

Forme dell'inclusività

ii inclusive interiors 04

ii inclusive interiors

#04

Forme dell'inclusività

pratiche spazi progetti

a cura di

Antonio Longo Chiara Rabbiosi Pierluigi Salvadeo

ii inclusive interiors Peer Reviewed Book Series

#04 | **Forme dell'inclusività: Pratiche spazi progetti**

A cura di / Edited by

Antonio Longo Chiara Rabbiosi Pierluigi Salvadeo

Comitato scientifico / Scientific Committee

Giovanni Attili | Università La Sapienza, Roma

Luca Basso Peressut | Politecnico di Milano (Chief Editor)

Daniel Cid Moragas | ELISAVA, Barcelona

Irene Cieraad | Delft University of Technology

Arianna Dagnino | University of British Columbia, Vancouver

Christoph Grafe | Bergische Universität, Wuppertal

Hidenobu Jinnai | Hosei University, Tokyo

Susan Yelavich | Parsons School of Design, New York

Comitato di redazione / Editorial Board

Imma Forino Jacopo Leveratto Pierluigi Salvadeo | Politecnico di Milano

DAStU | Department of Architecture and Urban Studies, Politecnico di Milano

AIMAC | Interior Architecture Museums and Built Environment Research Lab at DAStU

DRAIA and PAUI PhD Courses, Politecnico di Milano

ISBN 978-88-916-2240-2

© Copyright 2017 Maggioli S.p.A.

Maggioli Editore è un marchio di Maggioli S.p.A.

Azienda con sistema qualità certificato ISO 9001:2008

Maggioli Editore is part of Maggioli S.p.A

ISO 9001:2008 Certified Company

47822 Santarcangelo di Romagna (RN) • Via del Carpino, 8

Tel. 0541/628111 • Fax 0541/622595

www.maggiolieditore.it

e-mail: clienti.editore@maggioli.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, anche ad uso interno e didattico, non autorizzata. Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

All rights reserved. No part of this publication may be translated, reproduced, stored or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form, or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without prior written permission from the publisher.

Complete catalogue on www.maggioli.it/university area

Il catalogo completo è disponibile su www.maggioli.it area università

Finito di stampare nel mese di Luglio 2017 nello stabilimento Maggioli S.p.A, Santarcangelo di Romagna (RN)

Printed in July 2017 in the plant Maggioli S.p.A, Santarcangelo di Romagna (RN)

Indice

7 Collana di studi e ricerche ii inclusive interiors

9 Introduzione

Dalle teorie alle pratiche

17 Inclusività: La ricerca dell'essenza dell'identità umana
Simona Chiodo

31 Inclusività atmosferica
Tonino Griffèro

53 *Home-making*: Tra ricordi e proiezioni nel futuro
Irene Cieraad

69 Addomesticare la città: Forme emergenti di inclusività urbana
Jacopo Leveratto

Dalle pratiche alle strategie

87 Pratiche inclusive
Pierluigi Salvadeo

103 Arte Sociale genera processi inclusivi
Jacqueline Ceresoli

117 Art-proprieAzioni inclusive
Francesca Danesi

129 Musica e città: Pratiche inclusive e spazi del progetto
Antonio Longo

147 L'astrattezza di Dio: Considerazioni sui luoghi interreligiosi
Francesco Cataluccio

Dalle strategie agli spazi

155 *Engaging Space*: Lo spazio come tecnologia per il museo inclusivo
Kali Tzortzi

- 171 Prospettive culturali inclusive: Esempi di biblioteche locali a confronto
Lavinia Dondi
- 185 Interni interreligiosi per l'inclusione sociale
Anna Barbara
- 197 *Feel like home*: Interni inclusivi per il settore turistico ricettivo
Elena Elgani e Francesco Scullica
- 215 *Inclusive workspace*: Il luogo di lavoro come promotore di inclusività sociale
Imma Forino

Dagli spazi ai progetti

- 229 Patrimoni culturali come agenti di inclusione: Due recenti esperienze nell'ambito della ricerca europea
Luca Basso Peressut
- 245 Il progetto del museo inclusivo: Gli spazi del "post-museo" nel XXI secolo
Francesca Lanz, Elena Montanari
- 265 Verso la città gastrocratica? Nuove identità per i mercati alimentari
Chiara Rabbiosi
- 281 Gli ostelli e la definizione di nuovi spazi urbani
Greg Richards
- 299 Progettare l'inclusione: Il caso Autogrill Villoresi Est e il *work in progress* di Archidiversity
Giulio Ceppi

Apparati

- 313 Sull'inclusività: Note per una bibliografia
- 323 Profili degli autori
- 331 Elenco delle illustrazioni

Collana di studi e ricerche ii inclusive interiors

La collana di studi ii inclusive interiors, nel tentativo di costruire un ambiente adattabile che risponda alla necessità di dialogo interculturale determinata dai flussi migratori transnazionali, si propone di tracciare un quadro delle più rilevanti sperimentazioni architettoniche sugli interni collettivi, capaci di mettere in luce le strategie e gli strumenti più innovativi di "progettazione inclusiva" al riguardo. A tal proposito, essa raccoglie contributi critici multidisciplinari, focalizzati su quelle architetture e quegli spazi che meglio rispondono al cambiamento dell'uso dell'ambiente collettivo, in una società segnata dall'intensificazione della mobilità delle persone e delle informazioni.

Comitato Scientifico

Giovanni Attili, Università La Sapienza, Roma
Luca Basso Peressut, Politecnico di Milano (Direttore editoriale)
Daniel Cid Moragas, ELISAVA, Barcelona
Irene Cieraad, Delft University of Technology
Arianna Dagnino, University of British Columbia, Vancouver
Christoph Grafe, Bergische Universität, Wuppertal
Hidenobu Jinnai, Hosei University, Tokyo
Susan Yelavich, Parsons School of Design, New York

Volume 04

Questo volume della collana di studi e ricerche *in inclusive interiors* è stato realizzato nell'ambito del progetto di ricerca *Interni inclusivi: Spazi della socialità nell'età del nomadismo globale*, finanziato dal Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, nell'ambito del Programma FARB 2015/2016.

Gruppo di Ricerca

Anna Barbara, Design, Politecnico di Milano
 Luca Basso Peressut, DASTU, Politecnico di Milano (Coordinatore)
 Jacqueline Ceresoli, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano
 Simona Chiodo, DASTU, Politecnico di Milano
 Lavinia Dondi, DASTU, Politecnico di Milano
 Elena Elgani, Design, Politecnico di Milano
 Imma Forino, DASTU, Politecnico di Milano
 Francesca Lanz, DASTU, Politecnico di Milano
 Jacopo Leveratto, DASTU, Politecnico di Milano
 Antonio Alvise Longo, DASTU, Politecnico di Milano
 Chiara Rabbiosi, QuVi, Università di Bologna
 Pierluigi Salvadeo, DASTU, Politecnico di Milano

Ringraziamenti

DASTU
 Dipartimento di Architettura e Studi Urbani, Politecnico di Milano
 AIMAC
 Laboratorio di Architettura degli Interni, Musei e Ambiente Costruito, Polimi
 DRAIA
 Corso di Dottorato in Architettura degli Interni e Allestimento, Polimi
 PAUI
 Corso di Dottorato in Progettazione Architettonica, Urbana e degli Interni, Polimi

Introduzione

Sono qui raccolti contributi di autori che traggono il tema degli interni inclusivi provenendo da esperienze e interessi distanti, e gli stessi curatori, pur condividendo molte esperienze di ricerca e didattica, hanno punti di osservazione sul tema assai differenti: Antonio Longo, architetto, orienta i suoi interessi in special modo verso l'urbanistica; Pierluigi Salvadeo anch'egli architetto, si colloca per pratica e insegnamento nel cuore del progetto di architettura con una particolare attenzione allo spazio interno; Chiara Rabbiosi, ricercatrice sociale dal profilo interdisciplinare, sviluppa da tempo il nesso tra luoghi, consumi e società.

Tre sono le domande che i curatori si sono posti durante la curatela del volume, tre le serie di risposte, che nello stile aperto e dialogante di questo libro, riportiamo.

Cosa sono gli *interni inclusivi*

PS: Il concetto di inclusività si sviluppa in relazione alle trasformazioni delle società moderne, alla globalizzazione, all'apertura e alla mobilità dei sistemi sociali, all'accettazione di ciò che è nuovo e diverso, accogliendo situazioni aperte, caotiche e contraddittorie. Dunque assumendo la compresenza degli opposti e la conseguente perdita di molti limiti disciplinari. La stessa cosa avviene per l'architettura degli interni, che superando se stessa, assume oggi di una nuova e più generale condizione di internità. Essa si fa carico di una diversa responsabilità nei confronti della città, capovolgendo la relazione comunemente riconosciuta tra interno ed esterno, tra edificio e città, tra pubblico e privato, tra individuale e collettivo; coppie oppostive delle quali si riconoscono le tracce nei contributi dei vari autori all'interno del libro. Scritti assai diversi l'uno dall'altro, ma allo stesso tempo aventi il comune obiettivo di indagare una nuova stagione,

quella attuale, nella quale una serie di soluzioni parziali tracciano segmenti forti contrassegnati spesso da acutissime connessioni deboli.

CR: L'eterogeneità dei testi compresi all'interno del libro ha reso possibile osservare e comprendere il tema degli interni inclusivi ponendo in primo piano, innanzitutto, le relazioni: cooperative, competitive, sempre asimmetriche, costitutive e generative dello spazio. In altre parole, trattare gli interni inclusivi dal punto di vista dei legami tra una serie eterogenea di "attori" e tra essi e l'ambiente che li circonda. Perché lo spazio non è mai un "contenitore" preesistente alle azioni e ai legami tra gli attori, ma ne è l'esito costante e mutevole. Anche nella sua rappresentazione, lo spazio è il frutto di una serie di pratiche istituzionalmente situate, e cioè negoziate passo a passo nel corso delle azioni e del loro svilupparsi in un contesto determinato dal punto di vista sociale, culturale, economico, geografico. Così se gli spazi difficilmente potranno essere "intrinsecamente" inclusivi ne consegue che andranno piuttosto intesi come il frutto di una serie di traiettorie continuamente ridisegnate da un insieme ibrido di elementi, siano essi muri, piante, uomini, donne, cani, gatti... Queste traiettorie esprimono visioni del mondo e sono dunque sempre politiche. Da questo denso contesto relazionale scaturisce una continua tensione attraverso la quale la capacità spaziale di includere o escludere determinate categorie sociali o risorse ambientali è continuamente negoziata.

AL: Nell'eterogeneità degli sguardi disciplinari, degli argomenti e degli esempi portati nei saggi contenuti nel volume è possibile riscontrare un ulteriore aspetto comune e centrale rispetto al tema della creazione di spazi inclusivi: la distanza da idee univoche e stabili di forma come esito del progetto, e dal progetto come processo lineare di formalizzazione. Se gli interni inclusivi raccontati in questo volume a più voci sono infatti plurali, altrettanto plurali sono le accezioni di forma utilizzate nel descriverne le caratteristiche, la formazione, il senso. Gli interni inclusivi non sono specifici luoghi o oggetti, quanto piuttosto contesti dinamici, relazionali e in evoluzione, entro cui l'osservatore, critico e progettista, o il semplice fruitore si colloca in modo consapevole. E vi si colloca mettendo in gioco la propria attitudine a produrre e modificare spazi tanto attraverso il proprio ruolo tecnico e gli spazi di responsabilità a esso connessi quanto attraverso le pratiche che connotano la sua esistenza quotidiana, talvolta con la semplice presenza del proprio corpo; un corpo attivo che lascia impronte e memoria in modo inevitabile.

Perché parlare di *interni inclusivi*

PS: Oggi l'idea di inclusività percorre potenzialmente tutti gli spazi della città, esterni ed interni, fisici o mentali che siano. Parliamo dunque di inclusività semplicemente perché essa sembra una condizione inevitabile. È inevitabile nei fatti come segnalato dal contenuto di alcuni saggi di questo libro, come ad esempio in quello di Francesco Cataluccio, che indaga sulla condivisione dello spazio nei luoghi interreligiosi, o in quello di Imma Forino che descrive come gli spazi del lavoro siano diventati oggi promotori di inclusività sociale. Sembra anche inevitabile parlarne in teoria, come suggerisce Simona Chiodo con le sue risposte alle domande del *perché*, del *dove* e del *cosa* dobbiamo includere oggi nelle nostre vite. D'altronde dobbiamo anche ammettere che parliamo di inclusività, che è cosa complessa, perché il mondo è diventato complesso e, checché se ne dica, difficilmente possiamo rispondere alla complessità con una sbrigativa semplicità. E poi, ci sono gli interni, interesse di partenza di questo libro, che sembrano oggi esprimere usi ormai liberati dai vincoli spaziali tipici della loro perimetrazione fisica. I nuovi interni sono spazi itineranti, luoghi di molteplici incontri, che non si fermano dentro le loro mura, ma che come spazi di rete scardinano i limiti e si espandono oltre loro stessi.

CR: È inevitabile confrontarsi con le dinamiche del movimento. Così, a proposito di spazi che vanno al di là di loro stessi, all'inizio degli anni Duemila, nelle scienze sociali, e prevalentemente in ambito geografico e sociologico, si è affermato il cosiddetto *mobility turn*. Questo approccio individua nell'intreccio di differenti mobilità (fisiche, simboliche, immaginative e virtuali) la cifra costitutiva della società contemporanea. Si tratta di riconoscere nella compenetrazione dialettica di tendenze contraddittorie, come globalizzazione e localizzazione, mobilità e immobilità, la chiave interpretativa del reale. La tensione tra questi aspetti disegna infatti nuove forme di inclusione ed esclusione socio-spaziale. Gli spazi condivisi dell'abitare metropolitano – e in particolare gli spazi aperti urbani, i luoghi del lavoro e della cultura, le infrastrutture per il trasporto – vivono di interrelazioni e di scambi globalmente radicati, per quanto sempre più temuti, regolamentati, aversati, tali per cui si può dire che i loro confini sono porosi. Per questo motivo parlare di interni inclusivi significa fare emergere riflessioni che possano colmare il bisogno di ripensamento degli usi e dei significati degli spazi che abitiamo quotidianamente. In sintesi, che possano essere di stimolo ad applicazioni progettuali coerenti con i cambiamenti socioculturali e economico-politici in corso senza rinunciare a un ideale urgentemente democratico.

AL: L'ipotesi che parlare di interni inclusivi fosse necessario per attualità e ampiezza del tema, ha guidato l'interlocuzione con gli autori e la scelta della sequenza dei saggi. Alcuni contributi sono stati costruiti attraverso incontri tra i partecipanti al gruppo di ricerca, altri raccolti dagli stessi attraverso il dialogo con autori esterni avviato attraverso seminari specifici o in dialogo diretto, elaborati in contesti diversi e indipendenti. La lettura trasversale evidenzia come parlare di inclusività significhi entrare in un campo aperto, vivo e generativo di conoscenza. Un campo contemporaneamente antico, perché molte delle questioni trattate appartengono ai fondamenti dell'architettura e degli studi urbani, una fra tutte la permanenza delle strutture e la resistenza a usi molteplici nel tempo, ai flussi che li attraversano, e contemporaneamente inesplorato e nuovo, come la necessità di riconoscere nuovi modi e strumenti di organizzazione per un progetto non figurativo. Alcune ricorrenze risulteranno evidenti: l'attenzione alle pratiche come condizione che caratterizza le popolazioni urbane, oltre le categorie più consolidate di descrizione sociale, l'interculturalità, riconoscere nuove tipologie di spazi, la nuova centralità dell'architettura e della costruzione in grado di accogliere differenze e dinamiche oggi previste e nel futuro anche prossimo non prevedibili.

Cosa sollecitano gli interni inclusivi

CR: La ricerca si è concentrata da un lato sulla definizione di attori e pratiche generate dalla condizione di un certo "nomadismo globale": ad esempio, *flâneur* contemporanei, meta-turisti, migranti e lavoratori "ubiqui". Dall'altro lato sono state individuate le architetture e gli spazi che rispondono al cambiamento dell'uso dell'ambiente collettivo in una società segnata dall'intensificazione della mobilità. Così Lavinia Dondi ha approfondito alcuni casi significativi di biblioteche locali il cui progetto ha saputo rispondere ai cambiamenti sociali e culturali della loro epoca, dalla biblioteca progettata da Bruno Zevi a Dogliani negli anni Sessanta, agli Idea Store londinesi del nuovo millennio. Francesca Lanz e Elena Montanari hanno costruito una rassegna di musei diversi tra loro per tematizzazione, ma ristrutturati o riallestiti al fine di rendere conto di una molteplicità di livelli di lettura, interpretazione e performance nei confronti del patrimonio da essi ospitato. Io ho analizzato alcuni mercati alimentari, di recente al centro di attente politiche di rigenerazione volte a farne spazi attrattivi per popolazioni urbane diverse, evidenziando il paradosso per cui, a lungo andare, l'esito di un progetto programmaticamente inclusivo potrebbe essere la formazione di un contesto e di uno spazio esclusivo. Se, come sempre più spesso si sostiene, il significato culturale attribuito a certe forme di consumo di beni e servizi, è ciò che accomuna residenti e

viaggiatori, ecco che alcuni spazi sono archetipici di questa tendenza. È il caso degli ostelli, anch'essi oggi reiventati, sui quali riflette Greg Richards, ponendoli in relazione con una più ampia dinamica di contaminazione dello spazio urbano da parte del turismo largamente inteso.

AL: In questo quadro il progetto e il ruolo dell'architettura potrebbero apparire marginalizzati. Ma il dissolversi indubbio della figura autoriale nella moltiplicazione dei soggetti implicati nel disegno dei luoghi implica, nel contempo, la definizione di spazi di responsabilità limitata sempre più precisi e importanti. In questo, lungi dal dissolverne il ruolo, la geografia articolata degli interni inclusivi costituisce il punto di vista e la chiave per costruire nuove condizioni di legittimazione ed efficacia del progetto e del progettista.

PS: Gli interni inclusivi reclamano il progetto, e non potrebbe essere altrimenti, vista la loro natura più processuale che risolutiva, secondo la quale l'obiettivo non è più il prodotto finale, ma un processo costitutivo, ampio, continuo e per l'appunto, inclusivo. A partire da questo assunto, saggi come quello di Antonio Longo ampliano la visione del problema estendendo alla musica amatoriale e, più in generale, alle pratiche delle popolazioni urbane, la capacità di produrre spazio abitato, Jacqueline Ceresoli parla della capacità dell'arte di generare inclusione sociale, Jacopo Leveratto indaga lo spazio personale sovrapposto allo spazio pubblico. Si potrebbe in generale osservare che oggi è andata in crisi la nozione di spazio e che il nostro è un nuovo modo di abitare che si svolge in una sequenza di molteplici interiorità. Da questo punto di vista i diversi testi presenti all'interno del libro, sia pure nella varietà ed eterogeneità di argomenti trattati, presentano una imprevedibile compattezza: pubblico, privato, cultura, lavoro, commercio, turismo, ospitalità, arte, musica, ma anche virtualità, religioni, atmosfere; tutti uniti nel pensare che oggi abitare significa muoversi con disinvoltura da un concetto all'altro, da un interno all'altro, da uno spazio all'altro, reale o virtuale che sia. Ma soprattutto quello che vogliamo, e che il libro dice, è rompere i confini.

Dalle teorie alle pratiche



Inclusività La ricerca dell'essenza dell'identità umana

Simona Chiodo

Una domanda semplice con una risposta istintiva

Proviamo a partire da una domanda semplice: dove ci sentiamo inclusi? Possiamo rispondere in modo istintivo che ci sentiamo inclusi, ad esempio:

1. nella nostra casa;
2. nel quartiere Brera, e in particolare in via Madonnina, a Milano;
3. nelle Cinque Terre in Liguria;
4. nella Città Vecchia di Gerusalemme;
5. nel Central Park di Manhattan;
6. nella Sky Tree di Tokyo.

Adesso, proviamo a continuare con una domanda un po' meno semplice: perché? Possiamo rispondere in modo un po' meno istintivo che:

1. nel primo caso ci sentiamo inclusi perché sentiamo che la nostra casa rappresenta chi siamo: la sua forma, i suoi materiali, i suoi mobili, le sue luci, i suoi colori e i suoi dettagli potrebbero essere la messa in forma di chi siamo;
2. nel secondo caso ci sentiamo inclusi perché sentiamo che via Madonnina rappresenta qualcosa di più di chi siamo già, cioè chi non siamo ancora, ma potremmo e vorremmo essere: la cura estrema dei suoi dettagli, insieme con il loro essere a misura dei nostri corpi e dei nostri sensi, potrebbe essere la messa in forma di chi potremmo e vorremmo essere, e in particolare della qualità di esistenza che potremmo e vorremmo avere;

3. nel terzo caso ci sentiamo inclusi perché sentiamo che le Cinque Terre rappresentano chi siamo in un modo ulteriore al modo rappresentativo della nostra casa: siamo introversi nel senso che abbiamo bisogno di uno spazio chiuso attorno a noi, artificiale, capace dell'affidabilità degli oggetti che siamo noi a fare (cosa che sia la nostra casa sia le Cinque Terre, con i loro elementi architettonici, sanno rappresentare), ma anche estroversi nel senso che abbiamo bisogno di uno spazio aperto attorno a noi, naturale, capace della sorpresa degli oggetti che non siamo noi a fare (cosa che le Cinque Terre, con i loro elementi naturali, sanno rappresentare);

4. nel quarto caso ci sentiamo inclusi perché sentiamo che la Città Vecchia, che è a misura dei nostri corpi e dei nostri sensi, rappresenta con un'accuratezza estrema l'identità umana attraverso una concentrazione altrettanto estrema sulla rappresentazione dell'identità di quattro culture diverse (dei loro spazi privati, dei loro spazi pubblici, dei loro simboli, delle loro luci, dei loro colori e dei loro odori): qualsiasi dettaglio del quartiere ebraico rappresenta l'identità ebraica, qualsiasi dettaglio del quartiere armeno rappresenta l'identità armena, qualsiasi dettaglio del quartiere cristiano rappresenta l'identità cristiana e qualsiasi dettaglio del quartiere musulmano rappresenta l'identità musulmana;

5. nel quinto caso ci sentiamo inclusi perché sentiamo che Central Park rappresenta chi siamo in un modo ulteriore al modo rappresentativo delle Cinque Terre: abbiamo bisogno di spazi aperti nei quali l'incontro tra architettura e natura è sorprendente, cioè non sta nei limiti del controllabile (cosa che le Cinque Terre, con il loro mare che incornicia attraverso uno spazio infinito lo spazio architettonico, per definizione finito, sanno rappresentare), ma anche di spazi aperti nei quali l'incontro tra architettura e natura è affidabile, cioè sta nei limiti del controllabile (cosa che Central Park, che ha genesi da un progetto, e che apre alla vista dei grattacieli che incorniciano attraverso uno spazio finito lo spazio naturale, per definizione infinito, sa rappresentare);

6. nel sesto caso ci sentiamo inclusi perché sentiamo che c'è un senso nel quale la Sky Tree rappresenta chi qualsiasi essere umano è: quando saliamo e il nostro sguardo arriva a un numero straordinario di esseri umani (ai loro corpi, ai loro mezzi di trasporto, ai loro spazi privati e ai loro spazi pubblici), che abitano una delle città più grandi del mondo, non ci sentiamo diversi (europei tra asiatici), ma uguali (esseri umani tra esseri umani), e sentiamo di cogliere quasi chi un essere umano è in essenza.

In ultimo, proviamo ad arrivare a una domanda ancora un po' meno semplice: le nostre sei risposte sembrano condividere qualcosa, e che cosa?

Possiamo rispondere in modo ancora un po' meno istintivo che le nostre sei risposte sembrano condividere il riferimento all'identità umana, e in particolare al riconoscimento di qualcosa di essenziale dell'identità umana in uno spazio – sembra che ci sentiamo inclusi dove riconosciamo chi siamo e chi potremmo e vorremmo essere sia nel senso che riconosciamo qualcosa della nostra identità singolare sia, e soprattutto, nel senso che riconosciamo qualcosa della nostra identità plurale: sembra che ci sentiamo inclusi dove ci riconosciamo esseri umani tra esseri umani.

Un passo indietro

Quando consideriamo la letteratura degli ultimi decenni troviamo una quantità notevolissima di risposte secondo le quali:

1. se è vero che ci sentiamo inclusi dove c'è uno spazio nel quale riconosciamo la nostra identità;

2. e se è vero che, soprattutto nella contemporaneità caratterizzata dal nomadismo globale, le identità in movimento sono numerosissime;

3. è anche vero che uno spazio è inclusivo se è flessibile, cioè aperto a dare a qualsiasi identità in movimento la possibilità di agire sullo spazio che trova per a) adattare lo spazio che trova alla sua identità e, in ultimo, b) riconoscere la sua identità nello spazio che trova.

In sintesi, quando consideriamo la letteratura degli ultimi decenni troviamo una quantità notevole di risposte secondo le quali la capacità dello spazio di variare al variare delle identità in movimento è la chiave della sua capacità di inclusione.

Nella letteratura architettonica, i riferimenti fondativi dell'idea citata sono soprattutto *Learning from Las Vegas* (1972) di Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour e *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan* (1978) di Rem Koolhaas, che condividono il passaggio da un'architettura che ha genesi da un progetto forte, fondato, e soprattutto fondante con altrettanta forza le esistenze di generazioni di esseri umani, a un'architettura che ha genesi da qualcosa di diverso da una nozione classica di progetto, e che significa che la debolezza che caratterizza le idee di flessibilità, di apertura, di adattabilità e di variazione sostituisce la forza che caratterizza l'idea di progetto fondato e fondante.

L'architettura passa dalla strategia del progetto (che, per definizione, sceglie una possibilità specifica, e chiude alla totalità delle altre possibilità specifiche) alla strategia della contingenza (che, per definizione, non sceglie

una possibilità specifica, e non chiude alla totalità delle altre possibilità specifiche): la strategia della contingenza sembra potere accogliere il caos della numerosità notevolissima delle possibilità specifiche, cioè delle identità in movimento. Quasi a dire, attraverso una metafora: lo spazio può includere la totalità delle identità in movimento se è concavo, e non convesso, cioè se prende la loro forma (e qui è visibile la genesi dell'idea di architettura partecipata: domando a te quale spazio vuoi, che costruisco addirittura insieme con te. E, viceversa, non lavoro alle risposte alle domande seguenti: chi sei tu? E cioè: chi è in essenza un essere umano? E di quale spazio ha bisogno un essere umano? E, in ultimo, a quale spazio aspira un essere umano, che è uno spazio che potrebbe non essere capace di immaginare, ma che io potrei essere capace di immaginare e di costruire?).

Anche *Universal design* (1985) di Ron Mace è un riferimento fondativo (sia per l'idea di spazio che include in generale sia per l'idea di spazio che include la disabilità in particolare). A partire da qui, Wolfgang Preiser ed Elaine Ostroff propongono i sette cardini dell'*universal design* (2001), che sono:

1. l'equità dell'uso;
2. la flessibilità;
3. la semplicità e l'intuitività;
4. la chiarezza delle informazioni;
5. la tolleranza degli errori;
6. il basso sforzo fisico;
7. la giusta misura.

Ancora, le idee di flessibilità, di apertura, di adattabilità e di variazione dominano.

Nella letteratura filosofica, il riferimento fondativo dell'idea citata è soprattutto *Mille plateaux* (1980) di Gilles Deleuze e Felix Guattari, secondo i quali il nomadismo che caratterizza la contemporaneità significa l'opposizione all'universalità del progetto forte che sostituisce la particolarità del progetto debole: essere un nomade contemporaneo significa resistere all'omogeneizzazione dell'identità di sé all'identità dello spazio di destinazione (soprattutto se lo spazio di destinazione è una risultante del dominio della società occidentale sulle altre società).

Un passo avanti

Adesso, consideriamo l'etimologia della parola inclusività, con l'obiettivo di continuare a verificare la possibilità di passare da un'inclusività che è "flessibile", nel senso che è concentrata su che cosa esseri umani di culture diverse non hanno in comune, a un'inclusività che è "inflexibile", nel senso che è concentrata su che cosa esseri umani di culture diverse hanno in comune. La parola italiana inclusività deriva dalla parola latina *inclusus*, che è il participio passato del verbo *includere*, che risulta dall'unione del verbo *cludere*, che significa chiudere, con la preposizione *in*, che significa dentro: dire inclusività significa dire chiudere dentro.

La domanda alla quale dobbiamo rispondere è, allora, la seguente: che cosa lo spazio inclusivo deve chiudere dentro? Potremmo argomentare che uno spazio inclusivo che è *lato sensu* flessibile ha l'obiettivo di chiudere dentro che cosa fa di me un essere umano diverso da qualsiasi altro essere umano. E potremmo argomentare che uno spazio inclusivo che è *lato sensu* inflessibile ha l'obiettivo di chiudere dentro che cosa fa di me un essere umano uguale a qualsiasi altro essere umano. Proviamo a fare un esempio semplicissimo: devo ospitare un amico giapponese nella mia casa italiana, nella quale ho una camera da preparare per l'occasione. Che cosa faccio?

1. Posso mettere un *futon* sul pavimento e un *ikebana* sul tavolino e togliere gli oggetti occidentali classici (ad esempio una stampa di Modigliani appesa alla parete e una lampada *Arco*).

2. Posso lasciare sia un letto sul pavimento e un vaso di fiori alpini sul tavolino sia gli oggetti occidentali classici (ad esempio una stampa di Modigliani appesa alla parete e una lampada *Arco*).

E posso dire che:

1. il primo spazio è più inclusivo, perché chiude dentro che cosa fa del mio amico giapponese un essere umano diverso, per esempio, da me;

2. il secondo spazio è più inclusivo, perché chiude dentro che cosa fa del mio amico giapponese un essere umano uguale, ad esempio, a me.

In ultimo, immaginiamo che il mio amico giapponese arrivi nella mia casa italiana. E immaginiamo che cosa potrebbe dire dell'inclusività della camera preparata per l'occasione. È credibile che:

1. in una camera preparata con *futon*, *ikebana* e assenza della stampa di Modigliani e della lampada *Arco*, ringrazi di avere provato ad aprire lo spazio esistente alla sua identità. Ma è altrettanto credibile che pensi che

il *futon* standard e l'*ikebana* standard che ho trovato in Italia non abbiano una capacità inclusiva notevole, perché non hanno un carattere identitario forte, nel senso che sembrano provare a includere più un giapponese in generale (ancora, standard, quasi astratto) che un giapponese in particolare (concreto). Quasi a dire: il *futon* standard e l'*ikebana* standard sembrano avere un effetto analogo all'effetto di una pasta al pomodoro mangiata da un italiano in Giappone;

2. in una camera preparata con letto, vaso di fiori alpini, stampa di Modigliani e lampada *Arco*, avverta la chiusura dello spazio esistente alla sua identità. Ma è altrettanto credibile che l'avvertimento della chiusura sia istantaneo, e sia sostituito subito, e con forza, dall'avvertimento della cosa opposta. In particolare, è credibile che, se il letto è di una manifattura italiana di qualità notevole e i fiori alpini sono freschi, e se le posizioni della stampa di Modigliani e della lampada *Arco* sono studiate con accuratezza, il mio amico giapponese pensi che la camera, che è italianissima, abbia una capacità inclusiva notevole, perché ha un carattere identitario forte, nel senso che sembra provare a includere qualsiasi essere umano (per esempio sia un italiano particolare e concreto sia un giapponese particolare e concreto) attraverso la ricerca di che cosa qualsiasi essere umano ha in comune con qualsiasi altro essere umano. È la cosa che sembra essere visibile attraverso il nostro esempio è che la cosa che qualsiasi essere umano ha in comune con qualsiasi altro essere umano è, per cominciare dalle parole che abbiamo già usato, la richiesta di qualità, di accuratezza. Quasi a dire: il letto di una manifattura italiana di qualità notevole, i fiori alpini freschi e la stampa di Modigliani e la lampada *Arco* posizionate con accuratezza sembrano avere un effetto analogo all'effetto di una *tempura* mangiata da un italiano in Giappone.

