte» ma all'arte pertiene la sfera molto più vasta del *possibile* in cui la inesauribile e inarrestabile creatività umana, con i suoi progetti, proietta i dati contingenti in dei futuri possibili, immaginabili. Questo pensiero crociano è condivisibile a patto che si intendano come *possibili* non solo i futuri prevedibili, gli *scenari* statisticamente più probabili, ma anche quelli che potrebbero apparire a prima vista impossibili. In definitiva la fiducia nell'arte è da considerare qui una sorta di *assioma soggettivo-oggettivo*.

⁶² Benedetto Croce usa questo termine nel senso di ricondotto, riportata e non nell'accezione diminutiva prevalente nel linguaggio corrente.

4. METODOLOGIA

4.1 considerazioni generali. La metodologia di questa ricerca è sperimentale: si è formata nel suo procedere tenendo presenti e utilizzando attrezzi e metodi di ricerca consueti e costruendone altri. L'approccio alla metodologia è stato di non scegliere a monte una metodologia univoca, ma di trovarla e costruirla strada facendo in modo sperimentale sebbene sia stato chiaro dal principio che si sarebbero utilizzati perlopiù *dati-dati qualitativi-e*. È scaturita una metodologia plurale che ha permesso di trattare le diverse sezioni della tesi nel miglior modo a me possibile. Vedo interessante seguire l'indicazione di alcuni ricercatori che invitano a favorire «percorsi autonomi di ricerca che nascono dalle esigenze delle singole persone, e aiutare alla formulazione della domanda iniziale di conoscenza che informerà la ricerca (...) (Decandia, 2004, p. 62)» (Decandia in Totaro, 2008, p. 9) partendo dagli interessi del ricercatore. Perciò va premesso che, oltre ad essere un ricercatore e pianificatore, amo l'arte in ogni sua manifestazione e svolgo da molti anni un'attività di vitale importanza per la mia stessa esistenza che può essere anch'essa definita – in modo generico – arte. È da sottolineare che sebbene vi sia una tradizione di persone competenti in più settori, la crescente parcellizzazione dei saperi e delle professionalità mi ha portato per molto tempo ad omettere la mia passione per il 'fare arte' e ad avere quasi timore di *essere scoperto*. Così per molti anni ho tentato, invano, di scindere l'attività artistica dal resto: in silenzio ho continuato a lavorare con costanza e notavo che la combinazione di quello che appariva esternamente duplice risultava in me unitario e che i benefici tratti dall'esperienza artistica facevano da sponda agli altri ambiti della mia esistenza-conoscenza. Devo al Professor Luciano De Bonis, mio *tutor*, l'intuizione che, proprio vestendo contemporaneamente i panni del ricercatore-urbanista e quelli di artista, o forse spogliandomi di entrambi le vesti, potesse generarsi un apporto originale alla conoscenza in ambito pianificatorio. D'altro canto i due indumenti, se, come qui proposto, si considera l'arte come τέχνη (téchne) e ποίησις (poíesis) associate a una πράξις (práxis, un agire che trova in se stesso il proprio senso) di azioni *elicitate* (che coincidono con l'atto stesso del volere), non sono che il medesimo: il tessuto è unico, intriso di pensiero progettante e di disciplina. In un primo momento devo ammettere di aver mostrato timidezza rispetto alla proposta di De Bonis, perché la figura dell'artista nell'opinione comune è – purtroppo – ancora stilizzata (e talvolta stigmatizzata) nel *cliché* di artista romantico, scapestrato e narcisista che rappresenta a mio avviso una minoranza di retroguardia supportata da una faziosa critica dell'arte. La sregolatezza o la pura e semplice istintività non sono mai appartenute alla categoria degli artisti in modo estensivo e indistinto. Se hanno caratterizzato alcune precise personalità o, senza generalizzare troppo, una definita generazione di artisti 'scapigliati' dei primi decenni dell'ottocento, certamente non è possibile estendere questo stereotipo a chi opera nella nostra epoca. Ogni timidezza iniziale nel discorrere, in punta di piedi, di arte contemporanea accostandola all'urbanistica si è dissolta

riflettendo e dialogando con altri ricercatori esperti - che ringrazio - sulla necessità urgente di riflessioni epistemologiche comuni alle diverse discipline e sulla necessità di incrementare la diversità dei punti di vista. Questo è possibile solo mettendo in gioco le capacità particolari che rendono ogni ricercatore unico.

Il mio apporto, un contributo, benché minimo, ad accrescere e innovare la conoscenza (scopo primario di ogni ricerca) non poteva che passare dall'incrocio tra le mie conoscenze nell'ambito della pianificazione del territorio e l'interesse per gli sviluppi dell'arte contemporanea; dal mio fare artistico-creativo insieme alla disciplina urbanistica, in particolare la progettazione del paesaggio in cui questa ricerca è calata e per cui ho conseguito il Master di Secondo Livello in Progettazione e Promozione del Paesaggio Culturale (2014-2015) presso l'Università del Molise.

Riconosco una forte affinità del mio approccio artistico con la definizione di arte extra-mediale come definita da Enrico Crispolti (1994) perché molti artefatti contemporanei (la questione è personale) non possono più essere interpretati con le categorie proprie delle Belle Arti, ma ogni mezzo tecnico ed espressivo risulta lecito.⁶³ In particolare risulta interessante per l'espansione del concetto di cosa può essere arte la ricerca artistica del gruppo *fluxus* e il grafico insiemistico *Intermedia Chart* realizzato da Dick Higgins (1995). Alla ridefinizione di arte corrisponde la ridefinizione degli artefatti e se il piano in generale, paesaggistico in particolare, è considerato tale, esso stesso può assumere una forma non solo multimediale, ma extramediale.

Decidere di avere a che fare con alcune *enduring questions* (Forsyth, 2012) ha determinato la necessità di una intensa attività bibliografica, mentre – sempre a titolo esemplificativo – nella parte finale della tesi è stata utilizzata una metodologia di *ricerca-azione* che potesse testare gli approdi teorici utili per immaginare veri e propri processi innovativi di pianificazione territoriale. Un metodo in cui il pensiero si forma insieme alle azioni. Nella fase di *ricerca-azione* l'attivismo civico può essere considerato un metodo di ricerca per testare la sensibilità di un contesto socio-culturale, acquisirne consapevolezza,

⁶³ Permane un certo imbarazzo nel raccontare le esperienze personali ma è d'obbligo ricordare che in occasione del Master il risultato finale ha avuto un carattere decisamente creativo concretizzandosi in un video da me diretto dal titolo *Immaginare il Molise* e da una riflessione sull'uso del *medium* cinematografico nella pianificazione del territorio. Credo da rilevare il carattere sociale delle operazioni da me proposte che probabilmente è maturato nell'esperienza professionale presso il CCEA MOBA a Praga (un ibrido tra una NGO, il Centre for Central European Architecture, e il Moba studio) soprattutto nei progetti che hanno mischiato l'arte contemporanea alla pianificazione come nel caso di *CulBurb* e *New Prague Boulevard* in cui ho tenuto con Yvette Vašourková la direzione artistica dell'operazione artistica urbana di lunga durata *IP Pavlova open stage*. Il tentativo, perseguito con costanza e disciplina nel mio fare artistico, è di instaurare una comunicazione profonda e pre-logica tra le esistenze e si è concentrato su alcuni temi quali lo *stradimento* e il *tentativo di nido* due eventi che appaiono in opposizione così come potrebbe apparire in opposizione la stanzialità e il nomadismo che invece sono spesso facce di una stessa medaglia e convivono in modo più o meno armonico in molte civiltà e in me. Nel 2018 ho intrapreso un progetto internazionale - *Do you have any plant for your life?* - ispirato all'opera *difesa della natura* dell'artista Joseph Beuys. Oltre alla realizzazioni di veri e propri artefatti ho programmato una serie di *performance* di arte socio-comportamentale tra cui *settimopiano*, iniziata a fine agosto del 2017, e *Come piante raducanti* avvenuta il 29 aprile 2018 a Latina, nell'evento *Fare spazio* all'interno di *Lievito*. Sonia Caporossi ha seguito le mie evoluzioni più recenti soprattutto nella *poesia concreta*: il mio è un agire che «(...) non è scisso da una viva consapevolezza del proprio sradicamento esistenziale dalla terra (...)». (Caporossi 2014 p. 70). Questo sradicamento non è per nulla indolore e proprio attraverso l'arte avviene il tentativo di sovvertire, traendone vantaggio, questo stato imposto da vicissitudini esistenziali.

poter ipotizzare la capacità di risposta ad un certo stimolo. Ciò permette possibili risvolti diretti non solo nella ricerca, ma anche nella pratica di pianificazione del paesaggio.

In generale è utilizzato, come metodica, lo spostamento del punto di vista. Praticare questa modifica ha radici antiche nella storia del pensiero occidentale: già i sofisti proponevano questo metodo in alternativa al sillogismo o ad altre forme logiche, consequenziali e lineari di dimostrazione. Questa alternativa evita il rischio di semplificare con la logica questioni complesse e evidentemente pre-logiche. Il rischio della tendenza attuale negli ambienti di ricerca ad usare in ogni ambito un metodo il più possibile *analitico* può influire nella scelta della domanda di ricerca inibendo la percorribilità di alcune strade. L'impossibilità di utilizzare un metodo dimostrativo rigido può portare ad accantonare quelle questioni che non sono trattabili in modo strettamente logico. L'estetica è un esempio lampante che si esprime in modo semplificato nell'attuale difficoltà ad usare la parola *bellezza* e nella scarsità delle ricerche sull'estetica. Come ha asserito Gregory Bateson in una frase costruita così bene da meritare un posto nel risvolto di copertina del libro *Dove gli angeli esitano* «Il bello e il brutto, il letterale e il metaforico, il sano e il folle, il comico e il serio... perfino l'amore e l'odio, sono tutti temi che oggi la scienza evita. Ma tra pochi anni, quando la spaccatura fra i problemi della mente e i problemi della natura cesserà di essere un fattore determinante di ciò su cui è impossibile riflettere, essi diventeranno accessibili al pensiero formale. Oggi la maggior parte di questi temi sono inaccessibili e gli scienziati, anche gli antropologi e gli psichiatri, li evitano, e per ottime ragioni. I miei colleghi e io non siamo ancora in grado di indagare su temi tanto delicati. Siamo appesantiti da errori come quelli che ho menzionato e, come gli angeli, dobbiamo esitare a metter piede in queste regioni, ma non per sempre» (Bateson G. e Bateson M.C., 1989 6a ed.).

Non è necessaria l'arroganza di mettere i piedi su terreni evidentemente impervi, ma si può, e forse di deve, tentare di avvicinarsi cautamente con le punte. Questa ricerca non si basa su presupposti deterministici, ma stocastici. Procede per *approssimazioni* non solo nell'accezione comune, ma anche come *processo di avvicinamento*. Il punto di vista è mobile, in un processo di continuo riposizionamento: per Kandinsky (Kandinsky, 1968) il punto è silenzio, mentre quando è in movimento si trasfigura: annienta la *quiete suprema in sé conclusa del punto* e lascia una traccia. Il punto di vista si muove qui similmente, partendo dal silenzio per dissolversi in una possibile *linea di pensiero*.

A posteriori posso dire che la proposta di accostare il paesaggio alla ricerca artistica contemporanea è risultata proficua ed è stata fondamentale per non cadere in una trattazione semplicistica del paesaggio, che, nella sua essenza estremamente ambigua, sfugge da ogni tentativo di riduzione a *territorio* o ad *ambiente*. Riesce a mantenere la complessità non potendo essere ridotto attraverso un univoco filtro

mentale da cui vedere le cose.

L'impossibilità di definire un metodo universale di ricerca (che sia scientifica o disciplinare), invita ogni ricercatore a riflettere sulla propria "domanda intima di conoscenza", a riflettersi. Ciò non implica una mancanza di rigore, anzi. Il rigore è interno, rivolto all'allenamento costante della flessibilità fisica, mentale e degli strumenti affinché il *trampolino metodologico* possa permettere ogni tuffo possibile. La ricerca, se è esistenzialmente necessaria, investe il ricercatore che ne risulta completamente immerso. Le conclusioni a cui sono approdato, e che a posteriori mi sono accorto che inconsapevolmente già forgiavano il mio agire, non sono di natura universale, ma soggettiva; di una soggettività però che tenta di dilatarsi verso l'universalità perché fondata sul comune denominatore dell'esistenza. Da questa prospettiva la ricerca somiglia all'operazione artistica «diviene il modo di trovare spazio (...) laddove non bastano «un compasso o un metro» che pure taluni hanno in dotazione per misurare il proprio universo, al fine di catalogare e definire le infinite sfaccettature delle relazioni umane, giacché (...) affiora dalle smagliature del reale (...) un idioma indecifrabile perché soggettivo, ma, al tempo stesso, comunicabile perché universale: è proprio nel concetto di *universale soggettivo* di cui parlava il Kant della *Critica del Giudizio* che risiede (...) quella proprietà ineliminabile al linguaggio poetico di farsi significato attraverso l'intesa, il cenno sensato, il cogliere-di-colpo» (Caporossi, 2018, p.69).

L'analogia può essere utilizzata proficuamente già in fase analitica: secondo Bateson «(...) i tipi di operazione mentale che si rivelano utili nell'analisi di un settore possono essere altrettanto utili in un altro; cioè (...) la struttura (*l'eido*) della scienza, non già della natura, è la stessa in tutti i campi» (Bateson, 2000, p. 109. orig. 1941). Bateson specifica, in questa citazione, che la scienza come ogni settore della conoscenza non può prescindere dall'essere una costruzione umana e quindi, estremizzando, potremmo dire che il sapere è da ritenere *in toto* umanistico. Il metodo scientifico è dunque da ritenersi solo uno dei metodi di conoscenza. L'uso di un metodo analogico può far germinare intuizioni suggerite da qualche altra disciplina che ci consentono di esaminare in modo più fecondo il nostro materiale nel nostro campo. Se l'analogia è utile a confrontare le relazioni tra le cose e può spiegare il significato di un rapporto assimilandolo ad un altro, la metafora è lo strumento per creare il significato della relazione che pone. Così già tra le pieghe del quadro conoscitivo, poeticamente orientato, possono prodursi delle idee protoprogettuali: un'analisi orientata permette di intravedere già le potenziali trasformazioni che potranno o meno svilupparsi in una fase propriamente progettuale. Come sottolinea il geografo Dematteis, la metafora territoriale ha «anche un valore euristico: ci permette di nominare, tematizzare, ipotizzare ciò che sovente sfugge al singolo discorso analitico o alla somma dei vari discorsi analitici. Costringendo poi quest'ultimo a rivedere le sue premesse per illuminare i significati oscuri che sono apparsi nella penombra metaforica.» (Dematteis, 1995, p. 88). Questo processo avviene comunque,

anche nelle analisi che cercano di essere oggettive e asettiche, perché l'attività mentale umana non segue mai un andamento lineare e inoltre è, più o meno consapevolmente, una fucina di immagini (Lynch, 1964; Dematteis, 1995) generate da processi complessi e pluri-connessi.

In quell'ambito di ricerca B. Secchi, per esempio, ha invocato la necessità di tornare a “descrivere ciò che (...) nel territorio si vede, si tocca, si ascolta”. (...) Benché Secchi si premuri di chiarire come descrizione, interpretazione e progetto siano continuamente sovrapposti e confusi, egli sottolinea anche la necessità che l'inevitabile selezione delle cose da descrivere non sia preformata, “sulla base di interpretazioni e teorie che derivano, ordinano e consolidano situazioni precedenti, ma che la stessa selezione nasca nel corso della stessa attività descrittiva, confrontando ciò che al rilevatore appare significativo con ciò che appare significativo a chi quella parte di territorio (...) pratica” (Secchi, 1996). (...)» (De Bonis in Meini, 2012, p. 150)

È proposto dunque come metodologia l'uso del pensiero metaforico-analogico in quanto «(...) esperienza d'un'approssimazione a quella soglia (...) cui né il senso né la destinazione possono introdurre.» (Prete, 1986, p. 152). De Bonis a più riprese, in diversi scritti, propone l'utilizzo della metafora come strumento metodologico. Vale la pena nella ricerca disciplinare correre, con rigore, il rischio della diversità «(...) combattendo la tendenza all'omologazione dei linguaggi (...)» (Totaro, 2008, p. 9) «(...) secondo una "metodologia poetica" che consenta al dottorando di "integrare immaginazione e rigore" (Decandia, 2004, p. 62).» (Decandia in Totaro, 2008, p. 9). Secondo Bateson, nel testo pubblicato che ha come titolo italiano *Verso un'Ecologia della Mente*, «(...) i progressi del pensiero scientifico (...) derivano da una *combinazione di pensiero vago e di pensiero rigoroso*, e questa combinazione è lo strumento più prezioso della scienza» (Bateson, 1977 p. 100). Il percorso di ricerca di Luciano De Bonis, insieme a quelli di Giorgio Pizziolo ed Enzo Scandurra, ha, quantomeno in Italia, aperto la porta della ricerca territoriale al pensiero di Gregory Bateson (1904-1980) che è riuscito ad occuparsi in modo impeccabile di antropologia, sociologia, psicologia, ma ha raggiunto, con agilità e pertinenza, campi apparentemente lontani come la semiotica o la cibernetica. Il pensiero *vago* di cui parla Bateson è costitutivo per ogni risultato della conoscenza e il riscontro in ambito creativo è evidente. Il pensiero, quando è in modalità “ricerca”, è più sensibile a certi attraversamenti fatti di flussi di coscienza, diegesi, discorsi logici e lunghi, tentativi e tentazioni di sistema, crolli, lampi, drammi, ripensamenti, cicli, strutture solide, blocchi emotivi, epifanie e sogni. Mi scuso preventivamente per le eventuali e più o meno evidenti contraddizioni che sono da intendere come riflessi involontari del mio essere umano con un pensiero che spesso è contraddittorio, nella ricerca onesta di esprimere i pensieri sviluppati in anni di intenso lavoro non solo sul piano professionale della ricerca, ma anche dell'esistenza. Se è veramente necessario che dalla restituzione in forma verbale della ricerca debba apparire il discorso in modo

chiaro, nelle sue parti, credo sia da concedere che, in alcune pagine del testo, ci sia un po' di ordinato frastuono come quando molte note vengono "toccate", in attesa dell'*ouverture*, si sentono arrivare dal fondo dell'orchestra suoni sghembi, disarmonici, ma utili ad accordare lo strumento, a sciogliere le mani, suoni che poi si trasformano in armonia quando il sipario si apre ma che agli orecchi più fini già facevano intuire se il primo violino è davvero pronto per l'esibizione.

La volontà dal principio è stata di restituire i risultati delle ricerche nel modo più leggero possibile - non so se ci sono riuscito almeno parzialmente -. Sicuramente ho praticato con tenacia la restituzione in scrittura come fa un ballerino che si esercita ogni giorno, faticosamente, sudando e sporcandosi di gesso, cadendo e rialzandosi per provare ancora quel passo che fatica a ripulirsi, ad esprimersi con un atto di grazia estrema non solo apparente. Ho teso a quella leggerezza raggiunta davvero, quando il danzatore infine fa del corpo un medium di leggerezza. Potrà sembrare a qualcuno inopportuno soffermarsi sulla scrittura come forma artistica in sé, ma la saggistica, anche quella redatta dallo scienziato più rigoroso, che conduce gli esperimenti al chiuso del suo laboratorio, è atta a comunicare i risultati all'esterno tramite la scrittura. Siamo ricercatori e usiamo la parola per restituire le nostre ricerche, gli esperimenti, il pensiero. Non possiamo fare altrimenti. Anche nel più sterile dei casi, lo scritto è sempre un'arte della parola, un genere letterario, una prosa il cui fine è di restituire il pensiero su uno specifico argomento. In quanto genere letterario, la saggistica, non può sfuggire dalla ricerca stilistica. E lo stile è utile e necessario alla trasmissione del messaggio. Le categorie, i generi, gli stili sono caselle della critica mentre il flusso del pensiero quando si incarna in scrittura può assumere forme ibride e inusitate. Anche mostruose. Certo è che alcune opere di ingegno rispettano canoni preposti, altre però per converso sfuggono da essi con altrettanto stile. I saggi di Gregory Bateson ne sono un esempio calzante. La trasformazione in parola delle esperienze del pensiero, è un processo di traduzione delicato che necessita di costanza e pazienza al fine di ridurre il rischio di una più o meno grande perdita di profondità, ma allo stesso tempo, come è accaduto in questa ricerca, la scrittura può accompagnare con costanza l'attività psichica e può risultare co-generatrice di pensiero. Infatti «(...) il pensiero progettante trae nuova linfa per la sua maturazione, in una sorta di *doppia fertilizzazione* che si sviluppa durante i processi di elaborazione in divenire» (Pizziolo e Micarelli, 2003, p. 51). Il linguaggio in ogni caso gioca un ruolo cruciale, in una sorta di *ekphrasis*⁶⁴, quando tenta di spiegare l'opera concettuale elaborata, qualunque sia l'argomento, il campo, la disciplina implicando un'attenzione atta a limitare le imprecisioni che comporta, inevitabilmente, il passaggio dal pensiero alla parola. La stessa stesura di un saggio non restituisce solo i risultati di una ricerca. È da evidenziare che una parte della ricerca interagisce con il linguaggio e con la scrittura stessa che svolge un ruolo attivo e poetico nella

⁶⁴ descrizione verbale di un'opera d'arte dal greco "parlare fuori".

ricerca. Nel 1844 Emerson attribuisce ai poeti, artisti, la nascita delle parole che usiamo comunemente, ma che in origine sono nate da un *lampro di genio* del linguaggio corrente. Quando un poeta nomina qualcosa che percepisce, dissepellisce quella parola riscoprendone la brillantezza, la genialità che l'ha generata. L'atto di nominare per l'uomo è come una 'seconda natura' senza principio 'come una foglia senza albero'.⁶⁵La parola non è solo *logos*, significato e significante, ma porta in sé la profondità poetica e un carattere visivo, talvolta iconico (Porsia, 2012). Secondo alcuni contiene il suono ancestrale della creazione e il suo determinarsi svolgendosi (Schneider, 2007). La parola viene dal suono; e Schneider, in *Il significato della musica*, azzarda l'ipotesi che il suono sia stato antecedente ad ogni altra materia cosmica, che sia stato il suono, con sua la durata e il suo ritmo a generare lo spazio o almeno che questa genesi sia avvenuta simultaneamente. In fondo il modello cosmogonico più condiviso dalla comunità scientifica, il *Big Bang* è traducibile come *Grande Scoppio*. Un suono o quantomeno un rumore. Ma secondo Marius Schneider – il concetto di “parola” rende solo parzialmente il senso originario, perché qui si tratta di qualcosa che geneticamente precede qualsiasi parola determinata e ogni concetto logicamente fondato. È qualcosa di primario e di sopra-concettuale e, almeno per il pensiero logico, di indefinibile e inconcepibile. Gli egizi chiamavano questo elemento primario *risata* o *grido* del dio Thot. La tradizione vedica parla di un essere ancora immateriale che dalla quiete del non essere improvvisamente risuona, a poco a poco convertendosi in materia, e così diventa mondo creato. Se i ricercatori nelle più disparate discipline hanno qualcosa in comune è di usare la parola e di occuparsi del creato, alcuni a una microscala, altri a una macroscala, altri in una delle infinite posizioni mediane.

Il linguaggio è dunque qualcosa di denso, profondo e ricco, segno e immagine, suono e ritmo. Arte visiva e musicale. Molti ricercatori nella pianificazione hanno usato ed usano le interviste come modalità per l'acquisizione di dati (Lynch, 1964; Pizziolo, 1992; et alia): ripercorrendo queste esperienze, è possibile notare quanto il linguaggio sia fonte non solo di risposte chiuse, ma anche di dati qualitativi, e dica ed esprima involontariamente molto più del contenuto logico. Credo dunque che sia necessario considerare la complessità della parola e del linguaggio e lasciare che lo stile si generi, almeno in prima battuta, in autonomia non solo con la messa in forma del «pensiero rigido», ma anche esprimendo nel modo migliore il «pensiero vago». Ogni saggio a mio parere dovrebbe tendere dunque non solo a presentare, ma a rappresentare con una forma il contenuto e, nei casi più felici, interagire con il contenuto stesso, trasfigurandosi. Una ricerca sperimentale dunque dovrebbe tendere ad una forma altrettanto sperimentale di scrittura. Credo sia onesto, affrontando il tema

⁶⁵ Ralph Waldo Emerson (The Poet, from Essays: Second Series, 1844) citazione completa (tradotta in italiano) in esergo alla mia raccolta di poesie Sintomi di Alofilia, 2009 p. 5 Giulio Perrone, Roma.

artistico e della creatività, quantomeno provare ad usare il linguaggio in modo creativo: non solo un atto di trascrizione, ma genitore esso stesso di pensieri rigidi o vaghi che siano.

Il linguaggio verbale non è sempre il medium più giusto per esprimere un pensiero. L'esistenza delle arti visive, della musica e arti 'concettuali' lo dimostra con evidenza e l'utilizzo dell'illustrazione è un antecedente storico dell'ipertesto. Mi pare importante annoverare la recente svolta nella didattica di alcuni Paesi europei: in Inghilterra ad esempio una ricerca di dottorato può concludersi anche con forme espressive miste, performance o opere d'arte corredate ovviamente da un testo critico.

4.2 il ruolo della scrittura. È comunque indispensabile tentare di rendere intelligibili i movimenti e le contorsioni del pensiero ricercante attraverso un testo chiaro che possa trasmettere l'*esperienza* complessa della ricerca in oggetto. Il testo scritto permette, pur rimanendo come vedremo strettamente legato alla disciplina urbanistica, a generare una plausibile *via di comunicazione* tra le discipline e in questo caso questo ruolo è di vitale importanza nel supportare la proposta a-disciplinare di Zanenga (Zanenga, 2016⁶⁶). Vorrei dunque conservare l'onestà del pensiero che usa il linguaggio come strumento complesso: *logos e poiesis* con una forza espressiva, ma anche generativa, evocativa. Poetica.

4.3 almeno una bava di vento. Nel linguaggio stesso può svilupparsi il *pensiero vago*, l'intuizione che può precedere ogni ragionamento o il discorso compiuto può scombinarsi per un lapsus o per l'incursione inaspettata di una citazione che determina un equilibrio diverso da quello previsto. Gioca il ruolo del vento, come avviene in alcune opere di Maria Lai. Ad esempio nell'intervento *la scarpata* (Ulassai, 1993) Maria Lai dice che solo quando *una folata di vento terribile* ha scombinato la composizione, questa le è sembrata equilibrata e ha fermato gli operai, che proponevano di rimettere a posto i ferri, dicendo: *la montagna ha parlato*; così ha chiesto di fissare gli elementi proprio come erano stati spostati dal respiro della montagna⁶⁷. Lasciare entrare l'inatteso, mischiare le carte e una «(...) certa misura di scompiglio e di confusione può infatti contribuire a suscitare l'energia creativa. Come attestano le vite, piuttosto inquiete, di Dante, di Michelangelo o di Spenser (per non parlare di Mozart o di Keats), spesso le circostanze esterne in cui vengono prodotte le grandi opere sono tutt'altro che rassicuranti (...)» (Edgard Wind, 1963, p. 13). «(...) Talvolta una scossa eccezionale può strapparci al nostro stato di morte e restituirci una sensibilità viva. (...) le scosse provenienti dall'*esterno* (malattia, sventura, preoccupazione, guerra, rivoluzione) ci strappano con forza più o meno breve (...).

⁶⁶ Dagli appunti della Tavola Rotonda organizzata dall'Ente Parco Gran Sasso e Monti della Laga, dal titolo *Università per i Parchi*, 29 Settembre 2016, Centro di Ricerche Floristiche dell'Appennino, Barisciano (AQ) a cui ha partecipato Paolo Zanenga (Diotima Society) con un intervento dal titolo *C-School con il Patrocinio della Conferenza dei Rettori delle Università Italiane*.

⁶⁷ dal video *Inventata da un dio distratto*, 2001, di Marisa Pico e Nico di Tarsia, Paofilm.

Le scosse provenienti dall'*interno* sono di tipo diverso; esse vengono causate dall'uomo stesso e trovano dunque in lui un terreno adatto. Questo terreno non è capacità di osservare la “strada” semplicemente da dietro il “vetro della finestra”, che è duro, solido, ma fragile, bensì la capacità di scendere nella strada. L'occhio aperto e l'orecchio attento trasformano le scosse anche minime in grandi esperienze. Da tutte le direzioni affluiscono voci, e il mondo risuona.

Come un esploratore che si addentra in territori nuovi, sconosciuti, facciamo scoperte nella “vita quotidiana” e l'ambiente altrimenti muto, comincia a parlare in una lingua sempre più chiara. I segni morti diventano così simboli vivi e ciò che è morto diviene vivente (...)» (Kandinsky, 1970, p. 15). Anche Joseph Beuys quando parla del pensiero e della forma afferma che le idee si dovrebbero considerare «(...) come l'artista fa con la scultura per la ricerca di forme create dal pensiero. È la differenza tra le forme morbide e organiche e quelle dure e cristallizzate: la ricerca sta nella soluzione tra i due poli». Solo una soluzione delle dicotomie può portare l'umanità a fare un «(...) passo evolutivo verso un nuovo tipo di libertà»⁶⁸.

In definitiva, se, seguendo Bateson, un intreccio tra pensiero vago e pensiero rigoroso può risultare utile anzi necessario alle scienze dure, possiamo essere certi che lo sia ancor più per la ricerca nelle discipline come l'urbanistica e il primo *pensiero vago*, nell'accezione batsoniana, di questa ricerca è stato intuire che spostare l'attenzione su alcune esperienze di arte contemporanea potesse essere utile a innovare gli strumenti della pianificazione territoriale. Il più delle volte i progressi in questa ricerca sono venuti da domande, interviste più o meno formali, poste da me ad operatori culturali, artisti, persone in genere o da accadimenti inattesi che mi hanno coinvolto personalmente.

4.4 la materia grigia della filosofia. Se alcuni processi artistici riescono a tenere insieme cose diverse, ad essere sintesi olistica di diversi fattori anche dicotomici tra loro, il processo di pianificazione visto in analogia al processo artistico co-creativo potrebbe raggiungere un risultato analogo. A volte l'arte riesce a far convergere i saperi e ha un filo diretto con le innovazioni del pensiero (filosofico) che troppo spesso arrivano *in differita* nelle ricerche disciplinari e a volte persino distorte, incomprese, ribaltate. Infatti avviene spesso che un pensiero complesso venga stilizzato o compresso, tradotto e tradito dalle esigenze di chi vi ricorre, e si metamorfosi in un contenitore che ha perso contenuto. Questo processo di semplificazione del pensiero dei filosofi è espresso bene nell'opera *Ritratto di Karl Marx* (1977-1990) di Krzysztof M. Bednarski conservata presso la Galleria Libertucci del MAACK (Museo all'Aperto di Arte Contemporanea Kalenarte) di Casacalenda (CB): la testa del filosofo appare come il bozzolo di un insetto che ha cambiato forma lasciando un involucro di scarto. Come mette in evidenza Rigillo, a «(...)

⁶⁸ Joseph Beuys, *The Secret Block for a Secret Person in Ireland* (Oxford: Museum of Modern Art, 1974), unpag. Testi di Caroline Tisdall con citazioni di Joseph Beuys e “A Telephone Conversation” con Joseph Beuys.

partire dalla mostra del 1978 “Ritratto Totale di Karl Marx” presso la Galleria Repassage di Varsavia e per i dieci anni successivi, il lavoro di Bednarski si concentra sulla figura del filosofo tedesco, in particolare, sulla sua testa, espressa mediante un calco in gesso. La riproducibilità conferita dal materiale prescelto e la conseguente standardizzazione dell'immagine inducono a una riflessione sull'eccesso del segno che conduce alla perdita del contenuto. Bednarski sceglie di riprodurre la testa di Marx, ossia la parte pesante, che racchiude tutto il suo pensiero filosofico, accentuandone il significato tramite una luce rossa che focalizza la problematicità dell'opera; l'artista sembra chiedersi se qualcuno ancora ricorda le sue teorie o è solo l'involucro, l'immagine stereotipata del filosofo ad essere riconosciuta» (Rigillo, 2010, p. 70 in *XX Kalenarte 1990-2010*). Trovo ironico che rileggendo con occhi contemporanei ad esempio gli scritti di Cartesio appare evidente come il suo pensiero abbia subito una mistificazione tale da poter divenire qui, in un contesto apparentemente antitetico, materiale per citazioni utili ad esprimere alcuni pensieri.

4.5 tentare una risposta ad un *enduring question*. *Cos'è il paesaggio? Cosa si intende per percezione? E per arte?* Questa ricerca appartiene all'insieme di ricerche che non trattano un solo *caso-studio*, ma tentano di rispondere, temporaneamente e parzialmente, anche ad alcune questioni *sempre aperte*, quelle che Ann Forsyth (Forsyth, 2012) ha definito *enduring questions* (domande che persistono nel tempo). Probabilmente è da considerarsi obsoleta la domanda *Warum ist Landschaft schön?* (perché il paesaggio è bello?) che ha ossessionato la ricerca di Lucius Burckhardt e che può essere superata del tutto sposando la posizione di Lucien Kroll per cui *tutto è paesaggio* (1999). Questo non significa non considerare la qualità estetica del paesaggio, anzi, vuol dire non solo trovarla e valorizzarla dove c'è in modo evidente, ma anche farla emergere e favorirne lo sviluppo (attraverso la pianificazione e progettazione) dove pare non ci sia. La pianificazione del paesaggio non è qui intesa come produzione di un bell'artefatto in sé concluso, che abbia come finalità la trasformazione dell'oggetto-paesaggio rendendolo più 'bello' -cos'è la bellezza?-; e il paesaggio non è considerato un oggetto da contemplare ma, pur essendo immanente e materico ha il carattere di (si comporta come) un processo con cui si può avere un'interazione che permette esperienze estetiche. La pianificazione del paesaggio non può che avere anch'essa una natura processuale che non finisce, ma inizia dalla redazione di un Piano. Da questo scaturisce uno spostamento d'attenzione dell'estetica dell'oggetto fisico verso un'estetica del e nel processo che lo produce. Resta aperta e irrisolta la domanda *cos'è il paesaggio?* sebbene si proponga una parziale risposta basata sul *costruttivismo filosofico*. La differenza tra i termini ambiente, territorio e paesaggio può essere chiarita alla luce del pensiero costruttivista: questi termini non sono che modalità diverse di osservazione. Per chiarezza uso come metafora il fenomeno luce, che può essere osservato da un fisico come onda elettromagnetica o come fotoni materici. I due modi di osservare non si negano

vicendevolmente, ma si integrano. *Paesaggio* può pertanto indicare il modo da parte di un individuo di esperire uno spazio esteticamente. Questo punto di vista del tutto costruttivista sarà chiarificato dalla presenza di citazioni tratte dalle opere di autori che possono essere considerati *costruttivisti* quali ad esempio Gregory Bateson, Edgar Morin (in parte John Dewey), ma si può già anticipare che in questa ricerca si considera l'esistenza come un *processo cognitivo* per cui conoscere significa vivere e viceversa. La vita è considerata il risultato dell'attività costruttrice delle strutture cognitive proprie della specie umana.

Lo sforzo che questa ricerca dedica al tentativo di rispondere ad un *enduring question* va interpretato come un'attenzione, ritenuta necessaria, per la costruzione di un'epistemologia comune a diverse discipline. Questa urgenza deriva dalla specializzazione e frammentazione dei saperi e alla tendenza, soprattutto italiana, di portare tutte le discipline verso un metodo unico che si basi e induca a dati quantitativi certi, alla *veritas logica* delle scienze dure dimenticando l'esistenza di una *veritas aestetica* come formulata da Alexander Gottlieb Baumgarten che è invece tenuta in grande considerazione ad esempio negli ambienti di ricerca tedeschi in ambito paesaggistico. Pimpinella durante il *Septième congrès international des lumières*, Société Internationale du Dix-Huitième Siècle (SIEDS), tenutosi a Budapest nel 1987, afferma che per Alexander Gottlieb Baumgarten «(...) l'estetica sta alla conoscenza sensibile, come la logica alla conoscenza razionale. Come la logica, che comprende analitica e dialettica, è *ars rationis*, così l'estetica, che è teoria delle arti liberali ovvero *ars pulchre cogitandi*, è *ars analogi rationis*. Entrambe sono arti nel senso che riconducono a regole le conoscenze presenti nella natura umana, rispettivamente nella logica naturale e nell'estetica naturale, ed entrambe sono discipline scientifiche ovvero filosofiche in quanto capaci di dimostrare *a priori* i loro principi. (...) Nell'ambito della conoscenza umana Baumgarten distingue pertanto due territori: quello della conoscenza intellettuale, ⁶⁹'*horizontem logicum (territorium et sphaera rationis et intellectus)*' e quello estetico, '*horizontem aestheticum (territorium et sphaera pulchri rationis analogi)*'.» (Pimpinella, 1987, p. 103:105)⁷⁰. Scartare una via di conoscenza che non sia fondata sul paradigma scientifico, può, a mio avviso, portare anche in ambito strettamente scientifico alla perdita del senso profondo di una ricerca, del suo ruolo nella costruzione del sapere occidentale. Forse nel tentativo di applicare metodi analitico-scientifici in ogni ambito della conoscenza, si è e si sta assolutizzando una versione dei fatti che come ha scritto Cartesio può essere considerata come una semplice «(...) storia, o se preferite, come una favola, dove, in mezzo ad alcuni esempi che si possono imitare, se ne potranno forse trovare molti altri che giustamente non si vorranno seguire, spero che esso sarà utile a certuni, senza essere di danno a nessuno (...)» (Cartesio, 2010, p. 7). Come sarà chiarito in seguito la linea che divide arte e scienza non è netta, ma è un ampio spazio sfumato. C'è chi respira a bocca aperta contro il vetro o vetrino, pensando di raggiungere una

⁶⁹ Per questioni di chiarezza formale, trattandosi di un inciso nella citazione, è stato sostituito il simbolo « con il simbolo '.

⁷⁰ <http://scholarlysource.daphnet.org/index.php/DDL/article/view/55/37#Notefn1>.

verità universale, ma spesso ad un osservatore esterno appare chiaro che l'operatore ha dimenticato la ragione prima della propria ricerca. Inevitabilmente il suo stesso fiato appanna la vista e rischia di perdersi nella nebulosa dell'esistenza umana che disperatamente annaspa in cerca di appigli: le certezze. Ma l'incertezza è una certezza: è entrata nella fisica da tempo e fonda le linee di ricerca contemporanee (ad esempio la quantistica) per cui è concesso solo di avvicinarsi ai risultati in modo stocastico. Questa ricerca propone, attraverso il medium artistico, una soluzione alla dicotomia che ha portato alla divergenza tra la dura verità logico-scientifica e l'approccio, talvolta non convincente, debole, di molte scienze umane.

5. PAESAGGIO DI PAROLA

5.1 la parola paesaggio. Se condividiamo quantomeno parzialmente il pensiero di Martin Heidegger secondo cui «il linguaggio è la casa dell'essere e nella sua dimora abita l'uomo»⁷¹, è pertinente qualche riflessione sui termini soprattutto per far emergere la differenza di paesaggio da termini come natura, ambiente e territorio. La larga sfumatura al contorno della parola 'paesaggio' deriva dalla proprietà intrinseca, semantica, del termine 'paesaggio' di significare *hic et nunc*, e non solo in italiano, ma «in una serie di lingue europee, sia la rappresentazione (...) sia la cosa in sé» (Jacob, 2009, p. 28). In effetti questa complessità è comune ad ogni parte di mondo: semplicemente accade che quando interagiamo con entità apparentemente più semplici e chiare, come ad esempio una bicicletta, un bicchiere d'acqua, una sedia, o un qualunque oggetto quotidiano, non ci interroghiamo e non prestiamo alcuna attenzione all'esperienza che ne facciamo. E lo stesso vale per chi usa il termine 'paesaggio' nella sua accezione comune. In Italia, la pianificazione paesaggistica è oggi regolata dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio per cui il paesaggio, sebbene si distingua dai beni culturali (comprendendo i valori ambientali), è associato in qualche modo al patrimonio artistico. Il termine *paesaggio* viene spesso abbinato in modo generico, e talvolta fortuito, alla parola *arte* probabilmente perché si intrecciano in una questione comune, ovvero la definizione e ridefinizione del bello. Il riscontro sia nel linguaggio comune che nella normativa dell'accostamento dei due termini sono stati gli indizi che mi hanno mosso ad approfondire, sebbene non abbia le competenze di un linguista, la genealogia del termine paesaggio. Era plausibile ipotizzare che vi fosse una relazione profonda, probabilmente dimenticata, nascosta, ma che giustificava questo binomio. Va considerato che «(...) quando due parole sono ravvicinate con frequenza, qualche ragione *reale* del ravvicinamento suol esserci, quasi sempre; quando una questione risorge con insistenza, per quanto sia posta male e confusamente, bisogna guardarsi dalle risposte facili che sembrano troncare il nodo: in fondo alla questione mal posta, ci deve essere una difficoltà da scoprire, ch'è il vero motivo inconscio di essa» (Croce, 2017, p.15). A volte nell'etimologia ermetica delle parole sono racchiusi quei legami profondi che hanno portato Heidegger ad affermare che il *linguaggio è la casa dell'essere*. In un'atmosfera laica e non idealista, trovo perfetta la considerazione di Emerson secondo cui «(...) il linguaggio è l'archivio della storia, e, se dobbiamo dirla tutta, una sorta di tomba delle muse. Eppure, sebbene l'origine della maggior parte delle nostre parole sia dimenticata, ogni parola è stata in origine un lampo di genio ed entrò nel linguaggio corrente perché in quel momento rappresentava il mondo del primo uomo capace di parlare e del primo uomo capace di udire. L'etimologo scopre che anche la parola più spenta, una volta è stata una immagine brillante. Il linguaggio è poesia fossile. Come la pietra calcarea del continente consiste di infinite masse di

⁷¹ M. Heidegger, *Brief über den Humanismus*, [Lettera sull'umanesimo] in *Platons Lehre von der Wahrheit*, [La dottrina di Platone sulla verità], Bern, 1947, trad. it. di F. Volpi, *Segnavia*, Adelphi, Milano, 1987, pagg. 267-269.

conchiglie di minuti animali, così il linguaggio è fatto di immagini, o tropi, che ora, nel loro uso secondario, hanno da tempo cessato di ricordarci la loro origine poetica. Ma il poeta nomina una cosa perché la vede, o arriva ad essa un passo più vicino che ogni altro. Questa espressione, il nominare, non è arte, ma una seconda natura, cresciuta senza principio, come una foglia senza albero» (Emerson, 2013, p. 28). La parola scritta d'altra parte nasce dai pittogrammi e dagli ideogrammi e, come ho avuto ampiamente modo di esprimere in forma poetica nella raccolta Bianchi Girari (2011) si può rintracciare una parziale scissione tra arti visive e scrittura nel Rinascimento, quando la figura del copista si distingue dal miniaturista-decoratore, la stessa epoca in cui il paesaggio appare prima come sfondo di figure (l'influenza fiamminga fu determinante) e poi si emancipa e diviene soggetto di opere d'arte.

Questa complessa parola pare (non c'è un'assoluta certezza) che sia apparsa per la prima volta in Italia nella lettera d'accompagnamento a uno dei due dipinti inviati da Tiziano Vecellio nel 1552 a Filippo d'Asburgo, il futuro Imperatore Filippo II⁷² (Roger, 2007, p. 9). Qualora fosse così, potremmo considerare la parola 'paesaggio' come un frutto maturato e colto dall'albero dell'arte. Come vedremo in seguito il duplice significato di questa parola, nell'indicare contemporaneamente il paesaggio *in sé* e la sua rappresentazione, è primigenio. Farinelli ci ricorda che già nel Deutsches Wörterbuch dei fratelli Grimm (in 33 volumi finito nel 1960) la parola *paesaggio* ha il duplice significato: il paesaggio *tout court* e la sua rappresentazione pittorica. Se è vero dunque che sussiste un legame primigenio profondissimo tra arte e paesaggio è lecito ipotizzare che non si tratti di una mera questione verbale, ma che vi siano state, dal principio, interazioni tra l'attività artistica e il paesaggio fisico (Farinelli, 1992). Va evidenziato che il termine «paesaggio» è un termine acquisito nella cultura occidentale alla fine del XV secolo dunque di recente come fa notare Piero Camporesi in *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*; nel primo capitolo, *dal paese al paesaggio*, cita il pensiero di Eugenio Turri per cui *l'acquisizione culturale del paesaggio* è stata una gestazione lunga e faticosa. A suo avviso la prima attestazione verbale anche in olandese, *landshap*, designava opere pittoriche. Per precisione va segnalato che, secondo Paolo D'Angelo, «la carriera dei termini che hanno la radice *land-* dove le parole dalle quali sono derivati i moderni *Landscape* e *Landshafi* esistevano già prima della pittura di paesaggio, ma con il senso di «estensione reale di territorio abitato». Anche per D'Angelo a partire dagli ultimi decenni del XV secolo si produce una differenziazione di significati (ciò vale per il Tedesco e il Nederlandese: l'inglese *landscape* e il suo antecedente *landskip* sono attestati molto più tardi): la parola comincia a specializzarsi e ad indicare la *pittura di paesaggio* come genere e i dipinti di paesaggio. In questa accezione troviamo il termine tedesco già nel 1484. In Italia questo termine arriva poco dopo attraverso la mediazione del francese «paysage» usato da Jean Molinet nel 1493 e nel dizionario di Robert Estienne (1549).

⁷² La lettera è riportata in Claudas A. Documents Concernat Titien conservés aux archives de Simancas, in *Mélanges de la Casa Velásquez*, n. 3. 1967 p. 215. Confr. catalogo mostra a cura di Mauro Lucco.

Tornando alla relazione tra arte e paesaggio, dobbiamo constatare che è intrinsecamente complessa, perché, *paesaggio*, come ci ricorda Farinelli, «serve a designare intenzionalmente la cosa e allo stesso tempo l'immagine della cosa. Vale a dire una parola che esprime insieme il significato e il significante, e in maniera tale da non poter distinguere l'uno dall'altro». (Farinelli, 1992, p. 209).

L'arte contemporanea inizia ad essere d'ausilio. L'opera *One and Three Plants*, 1965 (carta, fotografia e cactus) che ho avuto modo di vedere il 14 agosto 2016 presso il Museu Coleção Berardo (Centro Culturale Belém) e *One and Three Chairs* del 1965 in cui l'artista Joseph Kosuth mostra contemporaneamente una sedia nella sua forma sensibile, fisica e concreta, *morphé* (μορφή); la mostra per come si presenta in una sua rappresentazione fotografica, *skhēma* (σχήμα) e nella sua forma intellegibile *èidos* (εἶδος) mostrando tutti i significati del termine 'sedia' estratti da un vocabolario. Potremmo dunque per assurdo immaginare un'installazione simile, una sorta di *mise en abyme* nel paesaggio, che tautologicamente lo rappresenti e ne disveli i significati: differirebbe dalla sedia di Kosuth per il fatto che *skhēma* e *èidos* possono stare 'dentro' *morphé*.

Ma questa osservazione sul paesaggio e sulla realtà tutta, non è esaustiva perché, come mettono in evidenza le arti stesse, e come sostenuto da Alexander Gottlieb Baumgarten, esiste una *veritas aesthetica* che comprende tutta la sfera alogica del pensiero che è contemporanea e complementare alla *veritas logica*.

Per rimanere nell'esempio, è da considerare che l'esperienza, il sedersi, non è solo utile, ma può essa stessa avere una qualità estetica che apprezziamo per esempio nella sensazione piacevole che proviamo dopo aver camminato molto o dopo aver svolto un'attività che ci ha obbligati a stare in piedi a lungo o, per converso, nella scomodità avvertita dopo una sosta troppo duratura.

Il paesaggio è sia il risultato materiale delle interazioni tra elementi esclusivamente naturali, di quelli tra l'uomo e l'ambiente che abita, che la percezione dei fenomeni: dei processi e delle loro caratteristiche (Rohe, 2013, p. 401). Va considerato inoltre che nella parola 'paesaggio' si trovano comprese tutte quelle soggettività disciplinari, topiche, culturali e gli usi comuni, che tornano e si ritorcono sul paesaggio in sé, costruendo un'entità poliedrica, a volte gassosa.

5.2 sfumature di paesaggio. Alcune parole hanno un grado di astrazione, hanno un carattere che potremmo definire *proteiforme*: rigenerano in continuazione il proprio significato a seconda della cultura che lo produce in un determinato *hic et nunc*.

«Per ritrovare il possesso di noi stessi dovremmo senz'altro incominciare col riprendere possesso del paesaggio e ristrutturarlo nel suo insieme» (Mumford in Choay, 2000): appaiono queste, parole

profetiche, ma va considerato che Mumford intendeva nominare con il termine *paesaggio* lo *spazio aperto libero*, libero o liberato dalle invasive griglie urbane, e destinato a organizzare il tempo (anch'esso) libero da spendere in zone con un prevalente stato naturale o agrario. Perciò, se mezzo secolo fa veniva già superata l'idea che il progetto territoriale dovesse avere come oggetto la sola città abitata, il paesaggio era una porzione sì ampia, ma limitata ad un territorio limitrofo, geograficamente o in senso lato, all'urbano, conservando, a mio avviso, in qualche interstizio anche il retaggio di una sorta di dicotomia tra natura ed artificio.

5.3 il ruolo ontologico della Convenzione Europea del Paesaggio. La Convenzione Europea del Paesaggio (Consiglio d'Europa 2000) viene presa in questo testo come un punto di svolta non solo dal punto di vista normativo, ma anche come *evento culturale*, un momento chiave per comprendere la direzione innovativa proposta a livello europeo in materia di pianificazione del territorio. La stipula di una *convenzione* dimostra la necessità di definire - all'interno della cultura occidentale europea - cosa si intenda oggi per paesaggio. Infatti in Europa sono presenti da un lato parole neolatine che derivano da *paese* dall'altro parole con la radice 'land' come *landshap*, *landscape* e *Landschaft*. Credo sia interessante supporre una necessità gnoseologica della Convenzione Europea del Paesaggio, che non va considerata solo un documento di accordo tra i Paesi del Consiglio d'Europa, ma esprime anche la necessità - esistenziale - per la cultura occidentale - di definire ciò che può essere inteso, *hic et nunc*, per paesaggio, di vivere il presente storicamente, secondo quel «telos che è innato nell'umanità europea dalla nascita della filosofia greca, e che consiste nella volontà di essere un'umanità fondata sulla ragione filosofica e sulla coscienza di non poterlo essere che così», e cioè «su quell'*entelechia* che è propria dell'umanità come tale» (E. Husserl, *La crisi delle scienze europee*)» (Argan, 1965, p. 10:12).

La definizione contenuta nella Convenzione sarà ritenuta qui un punto di partenza ai fini della ricerca, tenendo presente che il Codice per i Beni Culturali e Paesaggistici, il quale regola la pianificazione paesaggistica sul territorio italiano, è stato redatto cercando di accogliere le innovazioni proposte dal Codice. Nella traduzione italiana della Convenzione Europea del Paesaggio curata dall'Ufficio Centrale per i Beni Ambientali e Paesaggistici (Guido e Sandroni, 2000) il paesaggio «(...) designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fenomeni naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni». Traducendo letteralmente la versione ufficiale inglese della Convenzione Europea, il paesaggio «significa un'area, così come percepita dalle persone, il cui carattere è il risultato delle azioni e interazioni tra fattori naturali e/o umani» (Consiglio d'Europa 2000). Sebbene questo documento sia stato redatto a Firenze, dalla traduzione in italiano del testo ufficiale (in inglese e francese), traspare una minore inclusività rispetto al testo originale.