Torniamo alla nostra domanda di partenza: che cosa lo spazio inclusivo deve chiudere dentro? Il nostro esempio non significa che lo spazio che prova a chiudere dentro che cosa fa di me un essere umano diverso da qualsiasi altro essere umano non può essere inclusivo. Il significato del nostro esempio è più preciso: lo spazio inclusivo non può essere concentrato in modo esclusivo su che cosa fa di me un essere umano diverso da qualsiasi altro essere umano. Viceversa, lo spazio che prova a chiudere dentro che cosa fa di me un essere umano uguale a qualsiasi altro essere umano può essere più inclusivo: è possibile, e addirittura probabile, che ci sentiamo inclusi sia in una camera arredata con qualità e accuratezza in stile italiano sia in una camera arredata con qualità e accuratezza in stile giapponese e, ancora, sia in una camera arredata con qualità e accuratezza in stile indiano sia in una camera arredata con qualità e accuratezza in stile

iraniano. Perché? Perché le quattro camere citate, di sicuro diversissime, condividono una cosa essenziale: un carattere identitario forte, che è forte perché è fondato su una cosa altrettanto forte, che è, ancora, la ricerca di che cosa qualsiasi essere umano ha in comune con qualsiasi altro essere umano – e la nostra prima risposta è la seguente: la cosa che qualsiasi essere umano ha in comune con qualsiasi altro essere umano è la richiesta di qualità, di accuratezza.

Due passi avanti

Adesso, la domanda alla quale dobbiamo rispondere è la seguente: che cosa significa di preciso dire che la cosa che fa di me un essere umano uguale a qualsiasi altro essere umano è la richiesta di qualità, di accuratezza? Potremmo rispondere che la nostra affermazione è fondata su un'idea di essere umano secondo la quale l'identità umana è in essenza:

1. sia una questione di bisogni precisi ai quali rispondere;
2. sia una questione di aspirazioni precise alle quali rispondere.

In particolare, l'essere umano ha:

1. sia bisogni dati dalla sua struttura spaziotemporale specifica: ad esempio, ha un corpo caratterizzato da forme determinate, e non altre, da movimenti determinati, e non altri, da una visione frontale (che percepisce soprattutto la simmetria del corpo), e non laterale (che percepisce soprattutto la asimmetria del corpo);

2. sia aspirazioni date dalla sua struttura mentale specifica: ad esempio, ha una mente caratterizzata da un'attitudine speciale allo sviluppo, all'evoluzione (e addirittura da una richiesta speciale di sviluppo, di evoluzione). E cioè: l'essere umano ha aspirazioni che un altro animale (qualsiasi altro animale) non ha, perché aspira a uno sviluppo e a un'evoluzione speciali della qualità della sua esistenza – a un altro animale serve uno spazio capace di proteggere il suo corpo (una copertura sopra di sé, ad esempio), a un essere umano serve uno spazio capace sia di proteggere il suo corpo sia di simboleggiare a che cosa aspira, perché a che cosa aspira è una parte essenziale della sua identità (e la copertura sopra di sé diventa una cupola complicatissima da costruire, ad esempio). Quasi a dire: la ragione per la quale ci siamo sottoposti, nel corso della nostra storia, alla fatica di costruire cupole complicatissime, ad esempio, è che abbiamo la necessità identitaria di abitare uno spazio che metta in forma sia i nostri bisogni sia le nostre aspirazioni. Abbiamo la necessità identitaria di abitare uno spazio che rappresenti chi siamo in essenza, e siamo in essenza chi

ha sia bisogni spaziotemporali specifici sia aspirazioni mentali specifiche (che una cupola complicatissima da costruire, ad esempio, simboleggia).

La necessità identitaria di abitare uno spazio che simboleggi lo sviluppo e l'evoluzione della qualità di esistenza ai quali aspiriamo significa, ancora, richiesta di qualità, di accuratezza. Non a caso, l'etimologia della parola decoro, che è uno degli strumenti più frequenti che abbiamo usato, nel corso della nostra storia, per mettere in forma la qualità di esistenza alla quale aspiriamo, fa riferimento alla forma aggettivale del sostantivo latino *decus*, che significa convenienza, ornamento, dignità, e che deriva dal verbo *decere*, che significa convenire, nel senso di «convenienza di atti o di cose, proporzionata alla condizione di uomo onorato». Allora, ricercare la qualità e l'accuratezza attraverso il decoro significa ricercare il simbolo di un'aspirazione allo sviluppo e all'evoluzione della qualità di esistenza che è una parte essenziale dell'identità etica di un essere umano: un essere umano è in essenza degno, cioè «uomo onorato», e il suo spazio deve convenire, allora, alla sua «condizione di uomo onorato», alla quale deve essere «proporzionato». E il significato del superfluo può essere analogo: il dettaglio di arredo che avrebbe potuto non esserci (ad esempio il letto di manifattura italiana, i fiori alpini, la stampa di Modigliani e la lampada *Arco* del nostro esempio) può servire a mettere in forma la nostra aspirazione allo sviluppo e all'evoluzione della qualità della nostra esistenza nel senso che può agire per noi da esempio sensibile, cioè estetico, del livello (più alto) di qualità di esistenza al quale possiamo aspirare, ma con il quale il livello (meno alto) di qualità della nostra esistenza presente non coincide ancora. Qui, l'azione dell'architetto è decisiva: disegnare la lampada *Arco*, ad esempio, significa disegnare il simbolo (un simbolo possibile) della qualità di esistenza che non abbiamo ancora (oggi), ma che possiamo avere (domani) attraverso lo sviluppo e l'evoluzione che lo spazio che abitiamo esemplifica, e verso i quali, allora, ci porta – potremmo dire che un'architettura che ci mostra il modo nel quale possiamo fare sviluppare e fare evolvere la qualità della nostra esistenza è già un'architettura riuscita.

Qualche passo indietro (nella storia della filosofia occidentale)

Parlare di un'architettura capace di mettere in forma chi un essere umano è in essenza significa parlare di qualcosa che è già successo nella nostra storia: in particolare, la costruzione di uno spazio che sia la messa in forma della spaziotemporalità umana ideale ha coinciso, per secoli, con la costruzione di uno spazio che sia bello. La nozione di bellezza elaborata dalla filosofia antica è fondata sull'idea seguente:

1. il costruttore deve imitare il grado più alto della natura, cioè il *kosmos*, che ha un significato letterale (cielo) e un significato metaforico (ordine): il cielo è il custode di un ordine che è anche l'ordine umano, cioè che fonda la spaziotemporalità umana, perché è dal cielo che misuravamo, e continuiamo a misurare, il nostro spazio (a partire dalla divisione affidabile dello spazio in est, sud, ovest ed est) ed è dal cielo che misuravamo, e continuiamo a misurare, il nostro tempo (a partire dalla divisione affidabile del tempo in giorni, mesi, stagioni e anni);

2. il modo nel quale, in ultimo, la costruzione deve risultare dall'imitazione del grado più alto della natura, cioè del *kosmos*, è il rispetto delle proporzioni (per esempio tra pieni e vuoti, tra larghezze, lunghezze e altezze *et cetera*) che deduciamo dal suo studio attento: le proporzioni che fondano l'ordine del *kosmos* devono fondare le proporzioni delle nostre costruzioni belle perché fondano le nostre proporzioni, cioè le proporzioni della nostra spaziotemporalità – la ragione per la quale una costruzione è bella se rispetta una proporzione data è che la proporzione data custodisce la nostra spaziotemporalità: allora, costruzione bella significa costruzione a misura umana, e in particolare sia a misura umana reale (perché risponde alle cose delle quali gli esseri umani hanno bisogno) sia a misura umana ideale (perché risponde alle cose alle quali gli esseri umani aspirano).

Non a caso, la nozione di bellezza elaborata dalla filosofia antica ha un successo secolare. La sua crisi è recente, e risulta dall'idea, che ha genesi tra il Settecento e l'Ottocento, secondo la quale la libertà deve sostituire l'imitazione: l'arte è più bella se è più libera, e per essere più libera deve passare dall'eteronomia (che significa rispetto di una legge data da altro da sé a sé, cioè dal *kosmos*) all'autonomia (che significa rispetto di una legge data da sé a sé). Ma sostituire l'eteronomia con l'autonomia significa, anche, sostituire un'arte (e una costruzione) fondata sull'ordine della misura umana reale e ideale con un'arte (e con una costruzione) infondata, che, per perseguire l'obiettivo di una libertà radicale, non persegue più l'obiettivo di un'imitazione altrettanto radicale dell'ordine dei bisogni e delle aspirazioni degli esseri umani, a partire dall'ordine della loro spaziotemporalità. Allora, nel corso del Novecento, le arti *lato sensu* hanno sostituito la concentrazione sulla misura umana reale e ideale con la concentrazione su un'autonomia che è arrivata a essere un'autoreferenzialità di arti che non parlano più dell'identità umana, ma di sé, attraverso un narcisismo estremo, e hanno smesso di lavorare alla bellezza. Ma la domanda è la seguente: l'architettura può fare a meno del lavoro alla bellezza, cioè alla misura umana reale e ideale? E cioè: se possiamo dire che *La Celestina*

di Picasso, per potere essere un simbolo riuscito dell'abbruttimento etico umano, sceglie con sensatezza la categoria estetica della bruttezza, possiamo anche dire che è sensato per una casa qualsiasi scegliere di essere altrettanto brutta, cioè di non simboleggiare affatto la misura umana reale e ideale, l'ordine dei bisogni e delle aspirazioni degli esseri umani, a partire dall'ordine dalla loro spaziotemporalità? La risposta è negativa: una casa altrettanto brutta significherebbe la regressione e l'involuzione della qualità della nostra esistenza (una casa analoga alla sproporzione, alla trascuratezza e all'insalubrità della *Celestina* significherebbe, ad esempio, finestre troppo piccole per dare aria e luce a uno spazio troppo grande, assenza di cura sia dei dettagli di arredo sia dell'atmosfera risultante e addirittura assenza di cura dell'igiene) – allora, la ragione per la quale argomentiamo la possibilità di definire l'inclusività, ad esempio, di una casa attraverso la categoria estetica della bellezza è che la seconda significa proporzione della prima ai nostri bisogni spaziotemporali specifici, cura della prima delle nostre aspirazioni mentali specifiche e, di sicuro, una salubrità sia reale (letterale) sia ideale (metaforica).

L'inclusività della bellezza: un esempio

Adesso, proviamo a concentrarci con una precisione maggiore sulla categoria estetica della bellezza, e in particolare sulle sue articolazioni contemporanee possibili. Partiamo da un esempio che ha a che fare con una specie di estensione del tema della casa: il *Favela Painting Project*, diretto da Jeroen Koolhaas e da Dre Urhahn a partire dal 2006, i quali hanno l'obiettivo di generare inclusività nelle favelas di Rio de Janeiro attraverso un'operazione semplicissima, che consiste nel dipingere le case, e in particolare i loro muri esterni, anche attraverso l'intervento dei loro abitanti. Il risultato è l'aumento della capacità di inclusione sia dello spazio interno sia dello spazio esterno, che è un'esplosione di colori. Quasi a dire: può bastare la coloratura, accurata, di un insieme di case per generare, prima, e per aumentare, poi, la loro capacità di inclusione – ancora, può bastare accuratezza, che è bellezza perché è cura della misura umana reale e ideale, per includere.

In particolare, il *Favela Painting Project* sembra mostrare qualcosa di più preciso, che, non a caso, ha a che fare con la cura di un dettaglio: il risultato della coloratura delle case è la loro unione, quasi a comporre un'unica costruzione, perché il disegno dato dalla coloratura comincia su una casa e continua sulla totalità delle altre case. E cioè: la favela sembra mettere in forma un'idea di "accoglienza" attraverso una specie di ventaglio colorato aperto sulle case, e altrettanto aperto a chi abita il loro spazio,

che fa riferimento al verbo latino *colligere*, che significa «raccolgere presso di sé, quindi ricevere uno con dimostrazione di affetto, e per estensione accettare, approvare, acconsentire». Il *Favela Painting Project* sembra includere con "accoglienza", "raccolta presso di sé", "ricevimento affettuoso", "accettazione", "approvazione" e "acconsentimento" a partire dalla cura di una coloratura, e non altro, che significa cominciare a curare un primo dettaglio e potere continuare a curare altri, numerosi, dettagli a partire dalla comprensione di qualcosa di importante: è la cura del dettaglio in sé (cromatico, compositivo, materico, luminoso, atmosferico *et cetera*) a fondare di frequente l'inclusione, e non importa da quale cultura estetica (italiana, giapponese *et cetera*) il dettaglio curato risulta, perché l'unica cosa importante è la sua accuratezza – e la ragione per la quale l'accuratezza del dettaglio è l'unica cosa importante è che è di preciso attraverso l'accuratezza del dettaglio che è possibile costruire un simbolo: il simbolo, ancora, di chi un essere umano è in essenza, a partire dai suoi bisogni e dalle sue aspirazioni, cioè dalla sua misura reale e ideale.

L'inclusività della bellezza: una teoria

Potremmo dire, allora, che una casa, ma anche un qualsiasi altro spazio architettonico, è inclusiva se è accurata nel senso che è fondata su un'idea, ragionata e promettente, di chi un essere umano è in essenza. Quasi a dire: una casa è inclusiva se è bella, e se crediamo che la bellezza sia la messa in forma della misura umana reale e ideale. Potremmo anche dire, attraverso una metafora, che l'inclusività che risulta dalla cura del dettaglio, e, in ultimo, dalla bellezza, è data da un meccanismo analogo ai meccanismi di passaggio dal cuocere al cucinare, dal nutrire al mangiare, dal coprirci al vestirci¹ – un interno architettonico è inclusivo, allora, se è lo spazio nel quale riconosciamo, ad esempio, la nostra casa (che ci "veste", nel senso che ci mostra chi siamo in essenza), e non una costruzione (che ci "copre", nel senso che ci mostra qualcosa di sé, ad esempio la sua capacità di coprire, ma non qualcosa di noi, ad esempio il nostro bisogno di essere protetti e la nostra aspirazione a essere protetti da qualcosa che ci accoglie, anche attraverso una "raccolta presso di sé", un "ricevimento affettuoso", un "accettazione", un "approvazione" e un "acconsentimento" rispetto a chi siamo in essenza).

Non a caso, ci succede di dire in modo istintivo di sentirci estraniati, cioè esclusi, e non inclusi, quando ci troviamo in uno spazio architettonico che ci fa esclamare «È impersonale!». È probabile che il significato profondo

1 - Ringrazio Stefano Guidarini per una chiacchierata interessante sul tema.

della nostra esclamazione abbia a che fare, ancora, con la nostra richiesta essenziale all'architettura: se è vero che la costruzione ci "copen" nel senso che non ci mostra qualcosa che ha personalità, cioè che ci parla della nostra identità, è anche vero che chiediamo all'architettura di "vestirci" nel senso di mostrarci qualcosa che ha personalità, e in particolare la nostra personalità, cioè l'essenza dell'identità umana, che l'italiano, il giapponese *et cetera* condividono. Possiamo sentirci inclusi in qualsiasi camera arredata con accuratezza in modo personale, sia quando la camera è la quintessenza della cultura estetica italiana sia quando la camera è la quintessenza della cultura estetica giapponese, perché entrambe condividono l'essenza identitaria umana, su un'idea ragionata e promettente della quale entrambe sono fondate, se l'architetto lavora con accuratezza. Viceversa, una camera di albergo che ci fa esclamare «È impersonale!» non è fondata affatto su un'idea ragionata e promettente di chi un essere umano è in essenza, perché non rappresenta affatto una delle sue specificità identitarie più distintive: avere aspirazioni che superano i suoi bisogni, perché un essere umano è in essenza chi ha sia la necessità costitutiva di avere un letto a misura della sua altezza letterale (che è l'altezza della quale il suo corpo ha bisogno) sia la necessità costitutiva di immaginare di avere, prima, e di avere, poi, un letto a misura della sua altezza metaforica (che è l'altezza alla quale la sua mente aspira, che, ancora, è la mente di chi ha un'identità che è in essenza etica, e in particolare "degn", e il suo letto deve convenire, allora, alla sua «condizione di uomo onorato», alla quale deve essere proporzionato). Allora, non importa se un letto rappresenta la divisione dell'essere umano dal resto della natura (che è la cosa che succede nel caso della cultura estetica italiana, e occidentale in generale, attraverso la presenza della rete), l'unione dell'essere umano con il resto della natura (che è la cosa che succede nel caso della cultura estetica giapponese attraverso l'assenza della rete) *et cetera*: l'unica cosa che importa è che il letto sia capace di rappresentare un'articolazione ontologica essenziale dell'identità umana, e in particolare l'aspirazione, che è in essenza umana, ad avere domani una qualità di esistenza maggiore della qualità di esistenza di oggi – e la cura estrema del dettaglio, non importa se italiano, giapponese *et cetera*, è una partenza promettente.

Ci serve un progetto forte, e non debole, allora, perché, se è vero che lo spazio architettonico inclusivo mette in forma, soprattutto attraverso la bellezza, chi un essere umano è in essenza, cioè di che cosa la sua struttura spaziotemporale ha bisogno e a che cosa la sua struttura mentale aspira, è anche vero che progettare lo spazio architettonico inclusivo significa

partire da una fondazione che è di necessità forte, perché è niente di meno che la ricerca della risposta alla domanda seguente, doverosa per l'architetto: che cosa esseri umani di culture diverse hanno in comune? E cioè: chi è in essenza qualsiasi essere umano?

Riferimenti bibliografici

Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, 1980, *Mille plateaux: Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris [trad. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1987].

Koolhaas, Rem, 1978, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Thames & Hudson, London [trad. it. *Delirious New York: Un manifesto retroattivo per Manhattan*, a cura di M. Biraghi, Electa, Milano, 2001].

Mace, Ron, 1985, *Universal Design*, Designers West, Los Angeles.

Preiser, Wolfgang e Ostroff, Elaine, 2001, *Universal Design Handbook*, Mc Graw-Hill, New York.

Venturi, Robert, Scott Brown, Denise e Izenour, Steven, 1972, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge MA-London [trad. it. *Imparare da Las Vegas: Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, a cura di Manuel Orazi, Quodlibet, Macerata, 2010].



Inclusività atmosferica

Tonino Griffero

Quale spazio?

Precisando tutt'altro che metaforicamente che una certa camera è opprimente o rilassante, o che il moto più rapido è quello più slanciato anziché quello che percorre più metri al secondo (Schmitz 1990, 287), ci si sta riferendo evidentemente a fenomeni che sono spaziali, ma non in senso locale e fisico-geometrico. Che chiamano in causa piuttosto quello spazio "assoluto" (vissuto, predimensionale) a cui il soggetto, concepito d'ora innanzi non come il costruttore del proprio mondo rappresentativo, ma come un essere esposto "paticamente" a suggestioni "ecologiche" crossmodali, corrisponde e di cui partecipa grazie al proprio corpo vissuto. È ovviamente solo in questo tipo di spazio che ha senso parlare di inclusività. Può infatti essere inclusivo e irradiare altri *qualia* affettivi non certo lo spazio allocentrico, isotropo e popolato da localizzazioni sempre solo relative, ma solo quello egocentrico o esistenziale, anisotropo e popolato da localizzazioni assolute, sulla cui base, soltanto, il corpo vissuto (*Leib*) percepisce e agisce quale autentico punto-zero. Ciò che oggi ammette, alla luce della sempre più evidente plasticità neuronale, perfino *l'affective neuroscience* parlando di «simulazione incarnata».¹ Posto che la dinamica della coscienza sia fuori dalla nostra testa (Noë 2009, 10; Pérez-Gómez 2016, 22), viene allora facile sostenere che «se c'è un ambito con pretese artistiche in cui i nostri corpi sono in contatto multisensoriale in

1 - A partire, quanto meno, da Gallese (2005). Per un'applicazione all'architettura si veda Mallgrave (2013, 174-181), le cui tesi sull'affordabilità architettonica (e perfino sull'atmosfera: 2013, 206) condividiamo, rifiutandone però l'eccessiva fiducia nell'approccio neuroscientifico.

modo preconscious e conscio con gli effetti atmosferici del nostro ambiente circostante, questo è l'architettura» (Mallgrave 2013, 142).

Parlare di inclusività significa quindi lasciare la topologia fisicalista e funzionalista per abbracciare quella qualitativa. Volgendosi a quelle sensazioni propriocettive che, pur presiedendo all'esperienza spaziale ordinaria, sono tanto poco tematizzabili quanto «l'oscurità della sala necessaria alla chiarezza dello spettacolo» (Merleau-Ponty 1945, 154), l'approccio qualitativo mette infatti in mora la concezione fisicalista dello spazio e quella geometria piana che fin dall'età dei Greci ne fu il presupposto strutturale, (ri)scoprendo che «lo spettro della spazialità è molto più esteso di quanto lasci supporre la concettualizzazione classica in ambito filosofico e scientifico» (Schmitz 1967, XVI). Ne deriva una (ri)valorizzazione, convergente con lo *spatial turn* attestabile oggi nelle *humanities*, del tema prima fenomenologico-psicopatologico (Heidegger, Binswanger, Minkowski, Straus e soprattutto von Dürckheim) e poi antropologico-esistenzialistico (Merleau-Ponty, Bachelard, Bollnow) del cosiddetto spazio vissuto (Griffero 2010a; 2014b; Hasse 2005, 150-198).

Solo nel contesto di un approccio qualitativo (per noi squisitamente atmosferico) all'ambiente,² il quale permette di pensare, ad esempio, a una «distanza vissuta» come a ciò che «misura in ogni momento l'«ampiezza» della mia vita» (Merleau-Ponty 1945, 375), è dunque legittimo dire che lo spazio lo si ha o lo si fa, che ci manca o che è troppo, e così pure che include o esclude. Ma se l'inclusività è una qualifica atmosferologica, occorre in primo luogo esporre in estrema sintesi da quale topologia stratificata neofenomenologica³ il nostro approccio prenda le mosse.

Lo spazio locale-posizionale, in cui pare svolgersi l'intera nostra esistenza, è costituito da coppie di punti liberamente costruibili, annullabili o modificabili, comunque sempre interdefiniti tramite posizione e distanza (dunque sempre solo relativi), e da una sempre e solo relativa (in fondo intimamente circolare) distinzione tra movimento e immobilità. Inoltre esso scaturisce dall'inibizione esercitata da un qualche ostacolo sulle direzioni proprio-corporee fondamentali, orientate irreversibilmente dall'angustia alla vastità, e dalla conseguente generazione di superfici. Certo, solo lo spazio locale permette il dispiegamento della fantasia combinatorio-progettuale soggettiva, la trasformazione del corpo vissuto in corpo fisico e dello spazio direzionale in un più astratto-idealizzato

2 - Per l'approccio atmosferologico si veda Griffero (2010b) e, più in generale, Tellenbach (1968), Schmitz (1969; per una sintesi 2014) e Böhme (1995; 2001; 2006; 2017).

3 - Per una sintesi si veda Schmitz (2005, 186-204).

spazio pluridimensionale (angoli, punti, rette, superfici, corpi), con vantaggi forse perfino onto- e filogeneticamente adattativi come la centratura ottica dello spazio, ma si tratta comunque sempre solo di uno spazio parassitario dello spazio direzionale, in quanto tale più originario e decisamente più saliente nella nostra *Lebenswelt*.

Se nello spazio esteriorizzato e locale fatto di superfici l'inclusività ha uno scarso (ma non nullo, come si vedrà) diritto di cittadinanza, essa gioca invece un ruolo ben maggiore in quella voluminosità non- o pre-dimensionale (lo spazio del liquido, del suono e del silenzio, dell'articolazione gestuale, ecc.) di cui si avverte la suggestione affettiva (angoscia, dolore, piacere, freschezza, spossatezza, ecc.) non negli organi del *Körper* ma nelle varie «isole» del *Leib* (Griffero 2013, 57-73). In questa peculiare voluminosità, fondata su una direzionalità coinvolgente e quasi-cosale⁴ il cui operatore anisotropo (per così dire) è la «presenza proprio-corporea», ci si può infatti sentire davvero inclusi o meno. D'altronde, in assenza di «una struttura dello spazio della corporeità vissuta determinata da angustia, vastità e direzione» – e, perché no, anche da inclusività – «l'intero fenomeno dello spazio si dissolverebbe nella nebbia intellettualistica» (Schmitz 1967, 31). Verrebbe cioè meno la possibilità che «nel nostro sentirci in un certo modo, avvertiamo in che spazio ci troviamo» (Böhme 2006, 89).

Ma questa genealogia «drammaturgica» dello spazio locale⁵ necessita di un ulteriore passaggio. Se l'aqualitativo-astratto spazio locale, raramente inclusivo (o meno), presuppone, come si è visto, lo spazio direzionale, le cui valenze cinestesiche e sinestesiche rendono ad esempio una certa abitazione più inclusiva di un'altra, a sua volta lo spazio direzionale ha però la sua condizione di possibilità solo nello spazio originario della vastità, totalmente estraneo a superfici e dimensioni fisico-geometriche. Si tratta del «qui» della presenza primitiva,⁶ che si presenti in forma inarticolata e inavvertita, come nel caso dello spazio climatico o termico, cinetico-posteriore od ottico-cinetico anteriore (questi ultimi sono i soli a rendere possibili i nostri movimenti e l'eccezionalmente fluida sicurezza del danzatore), oppure in quella articolata e percepita ravvisabile nelle fobie spaziali e perfino nelle esperienze estatico-orgasmiche. Questo spazio originario (della vastità) esibisce appunto una voluminosità che,

4 - Per un'ontologia delle quasi cose si veda Griffero (2013).

5 - Per una sintesi rinviamo a Griffero (2014a).

6 - Per Schmitz (fin dal 1964) fusione di cinque momenti (qui-ora-esistenza-questo-io) poi destinati a scindersi e ad articolarsi nella presenza emancipata. Per una sintesi si veda Schmitz (2009, 49-90) e, per un'applicazione alla nozione di persona, Griffero (2016a).

fungendo da autentico apriori – non, kantianamente, dell'intuizione pura, bensì del nostro sentire proprio-corporeo –, ci fa sentire inclusi o meno nel senso più profondo del termine.

L'esperienza adulta, integrando queste tre forme di spazialità, ed esemplarmente nell'abitare e nello spazio architettonico – a patto, ovviamente, che lo si intenda come quel «presente esteso» (Nowotny 1995, 87 sgg.) che funge da involucro esistenzial-estetico indispensabile alla nostra routine – non può che vivere l'inclusività come uno stato affettivo derivato dal costante intreccio dei tre spazi. Sono inclusive, infatti, nella misura in cui ci accolgono o ci respingono, sia le qualità “estatiche” che singoli punti dello spazio locale irradiano atmosfericamente, tonalizzando dinamicamente i loro intorni,⁷ sia e soprattutto le *affordances* dello spazio direzionale-vettoriale (centrifughe, centripete, onnilaterali, indecise, ecc.), come pure quelle, tanto più intense quanto più rare, della vastità (soddisfazione, disperazione, ecc.). Ora, stabilito che sono atmosferogeni tutti e tre gli spazi, seppure in misura diversa e quasi sempre nel loro intreccio, è necessario precisare sul piano architettonico il significato ordinario fin qui presupposto di “inclusivo”.

L'inclusivo e il gestuale

È del tutto verosimile che ci si muova diversamente in un paesaggio nordico e in uno mediterraneo (Dürckheim 1932, 49). A maggior ragione in uno spazio diversamente edificato e arredato, e che esprime pertanto una sua specifica *affordance* gestuale (in senso lato), riassumibile anzitutto nell'anticipazione del movimento prima ingressivo e poi deambulatorio-interno del fruitore. Un approccio, questo, che ovviamente presuppone che si pensi allo spazio architettonico come a un *Gesamtkunstwerk* irriducibile sia alla sua patinata fotogenicità giornalistica sia alla sua riduttiva resa digitale, cui sfuggono per definizione variabili essenziali come, tra le altre, clima, atmosfera, fisicità e scala (Pérez-Gómez 2016, 148). Come «palcoscenico che produce un'atmosfera sensuale», e che è anzi «definito dall'atmosfera» (Wigley 1998, 20, 27) anziché dall'intelligente quanto si vuole *problem solving*, l'architettura trova invero nella generazione di sentimenti atmosferici (Hahn 2012, 79) non solo una “nicchia”.⁸ A patto che la sua carica atmosferogena sia finalizzata non tanto a facciate e “villaggi potemkin”, in breve a una banale orchestrazione di effetti (Leatherbarrow 2015), ma, al contrario, a rendere possibili «comprensione,

contatto e rifiuto immediati», a includere o escludere. E a farlo grazie ai più diversi mezzi, mediante non solo «cose, persone, aria, rumori, tono, colori, presenze materiali, strutture come pure forme» (Zumthor 2006, 13, 17), ma perfino il suono dell'eco, visto che «ogni edificio o spazio ha il proprio suono caratteristico di intimità o monumentalità, invito o rifiuto, ospitalità o ostilità».⁹

Inclusivi saranno allora, in prima battuta, gli edifici che, dotati di una splendida risonanza e di una loro temperatura (anche psichica), «mi dicono che sono al sicuro, che non sono solo» (Zumthor 2006, 33, 35), differenziandosi così dalla burocratica freddezza di quelli che, totalmente interiorizzati nel loro essere di vetro o granito, respingono invece completamente chi si trova all'esterno. Il che è vero però solo se negli oggetti architettonici ravvisiamo «orientamenti, suggestioni cinetiche, contrassegni» (Böhme 2006, 113), in sintesi i gesti “congelati” delle prevedibili reazioni cinetiche del percipiente. Gli spazi, così abilmente sceneggiati (si ricordi l'*architecture parlante* di Boullée ma anche la narritività di Kiesler),¹⁰ invitano il percipiente ora ad immergersi, ora a prenderne le distanze,¹¹ modulando patemicamente, seppure in forma ovviamente più stabile di quanto faccia un'installazione museale, lo spazio pericorporeo di chi li osserva e, soprattutto, li percorre e abita.

Sostituire al paradigma semiotico-comunicazionista (emittente-messaggio-ricevente) e a quello interpretativo-ermeneutico il modello performativo (Jäkel 2013, 32; Pérez-Gómez 2016, 146), centrato – ma al netto delle avanguardistiche “derive” situazioniste (Vazquez 2010) – non su ciò che uno spazio “rappresenta”, ma su ciò che vi si “sente”, significa mettere al centro l'*embodiment*, detto altrimenti una co-presenza di uomo e cose (prima ancora, neofenomenologicamente, quasi-cose e situazioni), pensati però come due poli tanto “porosi” da suffragare il fatto che stabilirsi nello spazio equivalga a sentire lo spazio stabilirsi in sé (Pallasmaa 2011a, 151). La triviale domanda “Come ti trovi?” integra così il senso topologico con quello esistenziale e tematizza una comunicazione proprio-corporea tra percipiente e mondo – simmetrica o asimmetrica, a seconda che il secondo polo sia organico o inorganico – finalmente emancipata dall'oculocentrismo occidentale. Lunghi dall'essere semplicemente la creazione di vaste sculture (Böhme 2006, 175), soggette come l'immagine

9 - Pallasmaa (2005, 50), rivendicando il silenzio pietrificato dell'architettura contro gli abusi della comunicazione (Pallasmaa 2011a, 37, 155).

10 - Si veda a proposito Pérez-Gómez (2016, 104 sgg.).

11 - Per un primo approccio si rimanda a Bieger (2011).

7 - Sulle “estasi” (distinte da “proprietà”) si veda Böhme (2001, 193-210).

8 - Come sostiene, riduttivamente, Mallgrave (2013, 113).



fotografica a un'osservazione frontale-distale quasi perfettamente descrivibile in terza persona, l'architettura si presenta qui infatti come un'esperienza vissuta sinestesica, per la quale lo spazio progettato, anziché essere un simbolo o un messaggio, è, oggi tra l'altro nel quadro di una crescente ri-sensualizzazione (Pallasmaa 2005, 37), «involucro e sfondo della vita che scorre in esso e intorno a esso» (Zumthor 1998, 13, con correzioni).

Il che si può dire in molti modi. Intanto, come ogni altra forma anche quelle architettoniche «non sono circoscritte dai loro limiti fisici [ma] irradiano e modellano lo spazio» (Giedion 2002, XLVII), si «estanziano», trasformando con la loro vibrazione qualitativa la precedente omogeneità in un campo di tensioni e suggestioni motorie (Böhme 1993, 121), una delle quali è sicuramente l'inclusività. Ma a essere anisotropa è soprattutto la domosfera, dal momento che abitare significa sentire come ci si sente (Vitta 2008, 97) nella piena e feconda indistinzione di *aisthesis* e *pathos*.¹² Bisogna pertanto domandarsi in che modo l'inclusività abitativa come «effetto» o come «*imageability*»¹³ «tonalizzi» l'intero flusso esperienziale. Prescindendo dalle fantasiose teorie bioarchitettoniche, secondo cui il nostro sistema biologico sarebbe ancestralmente predisposto a sentire come familiare l'habitat della savana (!), e inospitale invece lo scenario fatto «di diversi edifici per uffici in vetro riflettente sparsi su un parcheggio pavimentato senza alberi» (Mallgrave 2013, 133), potremmo ipotizzare che l'atmosfera inclusiva è un intreccio spontaneo e ermeneuticamente circolare tra il repertorio dei gesti architettonici e quello delle esperienze spaziali e proprio-corporee del fruitore, nel senso che, mentre il primo anticipa le aspettative affettive e proprio-corporee del secondo e vi si sintonizza con successo o meno (Zumthor 2006, 23; Waldenfels 1996), il secondo dipende dai gesti specifici del primo, risuonando appunto in conformità alla direzionalità così suggerita. La zona della *Lebenswelt* così cinestetivamente e sinestesicamente vissuta diviene un'autentica isola atmosferica.

Ma come può un gesto architettonico generare queste isole atmosferiche? Non si pensi qui solo a cose o eventi,¹⁴ a elementi dell'edificio o a configurazioni circoscritte, a porzioni visibili e misurabili della realtà (muro, finestra, porta, scala, nicchia), ma anche e soprattutto a quella forma

12 - Schmitz (1990, 318, 320) definisce l'abitare come cultura-coltivazione dei sentimenti in uno spazio chiuso.

13 - Rispettivamente Sitte (1889) e Lynch (1960).

14 - Tutt'al più a sculture dinamicizzate (Jaschko 2011, 113).

loro intrinseca che, in quanto “figura” (Jäkel 2013, 110-112) immanente alla realtà proprio-corporea circostante, suggerisce attraverso il proprio campo di forza “drammaturgico” certe figure motorie (palesi o virtuali) nel percipiente. Proprio per questo si può affermare che «le esperienze architettoniche fondamentali sono verbi e non sostantivi» (Pallasmaa 2011b, 53). Così, la finestra affetta bensì il corpo proprio con la direzione della propria prospettiva, col tipo di intradosso, col materiale utilizzato (nelle sue valenze crossmodali), ecc., ma, contestualmente a questi “atti” in qualche modo espliciti, ne esercita altri meno espliciti e decisamente sopravvenienti rispetto alle sue componenti discrete (materiali e formali), nella misura in cui, più che oggetto architettonico, essa coincide piuttosto con l’atto di guardarvi attraverso (Pallasmaa in Borch 2014, 99) e di conseguenza con un comportamento sempre anche emozionalmente tonalizzato (Jäkel 2013, 15).

Più generalmente, mutuando la classificazione dei gesti primari proposta da Wolfgang Meisenheimer (2006, 25 sgg.), potremmo citare a) l’erezione o costruzione verticale, le cui suggestioni patiche sono la durata, la vittoria su gravità e decadimento e perfino la forza mascolina, b) la distinzione (topologicamente assoluta) tra qui è là, influente sull’attivazione di queste o quelle specifiche isole proprio-corporee, come pure c) quella tra un dentro e un fuori mediante tipi di cornice (muri, soglie, ecc.) volti a creare un vero e proprio paesaggio interno, infine d) i diversi modi di sviluppare la fluttuazione antropologicamente archetipica (letterale e figurata) tra l’aprire e il chiudere,¹⁵ se si vuole tra contrazione ed espansione. In questo contesto uno spazio sarebbe inclusivo quando non solo, com’è ovvio, sfugge alla rettilinearità funzionalistica, ma anche garantisce il qui (contrapposto a un là), tutela un paesaggio interno (contrapposto a un fuori relativamente inospitale) e rende possibile un equilibrio tra contrazione (altrimenti asfissiante) ed espansione (altrimenti dispersiva).

Ancora troppo generico? Privi di competenza nel valutare più complicate articolazioni intra-architettoniche,¹⁶ affidiamoci alla persuasività di alcuni esempi. Possiamo ricordare la partitura coreografica e il movimento specifico che essa impone a chi si avvicina intimidito a piazza San Pietro passando per il colonnato di Bernini, oppure un certo muro, che per un po’ ci accompagna guidandoci a un angolo tanto elevato da influenzare il modo proprio-corporeo (e non solo fisico) della mia andatura. Oppure pensiamo a quella porta che, già di per sé naturalmente (e culturalmente)

15 - Si veda anche Selle (2004).

16 - Ma si veda, ad esempio, Jäkel (2013, 178-180).

ricca di una propria fisiognomica gestuale, magari non apre su nulla, inducendo per questo una sorta di *epoché* cinestetica (Waldenfels 1996). O, ancora, all’angolarità di un edificio (prototipicamente il grattacielo newyorchese Flatiron), che è tanto inclusiva per chi è all’interno quanto provocatoriamente refrattaria per chi invece si trova all’esterno: ora, l’inconsueta spigolosità, la sporgenza isolante dell’edificio suscita, specie se percepito nel suo isolamento, l’impressione di un potere escludente e volto al disciplinamento sociale, mentre, se percepito in un contesto (climatico, prospettico, urbanistico) diverso, una certa eccentricità, e tuttavia di certo non inclusività, trattandosi comunque di uno spazio che ci “mette all’angolo” (letteralmente).¹⁷ Il meno che si possa dire, già a questo punto, è che l’inclusività è un gesto che, come si è detto, intreccia i tre tipi di spazio e genera una certa immersività. Ma sappiamo davvero quel che significa “immersivo”?

L’inclusivo e l’immersivo

Spinti dall’apologia iconofila sia della performatività dell’arte contemporanea sia della presunta pervasività del virtuale, è fin troppo facile affermare che il nostro è il tempo dell’immersività, intendendo con ciò una mediazione tanto illusoria da apparire immediata e quindi in grado di promuovere una vitalità intensificata. Come se poi le culture non fossero da sempre «situazioni collettive d’immersione nell’aria e in sistemi di segni» (Sloterdijk 2002, 70), e se ne dovesse attendere la prova, ad esempio, dalla piazza San Marco mimeticamente ricostruita a Las Vegas! Il fatto è che, *more solito*, anche quella di “immersivo” è una nozione ambigua. Nel suo senso fisico immersiva può dirsi esclusivamente la percezione ordinaria dello spazio proprio-corporeo, in virtù della quale siamo sempre e comunque “fuori”, presso le cose, immersi in esse, mentre nel suo senso figurato (emozionale) può dirsi tale anche ogni strategia iperrealistica che renda presente l’assente, annullando momentaneamente e con artifici tecnologici la distanza tra *medium* e ricevente, ma pur sempre limitandosi così a imitare funzionalmente l’esperienza ordinaria mediante una ibridizzazione di spazio proprio-corporeo e spazio rappresentazionale (Böhme 2004, 2013) (reale è la nausea infatti prodotta dai simulatori di volo, così com’è effettivamente inciso il corpo a opera della telechirurgia). Tale immersività (in senso traslato) non è poi tanto differente da quella vissuta dal lettore avvinto dal suo romanzo, dallo spettatore pronto a identificarsi coi personaggi della finzione, dall’osservatore del soggetto

17 - Per un’analisi atmosferologica dell’angolarità architettonica si rimanda a Hasse (2012, 101-120).

di una tela, perfino dal credente che anticipa felici mondi escatologici o dall'acquirente assorbito dal gioco consumistico.

L'odierna e sopravvalutata immersività non è dunque altro che un ludico giocare "spettatoriale" con una dimensione proprio-corporea e pienamente patica della quale rappresenta semmai un "esonero", dato che un'immagine veramente immersiva, che cioè non fosse "solo visibile", cesserebbe infatti *ipso facto* di essere un'immagine. Ribadito dunque che un'autentica immersività spetta solo all'esperienza ordinaria (Wiesing 2009, 151-174), cioè alla situazione in cui si partecipa concretamente, e individualmente, di ciò che si percepisce, il quale a sua volta potrebbe in linea di principio percepirci ("invecchiando" con noi), si può ben dire che ogni spazio densamente atmosferizzato, implicando la presenza reale e proprio-corporea del percipiente, il suo pieno coinvolgimento, è anche uno spazio immersivo. Dunque, a patto che non si abusi della qualifica, e fermo restando che è immersivo anche lo spazio che, coinvolgendoci, ci fa sentire esclusi, è certamente legittimo considerare lo spazio inclusivo una variante dello spazio immersivo, e più precisamente quella variante che, come ora vedremo, non può non implicare intimità e familiarità.

L'inclusivo *gemütlich*

L'estetica in cui inquadrare queste riflessioni atmosferologiche è ovviamente patica (Griffero 2016b) e non gnosica.¹⁸ Essendo cioè interessata a ciò che il percipiente vive nel proprio corpo non tanto della realtà fattuale (*Realität*) di cose e situazioni, pur non irrilevante, quanto della loro realtà attiva (*Wirklichkeit*), in una parola della loro risonanza atmosferica e quasi-cosale, essa deve spiegare l'inclusività, come pure l'oppressione e la liberazione, nei termini di una esterocezione mediata da una propriocezione ed enterocezione non strettamente organico-anatomiche. Mutuando e ampliando qui in senso patico-espressivo la teoria solo visuale e pragmatistica delle *affordances* (Gibson 1986), assumiamo che uno spazio vissuto mi si offre come inclusivo quando i suoi *qualia* mi suggeriscono il comportamento proprio-corporeo (reale o virtuale) dell'indugiarmi. Se contiene una poltrona e un tavolino, ad esempio, un certo ambiente mi induce a fermarmi (non dove ci sia solo il tavolino, invece). Se vi si trova una sola sedia, posta sul lato maggiore di un tavolo, addirittura a fermarmi per lavorare e leggere, laddove più sedie di fronte a un tavolo mi suggeriscono di fermarmi solo qualora intendessi presenziare all'evento pubblico che vi si terrà. Una scala mi dirige dal basso in alto,

18 - Per usare le categorie di Straus (1930; 1935).

certo, ma è il "come" lo fa a costituire il gesto atmosferogeno inclusivo (o meno) che, come abbiamo visto, è ciò che qui interessa.

Una premessa è però indispensabile, ed è che l'inclusività è una qualità architettonico-gestuale del tutto specifica e niente affatto caratteristica di ogni spazio. Una chiesa infatti deve anzitutto indurre alla devozione, una sala da concerto all'ascolto, un tribunale al rispetto timoroso della legge. Evidentemente finalizzato in questi casi non all'inclusione ma alla stimolazione, e forse proprio per questo guidato da progetti più simpatici che parasimpatici (Mallgrave 2013, 147), lo spazio è invece sicuramente rilassante-inclusivo quand'è abitabile (in senso pieno), quando cioè ci si sente "a casa" tanto da «avere "nelle mani e nelle gambe" le distanze e le direzioni principali caricate di quell'intenzionalità corporea che fa di uno spazio geometricamente misurabile un dominio familiare» (Giordano 1997, 18). Quando, detto altrimenti, i passi che si fanno all'interno sono tanto qualitativamente specifici da non potersi sommare a quelli fatti all'esterno, e quando certe direzioni divengono agevolmente reversibili, laddove all'esterno tale reversibilità è rara e comunque disfunzionale. Solo in un ambiente sentito come inclusivo ci si trasferisce infatti senza particolari giustificazioni da un punto all'altro, si usa lo stesso oggetto per finalità diverse, ci si muove secondo orientamenti percettivi non predeterminati e privi di troppo impegnative torsioni funzionali, psicologiche, ma anche corporee (Schmitz 2008, 34 sgg.). Lo spazio inclusivo è dunque prototipicamente l'abitazione in cui ci si può "perdere", assaporando abitudine rassicuranti e spreco del proprio tempo, senza per questo essere né socialmente sanzionati, né condannati alla figura marginale del *flâneur*.

Questa concezione dell'inclusività-intimità è tipica di una modernità industriale propensa a trasformare gli interni abitativi, prima luoghi espressivi di valori sociali e religiosi condivisi, in un palcoscenico che mette in scena un'"arte di stare a casa" basata su stati d'animo rigorosamente individuali (Sparke 2008, 97-98). Il che spiega indubbiamente la tendenza modernista a progettare una casa a partire dai suoi interni, quasi a voler così compensare non solo, com'è ovvio, rigide condizioni climatiche¹⁹ ma anche un'altrimenti intollerabile condizione di mobilità professionale e alienazione psicologica. Questa passione per un'intimità confortevole e casalinga – è vero – prende da secoli nella cultura tedesca il nome, tanto

19 - Per Baudelaire (1861, 199, 201) è infatti il freddo – un inverno canadese o russo! – ad accrescere la poesia della casa come nido confortevole.

vago e intraducibile²⁰ quanto sospetto di farisesimo piccolo-borghese, di *Gemütlichkeit*.

Eppure sarebbe assurdo considerare l'inclusività come intimità qualcosa di solo contingente. E poi con *Gemütlichkeit* s'intende davvero solo quella «quanto mai tedesca palpazione psichica» (Mitscherlich 1965, 111), che tramuta in feticismo casalingo l'esperienza vissuta dell'abitare, o non piuttosto l'indispensabile tendenza a contrastare l'asimmetria esterna con la simmetria abitativa? A opporre all'*horror vacui* o *pleni* esterno, alla nervosa inquietudine della strada e all'arredamento impersonale dei luoghi pubblici, una soddisfazione residenziale basata, rispettivamente, sulla saturazione di oggetti o sulla loro rarefazione minimalista, ma anche su ambienti di taglia media e proprio per questo sufficientemente protettivi, nonché su mobili simbolicamente e affettivamente pregnanti, magari anche in virtù di una loro «meritata» patina temporale e «teatralità morale» (Baudrillard 1968, 23)?

La ricerca di un pianificabile tepore casalingo (tanto amodale da essere suggerito perfino dalle scelte cromatiche), di un ordine (o disordine) che sia testimonianza di una vita pienamente vissuta, di un'atmosfera che scaturisca dall'interazione tra il soggetto e l'abitazione, specie se di famiglia e non «freddamente» ammobilata, di un discorrere privo di spigoli polemici e immerso in una luce soffusa del tutto estranea al «crucele» primo piano del mondo esterno²¹ – ebbene, tutta questa gestualità architettonica «chiaroscurale» non ci pare affatto riducibile a una «muffosa comunità d'interessi della famiglia», a quell'imbalsamazione da vivi che renderebbe praticamente impossibile l'abitare (Adorno 1951, 34), a una costellazione triviale e giustamente stigmatizzata (se non altro per la colonizzazione che ne fa il marketing) fatta di vestaglia e pantofole, di salotti buoni e rilassanti decorazioni geometriche.

Erroneamente condannata da ogni avanguardismo stilistico-politico come categoria regressiva, tardoromantica, provinciale, piccolo-borghese e, per la sua presenzialità, *ipso facto* negatrice ora della realtà (tragica per principio!) e ora del futuro (felice per principio!), l'atmosfera *gemütlich*-inclusiva si rivela ben altro. Troppo effimera per essere tradotta riflessivamente e linguisticamente (tanto meno in terza persona) e troppo fragile e discreta per essere codificata (Minkowski 1954, 74) – pena lo stereotipo topofiliaco e magari una fastidiosa «stonatura» atmosferica rispetto alla serietà esterna –, prima di tutto essa si limita a flirtare col fruitore, dandogli e al tempo

20 - *Lounging, cocooning* (Schmidt-Lauber 2003, 12).

21 - Per l'atmosfericità della luce mitigata si rimanda a Griffero (2013, 121-134).

stesso sottraendogli. I suoi stessi abituali catalizzatori oggettivi (Schmitz 1977, 264 sgg.) – tendine e tappeti, arredi comunicativi come sofà (Warnke 1979, 677) e camino, piante decorative e *ambient music*, cuscini e parquet, in generale soluzioni architettoniche non inficcate, ma anzi nobilitate, dalla patina del tempo (Fromm 2008, 71) – ne sono infatti condizioni necessarie ma non certo sufficienti, e del resto la sua artificiosa pianificazione razionale di rado è coronata dal successo, essendo l'involontarietà dell'esperienza che se ne fa, ancorché culturalmente sedimentata (Pérez-Gómez 2016, 160), un ingrediente indispensabile dell'effetto stesso.²² Il che significa che l'*habitus* di «egoismo legittimo» (Schmidt-Lauber 2003, 66) che ne deriva non è affatto necessariamente kitsch, poiché questo «autenticare» in forma patico-assiologica uno spazio prima indifferente è talvolta la sola cosa a rendere possibile una captazione, e poi profonda coltivazione (debitamente «recintata»), di sentimenti atmosferici altrimenti perturbanti,²³ e dei quali evidentemente non ci si vuole del tutto privare.

In estrema sintesi, potremmo allora pensare all'inclusività come all'incontro, ma rigorosamente predualistico ed estraneo a una banale successione causalistica, tra un sentimento quasi-oggettivo ed effuso nello spazio vissuto (nonché temporalmente qualificato) (Pérez-Gómez 2016, 18) e il fatto assolutamente soggettivo e proprio-corporeo, con ogni probabilità esternamente inavvertibile, che ne è la precisa risonanza. D'altronde, senza un confortevole spazio di protezione-recinzione in cui coltivare i sentimenti,²⁴ la vita affettiva sarebbe ben poca cosa, non disponendo – così suona il nostro enattivismo atmosferologico – dell'impalcatura *embodied* che, sola, permette alle nostre emozioni di emergere o quanto meno di precisarsi. Indipendentemente dal suo *focus*, storicamente e prossemicamente mutevole (per fermarsi all'ultimo secolo: dalla camera da letto al salone e poi dal soggiorno alla cucina e forse perfino al «post-bagno»²⁵), lo spazio atmosfericamente inclusivo-abitativo resta in definitiva un'esigenza antropologica e ontologica inaggrabile della nostra relazione – né nomadica né meramente euclidea – con un certo *setting* ambientale fungente da biotopo e psicotopo.

22 - Sui limiti della generale progettabilità (anche) delle atmosfere architettoniche si veda Griffero (2014c).

23 - È in questo senso che «abitare è un disporre dell'atmosferico» (Schmitz 1990, 320).

24 - Per una più ampia disamina atmosferologica dell'abitare si veda Griffero (2016c).

25 - Si veda a proposito Vitta (2008, 251).

L'inaggrabilità dell'atmosfera inclusiva come intimità abitativa

Ma questa rivalutazione patico-atmosferologica della presenza e quindi anche dell'inclusività architettonico-abitativa non ha nulla a che fare col sogno nostalgico-identitario di condizioni idilliaco-rurali (per lo più tra l'altro solo immaginarie)²⁶ ancora non mediaticamente porose (anteriori a tv e Internet), come pure col fin troppo celebrato monito heideggeriano sulla necessità di imparare ad abitare. Ci basta ribadire qui la sobria esigenza di un "giusto" abitare, la cui atmosfera inclusiva protegga dall'estraneo e ostile, senza però incapsulare in un'angustia cieca rispetto al mondo esterno²⁷ e inibitrice di ogni bisogno socio-espressivo: un'angustia il cui correlato oggettivo fu l'internizzazione borghese-ottocentesca del demoniaco esterno attestabile nel fenomeno letterario delle cosiddette case "infestate" (Vidler 1992, 41). L'atmosfera inclusiva, talmente coincidente con l'identità di chi la vive che per lui dire "vieni da me" equivale a dire "vieni a casa mia" (Dürckheim 1932, 93) è dunque una sorta di "paesaggio psichico",²⁸ qualcosa che resiste sia all'odierna uniformazione ergonomica sia all'alienante tendenza alla piena trasparenza degli interni, senza necessariamente tramutarsi in quella vessatoria e regressiva pseudo-domesticità (la sicurezza delle "quattro mura"!) che si è a giusto titolo considerata una tirannia dell'intimità e dell'immunizzazione, semmai dando vita a un'autentica «partitura materiale per eventi sentimentali» (Meisenheimer 2008, 43),²⁹ in altri termini a una «cartografia immaginaria di significatività vitali di tipo affettivo» (Hasse 2008, 109-110).

Ma l'inclusività si deve oggi guardare da nemici potenti e pervasivi. Anzitutto da un certo sbrigativo nomadismo, metafisicamente e/o tecnoscientificamente giustificato (che sia l'heideggeriana "gettatezza" o l'apolidismo globalizzato). Così essa tutela l'immersività degli spazi privati e talvolta anche di certi speciali spazi pubblici (come le cosiddette "case lontano da casa", oppure accoglienti zone urbane pedonali e *shopping malls*), soddisfacendo una privatezza funzionale alla costruzione tanto

26 - Sogno in cui si culla Bachelard, per il quale (1957, 29) a Parigi neppure ci sarebbero case ma solo «scatole sovrapposte», perché prive di radici (cantine), verticalità (aggrata dall'ascensore) e cosmicità.

27 - Per un'analisi sociologico-fenomenologica di spazi inclusivi marginali (carcere, convento, nave, casa di riposo), si veda Hasse (2009).

28 - Un paesaggio doppiamente privato, tra l'altro, in quanto specifico della famiglia e poi, con la specializzazione dei vani abitativi, anche di ciascun suo componente.

29 - Tutto quello che si fa nelle abitazioni implica sempre una riconfigurazione del sé e retroagisce intensamente sul proprio stato emozionale (Funke 2006, 20 sgg.).

dell'identità (di una sana vita psichica)³⁰ quanto dello status sociale. L'atmosfera inclusiva, irriducibile all'intimismo moderno-borghese, si rivela allora, in quanto parametro archetipico di ogni vicinanza e/o distanza, l'indispensabile campo d'esercizio di una paticità fine altrove impossibile, ricca di sfumature, circolare (ogni giorno si esce nell'imprevisto e si rientra nella sicurezza della casa) e fondata su "cose" indispensabili, come dolorosamente mostra ogni trasloco, e per fortuna di solito quotidianamente ritrovate al posto giusto. Pur essendo tramite porte, finestre e balconi sufficientemente porosa da escludere la segregazione, è un'atmosfera il cui oltrepassamento genera un po' sempre l'«angoscia del confine» (Schmitz 1977, 229-232, 241). Proprio per questo è bene che i suoi confini restino sempre rinegoziabili, se non altro perché, solo se di volta in volta infranto e ricostituito, un confine è davvero in grado di generare una differenziazione qualitativo-atmosferica che, mentre filtra e amministra (senza anestetizzarle) le "potenze" sentimentali esterne, impedisce però anche l'emorragia di quelle generatesi all'interno.³¹ In breve: ci si sente a casa propria solo se talvolta, e magari nel corso della medesima giornata, ci si è sentiti anche fuori casa.

Inutile convocare qui i neuroni specchio! La nostra esternalizzazione neofenomenologica (atmosferica) dei sentimenti, circoscritta ovviamente al piano extragenetico ed extracausalistico dell'apparire come tale, si fa infatti scrupolo di prescindere da approcci comunque extrafenomenologici come quello della visualizzazione neurale (poiché non "sentito", il cervello non è per noi propriamente un "fenomeno"), e si accontenta di quell'oggettività intersoggettiva che è la sola possibile nelle scienze umane. Non solo considera responsabili dell'inclusività, seppure in misura diversa, tutti e tre gli spazi (lo si è visto), ma ammette anche tipi relativamente diversi di inclusività. Applicando qui la distinzione tra atmosfere prototipiche, derivate e spurie (Griffero 2010b), si potrebbe infatti dire che un'atmosfera è a) inclusiva in forma prototipica quando sopravviene a profonde modifiche strutturali (ad esempio la disposizione delle stanze intorno a un corridoio o l'*open space*), b) inclusiva in forma derivata quando la "soddisfazione residenziale" è imputabile solo al "tra" dell'incontro percipiente/percepito – prescindiamo qui ovviamente dal modello orientale della "traità" come origine sia del percipiente sia del percepito³² –, c) addirittura inclusiva in forma spuria quando la sua qualità

30 - È la tesi del libro sull'atmosfera orosensoriale di Tellenbach (1968).

31 - Nell'antichità il recinto sacro talvolta mirava infatti anche a impedire l'erramento di divinità locali al di fuori del loro dominio originario.

32 - Per un primissimo approccio si veda Kimura (2013).

non è che l'esito di una proiezione idiosincratca, di chi ad esempio si sente per ragioni solo sue accolto anche dallo spazio più anonimo e omogeneo.

Pur ammettendo in questo terzo genere di atmosfere una diversa sensibilità topologica individuale, non ce la sentiremmo di affermare in modo relativistico-costruttivistico che «non esiste uno spazio nel mondo che non possa essere intimo [inclusivo] per qualcuno» (Wydra 2014, 68), oppure che «il “perturbante” non è una proprietà dello spazio stesso, né può essere provocato da una particolare conformazione dello spazio», esistendo «solo un'architettura alla quale, di quando in quando e per fini diversi, si attribuiscono qualità inquietanti» (Vidler 1992, 13). E questo perché esistono invarianti fenomenologicamente attestabili che ci impediscono di sentire come inclusivi, ad esempio, edifici con pareti e pavimenti pendenti (come nel parco di Bomarzo!), aree soggette a impetuose folate di vento, tangenziali ad alto scorrimento, colonne la cui trama prometta fastidio o sofferenza a chi vorrebbe appoggiarvi (Mallgrave 2013, 180), case su cui gravi un'«insopportabile tristezza» (come, emblematicamente, la Casa Usher) (Poe 1839, 201). Nessun *mood* soggettivo e proiettivo è infatti in grado di trasformare questi spazi in luoghi la cui atmosfera sia pienamente confortevole, ospitale e inclusiva, nel senso di quella soddisfazione residenziale (Bonaiuto et al. 2004, 47) la cui forma suprema si ha forse quando, “recintati” archetipicamente dalla poltrona – che è appunto, per riassumere, inclusiva come gesto, immersione e intimità – e sentendosi bene senza dover parlare, ci si abbandona a uno spazio che è voluminoso senza essere dimensionale, oltre che colmo di sentimenti che ci visitano e risuonano nel corpo vissuto (Schmitz 1977, 207; 2007, 75-76). In ultima analisi, preservando il nucleo *leiblich* e rigorosamente fenomenologico di una *rêverie* topofiliaca altrimenti un po' troppo leziosa, non si dovrebbe riconoscere che «l'essere incomincia col benessere», e magari perfino che «soltanto chi ha saputo rannicchiarsi sa abitare con intensità» (Bachelard 1957, 133, 29)?

Riferimenti bibliografici

Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund, 1951, *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt am Main [trad. it. *Minima moralia: Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino, 1979].

Bachelard, Gaston, 1957, *La Poétique de l'espace*, PUF, Paris [trad. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 2006].

Baudelaire, Charles, 1861, *Les Paradis artificiels*, Pulet-Malassais, Paris [trad. it. *Paradisi artificiali*, Garzanti, Milano, 1988].

Baudrillard, Jean, 1968, *Le Système des objets*, Gallimard, Paris [trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano, 1972].

Bieger, Laura, 2011, *Ästhetik der Immersion: Wenn Räume wollen. Immersive Erleben als Raumerleben*, in Lehnert, Gertrud, a cura di, *Raum und Gefühl: Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Transcript, Bielefeld, pp. 75-95.

Böhme, Gernot, 1993, *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*, in «Thesis Eleven», n. 36, pp. 113-126.

-----, 1995, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main.

-----, 2001, *Atmosfera, estasi, messe in scena: L'estetica come teoria generale della percezione*, introduzione di T. Griffero, Marinotti, Milano, 2010.

-----, 2004, *Lo spazio della presenza proprio-corporea e lo spazio come medium della rappresentazione*, in Di Monte, Michele e Rotili, Manrica, a cura di, *Spazio fisico/spazio vissuto* (Sensibilia 3-2010), Mimesis, Milano, 2010, pp. 85-98.

-----, 2006, *Architektur und Atmosphäre*, Fink, München.

-----, 2013, *Wirklichkeiten: Über die Hybridisierung von Räumen und die Erfahrung von Immersion*, in «Jahrbuch Immersiver Medien», *Atmosphären: Gestimmte Räume und sinnliche Wahrnehmung*, pp. 17-22.

-----, 2017, *The Aesthetics of Atmospheres*, introduzione di J.-P. Thibaud, Routledge, London-New York.

Bonaiuto, Marino, Bilotta, Elena e Fornara, Ferdinando, 2004, *Che cos'è la psicologia architettonica*, Carocci, Roma.

Borch, Christian, a cura di, 2014, *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*, Birkhäuser, Basel.

Dürckheim, Karlfried Von, 1932, *Untersuchungen zum gelebten Raum: Erlebniswirklichkeit und ihr Verständnis. Systematische Untersuchungen II*, Institut für Didaktik der Geographie, Frankfurt am Main, 2005.

Fromm, Ludwig, 2008, *Wohnen in der Stadt*, in Hasse, Jürgen, a cura di, *Die Stadt als Wohnraum*, Alber, Freiburg-München, pp. 63-93.

Funke, Dieter, 2006, *Die dritte Haut: Psychoanalyse des Wohnens*, Psychosozial Verlag, Gießen.

Gallese, Vittorio, 2005, *Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience*, in «Phenomenology and Cognitive Science», n. 4, pp. 23-48.