Possiamo accorgerci dal confronto tra le due traduzioni di alcune *nuance* che distinguono la tradizione italiana del paesaggio che non combacia perfettamente con quella anglosassone, ma che trova affinità nella tradizione francese: la versione italiana della Convenzione è stata probabilmente tradotta dal testo francese, altrettanto ufficiale, che presenta già una riduzione di ampiezza del vocabolo inglese 'area' tradotto in italiano con 'determinata parte di territorio' e del termine 'people' tradotto con 'popolazioni'. Un'ultima osservazione: è da notare come nella versione inglese 'action and interaction' sono sintatticamente prossimi rispetto alla versione italiana che invece discosta il secondo vocabolo portandolo al termine della frase e lo traduce con 'interrelazioni'.

Credo risulti poco utile ragionare solo in termini pragmatici e razionalistici e che sia ipotizzabile che la Convenzione Europea del Paesaggio (2000) sia non solo semplicisticamente un documento di accordo tra i Paesi del Consiglio d'Europa, ma un artefatto che esprime la necessità *esistenziale*, da parte della civiltà occidentale, di definire e condividere ciò che può essere inteso, *hic et nunc*, per paesaggio. Solo dopo questo passo è possibile formulare delle linee comuni da seguire per evitare una sottrazione di valore all'eredità culturale e ambientale che riceviamo e che consegneremo alle generazioni future. È in altre parole un artefatto in cui risiede una necessità sicuramente gnoseologica, ma probabilmente anche ontologico-esistenziale, come espresso dal poeta Andrea Zanzotto, legato in modo viscerale al 'paesaggio', quando afferma che quest'ultimo è assimilabile al respiro stesso della presenza della *psiche* che imploderebbe in se stessa se non avesse questo riscontro spaziale. Ed ecco che gli aspetti ambientali (anche i più oggettivi-quantitativi) si legano in una vera e propria fusione con quelli culturali e soggettivi: si confondono nell'individuo per *estendersi* nel paesaggio in un processo di dilatazione dell'individuo nello spazio e viceversa.

Va considerato, cercando di non eccedere in questioni filologiche che non pertengono a questa ricerca, che una convenzione, per risultare efficace, dovrebbe ambire a rilevare le differenze culturali e a ridefinire, attraverso un processo non privo di ostacoli, di compromessi e approssimazioni faticose, una definizione e un approccio comune ad una certa questione. Nonostante la Convenzione Europea del Paesaggio (ELC) sia un documento chiave della contemporaneità, a mio avviso l'obiettivo di disambiguazione non è stato raggiunto con pienezza proprio a causa delle due versioni ufficiali e, di conseguenza, la pianificazione paesaggistica presenta tuttora nei diversi Paesi europei (dopo diciassette anni dalla Convenzione) alcune differenze talvolta profonde che rendono difficile se non impossibile un'analisi comparativa internazionale.

6. PERCEZIONE DEL PAESAGGIO

6.1 percezione. La definizione di paesaggio della Convenzione assume un valore *implicativo* al verbo percepire. Nell'articolo 1 della Convenzione Europea del Paesaggio (2000) il paesaggio è «un'area così come è percepita dalle persone, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni⁷³». La percezione, come fa notare Clotilde Calabi è un fatto complesso, non solo perché è complicato l'oggetto della percezione, ma anche perché lo è il soggetto che percepisce. Così l'attività, la relazione, tra due complicazioni è un fatto ancora più complesso.

La percezione, sebbene sia un fatto soggettivo, assume, nella Convenzione, una posizione di estremo rilievo nella determinazione di cosa sia il paesaggio e a mio avviso le ragioni sono rintracciabili a partire da quella parte di filosofia contemporanea che, dialogando con la psicologia della percezione e la neurofisiologia, ha dato alla percezione un ruolo chiave nella comprensione non solo dello spazio, ma anche dell'esistenza in sé formando una linea di pensiero, la filosofia della percezione (Calabri, 2009). Va considerato però che la percezione è un fatto estremamente soggettivo e che può essere falsata, distorta per motivi fisiologici e patologici o volontariamente con l'uso di sostanze psicotrope. Calabri mette in evidenza che «(...) sono interessanti non solo quelle stranezze (...) come i miraggi nel deserto (queste cose sono indubbiamente interessanti e *molto* strane), ma che lo è anche guardare cose del tutto comuni, come tavoli e sedie (Bressan, 2007). È a questo punto che le cose diventano *davvero* interessantissime» (Calabri, 2009, p. 7)⁷⁴. L'aspetto che pertiene maggiormente questa ricerca è che l'arte interagisce con la percezione tanto da poterla manipolare con azione strategiche dall'alto come ad esempio nel caso della mostra fotografica *Landschaft auf den zweiten blick* (paesaggio a seconda vista) promossa dal Parco Regionale Rhein-Main con gli scatti -bellissimi- di Joachim Froese, Stefan Cop, Marek Kluzniak, Olaf Unverzart. La mostra, curata da Heine Strelow con Gergana Todorova dell'Ufficio per Progetti d'Arte e Cultura di Francoforte sul Meno insieme a Jutta Wippermann, è stata concepita da quest'ultima e dal dott. Lorenz Rautenstauch - del Parco Regionale - insieme allo studio Hullmann-Gimmler che ha curato anche l'allestimento. La mostra mette in evidenza il contrasto e le similitudini tra paesaggi percepiti e restituiti esclusivamente tramite il medium visivo: fotografia e video. Evidenzia da un lato il *topos* tradizionale di paesaggio nato e sviluppatosi dalla pittura, dall'altro canto un paesaggio nuovo di pacca come nella fotografia *B3 im Frankfurter Stadtwald* di Stefan Cop in cui anche un

⁷³ Conv. Art.1 a.

⁷⁴ Calabri afferma che «Gli psicologi della percezione formulano teorie empiriche per spiegare come accade che il mondo appare come appare, e per spiegarlo indicano ipotesi e vanno alla ricerca di nuovi dati. I filosofi della percezione non formulano teorie empiriche né vanno alla ricerca di nuovi dati. Cercano di descrivere i dati di cui già dispongono in modo da risolvere o eliminare certi problemi che gli stessi dati sollevano. Fra questi dati ci sono anche alcune intuizioni del senso comune: per esempio, l'intuizione che i sensi ci mettono in contatto col mondo o che le percezioni sono relazioni col mondo. Questa intuizione e altre ancora sono alla base della nozione preteorica di percezione. I filosofi prendono spunto da questa nozione, a volte la accettano, a volte cercano di correggerla e nel fare l'una o l'altra cosa cercano di rispondere a questa domanda: «La percezione, che cos'è?». Quasi tutti dicono che una caratteristica fondamentale del percepire è che si realizza in *esperienze percettive*, nelle quali il mondo appare al soggetto in un certo modo.» (Calabri, 2009 p. 8).

incrocio a quadrifoglio potrebbe trovare una dimensione estetica. Alcune fotografie ritraggono boschi, piccoli villaggi, campi coltivati, oltre le autostrade, le ferrovie e le case sparse delle periferie, i grattacieli che dalla giusta prospettiva possono risultare interessanti nell'insieme come accade nella fotografia *Blick vom Goetheturm auf Frankfurt* di Marek Kluzniak: i due paesaggi si conciliano, si integrano e appaiono in una forma estetica che in qualche modo prosegue quella del paesaggio tradizionale. Possiamo giocare con il paesaggio visivo combinando tipi diversi di bellezza paesaggistica, come nell'opera *Rheinbrücke an der Mainspritze* di Joachim Froese in cui la composizione tra linee di orizzonte, binari, argine del fiume e le verticali degli alberi trovano un perfetto equilibrio, o accostando ad esempio quella bellezza - comunemente intesa - con la cultura di una metropoli economicamente orientata come avviene nel dittico fotografico *Mönchbruchwiesen* di Joachim Froese. L'idea di fondo è di mostrare attraverso video, animazioni e foto come sia possibile percepire il paesaggio contemporaneo come *bellezza*. Va evidenziato che nel catalogo di accompagnamento alla mostra viene citata la nota domanda senza risposta di Lucius Burchardt *perché il paesaggio è bello?* Non ci sono regole. I curatori sostengono che la soggettività del bello e la potenza dell'immaginazione, possono trasformare ogni fenomeno territoriale in paesaggio, perché quest'ultimo è una costruzione mentale. La percezione del bello cambia e può diventare *bello* anche un tramonto sulla riva del Meno con le scie lasciate dagli aerei e lo *skyline* urbano sullo sfondo. I curatori intendono dimostrare che il dinamismo della regione non esclude la bellezza paesaggistica, anzi, la valorizza con il contrasto procurato dagli elementi contemporanei. Nella serie di fotografie esposte viene ritratto anche il lato meno noto della regione, con luoghi calmi e 'selvaggi', ma purtroppo non c'è abbastanza ironia nell'accostare un insetto su una foglia nel suo microcosmo naturale ad un uomo che sale una rampa di scale nel cosmo antropico. Si possono verificare casi in cui l'arte viene usata in modo strumentale costituendo un messaggio capace di trasformare qualsiasi luogo come *di interesse estetico* e questo potrebbe essere proprio uno di quei casi. Non solo, come analizzato in precedenza, si può agire sulla ridefinizione di bellezza, ma -peggio- è possibile incentivare un'estetica decadente come nel caso di Craco, il paese in Basilicata che è stato completamente evacuato tra il 1963, a seguito di una frana, e il 1980 a causa di un terremoto e che non solo è meta turistica, ma è anche nella lista del *World Monuments Fund*. La percezione coinvolge tutti i sensi che la specie umana ha a disposizione e comunque, sebbene possiamo accordarci sulla dominanza del senso della vista, la percezione è sinestetica, ovvero sono coinvolti tutti gli altri sensi. Inoltre ci sono i filtri culturali a giocare un ruolo primario nel selezionare gli elementi percepibili di una realtà complessa. Eppure il paesaggio inteso come panorama da contemplare continua a farsi trappola.

Va considerato che «(...) quella che per molti decenni è stata la principale legge italiana a tutela del paesaggio, la cosiddetta legge Bottai del 29 giugno 1939, n. 1497, (...) tutela le «bellezze panoramiche

*considerate come quadri», e questa formulazione era ancora presente nel Codice dei beni culturali e del paesaggio varato nel 2004, visto che il riferimento ai quadri di paesaggio è stato eliminato solo nella successiva revisione del 2008 (...).» (D'Angelo, 2010, p. 19). Sebbene l'idea di paesaggio come *quadro* sia ampiamente superata come sono superate l'idea di *arte* e del *bello* crociane (il bello coincide con l'*interessante*), l'influenza crociana continua ad echeggiare, ad esempio, in alcuni strumenti di governo del territorio con la persistenza dei *vincoli paesaggistici*, e va annotato che la voce di Croce ha subito una banalizzazione per cui il paesaggio, in un processo di mistificazione del pensiero dell'autore, è stato fatto coincidere con il *panorama*. Ma questa persistenza inerziale di paesaggio come artefatto statico assimilabile a un dipinto non è una prerogativa italiana. Come nota D'Angelo non « si deve pensare che i teorici del paesaggio abbiano abbandonato questo modo di vedere. Il filosofo francese Alain Roger, per esempio, ha pubblicato nel 1997 un *Breve trattato del paesaggio*, che si muove ancora del tutto all'interno di questa dimensione pittorica. Per Roger non solo l'origine del paesaggio è artistica, ma la natura non riceve le sue determinazioni che dall'arte, di modo che un territorio non diventa paesaggio se non quando viene rappresentato artisticamente. Per questo Roger può riproporre tal quali le sentenze di Wilde, sottoscrivendole in pieno: è l'arte a creare il paesaggio, ed è il paesaggio dei pittori a guidare la nostra percezione del paesaggio reale» (D'Angelo, 2010, p. 19). A questo punto merita fare alcune considerazioni su base esperienziale. La prima riguarda il sopralluogo del 25 luglio 2015, in cui ho percorso alcune strade del vino del Rheingau⁷⁵ (distretto del Reno). Questa regione situata nel cuore della Germania è stata completamente riqualificata paesaggisticamente negli ultimi anni per la produzione di Riesling, con particolare attenzione all'estetica utilizzando solo pali di legno oltre che utilizzare cespugli di rosa in testa ad ogni filare dei vigneti, per attirare i parassiti che potrebbero danneggiare il raccolto. Da Flörsheim/Main, che ricade nel Parco Regionale di Francoforte, e da Wiesbaden è possibile arrivare a Rudesheim/Rhein fino a Lorch/Rhein attraverso percorsi tra i vigneti che congiungono monasteri e villaggi storicamente costruiti per la produzione di vino. La cosa interessante è che i percorsi sono puntellati di elementi di *cor-ten* che invitano il visitatore a guardare il paesaggio attraverso delle feritoie e ottenendo un effetto da *tableau vivant* paesaggistico. Questa operazione, sebbene inserita in un'esperienza di paesaggio, è evidentemente impregnata di quell'estetica contemplativa che deriva dalla pittura di paesaggio. C'è una connessione indiretta di questa operazione estetica, ma non propriamente artistica, all'opera *Rahmenbau* (costruzione di cornice) di Haus Rucker-co del 1977 realizzata per *documenta 6* e che fa parte delle opere permanenti negli spazi pubblici di Kassel. *documenta 6* è stata l'ultima edizione che ha visto la presenza del fondatore Arnold Bode ed è da considerare un vero e proprio testamento che, come vedremo nel caso *documenta urbana*, non è stato colto in pieno. Haus-Rucker-Co è stato un gruppo interessante: nato a Vienna nel 1967, ma con due*

⁷⁵ <http://www.kulturland-rheingau.de>

studi, uno a Düsseldorf dal 1970 e uno a New York dal 1971 al 1977, ha partecipato alle edizioni di *documenta* 5, 6 e 8. Il gruppo fondato e guidato da Laurids Ortner, Günter Zamp Kelp e Klaus Pinter a cui si è aggiunto nel 1971 Manfred Ortner ha raccolto architetti, designer e artisti e ha elaborato diversi progetti focalizzando la ricerca fino al 1992 sulla critica architettonica e sulle questioni ambientali. *Rahmenbau* è una 'scultura abitabile' e fa parte di una serie di lavori dal titolo "Provisional Architecture". L'opera, ai margini del pendio che conduce da Friedrichsplatz a Karlsaue (il parco urbano nel cuore della città), non è una scultura osservabile dall'esterno, ma per comprenderla bisogna essere compresi da essa: è necessario interagire, entrare dentro l'opera che si rivela un dispositivo per guidare lo sguardo e dimostra la possibilità di interagire con il processo di percezione soprattutto attraverso la funzione selettiva svolta dalla cornice. Sospesa ad un braccio della struttura a telaio percorribile e che si inclina lievemente vi è una cornice più piccola. Questa ritaglia una porzione di mondo e lo trasforma in un'immagine di paesaggio. Chi entra nell'installazione diventa egli stesso oggetto di osservazione. I visitatori che entrano nell'opera e camminano sulla passerella si ritrovano nell'immagine all'interno della cornice più grande, e nello stesso tempo l'esperienza dell'*inquadratura* viene ripetuta nella direzione dell'Orangerie del parco. Tornando, in direzione opposta, verso la piazza, il centro della città si apre alla vista. *Rahmenbau* essendo un artefatto dedicato alla dimostrazione di una teoria percettiva, secondo gli autori appartiene alla stessa categoria degli osservatori, strutture meridiane e altre opere architettoniche storiche progettate per aiutare l'individuo a trovare, definire e ridefinire il suo posto nella rete di relazioni cosmiche. È interessante analizzare anche il lavoro del fotografo californiano Cody William Smith. Gli scatti che compongono la collezione dal titolo "Un momento di riflessione"⁷⁶ sono realizzati attraverso uno specchio circolare che riflette il paesaggio alle spalle del reporter. Il risultato è un panorama nuovo, arricchito dalla presenza di una lente 'magica', che gioca con il riflesso e l'illusione ottica.

Questa ricerca mette in crisi la percezione come dato certo su cui basare la definizione di paesaggio come propone l'articolo primo della *Convenzione Europea del Paesaggio* (Firenze, 2000) e pone le basi per una riflessione più profonda sulla percezione del paesaggio. Credo che i risultati che emergono dalla decostruzione dell'idea di percezione antropocentrica standardizzata possano essere utili ad innovare il pensiero che impregna il processo di pianificazione del paesaggio. Emerge con evidenza che le relazioni tra i processi che coinvolgono l'uomo nelle sue attività di progettazione dell'ambiente di vita e, di conseguenza – come sarà più chiaro in seguito – dell'ecosistema nella sua interezza, appartengono ad un ordine superiore di complessità in cui il ruolo umano è determinante, ma non sufficiente.

⁷⁶ <http://codyslr.com/>

6.2 la percezione del degrado. In accordo con il Prof. De Bonis e alla sua presenza, il 20 dicembre 2014, ho cercato un incontro con il Prof. Giorgio Pizziolo che conoscevo dal periodo universitario (Università degli Studi di Firenze) come professore per il Laboratorio di Urbanistica. Pizziolo ha sicuramente contribuito ad aprire nel mio pensiero la possibilità di un'urbanistica creativa e *felice* trasformando l'idea di urbanistica che avevo precedentemente maturato in qualcosa di assai diverso: una *ars pianificatoria*. L'incontro è stato un modo per riconnettere dei fili sospesi, un salto nel passato, e contemporaneamente, il modo di trovare una posizione da cui prendere la rincorsa verso la mia avventura di ricerca.

Dal dialogo con Pizziolo è parso evidente il motivo per cui è necessario e urgente, per la comunità degli urbanisti, occuparsi e fare ricerca sul paesaggio. L'antropizzazione dello spazio non ha solo quel carattere intensivo che si materializza nel tessuto urbano, ma anche uno estensivo che ormai, in modo più o meno evidente, coinvolge non solo aree in qualche modo limitate (i parchi, la campagna, i boschi, etc.), ma l'intero pianeta. *Paesaggio* può, in questo senso planetario, essere la dizione più inclusiva e duttile per designare ogni spazio antropicamente interpretato. «Gli antropologi spiegano che l'uomo non si adatta all'ambiente ma adatta l'ambiente a sé; perciò la sua esistenza non lascia impronte casuali, ma segni che hanno valore di messaggi (...) documenti per mezzo dei quali si ricorda e si è ricordati: e non sono soltanto le narrazioni scritte e le memorie tramandate, ma anche i canti, le immagini tracciate o plasmate, le tracce degli insediamenti, i resti delle costruzioni, le armi, le suppellettili, tutto. Non v'è documento che non sia il prodotto di un progetto e di un'operazione tecnica; e il documento è sempre un oggetto, anche se si tratti di un racconto, di una poesia, di un canto» (Argan, 1965, p. 19).

C'è da costatare che il paesaggio appare, alla percezione umana contemporanea, disgregato, abbandonato, a volte come *reliquo materiale* senza più significato, di un tempo passato e dimenticato. «Vi sono momenti della vita in cui il pensiero della morte è più assiduo e insistente e in cui, come scriveva Michelangiolo, non nasce in noi pensiero in cui non sia scolpita la morte. Ma questa immanenza della morte, appunto li caratterizza come momenti della vita. Può essere triste che, in questo momento del suo cammino, la civiltà storica appaia mortale, moritura, morente; ma tutto ciò che possiamo concludere è che questa angoscia è ancora un segno del nostro pensiero storico» (Argan, 1965, p. 18). Abbiamo convenuto che la radice di molte problematiche di assetto del territorio (frane, alluvioni, dilavamenti, impoverimento del terreno, etc.) risiede almeno in buona misura nello *scollamento* tra vite e territori a cui consegue un disagio esistenziale. Molti esseri appartenenti alla specie umana - in modo più o meno acuto a seconda della sensibilità percettiva dell'individuo - registrano un malessere interiore provocato dalla elaborazione di dati sensoriali che, attraversando i filtri mentali e culturali, ci portano

alla percezione di un paesaggio logoro. Avvertiamo un disagio, più o meno intenso, che non nasce solo dallo spaesamento evidenziato già da Turri (Turri, 2008), ma sentiamo di ereditare «(...) un mondo sostanzialmente dissestato, usato, in crisi nei suoi equilibri bio-ecologici»⁷⁷(Papi, 2000, p. 11); così il disagio arriva ad avere una natura esistenziale per cui percepiamo noi stessi come un segno – citando Friedrich Hölderlin – senza significato⁷⁸. È a mio avviso da sottolineare che Françoise Choay parla, in riferimento alla città, della creazione nel XIX secolo di un *nuovo procedimento di osservazione e di riflessione* affermando che il paesaggio urbano «(...) appare ad un tratto come un fenomeno estraneo agli individui che la abitano e che nei suoi confronti si trovano come di fronte ad un fatto naturale, non familiare, straordinario, estraneo» (Choay, 2000, p. 8). Possiamo a mio avviso estendere oggi questa riflessione pertinente al *paesaggio urbano* al paesaggio nell'accezione estesa: l'ingerenza dei processi antropici come già accennato è da considerarsi planetaria e, soprattutto quando i mutamenti sono rapidi non possiamo che percepirli come bruschi e imprevisi cambiamenti del nostro habitat. Camminare lungo una strada costeggiata da continui grattacieli non è poi così diverso, da un certo punto di vista percettivo, dal percorrere un kenyon, che però ha avuto una genesi lenta e che oseremmo definire naturale perché *creato* da un fiume che ha, con il movimento dell'acqua nel suo letto, scavato una superficie rocciosa. La differenza più rilevante in questo contesto è che il fiume ha impiegato un lasso di tempo lunghissimo nel processo di costruzione agendo per sottrazione di materia. Invece l'evento di costruzione antropica è rapido e percepito catastrofico esattamente come verrebbe percepita l'apertura di una faglia improvvisa causata da un movimento tettonico, da un terremoto. L'individuo avverte un senso di schiacciamento causato da caratteri fisici e anche simbolici (es. nell'imposizione di un potere), ma soprattutto avverte l'impotenza di fronte a una forza estranea da sé e la mancanza di una possibile interazione.

Potremmo pensare di vivere quella situazione prefigurata da Argan «in cui la vicenda umana non si presenta [più, NdR] distinta o consapevolmente distinta da quella degli altri esseri viventi» (Argan, 1965, p. 17). Ci troveremmo, ipoteticamente, in un periodo simile alla preistoria in cui l'uomo non distingue il proprio modo di essere e di agire da quello degli *altri esseri viventi* e così non si emancipa, sviluppando cultura, dall'*esistenza biologica*. Se è vero che percepiamo una evidente sensazione di dis-comfort, potrebbe essere lecito chiedersi se la ragione è rintracciabile nell'essere immersi in una 'successione ecologica giovane'. «Le successioni ecologiche giovani sono caratterizzate da minima diversità delle componenti, grande tolleranza alla variabilità delle condizioni fisico-chimiche (habitat), scarsa differenziazione dei ruoli, scarsa organizzazione e specificità. Esse inoltre sono piuttosto inefficienti energeticamente e poco durature (Motloch, 1991). Ma proprio grazie a queste caratteristiche le

⁷⁷ Papi Fulvio, 2000, *filosofia e architettura*, Ibis ed., Como-Pavia.

⁷⁸ Hölderlin F. , *Mnemosyne* (abbozzo 1803 – 1806), in Id., *Poesie scelte*, traduzione, nota, introduzione e cura di Susanna Mati, Feltrinelli, Milano 2010 (I ed. nell'«Universale Economica»), Inni, vv. 1 – 16, p. 195.

successioni ecologiche giovani tendono ad evolvere verso successioni ecologiche mature, caratterizzate da una grande organizzazione (ordine), forte diversità e specificità di ruoli, alta efficienza energetica e tendenza alla stabilità, ma anche notevole sensibilità ai cambiamenti delle condizioni (Motloch, 1991). L'evoluzione della comunità biotica produce a sua volta, per *retroazione*, incessanti cambiamenti di habitat (microclima, composizione chimica del terreno, ecc.) che di nuovo *retroagiscono* sull'evoluzione della comunità biotica. In altre parole i processi di interazione tra habitat e comunità biotiche, cioè più in generale i processi biologici a cominciare dalla fotosintesi, incrementano l'organizzazione e la complessità, ossia sono processi di natura neg-entropica (Motloch, 1991). Ma anche *degrado deperimento ed entropia fanno parte integrante dell'ordine naturale* (Lynch e Hach, 1984). Ecosistemi e organismi, infatti, sono sistemi termodinamicamente aperti, che scambiano materia ed energia con l'ambiente, diminuendo la loro entropia interna ed aumentando quella esterna (Scandurra, 1995)» (De Bonis, 2001, p. 128) «Gli ecosistemi, quindi, sono *strutture dissipative*, cioè strutture che esistono solo fino a quando il sistema dissipa energia e resta in interazione con il mondo esterno (Prigione, 1993). In definitiva *mutamento e decadimento sono i caratteri salienti dell'interazione ecologica*. Essi stanno tra loro in rapporto di reciproca complementarietà, nel senso che *il cambiamento evolutivo che si produce per interazione tra componenti abiotiche e biotiche del processo ecologico è la risposta adattiva del vivente alla generale tendenza all'entropia dell'universo*. E d'altra parte nessun cambiamento sarebbe possibile senza interazioni dissipative tra componenti, cioè senza trasformazioni a entropia progressivamente crescente del flusso energetico neg-entropico primario, quello solare.» (De Bonis, 2001, p. 128) «Va sottolineato (...) che nei processi biologici l'interazione dissipativa è attivata dalla differenza. Infatti i processi di interazione tra componenti abiotiche e componenti biotiche costituiscono quel particolare tipo di processi ecologici in cui l'interazione è innescata dalla *percezione* delle differenze tra parti interagenti, a cominciare dalla capacità delle piante di 'riconoscere' la differenza di luce per il processo di fotosintesi.» (De Bonis, 2001, p. 128-129) «(...) i processi di interazione biologica si basano sulla notizia o *codifica* della differenza, che innesci dinamiche di mutamento evolutivo che vanno ben al di là degli effetti prodotti dal semplice 'urto' delle componenti energetico-quantitative pur presenti nel processo ecologico (Bateson, 1979).» (De Bonis, 2001, p. 129) Il «(...) riconoscimento delle differenze, cioè la codificazione e la mappatura dei cambiamenti percepibili *nel corso* dell'interazione è l'unica possibilità per il vivente di trarre vantaggio dall'inevitabile tendenza all'aumento di entropia generale. Nell'evoluzione del processo ecologico, quindi, ciò che più conta non è la 'forza' (quantità, energia), ma la 'differenza' (qualità, informazione). In questo senso *il processo ecologico è un processo 'mentale'*.» (De Bonis, 2001, p. 129) e l'*affettività* è indispensabile per la mente per poter percepire i cambiamenti che avvengono nelle relazioni tra elementi (Lévy, 1997, in De Bonis, 2001).

6.3 il paesaggio come costruzione mentale. È possibile ma non legittimo semplificare le cose affermando – quasi per assurdo – che il paesaggio sia «(...) semplicemente l'aspetto visibile del territorio, e quindi che il progetto di paesaggio debba limitarsi ad essere un buon progetto territoriale. Ma a parte la difficoltà di definire – una volta accettata tale amputazione di significato – cosa si deve intendere per “buon progetto territoriale”, al di là della ragionevole distribuzione spaziale di funzioni, fissazione di indici di fabbricazione, ecc.; al di là di ciò, bisogna però in questo caso esplicitare le premesse dell'affermazione, e le premesse mi pare consistano sostanzialmente nella negazione di legittimità alla categoria di paesaggio per sé presa. C'è indubbiamente una tradizione autorevole in questo senso: per restare agli autori a me più familiari, Richard Hartshorne, che ancora venti anni fa poteva essere definito la coscienza critica della geografia di espressione anglosassone, decreta nella sua *The Nature of Geography* che «the student who has had experience in examining the logic of recent methodological studies in geography will look with suspicion on any hypothesis whose logical exposition depends on the use of “landscape” or “Landschaft”» (Hartshorne, 1939, p. 263).

Ma credo appunto che tali premesse andrebbero esplicitate come ha fatto Hartshorne. Il quale assumeva coerentemente che è bene astenersi del termine; una posizione ugualmente plausibile potrebbe essere – pur pensandola sostanzialmente come Hartshorne – quella di continuare ad usarlo, precisando che quando si parla di “paesaggio” si intende semplicemente «aspetto visibile del territorio» - ma per maggiore correttezza occorrerebbe aggiungere «aspetto percepito secondo le regole riferibili alla concezione galileiana-cartesiana del mondo fisico» (Vecchio, 2000) – e si preferisce la prima dizione alla seconda perché è più breve (e quindi comoda).

Tuttavia intendere come paesaggio tale “aspetto visibile del territorio” - appunto il significato che Socco (Socco, 2000) qualifica come “cognitivamente perfetto”, anche se poi non condivido la corrispondenza biunivoca che egli pone fra questo e il sapere definibile geografico – non esaurisce i significati del termine “paesaggio”. Si può asserire d'autorità che le cose stiano così, ma questa sembra essere una definizione, appunto, che può imporsi solo per via di autorità, non certo di autorevolezza. Certo l'accettazione di tale definizione può essere facilitata dal fatto che – è ben noto – paesaggio è una di quelle rare parole che denotano al contempo la cosa e l'immagine della cosa. Ma sembra comunque difficile asserire che tale definizione fornisca ragionevoli certezze, come quella che riguarda il gatto, il cane o altri fenomeni sul cui significato c'è di fatto un “contratto” chiaro ed inequivocabile (Eco, 1997, 241:248, 264:266). Di fatto, l'accettazione in-equivoca per il termine “paesaggio” del suo solo riferimento “oggettuale” non è autorizzata da dizionari ottocenteschi come quelli dei Grimm o del Tommaseo (1929, vol IV, 712-713); i quali attestano il tradizionale doppio significato del termine

paesaggio: come tratto di paese, e come immagine (per lo più dipinta) del paese stesso; e ultimamente non è autorizzata neanche dal Consiglio d'Europa, per il quale, com'è noto, paesaggio è «una parte di territorio *quale è percepita dall'uomo*, il cui aspetto risulta dall'azione di fattori umani e naturali nella loro interrelazione» (risoluzione n. 57 del 1997; corsivo mio).» (Vecchio, 2002, p. 37-38)

7. DALLA CRISI

7.1 percezione di crisi. Viviamo una *crisi* profonda, culturale, che coinvolge dal punto di vista epistemologico ogni disciplina, scienze comprese, e che probabilmente deriva, almeno in parte, dalla parcellizzazione dei saperi in infiniti rivoli. Vale la pena sottolineare che la parola crisi, viene dal verbo greco *krino* che significa *separare*, ma anche in senso lato *decidere*. Questa crisi potrebbe incrinare il *main stream* che prevede lo schiacciamento culturale delle pluralità e delle eterogeneità con la dominazione di uno stereotipo unico e occidentale e la conseguente sparizione di culture altre. In un ambiente baumanamente liquido (Bauman, in Augé e Gregotti, 2003, p. 33)⁷⁹ è facile affogare in un bicchiere d'acqua e la crisi culturale, di proporzioni oceaniche, declinarsi in uno smarrimento di senso sul piano personale ed esistenziale. Infatti non riconoscendo la diversità si perde facilmente 'il termine di paragone' per riconoscere se stessi.

7.2 dalla crisi a un metodo di ricomposizione. Questa parola porta con sé, nella sua accezione radicale, una luce positiva che entra proprio grazie alla fenditura: un'apertura alla riflessione e al cambiamento. Solo attraverso il taglio, la frattura, lo spacco è possibile aprire un varco per immaginare un futuro diverso da quello che produrrebbe il perpetuarsi di tutti i processi che coinvolgono un determinato presente. La crisi è quindi un imprevisto da ritenersi sempre di carattere istantaneo, è un attimo, il taglio in un punto preciso sulla linea del tempo. La crisi per sua natura non può *durare*. Per questo motivo il filosofo Serge Latouche, ha teorizzato la *decrescita felice*. Credo sia interessante sottolineare che sebbene le prime avvertenze sono state riscontrate in ambito economico, questa decrescita coinvolga anche la cultura e l'ambiente, ma può essere pensata positivamente perché può interrompere il processo di un livellamento culturale con la dominazione occidentale e l'annientamento delle culture diverse. Alla crisi culturale ne corrisponde una antropologica ed esistenziale con la perdita di senso: non riconosciamo più la diversità e finiamo per non essere in grado di riconoscere noi stessi (Latouche, 2012, p. 40). Ma oltrepassato il punto critico può esplodere un periodo di grande eterogeneità e pluralismo. Qualora il taglio comporti una 'ferita' sociale e culturale, potrebbe scaturire un dolore che, come tutti i dolori, va affrontato e non va lasciato *fuori dalla porta* come ci suggerisce Forester⁸⁰. Se ad alcuni pare che l'eredità storica si stia frantumando e polverizzando, non possiamo certo nascondere questi resti sotto un tappeto. I frantumi vanno analizzati con attenzione e pensati creativamente. Persino un pezzo di materia morta può, nel suo disfacimento, determinare la

⁷⁹ Z. Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari 2003, in M. Augé, V. Gregotti, *Creatività e trasformazione* (coll. Architettura e oltre), Christian Marinotti edizioni, p. 33.

⁸⁰ J. Forester, *deliberazione politica, pragmatismo critico e storie traumatiche: ovvero non lasciare il dolore fuori della porta*, CRU, *Critica della razionalità urbanistica*, 4, 1995, 60-78.

prolificazione di una grande vitalità. Si apre dunque un varco preziosissimo per la creatività e le sue infinite possibilità. I vecchi sistemi filosofici fanno riflettere sulla necessità antropologica di trovare un punto un cui le prospettive disciplinari convergano. Sebbene sia inimmaginabile un Sistema con la *s* maiuscola, possiamo cautamente e lentamente imparare l'arte del rammendo, *cucire il mondo* come amava dire Maria Lai o prendere spunto dall'antica arte giapponese del *kintsugi*⁸¹ che ripara vasi e stoviglie rotte con la linfa dell'albero della lacca e poi spolvera la vena con polvere d'oro facendo del confine di ogni frammento il pregio e, talvolta, un pezzo estraneo, inserito per completarlo, rende l'oggetto unico e diverso. La coppa torna a svolgere la funzione a cui era destinata o diventa oggetto d'arte domestica. Sebbene è a volte abusato l'uso di metafore esotiche, credo sia notevole annotare che questa tecnica sovverte l'idea della bellezza come integrità e perfezione trovando un'estetica della cura e della riparazione.

Il comporre o meglio il ri-comporre -collage- offre la possibilità di qualificare i frantumi attraverso combinazioni inconsuete: i tagli, le fratture offrono la possibilità di ri-formare una disciplina innestando frammenti inconsueti, un *crossing over* che intreccia le contingenze che coinvolgono l'Europa e il nostro Paese. Possiamo percepire un clima critico anche nella disciplina in cui questa ricerca si inserisce col tentativo di contribuire a superare l'*impasse* in cui vive l'urbanistica o meglio, per essere precisi, la progettazione territoriale. Per quanto riguarda la disciplina pianificatoria Alberto Budoni mette in luce che osservando i «(...) principali percorsi dell'urbanistica italiana, si evidenzia la continuità della cultura neoidealista e, dopo la transizione degli anni ottanta, la perdita di una capacità innovativa della disciplina nel suo complesso». L'urbanistica -*alias* il governo del territorio- è già da tempo in ricerca di attrezzi nuovi e spesso chiede in prestito qualche strumento ad altre discipline. Questa mutazione è possibile grazie ai fertili contatti con diverse conoscenze specialistiche tra cui la 'limitrofa' geografia, ma anche grazie alle scienze naturali, all'ecologia, all'antropologia, alle scienze sociali, alla psicologia. Ciò ha portato da un lato all'attuale interessante carattere interdisciplinare, dall'altro a tensioni interne derivanti dall'inclusione (o incursione?) di processi conoscitivi basati su approcci diversi e, a mio avviso, solo apparentemente inconciliabili: da una parte i logico-scientifici, dall'altra gli approcci legati alle scienze sociali e alle discipline artistiche. Ma come ha ben evidenziato Alberto Budoni (2014, p. 643:648) i due approcci che paiono in opposizione possono rivelarsi complementari.

7.3 transdisciplinarietà, extradisciplinarietà, a-disciplinarietà. Crosta, con più moderazione rispetto a Zanenga, suggerisce «(...) - come Lave & Wenger ci propongono di fare - l'opportunità di

⁸¹ La lacca viene usata come collante e successivamente viene spolverata polvere d'oro o di altri metalli preziosi facendo del segno di rottura e della cucitura, ma anche del frammento estraneo inserito - del difetto - il pregio. Il carattere. Questa arte sovverte l'idea della bellezza come integrità e perfezione trovando un'estetica della cura e della riparazione.

riguardare ai problemi che siamo impegnati a trattare, anche ricorrendo a punti di vista che altri ci propongono, quale che sia la tradizione disciplinare entro cui operano.

La condizione perché questo approccio risulti effettivamente utile, è - tentativamente - che in un qualche modo si riesca ad individuare un qualche aspetto che il nostro problema ha in comune con quello di riferimento, per cui si possa ipotizzare che un'esplorazione delle connessioni tra quell'aspetto e tutti gli altri del problema di riferimento, ci possa essere d'aiuto nell'imparare qualcosa circa le connessioni che quello stesso aspetto ha con tutti gli altri, nel nostro problema» (Crosta, 2000, p. 38). Va considerato che non basta e non è sempre lecito attuare semplicemente una sorta di *trasfusione* di conoscenze e metodologie da una disciplina all'altra, ma è necessario per il tema paesaggio che le sapienze siano proprio *fuse* intorno ad una domanda aperta e incandescente.

Credo che, con più o meno prudenza, sia opportuno che le discipline tessano una *maglia* intelligente in cui competenze e conoscenze diverse possano entrare in contatto e intrecciarsi. Questa ricerca tenta di essere, rubando un aggettivo dal vocabolario di Enrico Crispolti, *tissulare* e di proposito ho cercato di evitare l'uso del termine *rete* che potrebbe rimandare alla cattura, alla trappola e in definitiva ad un approccio marziale della pianificazione il cui vocabolario è ricco di parole belliche. L'ho fatto in favore appunto di termini legati all'idea del *tessuto* e della *maglia*, un qualcosa da indossare. D'altra parte questa metafora è stata utilizzata, come ricorda De Bonis, da Michelle Serres che ritiene l'identità come l'abito di arlecchino, fatto di tante appartenenze. È interessante fare una considerazione sull'etimologia della parola *abitudine* utilizzata nel linguaggio corrente per indicare un'attività quotidiana e ricorrente. D'altro canto le abitudini possono inibire l'immaginario, il pensiero creativo costituendo dei "blocchi"

Pierre Bal-Blanc scrive: «Le motivazioni di questo percorso evolutivo così problematico (...) possono ricondursi sicuramente (...)» alla rapidità e alla grandezza dei mutamenti che contraddistinguono il *secolo breve*. Vive perciò tutt'ora un confronto tra saperi scientifici-tecnici e umanistici-artistici. Questo confronto «(...) in Italia sembra trovare una sua stabilizzazione negli anni venti del novecento⁸²» (Budoni, 2014, p. 643:648) e nella prassi risulta dominante un tipo di urbanistica fondata sulle istanze del Modernismo, apice di una costruzione del pensiero basata sul pensiero razionale. È a mio avviso interessante che i documenti relativi al CIAM4, del mitico viaggio da Marsiglia ad Atene, della *Charte d'Athènes*, abbiano costituito il *materiale* per l'installazione artistica di Rainer Oldendorf per *documenta 14*. Il titolo dell'installazione prodotta con il supporto del Ministero della Cultura e Comunicazione francese è *marco14 and CIAM4/ Shipwreck with Spectator* (Atene, 2017) ed ha occupato un intero padiglione presso la sede del Politecnico di Atene. La *Charte d'Athènes* è comunemente considerata il documento chiave,

⁸² L'autore riporta due eventi significativi: «(...) dal 1921 viene impartito l'insegnamento di Edilizia cittadina e arte dei giardini, poi Urbanistica (Piccinato 1937), mentre nelle facoltà di ingegneria dal 1928 si svolgono corsi di Tecnica urbanistica (...)».

metaforico, per una diffusione globalizzata delle istanze del Movimento Moderno nella pianificazione urbana (rinominato in Nordamerica *International Style*⁸³). Pubblicata in lingua francese nel 1938 da Le Corbusier (pseudonimo di Charles-Edouard Janneret-Gris, 1887-1965) e in Italia nel 1960, fu scritta nel 1933 per l'appunto durante il quarto CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) sul Patris II in un viaggio nelle acque del Mediterraneo che da Marsiglia ha trasportato gli architetti più noti dell'epoca quali Alvar Aalto, Le Corbusier, Fernand Léger, Charlotte Perriand e Josep Lluís Sert ad Atene, città simbolo per l'abbrivio del pensiero architettonico e urbano in Occidente. Il viaggio si concluse con una celebre mostra proprio al Politecnico di Atene, e il gruppo elaborò *la carta* che definì un nuovo approccio nella pianificazione territoriale basato sul funzionalismo. Sebbene alcuni sostengano che il documento sia stato rimaneggiato in modo strutturale da Le Corbusier nei cinque anni trascorsi dal CIAM alla sua prima pubblicazione, questo enuncia in novantacinque punti il pensiero sulla città contemporanea e sul territorio, tracciando delle linee per guidarne le trasformazioni. Soprattutto enuncia un metodo di progetto basato sulla suddivisione del territorio in base all'uso, la *zonizzazione*, semplificando le attività umane nell'abitare, lavorare, divertirsi, spostarsi. Ispirato da questi eventi, Rainer Oldendorf ha collaborato con studenti e professori di Atene, Salonicco, Kassel, Besançon e ha allestito la mostra *Functional City*, mettendo in discussione anche l'attuale DIN⁸⁴ tedesco (Deutsches Institut für Normung, <https://www.din.de>) che indica un approccio fondato sull'idea di *standard* non solo relativo al *design*, ma ad ogni cosa reale che possa potenzialmente essere parametrizzata. L'allestimento è stato collocato presso il Politecnico di Atene che oltre ad essere tra le più antiche Istituzioni per l'Istruzione in Grecia è divenuto dal 1973 un luogo simbolico per la *resistenza* greca contemporanea. In quell'anno, dal 14 al 16 novembre, gli studenti del Politecnico si barricarono all'interno di questo edificio e lo trasformarono in un'emittente radio *pirata*, trasmettendo ai cittadini di Atene la volontà di resistere alla dittatura militare greca, finché la sera del 17 novembre, un carro armato militare di classe AMX-30 sfondò il cancello principale caricando forzatamente molti studenti successivamente uccisi. La rivolta finì in una repressione, ma fu decisiva per la caduta della dittatura che avvenne l'anno seguente. L'intervento artistico non si è limitato all'installazione, ma ad una ricerca iniziata il 28 marzo 2016 e portata avanti per diversi giorni. Questa ha generato un quadro sperimentale per successive sessioni di lavoro tra artisti, curatori e i tre esponenti dell'occupazione del Politecnico del 1973 (Dionysis Mayrogenis e Giorgos Oikonomou e Titika Saratsi). Questa operazione è stata chiamata il *Continuum*, un termine tratto dalla partitura del 1968 del compositore greco Jani Christou.

⁸³ Henry-Russel Hitch e Philip Johnson, *International Style*, 1936.

⁸⁴ La storia del DIN è iniziata il 22 dicembre 1917 come Normenausschuss der Deutschen Industrie (Associazione per gli Standard nell'Industria Tedesca) cambiando nome nel 1926 e poi nel 1975 con l'attuale denominazione persegue un approccio fondato sull'idea di *standard* non solo relativo al *design*, ma ad ogni cosa reale che possa potenzialmente essere parametrizzata.

Inoltre è stato presentato il video *-marco14*⁸⁵ - che raccoglie il lavoro dei professori e degli studenti della Scuola di Belle Arti di Atene, Università Tecnica Nazionale di Atene, del Programma post-laurea INSTEAD dell'Università di Salonicco, dell'*Institut Supérieur des Beaux Arts di Besançon* (ISBA) e della *Kunsthochschule* di Kassel. Il processo artistico ha portato Rainer Oldendorf alla realizzazione della complessa installazione plurimediale dislocata in due sedi: il *Polytechnion* (Università Tecnica Nazionale - NTUA) e la Scuola di Belle Arti (ASFA) di Atene.

«Come uno scrittore che mette epigrafi all'inizio del suo testo - altre voci - per dare origine a un'idea del lavoro nel suo insieme, si prega di trovare alcuni elementi e condizioni per il lavoro in produzione marco14 e CIAM4 / Shipwreck with Spectator:

In ogni cultura, ciò che sfugge all'esercizio del concetto - la prospettiva sull'intera realtà, il mondo, la vita e la storia - è affidato al lavoro a lungo termine sulle immagini. L'orientamento immaginativo raggiunto è condensato, trasformato ed elaborato in grandi metafore e confronti. Uno dei modelli sempre presenti è quello della vita come un viaggio in mare. Comprende il viaggio e il viaggio verso casa, il porto e la costa straniera, l'ancoraggio e la navigazione nei mari, tempesta e calma, angoscia in mare e naufragio, sopravvivono a malapena e si limitano a guardare. Questa metafora fornisce lo schema di un insieme composto da molte condizioni e possibilità; stabilisce anche il limite di ciò che è quasi impossibile, che sarà, nel migliore dei casi, raccontato come un filato da marinaio.¹ Quando si arriva a questo, sei tutto solo, eppure sei come una cospirazione di criminali. Non sei più un autore, sei uno studio di produzione, non sei mai stato più popolato.³

marco è un film picaresco, un ritratto immaginario sviluppato in parti dal 1995, che mette in relazione diverse forme scultoree, l'ultima delle quali realizzata nell'ambito della mostra *Soleil politique* a Bolzano. Il film racconta la storia di Paul sin dal suo impegno nella politica di sinistra durante gli anni '70, incorporando il sito e le circostanze della produzione del film. Paul è interpretato da Marco Gallo, l'amico di Rainer Oldendorf (nato nel 1961) sin dalla sua adolescenza a Lörrach, nel sud-ovest della Germania, e il cui primo nome ha dato il titolo al film. È un poliglotta e un catalizzatore che riunisce persone di origini diverse. *marco 14* si svolge durante un seminario che collega Atene e Kassel nel 2017.» (Pierre Bal-Blanc, 2017)⁸⁶

⁸⁵ co-prodotto dal *Bureau des arts plastiques-Institut français* tedesco (BDAP), dal programma *Entr'écôles* e dall'Ufficio Franco-Allemano per la Gioventù (OFAJ).

⁸⁶ Note dell'autore:

1) Hans Blumenberg, *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*, trans. Steven Rendall (Cambridge, MA: MIT Press, 1997), p. 1. In the English introduction, Steven Rendall writes, "The [author's] notice printed in the first German edition of *Shipwreck with Spectator* [1979] offers a good place to start."

8. OGNI UOMO E' UN ARTISTA?

8.1 costruttori di paesaggio. Magnaghi parla di *costruttori di paesaggio* includendo in questa categoria non solo i classici stakeholders, ma anche ogni individuo umano. D'altro canto già Le Corbusier nel suo *Manière de penser l'urbanisme* del 1963 trovava ne *i costruttori* l'arma per recidere ogni discussione sulla contesa di chi avesse il diritto tra ingegneri, architetti e un'ingarbugliata opinione pubblica, rispetto a chi spetti la costruzione del territorio infatti «(...) questo nome, che esprime invero un programma, attira, raccoglie, unisce coordina e produce. Unità e continuità pervadono allora tutto il complesso dei temi e ogni contraddizione scompare. Il costruttore si trova dappertutto, nella fabbrica come sulle impalcature del tempio; è ragionatore e ingegnoso quanto poeta. (...)» (Le Corbusier, 1975, p. 9). Aggiungerei che anche gli elementi biotici e abiotici del cosmo sono costruttori più o meno consapevoli di paesaggio. La flora, la fauna con un grado di volontà istintiva o incosciente, i movimenti involontari che coinvolgono masse di materia dal cataclisma alla brezza costruiscono il paesaggio. «Le componenti abiotiche interagiscono con le componenti biotiche dell'ecosistema *nel corso* di sequenze evolutive denominate 'successioni ecologiche'» (De Bonis, 2001, p. 27)

Come notava Emerson nel saggio *Natura I*, (utilità) «(...) la natura, nel suo ministero volto all'uomo, non è solo il materiale, ma anche il processo e il risultato. Tutte le parti interagiscono l'una con l'altra senza interruzione per il vantaggio dell'uomo. Il vento pianta il seme (...).

Le arti utili sono poi riproduzioni o nuove combinazioni, ad opera dell'intelligenza umana, degli stessi benefattori naturali. L'uomo non aspetta più i venti favorevoli, ma per mezzo del vapore realizza la favola della sacca di Eolo e porta i trentadue venti nella caldaia della sua nave.»

La costruzione di paesaggio avviene dunque per interazione tra elementi biotici, tra cui l'uomo, e abiotici. Sarebbe quantomeno azzardato equiparare l'azione dell'umanità sullo spazio a quella di un qualsiasi altro essere vivente. La nostra specie è dominante e la pesantezza dei segni lasciati sul territorio può essere equiparata per potenza solo ad eventi calamitosi.

Mi pare di poter rintracciare due tendenze apparentemente contrapposte e che invece hanno lavorato insieme al *difetto estetico* dello spazio in cui viviamo.

2) Intertitles from László Moholy-Nagy, *Architects' Congress* (1933), 35 mm film, black-and-white, 32 min.

Film produced on the occasion of CIAM 4 (Congrès internationaux d'architecture moderne) that took place in 1933 on the SS *Patris* bound for Athens, departing from Marseilles.

3) Gilles Deleuze quoted in Dean Inkster, "Mimesis, Portraiture, and the Errancy of Being-in-Common: Responding to Art as Political Allegory," in *R.O.*, exh. cat., *Frac Champagne-Ardenne* (Reims, 1999). Translation from Deleuze and Claire Parnet, *Dialogues II*, rev. ed., trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (New York: Columbia University Press, 2007), p. 9

Il motivo trainante, la logo-motiva del tentativo di movimento nella disciplina pianificatoria, è paradossalmente una stasi profonda, del carattere italiano, da sempre connotato di spiccate doti creative. L'individuo avverte quasi un'impossibilità di azione libera nella creazione dello spazio che abita.

8.2 lo sparso visto attraverso l'opera di Jackson Pollock e il filo guidato di Achille Pace.

Molti studiosi, in ambito territoriale, concentrano l'attenzione sulle forme insediative informali leggendovi, non solo un moto centrifugo delle pratiche insediative che si sparpagliano casualmente nel tessuto territoriale comportando problematiche di vario genere, ma talvolta trovando in questa attività alcuni lati positivi: trovo interessante a questo proposito un confronto con l'esperienza artistica dell'*action painting* nord-americana e l'*informale* europeo. Come noto il padre dell'*action painting* Jackson Pollock ha *deposto* la tela sull'impiantito. Con la sua tecnica del *dripping*, ovvero il gocciolamento del colore sulla superficie, in una sorta di danza rituale, realizzava i suoi noti lavori e la sua arte rappresenta decisamente un punto di svolta da cui partire per ogni riflessione sull'arte contemporanea. La composizione geometrica è assente, ma a guardare bene, nelle opere di Pollock, c'è comunque una forma ritmica forse involontaria, ma innegabile. Questa proto-forma è data dal corpo in movimento. Il corpo, forse inconsciamente da parte dell'artista, con le sue dimensioni, ampiezze, estensioni, diventa una $\psi\upsilon\chi\acute{\eta}$ ⁸⁷ compositiva. È da mettere in evidenza il rapporto viscerale di Pollock con i paesaggi e nel 1936-1937 dipinge il noto *Landscape with Steer* conservato nella collezione del MoMA. *Steer* nel titolo di quest'opera può essere tradotto – è vero – semplicemente con *bue* – effettivamente in basso a sinistra è percepibile la presenza di una figura animale con le corna – ma va considerato che la stessa parola indica anche *direzione*, *guida*. Pollock mentre dipinge è completamente immerso nel suo corpo fisico inevitabilmente umano, ma tendente al ferino, e questo aspetto di totale presenza della psiche nel corpo fisico è presente anche nella ricerca artistica di Anna Halprin che ha rivoluzionato la danza. Se nelle opere di *action painting* c'è una forma segnica, ritmica e composta, questa è effetto collaterale di una coreografia del corpo, della materia e non è geometricamente esatta perché non è più il *logos* a guidare l'atto. Assumono invece un'importanza estrema le altre possibilità psichiche e fisiche del corpo. La pittura di Pollock cerca di sfuggire dalla logica, ma si trova di fronte all'impossibilità di negare l'artefatto come emanazione del corpo in movimento: le caratteristiche fisiche umane forniscono involontariamente già una proto-forma che possiamo definire *esistenziale* perché legata profondamente sia ai filtri culturali dell'artista quanto alle possibilità di movimento del suo specifico corpo nello spazio. Potremmo azzardare l'ipotesi che qualcosa di simile accada nelle forme insediative sparse, nel cosiddetto *sprawling*, nella città informale? Se notiamo comunque un'armonia, perfino una qualche *ratio*,

⁸⁷ Traducibile con *psiche* indica il pensiero, il respiro, in una forma primordiale e unica, che non distingue il *logos* e il *pathos*.

un ordine, un ritmo, una geometria, quest'ultima non è voluta; non è stata disegnata sulla carta in base alla logica e alla creatività del progettista e dei costruttori e neanche in base ad indici o prescrizioni: è intrinseca.

Qui è interessante considerare che come la pittura di Pollock è stata interpretata inizialmente dagli artisti un atto di estrema libertà e uno scioglimento dei blocchi culturali così «La crescita urbana contemporanea connessa ai processi di industrializzazione è stata interpretata per un lungo periodo storico come uno strumento di libertà dell'uomo, della donna, delle classi subalterne. Ma da tempo la liberazione dai vincoli territoriali (vissuti per una lunga parte dell'epoca moderna come limiti alle libertà individuali, alle trasformazioni culturali e degli stili di vita, alla crescita economica) ha iniziato a produrre effetti perversi (restrizione delle libertà individuali, diminuzione del valore d'uso delle merci, polarizzazione sociale e impoverimento economico, caduta di identità e di radici, abbassamento della qualità della vita nelle urbanizzazioni periferiche, crisi dei sistemi ambientali) che hanno indotto nuove povertà» (Magnaghi, 2000, p. 52). Nei raggruppamenti di quelle che sono manifestazioni disperate di esistenza, la necessità primaria di una casa, talvolta si distingue una *protoforma*: gli insediamenti non appaiono quasi mai totalmente a casaccio, caotici, amorfi. D'altra parte raramente esprimono una effettiva capacità dei sistemi complessi di *auto-organizzarsi*. La città informale è risultata estremamente affascinante agli occhi di molti studiosi del territorio, ma le rare forme di qualità sono eccezioni che non possono diventare regola, né fornire evidenze per fondare un pensiero anti-urbanistico. Sicuramente questo periodo informale ha spinto verso un ripensamento del concetto di *limite* (Magnaghi, 2010). La città informale è una modalità insediativa dissipativa e invasiva; tende ad occupare in modo estensivo il territorio creando un tessuto territoriale informale che esprime, esattamente come la pittura di Pollock, la necessità di esistere o meglio un disperato bisogno di vita. Ma questa vita è per natura clandestina, indomabile, non addomesticabile e può saturare lo spazio fino all'asfissia. Come è noto ai più, Pollock stesso comprese che la sua pittura *d'azione* portava ad un *cul de sac*. Ci fu per questo un ripensamento, un ritorno parziale - ma ovviamente con una coscienza nettamente diversa - a una pittura figurativa perché quell'atto, che può ripetersi sempre diverso eppure sempre simile, gli mostrava sempre con più evidenza l'impossibilità di *crescere*. L'*Action Painting* non poteva portare a una costruzione e Jackson Pollock ne era cosciente. L'incidente mortale del 1956 ha portato molti artisti alla riflessione. Achille Pace narra spesso le vicende di quel periodo, il numero elevato di suicidi da parte degli artisti del dopoguerra che si sono trovati senza mezzi espressivi e l'importanza della pittura americana per superare le metafisiche che avevano portato ad estremismi e totalitarismi dando la possibilità di ritrovare o ricostruire un linguaggio espressivo. Se è vero che dobbiamo fare i conti con le externalità negative dei processi di deterritorializzazione, è altrettanto vero che il paesaggio prodotto dalle esistenze disordinate degli abitanti esprime un desiderio disperato di vita. Da questo preciso punto

parte la ricerca artistica di Achille Pace. Per nostra fortuna è un artista longevo e, oltre ad essere stato testimone di quasi un secolo, rappresenta bene attraverso i suoi passaggi di stile i cambiamenti nella percezione del paesaggio in Italia e in Europa. Infatti, partendo nel 1943 da una pittura 'classica' di paesaggio⁸⁸ grazie ad un lungo viaggio in Svizzera nel 1955 e dunque studiando l'espressionismo tedesco del gruppo *Die Brücke* (Ponte) sviluppa i primi disegni nel biennio '55-'57 con una poetica che «(...) rivalutava tante cose poco considerate: emozione, iniziativa personale, materia pittorica e colore. Ne nacque una serie di dipinti modulati su una serie di riecheggiamenti che andavano da Van Gogh al Nolde e al «Cavaliere Azzurro» con sconfinamenti nel cosiddetto espressionismo astratto. Erano «macchie» forti e vivide e Pace ne fece nel '58 una personale all'*Incontro*, la prima (...) in Italia dopo le mostre a Locarno, Lugano e Aarau» (Maltese, 1959, p. 13). La tragica morte di Jackson Pollock del 1956, e le ultime opere a cavallo tra il 1951 e il 1953⁸⁹, avevano generato in Pace un momento di grande riflessione. Avvenne una rivoluzione. Introdusse, mischiando la pittura alla tecnica dell'*assemblage*, il filo e materiali tessili cercando un ordine compositivo. Enrico Crispolti mette in evidenza come questo tentativo non sia un ritorno alla *ratio*, ma la ricerca dell'artista si definisce «(...) proprio in una misura mentale (...) del riscontro sentimentale, cioè della pressione lirica; [è come se riuscisse a] capovolgere il sentimentale in mentale (...)» (Crispolti, 1978, p.10)⁹⁰. Al ritorno dalla Svizzera si stringe sempre di più il legame, per mezzo del filo che caratterizza ad oggi le sue opere, con Paul Klee e con la sua teoria del 'punto in movimento' «(...) che non è la linea che nello spazio euclideo congiunge un punto A con un punto B... il punto in movimento è *in fieri*, è tutto da fare... è formazione. A volte ci si può anche smarrire»⁹¹ (Longari, 1990, p. 21). A proposito di Paul Klee, Pace «(...) in tempi non sospetti, quando l'organicità cosmogonica e punto-centrica del grande pittore elvetico non aveva subito un riordino essenziale nella storia europea e negli anni più marcati del trionfo delle influenze picassiane su tutto l'Occidente artistico, Achille Pace si è calato in una rilettura analitica della teoria della figurazione scritta da Klee molti anni prima» (Masi, 1990, p. 5)⁹² e Pace afferma che «(...) la teoria di Klee sulla creatività non rappresenta un “Sistema” ma una “meditazione” sulla esperienza operativa e tecnica dell'Arte. La tecnica di Klee non è un mezzo, ma un prolungamento, una emanazione della vita immaginativa⁹³».

⁸⁸ È l'artista stesso a parlarne: «Il mio più grande amore è stato per il paesaggio dipinto direttamente sul soggetto, *en plein air*, che è durato fino al 1940-41. (...) Prima io credevo molto nei paesaggi, però ho notato, avendo fatto più di un'antologica che mi ha permesso di vedere i quadri tutti insieme, che in fondo era una situazione provvisoria...Nel senso che pur avendo sviluppato in quei dipinti la componente lirica, che ancora vive nel mio lavoro attuale, non avevo però ancora trovato la mia cifra più autentica». Longari E., 1990, conversazione con Achille Pace, in *Achille Pace 1990 infinito&infinito*, Electa, Milano p. 19-20.

⁸⁹ Queste opere ultime sono state esposte di recente a Liverpool nella mostra Jackson Pollock: blind spots (2015) e sono caratterizzate dal così detto “black pourings”(colate nere) in cui, come in un incubo, tutto si fa scuro e tornano i fantasmi, i volti e le figure.

⁹⁰ Crispolti E. (1978) *Achille Pace – Itinerari* p.10 Milano all'insegna del pesce d'oro, ed. Vanni Scheiwiller

⁹¹ Longari E. (1990) *conversazione con Achille Pace* in *Achille Pace -infinito&infinito*, Electa, Milano.

⁹² Masi A. (1990) in *Achille Pace infinito&infinito*, Electa, Milano

⁹³ Dal manoscritto *Omaggio a Paul Klee* (primi anni Ottanta) conservato nell'archivio privato di Achille Pace e reca in calce la scritta «Per il Prof. Carlo Fabrizio Carli». Il testo si riferisce ad un balletto promosso da Sandro Tulli dal nome omonimo ideato da Pace.

Con certezza questo flusso immaginativo costante e inarrestabile è in Pace anche un tormento esistenziale come lo è stato - per fare qualche nome - per Henri Michaux o per Friedrich Hölderlin⁹⁴. Ma è un tormento che viene risolto attraverso la *poiesis*, il fare. Dunque, dopo la pittura di paesaggi, gli influssi espressionisti e dopo una fase informale, si sviluppa in Pace una metodologia esistenziale etica (in senso etimologico, comportamentale) che traccia gli *itinerari*, un utile strumento per non smarrirsi. Il paesaggio si trasforma in mappa mentale che tende ad un valore centrale -il punto rosso- a cui ci si può solo approssimare. Pace procede in maniera quasi antitetica rispetto a Pablo Picasso. Al segno controllato e sicuro, già immagine mentale definita e pronta, progettata a priori, Pace contrappone un processo di “forma-formazione” una genesi propedeutica della forma. Il procedere di Pablo Picasso è documentato magistralmente nel film *Il mistero Picasso* del 1956 diretto da Henri-Georges Clouzot, in sé da considerare un'opera d'arte. Il segno appare come per magia sulla tela e traspare una sicurezza quasi assoluta, una padronanza che conosce già la certezza del risultato. Il procedere di Picasso potrebbe essere, se estremizzato, la metafora perfetta di quel progettista che pretende l'assoluta aderenza tra progetto e realizzazione, che non vuole lasciare nulla al caso né dialogare con gli elementi esterni, con il contesto, né con gli eventi che possono accidentalmente entrare in gioco in qualunque fase di realizzazione. Tenta disperatamente ed in modo coercitivo, come il pianificatore dittatoriale, di applicare un controllo costante sulla materia che deve a qualunque costo piegarsi alle sue esigenze. Achille Pace invece interagisce da una posizione paritetica con la materia. Afferma: «ci sono quadri in cui guido più io e quadri in cui sono più guidato (...)»⁹⁵ (Longari, 1990, p. 21), ma in entrambi i casi non predetermina e non pre-vede esattamente cosa succederà: fa un'esperienza e lascia che accada, guidando un processo irripetibile che sorprende innanzi tutto se stesso. Pace intraprende un discorso esistenziale condotto con una rigorosa onestà intellettuale che dal 1958 ad oggi avvalorava l'importanza dell'artista nella ricerca post-informale come è stato ben evidenziato già nel 1975 da Filiberto Menna e da Giuseppe Gatt. Superando la caduta della pittura, di cui il *dripping* è simbolo, l'artista parte da uno sfondo monocromo, da palpebre chiuse, un tono spesso cupo e neutro, che ricorda uno spazio cosmico. In questo spazio 'spaziale', vuoto, appaiono i tentativi cosmogonici di Achille Pace, spesso immagini splenetiche e minimali. Sono esperimenti rischiosi perché partono da una continua e incessante messa in discussione. Un orizzonte, un punto rosso, la ricostruzione esistenziale e astratta di quel paesaggio reale che è vita. L'artista stesso afferma: «(...) La mia pittura si identifica con un processo di forma-formazione, di forma-formante, di genesi formale certamente parente di Klee (...) nei miei quadri invece si attua un processo di formazione: c'è l'azzeramento e poi si comincia e non si sa dove si va a finire. C'è (...) avventura (...) però quello che avviene non è solo un fatto mentale, è anche un fatto

⁹⁴ Confr. Waiblinger W. (2009) *Friedrich Hölderlin. Vita, poesia e follia* (trad. it. Polledri E.), Adelphi, Milano.

⁹⁵ Longari E. (1990) *conversazione con Achille Pace* in *Achille Pace -infinito&infinito*, Electa, Milano.

esistenziale del procedere, dello svolgersi della cosa. Quando il filo perde questo andamento diventa stucchevole e non serve più, allora tanto vale [tracciare un segno] con il tiralinee (...) se c'è poesia in tutto ciò è perché nell'essenza stessa del fare c'era, se non c'è è perché non c'era. La poesia si cala nel fare. Se si ha un'idea della poesia, si fa sempre e solo spettacolo di poesia, mentre la poesia è nelle cose stesse, nel procedimento, nel fare, nella scelta di certi materiali... ma in niente che sia a priori. Non esiste un apriori poetico». (Pace in Longari, 1990, p. 18)⁹⁶ Secondo Giulio Carlo Argan l'opera di Pace è anche méta-arte, infatti «Pace non setaccia entità imprecisate come lo spazio o la materia o il segno, ma queste ed altre entità in quanto storicamente acquisite al linguaggio artistico moderno. I suoi “materiali” non sono soltanto la tela e il filo, né lo spazio, la superficie, il colore, il segno; sono anche, e in primo luogo, Klee, Miro, Picasso, Malevic, Burri, Fontana» (Argan, 1960 s.n.p.). Se questo è vero, se l'operazione di Pace è colta e intrisa di rimandi artistici e simbolici che attingono alla storia dell'arte, credo che abbia nel contempo l'autonomia di una ricerca personalissima e che parte dal un 'grado zero' della storia interpretato dalla ricerca informale.

La cifra dell'opera del maestro Pace è di certo l'uso del filo di cotone, l'esistenza che diviene, citando Giuseppe Ungaretti, «una docile fibra/dell'universo» che solo in rari casi cuce. È invece, come ha evidenziato Palma Bucarelli, “una guida meditata”, un “gesto volontario” ma non gratuito. Spesso è scucitura del nesso logico, una traccia attenta e rischiosa di un itinerario imprevisto che talvolta, come fosse il filo di Arianna, serve poi come indizio per un percorso inverso, per ricordare un tragitto e ad evitare un inesorabile smarrimento nei cul-de-sac del pensiero. In questo senso il filo è una strategia per una possibile salvezza. Altre volte divide lo spazio irraggiandosi, incontrando altre esistenze fatte di macchie, fili, materiali. Si divarica, converge, crea tensioni, a volte si dispera; si aggroviglia, e vagando e disperdendosi costruisce a propria volta i propri labirinti. L'artista pur avendo anticipato, con questa sua ricerca della semplicità, un carattere evidenziato già nei primi anni '70 da Nello Ponente e da Cesare Vivaldi, il minimalismo e l'arte povera, resta ineguagliabile per l'eleganza e la delicatezza del suo agire artistico che lo portano ad un esito estetico senza tempo e in questo senso classico. «Achille Pace è un convinto sostenitore della rarefazione, nel senso che affida alla *mancanza*, alla *differenza* una speciale funzione epifanica dell'immaginario» (Gallo, 1990 p. 9)⁹⁷. E così che viene chiesta la partecipazione attiva dell'osservatore.

Personalmente credo che l'aderenza tra vita e arte avvicini Pace a pratiche performative di cui le opere sono solo un resto, un reperto al margine della vita. Il capolavoro di Achille Pace è a mio parere la scelta di essere artista fino in fondo. L'importanza storica di Achille Pace risiede nel superamento dell'informale e nel tentativo di ritrovare una forma senza idiosincrasie verso la geometria e l'ordine, ma

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Gallo F. (1990) in *Achille Pace infinito&infinito*, Electa, Milano.

recuperandoli solo attraverso un sincero percorso esistenziale che avvicina l'uomo a dinamiche cosmiche. «La stessa sottigliezza del filo che ha scelto per essere guidato, e guida nello stesso tempo, non è che un'emanazione continua di seta interiore [...]» (Gallo, 1990, p. 9)⁹⁸. Si compie così il miracolo laico in cui l'arte è una forma di cultura che cresce dentro la natura. Nella comprensione di questa conquista credo possano risiedere gli spunti più interessanti per la progettazione del paesaggio.

⁹⁸ Ibidem.

8.3 il paesaggio non più agrario visto attraverso *Paesaggio Particolare* di Mario Schifano.

L'opera del 1963 a cui faccio riferimento appartiene alla collezione del Premio Termoli a cura di Achille Pace. Ha una dimensione notevole (150x120 cm) e presenta una tecnica mista su materiali di scarto, tipici elementi della sperimentazione artistica di quegli anni (carboncino e smalto su cartone). Questa opera può essere ascritta alla serie *paesaggi anemici* che hanno occupato per circa un anno la produzione dell'artista (1963-1964). Dopo accurate ricerche, posso dire che non ci sono altre opere che presentano la scritta *paesaggio-particolare*: ci sono alcuni dipinti molto simili per la scelta del supporto e del taglio ad angoli stondati, che contengono la dicitura *particolare di paesaggio italiano* o *cielo particolare...*. È noto che questa serie di dipinti sia stata realizzata senza *presa diretta* dal paesaggio: i paesaggi sono ricordati, immaginati, pensati. Inizialmente avevo ipotizzato che la dicitura *paesaggio-particolare* potesse indicare una reale ispirazione nata dal paesaggio costiero molisano visto dal treno: Achille Pace ha scartato questa ipotesi asserendo che Schifano aveva prodotto quell'opera in studio a Roma. Possiamo dare credito alla testimonianza di Pace: sono gli anni del Caffè Rosati, dove si riuniscono gli artisti della *Scuola di piazza del Popolo* e avvengono conoscenze e intensi scambi di idee tra artisti.

Tornando all'opera, il taglio ad angoli stondati del paesaggio ritratto evoca la visione da un finestrino, auto o treno: il paesaggio visto attraverso il vetro perde di complessità, è semplificato non solo perché priva la percezione dei sensi diversi dalla vista, ma anche perché il movimento semplifica la visione stessa. Tutti, osservando queste piatte campiture, diremmo che questo dipinto è un paesaggio, ma il paesaggio non c'è più o non c'è ancora. È in transito. Ma cosa intende Schifano per *paesaggi anemici*? Potrebbe riferirsi ad un fatto puramente tecnico ovvero all'assenza di colori caldi, del rosso e dei suoi secondari, un carattere riscontrato nella maggior parte delle opere della serie. Ma sarebbe più interessante se fosse riferito all'assenza nel paesaggio di persone-personaggi. Per capire bene questa opera non si può non tenere conto dell'influenza dei maestri della *pop art* americana che Schifano aveva incontrato nel '62 in occasione della mostra *The New Realists*, alla Sidney Janis Gallery di New York e alla ricerca artistica successiva alla serie *paesaggi anemici*: le opere *futurismo rivisitato* in cui appaiono le sagome vuote dei futuristi con cappotti e bombette, fantasmi di un tempo passato e poi le opere che confluiranno nella mostra itinerante dal titolo *Inventario con o senza anima* (1966). La rivisitazione di immagini televisive nota come *paesaggi tv* è anticipata in *paesaggi anemici* dal taglio dell'immagine che è già quasi uno schermo.

Credo che nel gruppo di opere di cui *paesaggio-particolare* fa parte si possa nascondere un racconto dal punto di vista del paesaggio agrario del periodo storico del *boom* economico e dell'industrializzazione italiana per cui Schifano mostra un sentimento dicotomico in cui si mischiano

attrazione e repulsione. Questi paesaggi mostrano una campagna abbandonata. La composizione disegnata a carboncino include parole scritte: *cielo* sul cielo, *terra* sulla terra e in basso il titolo: *paesaggio-particolare*. Nominare le cose serve a riconoscerle, ma può essere un atto apotropaico o di appropriazione. In questo senso forse c'è già un tentativo di risemantizzazione di un paesaggio agrario in abbandono. Lo spazio tra il cielo e la terra è occupato da una zona bianca. Potrebbe essere foschia o nuvola, ma forse è il fantasma del paesaggio che aleggia sul paesaggio stesso. O forse rappresenta la mancanza degli umani, ma anche degli uccelli, degli alberi e di tutti gli esseri che esistono tra la superficie e la volta celeste. Mi pare che questo gruppo di opere guardi al paesaggio con lo stupore con cui si dà l'ultimo sguardo ad una casa svuotata, un attimo prima del trasloco, prima di chiudere la porta. Tra l'altro il colore del supporto (tipico degli scatoloni di cartone) e le scritte a normografo rimandano proprio agli imballaggi. Gli abitanti del paesaggio agrario hanno traslocato in uno stretto giro di anni in città lavorando come operai delle industrie supportate nella ripresa dal Piano Marshall. In quel periodo storico, che se confrontato alla storia umana è un attimo, si rivela il vertice di una bellezza paesaggistica che è preludio al decadimento che sta per avvenire: le sbavature, il colore che cola anticipano lo scioglimento di una relazione millenaria. L'opera suscita l'istinto di cercare sul retro la scritta *fragile*, o una freccia verso l'alto per *non capovolgere*, almeno un simbolo che inviti a *trattare con cura*. Ma il paesaggio negli anni Sessanta è nel pieno dello stravolgimento a cavallo tra la legge del '39 sulla protezione delle bellezze naturali e la modifica del '77 che istituirà il concetto di *bellezza d'insieme*. In questi anni avviene un vero e proprio trasloco di senso. Se da un lato si è cercato di moltiplicare i vincoli paesaggistici nel tentativo di tutelare il paesaggio, con l'ingenuità di pensare che si potesse salvare il valore estetico del paesaggio agrario italiano senza per questo dover salvare contemporaneamente i processi di lavoro-lavorazione ad esso connessi e costruenti, dall'altro avviene l'inarrestabile 'catastrofe cemento'. Ma la catastrofe più grande è che siamo rimasti impietriti, come dopo uno *shock*, come dopo aver visto Medusa. Non abbiamo capito come poter reagire e forse anche i vincoli, nati per contrastare, hanno rivelato un potere anestetizzante per l'agire: hanno tolto altri gradi di libertà ad un possibile movimento. Schifano matura in questo periodo l'interesse per il film, la fotografia: figure statiche e in movimento come *When I remember Giacomo Balla* (1965). Nei *paesaggi TV* inizia una fase diversa con una tecnica che riesce a riportare le immagini video sulla tela emulsionata. Isola un fotogramma dal ritmo diegetico delle sequenze a cui appartengono e interviene con tratti e campiture di colore alla nitro. A questo proposito Schifano afferma che «Il processo è lungo ed elaborato. Ma solo così riesco ad ottenere quegli effetti di realismo e di visionarietà che rincorro con l'immaginazione»⁹⁹.

⁹⁹ <http://www.fondazionemarconi.org/mostre.php?id=38>

9 USO DELL'ARTE

9.1 *stato dell'arte* sull'uso dell'arte contemporanea in pratiche di trasformazione del paesaggio.

È importante sottolineare che la ricerca in oggetto non intende indagare o sviluppare un uso 'strumentale' degli artisti o dell'arte contemporanea da parte degli organi amministrativi a cui compete il governo, la pianificazione e la progettazione del territorio.

Tuttavia è importante tracciare un quadro dell'uso dell'arte o meglio degli artisti nei processi di trasformazione territoriale. Attualmente sono, a mio avviso, riscontrabili quattro modi principali di impiegare l'artista nei processi di trasformazione del territorio: 1) nella produzione di un'opera d'arte pubblica in un'area degradata finanziata e/o supportata da organi amministrativi; 2) come mediatore, *liaison* tra Amministrazione e popolazione; 3) per incentivare la presenza di artisti e creativi in un'area degradata; 4) per dare voce ad un *cluster* di attori emergenti non già rappresentati nel processo. Queste quattro prassi possono avere i contorni sfumati e intrecciarsi tra loro. In breve le considerazioni che verranno mettono alla luce che nel primo caso si rischia di cadere nella *credenza* che un'opera-operazione artistica possa bastare a risolvere problematiche profonde; nel secondo caso troppo spesso l'artista è un inconsapevole imbonitore con il fine strategico, da parte dell'Amministrazione, di far percepire alla popolazione di aver partecipato ad un processo in cui, invece, molte decisioni sono state già prese. La terza utilizzazione serve per riqualificare un'area nell'immaginario pubblico per poi – molto spesso – intraprendere operazioni immobiliari che obbligano gli artisti, con un incremento degli affitti, a lasciare casa e spostarsi. È il caso ad esempio della *città creativa*. L'ultimo caso (4) è forse il più interessante, ma, al momento, marginale. Si riscontra «(...) in poche esperienze di *strategic planning* (in particolare le esperienze statunitensi degli inizi degli anni novanta) il problema dell'*empowerment* di attori emergenti o insorgenti della società civile è assunto come centrale: come dar voce a chi non ne ha (in particolare neri, donne, poveri ecc.), perché incapace o illegittimato nell'esprimerla, nella discussione pubblica o nelle procedure di concertazione per decisioni inerenti le trasformazioni urbano-territoriali. (...) In queste ipotesi (...) il *visioning* prevede una densificazione dei poteri del sociale sul territorio come strumento per determinare le condizioni della trasformazione. Gli obiettivi del *visioning* si modificano fortemente, nella definizione di scenario, in relazione al cambiamento del *panel* di attori rappresentati e del ruolo degli attori stessi, qualora vengano estesi i processi di *governance* alle rappresentanze di attori deboli e vengano introdotti processi di democrazia partecipativa» (Magnaghi, 2010, p. 179).

9.2 l'uso dell'opera-operazione artistica per la riqualificazione di aree degradate. Nei casi più fortunati che appartengono al primo gruppo di *uso dell'arte*, utilizzando una parola coniata in un contesto diverso¹⁰⁰ da Roland Barthes, l'opera d'arte può fungere in alcuni luoghi come un *punctum*: per

¹⁰⁰ In *La camera chiara* rif. bibl.

Barthes il *punctum* è un dettaglio, un indizio a volte piccolissimo che riesce a smuovere il pensiero dando senso o aggiungendo significato alla visione di insieme, stimolando l'osservatore nella produzione di idee e di espressioni. In certe fotografie-ritratti del reale accade di trovare la *potenza immaginifica* in un dettaglio, in un elemento secondario che magari appare solo dopo un certo tempo di osservazione o in una posa inconsueta. È così che, più o meno silenziosamente, l'opera d'arte *lavora* all'interno del soggetto: si accendono quelle luci che ci fanno vedere la realtà in un modo diverso da come la vedevamo prima. Vedremo quattro casi studio *Culburb*, *documenta*, *Regionalpark-Rehlmair* e *Kalenarte* che appartengono a questa categoria di uso dell'arte, e lo fanno, a mio avviso in modo virtuoso. Ma vanno fatte delle precisazioni preliminari e va spiegata la problematicità della questione. Sebbene l'arte abbia avuto (e continua ad avere) un carattere apotropaico, non si deve cedere alla *superstizione*. Non si può credere che un'opera d'arte, da sola, possa salvare un paesaggio o innalzarne la qualità. Ad esempio credo che i tentativi delle amministrazioni nel ridurre lo squalore delle periferie urbane tramite il colore dei *murales* o opere d'arte derivanti dal *graffitismo* di origine nordamericana siano davvero *naïf*. Sebbene l'arte – è vero – può migliorare un luogo, sono a mio avviso fallaci i tentativi, di rimediare con un'opera d'arte ad un *deficit* estetico-sociale strutturale. Questo procedimento avviene spesso nelle periferie in cui un'Amministrazione tenta, per esempio con opere di *street-art* (*murales*/graffiti), di rendere più piacevoli dei muri muti e ciechi. La mia posizione a riguardo è di scetticismo e nasce da alcune semplici osservazioni. Blu, uno degli artisti murali più noti (segnalato sul *Guardian* da Tristan Manco nel 2011 come uno dei dieci migliori *street-artist* attivo dal 1999 soprattutto a Bologna) dal 2001 ha sostituito la bomboletta spray, tradizionale per il *writing*¹⁰¹, con colori a tempera stesi con rulli. Questo gli ha permesso la realizzazione di opere di dimensioni notevoli come *The Gaza street* nel 2008 a Praga per il festival *Names* che ho potuto apprezzare direttamente durante la mia permanenza in Repubblica Ceca. In quest'opera carri armati e bulldozer si alternavano in una marcia infinita su un nastro di Möbius. Quest'opera è stata sostituita, durante la mia permanenza a Praga, da un'altra pittura muraria (a dire il vero meno raffinata) e questa operazione di sovrapposizione ha comunicato all'osservatore, a me, che quel muro è giustamente un *muro attivo*, in continuo mutamento. Blu dal 2016, come riportato da Michele Smargiassi in un articolo su *La Repubblica* (12 marzo 2016) sta cancellando, con più mani di bianco, i propri lavori. Questa scelta ipotizzo che sia nata dalla constatazione di una tendenza a musealizzare e conservare ogni suo artefatto rendendolo un *feticcio* e 'vendibile' da un mercato dell'arte contemporanea tutto nuovo legato al *marketing* territoriale. Il mercato classico dell'arte ha espresso la mancanza di una salubre *pietas* in un recente fatto di cronaca. A New York un'opera straordinaria di Basquiat è stata acquisita per centodieci milioni e mezzo di dollari (Arturo Cocchi, 19 maggio 2017, *La*

¹⁰¹ Trad. lett. Scrittura. Usato dagli *street-artists* (artisti di strada) per indicare scritte molto ornate e spesso illeggibili e i *tag*, le firme con il nome d'arte che molti appongono sui muri per segnare il proprio passaggio.

Repubblica)¹⁰² durante un'asta che ha messo in luce l'*accanimento* di due pretendenti nel possederla. Dal punto di vista strettamente artistico, i graffiti/murales contemporanei sono espressione di una cultura ormai globale, ma proveniente, molto prima di Banksy (Bristol), dal così detto *graffitismo nordamericano* per il cui sviluppo è di rilevanza internazionale nonché storicizzata l'opera pionieristica di Basquiat. L'artista non ha avuto una vita facile e l'uso improprio del mercato dell'arte è da considerare una concausa del suo prematuro decesso. Senza pietismi, visto il limitato numero delle opere prodotte, in un mondo più *fair* (giusto) quantomeno le sue opere più importanti dovrebbero essere tutte in musei pubblici e non in collezioni private. L'atto artistico di Blu, l'auto-cancellazione è da considerare una forma di auto-ostracismo, di protesta, generata in Blu, molto probabilmente per *contrappasso*, in risposta ad una bizzarra proposta dell'Amministrazione Pubblica di Bologna e di Fabio Alberto Roversi Monaco. Questi ultimi avevano programmato una mostra dal titolo *Street Art-Banksy&Co* nel Palazzo Pepoli, dedicata alla *street-art*, con l'idea di prelevare alcune opere dai muri che le ospitavano per portarle in un vero e proprio museo. Con molta probabilità l'artista ha percepito il rischio che alcune sue opere potessero avere prima o poi una sorte simile perdendo definitivamente il potere di esprimere e mostrare in modo chiaro e clandestino un disagio prima invisibile. La poetica di Blu evidenzia problemi sociali a scala locale e globale e, esplicitamente, è permeata da un'idea di *sensibilizzazione* della superficie usata: è un processo instabile e in movimento. Questa asserzione è, a mio avviso, provata da un importante indizio: le *animazioni* digitali e pittoriche che dal 2001 rappresentano buona parte della sua attività in cui la cancellazione è già presente, ma è propedeutica al *frame* successivo. Va ricordato che la *street-art* nasce nei sobborghi nordamericani e non è legittimo privarla del suo ruolo di *anatema* verso il sistema. Includendola infatti nel sistema criticato e usando fondi pubblici per produrla, viene annientata, in ogni espressione di questo genere, la funzione essenziale che dovrebbe esercitare. Questo tipo di arte se perde di irriverenza e di spontaneità, perde la sua stessa essenza. Le opere prodotte in autonomia dagli artisti nascono per essere temporanee. Non sono, a mio personale avviso, né da tutelare, né da restaurare. Tantomeno da musealizzare. Sono invece da documentare e da osservare bene perché sono la manifestazione di un disagio. Questo tipo di arte, se privata dello spirito rivoltoso che la muove, e se dunque viene programmata e pianificata istituzionalmente, perde di ogni significato. È e dovrebbe rimanere un'espressione spontanea – al limite della legalità – che denunci una mancanza. Qui finisce il suo ruolo espressivo e sociale. Il graffito o murales è volontariamente effimero, destinato a deperire con il tempo. Questa è un'evidenza: la superficie su cui l'artista agisce non viene preparata. È dunque scorretto a mio avviso considerare questi artefatti come una sorta di *affreschi della contemporaneità*; mentre sarebbe opportuno considerarli come *indizio espressivo autonomo* della volontà civica, sebbene parta spesso

¹⁰² http://www.repubblica.it/cultura/2017/05/19/news/un_quadro_di_basquiat_venduto_all_asta_per_110_milioni_di_dollari-165808896/?refresh_ce

da un solo individuo sensibile, di 'attivare' uno spazio, un muro, che metaforicamente cela o interpreta la probabile insoddisfazione estetica da parte degli abitanti più o meno temporanei di quel luogo. È un allarme, il segnale della necessità e dell'urgenza di verificare con una serie di rilievi lo stato sociale ed estetico di quella determinata area e di progettare e programmare azioni volte a migliorare non solo la qualità estetica, ma anche dello stile di vita delle persone che la abitano. Non vorrei essere frainteso. Apprezzo la raffinatezza di alcune operazioni artistiche su supporto murale, ma, se programmate dalle amministrazioni, il carattere sociale si trasforma in populistico con il rischio di creare una retorica pericolosa dell'autocompiacimento per il degrado. Problematiche complesse non sono risolvibili sulla superficie di un muro, ma vanno risolte con l'ascolto e il coinvolgimento della comunità nei progetti di territorio. Personalmente credo che il sostegno da parte delle Amministrazioni alla *street-art* presenta delle esternalità negative riducendo questo tipo di arte ad una funzione meramente esornativa ed epidermica. Una sorta di *make-up* del tessuto urbano che lascia il tempo che trova. Per tale motivo, queste operazioni non vanno confuse con l'*empowerment* di attori insorgenti della società civile, anzi, neutralizzano ogni tentativo di dissenso.

È proprio nell'effetto *pop-up* dell'artefatto, in quella esplosione improvvisa di colore e di vita e poi nel suo degradare insieme al tessuto urbano e sociale che la ospita, la vera essenza estetica di questa arte. Lo *street-artist* è generalmente un artista *impegnato* e ha il compito sociale di attivare il muro, che da cieco e muto diventa parlante e vedente. Sa bene che probabilmente un altro artista murale coprirà la sua opera con una tutta nuova ribadendo un *deficit* insoluto. Forse il muro tornerà ad essere bianco se un'Amministrazione intelligente avrà provveduto a comprendere le ragioni di quella espressione di protesta. Un edificio inutilizzato e riqualificabile potrà ad esempio cambiare destinazione d'uso e diventare un polo di aggregazione sociale e/o culturale; o sarà demolito progettando uno spazio pubblico aperto, magari verde, un parco, e/o realizzando una serie di azioni di pianificazione partecipata che in qualche modo bilancino in modo profondo lo scompenso sociale percepito in quell'area.

9.3 street-art in Molise. In Molise la *street-art* quale manifestazione di una cultura *underground*¹⁰³ e metropolitana si è diffusa anche nella città di Campobasso dal 2012 con alcuni risultati di notevole interesse. A seguito della manifestazione *Draw the line* supportata dall'Associazione Malatesta questo tipo di arte si è diffusa nei quartieri popolari degradati *San Giovanni* e *Fontanavecchia*. Gli ultimi murali sono stati finanziati dall'Amministrazione Comunale. Le opere di valore sono accompagnate da

¹⁰³ Trad. lett.: sotterranea. Indica un tipo di cultura urbana di radice nordamericana che si distacca dalla cultura di massa procedendo per vie alternative, sotterranee, spesso clandestine. Il termine fu usato per la prima volta da Marcel Duchamp nel 1961 ad una conferenza a Filadelfia. Fonte Giulio Brusi, *La questione sperimentale (dalle origini agli anni '60 - contenuto in AA.VV. Fuori norma. La via sperimentale del cinema italiano*, Marsilio Editori 2013.

numerosi atti di puro vandalismo, un pullulare di scritte-immagini, cosiddetti *tag*, una sorta di firma dell'autore, sparpagliate ovunque e indistintamente dai muri della stazione agli edifici storici. Questa pratica è stata, se non incentivata, sicuramente non osteggiata dall'Amministrazione che ha permesso ad un ciclopico muro di contenimento in cemento armato, presso il *terminal degli autobus*, di diventare un vero e proprio monumento alla *street-art* con la presenza di artisti di fama internazionale tra cui anche Blu. L'area del terminal degli autobus è un luogo irrisolto della città. Il senso di abbandono e degrado è davvero spiacevole alla percezione. Meriterebbe un'attenta progettazione paesaggistica che vada a ricucire il tessuto urbano e il paesaggio circostante. Il *terminal* ha diverse criticità tra cui degli edifici costruiti e mai utilizzati. Il bar e la biglietteria sono appostati sotto la tettoia in dei *container* prefabbricati. Dal punto di vista della mobilità pedonale, risulta piuttosto complesso raggiungere il centro della città o l'Università senza infrangere le regole stradali. Il grande muro di cemento armato potrebbe essere ripensato affinché possa integrarsi nel paesaggio. Va rilevato anche che la vista panoramica verso il borgo di Ferrazzano, un paese limitrofo di grande pregio, non è affatto tenuta in considerazione come possibile esperienza estetica da fruire durante l'attesa dei mezzi pubblici.

9.4 CVTà Street Fest. Da annoverare è un esperimento eccentrico, il *CVTà Street Fest* nel comune di Civitacampomariano (CB) con la direzione artistica di Alice Pasquini. Questo evento, nato nel 2014 e con cadenza annuale, ha portato nel 2016 alla realizzazione di alcune opere murali in un borgo molisano quasi disabitato. Alcune opere sono di notevole effetto, eseguite da AliCè (nome d'arte di Alice Pasquini e di Biancoshock (Italia), David de la Mano (Uruguay), Pablo S. Herrero (Spagna), Hitnes (Italia), ICKS (Italia), UNO (Italia) e la programmazione per il 2017 con gli artisti Gola (Italia), Bosoletti (Argentina), Nespoon (Polonia) e Maria Pia Picozza (Italia). Il borgo molisano presenta lo spopolamento tipico delle aree interne (attualmente conta circa quattrocento abitanti) e dissesti idrogeologici che compromettono l'utilizzo di molti edifici e ne rendono difficile il raggiungimento. Il progetto culturale è sostenuto dall'Amministrazione Comunale e Patrocinato dalla Regione. Sebbene l'iniziativa abbia riscosso grande successo, credo sia fin troppo evidente che questo tipo di eventi non contribuiscano ad arrestare processi complessi come lo spopolamento e il dissesto idrogeologico e non si possa credere davvero che possano costituire «una strategia vincente per contrastare l'abbandono e il degrado di un'Italia troppo spesso dimenticata e svilita»¹⁰⁴. Va però riconosciuto il valore di questo progetto che ha conquistato la critica ed è presente nel recente volume *Ciclabili e cammini* a cura di VENTO – Politecnico di Milano (Pileri, Giacomel, Giudici, Munno, Moscarelli, Bianchi, 2018) che invece ha ignorato del tutto il *Progetto Kalenarte* a cui verrà dedicato uno spazio più ampio tra qualche pagina. *CVTà Street Fest* sta effettivamente aiutando a portare un certo tipo di turismo a

¹⁰⁴ <http://www.cvtastreetfest.com/About>

Civitacampomarano, ma va detto che alcune opere hanno superato di gran lunga l'idea di partenza e sono da considerare non semplicemente *street-art*, ma interessantissime performance effimere di *arte relazionale*. A titolo di esempio sono rimasto colpito dall'opera di Biancoshock¹⁰⁵ che ha trasfigurato il borgo con una azione effimera e a mio avviso molto efficace e intelligente. La sua opera *Web 0.0* è infatti un'arguta critica ai *social network*, alle relazioni virtuali e alla vita informatizzata ponendo attenzione verso l'importanza di rapporti diretti tra persone. L'esito brillante e ironico è documentato da un video prodotto da *Milkshake studio*¹⁰⁶. È da constatare che il successo di questa operazione ha portato altri comuni limitrofi ad imitare il modello *CVTà Street Fest* preceduto *pionieristicamente* dal *Premio Antonio Giordano* che ebbe inizio nel 2013 a Santa Croce di Magliano forse con risultati di minor effetto scenico, ma con un notevole coinvolgimento sociale. Ha inoltre portato alcune Amministrazioni a dotarsi di regolamenti come è avvenuto a Casacalenda nel 2016 con il *Regolamento Comunale per la disciplina delle attività riguardanti il graffitismo e la "Street art"* al fine di regolare dall'alto i luoghi e le modalità con cui gli *streetartist* possono esprimersi senza incorrere in multe. Probabilmente questo sforzo amministrativo avrebbe potuto non essere a carattere vincolistico, ma incanalato nella promozione di manifestazioni artistiche, effimere sì come i *murales*, ma di tipo relazionale e sociale. Avrebbero potuto fare da contrappunto al progetto MAACK (Museo all'Aperto di Arte Contemporanea Kalenarte) verso il quale, tra il 2015 e il 2018, l'amministrazione è porsa particolarmente disinteressata.

9.5 il MAACK. A Casacalenda (CB), un borgo dell'area interna molisana, esiste il MAACK acronimo di *Museo all'Aperto di Arte Contemporanea Kalenarte*. Si compone di più di venti opere *site-specific* costruite in luoghi pubblici aperti e accessibili e della *Galleria Franco Libertucci*, nel Municipio. La *guida al MAACK* a cura di Paola di Tullio pubblicata nel 2016 dal Comune di Casacalenda conta ventuno opere: 1) *il museo sospeso/l'attesa* di Paolo Borrelli (2009); 2) *il guardiano del bosco* di Andrea Colaiani (1994); 3) *cromoscala* di Tonino d'Erme (1990); 4) *meridiana* di Fabrizio Fabbri (1992); 5) *aurora* di Antonio Fiacco (1988); 6) *ai caduti* di Franco Libertucci (1983); 7) *la fontana del duca* di Ilaria Loquerzi (2009); 8) *meridiana 99* e 9) *arcobaleno* di Carlo Lorenzetti (1999); 10) *Efesto* di Hidetoshi Nagasawa (1992); 11) *germinazione* di Claudio Palmieri (1996), 12) *la scacchiera* di Massimo Palumbo (1992); 13) *Selciato* di Michele Peri (2001); 14) *Crepuscolare/Feritoia* di Alfredo Romano (1992); 15) *senza nome* di Adrian Tranquilli (1996); 16) *il Poeta*¹⁰⁷ di Costas Varotsos (1997); 17) *la piramide* di Susanne Kessler (2012); 18) *il gioco del sole* di Stefania

¹⁰⁵ Biancoshock vive e lavora a Milano. È un artista a carattere multidisciplinare caratterizzata dall'attitudine ad operare in spazi urbani con performance spesso d'impegno socio-politico. Egli ha definito questa modalità *effimerismo* perché lo scopo è di produrre opere d'arte effimere nello spazio reale. Ovviamente resta non solo la documentazione fotografica e video, ma anche un segno nella memoria collettiva. Scrive di aver realizzato più di 650 interventi in Italia, Croazia, Repubblica Ceca, Francia, Germania, Inghilterra, Ungheria, Lituania, Malesia, Malta, Norvegia, Polonia, Portogallo, Singapore, Slovacchia, Slovenia e Spagna. Ha preso parte ad alcuni importanti festival di Arte Urbana.

¹⁰⁶ https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=HEpeYNBk9z4

¹⁰⁷ Nella guida, in verità, viene riportato il titolo *Il Poeta* di Casacalenda, ma qui per correttezza formale è stato prediletto il titolo presente nel volume relativo alla mostra del 1998 Costas Varotsos - *Horizonten - Horizons - Horizonten*, Muhka, Museum van

Fabrizi (2012), 19) *straculatore/sc_trecuelétóre* di Nèdila Mendoza (2014); 20) *poker di stelle* (2014) e 21) *l'albero della cuccagna* (2015) di Baldo Diodato. Tuttavia bisognerebbe fare delle precisazioni, che invece preferisco inserire all'interno di un discorso in cui emergeranno le *opere altre* del Museo. Questo elenco a servizio di un visitatore giustamente non enumera le opere immateriali che hanno lasciato comunque segni indelebili nel tessuto sociale e i molti progetti irrealizzati, ma che hanno comunque dato modo di comprendere meglio il territorio. Vengono qui valorizzate anche opere non presenti nell'elenco della guida o nei cataloghi, ma che ritengo d'interesse sia artistico che territoriale, per esempio la performance del 2009 di Cesare Pietroiusti. Per converso emergeranno meno le opere-operazioni nate da quelle occasioni che spesso coinvolgono il mondo dell'arte in cui è difficile evitare delle presenze sostenute da critici di rilievo, come è avvenuto, solo a titolo di esempio, per *l'albero della cuccagna*, parte di un progetto nazionale del 2015 diretto da Bonito Oliva. Ma anche in questo caso, nonostante diverse perplessità condivise con esperti del settore e con la cittadinanza, l'opera trova un suo significato nella scelta del luogo, l'antica e contemporanea Kalena, all'interno del panorama regionale. Il critico infatti ha prediletto Casacalenda, un piccolo borgo, ai Capoluoghi di Provincia o a Termoli. Questo è in sé significativo. Andrebbero sicuramente fatte delle precisazioni in merito alla riuscita dei singoli lavori, ma in questo contesto risulta più interessante considerare il progetto nel suo insieme come se fosse un'opera a più mani coordinata artisticamente da Massimo Palumbo. In questo senso è accostabile ad operazioni forse più note e forse più rilevanti per i Critici dell'arte dal punto di vista artistico come il Giardino di Daniel Spoerri o la più antica Fiumara d'arte di Antonio Presti, ma di minor interesse in questa ricerca che mette al centro il Paesaggio. Va detto, ad esempio, che personalmente non considero parte del progetto Kalenarte l'opera di Franco Libertucci, splendida e densa di significato, a cui Massimo Palumbo ha dedicato non solo un volume prezioso (Palumbo, 2007), ma anche la Galleria civica e l'opera *la scacchiera* dislocata accanto al Municipio. Quest'opera è da considerare un *ante litteram* nell'accezione sia positiva, di aver gettato una pietra divenuta poi fondante, ma anche nella frequente difficoltà dell'arte contemporanea di dialogare con le persone che abitano un territorio, e dell'incomprensione dell'artista moderno, un carattere che forse ha trovato il suo apice nella reazione all'opera di Alfredo Romano in Vico Luna del 1992, in cui il vello di un agnello teso su una sorta di ara di pietra, nelle intenzioni dell'artista voleva esaltare la cultura pastorale (che peraltro in Molise ha assunto per millenni la forma ricca di significati della transumanza presente tuttora come segno territoriale: i tratturi), ma che fu preso, almeno in prima istanza, come un insulto alla comunità locale. Una prima nascita di Kalenarte è avvenuta nel 1990 con la prima operazione di Tonino D'Erme la *Cromoscala*. Ma è nel 1992, con un'operazione che ha visto la costruzione di opere di altissimo livello e davvero nate da una interazione tra artista e contesto socio-territoriale, che il progetto Kalenarte trova

Hedendaagse Kunst Antwerpen, Anversa (NL).

quella cifra che ne costituisce un'unicità. Questo gruppo di opere rappresenta il vero punto di svolta per un discorso di arte profondamente legato al territorio e che trova un modo di dialogare, forse discutere, con il luogo, con esiti, particolarmente felici nelle opere di Colajanni, Kessler, Mendoza, Peri, Tranquilli, ma soprattutto con le opere di Nagasawa, e di Varostos. Il lavoro di Massimo Palumbo con l'ausilio dell'Associazione Culturale Kalenarte_MAACK e talvolta delle Amministrazioni locali, è ammirevole e ha definito in ventisei anni di attività un Museo all'Aperto che è da considerare una *buona pratica* territoriale. Il termine *Museo* probabilmente oggi può apparire improprio e superato, ma d'altro canto costituisce un interessante ossimoro ricco di ironia. Le installazioni *site-specific* sono state realizzate sul territorio comunale al fine di riqualificare aree in abbandono e nel tentativo di dare un nuovo senso a luoghi dimenticati. Ma le opere costruite sono da considerare solo la *traccia* più pesante di un progetto molto vasto che ha compreso *performance* e interventi *effimeri* di cui restano pochi documenti, ma assai efficaci alla poiesi del dialogo continuo tra società e ambiente di vita che caratterizza l'area rendendola oggi un cantiere di idee sempre aperto. Gli artisti sono stati sempre invitati a interagire con il luogo e alcuni sono riusciti a coinvolgere il pubblico, co-creando le opere con gli abitanti e con gli artigiani locali. Le opere del MAACK costituiscono un ponte tra la storia del borgo e delle sue campagne, un paesaggio in perenne rischio d'abbandono, e l'innovazione possibile con l'arte contemporanea. A mio avviso le opere più riuscite sono state capaci di fatto di *creare beni paesaggistici* riprogettando il territorio e costruendo un paesaggio nuovo nel rispetto della stratificazione storica.