- Gibson, James, 1986, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, introduzione di P. Bozzi e R. Luccio, il Mulino, Bologna, 1999.
- Giedion, Sigfried, 1941, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2002.
- Giordano, Giovanna, 1997, *La casa vissuta: Percorsi e dinamiche dell'abitare*, Giuffrè Editore, Milano.
- Griffero, Tonino, 2010a, *Il ritorno dello spazio (vissuto)*, in Di Monte, Michele e Rotili, Manrica, a cura di, *Spazio fisico/Spazio vissuto* (Sensibilia 3-2009), Mimesis, Milano, pp. 207-239.
- , 2010b, *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*, Laterza, Roma-Bari.
- , 2013, *Quasi-cose: La realtà dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano [trad. ing. *Quasi-Things: The Paradigm of Atmospheres*, Suny, New York, 2017].
- , 2014a, *Spazi e sentimenti (atmosferici): A partire dalla Nuova Fenomenologia*, in «Spazio Filosofico», n. 11, pp. 345-355.
- , 2014b, *Atmospheres and Lived Space*, in «Studia Phaenomenologica», n. 14 (Place, Environment, Atmosphere), pp. 29-51.
- , 2014c, *Architectural Affordances: The Atmospheric Authority of Spaces*, in Tidwell, Philip, a cura di, *Architecture and Atmosphere*, Tapio Wirkkala-Rut Bryk Foundation, Espoo, pp. 15-47.
- , 2016a, *Buone regressioni: Meità e impersonalità alla luce della Nuova Fenomenologia*, in «Philosophy Kitchen», n. 5, pp. 126-138.
- , 2016b, *Il pensiero dei sensi: Atmosfere ed estetica patica*, Guerini & Associati, Milano.
- , 2016c, *A home is not a house: Abitare è "coltivare" atmosfere*, in Pedone, Silvia e Tedeschini, Marco, a cura di, *Abitare* (Sensibilia 8-2014), Mimesis, Milano, pp. 133-154.
- Hahn, Achim, 2012, *Erlebnis Landschaft und das Erzeugen von Atmosphären*, in *Erlebnislandschaft-Erlebnis Landschaft? Atmosphären im architektonischen Entwurf*, Transcript, Bielefeld, pp. 41-95.
- Hasse, Jürgen, 2005, *Fundsachen der Sinne: Eine phänomenologische Revision alltäglichen Erlebens*, Alber, Freiburg-München.
- , 2008, *Schöner wohnen? Zur Bedeutung von Ästhetisierungen im Stadtraum*, in *Die Stadt als Wohnraum*, Alber, Freiburg-München, pp. 109-132.
- , 2009, *Unbedachtes Wohnen: Lebensformen an verdeckten Rändern der Gesellschaft*, Transcript, Bielefeld.
- , 2012, *Atmosphären der Stadt: Aufgespürte Räume*, Jovis, Berlin.
- Jäkel, Angelika, 2013, *Gestik des Raumes: Zur leiblichen Kommunikation zwischen Benutzer und Raum in der Architektur*, Wasmuth, Tübingen-Berlin.
- Jaschko, Susanne, 2011, *Performative Architektur-Mediale Erweiterungen und Dekonstruktionen von Räumen*, in Lehnert, Gertrud, a cura di, *Raum und Gefühl: Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Transcript, Bielefeld, pp. 109-117.
- Kimura, Bin, 2013, *Tra. Per una fenomenologia dell'incontro*, prefazione di G. Salonia, postfazione Di P. Cavaleri, Il pozzo di Giacobbe, Trapani.
- Leatherbarrow, David, 2015, *Atmospheric Conditions*, in Steiner, Henriette e Sternberg, Maximilian, a cura di, *Phenomenologies of the City: Studies in the History and the Philosophy of Architecture*, Ashgate, Burlington, pp. 85-100.
- Lynch, Kevin, 1960, *L'immagine della città*, introduzione di G.C. Guarda, Marsilio, Venezia, 1971.
- Mallgrave, Harry Francis, 2013, *L'empatia degli spazi: Architettura e neuroscienze*, prefazione di V. Gallese, Cortina, Milano, 2015.
- Meisenheimer, Wolfgang, 2006, *Das Denken des Leibes und der architektonische Raum*, König, Köln.
- , 2008, *Die Konstruktion von Innenraumgefühlen durch Architektur*, in Hasse, Jürgen, a cura di, *Die Stadt als Wohnraum*, Alber, Freiburg-München, pp. 40-43.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris [trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, 2003].
- Minkowski, Eugene, 1954, *Vers une cosmologie: fragments philosophique, chap. IX*, Aubier-Montaigne, Paris [trad. it. *Spazio, intimità, habitat: Che significa ancestrale?*, in *Cosmologia e follia: Saggi e discorsi*, Napoli, 2000, pp. 61-92].
- Mitscherlich, Alexander, 1965, *Die Unwirtlichkeit unserer Städte: Anstiftung zum Unfrieden*, Suhrkamp, Berlin-Frankfurt am Main [trad. it. *Il feticcio urbano: La città inabitabile, istigatrice di discordia*, Einaudi, Torino, 1968].
- Noe, Alva, 2009, *Perché non siamo il nostro cervello: Una teoria radicale della coscienza*, Cortina, Milano, 2010.
- Nowotny, Helga, 1995, *Eigenzeit: Entstehung und Strukturierung des Zeitgefühls*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Pallasmaa, Juhani, 2005, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Wiley & Sons, Chichester.
- , 2011a, *Lampi di pensiero: Fenomenologia della percezione in architettura*, Pendragon, Bologna.
- , 2011b, *Selfhood and the World: Lived Space, Vision and Hapticity*, in Diaconu, Madalina et al., a cura di, *Senses and the City: An Interdisciplinary Approach to Urban Senseescapes*, Lit Verlag, Münster, pp. 49-62.

- Pérez-Gómez, Alberto, 2016, *Attunement: Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science*, The MIT Press, Cambridge MA-London.
- Poe, Edgar Allan, 1839, *The Fall of the House of Usher*, in «Burton's Gentleman's Magazine», n. 9 [trad. it. *La caduta della casa Usher*, in *Racconti del grottesco e dell'arabesco*, Bietti, Milano, 1970, pp. 200-213].
- Schmidt-Lauber, Brigitta, 2003, *Gemütlichkeit: Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*, Campus, Frankfurt-New York.
- Schmitz, Hermann, 1964, *System der Philosophie*, Bd. I, Die Gegenwart, Bouvier, Bonn.
- , 1967, *System der Philosophie*, Bd. III.1, Der leibliche Raum, Bouvier, Bonn.
- , 1969, *System der Philosophie*, Bd. III.2, Der Gefühlsraum, Bouvier, Bonn.
- , 1977, *System der Philosophie*, Bd. III.4, Das Göttliche und der Raum, Bonn.
- , 1990, *Der unerschöpfliche Gegenstand: Grundzüge der Philosophie*, Bouvier, Bonn.
- , 2005, *Situationen und Konstellationen: Wider die Ideologie totaler Vernetzung*, Alber, Freiburg-München.
- , 2007, *Der Leib, der Raum und die Gefühle*, Edition Sirius, Bielefeld-Locarno.
- , 2008, *Heimisch sein*, in Hasse, Jürgen, a cura di *Die Stadt als Wohnraum*, Alber, Freiburg-München, pp. 25-39.
- , 2009, *Nuova Fenomenologia: Una introduzione*, introduzione di T. Griffiero, Marinotti, Milano, 2011.
- , 2014, *Atmosphären*, Alber, Freiburg-München.
- Selle, Gert, 2004, *Öffnen und Schließen: Über alte und neue Bezüge zum Raum*, in «Wolkenkuckucksheim», n. 1, 2004.
- Sitte, Camillo, 1889, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Graeser, Wien [trad. it. *L'arte di costruire le città: L'urbanistica secondo i suoi fondamenti estetici*, Jaca Book, Milano 1981].
- Sloterdijk, Peter, 2002, *Luftbeben: An den Quellen des Terrors*, Suhrkamp, Frankfurt am Main [trad. it. *Terrone nell'aria*, Meltemi, Roma, 2006].
- Sparke, Penny, 2008, *The Modern Interior*, Reaktion Books, London [trad. it. *Interni moderni: Spazi pubblici e privati dal 1850 a oggi*, Einaudi, Torino, 2011].
- Straus, Erwin, 1930, 1935, *Le forme della spazialità - Paesaggio e geografia*, in Straus, Erwin e Maldiney, Henri, *L'estetico e l'estetica: Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, introduzione di A. Pinotti, Mimesis, Milano, 2005, pp. 35-79.

- Tellenbach, Hubertus, 1968, *Geschmack und Atmosphäre: Medien menschlichen Elementarkontaktes*, Otto Müller Verlag, Salzburg [trad. it. *L'aroma del mondo: Gusto, olfatto e atmosfera*, introduzione di M. Mazzeo, Marinotti, Milano, 2013].
- Vazquez, Daniele, 2010, *Manuale di psicogeografia*, introduzione di L. Arnaudo, Nerosubianco, Cuneo.
- Vidler, Anthony, 1992, *The Architectural Uncanny*, The MIT Press, Cambridge MA [trad. it. *Il perturbante dell'architettura: Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino, 2006].
- Vitta, Maurizio, 2008, *Dell'abitare: Corpi spazi oggetti immagini*, Einaudi, Torino.
- Vydra, Anton, 2014, *Intimate and Hostile Places: A Bachelardian Contribution to the Architecture of Lived Space*, in «Studia Phänomenologica», n. 14, pp. 53-72.
- Waldenfels, Bernhard, 1996, *Architektonik am Leitfaden des Leibes*, in «Wolkenkuckucksheim», n. 1.
- Warnke, Martin, 1979, *Zur Situation der Couchbecke*, in Habermas, Jürgen, a cura di, *Stichworte zur "geistigen Situation der Zeit"*, Bd. 2, *Politik und Kultur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 673-687.
- Wiesing, Lambert, 2009, *Das Mich der Wahrnehmung: Eine Autopsie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main [trad. it. *Il Me della percezione: Un'autopsia*, introduzione di T. Griffiero, Marinotti, Milano, 2014].
- Wigley, Mark, 1998, *The Architecture of Atmosphere*, in «Daidalos», n. 68, pp. 18-27.
- Zumthor, Peter, 1998, *Thinking Architecture*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin.
- , 2006, *Atmosphären: Architektonische Umgebungen. Die Dinge um mich herum*, Birkhäuser, Basel-Boston-Berlin.



Home-making Tra ricordi e proiezioni nel futuro¹

Irene Cieraad

Dagli anni Sessanta del Novecento, in Olanda, si è sempre più diffusa tra i giovani l'abitudine di andare a vivere da soli, nel momento in cui decidevano di lasciare l'abitazione familiare. Vivere da soli per un certo periodo prima di un matrimonio o una convivenza è oggi considerata un'esperienza positiva rispetto alla possibilità di sviluppare una personalità equilibrata, indipendente e matura. Ma alcuni decenni fa sposarsi era la sola opzione legittima per coloro che volessero dare vita a un nucleo abitativo indipendente. Mentre i conflitti tra genitori, figli e figlie, basati su questioni relative allo stile di vita avevano motivato il distacco dalla casa di famiglia delle generazioni degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta, all'inizio del secondo millennio la motivazione principale sembra piuttosto essere connessa al desiderio dei giovani di più privacy e indipendenza.

In Olanda, la spinta a creare un nucleo abitativo indipendente può dirsi iniziata dagli studenti universitari già alla fine degli anni Sessanta quando questi, cercando casa nella città in cui si trovava l'università nella quale si erano iscritti, provarono a cercare una stanza con l'uso della cucina, anziché un alloggio in studentati e pensioni. Si tratta di un primo e significativo passaggio all'interno di un ciclo continuo di "re-invenzioni di casa" in diversi luoghi nei quali sono coinvolti gli studenti durante la loro vita. Tuttavia, raramente viene realizzato l'impatto di questi passaggi sul futuro *home-making*. Questa prima re-invenzione di casa, di fatto, presuppone

1 - Riadattamento dell'articolo: Cieraad, Irene, 2010, *Homes from Home: Memories and Projections*, in «Home Cultures: The Journal of Architecture, Design and Domestic Space», a.7, n. 1, pp. 85-102. Cortesia dell'autore. Traduzione di Chiara Rabbiosi.

non solo un miglioramento delle condizioni materiali, ma anche di quelle spaziali.

Nell'odierna società occidentale, trascorrere una vita intera nella casa natale, o persino nella stessa città, è diventata un'eccezione. Traslocare corrisponde a mettere in gioco una serie di aspettative verso un futuro migliore. Coloro che sono rimasti nella casa familiare sono spesso compatiti per il fatto di vivere in un contesto materiale che non è di loro creazione. Oggi anche i figli degli agricoltori olandesi, che storicamente continuavano a vivere presso la fattoria di famiglia, emigrano in cerca di nuove e migliori opportunità altrove. I migranti e i rifugiati, dal canto loro, a causa delle condizioni pericolose a cui la vita è sottoposta nei loro paesi di origine, sono obbligati a impegnarsi in re-invenzioni di casa in luoghi diversi senza nemmeno la prospettiva immediata di un miglioramento materiale.

Nonostante gli stili di vita simili delle élite cosmopolite contemporanee che cambiano casa alla stessa velocità con cui prendono un aereo, ci sono delle differenze internazionali significative nei *pattern* di mobilità residenziale. Non si tratta solo di differenze tra popolazioni rurali e urbane, ma anche di differenze tra classi professionali e di età diverse che impediscono di affrontare l'argomento in termini generici. Per questo motivo, in questo saggio ci si limita a presentare il caso della situazione olandese e in particolare quella degli studenti. Tuttavia, in certi casi, verrà sollevato il contrasto con la situazione inglese e francese.

L'esperienza di transizione di casa degli studenti olandesi è esemplificativa di come il concetto di casa sia "multistrato". Gli studenti lasciano l'abitazione di famiglia per andare a vivere nella città della loro università, offrendo una rara opportunità di studio della transizione discorsiva del concetto di casa. Quando, ad esempio, gli studenti si riferiscono per la prima volta chiamando il loro nuovo alloggio con il termine "casa"? Lasciare una casa e andare a vivere in alloggi indipendenti significa molto per gli studenti olandesi. Si considera che sia il passo più importante della vita, tanto da poterlo considerare un vero e proprio rito di passaggio nella vita adulta, verso l'indipendenza domestica e la cittadinanza pubblica (Cieraad 1994). In generale, segna un punto di non ritorno. Anche quando gli studenti non riescono negli studi e li abbandonano, non vogliono tornare a vivere con i loro genitori. Però le ragioni economiche potrebbero forzarli a farlo. Fallire negli studi è un conto, ma fallire nel vivere in maniera indipendente è fonte di una più grande vergogna.

Home-making materiale

Quando il futuro studente lascia la sua abitazione familiare per andare all'università, inizia per lui, o per lei, un lungo ciclo di creazione di case che coinvolge, in primo luogo, gli aspetti materiali dell'*home-making*. Un anno prima di lasciare la famiglia, in particolar modo le ragazze, iniziano a raccogliere oggetti d'arredamento o attrezzi per la loro casa. Quando i nonni vanno in una casa di riposo e devono ridurre le dimensioni del loro nucleo abitativo, alcuni pezzi d'arredamento della loro casa sono messi da parte per le future camere da studenti dei nipoti. L'*home-making* materiale comporta non solo affittare, arredare e decorare una stanza, ma anche la creazione di un ambiente fisico con la giusta atmosfera. La stanza non sarà una "casa" se mancano le condizioni materiali create attraverso la propria scelta, come quando ad esempio la stanza è già stata arredata dal proprietario. Nel creare le condizioni materiali di un nucleo abitativo indipendente, il futuro studente dà forma alla sua nuova identità sociale in quanto cittadino indipendente (Cieraad 1994; Manzo 2003). La situazione abitativa della maggior parte degli studenti olandesi è però diversa da quella, ad esempio, dei loro corrispettivi inglesi. Gli studenti inglesi, in particolare quelli del primo anno, tendono ad affittare una stanza arredata in un *college* e a lasciarla alla fine di ogni semestre. Durante i primi anni di università avranno pertanto bisogno della casa di famiglia come residenza "di salvataggio" tra i semestri (Kenyon 1999). Inoltre, la transizione da quella al *college* sembra essere più facile per gli studenti inglesi perché i pasti sono o preparati dalle loro madri (tra i semestri) o forniti dalla mensa del collegio universitario (durante i semestri). Gli studenti del primo anno in Olanda, invece, iniziano a cercare una stanza in affitto che disponga di una cucina o dell'uso della cucina alcuni mesi prima che le lezioni inizino. Spesso insieme ai loro genitori investono una buona dose di energia per arrearla e decorarla al fine di trasformarla in uno spazio personalizzato e in una casa potenziale. Nel preparare lo spazio per sentirsi a casa ed essere all'altezza di un nucleo abitativo indipendente, gli studenti avranno bisogno non solo di pentole e di un forno a microonde per prepararsi i pasti, ma anche di una televisione che faccia loro compagnia. Una lavatrice sembra invece meno essenziale, perché i servizi di lavanderia rimangono uno dei legami nascosti con la casa dei genitori. Durante i weekend o durante le vacanze, gli studenti olandesi non vanno necessariamente a casa, ma il bisogno di magliette e calze pulite potrebbe spingerli a farlo.

Il primo livello di *home-making* materiale è molto visibile anche nella transizione da una casa all'altra delle coppie. Nella re-invenzione di una

casa condivisa, le coppie devono fare i conti non solo con il background delle rispettive famiglie e con i ricordi delle case di origine, ma anche con le distinte creazioni materiali di casa di quando erano single. Traslocare in una delle due case già esistenti complicherebbe le negoziazioni su dove mettere cosa, perciò per evitare possibili conflitti “territoriali” la maggior parte delle coppie cerca un nuovo posto dove stare; un appartamento più spazioso o un contesto domestico più adatto al loro *home-making* condiviso. L'*home-making* condiviso contemporaneo è più complicato di quello di qualche decennio fa, quando si usciva dalla casa di famiglia solo per quella nuziale. Inoltre, con l'aumento delle separazioni e dei divorzi, lo smantellamento dell'*home-making* materiale condiviso comporta una serie di discussioni per scegliere chi continuerà a stare nell'appartamento e cosa si porterà via chi se ne va.²

L'*home-making* condiviso è diventato più complicato anche a causa dell'ideale di armonia che continua a regnare sull'idea di casa. Tale ideale spesso fa a pugni con la realtà, in cui alcuni compromessi in materia di stile e gusto devono essere presi. Quando le sedie o gli oggetti preferiti devono essere eliminati dal salotto perché non incontrano il gusto di uno dei due partner, oppure quando un mix di stili incongruenti tra di loro devono essere accettati, è probabile che sorgano battibecchi, specialmente se i partner sono di origini sociali o etniche diverse (Cieraad 2000, 104-105). I compromessi di una coppia sul piano materiale sono più ovvi di quelli che coinvolgono le pratiche. Per esempio Jean-Claude Kaufmann (1992), un sociologo francese, ha descritto come le nuove coppie stabiliscano la loro relazione raggiungendo un accordo su delle pratiche apparentemente banali che riguardavano la lavanderia, e non solo sulla definizione di pulizia o di sporco, ma anche su questioni relative all'importanza o meno di stirare certi capi come magliette o jeans.

Oggi le coppie molto più che nel passato tendono a negoziare ogni aspetto della loro relazione. In passato non c'era bisogno di negoziazione, perché, in Olanda, delle responsabilità molto chiare corrispondevano al proprio ruolo all'interno del nucleo familiare basato sul matrimonio. La sposa doveva portare con sé una dote di lenzuola e di tutte le componenti tessili per la casa. Lo sposo doveva fornire il mobilio e i mezzi economici per supportare il nucleo abitativo. Nella seconda metà del XX secolo, non solo l'arredare e il decorare la casa, ma anche il lavoro domestico e i mezzi

2 - Dopo il divorzio, i genitori single tendono a ricreare uno spazio per sé all'interno della casa. Si tratta di uno spazio importante per il loro senso di identità di adulti, separato da quello di genitore, un passaggio che indica il riguadagnare un po' della propria privacy e del controllo sul livello materiale dell'*home-making* (Hardey 1989).

finanziari per il sostentamento del nucleo abitativo sono diventati una responsabilità comune, quantomeno in teoria. In realtà, la situazione è meglio descritta come uno sviluppo di sfere di *expertise* basate sul genere. Occuparsi dei panni, per esempio, continua ad appartenere a una sfera tendenzialmente gestita dalla componente femminile di un nucleo familiare, secondo una reminiscenza della vecchia tradizione maritale.

Home-making mentale

Nel caso degli studenti olandesi, appare evidente che l'*home-making* materiale viene prima di quello mentale. Per gli studenti, l'*home-making* mentale agisce come una certificazione delle condizioni materiali come nel caso della transizione discorsiva dell'uso del termine “casa”. C'è infatti bisogno di differenziare tra la casa di nuova creazione, per quanto temporanea, e quella di famiglia. In uno studio esplorativo ho interrogato trentacinque studenti di architettura sulla questione della casa. In particolare volevo sapere quando, per la prima volta, avevano iniziato a definire il loro alloggio come “casa”. Le loro risposte variavano considerevolmente. Alcuni hanno risposto di averlo definito come tale «sin dal primo momento», mentre altri hanno risposto «dopo uno o due anni», e altri ancora «quando ho avuto una cucina o un bagno tutto per me». La privacy in generale sembrava essere un tassello importante nel far sentire un alloggio come casa propria.

Andare a casa per il week-end sollevava tuttavia dei problemi discorsivi su come riferirsi all'abitazione familiare e distinguere tra la casa del passato e quella del presente. Le risposte al questionario hanno rivelato uno spettro limitato di nomi di luoghi o di persone. Alcuni si riferivano alla città della loro casa d'origine, come nel caso «andrò a Groningen per il weekend», mentre altri dicevano «vado dai miei», o nel caso di nuclei di origine separati «vado da mia mamma» o «da mio padre». Qualche studente in ogni modo si riferiva alla casa di famiglia con il termine *thuis-thuis*, una traduzione letterale del termine inglese *home-home*. Raddoppiare la parola “casa” è un modo recente per designare la dimora familiare e sembra esprimere un sentire più forte da parte delle giovani generazioni verso la casa dei genitori di quanto non succedesse negli anni Sessanta e Settanta, quando gli studenti mostravano verso di essa meno affezione, se non propriamente ostilità.

È interessante notare anche come gli studenti figli di coppie separate differenzino tra le case del padre e della madre, specialmente quando una delle due è percepita come più casa dell'altra. In genere i figli di genitori separati hanno una stanza per sé in ambo le residenze. Sebbene alcuni

studenti si siano rifiutati di indicare in modo diverso le due case, come se si stesse chiedendo loro di prendere le parti dell'uno o dell'altro genitore ancora una volta, molti degli intervistati hanno posto delle distinzioni tra i luoghi dei due genitori, preferendo quello della madre. La mancanza evidente di informazione scientifica su quello che i figli di genitori separati provano nei confronti delle case potrebbe essere una conseguenza dell'ideale culturale di casa secondo cui essa è concettualizzata come un *focus* psicologico unitario; un tutto monolitico che si trova solo in un punto (Manzo 2003).

Lo studio esplorativo sul modo in cui gli studenti si riferivano alla casa esemplifica come a questo costrutto materiale corrisponda un concetto stratificato. La residenza di famiglia spesso rappresenta il primo strato, ma «andare a casa nei weekend» è una dichiarazione più complessa che si riferisce, non solo a una composizione di vita familiare precedente identificabile in un appartamento o in una unione familiare, ma anche a una composizione sociale, che si estende oltre i muri di un alloggio. Implica il vicinato, l'incontro con amici di vecchia data e gli eventi che li coinvolgono. Per riassumere, «andare a casa nei weekend» si riferisce a un mix di luoghi e relazioni significative. L'essere denso di significato del termine casa non indica significati sempre positivi. Perché andare a casa può anche implicare il ritorno a una situazione di conflitto, di tensione e di litigi familiari (Short 1999). Il diniego del conflitto dalla situazione di casa è una delle conseguenze di un altro perdurante ideale culturale: quello che dipinge la dimora come un sito di armonia.

Quando Liz Kenyon (1999) ha intervistato degli studenti inglesi sui sentimenti suscitati dal tema della casa, ha notato che gli studenti non solo differenziavano tra la loro casa di famiglia e quella di nuova creazione, per quanto temporanea e modesta, ma contemporaneamente esprimevano le loro proiezioni e aspettative sulla loro abitazione del futuro. Di conseguenza, Kenyon ha classificato le concezioni di casa degli studenti in tre categorie temporali: una casa del passato che corrisponde a quella di famiglia, una casa del presente che corrisponde all'alloggio da studente, una casa del futuro che corrisponde a un'immagine di una casa ideale alla quale si aspira. La terza categoria proposta da Kenyon, la casa del futuro, può essere messa in parallelo alle fantasie degli studenti olandesi di una ideale casa futura che corrisponde non solo a una stanza più confortevole o a un prezzo minore, oppure a un appartamento più grande e in una zona migliore, ma anche a una casa da condividere con la persona amata oppure con i propri figli in un futuro molto lontano.

Ricordi e aspettative

Nei miei seminari sul tema della casa di famiglia era chiesto agli studenti di architettura di descrivere non solo la casa della loro infanzia, ma anche la loro casa ideale del futuro. Nel delinearla, tutti gli studenti distinguevano due situazioni: un futuro prossimo in un contesto urbano o metropolitano, condiviso con un partner, e un futuro remoto in un contesto rurale o suburbano per creare una famiglia. Sorprendentemente, gli studenti proiettavano la casa del futuro remoto in un contesto simile a quello della loro casa d'infanzia. Giustificavano questa scelta facendo riferimento ai loro ricordi di bambini cresciuti in un contesto pieno di verde, rurale o suburbano, e alle meravigliose opportunità di gioco che questo offriva loro. I ricordi delle case del passato interagiscono dunque con le fantasie della casa del futuro degli studenti. Per esempio, uno studente di una famiglia in cui i genitori erano separati sognava di progettare una grande casa di famiglia in cui avrebbero abitato sua moglie e i suoi bambini, ma anche i suoi genitori separati. Immaginava un appartamento per il padre e la nuova moglie del padre, e poi un appartamento diverso per la madre e il nuovo marito della madre. Nel tentativo di riparare il suo passato di case separate, lo studente voleva riunire i genitori nella sua casa del futuro e dare ai suoi figli l'idea di una unica e felice famiglia allargata. Lo studente era così preoccupato dalla sua fantasia di unione che si era dimenticato di includere nei suoi piani di casa i genitori della futura moglie! Così illustrava il legame alla volta personale e psicologico di ricordi e proiezioni sul futuro, riflettendo anche delle assunzioni e degli ideali culturali (Van Engelsdorp Gastelaars 2000).

La questione delle case separate fa emergere la distinzione tra casa in quanto spazio e casa in quanto rete di relazioni personali tra genitori, figli e fratelli. Qualsiasi luogo, e in particolare la casa, assume un significato emozionale attraverso l'esperienza della tragedia e della perdita. La morte e la malattia, più che la felicità e la fortuna, sembrano dare forma ai ricordi di casa in quanto luogo (Manzo 2003). In contrasto con i ricordi delle case della sofferenza, i ricordi delle case felici sembravano meno localizzati nello spazio e più legati, invece, a relazioni calde con i parenti, in particolare i genitori e i fratelli (Hecht 2001). Le esperienze traumatiche di perdita e abbandono forzato di case e luoghi nati sono compensate dallo sviluppo di un legame emotivo con un luogo ben definito, chiamato "casa" (Manzo 2003). Una casa, dunque, che si estende molto al di là dei muri dell'alloggio perso e che può incorporare una regione, un modo di parlare tipico di una località, un paesaggio o persino una nazione intera.

La strutturazione temporale della casa in un passato, presente e futuro e l'intrecciarsi di ricordi delle case del passato e di proiezioni delle case del futuro non è solo importante dal punto di vista psicologico per l'individuo, ma anche sul piano collettivo, relativo a un gruppo. Gli individui che condividono memorie di case hanno più probabilità di creare le stesse proiezioni sulle loro case del futuro. L'intrecciarsi di ricordi e proiezioni collettive è ancora più evidente nel caso di migranti e rifugiati, i quali non solo hanno ricordi molto forti delle loro dimore nei loro paesi di origine, ma tendono anche ad avere idee e desideri molto chiari, per quanto nostalgici, relativamente alle loro case del futuro (Blunt 2003). Sul piano materiale questo accavallarsi di memorie e proiezioni si riflette nei progetti di case che costruiranno al rientro in patria oppure nei progetti di seconda casa nei paesi di origine. Sebbene queste nuove abitazioni possano avere facciate tradizionali, gli interni saranno più probabilmente un mix di camere tradizionali e di moderne comodità, con cucine o bagni di ultima generazione ai quali si sono abituati.

In ogni modo, il legame psicologico tra ricordi di case del passato, la situazione di casa attuale e le proiezioni di case future non è sempre diretto. Coloro che sono cresciuti senza una casa vera e propria tendono ad avere le fantasie più romantiche sulla propria casa del futuro con coloro che amano; la proiezione della loro casa del futuro rappresenta un lieto fine alle loro storie di vita che essi si auspicano (Moore 1994). Un altro esempio è illustrato da Sophie Chevalier (1999) che descrive come il desiderio di radici rurali degli abitanti metropolitani francesi spesso motivi l'acquisto di una residenza familiare in campagna per compensare sentimenti di sradicamento generati dall'abitare in situazioni condominiali di massa in un ambiente urbano anonimo.

Il collegamento psicologico tra memorie di case del passato, situazioni abitative del presente e proiezioni di case del futuro cambia anche con l'età. Attraverso il ciclo di vita, la prima casa abitata, tendenzialmente la casa della propria infanzia, assume un significato speciale, sia che uno la abbia amata o la abbia odiata. Negli anni Ottanta e Novanta, molte coppie di una certa età si sono trasferite dalle città dell'ovest dei Paesi Bassi in case rurali a est e nord del Paese. Si è trattato di una sorta di migrazione nostalgica di ritorno, verso le regioni natali, e pertanto verso il contesto delle case della propria infanzia (Van Engelsdorp Gastelaars 2000). Oggi le coppie di mezza età sembrano tuttavia meno legate alle loro radici e chi può permetterselo preferisce trasferirsi in una casa all'estero, in Francia, Italia, Spagna o Portogallo. Nella maggior parte dei casi, queste case del futuro sono state case in cui la famiglia ha trascorso per anni le vacanze

e se ne pianifica la loro trasformazione in residenza permanente dopo la pensione. La prospettiva di una casa futura diventa però più cupa quando una persona è confrontata dal venir meno delle proprie capacità fisiche e mentali (Young 1998). Il ciclo di vita delle invenzioni di casa arriverà a un certo punto a un momento d'arresto. Perciò, le proiezioni di una casa del futuro definitiva e finale rappresenta per molte persone una prospettiva orribile corrispondente alla perdita del proprio nucleo abitativo indipendente.

Il ruolo intermediario degli oggetti

In quanto sostenuto fino a ora, il livello materiale è stato presentato come il primo stadio di *home-making*. A questo proposito, il ruolo intermediario degli oggetti, non solo nel rinfrescare ricordi di case passate, ma anche nel collegare case del passato con case del futuro, ha bisogno di essere considerato con maggior dettaglio. Oggi, il potere degli oggetti di incorporare nella loro materialità dei ricordi è riconosciuto. Ad esempio è utilizzato nella cura dei malati di Alzheimer, attraverso la cosiddetta Terapia della Reminiscenza. Nelle sessioni terapeutiche, i pazienti sono messi di fronte a degli oggetti che potrebbero ricordare loro le case del passato. La stanza in cui si svolge l'incontro terapeutico è allestita perché possa ricordare il passato. In un contesto apparentemente familiare, l'attenzione dei pazienti è spinta verso gli oggetti che decorano la stanza, tra i quali vi è sempre un orologio ticchettante che richiama l'idea di una casa tradizionale. La memoria delle pazienti anziane, ad esempio, è stimolata dagli oggetti associati al loro ruolo nel tradizionale nucleo abitativo, come il cesto contenente gli stracci per la polvere e le pezze di stoffa immerse dell'odore di cera utilizzata per lucidare il mobilio in quercia (Matsier 2002).

Sebbene non abbiano lo stesso potere terapeutico, anche gli oggetti ricevuti in eredità hanno una forte capacità di tenere viva la memoria, attivando ad esempio il ricordo dei genitori, o dei nonni, e delle case dell'infanzia. Sono le narrazioni legate agli oggetti che danno ai cimeli di famiglia il loro speciale significato poiché le narrazioni sono memorie agite e tramandate (Hurdley 2006). Senza narrazioni ci sarebbe solo un valore monetario, funzionale o nel migliore dei casi estetico. I cimeli di famiglia hanno un importante ruolo di intermediario, non solo nel connettere la casa del presente di una persona con quella del passato, ma anche per il loro ruolo in prospettiva nel connettere la casa del presente con quelle del futuro dei propri figli. Il desiderio di una connessione verso il futuro sembra più forte in assenza di oggetti da lasciare in eredità, come nel caso delle case

andate perse o delle famiglie di origine umile. In situazioni di questo tipo i genitori possono creare dei cimeli *ad hoc* per i loro figli acquistando pezzi di antiquariato o collezionando oggetti di design. Il progetto di seconda casa degli abitanti francesi metropolitani descritto da Chevalier (1999), rappresenta lo stesso desiderio di creare dei cimeli di famiglia da passare alle generazioni future. In quel caso, nella creazione di un passato fittizio non c'è distinzione tra la casa e gli oggetti al suo interno poiché sono tutti parte dello stesso progetto. L'unità di casa e arredamento così creata è reminiscente della tradizione di un vecchio possedimento immobiliare di famiglia. In tutto il mondo occidentale, però, l'unità di casa e arredamento si è dissolta già molto tempo fa e la maggior parte delle case di famiglia sono state svuotate (Finch e Hayes 1994). Ciò implica una decostruzione della casa; una separazione tra l'appartamento e i suoi contenuti materiali, tra ciò che è inamovibile e ciò che si può spostare, seguita dalla dispersione successiva di queste ultime componenti. Lasciare il contesto e il quartiere della casa di famiglia dietro di sé, quando la casa è vuota ed è stata venduta, implica una separazione emotiva di ricordi e luogo (Matsier 2002).