9.6 giocando un ruolo volontario nell'Associazione Kalenarte. L'obiettivo primario del Progetto Kalenarte_MAACK si esprime nel tentativo di migliorare la coesione territoriale e sociale e, nel contempo, cercare di generare le condizioni affinché possano nascere forme di economie innovative e alternative. Gli obiettivi attuativi sono stati fino al 2013 soprattutto la realizzazione di un Museo di Arte Contemporanea all'Aperto, il MAACK con interventi straordinari di ricucitura e rammendo esteriore, ma anche interiore del tessuto sociale. Le persone oggi possono percepire una Casacalenda dinamica e che ha acquisito un carattere resiliente proprio grazie a questo lungo processo di trasformazione verso l'incremento della qualità del paesaggio che non ha coinvolto solo gli aspetti morfologici, ma anche quelli più immateriali e intimi di cui è inevitabilmente imbevuto. Ma ho capito che poteva essere interessante, dal punto di vista metodologico della ricerca, un mio intervento immersivo, attivo. Nel 2015 ho accettato la carica di Vicepresidente per un triennio con il fine di comprendere dall'interno dinamiche invisibili esternamente, ma soprattutto di orientare le scelte artistiche e culturali attraverso un intenso dialogo con Massimo Palumbo. Ho agito sostanzialmente in tre direzioni, nello specifico da un lato 1) spingendo le scelte artistiche verso un tipo di arte relazionale, cosa che ha avuto la sua realizzazione più alta invitando Lorenzo Romito e Giulia Fiocca a formulare un progetto specifico,

presentato alla comunità il 15 ottobre 2016, XII Giornata del Contemporaneo, che si è concretizzato nella proposta di Stalker (Collettivo artistico romano) di un *Casacalendario*; 2) cercando di supportare l'idea che il MAACK, insieme all'Oasi Lipu, alla tradizione di musica popolare con il peculiare strumento detto *bufû* (a cui è dedicato per altro un museo) e al sito archeologico di Gerione, potessero formarsi in eco-museo; 3) stringendo legami con l'Università del Molise potendo collaborare in progetti comuni. Gli obiettivi sono stati ampiamente raggiunti a parte l'idea di eco-museo ancora troppo lontana dall'immaginario collettivo. Un primo obiettivo è stato quello di valorizzare non solo il MAACK, ma generare una rete tra le altre realtà locali al fine di promuovere un'idea di marketing territoriale che si svincoli dalle dinamiche del marketing del prodotto. Il Progetto Kalenarte_MAACK si è posto dunque il nuovo obiettivo di stimolare la creazioni di immagini di territorio che potessero portare ad una maggiore affettività verso l'ambiente e una cura per il patrimonio paesaggistico. L'associazione Kalenarte_MAACK ha curato la possibilità di visite guidate, l'apertura della Galleria Libertucci, nata per gemmazione dal MAACK. Ha organizzato eventi culturali, mostre temporanee, happenings. Gli sforzi sono stati concentrati verso un turismo di qualità di tipo esperienziale che possa portare benefici alla comunità di abitanti, più o meno permanenti, nel suo insieme. Come emerge dal dialogo con Massimo Palumbo, ci sono e non vanno nascoste le criticità, gli impedimenti verso il pieno raggiungimento degli obiettivi di volta in volta prefissi dovuti alla carenza di fondi pubblici, a politiche poco pazienti e che prediligono spesso obiettivi a breve termine e che quindi penalizzano progetti così complessi e lungimiranti. Va riconosciuto dunque il valore dell'attività volontaria esercitata dai membri attivi dell'Associazione Kalenarte_MAACK per cui "il poco" a disposizione è stato compensato da risorse interne per realizzare progetti ambiziosi, che hanno generato una preziosa eredità culturale. La Scacchiera di Massimo Palumbo, vuota, proprio accanto al Municipio, è una metafora intensa: l'intento è stato dare gli strumenti affinché il gioco potesse iniziare. E continuare evitando ogni scacco matto. Oltre alle ventuno *opere site-specific* realizzate c'è la Galleria Libertucci che raccoglie documenti, bozzetti, opere donate dagli artisti. Dal dialogo con il Direttore Artistico per comprendere le potenzialità progettuali è emersa la possibilità e la volontà di trasformare la Galleria in un 'forum' pubblico per il paesaggio. Le molteplici opere effimere o 'performance' hanno attivato processi mentali di cui è difficile quantificare i risultati, ma dalle osservazioni ripetute e nel corso di tre anni è emersa un'evidente concentrazione culturale ed economica fatta di piccole e medie imprese, legate alle produzioni agroalimentari, di alta qualità. Un primo indiscutibile risultato del progetto Kalenarte è stato dunque quello di educare più generazioni all'attenzione per il territorio, all'arte contemporanea, in una regione periferica rispetto ai centri nazionali di coagulazione della cultura innovatrice. Kalenarte, con la sua attività, ha ricordato alle Amministrazioni, già prima della Carta di Firenze del 2000, che il «paesaggio deve diventare un tema politico di interesse generale, poiché contribuisce in modo molto rilevante al

benessere dei cittadini europei che non possono più accettare di 'subire i loro paesaggi', quale risultato di evoluzioni tecniche ed economiche decise senza di loro». I complessivi 200.000 euro circa di risorse pubbliche spesi nei ventisei anni di attività hanno decisamente portato alla nascita di un patrimonio inestimabile, un patrimonio civico. La collezione di opere, da recenti stime, ha un valore di 20 milioni euro circa. Ma i risultati ottenuti, considerando il paesaggio come processo, sono continui e sono continue quelle esternalità positive che favoriscono le condizioni affinché nascano, nel contesto territoriale di Casacalenda e dei comuni limitrofi, altre micro o macro realtà creative. Kalenarte ha rivalutato le maestranze artigiane, le imprese agroalimentari, le amministrazioni di ogni colore coinvolgendole nella realizzazione delle opere. Ha coinvolto la popolazione in un cambiamento del proprio punto di vista, ma anche dello stile di vita incrementando indirettamente l'aumento dei posti di lavoro in una regione in cui la disoccupazione è un problema irrisolto. Va evidenziato che Kalenarte, nel 2003, ha sostenuto la nascita di Molise Cinema che porta a Casacalenda non solo attori e registi di fama internazionale, ma anche molti appassionati di cinema. Anche l'Oasi LIPU, riconosciuta nel 1997 dal Ministero dell'Ambiente e che ospita una grande varietà di flora e fauna è nata grazie ad azioni promosse dall'Associazione Kalenarte_MAACK. Un piccolo paese di una regione poco conosciuta è ora riconosciuto come di particolare interesse e presente nei censimenti dei progetti di arte contemporanea a livello nazionale e internazionale. Kalenarte è riuscita, magicamente, a ricucire il presente al passato. La serie di interventi *site-specific*, opere contemporanee di artisti di rilevanza internazionale, ha introdotto 'piccole destabilizzazioni' in uno scenario fatto di storie antiche, di un insieme di piccole case di una povera ricchezza, di vicoli e di edifici eleganti, di fontane e piazze. L'effetto d'insieme porta lo spettatore anche esperto, in una dimensione onirica, stupisce: chi frequenta l'arte contemporanea riconosce la peculiarità e la rarità di casi analoghi. Ma conta anche, e forse soprattutto, l'effetto di questo esperimento sul territorio. Kalenarte ha provocato gli abitanti. L'arte contemporanea è per sua intrinseca natura impopolare (Ortega y Gasset, 1925), decostruisce gli immaginari consolidati e l'innovazione desta sempre perplessità. I primi esempi americani di *Land Art* nel '69, sebbene in un contesto decisamente diverso, hanno destato nel pubblico la stessa reazione. Questo ultimo aspetto non è da intendere come spesso accade come un'esternalità negativa. Anzi: la parola pro-vocare è intesa qui nella sua accezione di stimolo. A volte un piccolo "trauma" può portare ad un grande benessere. Secondo la Convenzione Europea del Paesaggio (art. 1. c) *l'obiettivo di qualità paesaggistica* «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». Il principale risultato atteso da Kalenarte è proprio di favorire le condizioni affinché possano essere suscitate aspirazioni, negli abitanti, volte alla qualità del paesaggio, aspirazioni, desideri, vocazioni che la popolazione, in assenza del progetto Kalenarte, avrebbe grande difficoltà a

immaginare e a esprimere 'politicamente'. Kalenarte cura il territorio come l'agopuntura il corpo. Le opere sono gli aghi o il *punctum*, come direbbe Roland Barthes, che dà senso al paesaggio storico. Rimuove su di esso la patina noiosa che spesso pervade i paesi dell'interno, lo rende di un interesse inusitato. Come associazione culturale, Kalenarte non ha compiti di formulazione di politiche, nel senso tradizionale del termine. Ma, come fa notare il Prof. Luciano De Bonis, nell'ambito di alcuni filoni di scienze sociali e di studio specifico delle politiche pubbliche (Dente, 2005) è ormai tuttavia ampiamente riconosciuto il carattere di "politiche", anche ad alcune pratiche di soggetti non istituzionali che con il loro agire producono risultati di perseguimento di interessi comuni o l'emersione di beni definibili come comuni (Crosta, 1998). Nello Schema di Sviluppo dello Spazio Europeo, al punto 153 del paragrafo 3.4.4. dal titolo 'Gestione Creativa dei paesaggi culturali europei', si afferma che "In molti casi è importante guidare con creatività la gestione e la ricostituzione dei paesaggi, anziché conservare la situazione esistente. (...) S'impone pertanto una politica del paesaggio creativa ed adeguata alla singola regione per numerose aree europee: essa deve basarsi su una strategia integrata, rimanere aperta alle nuove evoluzioni e contribuire alla creazione o al recupero di paesaggi attraenti." Il progetto risponde perfettamente ad una visione di sviluppo sostenibile, che induce processi che rigenerano costantemente le risorse adoperate. Secondo la Priorità 4 del Quadro Strategico Nazionale 2007-13, "in uno scenario di crescente mobilità internazionale di capitali e persone, l'attrattività delle regioni italiane è favorita dal potenziale vantaggio comparato rappresentato dalla dotazione di risorse naturali, paesaggistiche e culturali e dalla buona qualità della vita. Come fa notare De Bonis l'Accordo di Programma Italia-UE 2014-20 prevede che l'intervento, per innescare processi di sviluppo nelle aree interne, sia focalizzato sulle loro "specificità", su fattori latenti di sviluppo legati anche alle consistenti potenzialità di risorse "nascoste e non ancora valorizzate", con particolare riferimento, tra l'altro, alla valorizzazione delle risorse naturali, culturali e del turismo sostenibile, ai sistemi agro-alimentari, al saper fare e artigianato, tutti elementi considerati nel progetto generatori di paesaggio, anche in virtù di approcci creativi e performativi come quelli artistici di Kalenarte. Kalenarte promuove un turismo sostenibile e culturale: molti visitatori apprezzano le peculiarità del MAACK che è stato inserito anche nel lavoro di ricerca promosso dal MiBACT e realizzato dalla società IZI spa che ha censito i luoghi più rilevanti d'Italia nel settore dell'arte contemporanea, lavoro concluso con la pubblicazione de "I luoghi del Contemporaneo", edito da Gangemi. Kalenarte rinvigorisce i valori ambientali sensibilizzando verso un uso sapiente del paesaggio urbano, ma anche del paesaggio agro-silvo-pastorale caratterizzato da coltivazioni di frumento, oliveti, vigneti, boschi cedui, e dal percorso tratturale (bene archeologico). Kalenarte, favorendo una visione del territorio attenta alla qualità estetica, limita interventi guidati da cieche logiche economico-finanziarie e offre la possibilità di uno sviluppo sostenibile in cui la creazione di paesaggi eterogenei si svincola dalle dinamiche di concorrenza tra territori. Le opere del MAACK

dialogano continuamente con il contesto e le opere stabili attualmente visibili sono solo una parte delle performance artistiche che hanno coinvolto la popolazione e il luogo: la maggior parte delle interazioni ha avuto un carattere effimero (temporaneo), ma efficace nel modificare dall'interno la visione del luogo aumentando la sensibilità per il patrimonio paesaggistico nei suoi aspetti ambientali e antropici. Il Progetto Kalenarte, avendo riqualificato con opere di arte "ambientale" zone abbandonate del borgo antico di Casacalenda, rigenera il costruito contrastando ogni speculazione edilizia e "sconsiderate concessioni al turismo di massa." Sono questi i "fattori" che "portano spesso alla disgregazione della struttura e della vita sociale delle città, nonché al pregiudizio del loro potenziale di attrattiva per gli investimenti" (Schema di Sviluppo dello Spazio Europeo, punto 158, par. 3.4.5). Inoltre Kalenarte promuove un turismo sostenibile e stagionalizzato. "Maturate al di fuori dell'attuale dibattito, le operazioni messe in piedi a Casacalenda hanno un carattere di forte individualità e non omologazione. Esse in un trentennio hanno superato la fase sperimentale, sono ormai assimilate dal territorio e dalla comunità ed hanno prodotto effetti concreti e misurabili in termini di attenzione alla conservazione ed alla valorizzazione del paesaggio» (Di Bello, 2014 p. 16-17). Il Progetto Kalenarte_MAACK ha delle peculiarità che danno un carattere di unicità al territorio e ciò è alla base della politica primaria europea di coesione territoriale; nel contempo può essere un ottimo esempio di "buona pratica" per rigenerare il paesaggio, soprattutto quello appenninico (oggetto principale della Strategia Nazionale per le Aree Interne) caratterizzato da problematiche simili: lo spopolamento, l'abbandono dei borghi, il disuso della campagna, la necessità di inventarsi nuovi percorsi di vita dopo ricorrenti eventi calamitosi. Secondo Claudia Di Bello (architetto, Vicepresidente della Fondazione Architetti, Campobasso) «Casacalenda ha rischiato di scomparire, fagocitata da un processo che ha repentinamente cancellato le istituzioni che ne facevano il centro di riferimento amministrativo di un territorio, che ha depauperato il ruolo di polo per l'istruzione e che ha visto perdersi l'autosufficienza economica rurale in favore di una dipendenza da altre economie in altri luoghi. Ma questo piccolo borgo, a differenza di altri territori interni che hanno condiviso le stesse vicende, ha opposto resistenza al ripiegamento e all'oblio e, proprio in forza di una cultura antica, ha attivato un'azione di salvaguardia, gestione e progettazione del territorio intuendo che la conferma ed il rafforzamento dei caratteri di individualità, struttura e significato dei luoghi potessero rappresentare una opportunità di salvezza. L'eccezionalità dell'intuizione risiede nel fatto che la stessa ha preso forma alla fine degli anni '80, con largo anticipo rispetto alla Convenzione Europea del Paesaggio o al Codice Urbani". Dimostra la possibilità, in linea con il principio di sussidiarietà, che gli abitanti, guidati delicatamente e con onestà intellettuale, possono auto-generare dall'interno la competenza per innovare il paesaggio storico rurale e urbano. Possono dunque sviluppare capacità progettuali utili ad una auspicabile pianificazione del paesaggio in cui la partecipazione è interna al processo e non un mero strumento di mitigazione di scelte prese dall'alto (De Bonis, 2012). Pertanto il

progetto Kalenarte rappresenta anche un *forum* di discussione e confronto sugli obiettivi e le modalità di azione verso un Piano Paesaggistico ai sensi del Codice Urbani (attualmente assente in Molise), e può essere considerato un esempio di buona pratica non da reiterare imitativamente, ma cogliendone in modo profondo i principi ispiratori. Sebbene il Progetto Kalenarte_MAACK sia molto radicato e declinato per il luogo in cui opera, l'idea di utilizzare l'arte contemporanea per rigenerare il paesaggio, restituirne il senso alla contemporaneità, può essere esemplare per sviluppi in altri contesti. Questo non vuol dire che si possa replicare esattamente la stessa struttura progettuale: come il "seme" può generare alberi diversi a seconda del contesto, del terreno, dei venti, della luce, così possono darsi diverse materializzazioni di una stessa idea. Oltre a poter essere considerato una buona pratica in sé, reiterabile in funzione delle specificità di differenti luoghi, Kalenarte ha innescato indirettamente o direttamente altre buone pratiche, favorendo, oltre le suddette nascite dell'oasi LIPU e di Molisecinema, un'evidente concentrazione culturale e economica fatta di piccole e medie imprese, legate alle produzioni agroalimentari, di alta qualità, alcune delle quali sponsorizzano il progetto¹⁰⁸. L'Associazione Culturale Kalenarte_MAACK e Massimo Palumbo hanno sempre operato in sintonia con le politiche nazionali e hanno cercato sempre l'interazione soprattutto con gli enti locali, quelli più vicini al cittadino. Tuttavia va considerato il "contesto difficile" per cui il Progetto Kalenarte ha anche come obiettivo quello di incoraggiare costantemente le Amministrazioni Locali a politiche territoriali lungimiranti. Kalenarte ha avuto spesso il ruolo, talvolta scomodo, di ricordare che gli abitanti sono costruttori di paesaggio e non possono "subire" il paesaggio che abitano e che devono partecipare attivamente alle scelte decisionali. Le opere permanenti sono tutte su suolo pubblico concesso dal Comune e le opere della Galleria, sebbene molte siano state in prima battuta donate direttamente al Direttore Artistico, appartengono al Comune. Così è nata la Galleria Civica. Gli abitanti d'altro canto, considerati anche soggetti pubblici, sono stati sempre coinvolti, talvolta anche materialmente hanno aiutato gli artisti alla costruzione delle opere. Ad esempio *il Poeta* di Casacalenda di Varotsos, se escludiamo la parte strutturale in metallo forgiata da un artigiano locale, è stato costruito pietra per pietra dagli abitanti di Casacalenda e questo ha generato un'*affezione* comune per quel luogo fuori dal paese, dimenticato. Credo nel *riconoscimento di un ruolo attivo dei cittadini nelle decisioni che riguardano il loro paesaggio* (Convenzione Europea del Paesaggio, 2000) cercando di far contribuire alla poiesi di un'immagine del territorio che ne metta in luce i valori culturali e sociali. «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. Tale realizzazione è alla base dello sviluppo sostenibile di qualsiasi territorio preso in esame, poiché la qualità del paesaggio costituisce un elemento essenziale per il

¹⁰⁸ In particolare sono da annoverare i casi di Biosapori (conserve di prodotti biologici locali), La Fonte nuova (caseificio che utilizza solo latte locale), Pasta Kalena (pasta artigianale, stuzzicheria), i forni San Michele, Kalena e L'Arte Bianca; il biscottificio Lallitto.

successo delle iniziative economiche e sociali, siano esse private, che pubbliche» (CEP, 2000). D'altro canto al punto 159 del paragrafo 'Gestione Creativa del Patrimonio Culturale Urbano' dello Schema di Sviluppo dello Spazio Europeo, si evidenzia un ritardo nel "porre in essere politiche di gestione creativa del paesaggio urbano, ancorché necessarie, in particolare nelle città in cui il degrado estetico qualitativo dell'ambiente edificato è tale da scoraggiare coloro che intendono viverci o effettuarvi degli investimenti." La Regione Molise è attualmente sprovvista di un piano paesaggistico ai sensi del Codice Urbani e dunque ai sensi della Convenzione Europea del Paesaggio. Come accennato in precedenza Kalenarte e i suoi spazi potrebbero diventare un forum per l'abbrivio di un processo di pianificazione paesaggistica anche contemplando tratti sperimentali. A livello locale l'interazione con gli Enti c'è stata sempre, tuttavia le politiche a livello locale non sempre hanno compreso l'importanza internazionale che ha il Progetto e la sua lungimiranza, preferendo supportare azioni dai risultati più immediatamente visibili. Gli eventi nel triennio di mia vicepresidenza sono stati interamente autofinanziati dall'associazione e dai soci. Questo aspetto aggiunge merito all'Associazione che è riuscita, nonostante alcuni ostacoli, a non perdere di vista e a raggiungere gli obiettivi prefissi con uno sforzo personale pieno di passione per l'arte contemporanea e amore per il luogo. Credendo che il modo migliore per contribuire alla rinascita di una comunità fosse una sorta di "learning by doing", è stato chiesto più volte alla popolazione di partecipare alla costruzione stessa del MAACK. La presenza di artisti internazionali influenti in ambito europeo come Kinga Araya, Ivan Barlafante, Krzysztof Bednarski, Ciriaco Campus, Luigi Colajanni, Tonino D'Erme, Baldo Diodato, Andrea Lanini, Franco Libertucci, H.H. Lim, Fabio Mauri, Achille Pace, Clayton Patterson, Michele Peri, Renzo Gallo, Rivka Rinn, Luca Maria Patella, ha generato legami tra luoghi anche distanti geograficamente. Ad esempio il già citato Poeta di Casacalenda, oltre ad essere stato costruito dagli abitanti, ha un fratello quasi-gemello a Nicosia: questo crea un legame tra territori distanti, rafforza l'Unione Europea anche con contesti particolari: Cipro che ha aderito all'UE come isola divisa *de facto* e un piccolo paese nella periferia del mondo, Casacalenda.

9.7 Kinga Araya per Kalenarte. Un altro esempio rilevante per la sensibilizzazione dei 'costruttori di paesaggio', che sono anche 'costruttori di storia', è stato la performance (curata da Anna Carlevaris, 2004) dell'artista polacca Kinga Araya. Il lavoro di questa artista ha creato un cortocircuito tra una storia recente, il terremoto del 2002, e la presenza, durante il periodo fascista di un campo di concentramento femminile a Casacalenda nell'edificio che attualmente ospita la biblioteca. Kinga Araya ha raccolto 177 pietre di alcuni edifici danneggiati a causa delle scosse, le ha verniciate di bianco, rosso e verde (la bandiera polacca e quella italiana hanno il bianco e il rosso in comune). In seguito ha chiesto

alle donne del paese di ripercorrere l'unico tratto di strada che le recluse nel campo di concentramento potevano fare nell'ora d'aria, il così detto "perimetro". Forse anche le pietre si sono emozionate.

Importanti momenti di riflessione e sensibilizzazione collettiva sono stati generati dalla performance di Cesare Pietroiusti (2009) che ha innescato un processo insaturo donando ai cittadini dei fogli bianchi e firmati con la promessa di disegnare qualcosa in occasione di un secondo incontro. L'opera di Paolo Borrelli (2010) *il museo sospeso. L'arresto/l'eccitante* riflette sulle tematiche relative alla impossibilità di procedere quando gli enti pubblici ostacolano la generazione di paesaggi creativi. In conformità con la Convenzione, Kalenarte sensibilizza dunque i pubblici poteri ad attuare, a livello locale e regionale provvedimenti al fine di salvaguardare, gestire e pianificare i paesaggi e così migliorarne la qualità. Sensibilizza le popolazioni, le istituzioni e gli enti territoriali affinché riconoscano il valore e l'interesse e partecipino a tutte le decisioni. Kalenarte cerca attraverso l'informazione, l'educazione e la cura del territorio di preservare le peculiarità locali, ma contemporaneamente stimola la generazione di innovazione e creatività negli abitanti. Il Progetto Kalenarte con una serie di Convegni come ad esempio quello del 21 luglio 2015 "essere rete...il MAACK tra paesaggio ed arte" cerca costantemente di trasmettere alla popolazione, anche a quella parte di abitanti che vivono Casacalenda solo per un periodo più o meno breve dell'anno, che *il patrimonio culturale e naturale è anche una risorsa economica, la cui importanza ai fini dello sviluppo regionale cresce costantemente. La qualità di vita nelle città, nelle loro periferie e nelle aree rurali è sempre più determinante nelle decisioni di installare nuove attività economiche. Le ricchezze naturali e culturali sono anche una premessa essenziale dello sviluppo dell'industria turistica* (SSSE, punto 134 del paragrafo Gestione Prudente del Patrimonio Naturale e Culturale, 3.4.1. Il patrimonio naturale e culturale: potenziali di sviluppo). Cerca di sensibilizzare infine alla necessità di creare sinergie tra le diverse realtà locali, l'unica strada per diminuire il tasso altissimo di disoccupazione, lo spopolamento e raggiungere uno sviluppo sostenibile e un turismo. Secondo Claudia Di Bello il progetto Kalenarte «ha dimostrato come anche contesti culturalmente isolati ed economicamente deboli possano cogliere le potenzialità in termini di rilancio socio economico offerte dal “progetto del paesaggio”. La sfida continua è di ribaltare il punto di vista degli abitanti di Casacalenda e mostrare loro che quelle caratteristiche avvertite come punti deboli, possono -e forse già sono- punti di forza su cui costruire il benessere delle proprie esistenze.

9.8 Kalenarte. Non è facile, in Italia come in tutta Europa, confrontarsi con un territorio denso di stratificazioni che sembra imporci una riflessione sempre più lunga prima di operare alcuna azione trasformatrice. Ma come ho già avuto modo di asserire non è opportuno che questo *carico di storia* costituisca un blocco che schiaccia l'azione. I borghi tipici delle aree interne del centro Italia troppo spesso sono spopolati anche perché non riescono a generare un'*immagine interna* contemporanea del

territorio. Il paesaggio appare ostile allo stile di vita desiderato perché si è creata una distanza mentale tra l'abitante e il paesaggio che abita. Ricordando il pensiero di Zanzotto per cui il paesaggio non è che l'estensione spaziale delle psiche, appare evidente che nascano conflitti identitari non solo territoriali, ma all'interno di ogni individuo. Questa interruzione nel processo di rigenerazione continua del territorio e il finto mito del passato come luogo temporale in cui trovare la propria identità crea un *blocco* che oltre al disagio esistenziale sul piano personale, impedisce la creazione di nuovi beni culturali e paesaggistici (previsti dal CBCP), e rischia di fermare i processi che *reggono* quel determinato paesaggio. Italo Calvino ci ricorda che, una delle città invisibili, «obbligata a restare immobile e uguale a se stessa, per essere meglio ricordata, Zora languì, si disfece e scomparve. La Terra l'ha dimenticata» (Calvino, 1993, p. 16). Casacalenda non è scomparsa, è emersa, e oggi costituisce il centro più creativo della regione. Dopo quasi trent'anni di storia, possiamo affermare che il progetto Kalenarte con certezza è riuscito con continuità, fatica e gioia, a raggiungere un obiettivo lungimirante e visionario. In pochi, negli anni Novanta, in un piccolo, sebbene colto borgo molisano, avrebbero pensato che quel progetto pionieristico potesse raggiungere la fama internazionale di cui attualmente gode. Da anni Casacalenda con il suo MAACK è tra i *Luoghi del Contemporaneo* segnalati dal MiBACT e, il 13 ottobre del 2018, ha ottenuto a Foligno, da parte della *Federazione Italiana Club Unesco*, un importante riconoscimento di merito. Va evidenziato che il progetto gode di molta fama tra gli artisti, ma meno tra gli studiosi che spesso ne ignorano l'esistenza.

Come riferisce Massimo Palumbo il Presidente dell'*Associazione Culturale Kalenarte e Direttore artistico del MAACK*, tutto è nato dall'entusiasmo di gruppo intelligente di amici che hanno sempre trovato il modo di superare l'ostacolo primario del reperimento di fondi. Un gruppo di opere, ad esempio, è stato finanziato *virando* verso la costruzione di opere *site-specific*, un *budget* destinato all'*arredo urbano*; molte volte i fondi sono stati Regionali a cui si sono sommate le tante donazioni dei singoli artisti. Gli sforzi intellettuali ed economici sono quantitativamente oggi incomparabili all'inestimabile nuova ricchezza culturale dell'insieme che impregna il territorio in cui si dipana questo progetto (a suo tempo) innovativo e lungimirante. Personalmente ho seguito sin dall'infanzia, con lo stupore e la meraviglia che l'arte riesce a provocare, i progressi che hanno portato pian piano alla costruzione dell'attuale Museo. Un primo indiscutibile risultato del progetto Kalenarte, insieme al Premio Termoli, è stato dunque quello di educare più generazioni all'arte contemporanea, in una regione periferica rispetto ai centri nazionali di coagulazione della cultura artistica innovatrice. Kalenarte è come certi miti mutanti: cambiano forma rimanendo se stessi, come Proteo ad esempio. Vale la pena visitare e tornare. Il Maack è come il paesaggio: in un continuo, a volte impercettibile, movimento.

9.9 dalla città dei creativi al territorio intrinsecamente creativo. Alcune riflessioni sull'uso dell'arte e degli artisti nelle politiche territoriali sono scaturite dall'esame di quella che viene definita *Urbanistica creativa* e dalla possibilità di trasporre a scala paesaggistica alcuni concetti pensati per la pianificazione urbana. «Il richiamo alla creatività può essere utile per un aggiornamento degli obiettivi e degli strumenti disciplinari? È “creativa” la città che non solo si prepara al futuro, ma produce le idee del cambiamento; per farlo occorre che accolga le *cellule staminali*, i laboratori pensanti del futuro. Porre la città creativa al centro dei propri interessi è un modo dell'urbanistica per non limitarsi a cercare soluzioni ai problemi che si pongono ma in qualche modo di anticiparli, per creare le premesse dell'innovazione favorendo la formazione di “ambienti creativi”. (...) In un momento in cui, denunciata l'insufficienza degli strumenti di pianificazione tradizionali, se ne sperimentano nuovi, la dimensione della creatività può essere sia un filtro per cogliere particolari aspetti della realtà attuale, sia un riferimento per mettere a punto obiettivi e programmi di intervento che permettano all'urbanistica di costruire risposte più efficaci» (Bobbio, 2008, p. 3-4). Di particolare rilievo per il dibattito sono stati sicuramente i congressi dell'ISoCaRP (International Society of City and Regional Planners) nel 2005 a Bilbao (*Making Spaces for the Creative Economy*) e nel 2007 ad Anversa che “affrontava le relazioni tra *visioning* e progetto”, ma anche il seminario *La città creativa, Spazi per le nuove economie urbane*, presso la facoltà di Architettura dell'Università di Genova.

I fondamentali studi di Jane Jacobs sulla vitalità delle città (Jacobs, 1961 e 1969) sono tuttora un valido punto di partenza per considerare la complessità che scaturisce dalle relazioni tra economie, società e ambiente urbano al fine non solo di mantenere, ma di accrescere la qualità della vita. Secondo alcuni studiosi (Jacobs, 1984; Sassen 1997) le città hanno un ruolo centrale nel produrre innovazione anche in campo sociale (Sassen, 2004) ad una scala globale. Talento, Tecnologia, Tolleranza sono le “3T”, le tre qualità sulla cui presenza si misura secondo Richard Florida la potenzialità creativa delle città (Florida, 2002, 2005). In questa luce «(...) l'economia e la società sono (...) permeate dalla forza della creatività e la città è un “habitat creativo” (...) capace o meno di favorire il dispiegamento e lo sviluppo della creatività delle persone» (Tinagli e Florida, 2005, p. 7). L'analisi delle 3T, secondo Florida, fornisce un “indice della creatività” per effettuare analisi comparative tra città. Gli studi di Florida tuttavia risultano poco convincenti e immediatamente affrontati dalla critica (Franz, 2005). Sebbene le critiche siano a mio avviso fondate, Florida aiuta a muovere lo sguardo in una direzione alternativa rispetto alle ormai classiche interpretazioni del cambiamento che hanno analizzato i *milieu* innovativi e che hanno individuato le ragioni del successo nella capacità dei micro contesti di agganciarsi ai processi globali attraverso la forza che scaturisce da rapporti comunitari, di parentela e di vicinato e che si legano alla tradizione. [Interpretazioni della Terza Italia svolte dal CRESME e da Camagni, Lanzani, ma

soprattutto Dematteis (1995)]. Interessante il valore che Florida dà alla tolleranza, una sorta di *Stadtluft macht frei* (*l'aria della città rende liberi*), liberi di interagire con le differenze e trarre dal confronto culturale un arricchimento in termini di creatività. Tra le applicazioni degli studi di Florida vi è la determinazione di condizioni per stimolare la formazione di popolazioni urbane creative. L'aspetto meno convincente e non utile a questa ricerca è che Florida tende a far coincidere la “città creativa” con la “città della classe dei creativi” a cui appartengono le categorie di persone considerate comunemente tali (ad es. artisti -di ogni tipologia- , architetti, designer), ma anche scienziati, intellettuali, ricercatori, professionisti. Il lato oscuro della medaglia è che spesso nella realtà la speculazione teorica fa presto a diventare speculazione economica. Un quartiere viene determinato dalle politiche urbane come cuore della *città dei creativi* per incrementare il suo valore economico in un'ottica di città guidata dai processi economici di *real estate* (immobiliare). Riporto l'esperienza di Nicholas Reibel, un artista conosciuto a Kassel per *documenta 14* e con cui ho collaborato tramite l'Università a cui (settembre 2017) ho chiesto esplicitamente di scrivere circa la sua personale esperienza vissuta. «Ho vissuto nel Pearl District di Portland Oregon all'inizio degli anni 2000. In precedenza, questa zona era occupata dall'industria leggera e da cantieri ferroviari, con molti edifici in disuso. Tra la fine degli anni '80 e l'inizio degli anni '90, la comunità creativa ha beneficiato degli affitti bassi e degli spazi di dimensioni considerevoli, con la comparsa di pochi bar e caffè che li circondavano. Verso la fine degli anni '90 il quartiere si trovò immerso in un processo di gentrificazione, con condomini a più piani, condomini con un costo di affitto alto, costruiti attorno ai quartieri del parco (il direttore Gus Van Sant era il proprietario di uno di questi con appartamenti ad uso intensivo). Ciò che seguì furono i ristoranti di fascia alta e gli spazi commerciali boutique. Quando mi trasferii a Portland, l'ultimo bastione degli artisti di questo quartiere era l'Everett Street Lofts, un quartiere di spazi di vita / lavoro con affitto ridotto per artisti. Ho fatto domanda per vivere in questa comunità, ma mi è stato detto che c'era una lunga lista d'attesa senza possibilità di affitto entro il prossimo anno. Ho continuato per mesi a spingere in questa direzione per poter affittare uno spazio di vita / lavoro proprio lì. Dopo tre mesi, sono stato in grado di affittare un appartamento di 97 metri quadrati (1040 piedi quadrati), ma ho dovuto mentire sul mio reddito, perché non avevo abbastanza entrate economiche per ottenere un contratto di locazione. La mia ragazza e io siamo riusciti a dividere l'affitto dello spazio per il primo anno. Quando si è trasferita, ho vissuto lì per un altro anno, ma l'alto costo dell'affitto mi ha costretto a rimandare il pagamento di altre bollette e sfortunatamente mi ha lasciato senza soldi per l'assicurazione sanitaria. Dopo due anni, per motivi finanziari mi sono trasferito nella parte est della città condividendo una casa con amici. La nuova *location* aveva un ampio seminterrato privo di luce naturale, in cui ho spostato il mio studio. Dopo un anno in questa casa, mi sono trasferito a Gliwice, Polonia, dove il costo dell'affitto e uno spazio adibito a studio non erano più un problema».

Partendo dalle critiche al modello di *città creativa* di Florida e dei *grandi eventi* come occasione per riqualificare il paesaggio urbano rendendolo più creativo, la ricerca mi ha condotto a considerare il territorio nel suo insieme (non solo la città) anche alla luce del fatto che le nuove tecnologie permettono, con una connessione *internet*, la possibilità di centri creativi anche in luoghi poco densamente popolati. Il legame delle esperienze criticate con una speculazione a scapito dei creativi e artisti mi ha portato ad indagare cercando un modo per creare le condizioni affinché vi sia un incremento di creatività autogenerata nel e dal paesaggio. La spinta alla *creatività endemica* può anche venire dall'esterno, ma può crescere solo in un suo determinato luogo che conferisce alla produzione l'unicità necessaria affinché sia interessante nel panorama globale. Questa ricerca arriva a considerare la creatività, che caratterizza la nostra specie, come la declinazione umana di una caratteristica ecossistemica. Risulta interessante ipotizzare se e come sia possibile indirizzare la creatività verso forme che esulano dalla globalizzazione (un esempio è il pullulare dell'*hobbistica*, un fenomeno diffuso negli ultimi decenni uniformemente a livello internazionale e che punta solo sul carattere del *fatto-a-mano-da-me*) e che si relazionino costantemente con le contingenze topiche e si fondino dunque sull'interazione tra individuo, società (pl.) e ambiente.

9.10 Nuova Gibellina. Il grande cretto di Burri e il Sacro Bosco di Beuys. È interessante analizzare il caso italiano di Nuova Gibellina. Gibellina è stato un paese siciliano, distrutto dal terremoto del gennaio 1968. L'evento ha procurato circa trecento (il numero esatto è ignoto) vittime e reso inabitabili non solo Gibellina, ma diversi paesi della valle del Belice. La Nuova Gibellina è nota per la decisione "forte" del Senatore Ludovico Corrao (allora sindaco) di ricostruire una nuova città con una spiccata inclinazione creativa convogliando e coinvolgendo artisti e architetti di spicco. L'operazione è partita da un intento nobile, ovvero di fondare un luogo di interesse paesaggistico che potesse fare da controcanto contemporaneo, ai siti archeologici siciliani ricchi di architetture e di manufatti di pregio. Nuova Gibellina è nata dunque come un tentativo per riallacciare legami culturali con le preesistenze storiche attraverso la costruzione materiale di opere altrettanto 'monumentali' rispetto allo splendore dei manufatti antichi che caratterizzano la Sicilia. Queste opere nuove avrebbero dovuto esprimere le capacità creative contemporanee, con uno spirito di rinascita. C'era un proposito turistico, attrarre in quel territorio, poco noto prima del sisma, un turismo alternativo e nello stesso tempo fornire il *comfort* necessario ai cittadini rimasti senza abitazione. Va considerato che la ricostruzione non è avvenuta sul sito su cui sorgeva la *vecchia* Gibellina, ma fu individuata un'area considerata più *sicura* nell'agro di Salemi a una ventina di chilometri di distanza dalla città distrutta. Il carattere estremo delle critiche attuali forse scaturisce anche dal fatto che Nuova Gibellina è tra i pochi casi in Italia di città di nuova fondazione negli anni '80. In Italia le distruzioni causate dai bombardamenti o eventi catastrofici, come in questo

caso il sisma, sono state dopo l'epoca fascista le uniche ragioni per un progetto di trasformazione necessaria, ma tuttavia volontaria, del paesaggio. La storia urbanistica europea del dopoguerra ci offre un ventaglio di possibili *reazioni creative* che vanno dalla ricostruzione filologica della città distrutta, copia di se stessa, all'opposto: la città nuova che veste lo stile del proprio tempo come è avvenuto ad esempio, ma in modo non assoluto a Kassel (DE). In Italia le ultime operazioni a scala paesaggistica (non a scopo ricostruttivo) risalgono all'epoca fascista con le famose *bonifiche* e la fondazione di città come Littoria nominata in seguito come Latina. La mancanza di un'attitudine al pensare azioni progettuali nel paesaggio credo possa avere alla base una mancata abitudine. Così quando pensiamo al paesaggio prevale inevitabilmente in Italia una visione *culturalista* (Choay, 2000) ritenendolo come la sovrapposizione dei processi, dei segni e dei manufatti costruiti e ricostruiti più volte sulle proprie rovine in una sorta di *staffetta* continua che permette il passaggio del *testimone*. Non siamo invece abituati a cesure volte alla creazione di nuovi paesaggi: manchiamo in *adaptability*, definita come l'abilità di trasformazione senza trauma¹⁰⁹ (Go, Lemmetyinen and Hakala, 2014, p.40). D'altro canto si riscontra sempre, in ogni proposta di mutamento del territorio, un atteggiamento di ritrosia da parte degli attori coinvolti, che vorrebbero conservare lo *status quo*. Sebbene esperire un'opera d'arte contemporanea può portare ad una epifania in alcuni individui *pronti*, il pianificatore non può aumentare l'*adaptability* di un sistema socio-territoriale o sarebbe percepito come un manipolatore; dobbiamo probabilmente pensare che le trasformazioni possono avvenire non solo con un salto (*jumping*), che può procurare traumi, ma con un più lento scivolamento (*shifting*) da un equilibrio dinamico ad un altro. Se osserviamo il tronco di una quercia non percepiamo traumi, eppure, cambiando prospettiva, entrando nell'albero, la superficie è data da lenti traumi che hanno dilatato il diametro del tronco; e la corteccia è l'insieme di tutte le cicatrici necessarie alla crescita. Alla luce di queste considerazioni, la scelta di fondare una nuova città distante dalla Gibellina distrutta è stata vissuta dagli abitanti come un trauma che si è aggiunto al trauma del terremoto. Come chiarisce Anna Guillot, «Gibellina (...) diviene intricata metafora. Ipotizzare una mappa sintetica dei luoghi-casi dell'arte contemporanea in Sicilia conduce per logica all'epicentro del grande trauma, quello del gennaio 1968, punto da cui guardare i 38 anni di percorso politico e socio-culturale tipicamente italiano. Eppure *Dream in progress*, il grande progetto *en plein air* per Gibellina avviato da Ludovico Corrao, voleva riproporre la città come un concentrato contemporaneo all'insegna dell'arte. Architettura e arti visive hanno dato conforto e volto nuovo al luogo derelitto. *Gibellina la Nuova* fu definita “la città del sogno, della scommessa, dell'utopia”. Gli interventi di Fabbri, Quaroni, Purini e Thermes, Venezia, Samonà, Gregotti, Mendini, Vigo, Consagra, Melotti, Accardi, Pomodoro, Isgrò, Paladino, Burri (il cretto-sudario), Beuys (le 300 querce, Sacro Bosco) diventano indici supremi di rispetto e auspicio. L'impianto planimetrico a forma di farfalla ideato da Marcello Fabbri, a 15

¹⁰⁹ “the ability to transform without trauma”

chilometri dalla città vecchia, oltre alla forte tensione utopica e alla minuziosa cura rivolta alla dimensione modellistica, riservava uno speciale interesse ai temi della partecipazione, peraltro autorevolmente avallati (Dolci, Zevi), tanto da rendere la città nuova in quegli anni modello di dibattito sul ripensamento generale della città futura - seppure, probabilmente, con una certa titubanza circa le possibilità comunicative del linguaggio contemporaneo. Ma forse simili intenti e cautele hanno investito soltanto una dimensione auspicata, sognata. Perché la gente del luogo non ha voluto o potuto verificare nei nuovi connotati urbani un minimo di continuità antropologica, avvertire un qualche senso di appartenenza, o semplicemente vivere vie e piazze come comuni luoghi di socializzazione» (Guillot, 2006).¹¹⁰ L'arte in qualche modo impedisce l'uso quotidiano degli spazi pubblici. Inibisce. Da una prospettiva contemporanea Gibellina *la Nuova* viene sottoposta oggi, dagli esperti in varie discipline, a critiche anche *tranchant*. Credo che alcune siano fondate, ma che sia necessario ponderare il giudizio contestualizzando la scelta di Carrao nello spazio-tempo che l'ha prodotta. È stato deciso di abbandonare la città vecchia non solo per la volontà innovatrice di Ludovico Carrao, ma anche perché, nel suo crollo, la città aveva mostrato al resto dell'Italia uno *stile di vita* ritenuto *vergognoso*: va ricordato che quella stessa civiltà, travolta dal vento del progresso di marca positivista, aveva promosso solo due decenni addietro lo sgombero dei Sassi di Matera attualmente ritenuti un luogo esemplare per la manifestazione spaziale dei rapporti comunitari. Sicuramente non si può non concordare sul fatto che l'operazione non sia riuscita a pieno dal punto di vista urbanistico e paesaggistico: nonostante i molteplici artefatti di estremo interesse artistico e architettonico la Nuova Gibellina non è abitata dal senso di appartenenza. È importante credo il punto di vista degli abitanti: il materiale audiovisivo disponibile in rete e in particolar modo il video *Carta Bianca. Storie di Gibellina Nuova* (21', 2012)¹¹¹ di Annamaria Craparotta, Alessandro Lo Cascio, Mapi Rizzo mette in luce che, nonostante sia passato un lasso di tempo notevole, le persone avvertono tuttora di vivere in un paesaggio fantasma. Nuova Gibellina è in definitiva da considerare un esperimento il cui risultato, diverso rispetto all'ipotesi di partenza, risulta utile per evitare la reiterazione di alcuni errori. Ma nel 1981 è avvenuto qualcosa di straordinario. Infatti Alberto Burri, tredici anni dopo il terremoto, venne chiamato a collaborare alla costruzione della nuova Gibellina, ma l'artista, forse sensibile ai già evidenti disequilibri causati dagli incroci degli impeti creativi, decise di operare nei pressi della città *morta*. L'artista scrisse: «Andammo a Gibellina con l'architetto Zanmatti, il quale era stato incaricato dal sindaco di occuparsi della cosa. Quando andai a visitare il posto, in Sicilia, il paese nuovo era stato quasi ultimato ed era pieno di opere. Qui non ci faccio niente di sicuro, dissi subito, andiamo a vedere dove sorgeva il vecchio paese. Era quasi a venti chilometri. Ne rimasi veramente colpito. Mi veniva quasi da piangere e subito mi venne

¹¹⁰ Bigi D., Guillot A. (a cura di) *Arte contemporanea in Sicilia*, in *Arte e Critica* periodico trimestrale, anno XIII, numero 47, luglio-settembre 2006.

¹¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=nBxltixXCQs>

l'idea: ecco, io qui sento che potrei fare qualcosa. Io farei così: compattiamo le macerie che tanto sono un problema per tutti, le armiamo per bene, e con il cemento facciamo un immenso cretto bianco, così che resti perenne ricordo di quest'avvenimento». È possibile annoverare in Italia diversi interventi nello spazio pubblico (Detheridge, 2012; Scardi, 2011), ma questo ha una portata decisamente monumentale che lo distingue da ogni altra operazione artistica nel paesaggio italiano. L'opera è evidentemente legata alle grandi opere della *land-art* storica. Per tredici anni le macerie erano rimaste tali e così Alberto Burri progettò un enorme opera *site-specific* (ottomila metri quadri) che, come un sudario, copre con una materia bianca le rovine della città mostrando la struttura viaria: i percorsi sono larghi dai due ai tre metri, mentre i blocchi sono alti circa un metro e sessanta. I lavori di costruzione, iniziati nel 1985 subirono un arresto nel 1989 per poi essere completati nel 2015. In occasione del completamento di questa opera monumentale è stato organizzato il *Primo Cretto Earth Festival* che si è svolto nel *Grande Cretto* di Burri il 17 ottobre 2015. L'evento è stato pensato per non dimenticare la tragedia del 1968 attraverso una performance collettiva e partecipativa dal titolo AUDIOGHOST68 appositamente concepita per il Grande Cretto dal musicista Robert Del Naja e dall'artista Giancarlo Neri. Tracce sonore ed effetti luminosi e «mille lucciole bianche si muovono e danzano nella notte tra le “vene” del Cretto, mentre nell'aria si sentono i suoni e le voci di quel 1968 che segnò la fine di Gibellina»¹¹² Il Grande Cretto invita ad una riflessione: forse solo dal 2015, solo dopo la sistemazione delle macerie, è stato possibile chiudere i circoli viziosi di nostalgia e il senso di abbandono da parte degli abitanti. Possiamo immaginare il *Grande Cretto* come necropoli: un territorio di sepoltura che esprime ed esprimerà nel futuro le smagliature del nostro tempo, ma questa operazione di sepoltura è, a mio avviso, soprattutto l'innescò di un processo atto a trovare nuove appartenenze. Nello stesso anno della visita di Burri, nel dicembre 1981, Mimmo Jodice (1934) mostra all'amico Joseph Beuys le fotografie di Gibellina distrutta. «Mi chiese – racconta Jodice – che cosa fossero. Gli dissi che avevo provato a raccontare un paese che non c'era più, con gli abitanti finiti in una baraccopoli. Rispose che voleva assolutamente vedere quel posto. Il sindaco, Ludovico Corrao, ci venne a prendere a Palermo, ci condusse nel paese abbandonato e ci lasciò soli per tutta la mattinata».¹¹³ Credo che né Beuys né Jodice sapessero che Burri aveva progettato il cretto-necropoli e che i lavori sarebbero iniziati da lì a quattro anni. Beuys restò colpito dalle macerie e Jodice lo immortalò sulla pellicola in momenti di grande tensione emotiva. Alcuni scatti sono pubblicati nell'antologia di ritratti *Look at me – da Nadar a Gursky: i ritratti nella Collezione d'Arte UniCredit* (Guadagnini (a cura di), 2016). Beuys si aggira anche nella baraccopoli temporanea ormai dismessa. Nel 1981 Beuys aveva risposto all'appello del gallerista Lucio Amelio nella produzione di opere che avessero per tema il sisma campano del 1980 dedicando, nella

¹¹² <http://www.artecinema.org/artecinema-calendar-2016/2016/10/5/audioghost-68>

¹¹³ <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/03/05/il-silenziò-di-beuys-a-gibellinaPalermo10.html>

sua prima personale in Italia, a Napoli, l'opera *Terremoto di Palazzo*, un'installazione composta da frantumi di vetro e ceramica sul pavimento e dai tavoli delle botteghe artigiane in equilibrio su oggetti fragili. A Gibellina l'artista prende appunti e progetta, in linea con la macro-opera *Difesa della Natura*, la piantumazione di trecento querce nel luogo della tendopoli. Il *Sacro Bosco*. Il progetto non venne realizzato – come riportato nel comunicato stampa del 2001 – certamente a causa della morte dell'artista, ma a mio avviso anche perché in quel momento non venne compreso pienamente. A distanza di venti anni, nel 2001 venne capito, riesumato e realizzato. L'*ambiente* era finalmente pronto ad accogliere quell'opera d'arte. L'evento di posa della prima quercia è stato un omaggio al maestro tedesco e ha visto la presenza di Lucrezia De Domizio Durini, la studiosa che ha raccolto il testimone dell'artista continuando a promuovere *Difesa della Natura* e ad agire di conseguenza. C'è il suo apporto artistico nel progetto esecutivo del *Sacro Bosco* che si contrappone alla superficie asciutta e deserta del Cretto con una grande vitalità. Lucrezia De Domizio Durini continua a curare e scrivere saggi dedicati a Joseph Beuys e alla sua opera.

9.11 legarsi alla montagna e poi spostare una duna di sabbia. L'evento mitopoietico. Un tipo di azioni definibili come *arte relazionale*, sebbene spesso durino per un tempo piuttosto limitato, possono o meno lasciare segni incisivi sulla comunità. Uno degli esempi più noti è l'opera/operazione *Legarsi alla Montagna* (1981) di Maria Lai che ha agito nel comune di Ulassai e che è considerata da Alessandra Pioselli (2015), e da tanti critici, la prima opera d'Arte Relazionale quantomeno in Italia. L'opera della Lai è stata compresa solo molti anni dopo dai critici, a parte Filiberto Menna che ha da subito capito di assistere a una vera rivoluzione che apriva una strada artistica verso il coinvolgimento delle comunità. Maria Lai riuscì magistralmente a virare dei fondi destinati dall'Amministrazione Comunale ad un *monumento ai Caduti in Guerra*, per realizzare una mitica operazione utile ai vivi. Se consideriamo opera d'arte in un'accezione contemporanea che non coincide con l'oggetto materiale prodotto, ma con il processo di produzione e con l'interazione del pubblico, anche un'opera replicabile materialmente sarà sempre diversa a seconda di chi la fruisce e dell'*hic et nunc* in cui avviene l'interazione. L'opera d'arte mantiene un'aura, e questa non deve avere *tout court* radici rituali (in senso stretto) come argomentato da Benjamin, ma poetiche nell'accezione più antica e ampia del termine. Come è noto *poesia* viene da *poiesis* e dunque il *fare* costituisce la radice più profonda su cui fondare ogni eventuale ontologia dell'arte. Secondo Benjamin alla «(...) fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica» (Benjamin, 1998 p.14). Ma credo che si possa rispondere a questo assunto, come ha fatto Francis Alÿs con il suo lavoro, che «*a volte il fare qualcosa di poetico può divenire politico e a volte fare qualcosa di politico può divenire poetico.* (2005)» (Chiodi, 2010)¹¹⁴. Un esempio significativo di questo, oltre all'opera che ha come titolo per l'appunto la frase succitata, è la performance collettiva *When Faith Moves Mountains* (quando la fede muove le montagne) ideata da Francis Alÿs per Lima (Perù) nel 2002. L'artista lavora molto spesso senza interessi di mercato e dona la possibilità di accedere alla documentazione che riguarda le sue opere come i documentari girati dal 1997 sul suo sito personale¹¹⁵. Nel sito è presente un testo che accompagna la documentazione filmica dell'opera e che riporto integralmente in mia traduzione: «Nel corso di una giornata, cinquecento volontari, dotati di pale e raccolti su un enorme duna di sabbia nella periferia di Lima, l'hanno spostata di diversi centimetri. Alÿs ha sviluppato l'idea a seguito della prima visita a Lima nell'ottobre del 2000. Il contesto politico era inesorabile: gli ultimi mesi della dittatura di Fujimori. Lima era in tumulto con scontri di strada, evidenti tensioni sociali e un movimento emergente di resistenza. Era una situazione disperata che chiedeva una risposta epica: la messa in scena di un'allegoria sociale, per adattarsi alle circostanze sembrava la cosa

¹¹⁴ «*Sometimes doing something poetic can become political and sometimes doing something political can become poetic.*». L'opera è «una documentazione video (accompagnata da fotografie e disegni) del viaggio durante il quale l'artista ha tracciato una linea di vernice verde seguendo, nella parte che attraversa Gerusalemme, la linea di armistizio stabilita dopo la guerra arabo-israeliana del 1948 (chiamata appunto Green line)» (Chiodi, 2010). ORIENTAMENTI DELL'ARTE CONTEMPORANEA di Stefano Chiodi - XXI Secolo. [http://www.treccani.it/enciclopedia/orientamenti-dell-arte-contemporanea_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/orientamenti-dell-arte-contemporanea_(XXI-Secolo)/)

¹¹⁵ www.francisalys.com

più adatta da fare piuttosto che impegnarsi in un esercizio di scultura. Il principio che ha spinto *quando la fede sposta le montagne* è stato 'massimo sforzo, risultato minimo'. Ciò che appare come un minimo cambiamento è stato possibile solo attraverso il massimo sforzo collettivo.