Quando i genitori, ormai anziani, traslocano in un appartamento più piccolo, magari in una residenza per anziani, sono spesso assistiti dai loro figli nella dolorosa operazione di riduzione delle componenti materiali del proprio nucleo abitativo. Ambo le parti coinvolte sanno che non ci sarà bisogno di lenzuola in più, poiché i genitori non avranno più la possibilità di avere degli ospiti, oppure che non ci sarà più bisogno di una grande tovaglia perché nella casa di riposo non ci saranno più cene di famiglia.

La relazione tra oggetti e pratiche di *home-making* è ancora una volta cruciale. Sbarazzarsi degli oggetti significa che anche le pratiche a essi connesse scompariranno. Si tratta di una separazione che segna anche l'irreversibile rallentamento del processo di *home-making*. La riduzione del nucleo abitativo o il suo svuotamento finale porta i figli a confrontarsi con i residui materiali della casa di famiglia. Poiché ci sono delle emozioni coinvolte, i conflitti tra i fratelli su come spartirsi l'eredità materiale del nucleo abitativo di famiglia sono molto probabili.

Il potere di reminiscenza degli oggetti può trasformare delle cose semplici e banali in oggetti preziosi, non solo come nel caso degli oggetti che ricordano i genitori ormai deceduti, ma anche come prova materiale della casa della propria infanzia. Da un lato, ci sono storie di famiglie che sono state lacerate proprio dalle discussioni su come spartirsi oggetti banali come zuccheriere o contenitori per il burro; dall'altro, ci sono casi di famiglie che hanno deciso di distruggere tutto quanto apparteneva alla loro casa d'origine. Sul finire degli anni Cinquanta e fino a metà degli

anni Sessanta del Novecento, ciò che restava di una casa di famiglia veniva bruciato o buttato nel fiume più vicino, perché erano considerati oggetti e pezzi di arredamento fuori moda. Per un breve periodo nella storia, i giovani volevano disconnettersi dalla loro passata dimora di famiglia e focalizzarsi solamente sulla loro casa futura. L'arredamento vecchio e consunto, così come tutto quanto sapeva di passato e non rispondeva ai criteri di interni moderni, era scartato. In più gli oggetti fuori moda ricordavano le credenze e le pratiche tradizionali dei genitori, che erano spesso considerate retrograde e aborrite per il loro intrinseco servilismo.

Coloro che invece vogliono conservare devono confrontarsi con il problema dell'integrare le memorie materiali della loro casa del passato all'interno della loro casa del presente. Questa re-invenzione di casa avviene in genere a un certo stadio del ciclo di vita e coinvolge nuclei familiari più consolidati. Ricordi ed emozioni attaccati ai cimeli di famiglia richiedono negoziazioni non semplici per stabilire dove sistemare la scrivania del babbo o la poltrona della mamma. Stili in conflitto tra loro saranno difficili da accettare. A causa della mancanza di spazio, alcuni elementi di arredamento potrebbero essere eliminati per consentire di lasciare spazio per i pezzi ereditati. Le memorie materializzate della casa di famiglia possono rappresentare un onere, non solo a causa della loro materialità invasiva dello spazio e della probabilità di generare conflitti di integrazione, ma anche a causa del loro potere di reminiscenza che può rianimare fantasmi dal passato. Emerge ancora una volta il legame materiale inestricabile tra case del passato, del presente e del futuro, che può anche indurre a liberarsi di quegli oggetti che evocano ricordi ingombranti del passato (Marcoux 2001).

Pratiche di *home-making*

Le donne sono generalmente descritte come più portate degli uomini ad assumere il ruolo di cura e custodia delle proprietà di famiglia (McCracken 1988), il che può essere spiegato con riferimento alla relazione tra oggetti e pratiche. Tradizionalmente le donne sin da piccole sono educate a praticare alcuni mestieri domestici, come spolverare, pulire o lucidare. Di conseguenza tendono anche ad avere più ricordi associati agli oggetti (Romines 1992). Quando gli oggetti ereditati sono integrati nell'arredamento della casa del presente, sono sottoposti ad alcune pratiche di pulizia. Per molto tempo, l'interpretazione della casa e del lavoro domestico femminile in negativo ha impedito alle ricercatrici di scrivere e di analizzare l'impatto del lavoro domestico sui ricordi delle case di infanzia. La casa era identificata come un sito di oppressione e di dominio patriarcale, così come il lavoro

domestico era illustrato nei termini di schiavitù femminile (Mallett 2004). I lavori di Ann Oakley (1974) sulla sociologia del lavoro domestico sono stati tra i primi a mettere a fuoco l'autostima delle casalinghe in relazione al loro svolgere lavori domestici. Successivamente, gli studi delle donne degli anni Ottanta e Novanta hanno celebrato la casalinga tradizionale per la sua capacità di far quadrare i conti e la sua competenza pratica nella gestione del nucleo abitativo (Horsfield 1998; Oldenzel e Bouw 1998). Se c'è un legame tra genere e ricordi di casa questo si sviluppa per mezzo delle pratiche domestiche che coinvolgono specifici oggetti, come i rituali di pulizia per lucidare l'argenteria di famiglia oppure pratiche più triviali quali spolverare i *memorabilia* provenienti dai paesi d'origine nei salotti dei migranti o dei rifugiati (Kilickiran 2003). Tendenzialmente sono le donne a svolgere questi mestieri.

Nel mettere in scena le pratiche comunicative di cura e manutenzione dell'ambiente domestico le donne attivano dei ricordi e allo stesso tempo "caricano" di ricordi gli oggetti. La re-invenzione di casa si ferma nel momento in cui le pratiche di *home-making* non possono più essere svolte da coloro che avevano dato avvio a quel ciclo. Sebbene delegare i mestieri più pesanti ad altri può essere legittimo in età avanzata, il rallentamento del ciclo di *home-making* e la sua innegabile irreversibilità sarà chiara soltanto quando i genitori anziani avranno bisogno di assistenza per svolgere i lavori domestici principali (come fare la lavatrice o la spesa) o quando non riescono a mantenere un certo standard di igiene domestica e personale. Con un processo rapido, la casa di famiglia come pratica di *home-making* cesserà di esistere ancora prima di essere smantellata a livello materiale. Le pratiche banali sono di cruciale importanza per la re-invenzione quotidiana della casa e servono a ricordare specifiche parti della stessa.

Conclusioni

La materialità dell'*home-making* degli studenti universitari olandesi illustra il ciclo di vita delle "re-invenzioni di casa" in diversi luoghi. Re-inventare la casa è un processo continuo di connessione del presente al passato e al futuro. Implica non solo il ricordare le case del passato ma anche elaborare delle proiezioni di case del futuro. Lontano da casa in alloggi temporanei, per motivi di studio, di viaggio o dopo essere emigrati, si diventa più consapevoli del significato di casa che uno si è lasciato

indietro, temporaneamente o per sempre. La continuità tra i luoghi di "casa" è diventata oggi un'eccezione e anche la trasmissione di oggetti da una generazione all'altra, che si tratti di pezzi di arredamento o di elettrodomestici, sta diminuendo.

L'accelerazione dell'*home-making* materiale come parte della cultura del consumo contemporanea implica un rinnovo dell'arredamento e degli altri oggetti materiali. Da un lato, si possono trovare elementi di arredamento del passato in negozi dell'usato più o meno di tendenza; dall'altro, questa traiettoria è resa più fragile dal fatto che i pezzi di arredamento del presente non hanno in genere quella qualità di lunga durata dei mobili del passato. Inoltre, la manutenzione e il restauro di roba usata stanno diventando una pratica di lusso: fare imbottire a nuovo un divano d'epoca eguaglia la spesa per un divano nuovo. Un'altra conseguenza dell'accelerazione dell'*home-making* materiale potrebbe essere che le pratiche relative agli oggetti saranno più facilmente dimenticate poiché gli oggetti sono, come abbiamo illustrato, dei promemoria potenti.

Riferimenti bibliografici

- Blunt, Alison, 2003, *Collective Memory and Productive Nostalgia: Anglo-Indian Homemaking at McCluskieganj*, in «Environment and Planning D: Society and Space», vol. 21, n. 6, pp. 717-38.
- Chevalier, Sophie, 1999, *The French Two-Home Project: Materialization of Family Identity*, in Cieraad Irene, a cura di, *At Home: An Anthropology of Domestic Space*, Syracuse University Press, Syracuse, New York, pp. 83-94.
- Cieraad, Irene, 1994, *Een eigen huis, een plek onder de zon*, in «Rooilijn. Tijdschrift voor wetenschap en beleid in de ruimtelijke ordening», vol. 27, n. 10, pp. 456-61.
- , 2009, *@Home? Students' Visions of Home as Future Trends in Home-making*, in Johansson, Hanna e Saarikangas, Kirsi, a cura di, *The Transformations of Home: At Home - Dwelling, Moving, Belonging*, University of Helsinki Press, Helsinki, pp. 313-337.
- Finch, Janet e Hayes, Lynn, 1994, *Inheritance, Death and the Concept of the Home*, in «Sociology», vol. 28, n. 2, pp. 417-433.
- Hardey, Michael, 1989, *Lone Parents and the Home*, in Allan, Graham e Crow Graham, a cura di, *Home and Family: Creating the Domestic Sphere*, The MacMillan Press, London, pp. 122-40.

Hecht, Anat, 2001, *Home Sweet Home: Tangible Memories of an Uprooted Childhood*, in Miller, Daniel, a cura di, *Home Possessions: Material Culture behind Closed Doors*, Berg, Oxford, pp. 123-45.

Horsfield, Margaret, 1998, *Biting the Dust: The Joys of Housework*, Fourth Estate, London.

Hurdley, Rachel, 2006, *Dismantling Mantelpieces: Narrating Identities and Materializing Culture in the Home*, in «Sociology», vol. 40, n. 4, pp. 717-733.

Kaufmann, Jean-Claude, 1992, *La trame conjugale: Analyse du couple par son linge*, Éditions Nathan, Paris.

Kenyon, Liz, 1999, *A Home from Home: Students' Transitional Experience of Home*, in Chapman, Tony e Hockey, Jenny, a cura di, *Ideal Homes? Social Change and Domestic Life*, Routledge, London, pp. 84-95.

Kilickiran, Didem, 2003, *Féminisme et sens de l'espace domestique des femmes déplacées: Les réfugiées kurdes à Londres dans leur appartements*, in Collignon, Béatrice e Staszak, Jean-François, a cura di, *Espaces domestiques: Construire, habiter, représenter*, Éditions Bréal, Paris, pp. 354-67.

Mallett, Shelley, 2004, *Understanding Home: A Critical Review of the Literature*, in «The Sociological Review», vol. 1, n. 52, pp. 62-89.

Manzo, Lynne C., 2003, *Beyond House and Home: Toward a Revisioning of Emotional Relationships with Places*, in «Journal of Environmental Psychology», n. 23, pp. 47-61.

Marcoux, Jean-Sébastien, 2001, *The Refurbishment of Memory*, in Miller, Daniel, a cura di, *Home Possessions: Material Culture behind Closed Doors*, Berg, Oxford, pp. 69-86.

Matsier, Nicolaas, 2002, *Autoportrait avec parents*, Le Passeur/Cecofop, Nantes.

McCracken, Grant, 1988, *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*, University of Indiana Press, Bloomington, Ind.

Moore, Jeanne, 1994, *Home: Image or Reality? The Meaning of Home to Homeless People*, paper presented at Ideal Homes? conference, Teesside University.

Oakley, Ann, 1974, *The Sociology of Housework*, Random House, New York.

Oldenziel, Ruth e Bouw, Carolien, a cura di, 1998, *Schoon genoeg: Huisvrouwen en huishoudtechnologie in Nederland 1898-1998*, SUN, Nijmegen.

Romines, Ann, 1992, *The Home Plot: Women, Writing and Domestic Ritual*, The University of Massachusetts Press, Amherst.

Short, John Rennie, 1999, *Foreword*, in Cieraad Irene, a cura di, *At Home: An Anthropology of Domestic Space*, Syracuse University Press, Syracuse, New York, pp. ix-x.

Van Engelsdorp Gastelaars, Rob, 2000, *Wie woont waar*, in Huisman, Jaap, Cieraad, Irene, Gaillard, Karin, et al., *Honderd jaar wonen in Nederland: 1900-2000*, 010 Publishers, Rotterdam, pp. 235-47.

Young, Heather M., 1998, *Moving to Congregate Housing: The Last Chosen Home*, in «Journal of Aging Studies», vol. 12, n. 2, pp. 149-65.



Addomesticare la città Forme emergenti di inclusività urbana

Jacopo Leveratto

Se è vero che lo spazio è così idoneo al nostro discorrere del mondo, è anche vero che non ci muoviamo a nostro agio ... nello spazio [...] che ci circonda. Il «nostro spazio» oggi è, infatti, sempre meno «nostro». (La Cecla 1993, 16)

Sebbene, a prima vista, il concetto possa apparire intricato, secondo il filosofo, sociologo e urbanista francese Henri Lefebvre, la relazione di appartenenza che lega un soggetto allo spazio che abita non costituisce un fatto poi tanto complesso. Questo rapporto, infatti, riguarderebbe essenzialmente il suo stesso processo produttivo, la possibilità, cioè, di orientarlo e gestirlo, sia socialmente che individualmente (Lefebvre 1974). Da questo punto di vista, quindi, per Lefebvre la natura dello spazio urbano sembra essere definita dal rapporto che esiste tra il suo valore d'uso e il suo valore di scambio, tra il suo essere opera collettiva, cioè, e il suo essere prodotto di mercato (1974, 70); una differenza che risiede proprio nella diversa dinamica del suo processo produttivo che, da una parte coinvolge forme processuali partecipate, mentre dall'altra si basa su una serie di operazioni gerarchicamente specializzate. In questo senso, se la città come opera non è che un dominio in cui lo spazio è sottratto alla logica del profitto, diventa, invece, prodotto quando i suoi abitanti rinunciano, più o meno volontariamente, a prendere parte alla produzione del suo spazio (1974, 75); una graduale trasformazione che coincide con l'avvio del processo di industrializzazione, il cui meccanismo

produttivo ha subordinato il valore d'uso dello spazio urbano al suo valore economico, sopprimendo un diritto inalienabile di ogni cittadino, quello che lui chiama «diritto alla città».¹ La città, per Lefebvre, va, quindi, riconquistata, rivendicata attraverso un'operazione di risignificazione costante, capace di spezzare la quotidianità alienante del prodotto città e riconnettere gli abitanti al suo stesso processo generativo.

Se per Lefebvre, però, l'effettiva qualità di questo ipotetico processo resta piuttosto oscura dal punto di vista spaziale, la strada verso la riconquista degli spazi urbani torna a riaprirsi in modo più chiaro nel 1980, con la pubblicazione del fortunatissimo testo dello storico e gesuita francese Michel de Certeau, *L'Invention du Quotidien*, che, pur partendo dalle tesi di Lefebvre, rovescia completamente il ruolo che la vita quotidiana interpreta. Dove Lefebvre vedeva alienazione e dominazione, de Certeau scopre una dimensione creativa che emerge con tutto il suo potenziale distruttivo nei confronti dei saperi e delle istituzioni della sovranità moderna, così come nei confronti di tutte le forme di potere che hanno governato l'ambito urbano. È nella quotidianità, che vanno a formarsi quelle «arti del fare», capaci di sovvertire il senso egemone dello spazio, attraverso le differenti pratiche di definizione, trasformazione e interpretazione che strutturano la relazione che lega gli esseri umani al territorio a cui appartengono (de Certeau 1980, 143-194).

Così, a partire da de Certeau, la produzione dello spazio urbano non appare più esclusivamente determinata dalle strategie istituzionali di pianificazione, progettazione e gestione, ma risulta composta da innumerevoli tattiche individuali o di gruppo, tese a riappropriarsi dello spazio cristallizzato attraverso le tecniche e le pratiche della produzione socioculturale; e in breve tempo, il riconoscimento dell'importanza di tali pratiche spontanee diventerà una fondamentale base condivisa per mettere in luce la necessità di personalizzazione dello spazio pubblico e la rilevanza della sua costruzione informale, diretta e non mediata. È proprio attorno a questa convinzione, infatti, che ormai da parecchi anni, si muove una parte rilevante delle discipline del progetto, per individuare concreti strumenti operativi che permettano e incoraggino forme differenti di appropriazione

1 - «In condizioni difficili, in seno a questa società che non può completamente opporvisi e tuttavia sbarra la loro via, si fanno strada diritti che definiscono la civiltà [...] diritto al lavoro, all'istruzione, all'educazione, alla salute, all'abitazione, al tempo libero, alla vita. Tra questi diritti in formazione figura il diritto alla città, non alla città antica, ma alla vita urbana, alla centralità rinnovata, ai luoghi d'incontro e di scambio, a ritmi di vita e impieghi di tempo che permettano l'uso pieno e intero di questi momenti e luoghi» (Lefebvre 1968, 24).

dello spazio urbano. Una ricerca tesa a costruire le condizioni spaziali entro cui ognuno possa produrre e riprodurre il proprio spazio fisico e sociale, rinsaldando, così, un senso di appartenenza e inclusione che appare costantemente minacciato dalle trasformazioni socioculturali globali (Bauman 2000, 99-147).

Lo spazio personale

La dimensione in cui ogni individuo ha un controllo diretto sul proprio ambiente, in cui si sviluppa, cioè, la più immediata forma di appropriazione spaziale (Lefebvre 1974, 170), è internazionalmente definita come «spazio personale», un termine coniato dallo psicologo ambientale statunitense Robert Sommer alla fine degli anni Cinquanta per descrivere lo spazio connotato emotivamente che circonda il corpo umano, che le persone sono in grado di riconoscere come proprio (Sommer 1959); uno spazio mobile e di dimensioni variabili, le cui qualità possono essere direttamente determinate dall'individuo senza nessuna mediazione. Una sua prima embrionale formulazione, in realtà, risale al 1942, quando il biologo svizzero Heini Hediger, considerato il fondatore dell'etologia, studiando il comportamento degli animali in cattività, osserva l'esistenza di alcuni indicatori di distanza canonici nei rapporti sociali fra esemplari della stessa specie. La distanza che Hediger definisce «personale», è data, appunto, dalla sfera spaziale della propria sicurezza fisica, all'interno della quale l'animale ha il completo controllo del proprio corpo. E quindi, malgrado la cattività, le funzioni biologiche legate alla territorialità e alla socialità di questi esemplari sembra che non vengono compromesse, fintanto che è possibile garantire un adeguato livello di spazio personale (Hediger 1950, 46). Così, bastano solo pochi anni perché un team interdisciplinare, guidato dallo psichiatra britannico Humphry Osmond e dall'architetto canadese Kyo Izumi, sperimenti per la prima volta questi principi nella progettazione di un ospedale psichiatrico (1951), individuando nelle possibilità di controllo dello spazio personale il prerequisito di base per l'instaurarsi di dinamiche di gruppo interattive (Osmond 1957).

Nel 1966, questi primi contributi eterogenei vengono portati a una piena formulazione teorica, con il tentativo dell'antropologo americano Edward T. Hall di costruire un'interpretazione semiologica dello spazio su basi naturali, studiando il significato che la distanza che l'uomo pone fra sé e altri soggetti assume nel quadro del suo comportamento sociale; e per la prima volta, la definizione di una distanza personale viene analizzata come il meccanismo territoriale di base per la costruzione di qualsiasi

rapporto interpersonale.² Nel giro di qualche anno, quindi, l'interesse internazionale suscitato dal libro di Hall e dai suoi possibili sviluppi operativi inducono Robert Sommer a pubblicare una sorta di manuale di psicologia ambientale indirizzato ai progettisti, aprendo così il campo a una serie impressionante di studi sullo spazio personale, che si andranno a sedimentare, vent'anni dopo, nei primi manuali di psicologia e design ambientale. Da questo momento in poi, grazie agli sforzi di studiosi di architettura come Charles Deasy o Jon Lang e al loro tentativo di dar vita a un «umanismo funzionalista» su basi strettamente biologiche, lo spazio personale, da fondamentale componente psicologica, si trasforma nella media della quantità di spazio necessaria a un individuo per evitare ogni possibile intrusione estranea (Deasy 1985, 52-53; Lang 1987, 145-146); un parametro essenziale di comfort ambientale, come la luce o la qualità dell'aria, che gli spazi collettivi devono garantire al cittadino in ogni circostanza, perché egli possa liberamente regolare il proprio livello di privacy. E benché tale approccio non sia mai riuscito a creare le basi per la definizione di un funzionalismo architettonico del tutto contemporaneo, ha, invece, rappresentato l'avvio per una linea di ricerca di design ambientale declinata empiricamente per quasi ogni tipologia di spazio pubblico, in modo pressoché identico.

Solo nel 1992, un fortunato testo di Mirilia Bonnes e Gianfranco Secchiaroli sulla psicologia sociale dell'ambiente mette in luce come la principale linea di ricerca sul comportamento spaziale, che si va sistematizzando nei primi manuali, non sia esente da critiche. Secondo gli autori, infatti, ciò che sembra accomunare la maggior parte delle ricerche spaziali basate sull'analisi del comportamento umano è il fatto che esse si focalizzano quasi esclusivamente sui bisogni di controllo e di difesa personale dei soggetti analizzati, limitando la comprensione delle qualità inerenti lo spazio personale a queste specifiche funzioni psicologiche (Bonnes e Secchiaroli 1992, 83). E ciò avrebbe determinato una forte enfasi sul significato di spazio personale inteso come capacità «negativa» di proiettare attorno all'individuo una dimensione privata, senza pensare al fatto che esso non può esistere in assenza degli altri; che può prendere forma, cioè, solo come parte di una relazione interpersonale fra almeno

2 - «La si potrebbe pensare come una piccola sfera protettiva o una bolla trasparente che un organismo mantiene fra sé e gli altri. [...] Il senso cinestesico di prossimità deriva in parte dalla presenza della possibilità di entrare in vario rapporto con l'altro mediante le estremità. A questa distanza, si può trattenere o afferrare l'altro. [...] [Essa] si estende da una soglia appena oltre l'intervallo che consente di toccare facilmente l'altro, a un limite in cui due persone possono toccarsi le dita allungando ciascuno il braccio. Questo è il confine del «dominio fisico» inteso nel suo senso più proprio» (Hall 1966, 150-151).

due soggetti, non solo come meccanismo di protezione, ma soprattutto come mezzo di comunicazione (1992, 84).

In questo senso, quindi, lo spazio personale può esistere solo come parte dello spazio sociale, di cui rappresenta uno dei fattori fondanti del processo identitario. Se nell'intimità della casa, infatti, la sua definizione tende a perdere significato, è solo in pubblico che questa sfera mobile e invisibile determinata dalla propria corporeità assume maggiore rilievo. Perché anche se qui lo spazio personale risulta soggetto a un processo di negoziazione sia con gli altri, che esercitano il medesimo diritto di definire il proprio, sia con la forma dello spazio urbano, che cristallizza la struttura dello spazio sociale in una forma fisica più o meno permanente, esso acquisisce consistenza espressiva, comunicando a chiunque la propria identità, la propria percezione di sé, il senso della propria posizione sociale (Madanipour 2003, 25-35). Ed è per questa ragione che solo la possibilità di definire un adeguato spazio personale permette lo sviluppo di quella forma di appropriazione, simbolica e materiale al tempo stesso, che struttura la possibilità più immediata di abitare in pubblico, creando le condizioni per sentirsi a casa.

Addomesticare la città

La possibilità di «sentirsi a casa», secondo la filosofa ungherese Ágnes Helle (1994) ¹, è qualcosa che ha che fare essenzialmente con la capacità individuale di riconoscere se stessi nel luogo che si abita, nelle persone che di cui ci si circonda, negli oggetti che si utilizzano e nelle attività che si compiono. L'ambito domestico, in quest'ottica, è molto più di uno spazio fisico. È una sorta di luogo mentale che può identificarsi con dimensioni spaziali o temporali molto diverse fra loro, qualificate, però, dalla possibilità personale di individuare un sistema di coordinate capace di definire la propria «centratura» nel mondo; da una specie, cioè, di spazializzazione personale della propria identità sociale (Heller 1994, 382). I suoi confini simbolici, quindi, non sono dati a priori, ma mutano secondo le modalità con le quali una data cultura definisce il rapporto fra un certo spazio e le relazioni che prendono forma al suo interno (Mandich e Rampazi 2009, 9); o meglio, secondo l'attitudine personale a riconoscere la qualità di questo rapporto, definendo la propria identità attraverso la quotidiana appropriazione di uno spazio proprio. Come scrive, infatti, l'antropologa britannica Mary Douglas, la casa non è un rifugio né una forma di proprietà privata, ma ha inizio con la possibilità temporalmente reiterata di controllare una porzione di territorio, di definirlo, cioè, attraverso le proprie pratiche e le proprie abitudini (Douglas 1991, 289).

La casa, in altri termini, rappresenta metaforicamente la circoscrizione di una parte della realtà fisica che circonda l'individuo e la sua introiezione in quella «sfera manipolatoria» che, secondo il sociologo statunitense Alfred Schütz, costituisce il nucleo della vita quotidiana; quell'insieme, cioè, di oggetti che possono essere toccati direttamente con mano e sui quali si mette alla prova la capacità personale di operare all'interno del mondo fisico (Schütz 1945, 533-576). La stessa possibilità che se nell'abitazione privata è garantita dalla proprietà legale di uno spazio, in pubblico assume forme diverse di personalizzazione, meno visibili e più variabili, ma non certo meno importanti nella costante azione di «addomesticazione» della realtà (Franck e Lepori 2007, 35). Se, infatti, addomesticare un oggetto significa «quotidianizzarlo», imparare, cioè, a usarlo traducendolo in un linguaggio che ci è familiare (Jedlowski 2005, 25), allo stesso modo addomesticare lo spazio ha a che fare con la creazione delle condizioni che rendono possibile sentirsi a casa; con la definizione, cioè, di un territorio domestico capace di travalicare ogni categorizzazione tipologica. Ed è questa «flessibilità interpretativa» del senso di domesticità che, proprio in virtù della sua estensibilità, può interessare anche i processi di appropriazione spaziale che prendono forma nella città (Mandich e Rampazi 2009, 14-15).

Se la sfera domestica, infatti, non rappresenta tanto una tipologia spaziale, quanto una modalità ben precisa di controllo territoriale, addomesticare uno spazio urbano significa intenderlo parte di un'azione di risignificazione personale basata sulle pratiche quotidiane di ognuno, capace di trasformare la città in un luogo familiare (Jackson 1988); significa, cioè, far di ogni luogo casa propria, costruendo personalmente, attraverso una quotidiana attribuzione di senso, quella relazione di identificazione e reciproca appartenenza fra l'uomo e l'ambiente che struttura il senso dell'abitare (Norberg-Schulz 1984, 13). Un'azione che, però, non può basarsi esclusivamente sulle diverse capacità che i cittadini hanno di interpretare o di modificare creativamente lo spazio urbano, ma che dipende in larga parte dal modo in cui questo spazio viene pensato per includere i cittadini; dalle qualità e dalla misura di un progetto, cioè, aperto a tutti e a ognuno, che accolga e incoraggi le istanze di appropriazione di coloro che ne fruiscono, permettendo loro di abitare realmente quello spazio.

Human Scale at the Core

È il 1951 l'anno in cui queste considerazioni iniziano a filtrare, seppur con termini diversi, all'interno del dibattito architettonico. Certo, già sette anni prima, Josep Lluís Sert aveva pubblicato un saggio dal titolo *The Human Scale in City Planning* (1944), e solo quattro anni prima Le

Corbusier e Aldo van Eyck avevano dato vita ai primi progetti integrati di spazi aperti, basati su un'articolazione del loro invaso in una serie di ambiti minori conformati sulla misura del loro uso personale.³ È solo, però, nell'ambito dell'VIII CIAM che emerge con chiarezza quella che Walter Gropius chiama *The Human Scale at the Core*; la stessa idea alla quale Sigfried Giedion, chiamato da Sert alla Graduate School of Design di Harvard, dedicherà, a partire dal 1957, una serie di seminari di progettazione urbana (Giedion 1959). E se la modulazione architettonica dei primi interventi relativi agli spazi aperti della città influenzerà, nel giro di un decennio, l'opera di maestri quali Louis Kahn, Paul Rudolph o Gio Ponti,⁴ è proprio in seguito al sostanziale fallimento dell'VIII CIAM che si strutturerà, per una parte sempre più consistente della cultura disciplinare, la precisa intenzione di individuare la relazione fra lo spazio fisico e le necessità sociopsicologiche della gente, che avrebbe dovuto consentire all'architettura di riflettere con più esattezza i diversi modelli sociali e culturali in atto (Smithsons 1957; van Eyck 1962); permettendole, così, di rispondere alle reali necessità di chi vi abita, attraverso la possibilità personale di poter intervenire direttamente nella conformazione del proprio spazio.

Gli anni Sessanta diventano, così, il campo di una definitiva «esplosione» del concetto di spazio personale all'interno dell'ambito urbano. Se da un lato, infatti, la psicologia ambientale si avvicina alla città, dall'altro la geografia urbana affronta gli effetti psicologici e percettivi della forma fisica dello spazio urbano, culminando con la pubblicazione del saggio di Kevin Lynch, *The Image of the City* (1960). Da qui, la teoria seguirà una duplice strada, di cui una, di matrice anglosassone – dalle prime proposte concettuali di Jane Jacobs (1961) a quelle più progettuali di Christopher Alexander (1970) –, tenterà di definire alcuni concreti strumenti operativi, come la densità o la commistione funzionale, per riportare il soggetto al centro della pianificazione urbana; l'altra, invece, fortemente debitrice degli studi sociologici francesi (Chombart de Lauwe 1952) e delle prime sperimentazioni artistiche dell'Internazionale Situazionista (Debord 1961), dopo il 1968 costituirà il nucleo di una strategia politica tesa alla riconquista personale e collettiva della città (Lefebvre 1968). E mentre la progettazione e la pianificazione iniziano a rifiutare l'associazione

3 - Ci si riferisce rispettivamente al progetto del tetto terrazza dell'Unité d'Habitation di Marsiglia (1947-52) e al Bertelmanplein di Amsterdam (1947).

4 - Si vedano rispettivamente i progetti per la Salk Institute Plaza di La Jolla (1959-65), per il Boston Government Center (1963-1971) e per la De Bijenkorf Plaza di Heindoven (1969).

del fatto urbano con il fenomeno artistico, per sottolinearne la natura fondamentale sociale e umana (Jarvis 1980), gli studi di architettura, in particolar modo in Olanda e in Italia, si avvicinano a uno spazio urbano da riconoscere, da esplorare e da "abitare" (De Carli 1967; van Eyck 2008). Non stupisce, quindi, che la ricerca progettuale sugli spazi aperti urbani, in questi anni, si vada ampliando e approfondendo, passando dalla semplice articolazione delle sue superfici perimetrali allo studio di un'attrezzatura variamente flessibile o adattabile, che inizia a porre in questione il proprio grado di integrazione con lo spazio in cui è inserita.⁵

È proprio attraverso lo studio di questa attrezzatura che, nel decennio successivo, la ricerca progettuale sembra specializzarsi, focalizzando la sua attenzione sulla reale consistenza pubblica dello spazio personale. Grazie ai contributi di Jan Gehl (1971), William Whyte (1980) e Kevin Lynch (1981), infatti, l'interesse della pianificazione e della progettazione urbana si sposta verso la costruzione di ambienti sensibili: spazi che massimizzano, cioè, le possibilità di scelta dei suoi utenti, considerando all'interno del processo progettuale la possibilità di personalizzazione spaziale, sia individuale che di gruppo;⁶ non più, però, con gli strumenti operativi di scala urbana messi a punto negli anni precedenti, ma attraverso lo studio del rapporto fra la conformazione e l'attrezzatura degli spazi aperti nei suoi aspetti più concreti, come la qualità e la posizione delle sedute, l'articolazione e la permeabilità dei suoi margini, o le potenzialità delle aperture visuali. Allo stesso tempo, la progettazione architettonica, in particolare la scuola strutturalista olandese, partendo dallo studio delle rivendicazioni spaziali insite nelle più semplici pratiche quotidiane, porta il discorso sullo spazio aperto al di là del criterio di rappresentatività a cui la piazza aveva sempre dovuto rispondere, per focalizzarlo su quelle «potenzialità accomodanti della forma architettonica», capaci di accogliere il gesto di chi intende «prendersi cura», seppur transitoriamente, di quello spazio (Hertzberger 1963); il tutto, attraverso una chiara articolazione di elementi polivalenti che renda lo spazio pubblico pienamente fruibile per gli usi più disparati e impreveduti.