L'azione in sé, come documentato dalle fotografie e dal video, è straordinariamente impressionante, ma alla fine *l'allegoria sociale* prende il posto dell'inevitabile presenza formale dell'opera. L'azione è stata totalmente effimera. Il giorno dopo, nessuno poteva notare che quell'enorme duna di sabbia era stata spostata. La vera conseguenza risiede nelle onde di aneddoti e di immagini che si sono irradiate da questo lavoro.»¹¹⁶ Spiegare un atto poetico credo abbia un effetto detrattivo, perché fa *detonare* l'energia che vive in potenza nell'opera-operazione artistica e che tenta di mantenere il proprio carattere di causalità di un novero infinito e indefinito di effetti: Valerio Magrelli, nel contesto poetico, ha messo ben in evidenza questo aspetto *nocivo* della spiegazione: una poesia quando viene spiegata è come una barzelletta che non fa ridere più (*che cos'è la poesia*, 2013 Sossella ed.). Possiamo comprenderne il senso, capire il meccanismo che l'ha prodotta, apprezzarla logicamente, ma perdiamo inesorabilmente ogni potenziale effetto emotivo. Analizzando un evento d'arte relazionale simile ai due esempi descritti, da un punto di vista di progettazione del territorio, appare chiaro che può potenzialmente procurare una serie di effetti. Come ha messo in evidenza nella sua tesi Valeria Sacchetti¹¹⁷ possiamo distinguere gli eventi occasionali (*one shot*) dagli eventi periodici, caratterizzati dalla ripetizione di nuove edizioni a cadenze temporali prestabilite. L'evento periodico ha una esternalità positiva chiara: la *Biennale di Venezia* ne è un esempio inequivocabile. Il modello della Biennale porta con sé un carattere che aveva senso prima dei processi di globalizzazione: come riporta Anna Zinelli¹¹⁸ nella sua tesi di dottorato, secondo «(...) Federica Martini le grandi biennali di arte contemporanea, che si impongono come luoghi di spettacolarizzazione ma anche come rappresentazioni di concetti, “hanno tenuto traccia dell'esperienza delle Grandi esposizioni universali e delle Secessioni di area tedesca, hanno inglobato aspetti della fiera, del festival di culture e del museo-laboratorio, pur aprendo in modo prospettivo alla sperimentazione curatoriale e alla riflessione dei modi di produzione di questo discorso” (Martini, 2011 p. 14). La mostra periodica diviene dunque una condensazione di spazialità e tempi differenti, in cui si perpetuano alcuni di quei caratteri che, per Timothy Mitchell¹¹⁹, avevano caratterizzato la dinamica espositiva ottocentesca in qualità di luogo di costruzione di una visione coloniale - orientalista ed eurocentrica - del mondo dell'arte, ma sono al contempo luogo di ripensamento delle strategie di

¹¹⁶ Traduzione di Michele Porsia. Fonte: <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>

¹¹⁷ Sacchetti V. (2018) *la cultura come leva di marketing territoriale – il caso Molisecinema-Kalenarte MAACK* (Un. Comm. Bocconi – economia e management per Arte, Cultura e Comunicazione - Milano)

¹¹⁸ Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte e dello Spettacolo Ciclo XXVII – Università Degli Studi di Parma; *documenta 1955-1964 -Dalle origini all'istituzionalizzazione del "museo dei cento giorni": la messa in scena, i modelli teorici e la presentazione dell'arte italiana*. Coordinatore: Chiar.mo Prof. Arturo Calzona Tutor: Chiar.ma Prof.ssa Vanja Strukelj

¹¹⁹ Cfr. T. Mitchell, *The world as Exhibition*, in “Comparative Studies in Society and History”, Vol. 31, n. 2, aprile 1989, pp. 217-236.

rappresentazione, ridefinizione e messa in discussione dei linguaggi e delle istituzioni»¹²⁰. Non si intende sminuire il valore culturale e artistico di eventi simili alla Biennale di Venezia di arte e di architettura, ma va sottolineato che la struttura formale, con i padiglioni nazionali, conferisce un carattere competitivo tra nazioni che impedisce una profonda comunione e condivisione delle conquiste intellettuali che possono essere raggiunte attraverso l'arte. Vedremo come la *documenta* di Kassel (DE) riesca invece a creare un *forum* internazionale davvero costruttivo.

Vanno peraltro tenuti in considerazione casi anomali e virtuosi rispetto al *modello biennale*: esistono eventi ciclici, ma che avvengono ogni volta in modo diverso. Un esempio è il caso del Premio Termoli con la Direzione Artistica di Achille Pace. Altre volte la ciclicità è accompagnata da una variante strutturale che sposta l'evento ogni volta in un luogo diverso come nel caso di BJCEM (Biennale des Jeunes Créateurs de l'Europe et de la Méditerranée - Biennale dei Giovani Artisti d'Europa e del Mediterraneo) nato a Sarajevo nel 2001 e con sede a Brussels e Torino allo scopo di replicare ogni due anni l'esperienza avvenuta a Barcellona nel 1985. Da subito è stato concepito come un *ombrello* internazionale e multidisciplinare per gli artisti sotto i trenta anni di età. Nel 1986 un'edizione speciale a Salonicco e nel 1987 il ritorno a Barcellona hanno spezzato dagli esordi lo schema della periodicità a cadenza regolare e la ripetizione in uno stesso luogo. Da allora in poi BJCEM si è svolto ogni volta in città diverse e, la Biennale, è accompagnata da eventi collaterali de-localizzati che precedono e seguono ogni edizione. Nel 2009 ho avuto il privilegio di essere stato selezionato per la Biennale di Skopje (FYROM) che ha costituito un'esperienza fondamentale per il mio percorso di ricerca.

Gli eventi occasionali sono i più usati, e possono essere considerati *triggering factor* (fattori di innesco), per innescare strategie complesse di marketing territoriale che mirino alla convergenza tra l'immagine interna ed esterna in un luogo specifico. Questa tipologia di eventi è, a mio avviso, capace di lasciare con certezza una *scia* di esternalità positive solo nel breve-medio termine, a meno che riesca in una mitopoiesi che metamorfosa l'evento in sé in un racconto territoriale destinato all'eternità come nel caso di *Legarsi alla Montagna* e *When Faith Moves Mountains*. Un esempio virtuoso di evento occasionale può essere costituito anche semplicemente dall'evento che accompagna e permette la creazione di un'opera d'arte nello spazio pubblico come è avvenuto ad esempio per alcune opere del MAACK (Kalenarte), in particolar modo con *Il Poeta* di Costas Varotsos.

¹²⁰ Come affermato da Francesca Gallo “le mostre d’arte contemporanea meritano una riflessione accurata che tenga conto del ruolo storico che le grandi esposizioni internazionali prima (dai Salons in poi) e le mostre d’avanguardia in seguito, hanno giocato nella definizione dell’arte del XIX e XX secolo, quando, venute meno le strutture sociali dell’ancien régime, committenza e collezionismo si trasformano”. Cfr. F. Gallo, *Les Immatériaux*. Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea, Aracne, Roma 2008, p. 11.

9.12 RSVP.

Anna Halprin è stata tra gli artisti presenti per la *documenta 14*. Va però messo in evidenza come in realtà la rivoluzione della Halprin nella danza sia frutto della relazione tra Lawrence Halprin e Anna Schuman Halprin. Sebbene frutto dell'intensa collaborazione dei due è stato Lawrence Halprin (architetto paesaggista, urbanista ed ecologo) a formalizzare nel 1968 un metodo chiamato *RSVP Cycles*. La rilevanza in ambito territoriale delle performance urbane coordinate dalla coppia è stata messa già in evidenza da Vasdeki (2011) nella tesi di dottorato *La trasformazione del paesaggio come processo socio-culturale: influenza delle pratiche performative. Una lettura critica tra arte, etnografia e pianificazione* (Cfr. Bibliografia). Ma gli *RSVP Cycles* sono stati applicati in diverse situazioni e diversi contesti, dal più semplice, al più complesso. Ad esempio le *task performance* (performance con un 'compito' da eseguire), che sono un mezzo per intraprendere conversazione tra il proprio corpo e un ambiente, possono essere praticate in quel meraviglioso contesto ambientale, un bosco di sequoie a Kentfield, in California in cui la coppia ha costruito, tra il 1953 e il 1954, una particolare pedana piana per la danza ispirata tra l'altro da contatti diretti con i fondatori del Bauhaus che Halprin aveva avuto modo di conoscere alla Harvard University nel 1937. Proprio lì Anna Halprin continua a sviluppare il suo approccio al movimento e conduce laboratori a cadenza settimanale a cui partecipano artisti multidisciplinari che hanno la possibilità anche di condividere le loro coreografie (o *score*, partiture come sono chiamate dagli Halprin) prima di portarle in spazi pubblici. Gli esercizi proposti hanno costituito la base per una serie di atti collettivi, "rituali di movimento", come passeggiate con gli occhi bendati e seminari con studenti, tra cui Trisha Brown, Simone Forti e Yvonne Rainer. L'esperienza cinestesica e la collettività offerte da questo spazio interstiziale possono essere ricondotte agli inizi della danza moderna.

Come hanno messo in evidenza Pierre Bal-Blanc e Lou Forster, curatori per *documenta 14*, il passaggio dalla coreografia alla creatività collettiva è stato una svolta decisiva. Il processo circolare formalizzato da Lawrence nel 1968 chiamato "RSVP" descrive questo processo creativo. Si parte da una valutazione delle risorse (R); si ha una partitura, un'idea coreografica vaga, flessibile, aperta e variabile, ma ben progettata (S); si procede ad una valutazione del lavoro basata su valori (V); e si analizzano le prestazioni (P). Come risposta alle rivolte di Watts a Los Angeles nel 1965, ad esempio, Halprin creò una compagnia di danza multirazziale statunitense, quasi senza precedenti, in cui il ciclo RSVP forniva un metodo ad ogni comunità per esprimere la propria presenza. La coppia ha continuato a lavorare con altre minoranze razziali, sessuali e locali (i *Rituali maschili e femminili*, 1978), e anche con le persone sieropositive (*Circle the Earth: Dancing with Life on the Line*, 1989).

9.13 il caso Culburb. Nel 2011 sono partito per Praga per partecipare dall'interno al progetto *Culburb* – *Cultural Acupuncture Treatment for Suburb* guidato dal CCEA (Centre for Central European Architecture), che aveva, tramite i *social network* catturato in modo particolare la mia curiosità; così ho partecipato al bando della Regione Molise del *Progetto Leonardo* che consentiva ai professionisti di lavorare per tre mesi all'estero al fine di confrontarsi con gli ambienti europei di scambio e produzione di idee innovative. Ero molto interessato alle potenzialità di pratiche territoriali virtuose legate al mondo dell'arte e all'idea che il pianificatore potesse assumere il ruolo del *pirotecnico* in un progetto di accensione di luci sul territorio. L'idea Culburb¹²¹ è nata a Praga nel 2011 da una collaborazione del CCEA (Centre for Central European Architecture) – capofila – con organizzazioni internazionali quali l'*European Cultural Foundation*, alcuni Ministeri come il *Ministry of Culture Czech Republic*; *Ministry of Culture of the Slovak Republic*; *Ministerwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego*, *Ministrstvo Za Izobraževanje, Znanost, Kulturo In Šport*; e altri enti governativi e non governativi come *Praha.ue*; *Miasto Stołeczne Warszawa*; *Mestna občina Ljubljana*; *Grupa PKP*; *bęc zmiانا*; *Austriackie Forum Kultury waw*, *Délegyháza Visegrad Fund*, *Namzeti Kulturális Alap*, *Gallery MC*, *MG+MSUM*, *OK arsus*, *Unam Posgrado Arquitectura*; *Kiber pipa*; e finanziato dalla *European Commission*. Culburb ha avuto tratti decisamente sperimentali: sono state scelte sette località in sei città del centro Europa: Rajka e Rusovce, due periferie di Bratislava; Délegyháza nei pressi di Budapest; Zalog a Lubiana, Psáry vicino Praga, Sandliten a Vienna e Ursus per Varsavia. Questi luoghi sono stati scenario di installazioni, performance e progetti socioculturali. Culburb è stato un tentativo significativo, uno stimolo per le periferie in oggetto, accostato da una sorta di lunga e paziente manutenzione del pensiero e della coscienza spaziale attraverso eventi culturali, convegni, incontri informali con gli abitanti nel tentativo di trovare i punti giusti in cui operare al fine di addensare, attrarre le vite degli abitanti e raccogliarne le idee. L'obiettivo finale è stato quello di agire in sei città europee portando nelle loro estremità, le periferie, estremi atti di cultura nel tentativo di riqualificarle attraverso interventi in alcuni punti nevralgici in cui si è supposto che si potesse catalizzare, attivare o riattivare un'energia benefica. Lo scopo generale è stato quello di innescare processi che potessero aumentare la qualità dei luoghi a favore degli abitanti. Una sorta di agopuntura ha portato il territorio verso un nuovo equilibrio e ha cercato una cura auto-generata dall'interno del *corpo urbano*. Mi sono accorto – faccio una piccola digressione – che questa idea era in linea con la poetica di Joseph Beuys considerato da me un maestro. Egli utilizzava spesso il feltro o il grasso come materiali che, anche metaforicamente, riescono a non far dissipare il calore-energia del corpo; egli credeva fermamente nella potenzialità di trovare e di usare questa energia, tutta interna ed individuale, ma rivolta al bene collettivo. Il tempo, o meglio l'epoca, gioca un ruolo determinante sulle parole e dunque sul pensiero e sulla cultura: - non a caso - la parola “malattia” non significa più esattamente quello che significava un

¹²¹ <http://www.culburb.eu>

secolo fa o cinquanta anni fa. La “malattia” come metafora della periferia urbana è un *topos* antico nel linguaggio urbanistico, fin troppo abusato dagli addetti ai lavori per descrivere le problematiche che hanno afflitto e affliggono tutt’ora le parti estreme della città. Negli ultimi due secoli di storia urbana, le posizioni teoriche e pratiche sono state molteplici anche a seconda delle mode e di tendenze culturali passeggere; molti i tentativi di “cura” che hanno però spesso cercato una soluzione, tanto per rimanere nella stessa metafora, in una medicina unica somministrata al bisogno per alleviare i dolori e migliorare lo stato di salute di questi luoghi difficili. Si è cercato, semplificando, ad esempio di portare in questi spazi le dinamiche e le relazioni proprie del centro città. Molto spesso questi tentativi urbanistici sono stati fallimentari semplicemente per il fatto che la razionalità non è sufficiente per risolvere problematiche che non appartengono alla sola sfera del *logos*. Ad esempio progettare 'dall'alto' uno spazio aperto pubblico per farne una piazza, non significa che le persone la utilizzeranno come luogo di scambio reciproco o, sempre a titolo di esempio non basta collegare meglio una zona lontana dal centro con i servizi per migliorare la vita di chi abita in un'*area di lontananza*. Le periferie sono dunque difficilmente curabili in modo tradizionale. Possiamo ipotizzare che non hanno bisogno di assomigliare al centro, ma che possono trovare una loro identità particolare?

Servono idee brillanti e, a volte, basta una scintilla nata dall'attrito tra affinità e divergenze – usando un ossimoro – per ragioni irrazionali. Spesso è l'arte a mettere in contatto e far cortocircuitare quella tradizionale dicotomia tra *logos* e *pathos* che scompare proprio generando quella scintilla così necessaria alla crescita della *civitas*. Se c'è una cosa che accomuna le estremità urbane contemporanee è il carattere di 'periferia culturale'. Se la periferia in passato con semplicità si contrapponeva quasi sempre al centro (la parte di città dotata di identità sociale, estetica, economica, culturale) oggi la periferia è più sinonimo di anonimato e disorientamento. I luoghi periurbani mi sembrano essere sempre meno luoghi di conflitti economici e sociali, ma sempre più luoghi di *non-sense*, di *sprawl*, di dispersione, dove il pensiero tende ad allentarsi. Mi pare anche che la parola periferia - al singolare - sia divenuta pian piano una parola desueta scalzata da *periferie*, al plurale, con la molteplicità di significato che ne deriva. In questa pluralità convivono e trovano appiglio problemi antichi e nuovi. Oggi esistono infatti, tutte le periferie che si sono generate fin ora: persiste la periferia storica, quella del *social housing* come quella delle speculazioni edilizie, la periferia industriale, la periferia dei condomini e quella delle villette a schiera e così via. Queste periferie, costruite in epoche culturali diverse dall'oggi, vivono nella città in un'unica unità di tempo, il presente. A queste periferie che restano si aggiungono periferie che crescono verso l'esterno, dilatando ulteriormente la città, ma si generano anche all'interno concentrando il costruito innalzando volumi o occupando spazi verdi, spazi aperti. Nascono anche nuove periferie, impreviste e fuori schema e per cui c'è necessità di ricerca e analisi per capire le dinamiche e i disagi lì presenti. Infine ci sono le periferie *a tutto tondo* che nel tempo sono capaci di cambiare il loro volto: quartieri

popolari divenuti *posh* e al contrario quartieri centrali di colpo svuotati, privati delle relazioni proprie di una città e divenuti, ad esempio, lo *shopping mall* a cielo aperto di una città. Ci sono anche fortunati esempi di riutilizzo di quartieri industriali trasformati in luoghi di residenze o in spazi per la cultura, ma che spesso restano *mentalmente periferici*.

A volte le periferie sono la parte *molle* della città, altre volte sono invece sono la parte dura, il bordo tagliente dove il disagio, il conflitto, prende la forma dolorosa della ferita. Lo sforzo più grande per chi si occupa di città è tenere un osservatorio aperto, fatto di domande che devono essere lasciate aperte affinché possano aiutare a riconoscere di volta in volta dove sono le periferie e che tentino di trovare, in periferia, *un'idea di periferia*.

La proposta Culburb si è dunque realizzata con il finanziamento, la promozione (un sito internet, *call for artists* e manifestazioni pubbliche...) e la realizzazione di interventi che hanno agito su una superficie minima, ma che si proponevano di raggiungere gli strati profondi della coscienza collettiva. Opere e operazioni spesso temporanee, ma in grado di restare nella memoria del territorio aumentando o aggiungendo ad esso *carattere* e diversità. Non tutti gli interventi hanno raggiunto l'obiettivo, ma, sebbene con qualche caso infelice, il progetto è da considerare nell'insieme un caso virtuoso.

La peculiarità del progetto Culburb è che è riuscito ad essere nello stesso tempo un progetto plurale e unitario. Alla luce di considerazioni e studi sul significato contemporaneo di periferia e all'uso fin troppo abbondante di metafore patologiche, Culburb ha proposto l'utilizzo di una sorta di *medicina alternativa* pensando che questi luoghi potessero costituire un'opportunità per la produzione e lo sviluppo di cultura. Il team di CCEA, composto da architetti urbanisti, ma anche da storici dell'arte, tecnici urbanisti, grafici e creativi, ha selezionato progetti non solo strettamente artistici, ma anche proposti da sociologi o intellettuali in genere con un carattere creativo e che sono apparsi potenzialmente utili nel tentativo di risolvere le diverse problematiche croniche delle sei città coinvolte. Sono stati proposti alle diverse comunità atti creativi e creatori condivisi che potessero portare vita e relazioni nei diversi contesti spaziali specifici. I risultati sono stati inattesi perché, a volte, luoghi che appaiono in superficie morti o moribondi si rivelano una fucina di vita sotterranea che nasce proprio dalla decomposizione e dalla putrefazione; dall'assenza di un ordine costrittivo e, questa condizione ambientale, con un piccolo aiuto, può far emergere delle potenzialità inespresse. La rilevanza di questa esperienza è che non ha cercato un medicamento univoco trovato una volta per tutte. Non c'è una farmacopea per curare ogni malanno, e perciò è necessario sviluppare una metodologia plurale e topica. E non esiste un solo stato di salute, pertanto è necessario usare tanti e diversi approcci che possono essere usati contemporaneamente e combinati per trovare in ogni momento una dosata composizione utile a formulare una preparazione *ad hoc*. Ogni luogo ha le sue peculiarità e perciò ha risorse differenti, ispira ad affrontare e risolvere i disagi nei modi più disparati.

Prendiamo in esame la capitale austriaca. Nel 2012 Wolfgang Schneider e Beatrix Zobl hanno operato a Vienna con il progetto *CLA (Community in Arbeit)* per esplorare il tema del lavoro comunitario, ma nella stessa città sono stati accolti anche Paul Woodruffe e Walter Klasz con il progetto *Construction of the bach* (istallando nella città uno spazio di riflessione e meditazione); e Carla della Beffa con il progetto *Love song exchange* (per incontrare e far incontrare le persone e aiutarle a scambiare le proprie esperienze); e poi Sylvia Winkler e Stephan Koeperl con il progetto *The benchmark* che hanno invitato gli abitanti a passare una notte su una panchina o Marcella Pascal e Alexander Felch con il progetto *Occupy Sandeleiten* con lo scopo di portare alla luce e nello spazio urbano i movimenti segreti e notturni dei suoi abitanti. Guardare le città contemporanee 'dal lato periferia' rappresenta una *chance* per la città nella sua totalità per prendere coscienza di se stessa e riacquisire ciò che ha perso o che non ha mai avuto. È un modo per trovare un'uscita dal *cul-de-sac* (espressione francese che il nome del progetto mi ha evocato) creato da quelle modalità di insediamento scollate dal contesto specifico territoriale e ben criticate da Magnaghi (2010), ma anche da fenomeni come lo svuotamento del centro storico da quelle relazioni che lo hanno costruito e che lo rendevano un ordinato groviglio culturale.

Il tentativo è quindi agire sulla "distanza", un concetto che oggi ha sempre meno a che fare con i millimetri e invece sempre più a che fare con i rapporti e le relazioni e quindi con un significato interno. La lontananza si concretizza tra casa e casa, tra uomo ed uomo, tra vicini. Una sorta di carenza di legame che si auto genera quotidianamente e in un modo facile e subdolo; si aggiungono così nuove ed imprevedute estremità o luoghi estremi in cui le città si diluiscono, si assentano e perdono di centro vorticando intorno a vuoti fatti di silenzio e di mancanze relazionali. Il disagio urbano contemporaneo si delinea quindi come un'autistica sconnessione tra le parti sempre più disperse e sempre meno identificate. La lingua ceca ha assimilato alcune parole straniere trascrivendone i fonemi, per esempio "víkend" sta per fine settimana. Se "cul" fosse anche la cecchizzazione di "cool", fresco, potremmo concludere che la finalità di un progetto come Culburb è, cosciente della natura relativa e non definitiva delle risposte, di continuare a porsi domande e di cercare instancabilmente nuovi e *freschi* risultati.

9.14 *love song exchange* di Carla della Beffa. È interessante per questa ricerca approfondire la performance dell'artista transdisciplinare Carla della Beffa del 20 giugno 2012 in Sandeleiten (Vienna) quando è riuscita a costruire relazioni tra persone appartenenti ad una comunità, ma che senza il suo intervento di innesco non si sarebbero mai incontrate e conosciute. La cosa straordinaria è che è riuscita nel suo intento con l'arte più effimera e immateriale che esista: la musica. Cantare provoca un piacere forte e l'ascolto procura emozioni intime. L'artista da me intervistata ha asserito che solo nel momento in cui le viene in mente una canzone d'amore capisce il sentimento che prova, non il

contrario. Il progetto aveva dal principio come obiettivo primario la connessione tra persone tramite la condivisione di pensieri ed emozioni profonde, ma essendo un esperimento sociale la riuscita non poteva essere garantita. In un quartiere persone vicine nello spazio, possono essere lontane semplicemente perché non c'è stata mai occasione di un incontro per una reciproca conoscenza. Carla della Beffa è riuscita a far incontrare per la prima volta persone che abitano in una stessa zona o magari nello stesso condominio. I residenti sono stati invitati, attraverso una fitta campagna di volantinaggio e mediatica in diverse lingue, durata molte settimane. Inizialmente sono arrivati nella piazza indicata come luogo di svolgimento di questa performance circa venti residenti di Sandtleiten. Nella realizzazione di un'opera relazionale bisogna essere estremamente aperti «(...) come quando filmi e per caso entra qualcosa di inatteso, ma che diventa la chiave del film ad esempio giochi con un fiammifero e ti bruci, è la bruciatura che rende interessante il film, non il gioco con il fiammifero di per sé». Giovani e meno giovani, uomini e donne, tutti seduti in cerchio, hanno cantato a cappella, senza amplificazione, melodie romantiche, rock o canzoni popolari nella propria lingua d'origine circondati dagli altri in osservazione e in ascolto. Timidi in un primo momento, tutti dopo poco si sono sciolti e hanno attratto altre persone che si sono unite al gruppo divenuto più numeroso. Certamente dopo quel giorno mitico, e che è finito solo perché la notte era troppo buia per continuare a cantare, le persone coinvolte avranno per lo meno continuato a salutarsi se non a frequentarsi amichevolmente con una certa frequenza. Scambiandosi reciprocamente *l'immagine sonora* del sentimento più profondo hanno creato un legame resistente e che ha abbattuto ogni barriera culturale e pregiudizio sociale. L'evento è stato registrato e documentato e i suoi punti salienti sono condivisi online¹²². L'esperimento di Carla della Beffa dimostra che l'eterogeneità culturale e sociale può essere un elemento unificante. L'artista nella mia intervista registrata su supporto audio asserisce: « (...) io non prendo mai una posizione, la mia scelta artistica, che è evidentemente una posizione, è di mettere in evidenza le varie possibilità e punti di vista, perché la gente di solito ne segue uno. E invece il mio obiettivo è di aprire gli orizzonti. Nel momento in cui capisco che ero ferma su un punto di vista, diciamo anche un pregiudizio, cerco di allargare la visuale e lo faccio anche con gli altri. (...) L'obiettivo primario dell'artista è creare consapevolezza e aprire la visione, poi può avvenire una scelta». Carla della Beffa continua a mandare candidature per residenze d'artista soprattutto in università americane e australiane perché c'è già una comunità di studenti che scelgono di fare un'attività interdisciplinare, divertente e che procura crediti formativi. Secondo Carla della Beffa lavorare insieme è il miglior modo per creare relazioni e l'artista, a differenza del sociologo, ha la libertà di farsi domande a cui non c'è bisogno di rispondere in modo univoco, cammina e «si cammina dentro, si cammina dentro le idee alla Kierkegaard».

¹²² <http://www.culburb.eu/news/love-song-exchange-vienna/>

10 DOCUMENTA COME ESPERIENZA

10.1 In Hessen. I sette mesi che hanno visto come base operativa Kassel sono stati di fondamentale importanza per la mia ricerca nel trovare una prospettiva internazionale e indagare la direzione del pensiero contemporaneo incarnato nell'arte contemporanea di *documenta 14*. Per questo devo molto al Prof. Bruns e al suo team, all'*Archivio di documenta* e al suo staff che, dopo avermi ufficialmente invitato, mi ha assistito e assecondato nelle ricerche di documentazione in particolare di *documenta 7* con la presenza del progetto *documenta urbana e 7000 eichen* di Joseph Beuys.

Il primo bimestre, in accordo con il prof. De Bonis, è stato impegnato negli scambi culturali con alcuni colleghi dottorandi del team universitario, in particolar modo è stato fruttifero l'apporto di Daniel Munderlein per quanto riguarda la metodologia della ricerca e di Louise Leconte sulla definitiva rinuncia, in questa specifica ricerca, ad un'analisi comparativa degli strumenti di pianificazione paesaggistica tra diversi Paesi europei.

Ad aprile le energie si sono concentrate in una *preparazione al viaggio nel viaggio*, nel rendere il più possibile produttivo il doveroso viaggio ad Atene per visitare la città scelta dal direttore artistico di *documenta 14* Adam Szymczyk al fine di restituire a *documenta* il significato sociopolitico che ne ha ispirato la nascita. Ad Atene ho visitato le esposizioni e ho intervistato diversi attori coinvolti in vario modo nell'evento (artisti, curatori, il personale detto 'coro') e il Direttore Artistico stesso. Il viaggio è risultato molto utile per capire lo spirito dell'operazione culturale e le dinamiche internazionali europee che coinvolgono ogni sapere e ricerca che tenti di affrontare le tematiche attuali legate al paesaggio. Inoltre è stato indispensabile per focalizzare l'attenzione su alcuni processi artistici particolarmente legati ai territori.

Tra aprile e maggio, in accordo con il tutor, ho partecipato a diversi seminari del progetto internazionale LED (Landscape Education and Democracy) organizzati dall'Università di Kassel in collaborazione con altre Università e Istituti di Ricerca europei. Ho interrotto il programma da studente per motivazioni di ricerca chiedendo di assumere un ruolo diverso: essendo il corso destinato a studenti di ogni angolo del globo, la discussione si è stretta sulla tematica della democrazia negata in alcuni Paesi e questo avrebbe comportato un arresto della linea di ricerca che stavo cercando di tracciare. Ho contemporaneamente collaborato alla stesura, con il prof. De Bonis, di un progetto transfrontaliero per l'Università del Molise che si attagliava perfettamente al mio tema di ricerca. Intanto ho preso contatti con il Municipio di Kassel, con il Municipio di Francoforte e con l'Ente del Parco Regionale Rhein-Main e così sono seguite interviste e scambi epistolari di particolare rilievo.

A giugno è iniziata la *documenta* a Kassel. Ho seguito con dedizione e pazienza ogni evento, dalla conferenza stampa alle singole esposizioni fino alla chiusura. I risultati di questo intenso e minuzioso lavoro sono stati usati parzialmente, utilizzando solo la documentazione e le considerazioni utili a costruire un discorso senza divagazioni pindariche. Nel frattempo ho continuato a fare ricerca sul

campo con alcuni esperimenti sulla percezione del paesaggio quotidiano e ho perseverato nella ricerca bibliografica, accogliendo i consigli delle mie guide locali.

Ho sviluppato, con l'ausilio del prof. Bruns, un metodo di raccolta di dati qualitativi circa la percezione del paesaggio quotidiano da parte degli abitanti di un quartiere di Kassel pieno di tensioni e disagi sociali. Il pre-test del metodo è stato fatto con alcuni ragazzi e assistenti del centro sociale 27N. L'esperienza a Kassel mi ha portato a costruire una metodologia, e a testarne sperimentalmente l'efficacia, per analizzare la percezione del paesaggio quotidiano da parte degli abitanti utilizzando sì metodi già noti alle scienze sociali, ma ibridandoli con pratiche artistiche. L'esperimento ha portato risultati inattesi, interessanti, ma talvolta non pertinenti. Forse è da considerare un fallimento e il fallimento come risultato importante per una successiva rimodellazione. Questo ha portato alla conclusione di considerare la necessità di formulare meglio – non in questa sede – un programma di raccolta dati al fine di non cadere in conclusioni già magistralmente argomentate ad esempio in *The image of the city* di Lynch. L'ultima settimana di luglio è stata dedicata al IP (Intensive Programme) di LED che mi ha visto in qualità di *tutor* con circa quaranta ragazzi provenienti da ogni angolo del mondo. Ho collaborato attivamente alla realizzazione di una passeggiata notturna nel *Nordstadtpark* di Kassel (stesso quartiere dell'esperimento metodologico) sperimentando una modifica temporanea dello spazio e annotando le reazioni percettive del gruppo itinerante (abitanti e partecipanti di LED IP), dei passanti, degli *users* abituali.

Nel frattempo, con un ritmo un po' più disteso, a causa di un infortunio – anche questo è servito – sono riuscito a proseguire la ricerca intervistando la Direttrice del Parco Regionale Rhein-Main e i responsabili del settore cultura del Municipio di Kassel comprendendo finalmente la natura dei rapporti tra le varie Amministrazioni e gli Enti. Questo aspetto è stato fondamentale ed è stato difficile fare chiarezza soprattutto per la difficoltà nel comprendere che l'aggettivo *informale* è utilizzato per esprimere non programmazioni, pianificazioni o progetti con un modello *dal basso*, ma tutte le operazioni che esulano dalla esecuzione strettamente *conformativa* e *cogente* ad una legge, statuto, delibera; programma-piano-progetto.

Ho ritenuto per onestà e serietà della ricerca e per l'impossibilità di viaggiare, di spostare il rientro definitivo in Italia a dopo il *finissage* di *documenta 14* (17/09/2017) a Kassel al fine di poter raccogliere gli ultimi dati necessari e testimoniare attivamente la chiusura dei lavori.

10.2 La percezione delle persone nel gruppo di ricerca di Kassel. Diedrich Bruns, che dal 1997 ricopre la cattedra di Pianificazione del Paesaggio e Uso del Suolo, e il cui interesse di ricerca è concentrato sui metodi di pianificazione partecipativa, in particolare per quanto riguarda l'inclusività e il coinvolgimento degli abitanti soprattutto nella fase iniziale del processo di pianificazione. Bruns ha conseguito gli studi in Architettura del Paesaggio e Progettazione presso le Università di Hannover nota per la ricerca della scuola di Buchwald (1968) che, insieme all'Università della Pennsylvania (con la scuola di Mc Harg), è considerata pionieristica nel cercare un legame tra architettura e pianificazione del paesaggio ed ecologia. «Non a caso (...) proprio in quegli anni veniva proposto lo studio di Valutazione Ambientale (EIA Environmental Impact Assessment) e soprattutto sorgevano i prodromi dell'ecologia del paesaggio (Zonneveld, 1963; Finke, 1971; Ingegnoli, 1971; Leser, 1976; Forman, 1979)» (Ingegnoli, 2011 p. 19). Tra l'altro all'inizio degli anni '70, fu proposto per le strade di Hannover un progetto artistico che attirò l'attenzione pubblica internazionale. Da allora, il paesaggio urbano è caratterizzato da centosettanta opere d'arte, tra cui una serie di fermate del tram e degli autobus.

Le tre Nanas sul Leibnizufer sono diventate uno dei simboli di Hannover dal 1974. L'opera di Niki de Saint Phalle ha dato luogo ad uno dei primi dibattiti sull'arte negli spazi pubblici non avendo raccolto inizialmente il consenso dei cittadini. Il lavoro condotto dal gruppo guidato dal prof. Bruns è in continuità anche con la ricerca seminale di Lucius Burckhardt fondatore della *strollologia*¹²³ (Spaziergangswissenschaft, Promenadologie con cui il luogo stesso si spiega nel suo intento estetico) e la cui ricerca ha tentato di rispondere ossessivamente alla domanda *perché il paesaggio è bello?*.

Il confronto con linee di ricerca estere è intrinseco alla ricerca. La necessità che muove questa ricerca nella disciplina di pianificazione del territorio nasce sì da alcune costatazioni tutte italiane, ma che possono forse essere estese, calibrandole in modo opportuno, a diversi territori europei o in altre nazioni soprattutto alla luce delle interazioni che sono avvenute nel corso della storia e che hanno omologato alcune problematiche spaziali rendendole globali.

Il pensiero occidentale ha sicuramente delle questioni comuni, proprio sulle problematiche, e l'Unione Europea culturalmente si basa -o dovrebbe basarsi- sulle sinergie innescabili tra i diversi Paesi. Ci sono anche alcuni 'pensieri forti' e trasversali che hanno oltrepassato ogni confine determinando alcune similitudini nelle problematiche attuali della vecchia Europa, e che peraltro influenzano la nascita delle nuove città (non dobbiamo dimenticare che stanno nascendo nuove città ad esempio in Asia o in Africa) nei Paesi in Via di Sviluppo a volte ripetendo una vecchia canzone destinata a finire con una già nota stonatura.

¹²³ Tradotto da me per questioni fonemiche dall'inglese *strollology*

Come ha costatato Lynch in uno spazio diverso, l'America e in un tempo diverso, gli anni '60 del secolo scorso, ci sono momenti in cui appare necessario cercare di superare i blocchi determinati dalla storia di un territorio attraverso metodi innovativi del suo governo. Negli Stati Uniti di Lynch la necessità di trovare un terreno comune era determinata soprattutto dalla volontà di superare le barriere culturali, razziali ed etniche in un contesto che si accingeva ad essere multietnico e pluriculturale e che avrebbe tratto proprio da queste caratteristiche il proprio carattere. Non è l'Europa un continente multietnico? Siamo già creolizzati per usare un'espressione cara a Adam Szymczyk. Quali sono i blocchi che impediscono l'espressione di innovazione e creatività nella costruzione dello spazio europeo?

10.3 *documenta* non è un semplice evento ricorrente. *documenta*¹²⁴ è considerata da molti studiosi la più importante manifestazione ricorrente dedicata all'arte contemporanea. Nata a Kassel nel 1955 dal senso di urgenza culturale avvertito in Germania dopo la Seconda Guerra Mondiale, un decennio dopo la dismissione della dittatura nazista, la prima *documenta* non fu una semplice esposizione, ma ha rappresentato sin dagli arbori il carattere di *forum*, fucina di idee e precursore di tendenze grazie all'iniziale proposito di Arnold Bode che ha immaginato da subito *documenta* come un evento ciclico e malleabile e pienamente cosciente di situarsi in un'area di confine. Per comprendere a fondo l'importanza simbolica di questo evento dal punto di vista urbano e paesaggistico, risulta necessario non solo «(...) partire dalla genesi di Documenta, dalle motivazioni cioè che hanno condotto la Germania del Secondo Dopoguerra, quando ancora non si era concluso il processo di ricostruzione, a concentrare gli sforzi per organizzare una grande mostra internazionale» (Pinto, 2012, p. 120) come suggerito da Pinto, ma fare ancora qualche passo indietro per tracciare una cornice storica. Va ricordato ad esempio che la dittatura hitleriana aveva letteralmente proibito l'arte di avanguardia confiscando nel 1937 circa seicentocinquanta opere d'arte contemporanea dai musei del Reich, opere che vennero esibite nella mostra itinerante *Entartete Kunst* (Arte Degenerata) partita da Monaco e che venne in seguito proposta in altre undici città tedesche o austriache. La mostra, ad ingresso gratuito, fu inaugurata direttamente dal cancelliere Joseph Goebbels. Aveva l'intento di ridicolizzare opere e artisti contemporanei tra cui Marc Chagall, Otto Dix, Max Ernst, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Otto Lange, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Vincent Van Gogh e molti altri esponenti di spicco dell'*espressionismo tedesco*, ma anche della *Neue Sachlichkeit* (nuova oggettività), del *dadaismo*, del *cubismo*, del *fauvismo*, dell'*impressionismo* e del *surrealismo* noti e meno noti. La mostra riscosse un inatteso apprezzamento da parte del pubblico e questo determinò l'esilio di molti artisti che furono costretti ad emigrare e che si spostarono soprattutto negli Stati Uniti. L'esilio più o meno volontario e la chiusura nel 1933 della

¹²⁴ Ho pensato di usare il carattere minuscolo nel rispetto della scelta del creatore della manifestazione Arnold Bode, adottando però sempre il corsivo. Questa parola è stata fino all'edizione quattordicesima del 2017 un logo in sé.

scuola *Bauhaus* (che si era già dovuta spostare da Weimar a Dessau nel 1925 e poi nel 1932 a Berlino) sono da considerare da parte dell'Europa un elemento detrattivo di *valore territoriale*. Ma probabilmente molti intellettuali sarebbero stati eliminati dal regime e credo sia da sottolineare che questo spostamento spaziale, a mio avviso, è stato importante per garantire, anche nel periodo bellico, una continuità di libertà nella ricerca artistica finalizzata alla costante costruzione del pensiero occidentale. Inoltre credo sia possibile ipotizzare che questo sradicamento fu determinante per lo sviluppo dell'*Action Painting*, la prima corrente artistico-culturale di portata internazionale nata nel Nuovo Mondo e che permise, come mette in luce Achille Pace nei suoi discorsi, la rinascita della sperimentazione in Europa e in Italia con il movimento *Informale* nel secondo dopoguerra. In modo più esplicito credo che non sarebbe esistito alcun Jackson Pollock senza l'apporto culturale europeo scaturito come externalità positiva dall'emigrazione negli USA di intellettuali del vecchio continente e che, di conseguenza, l'arte europea e in particolar modo italiana non avrebbe avuto modo di superare l'*impasse* dovuta in Germania alla censura nazista, in Italia dallo smarrimento generale dell'arte avendo, il fascismo, sposato sia lo stile neoclassico che quello delle avanguardie. L'*Action painting* insieme alla musica *jazz* e *rock* e all'architettura funzionalista ha accompagnato culturalmente il *Piano Marshall* che, nato per aiutare la ripresa di una Europa in ginocchio, ha esportato nel vecchio continente i nuovi modelli culturali statunitensi.

Kassel, tutt'ora polo per la produzione industriale di armi e mezzi bellici, fu una delle città più colpite dai bombardamenti: la città fu rasa al suolo, distrutta quasi completamente come mostrano le foto aeree e il plastico presso il Museo della città di Kassel. Ma è da tenere in considerazione che la posizione di questa città, nel nuovo assetto geopolitico tedesco del dopoguerra, la portò al margine dell'Occidente, a pochi chilometri dalla linea di confine con la Deutsche Demokratische Republik.

Un gruppo di intellettuali di cui facevano parte Bode, Hoch, Lemke, Lewinsky, Mattern e Von Buttlar formò inizialmente un *circolo* informale che, il 28 febbraio del 1954, decise di formalizzarsi in un'associazione con la finalità specifica di organizzare una mostra di arte contemporanea durante il *Bundesgartenschau*, la Fiera Federale dei Giardini in programma. Va tenuto in considerazione che Kassel era il luogo perfetto per questa tipologia di Fiera essendo caratterizzata da due parchi storici noti per il loro *design* peculiare. Nel centro, quasi adiacente al Fridericianum, c'è il *Karlsane* (XVI sec.) e nei pressi di Wilhelmshöhe il *Bergpark* (XVIII sec.). Secondo Bode la Fiera costituiva un'occasione imperdibile di visibilità considerando che i visitatori avrebbero avuto, molto probabilmente, il senso estetico necessario per apprezzare un'esposizione di arte contemporanea. Il legame tra documenti e la Fiera è molto più profondo di come può apparire e, in questo contesto, è un dato molto significativo. Va considerato che in Germania la figura del pianificatore di paesaggio, generalmente architetto, si occupa non solo del paesaggio nell'accezione odierna data dalla Convenzione Europea, ma anche dei giardini e dei grandi parchi. Questo dato è significativo di come l'*estetica del territorio* sia considerata ad ogni scala e

in ogni progetto di fondamentale importanza. Il progetto di paesaggio viene tradizionalmente fatto per ogni tipo di progetto in particolar modo infrastrutturale.

Tornando a *documenta* va tenuto presente che Bode intendeva utilizzare anche dei padiglioni nella Fiera, cosa che poi non è avvenuta, ma *documenta* e la Fiera nel 1955 costituirono una ragione per restaurare e ridisegnare i tratti di parco *Karlsaue* nelle vicinanze dell'Orangerie distrutta dai bombardamenti e di cui era rimasta in piedi solo una piccola parte. Nel 1959, tra 'altro, questo edificio fu usato come *venue* per *documenta II*.

Il circolo ormai consolidato in associazione prende, in prima battuta, il nome di *Europäische Kunst des 20. Jahrhunderts* (Arte Europea del Ventesimo Secolo), poi *Abendländische Kunst des XX. Jahrhunderts Eingetragene Verein* (Arte Occidentale del Ventesimo Secolo Associazione Registrata), come riportato nello statuto dell'associazione datato 28 aprile 1954. Ma già prima della costituzione in Associazione Bode e Mattern avevano inviato una missiva indirizzata al Sindaco di Kassel con una bozza del progetto che, oltre ad un'esposizione di arte, prevedeva eventi culturali come conferenze, concerti musicali, rappresentazioni teatrali in diversi luoghi urbani, al fine di porre la città nel «centro del panorama europeo sul dibattito delle questioni relative alla cultura»¹²⁵. Sin dal principio è evidente la volontà di utilizzare i resti del Fridericianum, uno dei primi musei pubblici europei in stile neoclassico costruito per volontà di Federico II d'Assia tra il 1769 e il 1779, come sede principale dell'evento. Bode ha in mente di integrare nelle rovine delle strutture effimere, in tessuto, che, con effetti di luce, potessero definire gli spazi espositivi. L'allestimento sperimentale, prendeva ispirazione dalla mostra che si era tenuta l'anno precedente al Palazzo Reale con le opere di Pablo Picasso.

Il carattere della prima *documenta* è dato dal cercare di focalizzare l'attenzione sulla ricerca artistica francese e tedesca della *Die Brücke* evidenziandone le differenze. Bode esprime l'intenzione di esporre le opere degli artisti *pionieri*, i Maestri, che avevano determinato un filone di ricerca a lui contemporaneo. Appare subito chiaramente non solo la valenza civica di tale operazione, ma anche il volere l'appoggio degli organi amministrativi chiedendo finanziamenti al Ministero dell'Assia, al Ministero Federale degli Interni (Minister für Gesamtdeutsche Frage), al Ministero Federale per gli Affari Esteri, alla Municipalità di Kassel. Nel 1954 Bode scrive: «Kassel si estende in una zona di bordo. Fu totalmente distrutta e si sta ricostruendo attivamente. Può considerarsi un modello a trenta chilometri dal confine¹²⁶(...) Kassel non subisce pressioni da gruppi di artisti e non ha legami artistico-politici (...) non vuole costruire su antiche tradizioni, ma vuole invece creare (...) una nuova tradizione vivente, la cui idea di base è (...) espandibile»¹²⁷. Già è visibile in filigrana in queste parole di Bode la volontà di creare

¹²⁵ Bode A., Mattern H., Lettera al sindaco di Kassel, Dott. Lauritzen, 19 gennaio 1954. *documenta Archiv* / d1/ M. 16.

¹²⁶ Bode intende evidentemente la cosiddetta 'cortina di ferro'.

¹²⁷ Bode Plan, Archivio *documenta*, *documenta 1*, Mappa 8.

con *documenta* una tradizione territoriale che, attraverso la ripetizione, la fa assomigliare ad un rituale di fondazione: *documenta* può essere considerata in accezione barthesiana quasi un *mito d'oggi*.

Il senso di 'urgenza' culturale e di riflessione sul confine tra diversi modelli culturali ha determinato *ab origine* il carattere multiculturale e sperimentale dell'evento che da subito non è stato una semplice esposizione, ma un forum, una fucina di idee innovative. Inoltre è stata ed è, come ha messo in evidenza Adam Szymczyk, Direttore Artistico di *documenta14*, uno strumento di costruzione comunitaria che avviene tramite *l'esperienza estetica*. Questo carattere è stato riproposto, come vedremo, in *documenta 14* nel 2017.

Fra la prima e la seconda edizione si è istituita *documenta GmbH* (assimilabile in Italia a una società a responsabilità limitata) per assicurare la continuità della mostra, un'istituzione culturale' con la Municipalità di Kassel come socio di maggioranza. Questa operazione è criticata da Adam Szymczyk art director di *documenta 14* in quanto ritiene che abbia in qualche modo ingessato l'evento portando ad edizioni caratterizzate da poca sperimentazione, con un taglio definito dall'unico Direttore Artistico e che si sono rivelate una semplice esposizione di opere di poco rilievo nel dibattito internazionale. Parzialmente concordo con questa posizione, vedremo ad esempio il comportamento della società nel caso del falso catalogo di *documenta 9* della Burckhardt, ma vanno considerate anche le esternalità positive per la cittadina e per l'intera regione e che, senza un'organizzazione semi-pubblica, non avrebbero avuto modo di manifestarsi. Inoltre va considerato che il clima politico e culturale per alcuni anni è stato temperato e le manifestazioni artistiche sono state ovunque meno *impegnate*, forse più superficiali. Sicuramente la scomparsa di Bode dopo *documenta 6* ha creato una cesura importante: ad esempio l'operazione artistica *7000 Eichen* di Joseph Beuys proposta per *documenta 7* (1982) è stata compresa a fondo dalla cittadinanza e dagli organi amministrativi solo di recente, non solo sottostimata per decenni, ma anche derisa da un gruppo di artisti che, per provocazione, hanno colorato il basalto grigio dei massi con un rosa acceso. Attualmente la cadenza dell'evento è intervallata da cinque anni (inizialmente era una quadriennale) spesi in un lavoro certosino e costante per la sistemazione della documentazione della precedente edizione e la preparazione della successiva, quando, per cento giorni, Kassel riesce a polarizzare tutte le attenzioni del mondo artistico ed esprime in modo sempre diverso a seconda dell'edizione il carattere di racconto del presente e/o di impegno artistico verso il futuro. Credo sia fondamentale riportare quasi integralmente le riflessioni contenute in *Learning from Athens* (2015) sviluppate da Adam Szymczyk nel 2013 e che presentano un punto di vista specifico sulla storia di *documenta*. Il testo, da me tradotto, è stato pubblicato nel 2015 in un prezioso libro *in 60 Jahre documenta*: «(...) La parte più importante e interessante di ogni approccio a *documenta* consiste nel risolvere il dilemma di come riempire la nave affinché possa fornire i contenuti che rappresentino una

risposta a lungo termine dello stato attuale delle arti. Il risultato di qualcuno è stato una documentazione significativa sulla cultura contemporanea, sulla società e sulle politiche con un impatto comparabile a quello che ha avuto la prima *documenta*. Se la prima *documenta* è stata creata per il bisogno di un risveglio generale e per la ricostruzione materiale e sociale della Germania, ha avuto in parallelo l'intento di creare una piattaforma comune di esperienze e discussione dei valori per i cittadini a livello nazionale (e in seguito anche internazionale). È accaduto questo: l'esposizione di arte contemporanea ha fornito un possibile forum in cui potevano avere luogo i dibattiti. La prima *documenta*, coinvolgendo le tradizioni frantumate delle avanguardie, fu allestita tra rovine e fiori, e questo contesto ha permesso sia di guardare indietro, al passato, che audacemente puntare verso i futuri possibili.

L'obiettivo chiave a cui ha puntato il curatore della prima *documenta* era quello di assicurare che la continuità dello sviluppo nell'arte moderna dell'Europa occidentale (ricordiamoci del muro che ha diviso Berlino fino all'89), interrotta dalla storica catastrofe degli anni di guerra, potesse essere garantita. Nelle mani di Arnold Bode, e strutturata secondo una cornice interpretativa disegnata dallo storico dell'arte e curatore Werner Haftmann, *documenta* anche nella seconda, nella terza e nella quarta edizione era impregnata dell'idea di progresso di stampo modernista, della pittura e nella scultura delle avanguardie, includendo le ricerche degli artisti che erano riusciti a superare la guerra, attraversandola. Nel 1968 *documenta 4* si confrontò con quel dissenso critico e sociale che ha segnato quegli anni: il pubblico e gli artisti furono chiamati ad una maggiore partecipazione e una radicale riformulazione dell'esposizione. Nell'edizione molto dibattuta del 1972, Szeemann intraprese un modello completamente autoriale, di cura, e propose “un evento di 100 giorni” che sostituì la formula ormai obsoleta del “museo di cento giorni” usata dai suoi predecessori.

Le quattro edizioni di *documenta* che seguirono, con tutte le loro peculiarità, si allontanarono dall'ambizione della manifestazione precedente per diventare la dichiarazione inclusiva, onnicomprensiva dell'arte contemporanea e della società. Si costruì di volta in volta una visione curatoriale pluralista e centrata sugli artisti. E quando *documenta* coincise con la fase tarda della Guerra Fredda, iniziò ad essere intesa come eredità culturale, prendendo le dovute distanze dalle realtà politiche e, coesistendo con il generale consolidamento del mercato dell'arte, accese i riflettori sugli sviluppi dell'arte occidentale evidenziando l'esperimento internazionale globale del Minimalismo e dell'Arte Concettuale.

Ma questo stato delle cose fu acutamente sfidato dai curatori di *documenta X* diretti da Catherine David che nel 1997 operarono uno spostamento paradigmatico. Questa edizione ha messo in gioco nuove traiettorie geografiche e storiche intorno al globo, restaurando il “taglio” concettuale della mostra

dichiarando che le politiche e le poetiche non sono che un'unità inseparabile. *documenta X* è stata la prima a mostrare lo spostamento dell'assetto geografico e culturale del mondo dopo il 1989. Senza un nemico immaginario (che bello!) poteva nascere un'economia mondiale basata sullo sfruttamento di intere nazioni e persone, livellando le differenze e con il costante confronto ideologico tra il malgoverno quasi-totalitario dell'Est, e l'auto-giustificata democrazia dell'Ovest che ha dovuto subire una revisione radicale (la visione dicotomica, in seguito, sarà declinata dalla distinzione tra Occidente e Sud, tra Occidente e Islam radicale, o l'Occidente e qualsiasi altra cosa, a seconda del bisogno).