Ed è probabilmente per questa ragione che, a partire dagli anni Ottanta, la ricerca progettuale sull'adattabilità degli spazi aperti urbani inizia ad attestarsi su una posizione teorica e operativa che, all'intenzione di

5 - Si veda, a titolo esemplificativo, il progetto dello studio Zion&Breen per Paley Park a Manhattan (1967).

6 - «Il miglior modo per migliorare le prestazioni di un ambiente sia lasciare il suo controllo in mano dei suoi fruitori che hanno l'interesse e la conoscenza per farlo funzionare al meglio» (Lynch 1981, 164-165).

chiudere e definire attraverso assetti formali prestabiliti, sostituisce la ricerca e l'amplificazione dell'«evento» possibile e inatteso (Derrida 1987, 107-126; Tschumi 1994). Un approccio che non comporta solo una maggiore attenzione verso ciò che accade e soprattutto può accadere in un certo spazio, ma anche la definizione di un nuovo linguaggio architettonico che, da Bernard Tschumi a West 8 e a BIG,⁷ risulterà predominante per i successivi trent'anni. Terminali mobili e interattivi, superfici sinuose, colori accesi e, più in generale, tutto un repertorio formale profondamente influenzato dalle arti figurative, dal design e dalla grafica digitale restituiscono, infatti, il carattere di una sorta di «modernismo ludico» (Mosco 2010, 180), attraverso il quale ogni volontà partecipativa si risolve nel gioco disimpegnato; in una forma spettacolare di coinvolgimento personale con lo spazio pubblico, destinato a suscitare curiosità, sorpresa e perfino inquietudine, che, dai grandi progetti urbani, arriverà a toccare, in pochi anni, tutta una nutrita teoria di progetti minimi di reinterpretazione della città.⁸

Publiche domesticità

A partire dalla seconda metà degli anni Duemila, infine, al parco giochi, come riferimento tipologico e spaziale, se ne aggiungerà un altro, quello della casa, che, per via di un diretto scarto semantico, tenderà progressivamente a identificare simbolicamente il processo di addomesticamento dello spazio pubblico con le forme e i linguaggi tipici che caratterizzano un tradizionale senso di domesticità. Le stesse trasformazioni socioculturali, infatti, che a partire dalla fine degli anni Sessanta avevano lasciato immaginare un'incrementale dissoluzione del senso domestico (Riley 1999), in questi anni, con il graduale ma effettivo addomesticamento delle tecnologie digitali, sembrano delineare una pervasiva estensione dell'intimità personale nello spazio urbano, in una sorta di prolungamento fuori dalle mura dell'abitazione di una proiezione corporea di quella dimensione di comfort che ne strutturava il significato (Jackson 1988); e il progetto spaziale inizia progressivamente a interpretare quest'estensione del progetto dell'abitare, che sembra non incontrare più alcuna differenziazione di sorta, con un repertorio formale e funzionale che ricorda, in tutto e per tutto, l'architettura di una vera e propria casa.

7 - Ci si riferisce, in particolar modo, al progetto di Tschumi per il Parc de la Villette di Parigi (1983), a quello di West 8 per la Schouwburgplein di Rotterdam (1991) e a quello di BIG per il Superkilen Urban Park di Copenhagen (2013).

8 - Si veda, per esempio, l'opera di Florian Rivière, Oliver Bishop-Young e Michael Rakowitz.



Certo, non è difficile trovare più di una traccia di questo approccio in alcuni dei più importanti progetti degli ultimi anni; come nel morbido tappeto rosso, per esempio, con cui Pipilotti Rist trasforma in “salotto urbano” la piazza principale della città di San Gallo (2005), o nelle amache che punteggiano la casa mobile con cui Heri & Salli traslano in verticale lo spazio pubblico del Museum Quartier di Vienna (2010). Non sorprende, però, che il riferimento domestico si faccia ancora più stringente e letterale in moltissimi interventi contemporanei caratterizzati da un altissimo tasso di partecipazione (Klanten et al. 2012); quando, cioè, sono i cittadini a indicare attraverso una specifica forma spaziale la propria idea di pubblico. È il caso, per esempio, degli interventi portati avanti dai Gravalosdimonte Arquitectos, che nel 2009 a Saragozza “occupano” alcuni lotti ineditati del centro storico per garantire agli abitanti quella necessaria apertura che la densità del tessuto edilizio non era in grado di fornire; o ancora di quelli avviati e mediati dal gruppo francese Collectif Etc. che, più o meno negli stessi anni, sviluppa una vera e propria strategia partecipata di recupero urbano, che avrà il suo prototipo nell’autocostruzione della *Place au Changement* di Saint-Etienne (2010). Senza contare, poi, tutta una serie sempre più personale e non coordinata di micro-interventi di *guerrilla urban decor*, a metà strada fra il gesto artistico e il bricolage, il cui impatto sullo spazio pubblico, però, al di là dell’idea stessa di coinvolgimento personale, è sempre più difficilmente rilevabile (Klanten e M. Hübner 2010).

In questo senso, invece, è probabilmente il contesto definito dalle repubbliche ex sovietiche a fornire il campo per alcuni dei più significativi interventi di spazi pubblici autocostruiti degli anni Duemila; ed è, forse, per quella nuova e, allo stesso tempo, tradizionale idea di pubblico che, rompendo i vincoli di un collettivismo forzato, viene vissuta come una vera e propria riconquista. È lo stesso spirito che nel 2008, per esempio, un collettivo di architetti e artisti, formato da Stefan Rusu, Vladimir Us e la Oberliht Young Artists Association, tenta di recuperare nella riqualificazione di una piazza pubblica situata davanti al consiglio comunale di Chişinău, capitale della Moldavia, inserendovi, quasi fosse una fontana, la replica esatta di un appartamento funzionalista sovietico privato delle sue pareti perimetrali. Come se, in una piazza storicamente dominata dalla propaganda, per tornare a un uso veramente pubblico dello spazio, debba irrompere l’intimità dell’abitazione privata, come atto necessario di appropriazione dello spazio urbano. Qualcosa di simile a quello a cui, due anni dopo, darà vita un gruppo di architetti, artisti e cittadini di Bucarest⁹

9 - Il collettivo è formato dagli studi Zeppelin, Point 4, Studio Basar, Hackenbroich Architekten e Archis Interventions Berlin.

per la riqualificazione di una delle maggiori arterie della città, la Calea Moșilor, lasciando agli abitanti la possibilità di definire una serie di ambiti più controllabili e differenziati, chiamati *Urban Living Room*, con i loro personali pezzi di arredo. È sarà, ancora una volta, questa sorta di senso di intimità dirompente a basare le strategie pensate per incoraggiare pratiche diverse di appropriazione personale dello spazio urbano, colonizzandolo, così, con estensioni più o meno consistenti dell'interno domestico, finalmente aperte a un più libero scambio interpersonale.

Lo stesso approccio, d'altra parte, sembra segnare anche alcune recenti esperienze asiatiche, in cui l'infrastruttura minima che i progettisti mettono a disposizione per le forme di autocostruzione degli abitanti viene declinata con le forme archetipiche di una domesticità urbana. Come nel caso della *Open House*, un complesso spazio pubblico verticale progettato nel 2010 dallo studio berlinese Raumlabor, per dotare il centro della città di Anyang, in Corea del Sud, di un centro permanente dedicato a diverse forme di laboratori urbani, nell'imponente struttura di una colossale casa sull'albero; o come in quel *Children's Corner* disegnato l'anno successivo dai laureandi del programma Spontaneous Architecture at the Bezalel Academy per una zona rurale di Gujarat, in India, definito da una serie di capanne in legno, pietra e tessuto, dischiuse su più lati e aperte a ogni forma possibile di «manomissione» da parte degli abitanti. O ancora, come nella *Klong Toey Community Lantern*, progettata nel 2011 da Tyin Tegnestue in un lotto identificato della periferia di Bangkok, nella forma porosa e articolata di uno scabro interno domestico, capace di prestarsi a innumerevoli forme di appropriazione personale. In tutti questi casi, cioè, i progettisti articolano lo spazio in una serie di ambiti differenziati affinché siano gli stessi abitanti ad «arredarlo» come più desiderano; il tutto attraverso le forme riconoscibili di uno spazio domestico fortemente radicato nella tradizione locale.

La forza connotante dello spazio domestico, del resto, è fuori discussione; la sola forma simbolica di un tetto a falda porta ogni utente a far proprio in modo davvero profondo anche uno spazio esplicitamente pubblico. Così, come nella propria abitazione, infatti, ognuno è libero di dare forma al proprio spazio modellando un «guscio» interiore fatto di oggetti, lo stesso meccanismo viene traslato all'esterno, grazie alla definizione di uno spazio concavo e ospitale, in cui può sostanzialmente quel gesto costruttivo che prende forma nel processo di arredo. Naturalmente, in un certo senso, questo tende a deprivare una parte del valore civico che tradizionalmente si attribuisce agli spazi aperti urbani; e, allo stesso modo, la ricchezza insita nella varietà di ambiti spaziali storicamente sedimentati tende a

scompare in favore di un'uniformità che non sempre trova interpreti adeguati a modularla. Ma anche volendo rintracciare altre forme di valorizzazione delle capacità creative di chi abita questi spazi, sembra impossibile prescindere dalla «flessibilità interpretativa» evidenziata da queste esperienze; la stessa flessibilità che, oggi, sembra essere richiesta allo spazio urbano nel suo complesso (Mandich e Rampazi 2009, 14-15).

Città interiorizzate

Da quanto sembra emergere, non stupisce affatto il progressivo interesse della pianificazione urbana verso l'interpretazione e la mappatura di quel vero e proprio «sciame» di pratiche di riappropriazione dello spazio istituzionalizzato, che sembra strutturare la città attraverso un processo continuo di risignificazione personale; né tantomeno appare strano che l'architettura degli interni, nell'ambito di un'estensione del suo orizzonte tematico ai luoghi contemporanei della vita associata, abbia provato a superare il confine domestico su cui tradizionalmente si assestava per interessare gli spazi pubblici o semipubblici della mobilità e della comunicazione metropolitana, del consumo di massa e dei nuovi condensatori sociali. Negli ultimi sessant'anni, d'altronde, una graduale trasformazione antropologica ha iniziato a spingere sempre più velocemente l'abitare domestico oltre i confini della sfera privata, verso una forma di «abitare diffuso» che ignora molte delle tradizionali questioni di ambito e dimensione (Vitta 2008, 175-176); e dal canto suo, lo spazio progettato, organizzato e simbolicamente connotato della città, con l'inclusione nella sfera domestica dei cittadini, è deflagrato in una pluralità di usi e significati diversi. Così, oggi, l'esterno urbano non fa che riprodurre in parte la fisionomia e i meccanismi dell'interno domestico a una scala più grande, in una dimensione interiorizzata, personale e variabile, inscritta, però, in una configurazione architettonica definita e sostanzialmente stabile, che spinge le discipline del progetto a una graduale sovrapposizione di tradizioni settoriali relativamente lontane.

Questa sorta di integrazione disciplinare, però, non comporta solo un notevole salto di scala, ma anche un nuovo modo di guardare ai meccanismi morfogenetici del progetto urbano, da una serie di operazioni sequenziali a scala sempre più ridotta, a una progressione simultanea in cui un insieme di azioni parziali determina un complesso sistema spaziale (Leveratto 2015; 2017). Il progressivo addomesticamento dello spazio urbano, infatti, sembra aver spostato il centro concettuale del progetto dai suoi margini al suo interno, in un processo di definizione formale sostanzialmente proiettivo. La sua qualità inclusiva, cioè, non sembra risiedere tanto nella sua

costruzione geometrica, quanto nella sua articolazione in ambiti e oggetti che possano essere riconosciuti, occupati e modificati personalmente; in una parola, «abitati» in modo diretto e non mediato. Perché, in fin dei conti, quello che ognuno dei progetti a cui si è accennato evidenzia non è tanto un'inversione del processo progettuale che va dalla definizione del singolo elemento a quella generale dell'intero spazio, quanto un graduale spostamento di interesse dalla forma dello spazio in sé alle forme del suo «uso»; alle molteplici opportunità di appropriazione personale che la costruzione architettonica permette e incoraggia, aprendosi, così, a nuove forme di coinvolgimento e inclusione.

Riferimenti bibliografici

Alexander, Christopher e Poyner, Barry, 1970, *The Atoms of Environmental Structure*, in Moore, Gary, a cura di, *Emerging Methods in Environmental Design and Planning*, The MIT Press, Cambridge MA, pp. 308-320.

Bauman, Zygmunt, 2000, *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge MA [trad. it. *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2011].

Bonnes, Mirilia e Secchiaroli, Gianfranco, 1992, *Psicologia ambientale: Introduzione alla psicologia sociale dell'ambiente*, Carocci, Roma.

Chombart de Lauwe, Paul-Henry, 1952, *Paris et l'agglomération parisienne*, PUF, Paris.

Deasy, Charles, 1985, *Designing Places for People: A Handbook on Human Behavior for Architects, Designers and Facility Managers*, Watson-Guptill, New York.

Debord, Guy, 1961, *Critique de l'urbanisme*, in «Internationale situationniste», n. 6, p. 7.

De Carli, Carlo, 1967, *Contro la realtà finta*, in «Interni», n. 1, p. 3.

De Certeau, Michel, 1980, *L'Invention du Quotidien*. Vol. 1: *Arts de Faire*, Union générale d'éditions, Paris [trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001].

Derrida, Jacques, 1987, *Psyché: Invention de l'autre. Tome 2*, Galilée, Paris [trad. it. *Psyché: Invenzioni dell'altro. Volume 2*, Jaca Book, Milano, 2009].

Douglas, Mary, 1991, *The Idea of Home: A Kind of Space*, in «Social Research», vol. 58, pp. 287-307.

Franck, Karen A. e Lepori, Rebecca B., 2007, *Architecture from the Inside Out: From the Body, the Senses, the Site and the Community*, Wiley, Chichester.

Gehl, Jan, 1971, *Life between Buildings: Using Public Space*, Arkitektens Forlag, Skive.

Giedion, Sigfried, 1959, *The Human Scale: Advanced Seminar for the Master's Class*, Harvard GSD, Cambridge MA.

Hall, Edward T., 1966, *The Hidden Dimension*, Doubleday, New York [trad. it. *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano, 1968].

Hediger, Heini, 1950, *Wild Animals in Captivity*, Butterworth, London.

Heller, Agnes, 1994, *Dove ci sentiamo a casa?*, in «Il Mulino», n. 353, pp. 381-399.

Hertzberger, Herman, 1963, *Flexibility and Polyvalency*, in «Ekistics», n. 4, pp. 238-239 [trad. it. *Lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari, 1996, pp. 140-141].

Jacobs, Jane, 1961, *The Death and Life of Great American Cities*, Vintage Books, New York.

Jackson, Peter, 1988, *Domesticating the Street: The Contested Spaces of the High Street and the Mall*, in Fyfe, Nicholas R., a cura di, *Images of the Street: Planning, Identity and Control in Public Space*, Routledge, London-New York, pp. 176-191.

Jarvis, Robert, 1980, *Urban Environments as Visual Art or Social Setting*, in «Town Planning Review», n. 51, pp. 50-66.

Jedlowski, Paolo, 2005, *Un giorno dopo l'altro: La vita quotidiana tra esperienza e routine*, il Mulino Bologna.

Klanten, Robert, et al., 2012, *Going Public: Public Architecture, Urbanism and Interventions*, Gestalten, Berlin.

Klanten, Robert e Hübner, Martin, 2010, *Urban Interventions: Personal Projects in Public Spaces*, Gestalten, Berlin.

La Cecla, Franco, 1993, *Mente locale: Per un'antropologia dell'abitare*, Eleuthera, Milano.

Lang, Jon, 1987, *Creating Architectural Theory*, Van Nostrand Reinhold, New York.

Lefebvre, Henri, 1968, *Le Droit à la ville*, Anthropos, Paris [trad. it. *Il diritto alla città*, Marsilio, Padova, 1970].

-----, 1974, *La Production de l'espace*, Anthropos, Paris [trad. ing. *The Production of Space*, Blackwell, Oxford, 2007].

Leveratto, Jacopo, 2015, *Città personali: Interni urbani a misura d'uomo*, LetteraVentidue, Siracusa.

-----, 2017, *Città da abitare: La misura urbana dell'inclusività*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna.

Lynch, Kevin, 1960, *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge MA.

-----, 1981, *The Good City Form*, MIT Press, Cambridge MA.

- Madanipour, Ali, 2003, *Public and Private Spaces of the City*, Routledge, London.
- Mandich, Giuliana e Rampazi, Marita, 2009, *Domesticità e addomesticamento: La costruzione della sfera domestica nella vita quotidiana*, in «Sociologi@ Quaderni di Ricerca», n. 1, pp. 1-30.
- Mosco, Valerio Paolo, 2010, *Città e spazio pubblico*, in *XXI Secolo*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 179-184.
- Norberg-Schulz, Christian, 1984, *L'abitare: L'insediamento, lo spazio urbano, la casa*, Milano, Electa.
- Osmond, Humphry, 1957, *Function as the Basis of Psychiatric Ward*, in «Mental Hospitals», n. 8, pp. 23-29.
- Riley, Terence, 1999, *The Un-private House*, The Museum of Modern Art, New York.
- Schütz, Alfred, 1945, *On Multiple Realities*, in «Philosophy and Phenomenological Research», n. 5, pp. 533-576.
- Sert, Josep Lluís, 1944, *The Human Scale in City Planning*, in Zucker, Paul, a cura di, *New Architecture and City Planning*, Philosophical Library, New York, pp. 392-413.
- Smithson, Alison e Peter, 1957, *Urban Structuring*, Studio Vista, London.
- Sommer, Robert, 1959, *Studies in Personal Space*, in «Sociometry», n. 22, pp. 247-50.
- , 1969, *Personal Space: The Behavioral Basis of Design*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- Tschumi, Bernard, 1994, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge MA.
- Van Eyck, Aldo, 1962, *Dutch Forum on Children's Home*, in «Architectural Design», n. 32, p. 602.
- , 2008, *Writings: The Child, the City and the Artist*, SUN, Amsterdam.
- Vitta, Maurizio, 2008, *Dell'abitare: Corpi, spazi, oggetti, immagini*, Einaudi, Torino.
- Whyte, William H., 1980, *The Social Life of Small Urban Spaces*, Project for Public Spaces, New York.

Dalle pratiche alle strategie



Pratiche inclusive

Pierluigi Salvadeo

Le città future non sono quelle invisibili di Italo Calvino né quelle visionarie di Fritz Lang. Sono quelle attuali, viste e abitate con una prospettiva più efficiente, al contempo tecnologica e creativa, soprattutto partecipata. (Mattei 2013a, 9)

È un cambio di paradigma quello che Maria Grazia Mattei evidenzia nell'introduzione al piccolo libro, *Carlo Ratti: Smart City, Smart Citizen*. Una città intelligente, dove l'hardware materiale dei territori urbani lavora in simbiosi con il software immateriale delle tecnologie digitali e delle reti sociali per il miglioramento della vita delle persone. Una città dove tutti sono connessi e dove tutto è concatenato. Una città che per dirla con Carlo Ratti (2014) è sia «*sensing*», cioè in grado di raccogliere informazioni, sia «*acting*», cioè capace di elaborare le informazioni raccolte e di produrre risposte in relazione ad esse. Come se il mondo digitale e quello materiale potessero convergere in una zona comune: «È un'equazione molto interessante anche perché riunisce discipline tradizionali incentrate sullo spazio – architettura, pianificazione, design – con quelle incentrate sulla tecnologia – ingegneria informatica, elettronica, ecc. – e le discipline legate all'interazione uomo-macchina» (Mattei 2013a, 25). Un *approccio inclusivo* alla progettazione, quello di Ratti, che spiega come la coppia oppositiva *acting/sensing* proponga un altro modo di leggere gli spazi della città, ma soprattutto di idearli. E per l'appunto, quella che egli definisce «Architettura Open Source» delinea nuovi e differenti metodi per progettare gli spazi urbani e organizzare gli edifici in essi contenuti. Una inclusività che si esprime nelle modalità partecipative della progettazione,

nell'uso collaborativo dei software progettuali e nel conseguente uso trasparente degli edifici della città.

Internet e la rete che lo supporta hanno rappresentato da questo punto di vista un cambiamento radicale della maniera in cui le persone si relazionano una all'altra, ed è questo straordinario mezzo che ha permesso la nascita di pratiche come il *crowdsourcing*, che coinvolge ampi pubblici, consentendo a ogni persona di contribuire alla definizione di specifici progetti, di qualunque natura essi siano, apportando contenuti di vario tipo sotto ogni forma possibile, dalle idee alle azioni concrete, sia come finanziamenti sia come lavori realmente svolti.

Tutto ciò ha messo definitivamente in crisi i classici modelli di partecipazione fondati su interviste preliminari, dove il demiurgo architetto controlla in realtà in modo completo ogni fase del processo progettuale. Tra tutti, uno dei più significativi, è il caso del Villaggio Matteotti a Terni realizzato verso gli inizi degli anni Settanta da Giancarlo De Carlo. È un quartiere residenziale dal forte carattere sociale che De Carlo sviluppa in contrapposizione alla visione totalitarista del Movimento Moderno, al quale egli muove forti critiche proprio a proposito della sua incapacità di rivolgersi alle persone comprendendone i reali comportamenti umani e sociali. Uno sviluppo centralista dell'architettura, del quale Le Corbusier è stato il maggiore portavoce, non occupandosi più soltanto di disegnare edifici, ma abbracciando con le sue proposte l'intera vita dell'uomo, nel tentativo di ridisegnare la società intera. Proprio da questo pericolo cerca di fuggire De Carlo, che concepisce l'architettura come «scienza democratica» e propone al contrario un'architettura partecipata basata su processi di coinvolgimento degli utenti finali. Il ruolo del progettista diventa pertanto quello di stabilire gli strumenti per mettere in atto un vero rapporto di interazione tra l'architettura e le persone che la utilizzano. Tuttavia, gli abitanti sono stati interpellati soltanto relativamente a scelte più marginali e la partecipazione tanto evocata dal progettista si è in realtà ridotta alla possibilità, da parte dei futuri residenti, di modificare a loro piacimento gli interni degli alloggi, senza contribuire a determinare il carattere del quartiere, lasciando all'architetto il controllo totale dell'edificio e dell'intero impianto urbanistico (Marini 2015; Schlimme 2004).

Possiamo a posteriori sostenere che la tanto proclamata partecipazione del Villaggio Matteotti si sia infine ridotta alla acquisizione, da parte del progettista, del più ampio consenso possibile da parte di coloro che avrebbero in futuro abitato il quartiere. Prova ne sia il fatto che lo stesso De Carlo ha voluto che il Regolamento Condominiale del Matteotti,

contenesse una clausola di tutela degli spazi comuni, del verde, dei blocchi scala, dei percorsi pensili e di ogni altro spazio collettivo, la cui modificazione avrebbe compromesso la configurazione formale generale del complesso.

Si può dire, per contro, che il Villaggio Matteotti è un vero sistema progettuale rappresentato dalla complessa organizzazione gerarchica degli spazi: pubblici, semi-pubblici, semi-privati e privati. Un'ampia scelta di spazi di diversa natura consente la gradualità nel passaggio tra un ambito e l'altro, aumentando sicuramente il senso di appartenenza, ma sostanzialmente negando agli abitanti una vera personalizzazione e un'autentica partecipazione alle fasi di ideazione. Un'esperienza dunque, quella del Villaggio Matteotti, che non rappresenta più oggi una credibile idea di partecipazione. Pratica che invece i mezzi digitali odierni riconfigurano come una nuova condotta collettiva, non più guidata da pochi soggetti eletti, ma semmai come attività continua e spontanea di un'intera comunità. Ne deriva come una specie di processo darwiniano di costruzione della città, le cui azioni e i relativi spazi per metterle in pratica, si determinano in modo evolutivo a partire dalle esperienze precedenti.

È all'interno di questo contesto, complesso e concatenato, che l'architetto dovrebbe ripensare al proprio ruolo nei confronti del progetto, passando dalla definizione di pratiche prescrittive alla promozione di processi aperti e inclusivi, dove la condivisione diventa uno degli elementi essenziali di formazione delle idee e della loro messa in pratica. Ecco allora che cambia il senso della partecipazione, riorganizzata come un nuovo processo condiviso, in grado di estendersi fino ad innescare vere e proprie procedure di *co-progettazione*. Si tratta di un insieme complesso di azioni, durante le quali, promotori, progettisti, utenti e osservatori, condividono conoscenze, competenze e altri beni, sia materiali che immateriali, per progettare e realizzare prodotti, servizi e soluzioni adatte a creare valore a beneficio di tutti i soggetti coinvolti.

Jeffrey Schnapp, direttore del metaLAB dell'Università di Harvard e cofondatore dello Stanford Humanities Lab, parla di «Umanistica Digitale» come di un'area di ricerca che tratta degli impatti del digitale sui modelli di produzione, disseminazione e trasmissione della cultura. L'umanistica digitale si basa sulla definizione di nuovi modelli di ricerca collettiva e dal basso, e sull'idea di un sapere non più come prodotto, ma come processo, consistente in una serie di relazioni aperte e di dati on line. L'archivio del sapere pertanto non è più un luogo dove si conservano le cose, ma è un luogo dove si fanno delle cose. Si determina quindi una nuova cultura

pubblica capace di utilizzare ampie fonti e in grado di superare i confini tracciati dai classici sistemi di diffusione e di produzione della conoscenza (Burdick et al. 2014).

Procedere secondo questa complessa e differenziata sovrapposizione di competenze significa anche reinterpretare radicalmente il concetto di *autorialità* del prodotto, di qualunque natura esso sia, e la rete di Internet, con il suo carattere libero e aperto contribuisce con efficacia a questa modificazione di senso. Facebook, Instagram, Twitter, YouTube, e altri social ancora, ci hanno fatto capire, fin dalla loro nascita, cosa significasse aderire realmente ai modelli di collaborazione aperti rappresentati dalle reti sociali e quali fossero le problematiche legate al cosiddetto diritto d'autore. Se ne occupa con lucidità Lawrence Lessig, sostenitore della prima campagna elettorale di Barack Obama e considerato dalla rivista «Scientific American» tra i «Top 50 Visionaires» per le sue proposte di interpretazione del concetto di copyright in grado di coniugare la salvaguardia della proprietà intellettuale con i temi della partecipazione e del dibattito on line.

Per Lessig la questione nodale sta nella trasparenza e nella capacità partecipativa della rete, pertanto noi oggi possiamo fare affidamento su infrastrutture tecnologiche basate sul *free software*, sulla *free culture*, sulle reti neutrali e su ogni sorta di piattaforma comunicativa. Secondo l'autore, in un prossimo futuro la rete genererà perfino una diversa economia rispetto a quella classica commerciale, conducendoci verso ciò che lui definisce una «economia condivisa» (Lessig 2008; Mattei 2013b).

Considerando tutto ciò che faremo insieme ai nostri amici, o tutto ciò che faremo con e grazie a Wikipedia, ci sarà molta più interazione fra le persone e questo sicuramente avverrà sulla base di certe ricompense, ma non saranno ricompense calcolate in denaro. In effetti eliminare il denaro da un'economia, la cambierebbe moltissimo, così come l'economia cambiò moltissimo quando il denaro fu iniettato per la prima volta al suo interno. Sia chiaro, non sto parlando di un cambiamento totale: se vi troverete cinquecento dollari in tasca e vorrete consumarli in una notte, potete farlo benissimo anche tra vent'anni. Sono i rapporti che cambieranno. Nello spazio di Internet abbiamo già delle piccole economie che, per l'appunto, non si reggono sul denaro. Il punto interessante è come collegare questi diversi sistemi. A tale scopo si potrebbe creare un'economia *ibrida*. Le parti dell'economia si sfrutteranno reciprocamente; l'economia reale, quella che conosciamo adesso, sfrutterà quella virtuale e viceversa. (Mattei 2013 b, 59)

Dunque un'economia della conoscenza e della condivisione che ci induce a rivedere tutto ciò che si lega ai passati concetti di autorialità del prodotto.

Qualcosa di simile a quella che Lessig definisce «economia ibrida», Jeremy Rifkin qualche anno prima l'aveva già chiamata «economia dell'esperienza», sostenendo che nella cosiddetta «era dell'accesso» è possibile utilizzare un bene anche senza averne il possesso, attraversandolo o personalizzandolo nei suoi caratteri o nei suoi usi. Una sorta di ibridazione tra spazi reali e contesti virtuali, la cui unione determina la nascita di veri e propri luoghi della contemporaneità. Per Rifkin le reti sono predominanti rispetto ai mercati e nella New Economy questo può avvenire a causa della perdita di importanza del possesso di beni fisici rispetto al forte valore acquistato dalla semplice possibilità di accesso agli stessi beni, o per meglio dire, ai servizi prodotti da quei beni. Sono sempre il proprietario o il fornitore che hanno il possesso di un bene, che però noleggiato o affittano in cambio del pagamento di una tariffa, di una tassa di iscrizione o di un abbonamento. Cambia dunque completamente l'idea di mercato, aprendosi a un negoziato tra *client* e *server* operanti in rete, e a essere soprattutto determinanti nello scambio economico, sono le idee, i concetti, le immagini e le esperienze, più di qualunque altro bene materiale (Rifkin 2002). È evidente che questa differente modalità di considerare i prodotti dell'uomo ha forti ricadute sulle possibilità di partecipazione dei singoli individui ai processi creativi, fino ad assumere l'aspetto di vere e proprie condivisioni che superano l'importanza dell'*imprimatur* sull'idea iniziale. Dal singolo autore alla moltitudine di autori, i processi creativi oggi tendono a procedure di inclusività omnicomprendiva, dentro le quali moltissimi sono di fatto gli autori.

Già nei primi anni Novanta Pierre Levy, ripercorrendo gli studi e i ragionamenti condotti presso il Centro di Ricerca dell'Università di Ottawa, parlava di «intelligenza collettiva» come di una pratica consentita dai nuovi mezzi informatici. Benché il termine intelligenza collettiva non sia una sua invenzione, perché altri lo avevano coniato prima di lui, Levy è colui che lo ha maggiormente approfondito, studiandone le potenzialità e i possibili risvolti (Levy 1994). Secondo il filosofo, la divulgazione delle tecniche informatiche, e potremmo aggiungere oggi, la diffusione a macchia d'olio dei social media, ha prodotto nuove modalità di legame sociale superando ogni sorta di perimetro territoriale, relazioni istituzionali o rapporti di potere. Semmai, quello che succede è la formazione di community intorno a centri di interesse comune. È proprio questo fenomeno che dà avvio alla

pratica dell'intelligenza collettiva, ovvero un tipo di intelligenza capace di mobilitare competenze distribuite, in continua evoluzione e in grado di coordinarsi in tempo reale. Il fenomeno, pur essendo di massa, non genera in realtà nessun tipo di appiattimento, anzi la sua forma di sapere distribuito determina processi virtuosi di emancipazione e accrescimento del sapere. Ogni persona si pone al servizio della comunità, potendosi esprimere continuamente e liberamente, ma contemporaneamente può attingere alle risorse della comunità stessa. È in un contesto così eterogeneo, dove il risultato finale è ottenuto includendo il contributo di tutti, che si erode l'apporto singolo dell'autore, a favore di una più vasta e allargata idea di autorialità collettiva e inclusiva. Ed è questo il processo che porta alla cosiddetta «*social innovation*», sicuramente destinata a diventare una pratica sempre più strategica, soprattutto in tempi di crisi.

Geoff Mulgan, policy maker, tra le voci più autorevoli in questo campo, co-autore insieme a Robin Murray e a Julie Caulier Grice del *Libro bianco sulla innovazione sociale* (2011), descrive l'innovazione sociale come una pratica in grado di produrre nuove idee che soddisfino i bisogni delle persone, ma che allo stesso tempo sono in grado di generare nuove relazioni e nuove collaborazioni. Dunque, innovazioni che da un lato sono una cosa buona per la società e dall'altro sono capaci di accrescere la capacità di azione della società stessa: «una serie di iniziative, dunque, sia profit sia no profit, che cercano di rafforzare il tessuto civico, favorendo relazioni orizzontali e comunitarie e colmando il più delle volte i vuoti lasciati dai governi nazionali: si va dal microcredito al *crowdfunding* (il finanziamento di servizi o prodotti in modo distribuito attraverso Internet), dalle *social enterprise* alla cosiddetta *sharing economy*, la possibilità di utilizzare un bene senza doverlo acquistare» (Mattei 2013 c, 11). Tutte le attività citate fanno emergere con chiarezza il ruolo delle tecnologie digitali nell'incrementare i processi di partecipazione, rafforzando le relazioni tra le persone e il tessuto civico che le contiene: si potrebbe affermare che questi incredibili mezzi ci consentono di diventare tutti insieme autori. Parliamo di un cambio totale di paradigma, secondo il quale il cittadino da utente passivo diventa partecipante attivo, ed è questo cambio di ruolo uno degli ingredienti fondamentali per innescare processi virtuosi di innovazione sociale. Mulgan osserva come i dati dicano che oggi i grandi centri di ricerca, sempre più globali e costosi, con i loro enormi investimenti, raggiungono più lentamente i risultati, quando li raggiungono e, da qualunque punto di vista li si voglia osservare, i classici modelli di ricerca per il raggiungimento dell'innovazione, tipici della fine dello scorso secolo, arrivano sempre meno efficacemente ai risultati aspettati. Ecco perché, egli sostiene, siamo sempre più propensi a rivolgere lo sguardo verso altri tipi

di innovazione, come la cosiddetta «*user-driven innovation*», aperta e dal basso, che non prevede gruppi di ricercatori in grandi laboratori. Parliamo al contrario di «migliaia di persone in tutto il mondo che sfornano idee» (Mattei 2013 c, 33), e io aggiungerei che in queste condizioni l'inclusività di ogni idea e di ogni azione è assicurata. E non mancano gli esempi di questa pratica.

Uno tra tutti è «che Fare»¹, un'associazione culturale che pubblica ogni anno un bando, le cui finalità, riferite a obiettivi di forte impatto sociale e innovazione culturale, devono rispondere ad alcune specifiche prescrizioni: collaborazione e co-produzione, innovazione, scalabilità e riproducibilità, sostenibilità economica e ambientale, equità, positività dell'impatto sociale, comunicazione. I progetti che solitamente vengono presentati sono spesso di grande interesse, ma ciò che sembra essere più stimolante è la complessità delle questioni e i processi inclusivi che il bando mette in campo. La sfida è quella di immaginare nuovi modi di usare la città e i luoghi che la connotano, siano essi pubblici o privati, grandi o piccoli, definiti o interstiziali, attraverso invenzioni che partano da qualunque azione comune elencabile – come camminare, giocare, fare uno spettacolo, dilettarsi con il giardinaggio, riciclare, ecc. – ed è attraverso le azioni che la città si evolve, e attraverso di esse che si formano i suoi spazi.

Così come è scritto nel bando, i progetti presentati devono esprimere l'attivismo e il coinvolgimento personale dei suoi ideatori, innescando «semi di cambiamento radicale» nelle pratiche d'uso della città e nella forma urbana che ne consegue. Sono «motori umani di cambiamento» che includono ogni professione possibile ed ogni lavoro immaginabile, nonché strati sociali differenti e ogni fascia di età. Dunque, azioni semplici, ma sorprendenti, ideate da ogni genere di persona, accomunate dall'unico intento di capire cosa fare per migliorare la vita all'interno delle città. I progetti non usano gli strumenti tradizionali della pianificazione o dell'architettura, ma si articolano secondo una miriade di idee diverse che vanno dalla produzione di alimenti alla agricoltura urbana, dal riciclaggio all'uso di edifici o tessuti abbandonati, dal gioco all'uso alternativo degli spazi urbani, dal design dell'abbigliamento al come usare gli arredi della città in modo inedito e differenziato.

In genere, nei progetti presentati, la cura, o per meglio dire, la regia delle azioni che vengono proposte, non esprime in modo diretto la necessità di particolari assetti spaziali, ma di fatto quanto suggerito avviene in spazi dei quali è possibile descrivere le caratteristiche distributive, geometriche

1 - www.che-fare.com.



e materiche. Sono spazi che si identificano nelle pratiche d'uso, dai perimetri circoscritti o aperti, urbani o agresti, racchiusi all'interno di edifici o nelle piazze e nelle strade delle città e che comprendono ogni rete immateriale, da quella dei rapporti sociali a quella del web.

Un nuovo scenario di immagini, di sensorialità, di comunicazione, di informazione, di possibilità di accesso ai servizi materiali e immateriali, di sfruttamento delle caratteristiche microclimatiche, di uso della rete, di forme sonore, olfattive e sensoriali in genere, di merceologie, di realtà esperienziali, e più in generale di azioni umane, determina oggi la qualità degli ambienti in cui viviamo. Pertanto l'architettura non è più una categoria capace di riassumere in sé l'intero senso dello spazio, ma rappresenta soltanto una parte di un più complesso sistema di relazioni, tra soggetti di differente natura, artificiali e naturali, animati e inanimati, reali e virtuali.

È necessario dunque pensare a una redistribuzione dei ruoli all'interno della catena di lavoro che va dalla progettazione alla realizzazione, pensare più alla connessione tra gli attori e al processo da essi definito, che non ai singoli artefici del progetto o agli elementi della costruzione. È un processo di *disintermediazione* del ruolo del progettista, non più inteso come intelligenza che progetta il mondo, mediatore tra l'universo delle idee e la materia, ma semmai inteso come parte di un più complesso processo di dialogo tra pratiche concrete e pensiero.

El Campo de Cebada² a Madrid è un esperimento che da questo punto di vista ha molto da insegnare ai progettisti, ma anche agli amministratori e ai cittadini. Il nome deriva dal fatto che nel XVI secolo gli agricoltori accatastavano l'orzo raccolto, prima di trattarlo, proprio in questa piazza. Circa verso la metà del XX secolo, la municipalità ha giudicato molti mercati ottocenteschi della città, tra cui quello della Plaza de la Cebada, come obsoleti e igienicamente non più a norma, dando avvio al loro abbattimento e alla sostituzione con altre e più moderne strutture, ma l'imminente crisi economica ne ha impedito di fatto la ricostruzione. Il risultato è stato che una vasta area di più di cinquemila metri quadrati è rimasta nel centro storico della città, circondata da un recinto per moltissimo tempo, senza nessuna destinazione e in attesa di tempi migliori.

Ecco allora che persone di ogni età, genitori dei bambini che frequentano le scuole del quartiere e collettivi di giovani architetti, si sono consorziati sotto il nome di El Campo de Cebada per affrontare la sfida di come

2 - Un'esauriente descrizione dell'esperimento si trova in: www.elcampodecebada.org.

organizzare l'uso della piazza fino al giorno in cui il Comune si fosse deciso a mettere in atto le necessarie sistemazioni. Tutti insieme hanno aperto un sito web inteso come spazio di informazione, di discussione, ma anche di proposta. Sono partiti molti dibattiti, sia tra le persone nel bar di fronte alla piazza, sia on-line, giungendo infine a un accordo su una serie di richieste da negoziare con il Comune. Avendo i cittadini scelto un atteggiamento non ostile o di occupazione violenta degli spazi, dopo molte negoziazioni dovute a difficoltà burocratiche di vario tipo, è emersa una nuova modalità di dialogo e collaborazione tra il Comune e il quartiere, con l'obiettivo condiviso di favorire la crescita delle relazioni sociali in un'ottica partecipativa e di responsabilizzazione dei cittadini, sia per quanto riguarda le fasi di decisione, sia per quanto riguarda gli usi effettivi.

Nel febbraio 2011, in questo spirito e con il supporto delle associazioni di quartiere già consolidate, è stato siglato un accordo con la Direzione Finanza del Comune, ufficio inteso come proprietario nominale del sito, per la cessione temporanea dello spazio ai cittadini. Le prime attività che si sono svolte sono state le assemblee periodiche dalle quali sono sorti i comitati specifici per le proposte di uso dello spazio. Il sito web si è incrementato per promuovere ulteriori dibattiti on line e per informare costantemente sulle attività in essere e in programma. Lavagne, poste all'ingresso della piazza, sono servite per scrivere qualunque forma di commento o informazione. Inoltre, la prima conseguenza di questo rinnovato uso dello spazio, sempre sotto la forma di una collaborazione congiunta tra cittadini e Comune, è stata quella di ripulire rapidamente tutta la piazza, dotarla dei sotto-servizi necessari e dare un primo ordine d'uso agli spazi, anche solo attraverso la formazione di linee dipinte a terra, per segnare la differenza tra le varie aree dedicate allo sport, dal basket al calcio, dalla pista per le biciclette dei bambini agli spazi per l'equitazione, separando con precisione le corsie per le automobili rispetto allo spazio ad uso dei cittadini. Artisti locali hanno coperto il grigio del cemento con nuovi colori e graffiti di varia misura e tutto l'arredo urbano è stato creato con materiali riciclati portati dagli abitanti, dando origine al workshop *Design Urbano Temporaneo a Mano*. I pezzi prodotti sono stati pensati come portatili e reversibili in modo che fosse facile il loro spostamento in ogni angolo della piazza.

Il successo della squadra di basket locale ha indotto i residenti a costruire gradinate sulla sponda della rampa che dà accesso al sito. Nuove aree verdi sono state messe in scatole di grandi dimensioni su ruote, per poterle spostare sfruttando al meglio l'orientamento del sole. È stata costruita,

sempre a cura dei cittadini, una struttura metallica coperta con pezzi di tessuto riciclato, in grado di riparare dal sole, particolarmente forte a Madrid durante il periodo estivo. Non è stato nemmeno trascurato l'ordine e il decoro della piazza, prevedendo contenitori di varia misura (posti sopra al portico utilizzato come tribuna quando ci sono spettacoli ed eventi pubblici) utili a riporre utensili, oggetti vari e arredi quando non vengono usati.

Ogni idea è sempre il frutto di un vero e proprio processo di co-progettazione e ogni iniziativa, così come ogni manufatto, è inserito in un calendario condiviso, piuttosto che essere il frutto di un'imposizione dall'esterno o dall'alto. Si è compiuto qui il miracolo della partecipazione autentica, che antepone l'uso degli spazi alla progettazione e alla costruzione delle strutture fisiche, seguendo un processo che inverte l'ordine gerarchico classico della progettazione alla quale consegue la fase della costruzione e il successivo uso. Qui, al contrario, i contenuti, da quelli simbolici agli usi reali, sono continuamente plasmati e sottoposti a discussione e verifica, attraverso processi dinamici nei quali gli utenti passano da una condizione passiva ad una fase attiva fatta di collaborazione e condivisione di competenze. È un complesso sistema partecipativo nel quale viene meno il ruolo classico del progettista, che non è più l'unico intermediario tra la fase del progetto e quella della costruzione.

El Campo de Cebada è uno spazio sia fisico che virtuale, con attori reali che agiscono sullo stesso piano di quelli virtuali, generando un doppio supporto dal quale parte la costruzione della comunità. Un luogo così pensato è un vero spazio open-source che riunisce il maggior numero possibile di protagonisti e a differenza di altre esperienze simili, non genera conflitti, ma al contrario incentiva relazioni di collaborazione: un vero spazio inclusivo che esprime con lucidità un modello compositivo della contemporaneità, conducendo nel dominio del digitale gran parte dei processi costitutivi dello spazio urbano.

Contrariamente a quanto è sempre avvenuto nei processi di stratificazione delle differenti soglie storiche delle città, oggi assistiamo in generale a un singolare processo di formazione dello spazio urbano secondo il quale la nozione di *stratificazione* è sostituita con quella di *layerizzazione*. Reale e digitale sono oggi più che mai connessi e se da un lato è vero che le dinamiche di azione e interazione umana hanno subito una straordinaria spinta grazie agli strumenti di connessione in rete, dall'altro lato è anche vero che la forma dello spazio fisico diventa di fondamentale importanza anche per l'esistenza del digitale stesso. Se gli strumenti del digitale avvicinano le persone riconnettendole in un unico spazio di rete o

generando community di condivisione di idee o azioni, diventa allora di fondamentale importanza capire come immaginare e produrre l'ambiente che le circonda. Il *crowdfunding*, la *social enterprise*, la *sharing economy*, già citate, e i conseguenti processi di *social innovation*, sono tutte forme di condivisione sia astratte sia reali, che non possono rimanere semplicemente relegate nello spazio della rete.

Data la quantità di persone che di volta in volta appartengono alle community che agiscono sul territorio, non è possibile pensare a un'unica grande narrazione, e il progetto dello spazio che ne deriva non può essere univoco o la sintesi di un unico pensiero. Nello spazio reale della città, così come nel web, ogni cosa è fluida e perde qualunque pretesa di unicità e immutabilità, cosicché nello spirito della nostra attuale condizione postmoderna dobbiamo saperci muovere all'interno di una moltitudine di traiettorie, che ognuno di noi può ricombinare come crede.

Di vero e proprio «remix» parla Vito Campanelli, teorico dei nuovi media, secondo il quale oggi si è determinato un flusso continuo che va dalla società al web per tornare alla società, all'interno del quale ogni cosa subisce un processo di revisione e conseguente riproposizione in forma diversa dall'originale, pur non perdendo il rapporto con l'originale stesso. A questo processo tutti possono partecipare, secondo la formula *Remix It Yourself* (Campanelli 2011). Sul web sono soprattutto la musica e i video di YouTube a essere oggetto di remixaggio da parte di qualunque tipo di utente, che nel momento in cui interviene su un originale ne diventa in parte autore riproponendo in rete la sua nuova opera; e tutti sono ammessi al gioco.

Oggi tutto il sapere in rete è ormai assoggettato a qualsiasi processo di rivisitazione da parte di chi voglia applicarsi a tale pratica, vanificando le certezze della ragione moderna compatta e autorevole, a favore di una nuova, meno certa, più instabile, ma più creativa e partecipata. È interessante notare che il processo di co-progettazione, al quale tutti sono chiamati, è davvero orizzontale e capillare, al contrario del ruolo di portavoce dall'alto rappresentato dalla classica figura del progettista. Nella cultura del remix l'autore viene sostituito da tutti coloro che desiderano partecipare, in un processo inclusivo non solo di persone, ma anche di idee alle quali spesso non viene collegato il volto dell'autore.

Lawrence Lessig (2008) paragona la civiltà odierna a quelle del passato, nelle quali i testi importanti in latino, potevano essere compresi solo da poche persone. Il testo, come struttura comunicativa elaborata e complessa è il latino di oggi ed egli insiste sul fatto che la conoscenza

e la manipolazione delle tecnologie multimediali, come la TV, i film, la musica e i video musicali, sono la principale forma contemporanea di alfabetizzazione di massa, così come allora lo erano le cosiddette lingue volgari. Ecco allora che grandi masse di persone possono selezionare informazioni e contenuti, riassettarli e riproporre il tutto in una nuova forma, divenendo in parte autori, non nella configurazione tradizionale di colui che controlla fin dall'inizio il processo creativo, ma in una maniera più contemporanea di produzione, meno diretta, ma sicuramente più aperta e inclusiva.

Siamo entrati in un nuovo sistema di produzione e consumo che, ricorda Campanelli, è quello tipico della «*DJ Culture*», forma di creatività contemporanea che si basa sul principio del *riasseblaggio*, traduzione italiana del termine *remix*. E i fenomeni di remixaggio in rete non si contano più. Uno per tutti: WikiHouse,³ apparso sul web nel 2011, cerca di mettere in pratica l'idea di un'architettura open source e partecipata, nel quale ognuno può progettare la propria casa riassembleando (leggi *remixando*) ogni idea e ogni contributo. Agli utenti è consentito scaricare da un sito piani di costruzione e di modificarli a proprio piacimento come i pezzi di un puzzle, reimmettendo in rete il risultato del proprio lavoro.

È in questo nuovo contesto di creatività condivisa che ogni individuo ha l'opportunità di rimescolare e ibridare ogni cosa e ogni dato in suo possesso, ragionando inevitabilmente in termini di *postproduzione*. E sono d'accordo con Vito Campanelli quando sostiene che «l'originalità (se mai esistita) è morta [...] [e] l'innovazione nella contemporaneità è possibile soltanto nel quadro di una pratica remixatoria; in altre parole, configurandosi ogni costruzione come un riutilizzo di materiali preesistenti e un costruirvi sopra, se ne deduce che niente si crea dal nulla» (Campanelli 2011, 3, 44-45).

Di *postproduction* parla in modo esauriente Nicolas Bourriaud, critico d'arte e curatore francese, per alcuni anni direttore del Palais de Tokyo a Parigi. Per Bourriaud «L'arte della postproduzione sembra rispondere al caos proliferante della cultura globale nell'età dell'informazione [...] [e] la produzione diventa quindi "il lessico di una nuova pratica", cioè la materia intermedia a partire dalla quale si articolano le nuove enunciazioni, invece di rappresentare un qualunque risultato finale» (Bourriaud 2004, 7, 18). Si sradica così, anche nelle nostre pratiche quotidiane, la tradizionale distinzione tra produzione e consumo, superando la diversificazione tra originale e copia. E il processo creativo sembra non interrompersi mai, non

3 - Il regolamento di wikihouse si trova in: www.wikihouse.cc.

soltanto per la dinamicità degli utenti che partecipano al gioco, ma anche per il ruolo propositivo riconosciuto alle pratiche d'uso, che come ho già detto, si fondono con il processo creativo. Una specie di processo circolare che sembra non avere mai fine, il cui obiettivo non è più il prodotto finale, considerato ormai una tappa intermedia, ma il processo costitutivo, ampio, continuo e inclusivo. Ecco allora che l'opera, come sostiene Bourriaud è più assimilabile a «un sito di navigazione, un portale, un generatore di attività» (Bourriaud 2004, 14), e il Palais de Tokyo da lui diretto è da questo punto di vista un eccezionale esempio di uno spazio all'interno nel quale ci si muove in un network di segni diversi, il cui prodotto non è mai la parte terminale, ma semplicemente l'innescò per ulteriori riflessioni e approfondimenti.⁴

Riferimenti bibliografici

Bourriaud, Nicolas, 2002, *Post Production, La culture comme scenario: Comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les Presses du Réel, Dijon [trad. it. *Postproduction: Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmediabook, Milano, 2004].

Burdick, Anne, Drucker, Johanna, Lunenfeld, Peter, Presner, Todd e Schnapp, Jeffrey, 2012, *Digital Humanities*, The MIT Press, Cambridge MA [trad. it. *Umanistica Digitale*, Mondadori, Milano, 2014].

4 - Nel 1999 viene indetto un concorso di architettura per il recupero del Palais de Tokyo di Parigi, per adibirlo a spazio di creazione ed esposizione per artisti contemporanei, aperto al pubblico. Il concorso viene vinto dallo studio Lacaton & Vassal (Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal) che propone una strategia leggera atta a valorizzare i caratteri architettonici dell'edificio, effettuando trasformazioni minimali. L'idea era quella di trasformare il palazzo in uno spazio fluido, flessibile e senza suddivisioni, per facilitare il lavoro degli artisti e la fruizione da parte del pubblico. Nel progetto, l'architettura tende a sparire in favore di una ricerca che coinvolge i curatori, gli artisti e il pubblico. Lo spazio espositivo va oltre i propri confini coinvolgendo la città e l'architettura stessa è pensata come un'opera non finita che di volta in volta dovrà essere completata dalle opere d'arte o dalle performance dei fruitori, come in una sorta di "postproduzione" continua. Lo spazio del Palais de Tokyo di Lacaton & Vassal è come un assemblaggio temporaneo di aree d'uso indefinite e senza confini precisi, aperte a qualunque interferenza dall'esterno. Qui l'arte è sì esposta, ma soprattutto si fa, come in una sorta di laboratorio permanente nel quale spazi artistici e partecipazione sociale si contaminano. Cambia il significato del museo che da luogo del mostrare diventa luogo del fare e cambia il ruolo del pubblico che da fruitore passivo diventa partecipante attivo, inteso come parte determinante del processo artistico. Gli spazi non-finiti dell'edificio, riferiti agli usi determinati dal comportamento delle persone, esprimono con chiarezza l'idea di una nuova esperienza partecipativa e inclusiva del museo.

Campanelli, Vito, 2011, *Remix It Yourself: Analisi socio-estetica delle forme comunicative del Web*, CLUEB, Bologna.

Lessig, Lawrence, 2008, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in Hybrid Economy*, The Penguin Press, New York [trad. it. *Remix, Il futuro del copyright (e delle nuove generazioni)*, Etas, Milano, 2009].

Levy, Pierre, 1994, *L'Intelligence collective: Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte, Paris [trad. it. *L'intelligenza collettiva: Per un'antropologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano, 1996].

Marini, Sara, a cura di, 2015, *Giancarlo De Carlo: L'architettura della partecipazione*, Quodlibet, Macerata.

Mattei, Maria Grazia, a cura di, 2013a, *Carlo Ratti, Smart City, Smart Citizen*, Egea, Milano.

-----, a cura di, 2013b, *Lawrence Lessig – La trasparenza della rete*, Egea, Milano.

-----, a cura di, 2013c, *Geoff Mulgan – Social innovation*, Egea, Milano.

-----, a cura di, 2015, *Jeffrey Schnapp – Digital Humanities*, Egea, Milano.

Murray, Robin, Caulier Grice, Julie e Mulgan, Geoff, 2011, *The Open Book of Social Innovation*: www.youngfoundation.org [2016].

Ratti, Carlo, 2014, *Architettura Open Source*, Einaudi, Torino.

Rifkin, Jeremy, 2000, *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life Is a Paid-for Experience*, J.P. Tarcher/Putnam, New York [trad. it. *L'era dell'accesso: La rivoluzione della new economy*, Mondadori, Milano, 2001].

Schlimme, Hermann, 2004, *Il Nuovo Villaggio Matteotti a Terni di Giancarlo De Carlo: Partecipazione fallita e capolavoro di architettura*, in Atti del II Congresso di Associazione Italiana di Storia Urbana, Università Roma Tre, 24-26 Giugno: <http://www.sarzanachebotta.org/wp-content/uploads/2010/01/HERMANN-SCHLIMME.pdf> [2016].



Arte Sociale genera processi inclusivi

Jacqueline Ceresoli

L'attitudine sociale dell'arte

L'arte contemporanea dalle seconde avanguardie storiche comprende tecniche, linguaggi e spazi condivisi; intrecci, innesti, contaminazioni interdisciplinari. Nell'ambito della progettazione di spazi della socialità nell'età del nomadismo globale, l'arte partecipata o condivisa, che nasce direttamente da uno spazio pubblico, valorizza le relazioni tra architettura e società, geografia, ambiente e territorio, individuo e città, in un contesto fisico e virtuale. Sta in mezzo tra natura e tecnologia, in rapporto tra estetica e politica di gestione.

La valorizzazione del territorio e il potenziale espressivo della società, che agisce sulle trasformazioni dell'ambiente in cui viviamo, è uno tra gli altri obiettivi dell'arte pubblica. Già a partire dagli anni delle contestazioni collettive, l'arte pubblica annovera artisti sempre più calati nel vivo del tessuto sociale in cui i gesti, i segni, le tracce e soprattutto le azioni assumono un valore relazionale, simbolico e poetico, oggi accomunate da una propensione a creare obiettivi comunitari. La domanda di spazi della socialità inclusivi, nel nuovo millennio transculturale, all'insegna della partecipazione collettiva dal 1968 a oggi, è alla base della ricerca artistica "relazionale" del presente, che attraverso nuovi media sviluppa in rete una pluralità di modalità di partecipazione collettiva: da una parte rappresenta un segno di disattenzione o di gestioni discutibili degli spazi urbani e dall'altra indica linguaggi e azioni cooperative possibili, dalla forte incisività poetica ancora in via di esplorazione, in cui la piazza, la strada, i parchi e in particolare i vuoti urbani autogestiti diventano dispositivi di una "scultura" sociale con finalità integrative interculturali.

L'Arte Pubblica dagli anni Sessanta mette in opera esperienze molto diverse tra loro. Azioni politiche o ludiche, per lo più di protesta e militanza, che riscrivono il rapporto con lo spazio, l'ambiente, l'architettura, il pubblico e il privato, potenziando un'energia collettiva di una generazione travolta dall'utopia del cambiamento come possibilità operativa di nuovi scenari.

Già gli artisti dagli anni delle rivoluzioni, e ancora oggi, prediligono lo spazio urbano alle gallerie. In generale, l'arte fuori dai luoghi istituzionali viene recepita come laboratorio di sperimentazione sociale, sul principio della democratizzazione dell'arte e a favore del decentramento culturale.

Con Joseph Beuys, l'arte visiva contemporanea è diventata «scultura sociale». Questo concetto ampliato di arte include anche materiali non fisici, propone un principio di rinnovamento e assume prospettive antropologiche. Per l'autore la creatività è scienza della libertà. Lo stesso pensiero umano è scultura che prende forma nell'uomo. Tale ricerca comprende un messaggio o meglio un'attitudine etica, e consente di vedere i processi di trasformazione continua con una nuova sensibilità, con un approccio cognitivo ed emotivo insieme, di esplorazione aperta alla conoscenza. Dagli anni Settanta, negli Stati Uniti, i programmi di arte pubblica sono concepiti con l'obiettivo educativo e sociale di rendere maggiormente accessibili al largo pubblico le opere contemporanee in relazione allo spazio urbano per valorizzare l'approccio progettuale e costruttivo degli artisti calati nella realtà, liberi di sperimentare possibili innesti tra arte e architettura. In Germania il primo programma di arte pubblica è stato adottato nel 1973 con il fine di rispondere a problematiche sociali. Nel 1974 il National Endowments for Arts trova nel *site specific* – definizione coniata da Robert Morris per qualsiasi installazione o intervento artistico concepito e progettato appositamente per un determinato spazio, esterno ed interno – il presupposto delle opere commissionate per gli spazi pubblici (Deutsche 1996).

Miwon Kwon, nella sua approfondita analisi delle trasformazioni della concezione dell'approccio allo spazio pubblico nell'ambito dei Public Art Programs, come prima istanza pone la distinzione netta tra arte e architettura, due ambiti rispettivamente autonomi (Kwon 2002). Ci domandiamo tuttavia se oggi questa separazione possa essere ancora considerata valida. Oppure nell'ambito di processi di trasformazione sociale è necessario ripensare in termini più ampi, con una rinnovata sensibilità, gli interventi di Arte Pubblica, che dagli anni Novanta sottende relazioni, sconfinamenti e processi partecipati, circoscritti a luoghi diversi? In questi anni, in seguito al crollo del muro di Berlino e

con esso delle ideologie, anche il termine “pubblico” ha assunto diversi significati e per l'artista ogni volta acquista nuovi valori, codici e identità; diventa una piattaforma aperta al confronto intersoggettivo, in relazione al territorio, al luogo e agli aspetti storico culturali. Le espressioni artistiche di persone diverse nelle credenze e nei comportamenti si relazionano una all'altra nell'istante in cui condividono gli stessi spazi urbani o quando il vissuto si afferma attraverso la coesistenza con gli altri anche mediante piattaforme virtuali. In questo caso lo sconfinamento tra pubblico e privato diventa una componente esperienziale, una zona intermedia in cui si generano processi di cambiamento e di rinnovamento dei legami sociali, attivando domande non iscrivibili nella logica del consumo o della soddisfazione di bisogni indotti, ma piuttosto generati dalla fiducia e dalla speranza di modificare gli spazi in cui si vive e si lavora attraverso l'opera collettiva, seppure di breve durata. Le dinamiche artistiche di azioni partecipate condivise danno forma a un desiderio di spazio collettivo, nel quale si attuano relazioni in termini di esplorazione di nuove modalità di condividere il medesimo spazio. Negli anni Novanta dalla Public Art si passa all'arte, o estetica, relazionale (Bourriaud 2001), in cui la relazione diventa il mezzo di scambio di processi di trasformazione sociale, e non il fine. Si considera lo spazio pubblico come dispositivo enunciante di intersoggettività, in cui il cittadino diventa il messaggio (Caliari 2010). Il risultato di processi artistici condivisi suggerisce nuovi strumenti di investigazione del territorio in termini identitari.

Nell'epoca della riproducibilità digitale, in seguito alla “polverizzazione” delle torri gemelle e dei valori morali, alla crisi economica e altri catastrofici eventi, incluso il terrorismo internazionale, sullo sfondo di città gentrificate dall'identità plurima, l'arte sociale può risvegliare la consapevolezza e uno spirito critico inquadrato sociologicamente nel presente, e assurgere così a linguaggio di mediazione tra differenti realtà socioculturali e religiose, che un'arte solamente “retinica”, direbbe Marcel Duchamp, non genera. Entrando più specificatamente nell'arte sociale, che per sua stessa natura possiede un potenziale comunicativo intrinseco, in questo contesto è necessaria una rilettura critica del concetto di partecipazione e di arte pubblica come espressione del rapporto tra arte, società, pubblico e privato, artista, opera, ambiente e spazi che identificano luoghi “relazionali”. La domanda è come e perché l'arte sociale s'inserisce all'interno di un complesso dibattito tra architettura e contesto, natura e città, ambiente e paesaggio, centro e periferia, in cui gli artisti più che opere materiali privilegiano azioni collettive diverse, interconnesse, in relazione tra loro.

L'arte sociale agisce per la vita dell'altro?

Tra i problemi cruciali del XXI secolo, l'arte si pone come disciplina trasversale, duttile nel monitorare i cambiamenti in corso. Dando forma a spazi dell'inclusione sociale, è interessante osservare come vengono ideati, e vissuti dai cittadini, e quali conseguenze generano nell'ambito del contesto urbano. L'altra questione aperta è relativa al tipo di impatto che ha l'arte sociale sull'ambiente e l'integrazione sociale. E ancora, a quali siano i limiti della progettazione artistica nell'affrontare le tematiche complesse della società globale. Sono questioni che si muovono su due piani: il primo è quello relativo al territorio/ambiente, e il secondo è rappresentato dalla necessità di educare al fare arte insieme, attraverso la rete come strumento per incontrare l'Altro e, più in generale, la collettività. Queste domande sono poste nell'ambito di una panoramica che prevede scenari diversi in cui le differenze culturali, etniche, religiose, economiche e politiche diventano temi di ricerca e opportunità di conoscenza di nuove condizioni di vivibilità.