Nel 2002, la *Documenta11* di Okwui Enwezor ha continuato questo progetto intellettuale espandendo l'ampiezza globale della mostra. Ha portato l'orientamento discorsivo e critico di *documenta X* alla sua logica conseguenza stabilendo diverse “piattaforme” decentralizzate a Vienna, Nuova Delhi, St. Lucia, Freetown, Lagos, Johannesburg, Kinshasa e nella stessa Kassel. Dedicata a temi politici e culturali come la “democrazia irrealizzata”, la “giustizia transitoria” e la “creolizzazione”, queste piattaforme hanno dimostrato che l'arte non deve essere vista come isolata dalle condizioni della società globale. Ha affermato con forza una visione del mondo postcoloniale, pluralistica e ha compiuto un cambio di fuoco, dagli oggetti d'arte, ai processi politici e sociali che la producono. Le espressioni culturali che hanno avuto voce in *Documenta11* sono state articolate con una forza senza precedenti, rilevando i disastrosi effetti associati al veloce avanzamento dell'economia globale e permettendo l'emersione di una immagine di mondo contemporaneo con diversi livelli di lettura. Includendo un numero significativo di artisti e pensatori non occidentali, *Documenta11* ha consentito una cesura storica e culturale che ha permesso da quel momento il tentativo di abbracciare il presente.

Se *documenta X* e *Documenta11* hanno usato l'esposizione come uno strumento di riflessione politica e sociale – invece di tenerlo limitato a un esercizio di eccellenza curatoriale e un veicolo per mettere in mostra l'arte contemporanea in linea con lo spirito del tempo (*zeitgeist*) – le due più recenti esposizioni hanno segnato un crescendo d'incertezza causato dai cambiamenti della passata decade nell'economia globale e dagli spostamenti drammatici nell'equilibrio del potere mondiale. Inoltre questi spostamenti politici sono andati di pari passo con l'incremento della diversità degli idiomi artistici e dei format che non potrebbero essere portati sotto il comune denominatore di un'esposizione tematica. Nella riflessione svolta, *documenta 12* di Roger M. Buerger e Ruth Noack ha indagato i momenti formativi della modernità e l'eredità del Modernismo nel globo cercando di identificare e ravvivare le idee dell'Illuminismo. Ha fatto ciò sia legando lo spettacolo alla grande storia culturale di Kassel e guardando indietro alle meno note tradizioni intellettuali artistiche, che, simultaneamente, ricercando il significato di concetti presentati nella *documenta* di Bode del 1955. In fine, la curatrice di *dOCUMENTA (13)*, Carolyn Christov-Bakargiev ha eseguito una deviazione dell'idea della soggettività artistica e dei

marginari geografici, spesso abbinando narrative idiosincratiche con atteggiamenti artistici individuali. In questo modo *dOCUMENTA (13)* ha mostrato la crescente difficoltà nel continuare di attendere alle aspettative riposte in questa esposizione, mentre ha mantenuto la stabilità della struttura istituzionale lasciando intonso il suo dogma fondamentale - la sua localizzazione limitata a Kassel - (nonostante, va sottolineato, il tentativo della curatrice di stabilire avamposti della mostra distanti da Kassel, soprattutto a Kabul devastata dalla guerra.) (...) Non c'è bisogno di ribadire quali sono stati i parametri sociopolitici che hanno reso urgente *documenta* nel 1955 che non sono più attuali. Nel 2013, Kassel è geopoliticamente e culturalmente un posto molto diverso da quello che era nel 1955, quando era situata alla frontiera dell'Ovest liberale ed era definita come un faro culturale che illuminava un'Europa divisa, devastata, in ricostruzione. Oggi sembra che la vita sia altrove.

Infine credo che siamo arrivati di nuovo al punto in cui bisogna chiedersi quale sia attualmente un luogo giusto, affinché l'esposizione possa continuare ad essere uno strumento efficiente contro la passività culturale definita dalle aspettative del pubblico contemporaneo e dal mercato dell'arte. *Documenta 14* dovrebbe escogitare modi per eludere ogni obiettivo spettacolare. La più grande esposizione del mondo deve ancora diventare un agente critico, invece di fare da testimone, di essere un palco o una preda dello spettacolo. Credo che affinché ciò possa accadere, *documenta* – che fin'ora si è svolta in un luogo circoscritto, e con il prevedibile ritmo di cinque anni – ha bisogno di essere radicalmente, anche se temporaneamente, ridefinita. In un mondo che sta subendo i profondi deliri nati in questo secolo dall'aumentando di velocità, *documenta* deve ricercare di nuovo la sua vocazione (...).

10.4 la mia *documenta 14*. Un punto di svolta della ricerca è stato dovuto al periodo svolto all'estero presso l'Università di Kassel: da febbraio a settembre del 2017 ho trascorso sette mesi a Kassel, in Germania, per il periodo estero previsto dal programma di Dottorato di Ricerca.

Devo premettere che la meta, Kassel, era stata scelta per due ragioni: 1) la qualità della Scuola di Architettura del Paesaggio che si distingue per un'esplicita volontà multidisciplinare: ha l'intento di mettere insieme le discipline connesse al paesaggio e lasciare che si contaminino vicendevolmente. Nella mia permanenza ho potuto constatare che questo è ottenuto in un modo che definirei *pratico*, sia tenendo semplicemente insieme gli studiosi di questo tema, e di temi limitrofi, in una stessa area del Campus Universitario (in ampliamento), che attraverso l'organizzazione di laboratori e attività comuni. Non sono solo convegni e seminari, ma anche attività volte all'esposizione pubblica delle ricerche attraverso vere e proprie mostre correlate da presentazioni formali, ma anche da momenti conviviali in cui avvengono forme di scambio informali tra colleghi. La seconda ragione 2) è nata dalla volontà di seguire da vicino gli sviluppi più contemporanei dell'arte partecipando a *documenta 14* curata dal critico,

curatore e artista polacco Adam Szymczyk. Ho atteso con un interesse sempre crescente l'inizio di questo evento quinquennale, perché non si tratta semplicemente di una mostra, ma si è configurato sin dalla sua nascita, nel 1955, come un *forum* di discussione sulle dinamiche del proprio tempo con una proiezione futura. Sapevo che avrebbe determinato dei mutamenti nel mio percorso: i tre numeri della rivista *South – a state of mind* che lo hanno preceduto e preparato mi avevano fatto ipotizzare che il carattere di *documenta 14*, come già era avvenuto in altre edizioni, potesse essere spiccatamente proiettato non solo verso una forma d'arte *in senso allargato* ma anche con un'intenzione civica per la costruzione del pensiero.

10.5 Stolpersteine. Tra le prime osservazioni sul campo c'è stato l'aver riscontrato una massiccia presenza di *Stolpersteine* ovvero le *pietre d'inciampo* un progetto concepito nel 1993 dall'artista tedesco Gunter Demnig. Siamo di fronte ad un'idea di *arte diffusa*; avevo già visto le *Stolpersteine* in altri luoghi poiché questo progetto ha un carattere internazionale e ha coinvolto i Paesi Bassi, la Germania, l'Ungheria, la Repubblica Ceca, la Romania, la Svizzera, la Spagna, il Lussemburgo, l'Austria, il Belgio, la Bielorussia, la Croazia, la Francia, la Grecia, l'Italia, la Lituania, la Norvegia, la Polonia. A mio avviso è l'esempio più calzante di arte contemporanea nel paesaggio come *memoria globale*. È stato infatti concepito per ricordare i deportati, non solo ebrei, vittime del totalitarismo nazi-fascista. È un esempio di *globalizzazione buona* perché ha la capacità di adattarsi a luoghi diversi. In definitiva questo progetto artistico è estremamente interessante perché 1) è disseminato nel territorio a scala paesaggistica; 2) non si impone alla percezione; 3) ha un carattere internazionale. L'importanza di questa opera-operazione è a mio avviso costruttrice di una cultura europea antifascista condivisa e riesce a materializzare la memoria comunitaria della Seconda Grande Guerra. Nonostante il tema sia centrale per l'evoluzione storico-politica, ma anche filosofica, del mondo occidentale ed è – ahimè – attuale, a causa di nuovi movimenti neonazisti, bisogna ammettere che nella sua manifestazione artistica è un tema che spesso cade nella facile retorica del dramma. L'operazione invece in questo caso è molto discreta e si basa su un solo elemento ripetuto: una lastra quadrata in ottone – con lato di dieci centimetri – che riporta il nome, il cognome e la data di nascita e di scomparsa di un deportato di guerra. Queste piccole lastre spesso coprono alcuni sampietrini di marciapiedi o piazze cosicché l'attrito del passaggio rende il materiale lucente. Ogni piastra della misura dell'elemento unitario di selciato diffuso in molte città europee, è inserita quasi sempre senza difficoltà nella pavimentazione preesistente. Generalmente viene posta di fronte alla casa del deportato o nel punto del suo arresto. Molto spesso non sono elementi isolati, ma *arcipelaghi* che ricompongono relazioni familiari e rapporti di vicinato. Sebbene questa disseminazione ha avuto inizio nel 1993, la prima *Stolpersteine* in verità è stata posta il 16 dicembre 1992 di fronte al Municipio di Colonia e riporta l'ordine di Heinrich Himmler che diede inizio alla

deportazione. L'opera di Demnig è un'operazione raffinata e minimale, una sorta di *mosaico scomposto* sul terreno dell'Europa. L'esito è quasi impercettibile: lo sguardo cade, nei percorsi quotidiani, solo talvolta, quando si è pronti ad accogliere il messaggio e arriva una strana luce riflessa dal metallo. Sebbene *Stolpersteine* faccia pensare all'inciampo, all'intralcio, l'opera può passare inosservata a chi è distratto. Eppure ha una forza tale da essere stata per taluni un elemento di fastidio tanto da essere stata persino osteggiata. Il diciannove dicembre 2018 ad esempio Adachiara Zevi ha denunciato l'atto vandalico di rimozione (a Roma, Via Madonna dei Monti) di venti *pietre d'inciampo*. La notizia è apparsa su tutti i rotocalchi. Il pregio dell'operazione artistica sta nel non invadere la percezione con un artefatto squillante: non si pone come *monumento*, ma è visibile a chi riesce a vedere ed evidentemente disturba chi perpetua le idee fasciste e antisemite. È da sottolineare che pur coinvolgendo diverse nazioni non ha nulla a che fare con quei processi di globalizzazione che tendono all'uniformità percettiva.

Kassel è davvero punteggiata da una moltitudine di *Stolpersteine*; infatti la città, è stata un punto strategico per la deportazione come ricordano alcune opere di arte *site-specific* proprio nell'area universitaria, ma anche perché polo industriale per la produzione di armamenti. La città fu quasi completamente rasa al suolo, a causa dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, come mostra un plastico 'toccante' conservato nel Museo della Città. La città fu ricostruita scegliendo il modello modernista e ricostruendo filologicamente solo pochi edifici. La prima impressione è di essere in una città periferica e con delle forti rigidità non solo dal punto di vista spaziale, ma anche sociale. Vi sono assi viari rettilinei e carrabili come *Frankfurter Strasse* e *Wilhelmshöher Allee* che penetrano il tessuto urbano creando inevitabilmente delle cesure. La città si divide in quartieri dalle caratteristiche diverse e, soprattutto in periferia, emerge subito la natura multietnica della comunità. Questo rende alcuni quartieri caratterizzati da tutte quelle manifestazioni percepibili che una comunità immigrata produce per affermare la propria identità straniera sebbene integrata. L'atmosfera generale tuttavia, con il passare del tempo, mi è apparsa in un modo molto diverso rispetto al primo impatto. Ho percepito una *creolizzazione* basata sulla tolleranza e che si avvantaggia delle varietà culturali.

10.6 osservazione delle 7000 querce. Tra le prime osservazioni, appena arrivato, ho notato la diffusione di alberi soprattutto di quercia con, alle radici, un grande blocco cuneiforme (circa un metro di altezza) di basalto. Conoscevo altre città della regione e non avevo mai visto nulla di simile. Filari, gruppi più o meno vasti e più o meno ordinati, ma anche esemplari solitari, tutti con la stessa caratteristica: un grande masso grigio. Ho subito cercato di capire chiedendo a Susanne Rübsam, che mi ha seguito nelle ricerche d'Archivio, confermando la mia ipotesi: erano le settemila querce di Joseph Beuys. Conoscevo l'operazione, ma non la immaginavo così. L'*aktionen 7000 Eichen* infatti non si è concretizzata in un'area specifica e definita, ma è un vero e proprio progetto di paesaggio urbano. Ho

vissuto questa scoperta come una piccola epifania comprendendo che avrebbe giocato un ruolo fondamentale in questa ricerca. Iniziato per *documenta 7* nel 1982 con la piantumazione delle prime querce, la prima di fronte al Fridericianum, si è concluso nel 1987 dopo la scomparsa dell'artista con la posa dell'ultima quercia accanto alla prima. Conoscevo Joseph Beuyes in modo piuttosto superficiale, come l'artista tedesco che ha operato anche nel centro-sud italiano tra Pescara, Foggia, Napoli e Gibellina dove ha progettato il succitato *Sacro Bosco*.

10.7 il ritrovamento casuale di una dimenticata *documenta urbana*. Cercando in Archivio documenti circa la *documenta 7*, nello specifico riguardanti il progetto *7000 Eichen* di Joseph Beuyes, ho trovato la documentazione di una *documenta urbana* che si è rivelata inattesa ed epifanica. Oltre a mettere a fuoco l'interesse primario per il paesaggio è risultato chiaro che Arnold Bode (1900-1977), sin dalla prima edizione di *documenta*, avesse messo in evidenza l'importanza della relazione tra arte, urbanistica e paesaggio. Già nell'esposizione del 1955 aveva presentato nel Fridericianum, con fotografie di grande formato, cinquanta edifici ritenuti di grande rilevanza mostrando un interesse per l'architettura, ma è nel 1977, anno della sua dipartita, che scrisse nella prefazione al catalogo di *documenta 6* di voler cominciare subito a lavorare per *documenta 7* che avrebbe molto probabilmente visto la realizzazione di un progetto collaterale concepito già nel 1964, una *documenta urbana* con la finalità di creare relazioni tra *Spazio - Architettura - Arte - Ambiente*. In altri scritti usa la stessa espressione (*documenta urbana*) per indicare eventi in diversi spazi pubblici della città oltre al desiderio di trasformare, durante i cento giorni di *documenta*, la *Kunsthalle* (sala espositiva) Ottagonale ai piedi dell'Ercole da museo a *Kunsträume* (spazio per l'arte)¹²⁸.

documenta, come ogni manifestazione d'arte contemporanea, non ha, non poteva e non potrà mai avere il consenso pieno da parte degli abitanti di Kassel, semplicemente perché c'è sempre e ovunque una comune ritrosia per il cambiamento e persiste il pregiudizio che spendere soldi pubblici per l'arte vuol dire toglierli ad ambiti ritenuti più importanti per il buon funzionamento del territorio. Ma il retropensiero di Arnold Bode era che grazie a una *documenta urbana* avrebbe, in modo collaterale ma contemporaneamente strutturale, migliorato il radicamento di *documenta* nel territorio, rinforzando il legame con la popolazione di Kassel¹²⁹. Risulta significativo in questo contesto annotare che il progetto abbia determinato il nome, ricalcandone la dizione, di una serie di eventi presso l'*Università di Kassel* tenutisi tra il 2005 e il 2007. La serie di incontri sul tema *die Visionen urbaner Entwicklungen* (visioni di sviluppo urbano), con il titolo *documenta urbana*, è stata organizzata della *Pfeiffer-Stiftung für Architektur* (Fondazione Pfeiffer per Architettura) in collaborazione con il Dipartimento di Architettura, Urbanistica,

¹²⁸ 1977 - *documenta 6*, Catalogo Volume 1, p. 16, Kassel.

¹²⁹ Absatz nach Lucius Burckhardt: *documenta urbana - was könnte das heißen?* in *documenta Forum Kassel* (Hrsg.): Beiträge zu einer *documenta urbana*, Schriftenreihe Heft 1, Kassel 1982

Pianificazione del Paesaggio nell'Università di Kassel: simposi e *workshop*, in linea sia con il pensiero di Arnold Bode, che con l'approccio alternativo di Lucius Burckhardt¹³⁰. Va annotato che presso lo spazio *Peppermint*¹³¹, che, durante i cento giorni della *documenta 14* (2017), ha ospitato la biblioteca personale di Annemarie e Lucius Burckhardt (1925-2003; 1930-2012), si è svolta dal 18 al 22 aprile 2016 la *Mapping Kassel week* (settimana di mappatura di Kassel): una squadra formata dallo *staff* di *documenta 14*, artisti, studenti della Scuola d'Arte e dell'Università di Kassel ha invitato alcuni intellettuali per riflettere sull'*im/possibilità* di una mappatura della città in scala uno a uno. Con questa operazione (che ipotizzo sia stata ispirata dal noto racconto di Borges, *La Mappa dell'Impero*, e da Umberto Eco che in un brillante scritto ne dimostrò l'impossibilità) sono state sfidate le nozioni di *misurazione* e *rappresentazione*, facendo emergere il desiderio verso altre forme di leggibilità e di racconto. Durante la *Kassel Mapping Week*, sono stati usati alcuni metodi sviluppati da Annemarie e Lucius Burckhardt che, con il loro peculiare background di sociologia, hanno insegnato per molti anni a Kassel, ritenendo centrale i rapporti e le molteplici relazioni che possono crearsi tra il pianificatore, la città e la gente che vi abita. Dopo il workshop, René Rogge (ospite) ha lavorato sui numerosi materiali per creare una manufatto, complesso e con diversi livelli di lettura, che ha aperto percorsi per ricerche ulteriori. Questo *iperoggetto* presentato il 3 settembre 2017 è rimasto a disposizione dei visitatori di *Peppermint* che, nei mesi successivi, sono stati invitati a riattivare i materiali raccolti, creando nuove topografie.

10.8 documenta urbana. L'idea iniziale della *documenta urbana* di Bode si trasformò presto in un vero e proprio progetto urbano che prevedeva la costruzione di un complesso residenziale sperimentale nel sud-ovest di Kassel, in un'area a quattro chilometri dal centro della città, la Dönche, che era stata usata come area di addestramento militare, ma che dal 1970 era divenuta riserva naturale. L'esecuzione materiale del progetto avrebbe dovuto compiersi tra il 1980 e il 1982 in modo che fosse possibile presentare il progetto nella *documenta 7* (1982). Il progetto del 1977 prevedeva di lasciare tre quarti dell'area come spazio verde, utilizzando il resto per completare un insediamento di periferia esistente.¹³² L'attenzione di Arnold Bode, rivolta inizialmente in modo esclusivo verso l'*arte della costruzione*, ha subito sposato altre idee, che prevedevano eventi di arte nelle piazze, in alcuni quartieri, nel parco storico Wilhelmshöhe e nell'edificio a pianta ottagonale che fa da piedistallo all'Ercole, un simbolo della città. Bode auspicava che una *documenta urbana* potesse innescare un processo di aumento della qualità degli

¹³⁰ Satz nach Pfeiffer-Stiftung für Architektur an der Universität Kassel Universität Kassel - Fachbereich Architektur, Stadtplanung, Landschaftsplanung, online unter <http://www.documenta-urbana.de/index.html>, abgerufen am 29. November 2008.

¹³¹ *Peppermint* è il nome di uno spazio, creato nel gennaio 2016 per incontri, conferenze, scambi più o meno formali attiguo alla Biblioteca e all'Archivio di *documenta* e che è stato uno degli spazi educativi di *documenta 14*. *Peppermint* ospita gli incontri del gruppo di studenti Membrane, la comunità locale con la Camera dei Comuni, e il circolo di cucito Lose Fäden. Prende il nome dalla pianta aromatica menta piperita che è ibrida e che presenta radici trasversali. Cresce rapidamente ed è citata in molta narrativa.

¹³² Satz nach Albrecht Puffert: Der Projektablauf eines experimentellen Modellvorhabens in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg, 1982, S. 20–25.

edifici residenziali di Kassel con un effetto sulle condizioni di vita della popolazione. Bode credeva vivamente che progetti di edilizia sperimentale, insieme alla presenza di artisti/creativi in case-studio, potessero mostrare delle alternative all'edilizia sociale prodotta fino agli anni Settanta nella Repubblica Federale Tedesca attraverso la quale erano già ampiamente soddisfatti i requisiti quantitativi di alloggi determinati dalle distruzioni belliche e dall'immigrazione.

Ma gli interessi dello stato dell'Assia e della città di Kassel incontrarono quelli della Società Immobiliare *Neue Heimat*¹³³ e così *documenta urbana* ha costituito un modello di cooperazione tra pubblico e privato, tra la *Neuen Heimat Nordbessen* e la *Gemeinnützigen Wohnungsgesellschaft* (GWG, la Società Municipale di Edilizia Benefica) con un finanziamento pubblico di circa il sessanta per cento.

Hans Eichel è stata una figura chiave nell'operazione di incrocio degli interessi nel costruire una zona residenziale sperimentale e nello stesso tempo di farla essere una operazione immobiliare interessante: figlio di un architetto, è stato sindaco di Kassel dal 1975 e perciò membro del *Funktion auch im Aufsichtsrat* (Consiglio di Sorveglianza) di *documenta*. I contatti con Alberto Vittorio (Presidente della *Neue Heimat*, nato a Kassel) e Lauritz Lauritzen (ex sindaco di Kassel, in seguito Ministro Federale delle Costruzioni) sono stati di fondamentale importanza¹³⁴.

La discussione dei progettisti verteva sull'ambiente di vita e sulla qualità dello spazio abitativo urbano, su critiche dell'edilizia residenziale e dell'urbanistica degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta, sul loro *design* industriale e i suoi complessi residenziali intensivi che avevano tenuto in scarsa considerazione gli aspetti sociali legati allo spazio per il tempo libero, alla famiglia, ai bambini. I pianificatori di *documenta urbana* videro la possibilità concreta di fornire una proposta alternativa a quei cittadini che tendevano a migrare dal centro prediligendo le aree circostanti¹³⁵.

A cavallo del 1978-1979, la Municipalità di Kassel chiamò un gruppo di esperti accademici per formare un Consiglio Consultivo. Vi presero parte Gerhart Laage (Amburgo / Hannover, Architettura), Christian Kopetzki (Kassel, area di sviluppo urbano), Heribert Kohl (Düsseldorf, area sociologia del tempo libero), Juergen von Reuß (Kassel, area *space planning* / ecologia) e Jos P. Weber (Amburgo / Delft, area dell'arte). Allo stesso tempo si formò attorno all'investitore un Comitato formato da rappresentanti della Federazione, dell'Assia e della città di Kassel. Queste due commissioni hanno

¹³³ Satz nach Albrecht Puffert: Der Projektablauf eines experimentellen Modellvorhabens in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg, 1982, S. 20–25

¹³⁴ „Kontakte Eichels mit Vietor und Lauritzen“ nach Dirk Schwarze: *documenta urbana* in Kassel 1980-1981 ... in die Jahre gekommen in Deutsche Bauzeitung, Nr. 10, 2002, S. 96–100. Die dortige Rigorosität aber abgemildert, da in (zeitlichen) Details nicht völlig stimmig.

¹³⁵ Satz nach Albrecht Puffert: Der Projektablauf eines experimentellen Modellvorhabens in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg, 1982, S. 20–25

concordato una *Gutachterverfahren* (procedura di revisione degli esperti) scegliendo e invitando nove studi di architettura per la progettazione di *documenta urbana*.

All'inizio del 1980, fu completato un piano di sviluppo. Ciò includeva una pianificazione relativamente dettagliata per l'area centrale, nella zona nord-occidentale della *Schöne Aussicht*, nonché una pianificazione, più generale, per le restanti aree nella zona sud-orientale. Il progetto della Heinrich-Schütz-Allee è costituito da una fila di case a tre e quattro piani a forma di serpentina che perciò venne chiamato *Wohnschlange*. A sud di questo, verso la Dönche, era stata invece progettata una serie di appartamenti, case a pochi piani e di piccola scala. Il fulcro della pianificazione urbana era in quest'area una combinazione, progettata in diversi modi, di spazi aperti privati, semi-pubblici, pubblici, aperti, accessibili e schermati. La strada a forma di U e le strutture edilizie che non costituivano il *Wohnschlange* furono chiamate *Cluster* (grappolo). La progettazione definitiva di *documenta urbana* fu fatta su un'area di quattro ettari con duecento edifici residenziali e abitazioni unifamiliari progettate per essere affittate. Bisognava redarre un piano di sviluppo urbano per l'area di costruzione di dodici ettari che venne chiamata *Schöne Aussicht* (bella vista) che includeva la progettazione dello spazio stradale di Heinrich-Schütz-Allee, una strada esistente tra *Schöne Aussicht* e l'adiacente area residenziale Helleböhn. Il pianificatore responsabile della rete stradale a traffico limitato e degli spazi verdi pubblici è stato Raimund Herms. La sua progettazione delle aree di traffico è considerata "organica". Le strade del quartiere hanno preso il nome dai docenti dell'Università di Kassel: Stephan Hirzel, Hans Leistikow, Hermann Mattern, Ernst Röttger, Hans Söder. Sei dei nove architetti scelti si dedicarono al *Wohnschlange* in cui la fila di edifici è tagliata nel mezzo e forma un cancello d'ingresso per la Dönche.

Il 25 settembre 1980 venne posta la prima pietra. Nel 1982 sono state completate centotrentasette dei duecento edifici residenziali pianificati di cui centootto della società immobiliare e ventinove della GWG ottantacinque destinati all'affitto, sedici case e diciassette condomini¹³⁶. Le dimensioni di ogni appartamento sono comprese tra 40 m² e 110 m², le case monofamiliari avevano almeno 100 m² di spazio abitabile, alcune oltre 140 m²¹³⁷. Tra le opere non realizzate, molte furono relative all'area del *Cluster* ed edifici dedicati ad attività pubbliche o commerciali. Manfred Sack nel 1982 esprime un giudizio positivo sull'operazione evidenziando le esternalità positive: un'ispirazione per i progettisti di *social-housing* e dall'altro canto lo sviluppo di un'apertura mentale a soluzioni meno convenzionali da parte dei clienti. Gli edifici costruiti dopo il 1982 furono molto meno sperimentali.

¹³⁶ Satz nach Paul Engelmann: Aufgaben des Bauherren in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg, 1982, S. 82–83

¹³⁷ ibidem

La procedura di scelta degli architetti non si era basata su una gara, ma su una procedura di scelta da parte di esperti: questa selezione particolare ha creato alcune tensioni di interesse, ma nonostante questo i progettisti furono in grado di affermare le loro idee progettuali giungendo a posizioni comuni e specifiche particolarmente interessanti¹³⁸.

Il gruppo di Wilkins e di Olivegren si dedicò al *Cluster* prediligendo costruzioni semplici ed economiche¹³⁹. Il gruppo Olivegren ha usato nel 1981 un modello di partecipazione attraverso i *Partizipationsseminare* (seminari di partecipazione) coinvolgendo le parti interessate.

Inken e Hinrich Baller, Berlino (Amburgo) hanno progettato due edifici del *Wohnschlange* che consentono l'ingresso all'area attraverso la *Porta del Dönche*. Questi edifici sono costituiti da piccoli appartamenti chiamati *Haus der alten Damen* (case delle vecchie signore); un accesso condiviso costituito da scale di grandi dimensioni consente l'ingresso anche agli appartamenti limitrofi nel segmento progettato da Herman Hertzberger. La struttura è costituita da sottili colonne e setti in cemento armato sostengono i pavimenti in cemento armato in modo da rendere le divisioni interne flessibili e di rendere possibile una successiva riprogettazione delle planimetrie; Heinz Hilmer e Christoph Sattler (Monaco di Baviera) hanno progettato due edifici nell'area orientale tra cui in particolare la struttura di testa.

Nell'edificio principale ci sono tre appartamenti, a cui si accede tramite una rotonda, articolata, dominata da una scala di blocchi di vetro. L'altro edificio è caratterizzato da appartamenti relativamente grandi. Questi hanno una sala centrale ottagonale da cui si accede alle singole stanze.

Hilmer e Sattler descrissero i loro edifici come opere di muratura intonacata, tuttavia, le vetrate di grandi dimensioni, soprattutto sui lati sud ed est degli edifici, ricordano gli edifici in cemento armato. Dieter Patschan, Asmus Werner, Bernhard Winking (Amburgo) progettarono un edificio nella zona occidentale. L'edificio, a tre piani, possiede scale indipendenti a differenza dei precedenti asserendo che spazi comuni possono portare ad una comunicazione fruttuosa, ma possono anche causare conflitti e discussioni¹⁴⁰.

La costruzione presenta ampi pavimenti in cemento armato, al fine di consentire il riposizionamento dei tramezzi seguendo le mutevoli esigenze degli abitanti. Una facciata orientale relativamente chiusa, con una percentuale ridotta di finestre ha la funzione di ridurre l'inquinamento acustico causato dalla

¹³⁸ Satz nach Dirk Schwarze: documenta urbana in Kassel 1980-1981 ... in die Jahre gekommen in Deutsche Bauzeitung, Nr. 10, 2002, S. 96-100

¹³⁹ Satz nach Albrecht Puffert: Der Projektablauf eines experimentellen Modellvorhabens in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg, 1982, S. 20-25

¹⁴⁰ Absatz nach Kassels „Schöne Aussicht“. Pläne und Bauten der Architekten, ein Ausstellungskatalog in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg 1982, S. 66 e 67

Heinrich-Schütz-Allee¹⁴¹; Planungskollektiv *Nr. 1* (Berlino) composto da Johann P., Helmut Maier, Hans Heinrich Moldenshardt, Peter Voigt e Hans Wehrhahn,¹⁴² ha progettato un complesso a forma di U nella parte occidentale. I progettisti raggrupparono gli edifici attorno a un cortile, che doveva servire da estensione residenziale e giardino per gli appartamenti al piano terra. Gli appartamenti al piano superiore furono dotati di giardini pensili e serre sul tetto¹⁴³; Otto Steidle (Monaco/Kassel), professore nel 1979 e 1980 presso la Gesamthochschule di Kassel, insieme a Leo Fritsch¹⁴⁴, è artefice di un ampio contributo. Oltre a tre segmenti della serpentina residenziale con una scala a chiocciola aperta, che permette l'accesso a nove appartamenti, sono stati realizzati anche complessi a grappolo all'angolo tra Hermann-Mattern-Straße e Hans-Leistikow-Straße; Il Professore Michael Wilkens con il collettivo Baufrösche (un gruppo di studenti della Gesamthochschule (Università) di Kassel) progettò edifici nell'area del *Cluster*. I progettisti sottolinearono che per le loro case a schiera su Hans-Leistikow-Strasse rinunciarono deliberatamente al carattere spettacolare perché la linea di ricerca estetizzante, seguita da molti, non avrebbe portato ad innovazioni sociali, ostacolando anzi il senso di appartenenza da parte degli abitanti¹⁴⁵. La massa piena dell'edificio, forma nuovi spazi collettivi nell'area esterna. Tutto questo con un design a basso costo. Herman Hertzberger (Amsterdam) progettò due edifici che si collegano agli edifici progettati da Baller. Alcuni appartamenti dispongono anche di una scala comune con gli appartamenti adiacenti. Le scale degli edifici sono state concepite per essere un'opportunità di gioco per i bambini, mentre i balconi sono delle stanze a cielo aperto¹⁴⁶.

Per la facciata Hertzberger ha utilizzato blocchi di cemento grezzo di grande formato combinati con calcestruzzo a vista che creano un motivo simile ad un edificio scolastico già costruito nei Paesi Bassi; Johannes Olivegren (Stoccolma) progettò case a schiera nella zona orientale del *Cluster*. Gli edifici si trovano lungo l'Heinrich-Schütz-Allee e l'Heinrich-Lauterbach-Straße.

È interessante che per quanto riguarda il processo di pianificazione e progettazione fu usato un modello di 'partecipazione moderata' in cui sono state coinvolte, per questioni economiche, solo un

¹⁴¹ Absatz nach Kassels „Schöne Aussicht“. Pläne und Bauten der Architekten, ein Ausstellungskatalog in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg 1982, S. 66 und 67

¹⁴² nach Kassels „Schöne Aussicht“. Pläne und Bauten der Architekten, ein Ausstellungskatalog in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg, 1982, S. 70. Als Mitarbeiterin wird noch Renata Czyzykowski genannt, als federführend für die documenta urbana Hans Wehrhahn

¹⁴³ Absatz nach Kassels „Schöne Aussicht“. Pläne und Bauten der Architekten, ein Ausstellungskatalog in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg, 1982, S. 70 und 71 http://www.wehrhahn-architekten.com/projekt/sch__ne_aussicht-61

¹⁴⁴ Leo Fritsch wird in Kassels „Schöne Aussicht“. Pläne und Bauten der Architekten, ein Ausstellungskatalog in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg, 1982, S. 78–81 neben Otto Steidle aufgeführt

¹⁴⁵ Absatz nach Kassels „Schöne Aussicht“. Pläne und Bauten der Architekten, ein Ausstellungskatalog in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg, 1982, S. 51 und 52

¹⁴⁶ Absatz nach Kassels „Schöne Aussicht“. Pläne und Bauten der Architekten, ein Ausstellungskatalog in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg, 1982, S. 54

centinaio di persone, bambini compresi, che sarebbero state residenti. L'esperimento è risultato difficile¹⁴⁷; Roland Rainer (Vienna) ha sviluppato un piccolo insediamento nella zona orientale del *Cluster*, di cui, tuttavia, è stata realizzata solo una piccola parte: le case in linea lungo la strada di Hermann Mattern. Per motivi energetici, ha optato per facciate a nord in gran parte chiuse e aperture per le finestre a sud¹⁴⁸. Il linguaggio formale scelto da Rainer segue il modernismo.

L'attuale zona residenziale sulla Dönche di Kassel, chiamata *documenta urbana*, è un insediamento permanente creato per scopi dimostrativi ed esemplificativi, che può essere visto come un tardo, e, postmoderno contrappunto a progetti come Hellerau (Dresda), la prima città giardino della Germania, il *Werkbundsiedlungen* (Weissenhofsiedlung) nell'attuale Breslavia (PL), e la *Stalinallee* (Karl Marx Alle) di Berlino Est e l'*Hansaviertel* di Berlino Ovest. *documenta urbana* non può essere considerato a pieno il compimento dell'idea di Bode: il nuovo direttore artistico, Rudi Fuchs, decise infatti di non includerlo nella *documenta 7*.

10.9 Burckhardt in *documenta 14*. Durante *documenta 14*, nei *cento giorni*, all'interno di *Peppermint* è stato creato *Terminal*, uno piccolo spazio di quiete provvisto di pochi elementi essenziali: una sedia, un tavolo, una lampada e un paio di cuffie isolanti. È stato pensato come uno spazio per una pausa «per respirare, per rallentare, per sgombrare, per annullare, per tacere». Anche queste attività fanno parte dell'intricata radice di *Peppermint* fatta da tante azioni complesse e condivise: «passeggiare, ascoltare, leggere, mappare, tessere, raccontare storie e mangiare». Lo spazio principale di *Peppermint* è stato dedicato ad accogliere la biblioteca dell'ufficio di Lucius e Annemarie Burckhardt permettendo ai visitatori di leggere i libri che hanno formato il pensiero non convenzionale e la pratica dei due pensatori affiliati all'Università di Kassel. Il loro approccio alla didattica, all'istruzione universitaria fu davvero originale e seminale utilizzando il *camminare per la città* come modo per apprendere e anche come azione costruttiva di paesaggio. Questa pratica si definì in una vera e propria teoria del camminare indicata dal termine creato negli anni '80 *Spaziergangswissenschaft*¹⁴⁹ che potremmo tradurre¹⁵⁰ con *Promenadologia* (in inglese *strollology*). La passeggiata è considerata come metodo fondante nel campo degli studi estetici e culturali con l'obiettivo di prendere coscienza delle condizioni di percezione dell'ambiente e permettendo lo sviluppo di relazioni e idee di valorizzazione del percepito, talvolta appuntate con degli schizzi su un taccuino, altre realizzando opere-operazioni di arte quasi sempre

¹⁴⁷ Absatz nach Kassels „Schöne Aussicht“. Pläne und Bauten der Architekten, ein Ausstellungskatalog in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg, 1982, S. 64, 65 und 99

¹⁴⁸ Absatz nach Kassels „Schöne Aussicht“. Pläne und Bauten der Architekten, ein Ausstellungskatalog in Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau, Heft 8, Hamburg, 1982, S. 74 und 75

¹⁴⁹ Burckhardt, Lucius (2011). Spaziergangswissenschaft. In: ders. Warum ist Landschaft schön?. Berlin: Martin Schmitz Verlag. pp. 257–300.

¹⁵⁰ dal sinonimo *Promenadologie*.

effimera. Ad Atene presso l'*ASFA* (Athens School of Fine Arts – sala espositiva Nikos Kessanlis) e a Kassel presso la *Neue Galerie* è stata mostrata una piccola selezione degli oltre ottocento acquerelli che compongono la serie *Landschaftstheoretische Aquarelle* realizzata da Lucius Burckhardt tra il 1970 e il 1995, durante il periodo in cui fu Professore nel Dipartimento di Architettura dell'Università di Kassel. Questi acquerelli fanno parte integrante del lavoro teorico di Burckhardt che ha trovato uno dei fuochi di ricerca nella domanda *Warum ist Landschaft schön?* (Perché il paesaggio è bello?). Una risposta non c'è, ma queste opere visive tracciano una via che si intreccia a quella del linguaggio scritto rendendo la domanda più chiara. Tuttavia, a mio avviso, il contributo dei Burckhardt nell'area della pianificazione paesaggistica non è stato colto a pieno dai curatori dell'area espositiva, forse semplicemente perché esulava dai loro obiettivi, mentre ha preso vita in una serie di eventi che riprendendo parzialmente il titolo della performance del 2016 hanno creato uno spazio di dibattito e di dialogo. Il contributo artistico dei Burckhardt non può essere limitato alla produzione di acquerelli: entrambi hanno utilizzato forme artistiche molto più sperimentali che attingono alla tradizione ironica del *dada*, dell'*objet-trouvé*, del *ready-made*, ma forse soprattutto vicina agli experimentalismi degli artisti *Fluxus*. Cosa ancora più interessante, è che prove indiziarie mi hanno condotto alla conclusione che il loro pensiero, volto alla pianificazione del paesaggio, ha avuto modo di svilupparsi anche grazie al contributo di *documenta*. Pur dando molto spazio ai coniugi Burckhardt in *documenta 14* non emerge il lato artistico e forse è stata sottovalutata la figura di Annemarie Burckhardt autrice ad esempio del fantastico falso *Catalogo documenta IX* (1990) conservato presso il *documenta Archiv*. Annemarie Burckhardt si trasferì a Kassel nel 1973, con suo marito Lucius Burckhardt. Durante gli anni '80 hanno ideato insieme il concetto di *Spaziergangswissenschaft* come scienza del camminare; un metodo culturale scientifico ed estetico che come già detto risulta utile per scoprire ed estendere la consapevolezza nella ricezione dell'ambiente che ci circonda. La Direttrice dell'Archivio Birgit Jooss (1965) mi ha permesso di osservare il *kit* originale «completo di cuscino di schiuma, tessuto, filo e libretto di istruzioni, una cartolina che mostra i multipli di Annemarie Burckhardt, due ritagli di giornale e il libro pubblicato da Martin Schmitz (Numero di inventario: AA, d09, Cartella 140). Come racconta Martin Schmitz¹⁵¹(1956) nel libro *The False documenta Catalogue* di Annemarie Burckhardt, pubblicato contemporaneamente come mostra di Annemarie Burckhardt nella Galerie Martin Schmitz il catalogo aveva un formato davvero particolare: Annemarie Burckhardt aveva avvolto un cuscino di spugna in un panno di lino ricamando in copertina la scritta "Catalogo documento IX". Nella primavera del 1990, Annemarie Burckhardt venne invitata a Ghen per il primo discorso su *documenta 9* incontrando personalmente il direttore artistico Jan Hoet di cui aveva apprezzato in senso dell'umorismo. L'estate seguente, Annemarie Burckhardt prese parte esponendo un'opera alla mostra italiana *Il Librismo* e a *Volémia* dove i suoi libri d'arte avevano già ricevuto

¹⁵¹ http://www.martin-schmitz-verlag.de/Annemarie_Burckhardt/Bio.html

un'attenzione da parte della critica. Intanto il *performer* James Lee Byars proclamò *documenta 9* in Svizzera, sul Passo Furka, invitando un milione di artisti a partecipare. Come poteva essere concepito un catalogo per un milione di artisti? Annemarie Burckhardt aveva notato che i cataloghi d'arte stavano via via diventando sempre più grandi e più pesanti: presto nessuno sarebbe stato in grado di trasportarli, né di maneggiarli, né di leggerli. I Cataloghi più voluminosi e pesanti sono, probabile, quelli che più facilmente rimangono intonsi. Forse sarebbero stati utili come protesi per un letto senza una gamba o come cuscino. Per Annemarie Burckhardt si poteva sicuramente fare di meglio rispetto a stampare un comune catalogo di carta dura. Si poteva fare l'esatto contrario, *un cuscino come catalogo* da usare per riposare poggiandoci comodamente la testa. Progettato e realizzato in modo artigianale da Annemarie Burckhardt, la cui intenzione era quella di produrre una tiratura limitata (20 copie al prezzo di 45,90 marchi) l'oggetto è particolarmente interessante: nell'ottobre 1990, molto prima dell'apertura ufficiale di *documenta IX* prevista per giugno 1992, era già disponibile un catalogo della mostra. L'artista sperava che il *falso catalogo per il documenta IX* sarebbe stato preso con l'umorismo che aveva notato in Jan Hoet. Contrariamente alle sue aspettative, il progetto non è stato accolto nel modo previsto, anzi: *documenta GmbH* minacciò di adire le vie legali, vietò le presentazioni e chiese una parte di qualsiasi ricavo. I giornalisti ne fecero uno scandalo. Stava diventando più chiaro che la *documenta GmbH* aveva ingessato sempre di più l'operazione *documenta* privandola del carattere sperimentale. Con un processo, iniziato dalla morte di Bode e con la *documenta 7* di Rudi Fuchs, la mostra d'arte più all'avanguardia si stava trasformando in un *dinosauro* dell'arte.

Il cuscino catalogo appartiene ad una nuova generazione di opere d'arte: questa arte sperimenta la dichiarazione di opere in diversi ambienti o contesti, sul cambiamento di un oggetto prima e dietro al botteghino del museo. Aiuta anche a pensare al ruolo dei cataloghi: come contribuiscono alla ricerca artistica? all'arte, non alla comprensione dell'arte; Annemarie Burckhardt non è un'educatrice d'arte.

10.10 Unpacking Burckhardt "What Remains?" Il 13 settembre 2017 (alle 17.30) dalla *Holländischer Platz* nei pressi dell'Università è partita *Unpacking Burckhardt "What Remains?"*¹⁵² una performance partecipativa guidata da Lisa Kietzke (Laureata in Architettura a Kassel collaborando con il *Arbeitsgruppe empirische Planungsforschung* (AEP – Gruppo di Ricerca di Pianificazione Empirica), attualmente docente di Pianificazione presso l'Università di Hannover). L'iniziativa, inserita nel programma di preparazione a *documenta 14*, ha proposto una discussione peripatetica, una passeggiata nel sito dell'Università di Kassel e nel quartiere Nordstadt. Durante l'evento sono state messe in discussione le nozioni di proprietà e di appropriazione spaziale, temi affrontati già da alcuni anni dal *Lucius-Burckhardt-Platz*

¹⁵² <https://www.documenta14.de/en/calendar/25108/unpacking-burckhardt-what-remains->

*bleibt!*¹⁵³ un gruppo di attivisti formatosi nel 2011 e composto da studenti, associazioni, abitanti, politici e membri dell'Università che hanno richiesto con un documento formale al *Senat* dell'Università (Senato Accademico) di protezione dell'*Annemarie-und-Lucius-Burckhardt-Platz* tra *Arnold- Bode-Straße* e *Moritzstraße*, che, nel nuovo progetto di espansione degli spazi universitari *Hochschul-Campus-Center* (HCC), era stata destinata ad *area logistica di costruzione*. La piazza difesa, si pone non solo come spazio fisico, ma anche, come è stato e vuole continuare ad essere, simbolico. Questa piazza è un luogo informale di incontro e scambio tra accademici ed è stata un luogo focale del quartiere per l'aggregazione e la pianificazione di azioni collettive e condivise. È un luogo chiave per il dialogo tra Università e abitanti del quartiere Nordstadt vedendo la presenza del *Café DesAStA*, il *Fahrradwerkstadt* (officina per le biciclette) e il *Gebölzbestand*. Il *Lucius-Burckhardt-Platz bleibt!* ha chiesto al *Senat* di conservare e preservare nel tempo la qualità dello spazio creata dagli alberi ventennali, siepi e i tetti-giardino (un modello per la futura progettazione degli spazi esterni), la manutenzione e integrazione delle strutture e degli usi della piazza, un luogo permanente per l'officina delle biciclette, il coinvolgimento partecipativo delle Istituzioni studentesche e di rappresentanti per le due attività principali nelle future decisioni di pianificazione. Durante le soste della passeggiata sono stati ricordati, con una narrazione corale e uno scambio di memoria, non solo i vari momenti della negoziazione da parte di studenti, professori e membri della comunità intorno all'Università, ma anche le tracce invisibili e visibili lasciate dalle varie iniziative condotte dai coniugi Burckhardt che hanno influenzato in modo sostanziale la progettazione del quartiere fino ad oggi. La passeggiata ha attraversato l'edificio *K 10* (luogo in cui Lucius e Annemarie Burckhardt hanno insegnato) per terminare nella *Annemarie-und-Lucius-Burckhardt-Platz*.

In effetti *documenta 14* è stata sia uno spazio di riflessione sul presente che uno strumento per la trasformazione come era avvenuto in modi e contesti del tutto diversi in alcune sue edizioni. Ha ben interpretato un tempo che corre, un pensiero torbido e instabile e come l'attuale scenario non sia che il riflesso di pratiche culturali diverse che hanno luogo in luoghi e contesti di produzione specifici e che i processi artistici non si sovrappongono al mondo come lo conosciamo, geograficamente e economicamente, ma vi partecipano. La proposta di Szymczyk è stata di agire contemporaneamente in due città apparentemente distanti, ma che nel mondo contemporaneo sono da considerare estremamente vicine: Kassel e Atene ritrovando quel carattere di urgenza dei suoi inizi. (L'operazione non ha niente a che vedere con *Manifesta*¹⁵⁴, la Nomade Biennale Europea nata nel 1996 con l'evidente richiamo nella denominazione alla *documenta* di Kassel). L'esposizione si è trasformata in un processo di ricerca dai risultati incerti e che percorre diverse strade. Szymczyk fa notare che la sua proposta è una

¹⁵³ http://www.kritischeuni.de/wp-content/uploads/2011/05/Resolution-des-Bündnisses_20110509.pdf

¹⁵⁴ <https://manifesta.org/biennials/about-the-biennials/>

metafora, in perfetto allineamento con quell'attitudine, in alcuni casi bulimica, al viaggio, sviluppatasi negli ultimi tempi con il fine di avere una conoscenza diretta e una più profonda comprensione del mondo che avviene tramite l'esperienza, e che in fondo è utile a comprendere noi stessi. «Un viaggio come questo, una volta iniziato non finisce arrivando a destinazione. Non è un'esplorazione, ma piuttosto una deriva (...)» una forma di allontanamento volontario per ipotesi può portare il viandante verso nuovi continenti mentali.

A proposito della simultaneità di una documenta a Kassel e una ad Atene, Szymczyk dice che i due eventi sono stati progettati per essere diversi così che si dia la possibilità di imparare reciprocamente, dai luoghi rispettivi, la possibilità della poiesi di due immagini che non potranno mai essere sovrapposte per formarne una unica. E non sarà possibile comprendere l'intero progetto di due mostre guardandolo da un unico punto di vista. L'obiettivo del Direttore Artistico è stato dal principio una *documenta 14* che potesse essere uno stimolo al cambiamento e che potesse guidare la personale esperienza trasformativa che potrà avvenire in tutti gli individui che parteciperanno come pubblico e come partecipanti in entrambe le città, tenendo conto che la distinzione in molte opere contemporanee non è netta. Szymczyk spiega le molteplici ragioni che lo hanno portato ad aver scelto Atene e non un'altra città. «Per prima cosa la città è situata in quella parte di Europa che sembra essere un modello esemplificativo di polo in cui si concentrano tutte le contraddizioni, spesso violente, le paure e le fragili speranze che non possono essere considerate come un problema della Grecia» ma coinvolgono l'Europa e il Mondo nel suo insieme e continuano a generarsi in ogni dove. «Atene, come tutta la Grecia, sta attualmente lottando per superare le gravi conseguenze di una profonda crisi economica. (...) che include la distruzione di relazioni sociali esistenti e che vede l'aumento di consensi per quell'ala destra e populista che si fondano sulla questione irrisolta dell'incremento dei flussi migratori illegali. Arrivando dai Balcani, dal Medio-Oriente, dall'Africa, dal Sud Asia, i migranti trovano la Grecia, dopo aver attraversato il fiume Evros che la separa dalla Turchia (e funge efficacemente da confine aperto di quella che è conosciuta come Europa); la Grecia è diventata la loro stazione “temporaneamente definitiva”. E ancora non è solo un problema greco, ma una sfida che l'intero continente europeo è chiamato ad affrontare. Inoltre Atene incarna il futuro incerto della democrazia dell'Europa Occidentale in un mondo che sta gradualmente perdendo i punti di riferimento. Così la proverbiale crisi greca fa di Atene la più produttiva sede possibile da cui pensare e imparare qualcosa di utile nel futuro che verrà.

10.11 7000 Eichen. Nel 1982 l'artista tedesco Joseph Beuys¹⁵⁵ ha proposto per *documenta*¹⁵⁶ il progetto *7000 Eichen* a Kassel (Assia, Germania) ovvero la messa in dimora di 7000 esemplari del genere *Quercus* nel territorio della città e l'istituzione di una comunità che si prendesse cura di questi alberi. Trentacinque anni dopo, con *documenta 14* (2017), qualche mese dopo il mio arrivo a Kassel ho potuto riscontrare l'effettivo risultato non solo artistico, ma anche dal punto di vista della trasformazione del paesaggio e del tessuto sociale di cui lo spazio è imbevuto. Durante la mia permanenza a Kassel ho proposto un questionario (distribuito presso Königsplatz tra il 15 e il 30 luglio 2017) a 300 abitanti della città chiedendo di mettere una crocetta sull'opera preferita in città: il 39% ha indicato *7000 eichen* di Joseph Beuys, il 52% l'opera *Idee di Pietra* di Giuseppe Penone (1947) realizzata tra il 2004 e il 2010 per la *documenta*(13), il resto (9%) ha dato varie risposte che hanno compreso anche l'obelisco di Olu Oguible della *documenta 14*. Questo rilievo potrebbe essere stato influenzato da una recente e crescente attenzione per l'opera di Beuys in vista di un evento straordinario (già in preparazione) che avverrà nel 2021 per il centesimo compleanno dell'artista. In ogni caso una buona percentuale di persone è cosciente e crede che il progetto di Beuys sia tra le migliori opere d'arte permanenti. Per quanto riguarda l'opera di Penone c'era da aspettarsi questo risultato: la peculiarità di *documenta* è che le opere non nascono mai per essere permanenti e la decisione di acquisto dell'opera da parte della città di Kassel è determinata da alcuni fattori variabili come ad esempio la vincita del *Bode-Preissträgers* (premio Bode), criteri di integrazione della collezione della *Neuen Galerie*, ma soprattutto per le opere all'aperto viene proposta una campagna di donazioni e viene acquistata con questo fondo che attesta una scelta da parte degli abitanti e delle persone giuridiche (anche aziende). L'operazione diventa una sorta di sondaggio che attesta la popolarità dell'opera. Ad esempio per *documenta 14* gli esperti (curatori, personale dell'Archivio, Docenti Universitari) che ho intervistato personalmente, erano piuttosto convinti che Kassel avrebbe acquistato l'opera *Das Fremdlinge und Flüchtlinge Monument* (Monumento per stranieri e rifugiati, 2017 – Cemento, 3 × 3 × 16.3 m) di Olu Oguible che riportava sui quattro lati un'incisione dorata con la citazione biblica *ero straniero e mi hai accolto*. Ma, a causa delle pressioni del *AfD* (*Alternative für Deutschland*) e del conseguente fallimento della campagna di *crowdfunding* lanciata dalla Municipalità di Kassel si è giunti alla conclusione che probabilmente non resterà alcuna opera permanente di *documenta14* e il fondo cittadino sarà adoperato per acquistare opere pittoriche, modelli, opere multimediali. In realtà l'obelisco credo fosse nato con la pretesa di non essere rimosso. Avendo visto i lavori di preparazione posso affermare che l'obelisco è stato realizzato dopo uno scavo piuttosto importante e dopo la costruzione delle fondamenta. Sicuramente provocatorio, il progetto non aveva

¹⁵⁵ Joseph Beuys (1921-1986), artista di origini tedesche, ma molto legato all'Italia tanto sceglierla come terra per alcune delle sue opere-operazioni più notevoli di tutta la sua produzione artistica.

¹⁵⁶ *documenta* (con la 'd' volutamente minuscola) è uno degli eventi di arte contemporanea di maggior rilievo nel panorama internazionale che si svolge a Kassel con cadenza quinquennale. Nel 2017 c'è stata *documenta 14*.

convinto il curatore Dieter Roeltraete che, nell'intervista del 24 luglio 2017 da me effettuata, ha asserito che invece la realizzazione lo aveva convinto soprattutto per l'apprezzamento e l'accoglienza da parte degli abitanti che lo hanno da subito utilizzato come *landmark* e punto di ritrovo nella piazza a pianta circolare in cui gli unici riferimenti, prima dell'opera, erano i nomi delle attività commerciali che si affacciano su di essa. Roeltraete ha asserito: *sembra esserci da sempre*. A dire il vero, durante i cento giorni, avevo notato che, sul lato est, era apparsa la scritta *fuck!* spruzzata sulla pavimentazione e rimossa nel giro di poche ore. In definitiva credo che senza le pressioni dell'*AfD* che si oppone alle politiche democratiche di accoglienza attuate in questi anni in Germania, l'obelisco sarebbe rimasto al suo posto.

10.12 idee di pietra. È da sottolineare che, dal 1977, solo sedici opere destinate a spazi pubblici sono state acquistate dalla città di Kassel che, in seguito all'acquisto, può chiederne anche un trasloco. Attualmente possiamo affermare che negli intenti di *documenta* non c'è stata mai la volontà di supportare la costruzione di opere *site-specific*, ma che tutte le attenzioni sono rivolte all'evento come spazio di discussione e come fatto temporaneo. Tornando all'opera di Penone, questa è stata acquistata con le donazioni e dunque con il consenso degli abitanti. *Idee di Pietra* (situata in una radura alla destra dell'ingresso laterale del Karlsaue) potrebbe essere un omaggio all'opera *7000 eichen* di Beuys, sebbene in Archivio non abbia trovato prove documentarie a supporto di una mia ipotesi, né sia riuscito a contattare direttamente l'artista per intervistarlo. Da lontano l'opera appare come un albero secco, o mutilato da una potatura straordinaria, con un grosso volume tra i rami. Avvicinandosi e toccandolo ci si accorge che è in bronzo vuoto e che porta, tra i rami, il peso di un blocco di granito. La particolarità sta anche nel fatto che sia stato collocato nel solstizio d'estate, il 21 giugno 2010, due anni prima della *documenta(13)*.

La ricerca dell'artista italiano che il critico e teorico dell'arte Germano Celant riconduce nel 1969 all'*Arte Povera*, si esprime soprattutto con la scultura che, a suo avviso, porta alla luce. Ha come tema centrale, dalla fine degli anni sessanta, l'albero. Questo essere vegetale sfida, grazie alla luce, la forza di gravità

Respirare l'ombra, 1999, appartiene a un gruppo di lavori più recenti in cui attraverso grandi installazioni Penone elabora percorsi visivi e sensoriali nel suo mondo espressivo. Pur appartenendo a due periodi cronologici differenti si presenta come una lettura complementare alla ricerca avviata con i Soffi in cui l'artista indaga e penetra il momento dell'ispirazione. È la scultura che viene introdotta nei nostri corpi nel momento in cui respiriamo, attraverso gli odori. L'opera si presenta come un ambiente rivestito di foglie di alloro, al centro di una delle pareti è visibile un polmone in bronzo dorato. Albero di 5 metri, 1969-1970, e Albero di 11 metri, 1969-1989, appartengono a un ciclo di opere denominate Alberi a cui si dedica dal 1969 fino ad anni più recenti. Partendo da travi in legno di tipo industriale,

attraverso un lavoro di incisione, di intaglio e di scavo fa riemergere il tronco e i rami dell'albero originale, individuabili a partire dai nodi visibili nel legno. Con un procedimento definito dall'artista "di scortecciamento" estrae la forma di un albero più giovane la cui immagine è ancora conservata al suo interno. Queste opere testimoniano il suo interesse per la fase processuale del lavoro e pur essendo concepite come forme autonome e indipendenti sono il risultato di un progetto di ricerca unitario che consiste nella rigenerazione del bosco, come testimonia la grande installazione articolata nello spazio dello Stedelijk Museum a Amsterdam nel 1980.

10.13 settemila querce oltre i confini. Mi è stato possibile, grazie alle ricerche presso l'*Archivio di documenta*, ricostruire alcune tappe del progetto e verificare i risultati che l'operazione ha avuto non solo nella città di Kassel, ma nell'intera Assia e anche nella cultura globalizzata contemporanea. Questo progetto di paesaggio, il cui artefice è stato un artista, ha dato sicuramente uno slancio significativo allo sviluppo di questa ricerca e ha segnato il perimetro sfumato del suo proprio *terreno di coltivazione*.

Tornato in Italia ho cercato qui il Beuyes conosciuto a Kassel. Ho subito scritto alla Baronessa Lucrezia De Domizio Durini che avevo scoperto essere la curatrice infaticabile di pubblicazioni, ben 28, sull'artista. Le ho scritto una e-mail ed è nato un rapporto epistolare.

Mi ha subito suggerito di leggere *Beuys Voice* che contiene anche gli scritti postumi dell'artista ed è considerato attualmente il volume più importante nella bibliografia beuysiana. Edito dalla *Kunsthaus* di Zurigo insieme a *Electa* (Mondadori) è nato in occasione della mostra inaugurata il 13 maggio 2011 *Difesa della Natura* e che ha previsto la donazione di trecento lavori di Beuys, appartenenti alla Collezione privata della Baronessa, ad un museo svizzero, una donazione «rifiutata da ben cinque musei italiani» come mi è stato confessato in una delle lettere che ci siamo scambiati. Negli ultimi quindici anni dell'operazione diffusasi in molti paesi nel mondo, ella stessa ha collaborato direttamente a *Difesa della Natura* con il marito Buby Durini. Con piacere ho notato nel nostro Paese, dopo *documenta 14*, la rinascita nel 2018 di un interesse verso l'opera beuysiana. Due eventi in particolare non possono passare inosservati. Il primo è l'inaugurazione avvenuta il 26 gennaio 2018 presso l'Accademia di Belle Arti di L'Aquila della mostra permanente *Don't Forget Joseph Beuys*. La Baronessa Lucrezia De Domizio Durini ha donato all'Accademia di Belle Arti dell'Aquila un'installazione di Joseph Beuys. Apprendiamo dal comunicato stampa che grazie «(...) alla generosità della Baronessa Lucrezia De Domizio Durini l'Accademia di Belle Arti dell'Aquila sarà l'unica in Italia ad avere una Mostra permanente di Joseph Beuys; una Mostra, un'installazione stabile di documenti e multipli corredati da un fondo di pubblicazioni su Joseph Beuys, uno tra i più emblematici e significativi personaggi dell'Arte mondiale del secondo dopoguerra. Il Maestro tedesco, negli ultimi 15 anni della sua vita ha lavorato in Abruzzo e

specificatamente a Bolognano alla famosa Operazione Difesa della Natura e alla Living Sculpture, punti cardine del suo intero lavoro.

Don't Forget Joseph Beuys è il titolo della mostra a cura di Giorgio D'Orazio allestita la scorsa estate presso l'Eremo di Santo Spirito a Roccamorice in occasione della seconda edizione di EremiArte e ora, grazie alla Donazione della Baronessa De Domizio Durini, sarà custodita dall'Accademia aquilana e soprattutto sarà a disposizione di studenti, appassionati e cittadini. La Donazione è stata formalizzata nello scorso mese di novembre e il 26 gennaio prossimo alle ore 11.00 sarà inaugurata la Mostra alla presenza delle autorità cittadine e della stessa Lucrezia De Domizio Durini che prima, alle ore 10.00, riceverà dall'Istituto aquilano il Diploma honoris causa in Arti Visive e terrà una *lectio magistralis* sull'opera e sul pensiero di Beuys e sul percorso di ricerca e studio svolto accanto al Maestro tedesco in Abruzzo e in molti paesi nel mondo dell'arte internazionale. *Don't forget Joseph Beuys Operazione: Difesa della Natura* a cura del giornalista e critico scientifico d'arte Giorgio D'Orazio intende ripercorrere il rapporto che il Maestro tedesco, ha avuto con il territorio abruzzese a 45 anni dal suo primo soggiorno in Abruzzo. Attraverso opere, documenti storici, video, l'esposizione intende legare una figura così carismatica come quella di Joseph Beuys, che ha avuto per lunghi anni un rapporto con Bolognano (PE), grazie al prezioso lavoro svolto con Lucrezia De Domizio e con Buby Durini. Beuys è una figura perfetta per dimostrare quanto la terra abruzzese sia stata capace di ispirare e ospitare, anche in epoca recente, personaggi dotati di una così grande carica spirituale da incidere profondamente nella storia sociale e culturale italiana e internazionale. La scelta di donare questa collezione all'Accademia di Belle Arti dell'Aquila – dichiara la Baronessa De Domizio Durini- è stata dettata da un dovere etico per gli studenti che sono il futuro della Società e nel contempo conferma ancora una volta: Il Comportamento è l'unica Comunicazione di Verità.»¹⁵⁷

Ma non può passare inosservato l'evento *Nascita di un artista. Joseph Beuys a Foggia e sul Gargano - Opere, immagini, suoni, video* a cura di Stefan Nienhaus, Guido Pensato e Gaetano Cristino che ha previsto dal 5 ottobre 2018 presso la Galleria di Palazzo Dogana la nascita di uno spazio dedicato all'artista in via permanente. Questo risultato è l'esito di un «percorso di ricerca, conoscenza e riproposizione espositiva, cominciato nel 2004 con una prima mostra/omaggio realizzata da Spazio55 arte contemporanea, e culminato nell'allestimento di questo nuovo spazio espositivo, possibile grazie alla collaborazione tra l'Assessorato all'industria turistica e culturale della Regione Puglia, la Provincia di Foggia, il Dipartimento di studi umanistici dell'Università degli studi di Foggia e il Teatro pubblico pugliese» (Comunicato Stampa, 2 ottobre 2018). In contemporanea sarà inaugurata la mostra documentaria “Daunia Land Art 02 - Storie di contaminazioni” che presenterà l'evento site-specific

¹⁵⁷ Comunicato stampa inviato da Lucrezia De Domizio Durini via e-mail il 12 gennaio 2018

realizzato sul Gargano nell'agosto 2017 dall'artista Lázaro Saavedra con Giacomo Zaza e dodici giovani artisti, patrocinato dalla Regione Puglia e dall'Agenzia Puglia Promozione, e finalizzato alla riscoperta dei sentieri della transumanza nella provincia di Foggia con contestuale progettazione di interventi artistici *site specific* che, in questo territorio, hanno avuto proprio Joseph Beuys come antesignano. Durante l'inaugurazione sono intervenute le autorità (Loredana Capone - Assessore dell'industria turistica e culturale, gestione e valorizzazione dei beni culturali della Regione Puglia e Francesco Miglio - Presidente della Provincia di Foggia) ma anche esponenti della cultura locale come Giuseppe D'Urso - Presidente del Teatro Pubblico Pugliese e Marco Maruotti - Daunia Land Art oltre che Stefan Nienhaus - Professore ordinario di Letteratura tedesca -Università degli studi di Salerno.

«Tra gli anni della Seconda Guerra Mondiale (1943-1944) e la morte (1986) - una speciale relazione esistenziale e creativa con il Gargano e la città di Foggia. (...) Beuys trascorse diverso tempo negli aeroporti militari della Capitanata, durante la prima parte della seconda guerra mondiale. Appena ventenne quale pilota da caccia della Luftwaffe, la potente aviazione militare tedesca, venne assegnato ad uno stormo di stanza in provincia di Foggia: l'impatto durante la guerra con la gente gentile, semplice di Foggia e del Gargano e con il paesaggio mite che gli sembrava quasi preistorico perché non ancora industrializzato, divenne per Beuys quasi un antidoto alla crudeltà e all'insensatezza della guerra, in opposizione alla distruzione e quindi base per l'atto creativo. Fu proprio qui in queste terre che, ancora soldato, cominciò ad abbozzare i primi schizzi di paesaggi e decise di lasciare gli studi scientifici e di dedicarsi completamente all'arte. Ed è a Foggia che nel 1985, in fase di allestimento della sua ultima mostra a Capodimonte pochi mesi prima della sua morte, intitolò una litografia: "Nimm Foggia ernst" - "Prendi sul serio Foggia". «Il paesaggio come antidoto alla crudeltà, alla distruzione, come ispirazione per l'arte e la creatività. È questo il messaggio più importante che ci consegna lo spazio espositivo dedicato a Beuys. Un artista che a Foggia, sul Gargano, si è sentito stimolato al punto da scegliere di mollare tutto e dedicare l'intera sua vita all'arte» afferma Loredana Capone, assessore regionale all'industria turistica e culturale «La magia del Gargano non si può raccontare, vale la pena di essere vissuta, e farlo attraverso gli occhi di chi l'ha guardata da straniero può rendere visibile una bellezza che troppo spesso rischia di essere invisibile persino per chi la abita. Siamo felici di poter contribuire a questo viaggio».

Ma è necessario fare qualche passo indietro per comprendere l'operazione in oggetto (Difesa della Natura e le 7000 querce di Kassel) all'interno dell'operato dell'artista. In generale, uno degli aspetti più interessanti dell'opera Joseph Beuys è sicuramente il suo instancabile approccio sperimentale all'arte e dunque le sue poche certezze. Questo atteggiamento ha sicuramente contribuito nel farmi sentire accolto. L'operatività artistica di Beuys è interrogatoria: egli cerca di precisare le domande più

che fornire risposte univoche: ha affermato che ogni sua opera in fondo non fa che porre «(...) domande (...) con lo scopo di stimolare il pensiero. Per di più desidero non soltanto stimolare gli altri, ma anche provarli. Anche là dove questo carattere provocatorio non è subito evidente (...) esso è comunque presente in profondità».¹⁵⁸ (Beuys, 1980). Beuys con le sue opere fa domande a se stesso *in primis* non temendo, anzi rivendicando il diritto al *cambiamento*. È da riferire che alcuni (studiosi, critici, storici e artisti) lo hanno ritenuto un bugiardo per i suoi racconti straordinari e inverosimili, altri uno *sciama* e molti in verità lo hanno ignorato. È significativo che, sebbene intrattenesse rapporti molto stretti con Bolognano e Pescara in Abruzzo e Foggia in Puglia, non sia mai stato presente come artista al Premio Termoli, proprio sulla strada tra i due luoghi. Achille Pace, il Direttore Artistico del Premio non lo ricorda affatto e sarebbe utile indagare come mai è passato inosservato nonostante la presenza a Termoli di occhi raffinati come quelli di Giulio Carlo Argan o Palma Bucarelli. A mio avviso i due appellativi, *bugiardo* e *sciama*, non sono stati utili in passato e non lo sono oggi. Per la ricerca è indubbiamente stato un grande artista, ed è forse possibile vederlo come uno dei precursori dello *storytelling* (la narrazione come mezzo utile a comunicare informazioni), certamente non ingenuo, che aveva compreso l'importanza antropologica della *mitopoiesi*. Le sue storie, inventate o meno, sono *vere* dal punto di vista mitologico ed hanno portato come risultato un carisma sorprendente capace di muovere persone, idee, cose. Le sue opere, molto diverse l'una dall'altra, lo sono da ogni punto di vista: utilizzano media diversi a seconda dell'occasione e i risultati hanno preso forme comuni alle belle arti come la scultura, ma hanno anche prodotto ibridazioni come *oggetti-sculture-installazioni*, ma credo che l'interesse maggiore stia nelle *azioni-performance-happening*, o in attività che nessuno aveva prima ricondotto alla sfera della produzione artistica come conferenze, lezioni o corsi. In ogni caso la maggior parte delle operazioni sono state collettive, spesso partite da una posizione critica verso una condizione presente e finalizzate a incrementare e smuovere la creatività. L'agire è in primo piano e una visione così ampia di arte evidenzia la responsabilità di ogni individuo umano rispetto ai suoi atti, proponendo e spronando alla partecipazione e all'impegno nell'uso della creatività. Tutte queste operazioni, nella loro varietà hanno trovato sempre un centro di unità nell'esistenza stessa dell'artista, che è sfumata per poi andare a coincidere con la sua opera. O viceversa. A mio avviso nell'operato sono rintracciabili delle costanti o forse delle x, delle incognite: 1) innanzitutto non è mai presente un'idea pre-definita di estetica e soprattutto non viene cercata un'arte bella a priori, ma la forma è lasciata in divenire; 2) ogni sua azione è stata caratterizzata da un profondo impegno civico (tanto – permettetemi la metafora – da concedersi in pasto ad un pubblico talvolta anche aggressivo), ma è nello stesso tempo un'esperienza esistenziale per chi vi prende parte (non solo l'artista *tout court*). Nella democrazia di Beuys le parole

¹⁵⁸ *Joseph Beuys: Zeichnungen/ Tekeningen/ Drawings* (Rotterdam: Museum Boijmans-van-Beuningen; Berlin: Nationalgalerie; Bielefeld: Kunsthalle; and Bonn: Wissenschaftszentrum, 1980), p. 97. Conversation with Heiner Bastian, Jeannot Simmen, Düsseldorf, August 8, 1979.

chiave sono la criticità e la speranza, la responsabilità e la libertà, l'autodeterminazione della differenza in una profonda uguaglianza; 3) si è distinto per una radicata sensibilità verso temi ambientali, mai sopita o distratta da mode o tendenze e che lo ha portato alla definizione del progetto *difesa della natura* di cui *7000 Eichen* è una delle tre parti, tanto da essere considerato da alcuni *artisti pop art* degli anni '80 del novecento, che non hanno resistito ad interferire attivamente sulle operazioni proposte da Beuyes, un artista 'triste' per la predilezione di colori neutri, i grigi del feltro e del basalto, il legno, la materia viva e gli animali morti, un rosso cupo dei disegni monocromi e della *croce greca* del soccorso che spesso è presente nelle opere come fosse un marchio che porta inevitabilmente il pensiero visivo al sangue rafferma. In occasione di *documenta 7* alcune pietre di basalto sono state colorate da ignoti durante la notte di un rosa acceso. La cosa non deve sorprendere: in fondo erano gli anni dei *neon* e dei colori fluorescenti.

10.14 rileggere Beuys. Credo vadano riletti alcuni fatti di circostanza della critica che ha talvolta ridotto la figura di Beuys ad uno *sciamano dell'arte* talvolta scadendo in sfumature che lo avvicinano al ciarlatano, allo stregone. Per esempio l'adesione negli anni sessanta all'*antroposofia* (scienza dello spirito) di Rudolf Steiner, considerata oggi una 'pseudoscienza', ma molto in voga tra gli artisti e gli intellettuali dell'epoca, credo derivi dalla certezza che nella materia, in qualunque forma si manifesti, vi sia un invisibile punto interno preciso quanto indeterminato che va verso la vita. Questo punto può estinguersi e perciò deve innanzitutto essere protetto, *difeso*, salvato per potersi emanare poi verso l'esterno nei processi esistenziali. Personalmente non credo sia di rilevanza l'adesione dell'artista a questa filosofia poiché ha sviluppato un pensiero autonomo e personalmente non credo che sia più perseguibile, in tempi contemporanei, la formulazione di un sistema filosofico-scientifico come fu l'*antroposofia*, capace di credere nella possibilità di un tentativo sincretico di fusione tra scienza, filosofia, arte e religione e soprattutto di utilizzare gli strumenti di studio propri delle scienze naturali sia per lo studio di fenomeni fisici che metafisici (l'*antroposofia* premette l'esistenza del divino, infatti è una *teosofia*). Credo che sia errato ogni approccio che tenti di ricondurre a scienza, nell'accezione comune e moderna, conoscenze e fenomeni incerti; e l'incertezza anzi credo debba considerarsi oggi – potrebbe apparire una proposta paradossale, ma non lo è – un vero punto di riferimento. Né credo sia perseguibile, come ha fatto Steiner, un tentativo di riformulare la definizione di scienza, connettendola alla *scienza goethiana*¹⁵⁹, piuttosto considerare la scienza solo uno dei possibili modi per comprendere i fenomeni. È interessante invece la corralità dei punti di vista e di analisi di uno stesso fenomeno da prospettive anche molto diverse e che possono coagularsi, anche solo temporaneamente, intorno ad una questione-quesito (*issue*) comune come ha proposto Zanenga.

¹⁵⁹ Johann Wolfgang (von) Goethe (1749 – 1832) oltre ad essere un noto poeta e narratore tedesco, scrisse molti saggi scientifici basati su un approccio diverso rispetto alla scienza galileiana usando un'epistemologia fondata su una filosofia idealistica.

Tuttavia per comprendere a fondo il pensiero beuysiano ho ritenuto opportuno rintracciare nella visione *antroposofica steineriana* gli elementi utili su cui si fondano per l'appunto le operazioni artistiche di Beuyes tra le quali *7000 Eichen* e che contribuiscono a superare una visione deterministica dei processi, una posizione che risulta parziale, cieca e sterile in questa ricerca sul paesaggio. Nel pensiero goethiano l'uomo non è visto come in una posizione dicotomica rispetto al mondo circostante, ma appartiene allo stesso processo di divenire che coinvolge il cosmo nella sua interezza: l'uomo e le sue espressioni soggettive sono una manifestazione della natura. Questa posizione è da me condivisa quando asserisco con una accezione insiemistica che '*la cultura sta dentro la natura*', ma non condivido il pensiero idealista di Goethe (d'altra parte legato al suo tempo) secondo cui i *concetti* e le *idee* siano parte della natura, della materia organica, e che vede l'uomo come organo di comprensione della natura. Arte e scienza per Goethe hanno in comune il fine di rendere comprensibile quello che è nascosto dai sensi.

Questa posizione si pone in opposizione alla filosofia kantiana che pone una dicotomia tra *soggetto* e *oggetto*.

11 CONCLUSIONI

11.1 le fessure verso un piano piano paesaggistico leggero. Considerando il tema di questa ricerca, potrebbe essere sufficiente citare le parole di Dylan Thomas che nel giugno del 1945 ha espresso la propria convinzione che l'arte possa partecipare alla creazione del mondo; ha affermato infatti che «la poesia è un contributo alla realtà. Il mondo non è più lo stesso dopo che una buona poesia gli si sia aggiunta.»¹⁶⁰ Potremmo crederci con un atto di fede ed estendere facilmente questa affermazione ai manufatti artistici e agli artefatti creativi in genere comprendendovi il Piano Paesaggistico (ma anche tutti i progetti e i piani ad ogni scala e livello). Da questo assunto potremmo dedurre che il Piano Paesaggistico abbia una valenza *poietica* in sé. Ciò vorrebbe dire che trasforma la realtà non solo dopo essere stato approvato e adottato, ma già al momento della sua concezione in quanto rilevatore e rivelatore delle potenzialità territoriali. Almeno l'autore dell'artefatto subisce un mutamento della propria visione del mondo. Per svolgere appieno questo ruolo è necessario che il piano sia *comunicato* o meglio che sia in se stesso un *artefatto comunicativo*. A tal proposito va considerata la tesi di Luciano De Bonis che metodologicamente, tramite l'analogia, ha considerato e trattato *il piano come mezzo di comunicazione* (De Bonis, 1998). La riflessione artistica di Thomas può essere considerata assiomatica, ma, considerando uno scetticismo di fondo, possiamo trovare un ulteriore riscontro in due importanti teorie della fisica contemporanea. Mi scuso con i *fisici* per la profana semplificazione e *chiedo venia* perché credo nella necessità espressiva e confido nella fertilità di questo scambio. Sebbene – ripeto – non sia affatto un esperto, non è raro nelle arti attingere dal mondo delle *scienze dure* che si rivela *poetico* e vicino alle discipline artistiche sebbene troppo spesso immaginate in opposizione.

Il Piano Paesaggistico, ma anche un piano di altra scala, può essere considerato a tutti gli effetti un'*invenzione* e come ha fatto notare Le Corbusier «(...) non esistono invenzioni grandi o piccole, ma soltanto grandi o piccole conseguenze» (Le Corbusier, 1975, p. 13). Le invenzioni, afferma l'autore, non sono che «la materia prima» e dunque una possibile causa di un altrettanto possibile effetto. È inevitabile legare queste argomentazioni al così detto 'effetto farfalla' di Edward Lorenz (1963) che nel manoscritto del 1962 proponeva al *Journal of the Atmospheric Sciences* del *Massachusetts Institute of Technology* la sua teoria secondo cui, in un sistema complesso, una piccola variazione delle condizioni iniziali di un processo (nel suo caso, meteorologico) possano comportare grandi variazioni di sistema negli effetti. Basta il battito d'ali di una farfalla in un luogo per causare un uragano anche a grandi distanze. I suoi studi erano stati anticipati dalle intuizioni di Alan Mathison Turing¹⁶¹, grande matematico nel novero dei padri dell'informatica, secondo cui lo spostamento anche minimo di un elettrone, in un dato

¹⁶⁰ Trasmissione radiofonica BBC, Sulla poesia, giugno 1945.

¹⁶¹ (1912-1954)

momento, potrebbe comportare eventi di ogni genere, dalla valanga all'uccisione di un uomo o alla sua salvezza (Turing 1950). Assecondando questa teoria e considerando gli umani come animali motili, ognuno, sebbene non lo voglia o ne sia completamente inconsapevole, determina delle trasformazioni dell'ambiente che occupa e non solo. Basta chiudere gli occhi, battere le ciglia, respirare, muoversi e qualcosa cambia ad un livello che non è solo personale e locale, ma universale. Dunque ogni umano è coinvolto, che lo voglia o meno, nella costruzione del cosmo, e per riduzione è pertanto un 'costruttore di paesaggio' come definito da Alberto Magnaghi in molteplici occasioni. Se seguiamo considerando la possibilità di una causalità indiretta, possiamo facilmente dedurre, come corollario, un inestimabile grado di inconsapevole interazione con altri enti animati e inanimati con i quali veniamo in contatto e perciò interferiamo con la loro stessa esistenza. Come ho avuto già modo di scrivere, se nella disciplina ci sono delle regole queste sono in un costante processo di forma-in-formazione «Forse la *regola* andrebbe intesa come *disciplina* che presupponga (da dentro) un esercizio costante: il confronto, la partecipazione, il mimetismo, e poi tutte quelle invisibili tensioni e sforzi mentali e fisici, ma che possa contemporaneamente apparire (da fuori) come leggerezza e grazia. (...) [Mi viene in mente] la versione conservata all'Hermitage del dipinto *La Danse* di Henri Matisse. In un'atmosfera cosmogonica cinque figure danzano tenendosi per mano su una massa verde e morbida. Pare che ogni passo possa modificare la superficie spazio-temporale. Una figura ha quasi perso la presa, tende la mano verso un'altra mano, forse verso un piede scomparso tra le due mani. (...) il movimento non è lineare, ma circolare (o addirittura iper-circolare), la caduta non è un errore irreparabile, ma fa parte del gioco (forse è la cosa più divertente). E dov'è il pianificatore? Non possiamo dirlo per certo, ha deciso di mimetizzarsi nel gruppo, ma ad intuito potremmo ipotizzare che il pianificatore è una delle figure che tendono la mano e il piede a chi sta per cadere, che consentono al gioco di continuare o che cambia il gioco dall'interno. O che propone di cambiare gioco. Ma per ora nel quadro di Matisse tutto si tiene, quasi come in una figura topologica.»¹⁶²

In definitiva queste considerazioni se da un lato aumentano le nostre responsabilità, dall'altra permettono di pensare che è possibile che azioni minime, e per questo a portata di ogni *costruttore di paesaggio*, non siano deboli o vane e possano essere fonte di una partecipazione profonda e risulta utile una dichiarazione di Miró per il quale «senza dubbio per riuscire in un'azione è sempre necessario uno sforzo collettivo» (Miró, 1929)¹⁶³ e in presenza di personalità forti e totalitaristiche risulta impossibile la pratica della disciplina condivisa che una tale azione necessita.

¹⁶² Giornate della Ricerca 2016 (Porsia, De Bonis, 2016 p. 65-66 Atti delle Giornate della Ricerca Scientifica Dipartimento di Bioscienze e Territorio)

¹⁶³ Dalla dichiarazione del 1929 a seguito del questionario che Breton Aragona inviò a molti artisti di orientamento surrealista. Orozco M. (2016) *La Odisea de Miró y sus Constelaciones: el Pintor y sus Marchantes*, Visor libros, Madrid

Da questa teoria tanto scientifica quanto poetica si può affermare in linea teorica che la ricerca in ambito urbanistico, ma anche la redazione di un vero e proprio piano, sono atti che sebbene possano essere considerati minimi, deboli, possono 'influenzare' tutti i processi di trasformazione di cui i territori sono inesorabilmente imbevuti. Il Piano Paesaggistico dovrebbe far emergere le potenziali interazioni con il paesaggio che può essere considerato un *iperoggetto* (Morton, 2018) escludendo la possibilità di cedere ad una prospettiva futura post-umana come ipotizzato ad esempio da Francesca Ferrando (2013). La posizione di questa ricerca è perciò decisamente filantropica, ma non antropocentrica, credendo che si possa interagire con il paesaggio, *iperoggetto* mortoniano o meglio *iperprocesso*, per mezzo di *micro-iperprogetti* che, in un *ambiente favorevole*, siano in grado di costituire *micro-cause* capaci di generare *ipereffetti* benèfici per l'intero ecosistema.

La seconda teoria scientifica che credo serva mettere in gioco è la meccanica quantistica, che è attualmente ritenuta la teoria che spiega meglio la materia e i suoi comportamenti. Il carattere che è qui interessante sottolineare è che questa teoria si fonda sul carattere probabilistico delle 'prove'. Ciò implica, e si è verificato, che le misurazioni di due fenomeni in sistemi pressoché identici può portare a risultati molto diversi. Da questo fatto deriva una possibile strada che è percorsa dai 'deterministici a tutti i costi' che sostengono la 'teoria delle variabili nascoste'. Per questi scienziati la meccanica quantistica non è una teoria definitiva in quanto incompleta. Ma ci sono proposte che a mio avviso sono più realistiche ovvero che la meccanica quantistica abbia un carattere stocastico come era stato già preannunciato da Edward Nelson nel 1966. Fenomeni come l'*entanglement quantistico* aprono la possibilità a correlazioni e influenze di elementi materici anche molto distanti tra loro.

Riassumendo brevemente da un lato ci sono le variabili nascoste per i fedeli al determinismo e dall'altro una teoria della probabilità che consideri la componente casuale e/o accidentale presente nei fenomeni naturali come determinante per i risultati. Questa ricerca, pur non dovendo essere scientifica in senso stretto, sposa la seconda posizione per cui nessun Piano Paesaggistico¹⁶⁴ può a priori determinare e controllare i processi: non può pretenderlo. La realtà è complessa e la variazione anche di un minimo dettaglio può portare effetti indesiderati sistemici. Pertanto un Piano Paesaggistico non può che essere considerato un processo continuo, in continuo cambiamento, con la necessità di una costante rimodulazione, verifica e revisione. Inoltre la proposta di un piano come *artefatto a reazione poetica* ribalta i presupposti dell'urbanistica classica: invece di avere come obiettivo la realizzazione di un progetto che determina e definisce, ha come obiettivo quello di aumentare i *gradi di libertà* di un ambiente, aprendolo allo stupore di possibilità imprevedibili. Questo implica che un paesaggio esteticamente sgradevole e

¹⁶⁴ Questa considerazione è generalizzabile anche a piani di scala diversa dalla paesaggistica, ma nel Piano Paesaggistico vi è indubbiamente una complessità per cui si rende più evidente l'impossibilità di un approccio deterministico

ostile alla vita, non solo abbia delle possibilità di trasformazione *lineari* (come ad esempio fare della sua bruttezza una caratteristica di interesse estetico, ma che evidentemente peggiorerebbe la vita dei suoi abitanti e probabilmente avrebbe delle ricadute negative sulla qualità ambientale) ma di sovvertirlo, di spezzare le linee o invertire le curve. Un così fatto piano può creare i presupposti perché in quell'ambiente nasca e aumenti, in un processo esponenziale, un valore estetico inatteso e magari invisibile in una prima fase analitica.

11.2 deludere la mania dei controllori. Il confronto con alcune opere d'arte o con il pensiero degli artisti mi ha indotto a delle considerazioni utili a ritenere che la realtà, il mondo, sia così complesso in ogni sua parte, da non poter essere governato in modo coercitivo. Ogni parte organica e inorganica è da considerare, esistenzialmente, equivalente: la specie umana esiste come esistono altre specie, come esiste una montagna o un fiume e non ha diritti di dominanza mentre risulta necessario essere coscienti della responsabilità delle azioni anche minime che interagiscono sempre con un ecosistema. La risposta agli stimoli e lo studio strategico in ogni sua manifestazione, percepibile o meno dall'uomo, è fuso nella materia e dunque c'è in tutti gli esseri (sebbene, da un punto di vista antropocentrico, possano apparirci come forme meno evolute rispetto a quelle umane). Molte abilità non appartengono solo alla specie umana, ma a tutti gli esseri vitali e vanno considerate nello sviluppo di un agire strategico che nasce da un pensiero umano mentalmente ecologico. Solo questa consapevolezza può fare della specie umana, non una specie banalmente *dominante*, ma la *sentinella* cosciente dei cambiamenti capace di prendersi cura del Pianeta produttore attivo di condizioni in cui possono svilupparsi o nascere processi benéfici per l'intero ecosistema.

Questa posizione potrebbe apparire riduttiva per la specie umana, come se si volesse condurla verso il *profilo basso* di una pianificazione *debole e timida*, che nasconde tra le pieghe una disistima verso le capacità di intervento dell'uomo. Invece qui c'è una grande speranza, la proposta di una pianificazione *co-creativa, dolce e continua, enzimatica*. Per metafora l'uomo gioca nei processi in atto e in quelli di cui potrebbe essere concausa il ruolo degli enzimi nei processi chimici: può aumentarne o diminuirne la velocità, può invertirli, può farli cessare o generare; può mutare dall'interno le condizioni affinché i processi si modifichino nelle loro caratteristiche. Lo stile di vita, le scelte quotidiane, anche quelle apparentemente più banali hanno una ricaduta nella costruzione dello spazio, lo scolpiscono con le relazioni che instaurano.

Devo ammettere che credo non solo aprioristicamente che l'arte sia *necessaria* in sé, ma che sia *urgente* un tentativo di formulare l'ipotesi che l'arte possa fertilizzare altre attività scientifiche e sociali e 'sbloccare'

la condizione di *stallo* in cui versano molte discipline tra cui quelle urbane e territoriali.

I risultati di questa ricerca non vogliono essere considerati assoluti e definitivi, ma punti di partenza per nuove ricerche.

11.3 il piano come immagine *odigitria*.

Nell'iconografia sacra il termine *odigitria* (anche *odegétria* e *odighitria* dal bizantino Οδηγήτρια) è riferito a particolari icone in cui il soggetto indica una direzione, una strada da percorrere. In questo senso può essere inteso il concetto di “immagine-piano” (De Bonis, 2005). Un piano che non impone regole, ma che non appende al chiodo le sue scarpette: cerca di indicare, tentativamente e pionieristicamente, di tracciare una direzione che può anche, strada facendo, mutare radicalmente perché si rivela errata, ma che non rinuncia al suo ruolo di guida. In breve, connettendo i pensieri di Lynch, Bateson e Boulding, De Bonis sostiene che a guidare l'azione non siano solo ragioni utilitaristiche e di risposta agli stimoli per soddisfare le necessità, i bisogni primari e indotti, ma che giochi un ruolo decisivo la continua generazione di “immagini mentali” degli individui di una comunità che costruisce mappe mentali sulla base (rubando un termine alla matematica) di un *sistema differenziale*. Questi processi giocano un ruolo determinante nelle azioni individuali e collettive che hanno un riscontro segnico-materico nel territorio. «Secondo Lynch, l’“immagine” ambientale è assimilabile a una “mentalità”, ovvero a “un tessuto organizzativo di fatti e possibilità” o a un “processo interattivo tra osservatore e ambiente”. Essa, in tal senso, coincide con un’immagine “mentale” (1964).

Analogamente, G. Bateson definisce “mappa” la struttura con la quale le entità (biotiche) che interagiscono nei processi ambientali organizzano le differenze da esse percepibili. Poiché inoltre egli identifica le differenze percepite – o “notizie” di differenze – con “idee” al livello più elementare i processi di interazione delle entità biotiche con il loro ambiente – primi fra tutti quelli relativi alla costruzione delle “mappe” – possono essere considerati processi “mentali” (1984).

Nel suo *The Image*, infine, Boulding (1956) sottolinea come il nostro comportamento sia guidato dalla produzione di immagini e dal repertorio che se ne possiede, piuttosto che da semplici e immediati stimoli personali come propugnato dalla visione comportamentista.» (De Bonis, 2012, p. 149). È interessante «(...) focalizzare l'attenzione sulle assimilabili nozioni di "immagine" in K. Lynch (1964) e di "mappa" in G. Bateson (1984). In riferimento a tali nozioni [Luciano De Bonis aveva avanzato già nel 2005 l'idea di *immagine-piano*] l'ipotesi che l'immagine di un ambiente urbano [ma possiamo estendere questa considerazione al territorio] studiata da Lynch possa considerarsi come un caso particolare della capacità "immaginativa" di tutte le specie viventi, nel senso *batesoniano* di capacità di organizzare in strutture coerenti ("mappe") il flusso percettivo derivante dall'interazione con l'ambiente esterno» (De

Bonis in Meini, 2012, p. 408).

11.4 verso un'ecologia della partecipazione

Molto spesso si parla dell'importanza di processi di pianificazione partecipata, ma è altrettanto frequente cadere nella banalità considerando ad esempio il dialogo formale con portatori d'interesse, più o meno organizzati in gruppo, già una forma di partecipazione. I processi di pianificazione partecipata generalmente praticati presentano notevoli limiti, spesso con un'implicita volontà mitigatrice rispetto a decisioni già prese "dall'alto". Spesso infatti la partecipazione segue «uno schema in cui un soggetto abilitato deve prendere una qualche decisione "con la partecipazione" di altri soggetti ad essa non abilitati. Si tratta sempre, insomma, di una partecipazione "dall'esterno". (...) In altre parole la co-determinazione "dall'esterno" delle scelte - già così poco praticata - non appare in realtà la quintessenza della partecipazione, delineandosi invece come fondamentali gli aspetti di relazione e di interazione» (De Bonis, 2004). Potremmo riassumere le critiche (di De Bonis et alia) alle pratiche partecipative, che tra l'altro spesso usano impropriamente l'arte come medium, nel mascherare un mero intento mitigatorio di una certa pratica pianificatoria. Molte delle pratiche, che stanno sotto l'ombrello della partecipazione, fungono semplicemente da contrappeso - una sorta di *social responsibility* amministrativa - per bilanciare politiche che riguardano il paesaggio guidate da ragioni socio-economiche-finanziarie, spesso detrattive di valori territoriali. Va considerato che esiste una *vasta minoranza* costituita da individui singoli che non hanno voce se non in una fase tarda. Ad esempio in una fase post-adozione del piano come è avvenuto nell'*attività istruttoria delle osservazioni*¹⁶⁵ del PPTR pugliese per cui anche singoli individui hanno potuto presentare delle *osservazioni* a cui l'ufficio regionale preposto ha risposto. Va sottolineato che intervistando direttamente la Prof.ssa Barbanente è emerso che la quantità di osservazioni dei singoli è stata da lei recepita come un *crucio*, una mancanza in fase di *comunicazione e divulgazione*. In realtà non credo che debba essere interpretata in questo modo, ma come la difficoltà intrinseca di un Piano Paesaggistico di coinvolgere i singoli individui di una comunità soprattutto se non sono organizzati in associazioni già interessate al tema e quindi non costituiscono un gruppo di interesse rintracciabile. Ma allora le energie destinate alla ricerca sulla capacità di immaginazione del singolo e di una comunità, del processo di produzione di *immaginari*, sono destinate a disperdersi in una teoria scollata dalla prassi? Non credo. L'esempio del PPTR pugliese mette in luce il 'difetto' primigenio di intendere la pianificazione del paesaggio in un'accezione formale, che inizia a formarsi con le intese tra gli enti e il processo indicato dal Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio. In questa *tesi* invece, come ampiamente discusso, la pianificazione è intesa come un'attività mentale e che è

¹⁶⁵ DGR n. 2610/2013 - Atto di indirizzo relativo all'istruttoria delle osservazioni presentate a norma dell'art. 2 co. 4 della L.R. n. 20 del 7 ottobre 2009, n. 20 recante "Norme per la pianificazione paesaggistica" e delle conseguenti modifiche al PPTR da effettuarsi a valle del recepimento. <https://www.paesaggiopuglia.it/notizie/124-interventi-in-attuazione-del-piano-paesaggistico-territoriale-regionale.html>

non solo un carattere umano, ma una *capacità immaginativa* diffusa a tutti gli esseri viventi (De Bonis, 2012). La *capacità immaginativa* che connota il carattere della comunità 'costruttori di paesaggio' rende possibile infinite proiezioni future scaturite dall'immagine nell'*hic et nunc*: la mente (anche non-umana) è capace di visualizzare in anticipo le trasformazioni e di creare un sistema differenziale pre-vedendo i cambiamenti che procurerebbe un'azione in un determinato ambiente percepito. Non è questo almeno un modo di intendere il *processo progettuale*? La *posizione verso un'ecologia della mente* che potremmo definire con il linguaggio odierno *wordly* estende la capacità percettiva e immaginativa dalla specie umana a tutti gli esseri viventi. Alcuni esseri viventi hanno un tipo di percezione sensoriale che è dato comprendere all'umana specie, l'etologia ha dato e dà in questo senso un contributo fondamentale, ma è da considerare che anche esseri più semplici o appartenenti ad altri Regni percepiscano l'ambiente e i suoi cambiamenti in un modo inintelligibile alla *psiche* umana. È da sottolineare che *costruttori di paesaggio* sono tutte le specie viventi che abitano un territorio. L'individuo umano e la comunità sono dei *sotto-insiemi*, probabilmente più consapevoli, ma questa consapevolezza non dovrebbe comportare alcuna arroganza. Per converso dovrebbe costituire l'elemento su cui costruire una sensibilità ecologica che faccia da tessuto connettivo del paesaggio nella sua inintelligibile complessità. Sono dunque da considerare *costruttori di paesaggio* anche gli organismi non umani viventi in un determinato paesaggio. Sebbene ad una percezione umana rapida e superficiale l'esistenza e la percezione di altri organismi pare subalterna a quella umana, come sarebbe uno stesso paesaggio privato della sua flora e fauna non solo fatta di esistenze, ma anche di segni, strutture, *iperoggetti*? Un esempio evidente perché materiale sono le barriere coralline, le dighe dei castori che possono raggiungere il metro e mezzo di altezza e i tre metri di larghezza, i nidi, le tane, le trappole costruite da predatori ... e ci sono anche tutte le relazioni tra esseri viventi che percepiamo facilmente ma anche microscopiche. Budoni (1997) chiede di *riflettere sul ruolo del pianificatore* e credo che, a tal proposito, questa ricerca possa dare un contributo. Il *pianificatore di paesaggio* dovrebbe, per una sorta di *deontologia esistenziale*, ascoltare non solo i *gruppi di pressione*, gli *stakeholders* (portatori di interesse) dichiarati, ma essere il rappresentante degli *invisibili*, dei deboli. Le comunità avanzate tendono (o dovrebbero tendere) alla protezione dei fragili, dei piccoli e se la comunità umana è parte di una comunità più vasta di esseri, che crede meno sofisticati, può esercitare quantomeno una *pietas*¹⁶⁶ per ogni cosa esistente dell'universo e adempiere a questo compito. Sebbene siano presenti nei team di pianificazione biologi, ecologi ed altre figure specialistiche, solo con una sensibilità fondata sui presupposti appena esposti, il *pianificatore di paesaggio* può tentare di raggiungere una *ecologia della partecipazione*, tentando di instaurare relazioni comunicative con l'intera comunità biotica. Secondo Luciano De Bonis «In un'ottica relazionale il progetto viene piuttosto considerato come uno spazio/tempo intermedio tra spazio/tempo passato-presente e spazio/tempo futuro, cioè come uno

¹⁶⁶ Intesa non nell'accezione volgare di pietà, ma come virtù classica tipica della nobiltà di spirito in epoca classica.

spazio/tempo di interazione sociale, ovverosia un mezzo di comunicazione relazionale esso stesso» (De Bonis, 1998 s.n.p.). La ricerca di alcuni artisti come Teresa Zambrotta, Annika Kahrs e Carsten Höller ha portato a chiedermi se il Piano Paesaggistico, attraverso medium sviluppati da esperienze artistiche, potesse tendere, almeno in via embrionale, a una comunicazione inter-specie. Ovviamente i casi semplici di comunicazione tra umani e specie diverse non destano scalpore: abbiamo gli animali addomesticati, i cani, i gatti, i criceti, i conigli, i cavalli, ma anche l'asino, i bovini e gli ovini con cui per generazioni l'uomo non ha esitato a comunicare. La pratica della *transumanza* in Molise è una datità sofisticata: la pratica è ormai quasi scomparsa, ma viene qui utilizzata come metafora. Il viaggio, lo spostamento verso il mare non era semplicemente un movimento fisico, ma mentale e, correndo il rischio di essere frainteso vorrei mettere in evidenza la similitudine tra il termine *transumanza* e il neologismo dantesco *trasumanare* con cui viene indicato proprio il superamento della condizione umana attraverso la mediazione di Beatrice e che indica l'inizio di quel processo che terminerà nell'Empireo. Nel nostro caso possiamo utilizzare *trasumanare* in modo apparentemente inverso rispetto a Dante ovvero di superare le barriere culturali per avvicinarci agli esseri appartenenti ad altre specie. Il pastore transumante sviluppava una vera e propria comunicazione con gli animali. I cani costituivano un vero e proprio *medium* tra l'uomo e il gregge. Il pastore si dotava almeno di tre cani di razze diverse con funzioni specifiche (Breber, 1977). Il Cane Pastore da Guardia aveva il compito esclusivo di proteggere il gregge, il Paratore, o *toccatore*, conduceva, spingeva il gregge in avanti e, se necessario, toccava delicatamente con il muso i singoli individui evitando il rischio di perdersi; ed infine i Cani da Allarme, di piccola taglia e dal temperamento nevrile detti *pomini* o *pumetti*, a seconda del dialetto, che percorrevano incessantemente il perimetro labile del gregge e avvertivano gli altri cani e il pastore di eventuali pericoli. Il Pastore attraverso questo viaggio in simbiosi con il suo gregge e i suoi cani poteva raggiungere uno stato mentale diverso da quello di partenza in una profonda comunione con le creature animali con cui trascorrevano il tempo e imparando ad osservare il paesaggio sviluppando una sensibilità che oltrepassava le comuni capacità umane. Il significato dantesco di *trasumanare* ha la caratteristica di non poter essere espresso con il linguaggio logico, avendo la necessità di un medium stocastico, che si approssima, ma che non dice come ad esempio sono nel linguaggio le parole onomatopoeiche e le metafore. Il pastore si dotava di quei fonemi, fischi, urla, suoni che precedono la parola. È evidente che possiamo stabilire, con alcuni animali un codice semplice e chiaro (gli addestratori di cani sono professionisti), ma sarebbe interessante ribaltare la prospettiva da cui nasce la comunicazione inter-specie e trovare un modo di comunicare che non si limiti alla richiesta di una collaborazione per raggiungere un determinato fine di interesse antropico, ma che possa valere per gran parte degli esseri viventi, animali, ad esempio, che non abbiano subito un processo di manipolazione comportamentale da parte dell'uomo sviluppando, invece, noi umani delle tecniche di comprensione. Potremmo ribaltare

il punto di vista ed approssimarci ad un *ascolto*. Questo punto di partenza potrebbe apparire provocatorio e invece ha semplicemente intenzione di aprire uno spazio di radura e non sottostimare una linea di ricerca che potrebbe risultare interessante. Una ricerca così votata potrebbe ampliare la gamma percettiva dei sensi, farci comprendere un po' di più gli equilibri invisibili che regolano il paesaggio e portare ad un laicissimo, vero e concreto, *cantico delle creature*.

11.5 tra serio e faceto: dOCUMENTA una mostra *da cani*

Una mostra decisamente provocatoria è stata dOCUMENTA che evidentemente gioca con *documenta1*. Desirée Maida scrive in un articolo pubblicato su Artribune¹⁶⁷ (15 agosto 2017 proprio durante la quattordicesima edizione dell'evento a cadenza quinquennale di Kassel) che dOCUMENTA è la prima rassegna di arte contemporanea, ideata dal critico Jassica Dawson, dedicata ai cani, tenendo conto delle loro esigenze fruibili e percettive e perciò curata da Rocky, lo Yorkshire 'amico a quattro zampe' della Dawson. Tenutasi presso il Brookfield Palace di New York è nata dall'esperienza dell'ideatrice: la Dawson ha infatti affermato che dal 2013 ha portato il suo cane con sé ad ogni mostra e ad ogni *vernissage* e ha notato che queste esperienze procuravano al suo animale da compagnia uno stato di vitalità e benessere concreto. Afferma: «mi sono resa conto che aveva molto da insegnarmi». Gli artisti in mostra Elena Anagnos, Graham Caldwell, Kathryn Cornelius, Merav Ezer, Eric Hibit, Margarita Korol, Tibi Tibi Neuspiel, Noah Scalin, Dana Sherwood e Paul Vinet, hanno dovuto realizzare opere adatte per l'occasione: ai cani è stato consentito ogni comportamento. Potevano arrampicarsi, mordere, bere, masticare e persino fare i propri bisogni sulle opere. Ovviamente queste ultime sono state realizzate in modo che i cani potessero fruirne posizionandole all'altezza giusta nel caso di opere bidimensionali o proporzionate alle misure medie dell'animale nel caso di installazioni come *The Conclave*, un vero e proprio salotto per cani. Interessante l'installazione astratta *Harmony* di Eric Hibit che ha usato il blu e il giallo nelle tonalità che lo spettro visivo dei cani riesce a percepire. L'esperienza ha avuto seguito con dOCUMENTA LA, FIGat7th downtown Los Angeles con le opere di Meena Khalili, Janne Larsen, Joshua Levine, Gary Lockwood aka Freehand Profit, Tucker Marder, Tibi Tibi Neuspiel, Alex Sheriff, Ruben Rojas, Sabrina Clouden e Gali Basel.¹⁶⁸

¹⁶⁷ https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/08/documenta-a-new-york-la-prima-mostra-dedicata-ai-cani-e-curata-da-un-cane/?fbclid=IwAR2J-b0eBrXP3zT1CoU4m71rX22S4dXt397XJ_V8ME9giFc3DmjOjSOq3aA

¹⁶⁸ <http://www.documenta.org/exhibitions>

11.6 in fine. Questa ricerca non vuole fornire soluzioni univoche e definitive, ma aprire uno spazio in cui possa emergere un nuovo modo di affrontare la pianificazione paesaggistica. Credo sia stato dimostrato che il contatto con esperienze d'arte contemporanea può portare ad affinare il processo di Pianificazione Paesaggistica. Il Piano Paesaggistico può re-immaginare i luoghi urbani come *centri di sperimentazione creativa*, atti da un lato a fornire agli abitanti le informazioni sulle nuove ricchezze territoriali possedute, dall'altro fornire gli strumenti (*landscape co-creational tools*) affinché l'ambiente di vita si dilati sull'intero territorio e il vivere quotidiano abbia quelle esternalità positive per il raggiungimento degli obiettivi che il Piano Paesaggistico si prefigge. Quest'ultimo può tendere a desaturare l'aria che l'abitante respira, dissolvere la foschia del pensiero comune, che associa l'istituzione di un Piano alla soggezione nell'agire. Il Piano Paesaggistico può disintegrare i blocchi inibitori dell'immaginario e rivelarsi non solo come lo strumento che fornisce delle possibilità per qualificare le interazioni e le complesse relazioni tra abitanti e ambiente, ma far scattare processi che, in assenza del Piano, resterebbero inespressi. Può aumentare il carattere generativo e creativo cercando di creare le condizioni affinché si inneschino processi di poiesi comunitarie, capaci di aumentare la qualità estetica dell'ambiente di vita e di rigenerare il Piano stesso in un processo circolare. Lo scatto, l'innescò può avvenire solo incentivando la creatività degli abitanti ed indirizzandola proprio tramite il processo di pianificazione verso forme di economie innovative, assolutamente topiche, sostenibili e compatibili. La discussione sul concetto di paesaggio, tramite l'accostamento a pratiche artistiche, declina il governo del territorio in un modo innovativo. Aiuta al ripensamento dei paradigmi della pianificazione legati tutt'ora a retaggi modernisti e alla consapevolezza della necessità di correggere i modelli di sviluppo che hanno portato al degrado delle strutture insediative e del paesaggio.

Se «(...) il medium territorio può essere considerato come quel particolare *medium* in grado, almeno in potenza, di coinvolgere attivamente (...)» le persone, le diverse parti di sé e, aggiungo, ogni ente vivente o inanimato «(...) nella creazione e trasformazione del medium stesso (...) [e se la] bellezza percepita di territori, città e paesaggi, l'attrazione che essi spesso esercitano su di noi e l'emozione che a volte ci suscitano può essere spiegata, almeno in parte, con un tale senso di coinvolgimento relazionale» (De Bonis, 2012, p. 402) il Piano Paesaggistico può essere inteso come un processo che è intrinsecamente un'*esperienza estetica* collettiva.

In conclusione se un piano paesaggistico è un complesso *artefatto a reazione poetica* può 1) eliminare nelle persone quei blocchi psichici, mentali e fisici che impediscono percezioni nuove; 2) (come conseguenza di una nuova percezione) può aiutare a costruire un'immagine mentale innovativa del territorio fresca *desaturando* l'aria da interessi personali, dalle pressioni esplicite o occulte da parte di *stakeholders* forti finanziariamente e/o politicamente. Va considerato che «il comportamento di tutti gli esseri viventi,

uomo incluso, può essere considerato dipendente innanzitutto dalle "immagini" (...) che essi stessi si costruiscono nel corso dei processi di interazione coi loro ambienti, peraltro in modo largamente non intenzionale» (De Bonis in Meini, 2012, p. 403); 3) come conseguenza dell'immagine mentale nuova può portare a nuove azioni, a creare o essere d'aiuto al recupero della fiducia in se stessi come individui, capaci di modificare, con *piccole cause* nella propria azione, le proprie condizioni di vita agendo su di sé e, di conseguenza determinando *grandi effetti* creando nuove condizioni al contorno; 4) incentivare la riscoperta delle abilità del corpo, manuali e mentali tipiche della nostra specie e in particolar modo il loro uso sincrono e vederle come abilità affinabili con l'esercizio di una disciplina¹⁶⁹; 5) la necessità di una rinnovata relazione tra specie umana e universo-mondo basata su presupposti di conoscenza¹⁷⁰, scientifici e non, inesorabilmente umani, ma non antropocentrici; 6) La consapevolezza che l'uomo gioca un ruolo determinante, in un momento cruciale per la propria sopravvivenza in un contesto ecossistemico. Il suo agire è determinante per la permanenza delle condizioni necessarie alla vita aerobica sul Pianeta Terra in cui si è sviluppata *anche* la civiltà umana. Il piano paesaggistico può sensibilizzare alla coscienza che già siamo o ci stiamo avvicinando a quello che alcuni ritengono un *Punto di svolta* (De Domizio Durini, 2018, p. 15) non solo per l'umanità ma per l'ecosistema; 7) che il paesaggio non va considerato come un oggetto, ma come il fenomeno estetico percepibile dalla specie umana di processi intrinsecamente estetici. Il fuoco d'attenzione si sposta da un'estetica del prodotto ad un'estetica del processo. Un Piano Paesaggistico visto così aumenta i *gradi di libertà territoriali* e crea le condizioni affinché possano innescarsi processi insediativi e produttivi profondamente territoriali non solo non scollati dal territorio, ma con-fusi con questo.

¹⁶⁹ Questo aspetto non va frainteso come recupero di vecchie tradizioni estinte, ma come resilienza, l'emersione di abilità applicabili a situazioni diverse e sempre nuove e che potrebbe rivelarsi indispensabile per la sopravvivenza della nostra specie. La consapevolezza che la realtà è molto più complessa di quello che pensiamo non deve rappresentare un ostacolo verso la comprensione, deve essere percepita come una difficoltà temporanea, che può essere superata con una auto-disciplina. Un esempio è aumentare la qualità nell'abilità di osservazione in senso lato (non solo visivo)

¹⁷⁰ Nella nuova idea di conoscenza emergente la scienza non è esclusa, ma viene riconosciuta anche una conoscenza che può compiersi tramite percorsi che non sono scientifici. La conoscenza scientifica e a-scientifica, raggiunta attraverso metodi nuovi, può convivere su uno stesso piano di valore e grado di verità.

congedo

In quest'ora della sera
da questo punto del mondo

Io ringraziare desidero il divino
labirinto delle cause e degli effetti
per la diversità delle creature
che popolano questo universo singolare
ringraziare desidero
per l'amore, che ci fa vedere gli altri
come li vede la divinità
per il pane e per il sale
per il mistero della rosa
che prodiga colore e non lo vede
per l'arte dell'amicizia
per l'ultima giornata di Socrate
per il linguaggio, che può simulare la
sapienza
io ringraziare desidero
per il coraggio e la felicità degli altri
per la patria sentita nei gelsomini

e per lo splendore del fuoco
che nessun umano può guardare
senza uno stupore antico

e per il mare
che è il più vicino e il più dolce
fra tutti gli Dèi
Io ringraziare desidero
perché sono tornate le lucciole
e per noi
per quando siamo ardenti e leggeri
per quando siamo allegri e grati
per la bellezza delle parole
natura astratta di Dio
per la lettura, la scrittura
che ci fanno esplorare noi stessi e il
mondo

per la quiete della casa
per i bambini che sono
nostre divinità domestiche
per l'anima, perché se scende dal suo
gradino
la terra muore
per il fatto di avere una sorella
ringraziare desidero per tutti quelli
che sono piccoli, limpidi e liberi
per l'antica arte del teatro, quando
ancora raduna i vivi e li nutre

per l'intelligenza d'amore
per il vino e il suo colore
per l'ozio con la sua attesa di niente
per la bellezza tanto antica e tanto nuova

Io ringraziare desidero per le facce del
mondo
che sono varie e alcune sono adorabili
per quando la notte
si dorme abbracciati
per quando siamo attenti e innamorati
per l'attenzione
che è la preghiera spontanea dell'anima

per i nostri maestri immensi
per chi nei secoli ha ragionato in noi
per tutte le biblioteche del mondo
per quello stare bene fra gli altri che
leggono

per il bene dell'amicizia
quando si dicono cose stupide e care
per tutti i baci d'amore
per l'amore che rende impavidi
per la contentezza, l'entusiasmo,
l'ebbrezza
per i morti nostri
che fanno della morte un luogo abitato.

Ringraziare desidero
perché su questa terra esiste la musica
per la mano destra e la mano sinistra
e il loro intimo accordo
per chi è indifferente alla notorietà
per i cani, per i gatti
esseri fraterni carichi di mistero
per i fiori
e la segreta vittoria che celebrano
per il silenzio e i suoi molti doni
per il silenzio che forse è la lezione più
grande
per il sole, nostro antenato.

Io ringraziare desidero
per Borges
per Whitman e Francesco d'Assisi
per Hopkins, per Herbert
perché scrissero già questa poesia,
per il fatto che questa poesia è
inesauribile
e cambia secondo gli uomini
e non arriverà mai all'ultimo verso.
Ringraziare desidero
per i minuti che precedono il sonno,
per gli intimi doni che non enumero
per il sonno e la morte
quei due tesori occulti.

E infine ringraziare desidero
per la gran potenza d'antico amor
per l'amor che se move il sole e l'altre
stelle.
E muove tutto in noi.

Mariangela Gualtieri

bibliografia generale.

- AA.VV. (2017) *documenta 14: Daybook* Prestel, Munich, London New York.
- AA.VV. (2017) *Research in Landscape Architecture – Methods and Metodology* (Edited by Van Den Brink A., Bruns D., Tobi H., Bell S.) Routledge, London and New York.
- AA.VV. (2011) *Disneyland and Culture. Essays on the Parks and Their Influence* (Edited by Jackson K. M., West M. I.) McFarland & Company, Jefferson and London.
- AA.VV. (2017) *Kunstforum – documenta14*, Köln.
- AA.VV. (2002) *Progettare il Paesaggio nella Crisi della Modernità, Casi, riflessioni, studi sul senso del paesaggio contemporaneo* (a cura di Poli D.) All'insegna del Giglio, Sesto Fiorentino.
- AA.VV. (2016) *Guida al Maack* (a cura di Di Tullio P.), Tip. Fotolampo.
- AA.VV. (1982) *Documenta7 - Kassel* (catalogo, vol. 1 e 2) Verlag und Gesamtherstellung, Kassel.
- AA.VV. (1977) *documenta 6*, Catalogo Volume 1, p. 16, Kassel.
- ANCE Ambrosetti (2005) *La città dei creativi. Visioni e progetti* (Rapporto di ricerca).
- Andreotti G. (2006) *Alle origini del paesaggio culturale. Aspetti di filologia e genealogia del paesaggio*, Unicopli, Milano.
- Antrop M. (2013) *A brief history of landscape research* in *Routledge Companion to Landscape Studies* (a cura di Howard P., Thompson I., Waterton E., Atha M.) Routledge (Taylor and Francis Group), London e New York.
- Antrop M. (2005) *Why landscapes of the past are important for the future*, Elsevier
- Arecco S. (2009) *Cinema e paesaggio. Dizionario critico da «Accatone» a «Volver»*, Le Mani-Microart'S, Recco (GE).
- Argan G. C. (1965) *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano.
- Argan G. C. (1984) *Storia dell'arte come storia della città*, Roma.
- Aristone O. (1996) “Molise”, in A. Clementi, Dematteis G. e Palermo P.C. (a cura di), *Le forme del territorio italiano. II. Ambienti insediativi e contesti locali*, Laterza, Roma-Bari.
- Assunto R. (2006) *Il paesaggio e l'estetica*, Novecento, Palermo.
- Astengo G. *Urbanistica in Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV, p. 605.
- Attili G. (2007) *Digital Ethnographies in the planning field*, Planning practice, in *Journal of Planning Education*, vol. 8 n.1.
- Bachelard G. (2006) *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari.

- Balbo P.P. (2002) *Molise un paesaggio letterario*, Gangemi, Roma.
- Balducci A. & Fedeli V. (2007) *I territori della città in trasformazione*, Franco Angeli, Milano.
- Balducci A. (1991) *Disegnare il futuro*, Il Mulino, Bologna.
- Balletti F. (a cura di, 2007) AA.VV. *Sapere tecnico-Sapere locale*, Alinea, Firenze.
- Balzola A., Rosa P. (2011) *L'arte Fuori Di Sé- un Manifesto Per l'età Post-tecnologica*, Feltrinelli
- Barbieri G. (1996) *Configurazioni della città diffusa*, in A. Clementi, Dematteis G. e Palermo P.C. (a cura di), *Le forme del Territorio Italiano, vol. I Temi e immagini del mutamento*, Laterza, Roma-Bari.
- Barthes R. (2003) *La camera chiara* (trad. Guidieri R.), Einaudi Torino.
- Baruchello G. e Grifi A. (2015) *Verifica incerta 1964-1965 (plaquette allegata al dvd)* De Carlo, Milan/London e Fondazione Baruchello, Rome.
- Bateson G. & Bateson M.C. (1989 6a ed.) *Dove gli angeli esitano – verso un'epistemologia del sacro* (trad. Longo g.), Adelphi, Milano.
- Bateson G. (1940), Memoria della Seventh Conference on Methods in Philosophy and the Sciences, tenutasi alla New School for Social Research il 28 aprile 1940, in *Verso un'Ecologia della Mente – diciassettesima edizione* (2000), Adelphi, Milano.
- Bateson G. (1977), *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano.
- Battisti E., (2004), *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Olschki, Firenze.
- Baudson M., (1994) *La ville selon les artistes 1946-1993*, in A.A.V.V., *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Bauman Z. (2017) *retropia* (trad. Cupellaro M.) Laterza, Bari-Roma.
- Bauman Z. (2000-2011) *modernità liquida*, Laterza, Bari-Roma.
- Barone N. (1999) *Gruppo Solare*, Enne-Archetyp'art, Termoli.
- Benevolo L. (1984) *Le origini dell'urbanistica moderna*, (I ed. 1963) Laterza, Bari.
- Benveniste G. (1996) *La pianificazione come gestione a matrice di reti decentrate*, in Pianificazione strategica e gestione dello sviluppo urbano, a cura di Curti F. - Gibelli C., Alinea, Firenze.
- Beuys J. (2014) *Difesa della Natura* (a cura di De Domizio Durini L., I ed.1988, orig. 1984) Lindau, Torino.
- Bevilacqua P. (2000) *Tra natura e storia. Ambiente, economie, risorse in Italia* (II ed.), Donzelli, Roma.
- Bernardi S., (2004), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia.

- Bertone G. (2001) *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Manni, Lecce.
- Bertone G. (2004) *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, Novara.
- Besse J. M. (2008) *Vedere la Terra. Sei saggi sul paesaggio e la geografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Beuyes J. (2014) *Difesa della Natura* (De Domizio Durini L. a cura di), Lindau, Torino.
- Birrozzini C. & Pugliese M. (2007) *L'arte pubblica nello spazio urbano – committenti, artisti, fruitori*, Mondadori, Milano.
- Biscottini P., Bianchi E. (2008) *Lo sguardo sulla natura. Luce e paesaggio da Lorrain a Turner. Catalogo della mostra (Milano, 14 ottobre 2008-11 gennaio 2009)*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- Bobbio R. (a cura di, 2008) *Urbanistica Creativa – progettare l'innovazione nelle città*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna.
- Boccalaro F. (2006), *Difesa del territorio e ingegneria naturalistica. Manuale degli interventi di recupero ambientale*, Flaccovio Dario, Palermo.
- Bodei R. (2008) *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano.
- Bonesio L. (2002) *Oltre il paesaggio. I luoghi tra estetica e filosofia*, Arianna Editrice, Bologna.
- Bonesio L. (2007) *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Diabasis, Reggio Emilia.
- Bonito Oliva A. (2017) *Manuale di volo- dal mito greco all'arte moderna, dalle avanguardie storiche alla transavanguardia*, Abscondita, Milano.
- Bonito Oliva A., Putnam J., Cristiani M. (2004) *Arte all'arte. La forma delle nuvole. Arte, architettura, paesaggio*, Gli Ori, Pistoia.
- Bordone R. (2002) *Uno stato d'animo: memoria del tempo e comportamenti urbani nel mondo comunale italiano*, Firenze University Press, Firenze.
- Borri D. (1994) *Prospettive e problemi della pianificazione etica*, Urbanistica n. 103, INU, Roma.
- Borri D. (1994) *Una sintetica Rassegna delle Linee Evolutive della Pianificazione per la Giustizia Sociale, dalla Partecipazione alla Comunicazione*. Venezia.
- Braitenberg V. (2008) *L'immagine del mondo nella testa* (trad Codignola T.) Adelphi, Milano.
- Bragaglia C., Pasquale L. (2008) *Paesaggi film. Letterature*, Gedit, Bologna.
- Breber P. (1977) *Il Cane da Pastore Maremmano-Abruzzese*. Editoriale Olimpia, Firenze .
- Brugiolini S. (2004) *Il paesaggio: coscienza e immagini*, Palumbo, Firenze-Palermo.
- Budoni A. (1997) *L'educazione percettiva dell' "homo technologicus": una condizione necessaria per la costruzione sociale*

del piano, in Ph.D., Dottorato di Ricerca in Tecnica Urbanistica, Roma.

Budoni A. (2014) *L'urbanistica italiana tra neoidealismo e globalizzazione*, in AA.VV., *Atti della XIV Conferenza Nazionale SIU L'urbanistica italiana nel mondo*, Milano 15, 16 maggio 2014, Planum Publisher, Roma-Milano 2014 pp. 643-648.

Burckhardt L. (2015) *Why is Landscape Beautiful – The Science of Strollology*, (a cura di Ritter M. e Smitz M.; I ed. in ted. 2006; trad. Delton J.), Birkhäuser, Basel.

Burckhardt L. (2017) *Design is invisible – Planning, Education, and Society*, (a cura di Blumenthal S. e Smitz M.; I ed. in ted. 2012; trad. Delton J.), Birkhäuser, Basel.

Burckhardt L. (2019) *Il falso è l'autentico*, Quodlibet, Macerata.

Büttner N. (2006) *Il paesaggio nella storia dell'arte*, Jaca Book, Milano.

Calabri C. (2009), *Filosofia della percezione*, Laterza, Bari-Roma.

Calvino I. (1972), *Le città invisibili*, Einaudi, Torino.

Cammelli M., (2007), *Codice dei beni culturali e del paesaggio*, il Mulino, Bologna.

Camporesi P. (1992) *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Garzanti ed., Milano

Careri F. (2006) *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino.

Carta M. (1999) *Creative city. Dynamics, innovations, actions*, LISt, Barcellona.

Castria Marchetti F., Crepaldi G., (2006), *Il paesaggio nell'arte*, Mondadori Electa, Milano.

Cavalcanza F. (1994) *Achille Pace - Vita privata*, Fond. Ager Falicus, Viterbo.

Ceccato S. (1987) *La fabbrica del bello*, Rizzoli, Milano.

Cerdà I., (1984) *Teoria generale dell'urbanizzazione* (orig. 1867), Jaca Book, Milano.

Choay F. (1980) *La règle et le modèle*, Paris, Le Seuil.

Choay F. (1994) *Le règne de l'urbain et la mort de la ville*, in AA.VV, *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, Centre Georges Pompidou, Paris.

Choay F. (2000) *La città, utopie e realtà*, Einaudi, Torino, orig. *La cité. Utopies et réalités*, Paris, Le Seuil, 1965.

Ciacci L. (2001) *Progetti di città sullo schermo – il cinema degli urbanisti*, Marsilio, Venezia.

Cianci M. G. (2008) *La rappresentazione del paesaggio. Metodi, strumenti e procedure per l'analisi e la rappresentazione del paesaggio*, Alinica, Firenze.

Clément G. (a cura di De Pieri F.) (2005) *Manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata.

- Codeluppi V. *Lo spettacolo della merce. I luoghi del consumo dai passages a Disney World*, Bompiani editore.
- Cohen A. (a cura di, 1982) *Belonging, identity and social organizations in British rural cultures*, Manchester University Press, Manchester.
- Colantonio Venturelli R., Tobias K., (2005), *La cultura del paesaggio. Le sue origini, la situazione attuale e le prospettive future*, Olschki, Firenze.
- Cole Thomas, Durand Asher B. (2007) *Pittura e paesaggio in America*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- Colimberti A., (2004) *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Donzelli, Roma.
- Corboz A., (1994), *L'ipercittà*, *Urbanistica* n. 103, p. 6-10, INU, Roma.
- Crispoliti E. (1978) *Extramedia (esperienze attuali di comunicazione estetica)*, Studio Forma, Torino.
- Crispoliti E. (1978) Achille Pace - *Itinerari 1958 -1978*, all'insegna del pesce d'oro, Vanni Scheiwiller, Milano.
- Croce B. (1967) *Storia dell'Estetica - per Saggi* (I ed. 1942), Laterza, Bari.
- Croce B. (2017) *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte* (scritto nel 1893), Adelphi, Milano.
- Crosta P.L. (1984) *La costruzione sociale del piano*, Franco Angeli, Milano.
- Crosta P.L. (1995) *Conoscenza/azione nella pianificazione come processo interattivo: quali tipi di conoscenza per l'azione di chi?*, Seminario internazionale AISRe *La città e le sue scienze*, Perugia, cit. in Crosta, 1996.
- Crosta P.L. (1996) *Istituzionalizzare l'interazione sociale in pratiche professionali?*, *Urbanistica* n. 106, pp.111-115, INU, Roma.
- Crosta P.L. (1997) *Conoscenza e senso comune, consenso e bene comune, e le pratiche di trasformazione della città e del territorio*, Milano e Venezia.
- Crosta P.L. (1998) *Politiche. Quale conoscenza per l'azione territoriale*, Franco Angeli, Milano.
- Curti F., Gibelli M.C. (a cura di) (1996) *Pianificazione strategica e gestione dello sviluppo urbano*, Alinea, Firenze.
- D'Amico F. (1993) *Maria Lai, Inventare altri spazi*, edizioni AD, Cagliari.
- D'Angelo P. (2001) *Estetica della natura*, Laterza, Bari.
- De Bonis L., Concilio G., Marsh J., Trapani F. (2012), *Towards a Deep Integration of Socio-Economic Action and Spatial Planning*, in Schiuma G., Spender J.C., Yigitcanlar T. (eds.), *IFKAD-KCWS 2012. 7th International Forum on Knowledge Asset Dynamics - 5th Knowledge Cities World Summit. Knowledge, Innovation and Sustainability: Integrating micro & macro perspectives*.
- De Bonis L., Governa F. e Lieto P. (2008) *Sulle ricerche dei dottorandi: una critica empatica* in rivista AA.VV. infolio 21, Dipartimento Città e Territorio, Palermo.

- De Bonis L. (1998) *Città e comunicazione. Dalla Pianificazione ordinativa alla pianificazione implicante*; Tesi di Dottorato, DAU, Università di Roma Sapienza, Roma.
- De Bonis L. (2001) *Communication Technologies and Planning 'Technologies'*, in *Plurimondi*, vol. 5, pp. 207-222, Dedalo, Bari-Sassari-Firenze-Roma.
- De Bonis L. (2004) *Bateson, la città e il piano: la fecondità dell'ecologia della mente per gli studi urbani*, in *Annali – Dipartimento di Architettura e Urbanistica per l'Ingegneria – Intersezioni*, p.177-184, il Mulino, Bologna.
- Decandia L. e Lutzoni L. (2016) *La strada che parla – dispositivi per ripensare il futuro delle aree interne in una nuova dimensione urbana*, Franco Angeli ed., Milano.
- Decandia L. (2004), *Costruire una Tesi di Dottorato: introduzione a una "metodologia poetica"*, in *CRU*, n. 15, pp. 58-64.
- Decandia L. (1996) *Identità*, in Scandurra E. et al., *Frammenti di un discorso sulla città contemporanea*, Seminario sul tema *Sostenibilità Ambientale: Approcci Urbani e Regionali*, Otranto.
- De Fanis M. (2001) *Geografie letterarie*, Meltemi, Roma.
- De Leo E. (2008) *Paesaggi cimenteriali europei. Lastscape, realtà e tendenze*, Mancosu Editore, Roma.
- D'Elia A. (1994) «*La ville selon les artistes 1870-1918*» in A.A.V.V., *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993*, Centre Georges Pompidou, Paris.
- Dematteis G. (1995) *Progetto implicito*, Franco Angeli, Milano.
- Dematteis G. (1985) *Le metafore della terra*, Einaudi, Torino.
- Dematteis G. (1994) *Urban Identity, City Image and Urban Marketing*, in Braun G.O. (ed.), *Managing and Marketing of Urban Development and Urban Life, Proceedings of the IGU-Commission on 'Urban Development and Urban Life'*, Dietrich Reimer, Berlin.
- Dematteis G. (1995) *Immagine e identità urbana: metafore spaziali e agire locale*, in *CRU Critica della Razionalità Urbanistica*, Napoli.
- Dematteis G. (1995) *Progetto implicito*, F. Angeli, Milano.
- Desideri F. (2004), *Forme dell'estetica – dall'esperienza del bello al problema dell'arte*, Laterza, Bari.
- Detheridge A. (2012) *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino.
- Dewey J. (2012) *Arte come esperienza* (a cura di Matteucci G. 2005 prima ed. 1980), Aesthetica, Palermo.
- Di Bernardino C. (2003) *La fenomenologia urbana contemporanea*, allegato a Piroddi E. *Verso una nuova cultura delle città*, in L. De Bonis (a cura di), *La nuova cultura delle città*, Atti dei Convegni Lincei 194, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.
- Di Biagi P., Gabellini P. (a cura di, 1992) *Urbanisti italiani*, Laterza, Roma-Bari
- Di Carlo F. (2013) *Paesaggi di Calvino*, Libria, Melfi.

- Di Monte M. (a cura di, 2005) *Rivista di estetica / Del paesaggio*, Rosenberg & Sellier, Torino.
- Donadieu P., Küster H., Milani R. (a cura di, 2008), *La cultura del paesaggio in Europa tra storia, arte, natura. Manuale di teoria e pratica*, Olschki, Firenze.
- Eco U. (1967) *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Milano.
- Emerson R. W. (2013) *The Poet, from Essays: Second Series, 1844* (2008 updated in 2013) Gutenberg Ebook Project.
- Emerson R. W. (1983) *Essays and lectures* (orig. Essays, 1841), Library of America, New York.
- Evangelista T. (2014) *Officina Solare – arte contemporanea 2011-2013*, Palladino, Campobasso.
- Fabbri P. (2007) *Principi ecologici per la progettazione del paesaggio*, Franco Angeli, Milano.
- Fabiatti W. (1996) *Urbanizzazioni medio-adriatiche*, in A. Clementi, Dematteis G. e Palermo P.C. (a cura di), cit., vol. II., Ambienti insediativi e contesti locali.
- Farina A. (2006) *Il paesaggio cognitivo. Una nuova entità ecologica*, Franco Angeli, Milano.
- Farina A. e Belgrano A. (2006) *The eco-field hypothesis: toward a cognitive landscape*, in Landscape Ecology, Springer, Berlin.
- Farinelli F. (1992) *I segni del mondo*, la Nuova Italia, Firenze.
- Fazioni N. (2015) *Il problema della contingenza. Logica e politica in Hegel*. Franco Angeli, Milano.
- Florida R. (2002) *The Rise of the creative class*, New York Basic Books, New York.
- Florida R. (2005) *Cities and creative class*, Routledge, New York.
- Forester J. (1993) *Beyond Dialogue to Transformative Learning: How Deliberative Rituals Encourage Political Judgment in Community Planning Processes*, Workshop *Evaluating The Theory-Practice and Urban-Rural Interplay in Planning*, Bari.
- Forester J. (1995) *Deliberazione politica, pragmatismo critico e storie traumatiche: ovvero non lasciare il dolore fuori della porta*, CRU, n. 4, pp. 60-78.
- Forsyth A. (2012) *Commentary: Alternative Cultures in Planning Research--From Extending Scientific Frontiers to Exploring Enduring Questions*. Journal of Planning Education and Research 32, no. 2, p. 160–168.
- Foucault M. (1997) *Questo non è una pipa*, (trad. Rossi R.) SE ed., Milano.
- Frascarelli D. (2016) *L'arte del dissenso*, Einaudi, Torino.
- Fratini F. (1997) *Pianificazione, comunicazione e forma della città. Analisi di una tecnica: il 'visioning'*, in Ph.D., Dottorato di Ricerca in Tecnica Urbanistica, Roma.
- Freedberg D. (2009) (trad. Perini G.) *Il potere delle immagini*, Einaudi, Torino.

- Friedmann J., (1987), *Pianificazione e dominio pubblico*, Edizioni Dedalo, Bari.
- Friedmann J., (1993), *Toward a Non-euclidean Mode of Planning*, *Journal of the America Planning Association*, vol. 59, n. 4.
- Fumagalli V. (2003) *L'uomo e l'ambiente nel Medioevo*, Laterza, Bari.
- Gallo F. (1988) *Achille Pace - Itinerari Centro Arte*, Termoli.
- Gallo F. (1990) *Achille Pace - Infinito&Infinito*, Electa, Milano.
- Giacchino S. e Rotelli M.N. (2004, a cura di), *Gibellina. Un luogo, una città, un museo. La ricostruzione*, Museo d'Arte Contemporanea, Gibellina
- Giacomoni P., (2001), *Il laboratorio della natura. Paesaggio montano e sublime naturale in età moderna*, Franco Angeli, Milano.
- Giampino A. (2008) *La ricerca di dottorato quale occasione per il rilancio di una "conoscenza critica"* in rivista AA.VV. infolio 21, Dipartimento Città e Territorio, Palermo.
- Giancotti M. (2008) *Eugenio Turri, il filosofo del paesaggio*, in *Corriere del Veneto* 12-27, Treviso.
- Gibelli C., Curti F. (a cura di) *Pianificazione strategica e gestione dello sviluppo urbano*, Alinea, Firenze.
- Girard R. (1978) *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*, Adelphi, Milano.
- Giusti M., Magnaghi A. (1994) *L'approccio territorialista allo sviluppo sostenibile* in *Archivio di studi urbani e regionali*, n.51.
- Gombrich E.H. (2008) *La storia dell'arte* (Ed. tascabile. Trad. di Spaziani M.L. 1951, - I ed. 1950) Phaidon, Londra – New York.
- Gravano V. (2008) *Paesaggi attivi. Saggio contro la contemplazione. L'arte contemporanea e il paesaggio metropolitano*, Costa & Nolan, Milano.
- Grimal P. (2005) *L' arte dei giardini. Una breve storia*, Donzelli, Roma.
- Guadagnini W. (a cura di), 2016, *Look at me – da Nadar a Gursky: i ritratti nella Collezione d'Arte UniCredit* Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- Gualtieri M. (2015), *Le giovani parole*, Einaudi, Torino
- Guardini R. (a cura di Moretti G., 2006), *Hölderlin e il paesaggio*, Morcelliana, Brescia.
- Harrison Robert P. (2009) *Giardini. Riflessioni sulla condizione umana*, Fazi, Roma.
- Hartshorne R (1939): *The Nature of Geography. A critical survey of current thought in the light of the past.* *Annals of the Association of American Geographers* 29 (3-4): 173-658
- Hartly J. (2005) *creative Industries*, Oxford, Blackwell.

- Healey P. (1996) *Strategie cooperative per le regioni urbane*, *Urbanistica*, n. 106, p. 96-101.
- Heidegger M. (1995) *Lettera sull'«Umanismo»*, (a cura di Volpi F., ed. tedesca 1976, scritto nel 1946) Adelphi, Milano.
- Imbesi P.N., (a cura di, 2004) *Governare i grandi eventi. L'effetto pulsar e la pianificazione urbanistica*, Gangemi, Roma.
- Ieva V. Maggiore F. (2013) *Territori del cinema*, Gangemi ed. Roma.
- Indovina F. (2006) *Nuovo organismo urbano e pianificazione d'area vasta*, *Archivio di Studi Urbani e Regionali*, n. 85-86, pp. 50-71, FrancoAngeli, Milano.
- Ingegnoli V. (2011) *Binomia del Paesaggio* – Springer-Verlag Italia, Milano.
- Jakob M., (2005) *Paesaggio e letteratura*, Olschki, Firenze.
- Jacobs J. (1984) *Cities and the Wealth of Nations*, New York Random House, New York.
- Jedlowski P. (1994) *Il sapere dell'esperienza*, Il Saggiatore, Milano.
- Kandinsky W. (1973) *Tutti gli scritti Vol. I* (a cura di Sers P., trad. Sosio L.; ed. or. 1970), Feltrinelli, Milano
- Kandinsky W. (1968) *Punto, linea, superficie – Contribuito all'analisi degli elementi pittorici* (prima ed. 1926), Adelphi, Milano
- Klein N. (2001) *No logo, p. 200. (Celebration)*, Baldini&Castoldi, Milano.
- Kunzmann K. R. (2007) *The ESDP, the New Territorial Agenda and the Peripheries in Europe*. in: Farrugia, Nadia, Ed. 2007) *The ESDP and Spatial Development of Peripheral Regions.*, University Publishers Limited, Valletta (Malta).
- La Cecla F. (1988) *Perdersi. L'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari.
- La Cecla F. (1993) *Mente locale*, Elèuthera, Milano.
- Landry C. (2000) *The creative city. A Toolkit for Urban Innovators*, Earthscan, London.
- Landry C. (2007) *The art of City Making*, Earthsca, London.
- Lanzani A. & Fedeli V. (2004) *Il progetto di territorio e paesaggio*, Franco Angeli, Milano.
- Lanzani A. (2003) *I paesaggi italiani*, Meltemi ed., Roma cit., pp. 216-217
- Latouche S. (2012) *Limite* (trad. it. di Grillenzoni F.), Bollati Boringhieri, Torino.
- Lassus B. (1998) *The Landscape Approach* (presentazioni di Jakobs P., Riley R.B., Bann S.) Univ. of Pennsylvania.
- Le Corbusier (1975) *Maniera di pensare l'urbanistica*, Laterza e figli, Bari.

- Leonardi N. (2003) *Il paesaggio americano dell'Ottocento. Pittori, fotografi e pubblico*, Donzelli, Roma.
- Leone D. (2010) *Sequenze di città. Gli audiovisivi come strumento di studio e interpretazione della città*, Franco Angeli, Milano.
- Lévy P. (1996) *L'intelligenza collettiva. Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano, orig. *L'intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte, Paris, 1994.
- Lieto L. (1997) *Leggere i piani: alcune coordinate per un programma di ricerca*, Le Scienze della Città e del Territorio, III Giornata di studio, Percorsi meridiani, Palermo.
- Lindblom C.E., (1975), *The Sociology of Planning: Thought and Social Interaction*, in Bornstein M., (a cura di), *Economic Planning: East and West*, Ballinger Publishing Co., Cambridge, Mass., tr. it. *Politica e Mercato*, Etas, Milano, 1979.
- Lindblom C.E. e Cohen D. (1979) *Usable Knowledge*, Yale University Press, New Haven e Londra.
- Lynch K. (1964) *L'immagine della città* (orig. 1960), Marsilio, Venezia.
- Maciocco G. (a cura di, 1991), *Le dimensioni ambientali della pianificazione urbana*, Angeli, Milano.
- Maciocco G. (a cura di, 1991) *La pianificazione ambientale del paesaggio*, Angeli, Milano.
- Maciocco G., Tagliabambe S. (1997) *La città possibile*, Dedalo, Bari.
- Maciocco G. (2008) *Fundamental Trends in City Development*, Springer Verlag, Heidelberg, Berlin, New York.
- A.A.V.V. Maciocco G. (2007), *Architecture, environment and beyond*, Skira, Milano.
- Magnaghi A. (1995) *L'importanza dei luoghi nell'epoca della loro dissoluzione*, in Berardi F., (a cura di), *Cibernauti. Tecnologia, comunicazione, democrazia. Posturbanità: la città virtuale*, Castelveccchi, Roma.
- Magnaghi A. (1995) Intervento al seminario *Il contributo dell'urbanistica e delle scienze del territorio allo sviluppo sostenibile*, Ventotene, in De Bonis L., (a cura di), *Resoconto della sessione La produzione sociale del piano come requisito dello sviluppo sostenibile*, Roma.
- Magnaghi A. (2000) *Il Progetto locale – verso la coscienza di luogo*, Bollati Bolinghieri, Torino.
- Magnaghi A. e Fanfani D. (a cura di, 2009) *Patto città campagna – Un progetto Di Bioregione urbana per la toscana centrale*, Alinea Firenze.
- Magnaghi A. (1989) *Da Metropolis a Ecopolis. Elementi per un progetto per la città ecologica*, (in Manzoni M.), *Etica e metropoli*, Guerini, Milano.
- Magrelli V. (1996) *Poesie 1980-1992 e altre poesie*, Einaudi, Torino.
- Magrelli V. (1987) *Nature e venature*, Mondadori, Milano.
- Magrelli V. (2006) *disturbi del sistema binario*, Einaudi, Torino.

- Magrelli V. (2005) *Che cos'è la poesia?* (plaquette a corredo del CD) Sossella, Roma.
- Mandelbaum S.J. (1990) *Reading Plans*, *APA Journal*, 350 Summer.
- Martini F. (2011) *Una biennale, molte biennali*, in V. Martini, F. Martini *Just an other Exhibition. Storie e politiche delle biennali. Histories and Politics of Biennals*, Postmedia books, Milano.
- Masini L. V. (1977, testo del 1965) in *Itinerari*, Achille Pace - catalogo mostra 22 giugno 10 luglio 1977, Il quadrato n.41, Città di Spoleto, all'insegna del pesce d'oro, Vanni Scheiwiller, Milano.
- Melloni C. (1985), Achille Pace - *Il filo della coerenza*, (catalogo mostra 24 novembre-22dicembre 1985) Comune Ascoli Piceno, Civica d'Arte Contemporanea, Ascoli Piceno.
- Mengaldo P. V. (2005) *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Meschiari M. (2008) *Sistemi selvaggi. Antropologia del paesaggio scritto*, Sellerio, Palermo.
- Milani R. (2005) *Il paesaggio è un'avventura. Invito al piacere di viaggiare e di guardare*, Feltrinelli, Milano.
- Milani R. (2001) *L'arte del paesaggio*, il Mulino, Bologna.
- Montana G. (1976), *Achille Pace, arte moderna italiana n.70* (pref. Argan G. C.) all'insegna del pesce d'oro, Vanni Scheiwiller, Milano.
- Monteleone C. (2008) *Paesaggi retorici. Immagini e figure del territorio*, Libreria Editrice Cafoscarina, Venezia.
- Morbelli G. (2005) *Un'introduzione all'urbanistica-nuova*, Franco Angeli, Milano.
- Morton T. (2018) *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, Nero, Roma.
- Mumford L. (1938) *The culture of cities*, Secker and Warburg, London.
- Munari B. (1977) *Fantasia*, Laterza, Roma-Bari.
- Murtas G. (1993) *Maria Lai, Inventare altri spazi*, edizioni AD, Cagliari.
- Norberg Shulz C. (1986) *Genius Loci*, Electa, Milano.
- Olmo C. (1992) *Urbanistica e società civile – esperienza e conoscenza 1945-1960*, BollBook, Torino
- Ong W.J. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, 1986.
- Onofri M. (2004), *Il sospetto della realtà. Saggi e paesaggi italiani novecenteschi*, Avagliano, Roma.
- Orestano F. (2000), *Paesaggio e finzione. William Gilpin, il Pittoresco, la visibilità nella letteratura inglese*, Unicopli, Milano.
- Ortega y Gasset J. (1998) *La disumanizzazione dell'arte* (orig. 1925), settimo sigillo, Roma
- Ottani Cavina e A. Calbi E. (2005) *La pittura di paesaggio in Italia. Il Settecento*, Mondadori Electa, Milano.

- Palumbo M. (2017) *Catalogo della mostra: Nell'arte - Teresa Zambrotta raccontata da Riccardo Pieroni, Riflessioni*, Roma.
- Palumbo M. (2007) *Franco Libertucci scultore – Re, Regine, Alfieri, Torri*, Cavalli Levante, Latina.
- Pagani L. (a cura di, 2006), *Metafore del paesaggio tra letteratura e «media»*, Sestante, Bergamo.
- Papi F. (2000) *Filosofia e Architettura – Kant, Hegel, Valéry, Heidegger, Deridda*, Ibis, Como.
- Pasqui G. (1995) *Le teorie e le pratiche della pianificazione. Ripensare il nesso tra forme del fare e modi del sapere nel campo dell'urbanistica*, CRU, n. 4, pp.105-115.
- Pavia R. (1996) *Le paure dell'urbanistica*, costa & nolan, Genova.
- Pesci E. (2000) *La montagna del cosmo. Per un'estetica del paesaggio alpino*, Cda & Vivalda, Torino.
- Piccardo E. (2009) *Lezioni di paesaggio. Ediz. italiana e inglese*, Plug-in, Busalla.
- Picone L., Errico M. G. e Forte F. (2006), *Il progetto del paesaggio in Europa. Tradizione e innovazione*, Aracne, Roma.
- Pieroni R. (2017) *Catalogo della mostra: Nell'arte - Teresa Zambrotta raccontata da Riccardo Pieroni, Riflessioni*, Roma.
- Pinto R. (2012) *Nuove geografie artistiche. Le mostre al tempo della globalizzazione*, Postmedia books, Milano.
- Pioselli A. (2007) *Ulassai 1981. L'opera comunitaria*, in *L'arte pubblica nello spazio urbano, committenti, artisti, fruitori*, (p. 31:35, a cura di Birrozzi C. e Pugliese M.), Mondadori, Milano.
- Pioselli A. (2015) *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Monza.
- Pizziolo G. e Micarelli R. (1992) *Uomo, società e ambiente nell'evoluzione*, Giunti Marzocco, Firenze.
- Pizziolo G. (1995) *L'irripetibilità dell'operare ecologico e della sua figurazione*, Firenze.
- Pizziolo G. e Micarelli R. (2003) *L'arte delle relazioni*, Alinea, Firenze.
- Pizziolo G. e Micarelli R. (2003) *Dai margini del caos – L'ecologia del progettare*, Alinea, Firenze.
- Poli D. (2002) *Introduzione. Trasformazioni paesistiche*, in AA.VV. *Progettare il Paesaggio nella Crisi della Modernità, Casi, riflessioni, studi sul senso del paesaggio contemporaneo* (a cura di Poli D.) All'insegna del Giglio, Sesto Fiorentino.
- Poli F. (2019) *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza ed., Bari-Roma.
- Pontiggia E. (2017) *Maria Lai - arte e relazione* Ilisso, Nuoro.
- Porru V. (2014) *Un filo d'arte per tutti – Maria Lai, Logus – mondi interattivi*, Sardegna.
- Rapoport A. (1977) *Australian aborigenes and the definition of place*, in Olivier P. (ed.) *Shelter, sign and symbol*,

New York.

Reiseman D. (1999) *La folla solitaria*, Il Mulino, Bologna.

Riegl A. (1983) *Grammatica storica delle arti figurative*, Cappelli, Bologna.

Rilke R. M. (1980) *Lettere a un giovane poeta - lettere a una giovane signora Su Dio* (orig.1929), Adelphi, Milano.

Ritter J. (a cura di Venturi Ferriolo M., 2001) *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Guerini, Milano.

Roger A. (2007) in AA.VV. (Atripaldi A. M. a cura di) *Il paesaggio: teoria pratica progetto – esperienze francesi contemporanee*, p. 19, Gangemi ed., Roma.

Roger A. (2009) *Breve trattato sul paesaggio*, Sellerio, Palermo.

Ross A. (2001) *Celebration, la città perfetta. L'Utopia urbanistica finanziata dalla Disney*, Arcana, Roma. Anche in (2002) *Domus* n.854.

Rowe C. (1983) *Collage City*, Zanichelli, Bari.

Salerno R. e Casonato C. (2008) *Paesaggi culturali. Rappresentazioni, esperienze, prospettive - Cultural landscape*, Gangemi, Roma.

Sandercock L. e Attili G. (2014) *Changing the lens: film as action research and therapeutic Planning practice*, in *Journal of Planning Education*, vol. 34 p.19-29.

Sandercock L.e Attili G. (2010) *Multimedia explorations in urban policy and planning – beyond the flatland*, Springer, New York, USA.

Saragosa C. (2011) *Città tra passato e futuro: un percorso critico sulla via di biopoli*, Donzelli, Roma.

Scandurra E. (1996) *Oltre il piano, verso la costruzione di nuovi mondi*, CRU, n.6, pp. 41-49.

Scandurra E. (1997) *Città del terzo millennio*, La Meridiana, Molfetta.

Scanu A. M. (2004) *La percezione del paesaggio nel Rinascimento*, CLUEB, Bologna.

Scardi G. (2011) *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica, trasformazione sociale*, Allemandi, Torino.

Schiller F. (a cura di G. Pinna, 2005), *La passeggiata. Natura, poesia e storia*, Carocci, Roma.

Schwind M. (1964) *Kulturlandschaft als geformter Geist*, Darmstadt.

Secchi. B. (1987) *Il racconto urbanistico*, Einaudi, Torino.

Sereni E. (1972, prima ed. 1961) *Storia del paesaggio agrario italiano*, Roma-Bari, Laterza, Bari.

Serres M. (2013, trad. Polizzi G.) *Non è un mondo per vecchi- perché i ragazzi rivoluzionano il sapere*, Bollati Boringhieri, Torino. Orig. 2012 Le Pomier, Paris.

- Serres M. (1996), *Appartenance et identité*: pref. a Authier e Lévy, *Les arbres des connaissances*, La Découverte, Paris.
- Settis S. (2011) *Benedetto Croce ministro e la prima legge sulla tutela del paesaggio*, in www.unive.it/.../Croce-Ca_Foscari1.pdf, Venezia.
- Schneider M. (2007) *il significato della musica* (trad. AA.VV), SE, Milano.
- Schön D. A. (1983) *The Reflective Practitioner*, Basic Books, New York. (trad. it. di Barbanente A. 1993, *Il professionista riflessivo. Per una nuova epistemologia della pratica professionale*, Dedalo, Bari).
- Siebenhaar K. (2017) *Documenta. A brief history of an exhibition and its contexts*, B&S Siebenhaar Verlag, Berlin, Kassel.
- Simmel G. (1995, orig. 1903) *La metropoli e la vita dello spirito*, Armando Editore, Roma.
- Sisi C. (2004) *Paesaggi. Pretesti dell'anima. Visioni ed interpretazioni della natura nell'arte italiana dell'Ottocento*, Skira, Torino.
- Slavoj Z. (2004, trad. Senaldi M.) *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Milano.
- Solnit R. (2005) *Storia del camminare*, Bruno Mondadori, Milano.
- Spada M. (1997) *I laboratori municipali di quartiere: tracce di un percorso possibile*, in Comune di Roma, *La Città Intelligente*, Roma.
- Strozzi L. (2000) *Achille Pace, lo spazio come luogo di eventi – Opere. 1950-2000*, Artechiaro2000, Sambuceto.
- Strozzi L. e Strinati C. (2003), *2 paesaggi e 24 itinerari*, Galleria Spiano, Omegna (VB).
- Symborska W. (2009) *La gioia di scrivere, Tutte le poesie (1945-2009)*, Adelphi, Milano.
- Tagliagambe S. (2005) *Le due vie della percezione e l'epistemologia del progetto*, Franco Angeli, Milano.
- Tagliapietra A. (1997) 'Io è un altro'. *Identità e Identificazione*, in *Media Philosophy*, n.1, pp. 91-98, Costa & Nolan, Genova.
- Tarkoskij A. (1988), *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano.
- Tartaglia F. (2006) *Eстетica del terziario. Bellezza, benessere e felicità della vita come fondamenti del marketing ritrovato*, Franco Angeli, Milano.
- Tinagli I. e Florida R. (2005) *L'Italia nell'età creativa*, Creativity Group Europe: www.creativitygroupeurope.com.
- Tongiorgi Tomasi L. e Zangheri L. (2007) *Bibliografia del giardino e del paesaggio italiano 1980-2005. Con Cd-Rom*, Olschki, Firenze.

- Tosco C. (2007) *Il paesaggio come storia*, il Mulino, Bologna.
- Totaro V. (2008) Dottorandi in Rete: contenuti e metodi, in *Infolio* 21.
- Troisi S. (2006) *Una natura altra. Natura, materia, paesaggio nell'arte italiana 1950-1962. Catalogo della mostra (Marsala, 8 luglio-30 ottobre 2006)*, Sellerio, Palermo.
- Turing A. (1950) Computing machinery and intelligence, *Mind* n.59 (rivista) p. 433-460.
- Turner V. (1974) *Dramas, fields, metaphors, symbolic action in the human society*, Cornell University Press, Ithaca.
- Turri E. (2008) *Antropologia del paesaggio*, Marsilio, Venezia.
- Turri E. (2003) *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*, Marsilio, Venezia.
- Turri E. (2004) *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio, Venezia.
- Uttaro A. M. (2006) *La città delle razionalità vitali. Le Utopie sperimentali nell'agire artistico contemporaneo negli spazi urbani*, 2006, Università la Sapienza, Roma.
- Valeriani L. (2004) *Dentro la trasfigurazione – il dispositivo dell'arte nella cibercultura*, Maltemi, Roma.
- Valéry P. (2007) Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci (a cura di Agosti S.; orig. 1894-1919), Abscondida, Milano.
- Varotsos C. (1998) *Horizonten- Horizon – Horizonten* (catalogo mostra 25.04-21-06 1998), Muhka, Antwerpen.
- Vasdeki I. (2011) *La trasformazione del paesaggio come processo socio-culturale: influenza delle pratiche performative. Una lettura critica tra arte, etnografia e pianificazione*, Tesi di dottorato in Ingegneria dell'Architettura e dell'Urbanistica, curriculum Tecnica urbanistica, XXIII ciclo, Dipartimento di Ingegneria Civile, Edile e Ambientale di Sapienza Università di Roma.
- Vecchio B. (2002) *il Paesaggio come proiezione di immagini mentali*, in *Progettare il Paesaggio nella crisi della modernità - casi, riflessioni, studi sul senso del paesaggio contemporaneo* (a cura di Poli D.), All'Insegna del Giglio, Sesto Fiorentino.
- Venturi Ferriolo M. (2002) *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma.
- Venturi Ferriolo M. (2006) *Paesaggi rivelati. Passeggiare con Bernard Lassus*, Guerini, Milano.
- Venturi R. (1983) *Imparare da Las Vegas*, CLUVA, Venezia.
- Vitta M. (2005) *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Einaudi, Torino.
- Wade W. (2012) *Scenario Planning: A Field Guide to the Future*, John Wiley & sons, Inc., Hoboken, New Jersey
- Wittgenstein L. (1995) *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino

- Wind E. (1963 in Italia 1968) *Arte e anarchia* (ed. utilizzata: I ed. Oscar 1972), Adelphi, Milano.
- Zambrotta T. (2017) Catalogo della mostra: *Nell'arte - Teresa Zambrotta raccontata da Riccardo Pieroni*, Riflessioni, Roma.
- Zanzotto A. (2013, a cura di Giancotti M.) *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano.
- Zecchi S. (2006) *Le promesse della bellezza*, Mondadori, Milano.
- Zerbi M. C. (2007) *Guida europea all'osservazione del patrimonio rurale Cemat*, Guerini Scientifica Milano.
- Zerbi M. C. (2007) *Il paesaggio rurale: un approccio patrimoniale*, Giappichelli, Torino.
- Zorzi S. (1995) *Parola di Burri*, Torino, Allemandi.