Per essere democratico, lo spazio pubblico deve garantire principi di accessibilità, di uguaglianza e di rispetto (Agnoli 2009). Nel tempo in cui viviamo, il fenomeno dell'arte partecipata, intesa come sistema di azioni che dovrebbero rispondere ai bisogni e alle intenzioni di valorizzazione del potenziale della trasformazione sociale in diversi contesti collettivi, è vissuta come una concreta opportunità di adesione alla realtà che rifiuta la sterile celebrazione di un'arte come segno estetico. Non a caso l'arte partecipata è il punto cardine di progetti e di azioni che sviluppano il potenziale di articolazioni di processi che nascono semplicemente dall'incontro di diverse identità, "co-attori" che gli artisti inglobano come struttura operativa del lavoro. Si parla di un'arte da praticare come risorsa di trasformazione globale, e non soltanto come attrattiva turistica o d'arredo urbano. L'apertura verso l'altro è una condizione di sviluppo che dovrebbe agire per un obiettivo sociale, in cui l'artista diventa mediatore di nuovi e più complessi "paesaggi" umani e immateriali, agente di cooperazione tra amministrazione del territorio, educatori scolastici, e soprattutto i giovani, per lo sviluppo di una sensibilizzazione alla condivisione di conoscenze e ricerche. È avvenuto uno spostamento di mentalità gestionale dell'agire artistico, si è passati dall'opera come prodotto estetico a un processo di azioni partecipate per interagire con la società. Tali riflessioni sono state anticipate dal convegno *Arte e vita nella Città: Esperienze e idee per la trasformazione urbana e la qualità sociale*, tenutosi alla Triennale di Milano nell'ottobre del 2007. Da questo momento l'attenzione a un'arte condivisa che include arte e ambiente, individuo e società, alcuni concetti di base

come quelli di "pubblico" e di "spazio pubblico", di "partecipazione", di forme di azioni poliedriche in cui si contaminano pubblico e privato, interno ed esterno, non si contano più. Oggi siamo tutti più consapevoli che tutto è paesaggio: la città e lo spazio in generale; consapevolezza che produce un'ipotesi di inclusione in cui gli abitanti diventano attori e protagonisti di un fare etico.

L'artista diviene enunciante e agente di un processo collettivo. Esso opera in un contesto pubblico dando voce a bisogni soggettivi e privati, e crea un sistema di circolazione in grado di investigare le potenzialità di una rilettura del territorio in termini identitari e comunitari. L'esperienza relazionale è un processo intrinseco alle pratiche artistiche e diviene la sua materia principale. Le opere degli artisti raccontano l'istante, la situazione in cui il singolo si connette alla società, sperimentando nuove forme di convivenza, di dialogo, di confronto, di intrattenimento e anche di conflitto e, paradossalmente, di omologazione.

La partecipazione se è fine a sé stessa e non si carica di significato e di spinte che vengono dal basso, dalla comunità, rischia di diventare un evento sterile poiché non produce effetti di riflessione critica sul nostro tempo. Va precisato che "interagire", "partecipare", "collaborare", "condividere" non sono esattamente la stessa cosa; un'azione, un progetto, un'opera possono essere proposti in una situazione sociale specifica, ma non è scontato che attuino processi di condivisione in maniera automatica: concepire insieme un'opera, non è la stessa cosa che dividerla dopo che è stata fatta. Ogni opera condivisa ha delle implicazioni diverse, sia per l'artista che per i partecipanti, e ogni intervento genera narrazioni e significati diversi, pertanto generalizzare è rischioso. L'arte è materia viva, la riuscita dell'opera dipenderà dalla capacità dell'artista di elaborare fattori diversi di un percorso con i partecipanti. Quanto più la ricerca e la pratica dell'autore sono capaci prima di assimilare e poi di restituire nuovi processi combinatori, tanto più l'opera si carica di contenuti per veicolare un non detto.

In un mondo sempre più fluido, l'arte è mobile; se incontra la società plasma richieste di vivibilità, enuncia opportunità di diritti e di valori. Più che rappresentare, narra storie quotidiane, trasformando in attitudini poetiche le diversità. Sotto questa lente la riqualificazione di un contesto più ampio è da intendere come ipotesi di rigenerazione urbana: l'arte sociale diviene uno strumento di interpretazione del mondo e di immaginazione del futuro, con l'obiettivo di costruire una dignitosa e buona qualità della vita pubblica e sociale. Per esempio, Nosadelladue a Bologna e il

napoletano PAN sono tra le tante realtà che hanno intrapreso un percorso interessante di ricerca del rapporto tra arte e ambiente sociale, tutt'ora in fase di sperimentazione. Nel 2009 il Comune di Torino ha creato la Commissione per l'arte pubblica, promossa da otto assessori e composta da importanti istituzioni artistiche e culturali del territorio, con lo scopo di individuare strategie di sviluppo e manutenzione delle opere create per il territorio. A Bologna, il laboratorio permanente attivo GAP/Giovani per l'Arte Pubblica si avvale di consulenze di esperti italiani. Anche il LAP/Laboratorio permanente di Arte pubblica di Potenza considera la città stessa come piattaforma di allestimento (Scardi 2011).

Come l'architettura contemporanea, l'arte sociale valorizza caratteristiche fisiche, materiche, identità storiche e culturali in dialogo con i cittadini che abitano luoghi urbani o decentrati, agisce in un "con-testo" di nuovi processi di un'arte sempre più diffusa, abitabile e condivisa da soggetti consapevoli, come ipotesi abitativa e di animazione sociale, pertanto mezzo e non fine di coabitazioni possibili. Riflettere su una committenza pubblica, in cui è il cittadino che partecipa al processo creativo dell'opera con l'artista, manifesta un ulteriore passo in avanti nella concezione di un'arte sociale in cui il cittadino condivide con l'artista funzioni, significati, programmi di gestione e manutenzione, nell'ottica di uno scambio responsabile. Per sua stessa natura, l'opera diventa simbolica, soprattutto se include valori identitari, collettivi. Questo dispositivo, con il titolo programmatico *Nuovi Committenti*, si è trasformato in un vero programma d'arte pubblica, ideato dall'artista Francois Hers, con l'obiettivo di coinvolgere direttamente il cittadino nella committenza dell'opera.

A Torino il collettivo curatoriale è stato applicato per la prima volta in Italia, sul modello francese della Fondation de France (attiva in questo ambito da oltre vent'anni), per la realizzazione delle opere di Stefano Arienti, Massimo Bartolini, Claudia Losi e Lucy Orta nell'ambito del programma *Urban 2*, che ha incluso gruppi di bambini, insegnanti, abitanti di un complesso residenziale di edilizia pubblica e studenti liceali, chiamati a interagire, discutere, ragionare, lavorare, progettare con architetti, urbanisti, artigiani, responsabili della pubblica amministrazione e, naturalmente, con gli artisti e i curatori. E l'esito è stato la creazione di un'arte "politica", al servizio della collettività, nata da una serie di incontri nelle scuole del quartiere, sulla riflessione di "cosa manca qui?" o "cosa ti piacerebbe avere in questo luogo?". È il caso, soprattutto, di *Totipotent Architecture* (2003-2007), l'opera di Lucy Orta (Scardi 2011, 113-116).

A Milano *Il Giardino delle Culture* (2015) è un progetto pilota di spazio inclusivo e di riqualificazione di un frammento urbano dismesso, degradato,

compreso tra via Morosini e via Bezzacca (1250 mq), realizzato dal Comune di Milano e presentato dalle associazioni Comitato XXII Marzo, È-Vento, Teatro Laboratorio Mangiafuoco con il contributo economico del benefattore Lino Faccini. L'area, un ex "vuoto urbano", è attualmente pavimentata e recintata. Sono stati installati giochi per bambini, zone di sosta e relax, e alberi. *Il Giardino delle Culture* è riconoscibile per un grande murales realizzato dal *writer* Millo, alias Camillo Giorgino (Comune di Milano 2016). Questi e altri esempi sono al centro di strategie operative in cui arte, architettura e urbanistica ridisegnano modalità di vivere lo spazio comune. Esse devono imparare a confrontarsi, mettendo in campo progetti di ampio respiro, che non si generano da una relazione episodica con il territorio, ma dall'emergenza di mettere al servizio collettivo l'opera per il bene comune. Un'urbanistica che si pone come fine l'interesse di tutti, che garantisce la qualità della vita e canalizza le potenzialità di committenti pubblici e privati, salvaguardando progetti diversificati dai conflitti d'interesse personale. Con l'integrazione dell'artista, inteso come mediatore di nuovi valori e in grado di generare opportunità intergenerazionali, si dovrebbe ricontestualizzare il ruolo democratico e "politico" dell'arte, inserita nel contesto della città e nel territorio.

Nell'arte sociale l'obiettivo non sono le norme riconoscibili. Al contrario sono da considerare opere le scelte di come gli artisti intervengono in luoghi, situazioni e ambienti diversi all'interno di una pluralità espressiva dinamica in cui l'aggregazione o l'interscambio tra componenti fisiche e immateriali rispondono a esigenze connesse a luoghi interstiziali, in cui si attuano negoziazioni tra passato e presente, storia e memoria di operare, concepite dentro il tessuto urbano. In questo senso va letto lo spazio pubblico e privato insieme, come zona neutra aperta al confronto o scontro di processi articolati in fase di cambiamento sociale e culturale come dispositivo e sistema di segni generativi.

L'arte sociale crea un contesto specifico

Per l'arte sociale, l'opera, l'azione partecipata collettiva, l'aspetto performativo innescato dall'artista, sono polivalenti. Non possono essere classificati in categorie rigide, in quanto tendono a creare un contesto specifico. L'attività condivisa è costantemente *in progress*, coinvolge competenze diverse, mette in campo progetti che restituiscono al territorio valenze poetiche e simboliche, persegue un'azione di sensibilizzazione e conoscenza dell'area in cui si agisce. I progetti partecipativi possono essere d'intrattenimento, provocatori, prevedibili, patinati, inefficaci, simbolici, commemorativi oppure "politicamente impegnati". "Attiv-attori" di

critica sociale: si propongono come mediatori di un bisogno inespresso, lavorando anche sulle differenze, punto di forza e opportunità progettuale per dare forma a idee sociali come processi integrativi di modalità di comportamento, in cui il gesto, l'atto in sé, valorizza uno spazio tra gli individui. L'arte sociale potenzia una strategia di decentramento culturale, individuando un luogo d'azione, crea un contesto più che nelle aree centrali della città, nei quartieri limitrofi, nelle periferie, nelle fabbriche o in altre realtà ai confini delle metropoli, più adatte a motivare un dibattito, una riflessione e il desiderio di costruire insieme un rapporto tra spazio pubblico e privato.

Pertanto il paradigma della cooperazione, di azioni condivise tra l'artista e gli abitanti del luogo prescelto, diventa una delle chiavi di lettura dell'arte sociale come ipotesi di una comunità temporanea di spazi relazionali, che genera "con-senso" e che è aperta all'autogestione. Il cittadino, l'artista e i committenti devono condividere responsabilmente l'opera, con il fine di evidenziare domande di confronto, di scambio e, nel caso, anche di conflitto, come motore di esplorazione e conoscenza delle diverse realtà. Le generalizzazioni sono inopportune e ogni singola opera o progetto va contestualizzata nello spazio fisico o virtuale in cui si genera. Portare al di fuori della galleria e dentro il dominio pubblico un'azione condivisa, implica forme di progettualità ragionata in un ambito locale, territoriale, ambientale e paesaggistico dove l'artista lavora non *per*, ma *con* il cittadino. C'è inoltre il rischio di vedere l'arte sociale trasformata dalla committenza pubblica al fine di produrre consenso verso il proprio operato, ma questa distorsione "propagandistica" è fine a sé stessa; possibile ma non necessaria alle poetiche collettive e collaborative. L'arte sociale mette in discussione l'autoreferenzialità e l'autorialità dell'autore che "sacrifica" il suo ego narcisistico per un fine più etico, anche a discapito della tenuta formale ed estetica dell'opera (Perelli 2006).

Secondo l'economista Tony Bovaird, gli obiettivi per una riqualificazione urbana efficace, il cui fine dovrebbe essere secondo l'autore «l'aumento del benessere dei lavoratori della città» (1997), possono essere riassunti nell'aumento del reddito generato in città, nel miglioramento della coesione sociale, nell'aumento del peso della città nei processi decisionali nazionali, e nella promozione dell'immagine della città come luogo di cultura. Questo elenco, per quanto retorico e poco brillante possa essere, valorizza il ruolo "rigenerante" dell'arte. Mancano però il valore simbolico, l'importanza della poetica dell'attenzione, dell'ascolto e propensione verso l'altro che l'arte partecipata e condivisa per sua natura include.

Nel testo *Public Art: An Ethical Approach* del 1997, Antoni Remesar fornisce un elenco dei contesti e dei progetti attuabili. Innanzitutto i luoghi: parchi nella città, ma anche parchi "naturali"; biblioteche; ospedali; strade, zone residenziali; edifici pubblici; centri commerciali; in breve tutti gli spazi attraversati da persone. Poi, le forme d'intervento: piccole sculture, grandi installazioni; murales; dipinti; arredo urbano; tram o autobus; fontane; ponti e archi; torri di comunicazione; sistemi segnaletici; infrastrutture sportive. Alcuni interventi possono considerarsi monumenti, altri non lo sono. Infine, le funzioni: commemorare, migliorare il paesaggio visivo; aiutare la rigenerazione urbana attraverso gli investimenti e il turismo; collaborare e contribuire alla rigenerazione artistica e culturale, identificare una comunità; collaborare alla gestione dello spazio pubblico, rispondere a una politica generalizzata di qualità di vita. (Connecting Cultures 2013). Manca, qui, la voce arte sociale come riforma di vita di individui transnazionali che condividono il pianeta Terra, nell'ambito di "politiche umane", come direbbe Edgar Morin (2012, 33-39). L'ipotesi riformatrice suggerita consiste in un processo che, si auspica, sia di superamento delle barbarie in corso, non soltanto del terrorismo internazionale ma anche della violenza e indifferenza diffusa, all'insegna di una poetica dell'ascolto, di un fare inclusivo, di avvicinamento dell'altro, di conoscenza delle diversità, che metta in opera un cammino educativo verso un futuro migliore.

L'arte sociale veicola e tutela la tradizione umanistica, i principi democratici, nuovi segni e valori a partire dall'esistente, incorporando l'intersoggettività dell'artista alla condivisione delle esigenze della collettività, attraverso scelte coese. Come è noto, l'arte sociale viene declinata anche in *Community Art*, *Social Aesthetics*, *Connective Aesthetics*, *Dialogical Art* e in molti altri modi: un concetto di arte trasversale *in progress*, inclusiva di processi di modificazione della società globale, profondamente diversa dall'arte a destinazione pubblica, tradizionalmente monumentale.

Le tematiche condivise dell'arte sociale come processi di trasformazione

Dagli anni Sessanta e Settanta, la diffusione degli spazi culturali autorganizzati ha marcato l'arte pubblica all'insegna dell'happening collettivo e della partecipazione. Oggi l'artista, in relazione al territorio, si pone domande su come e dove sta agendo e nell'interesse di chi. Si chiede su chi e con chi agisce, chi lo promuove. Si interroga su quali siano gli strumenti e il messaggio dell'azione creativa in un determinato luogo. Decentramento dell'arte e valorizzazione del territorio nell'odierna società del nomadismo globale aprono una riflessione critica sul nodo tra post-

modernità e storia, identità e desiderio di comunità e di integrazione sociale. Nell'ottica di un'arte partecipata come sistema di azioni articolate che agiscono per una trasformazione sociale, produce informazioni e conoscenza sulla cultura globale che ha moltiplicato i centri emittenti di nuove pratiche e linguaggi.

Con ciò si vuole evidenziare il declino di criteri totalizzanti, di giudizi duraturi. Tutto cambia rapidamente nell'odierna società che sta ancora cercando nuovi parametri e linguaggi di processi di normalizzazione, per il momento ancora sfuggenti. Tanto più che nel nuovo millennio la stessa nozione di spazio pubblico è diventata un'ossessione, oggetto di riflessione in diversi ambiti di ricerca che richiede di volta in volta una trattazione specifica a seconda dei contesti. Il termine "pubblico" è di per sé polisemico, ambivalente, postula una sfera individuale in relazione a quella pubblica, comprende un insieme indifferenziato di individui e dipende da molteplici finalità e ambiti culturali, preclude un bene accessibile a "tutti" senza pagare il biglietto. Là dove c'è una persona si crea un contesto specifico, una dimensione privata, una soglia emozionale che per essere riconoscibile è veicolata da modelli della comunicazione sociale. Semplificando, l'artista mette in opera uno spazio intimo che si fa sempre più pubblico, quando riesce a plasmare un insieme di unicità, di identità soggettive, attese e speranze. Un'opera collettiva dalla trama proteiforme, nel farsi diventa testo di relazioni, storie, narrazioni, incroci d'immaginario prodotti da culture diverse.

A partire dall'inizio del nuovo millennio, l'arte pubblica, scevra di connotazioni ideologiche, rimosso l'obiettivo di rottura come gesto-segno di contestazione politica e sociale, aspira a costruire spazi della socialità, d'integrazione comunitaria, di scambi interculturali, assurge a laboratorio di condivisione di molteplici esperienze degli spazi urbani o naturali. Gli spazi pubblici, in particolare quelli autogestiti, generano relazioni e allargano il potenziale di audience e di partecipazione collettiva attraverso opere *in situ* in cui l'intervento di ricognizione simbolica del singolo artista attua un processo di risignificazione o stratificazione del luogo. Rispetto agli anni Sessanta e Settanta, l'arte pubblica come forma di "guerriglia urbana" o di lotta contro il potere praticata fuori dai contesti istituzionali o privati, quella a indirizzo sociale, lotta per la pace, la democrazia e si prende cura degli individui, è parte integrante di un processo collettivo ed è integrata a progetti urbanistici e architettonici, in diversi contesti museali di ampio raggio operativo anche per ragioni di marketing esperienziale del territorio e come indice dell'inclusione, trasversale e multiculturale. Non a caso oggi l'arte inclusiva è impiegata come elemento integrante del

nuovo assetto dell'"economia creativa". Insieme all'architettura, al design, al turismo, è tra le "cose" da consumare che produce audience del territorio, ambiente, paesaggio, come si è verificato per i *Floating Piers* (2016), primo intervento fluttuante ideato da Christo e Jeanne-Claude, un «boulevard dorato galleggiante» ideato per collegare, per qualche settimana soltanto, l'isola privata di San Polo e i paesi di Sensole e Sulzano a Montisola, sul lago d'Iseo. L'importante non è stata l'opera in sé, bensì esperirla, esserci *bic et nunc*, partecipare all'happening collettivo per scattare un *selfie* e condividerlo nei format virtuali. Questa tipologia d'interventi effimeri, d'impatto scenografico, hanno una seconda vita nei social media, generano confusione e connivenza insieme, intorno al concetto di arte inclusiva in bilico tra intrattenimento, consumo sociale e progettualità condivisa di scambio e d'intento più impegnato, integrativo e interculturale.

Negli ultimi anni l'arte contemporanea è di moda, grazie ai nuovi social media che potenziano il suo appeal di partecipazione pubblica. Il successo di un'arte così spettacolarizzata tende a banalizzare strategie inclusive meno appariscenti, ma più efficaci in termini qualitativi. Se negli anni Sessanta la parola chiave era partecipazione all'insegna della libertà espressiva di un'arte intrisa di valori etici più che estetici, che ha coniato un vocabolario "impegnato", comunitario e riconoscibile, oggi la parola "inclusione" indica una volontà di responsabilizzazione del singolo cittadino nei confronti della società, attraverso processi di negoziazione di scambi interculturali, tramite azioni, opere, strategie condivise tra pubblico e privato, tra artista e architettura, tra territorio e cittadino. L'azione dell'arte sociale non sostituisce politiche sociali di integrazione multiculturale, però ha valore in quanto attua un processo di sensibilizzazione e riconoscimento da parte della collettività di problematiche culturali-identitarie complesse, assumendo così un ruolo di socializzazione responsabile, come strumento di dialogo tra contesti diversi.

L'arte sociale configura un "ambiente" di democratizzazione delle culture legittimato da potenziali diversi, ed è complice di strategie finalizzate al superamento di schemi ideologici. La partecipazione collettiva nell'ambito artistico è indice di cambiamento sociale e di confronto tra pubblico e privato, tra memoria e identità, tra artista e cittadini. Sovente la collaborazione del tutto occasionale della gente comune a una determinata performance o happening non implica una reale partecipazione, o meglio condivisione di valori. Si risolve piuttosto in un'azione effimera senza modificare il sistema preesistente. Senza farsi, cioè, arte sociale come impresa umana per la collettività, in cui, lo ripetiamo, partecipazione e inclusione, relazione, pubblico e sociale sono diventati quasi sinonimi

di nuovi sintagmi abitativi rigeneranti. Secondo Claire Bishop (2006) questo agire condiviso costituisce l'avanguardia di oggi, anche se già dagli anni Novanta nell'ambito dell'estetica relazionale (Bourriaud 2001) era una pratica molto diffusa. Basti citare i lavori di Santiago Sierra, Carsten Höller, Tomas Saraceno o Jeremy Deller, Ai Weiwei e molti altri, noti per progetti impegnati socialmente che impiegano processi di interazione collaborativa. Anche se le opere tendono ad incidere maggiormente sulla coscienza sociale, sulla responsabilizzazione del singolo nei confronti della società, su un fare artistico più giusto che bello, scevro da strumentalizzazioni economiche e politiche.

Il concetto di inclusione nell'arte sociale, come già scritto, punta sulla messa in opera di modalità di cambiamento, di responsabilizzazione del singolo nei confronti della società, che dovrebbero condividere, oltre che un'azione occasionale, spontanea e performante in termini quantitativi, anche un fine qualitativo di riconoscimento di un'etica del nostro agire consapevolmente per la collettività. L'arte sociale, liberata da "forma di lotta", mette in opera progetti di ambienti/luoghi vivibili e praticabili, interstizi d'intervento effimeri e duraturi che coniugano il lato edonistico e estetico con quello etico, risignificando il luogo come opera collettiva, dal rinnovato valore civico dell'arte contemporanea finalizzata a un processo di autocostruzione al di fuori del mercato dell'arte. L'arte sociale è un atto che produce effetti e, quindi, implica anche una valutazione morale. Sul piano simbolico è alla ricerca di narrazioni infraterritoriali e produce un habitat di condivisione multi-etnica, superando i limiti del nostro modo di conoscenza parcellizzato che genera ignoranze globali. Propone una riforma del pensiero con opere, azioni, internet, tracce dense di richiami culturali e antropologici. È animata da nuove energie e immaginari che affrontano le incertezze, che sono individuali, sociali, storiche, rimettendo in circolo la domanda odierna di comunità e di appartenenza a qualcosa, a qualcuno o a qualche luogo. La prassi operativa contempla anche un'imprevedibilità legata alla relazione con le dinamiche del reale, l'opera dipende dalla tensione di partecipazione collettiva che l'ha generata e dall'esperienza vissuta.

Le partecipazioni a progetti corali ambientali praticati negli anni Ottanta e Novanta aprono la strada a una serie di interventi ispirati alla storia, alla memoria e all'identità dei luoghi, attingendo da elementi di cultura materiale, locale, popolare e altre pratiche generalmente associate alle tecniche artigianali o alla cultura materiale in genere, per tornare a lavorare nel luogo specifico con gli individui, per immaginare prospettive di comunità nell'epoca del nomadismo globale. L'arte sociale è un

insegnamento della conoscenza e della complessità umana che affronta relazioni tra il locale e il globale, agisce tra la parte e il tutto, nei luoghi urbani dove caos e ordine si incontrano, puntando sulla capacità di sviluppare legami umani.

Riferimenti bibliografici

- Agnoli, Antonella, 2009, *Le piazze del Sapere: Biblioteche e libertà*, Laterza, Bari.
- Bourriaud, Nicolas, 2001, *Esthétique relationnelle*, La presse du réel, Dijon.
- Bovaird, Anthony, 1997, *Public Art in Urban Regeneration: An Economic Assessment*, in Remesar, Antoni, a cura di, *Urban Regeneration: A Challenge for Public Art*, Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 116-127.
- Caliari, Gaspare, 2010, *Invito all'indugio*, Franco Angeli, Milano.
- Connecting Cultures, a cura di, 2013, *Arte, patrimonio e intercultura: Riflessioni e indagini sul diritto alla cittadinanza culturale*, Conneting Cultures Editions e Primp Editore, Milano.
- Deutsche, Rosalyn, 1988, *Evictions: Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge MA.
- Kwon, Miwon, 2004, *One Place after Another: Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge MA.
- Morin, Edgar, 2011, *La Voie*, Librarie Arthème Fayard, Paris [trad. it. *La Via*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012].
- Perelli, Lorenza, 2006, *Public Art. Arte: Interazione e progetto urbano*, Franco Angeli, Milano.
- Remesar, Antoni, 1997, *Public Art: An Ethical Approach*, in *Urban Regeneration: A Challenge for Public Art*, Universidad de Barcelona, Barcelona, pp. 7-10.
- Scardi, Gabi, a cura di, 2011, *Paesaggio con figura: Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Allemandi, Torino.



Art-propriAzioni Inclusive

Francesca Danesi

Elaborazioni del Proprio all'interno di un Comune

Inclusione qui non significa accaparramento assimilatorio né chiusura contro il diverso. Inclusione dell'altro significa piuttosto che i confini della comunità sono aperti a tutti: anche – e soprattutto – a coloro che sono reciprocamente estranei e che estranei vogliono rimanere. (Habermas 1996, 10)

Se per inclusione intendiamo l'azione di comprendere un singolo elemento/soggetto *all'interno* di un tutto/insieme, l'architettura è inclusiva quando è in grado di *far spazio* a soggettività singole o plurali (artisti, persone, identità, gruppi) escluse o marginalizzate dai sistemi dominanti (nella fattispecie, dal sistema dell'arte contemporanea, in generale dal mercato o dalla società stessa). Jürgen Habermas, in *L'inclusione dell'altro*, auspica società pluralistiche maggiormente inclusive nell'accezione di «sensibili alle differenze», in grado di riconoscerle e valorizzarle, in cui "l'altro" sia accolto, non assimilato o rifiutato. Un'inclusione che parte dal riconoscimento delle reciproche differenze e porta alla loro valorizzazione, non all'omologazione a un insieme/gruppo preesistente.¹

Da questo punto di vista, è difficile individuare realtà più inclusive degli spazi artistici indipendenti (anche definibili *alternative spaces*, spazi-progetto, *friche artistique*, *artist-run-spaces*, o ulteriori denominazioni), i quali, nascendo "al di fuori" delle logiche dominanti e auto-determinandosi in piena autonomia, si configurano come Alternativa, come "Altro"

1 - «L'eguale rispetto per chiunque, richiesto da un universalismo sensibile-alle-differenze, prende allora la forma di una "inclusione dell'altro" che ne salvaguardi le diversità senza *né livellare* astrattamente *né confiscare* totalitariamente» (Habermas 1996, 55).

e “Altrove”, si presentano come luoghi d’apertura e condivisione, di produzione artistica e di *open culture*, spazi di libertà e costruzione di possibilità future, di progettazione, sperimentazione, ibridazione d’idee, culture e azioni, laboratori d’identità, legami sociali, realtà da vivere, in cui dar luogo a esperimenti di micro-società, cantieri dove elaborare il *proprio sé*, all’interno di un terreno *comune*.

Esperienze alternative

Il fenomeno architettonico, artistico e politico al contempo, degli spazi artistici e culturali indipendenti si è generato, a partire dai tardi anni Sessanta, tingendosi spesso delle connotazioni politiche dei fermenti di protesta e spinta al rinnovamento di quel periodo, vivendo una stagione particolarmente prolifica negli anni Settanta e Ottanta a New York e in capitali europee come Londra e, dopo il 1989, Berlino.

Nel nuovo millennio (con dinamiche già vivaci negli anni Novanta in America² e sempre più accelerate e di respiro mondiale nell’ultima decade) si sta esponenzialmente diffondendo su scala globale, favorito dalla rete, che permette che tra le singole esperienze si stabilisca un rapporto non solo di comunicazione, ma di fertile scambio e sinergica collaborazione.³ Numerosi network, operanti a diverse scale territoriali, connettono le singole realtà locali, promuovendone cooperazione e sviluppo. Tali luoghi hanno offerto e offrono tutt’oggi asilo agli artisti che per scelta o costrizione non trovano spazio nei circuiti del sistema dell’arte. Le esperienze *alternative* scaturiscono spesso proprio dalla necessità degli artisti “fuori” dal sistema dominante di crearsi uno spazio d’espressione, come avvenuto, ad esempio, nel caso dello Studio Museum Harlem, nato nel 1968 a New York, in seno al movimento per i Diritti Civili (Rosati e Staniszewski 2012, 108). All’origine della decisione di aprire lo spazio di 2033 Fifth Avenue c’è proprio l’esclusione degli artisti afro-americani dalla mostra al Whitney Museum (*The 1930s: Painting and Sculpture in America*, 1968), alla quale risponde, l’anno seguente, l’esposizione *Invisible Americans: Black Artists of the 1930s*. Il proposito di Charles Innis, primo direttore del nascente spazio indipendente, è quello di creare «un terreno dove i

2 - Nel 1994, per esempio, a Brooklyn viene fondato Pierogi, spazio artistico indipendente che ha ospitato le opere di Mark Lombardi e che, nel 2009, ha aperto il Boiler, un ulteriore spazio espositivo per installazioni ambientali di grandi dimensioni.

3 - Network globali, come *Res Artis network*, continentali, come l’europea *Trans Europe Halles*, nazionali, come quello dei *Giovani Artisti Italiani*, o ancor più capillari, come *Actes-if*, riguardante i luoghi artistici e culturali indipendenti della sola zona della Île de France, ma appartenente al network *TEH*.

mondi artistici dei bianchi e dei neri si possano realmente incontrare» (Rosati e Staniszewski 2012, 108). Fin dalla fondazione sono stati previsti programmi per residenze e workshop. Nei decenni lo Studio Museum si è trasformato (si è formata una collezione permanente) e ha cambiato diverse sedi, ma senza mai smarrire l’intento e la natura inclusiva.⁴ È proprio la vocazione a fare spazio a soggettività “altre” a rendere queste esperienze particolarmente preziose.

Pratiche e processi di trasformazione riappropriativa

Il mondo sociale – ossia la totalità delle relazioni interpersonali legittimamente regolate – è soltanto accessibile nella prospettiva del partecipante. [...] Il mondo sociale è intessuto in maniera inestricabile delle intenzioni, concezioni, pratiche e linguaggi dei suoi appartenenti. (Habermas 1996, 52)

I centri artistici indipendenti fan spazio a forme artistiche, modalità produttive ed espositive differenti da quelle degli spazi tradizionali (vi sono residenze artistiche anche permanenti, spazi dove praticare l’arte in modo laboratoriale e collaborativo...), talvolta si aprono anche a persone colpite da esclusione abitativa, come nel caso del MAAM di Roma, in cui vivono famiglie sfrattate e impossibilitate ad accedere al mercato immobiliare della capitale, o La Générale di Parigi, che mette a disposizione i propri spazi per le assemblee dei *sans-Papiers*.⁵ Il loro programma funzionale è dunque alquanto articolato e variabile, poiché si cala in un continuo progetto dell’organizzazione e dell’uso condiviso degli spazi esistenti che dunque vengono riallestiti e trasformati incessantemente, a seconda delle esigenze della specifica situazione. L’ampia *hall* de La Générale, per esempio, viene frequentemente trasfigurata per ospitare mostre, workshop, eventi artistici o culturali, pranzi sociali, fiere editoriali o semplicemente per le varie attività quotidiane lavorative, di formazione o ricreative, coerentemente alla sua natura di «spazio conviviale».⁶

4 - Tra le attività laboratoriali si segnala il “Cinema workshop” per i giovani residenti del quartiere di Harlem.

5 - La Générale, attiva dal 2005 in diverse sedi a Parigi, si definisce cooperativa artistica, politica e sociale. Tra le molteplici attività artistiche, formative, residenziali e altre ancora, si offre anche come spazio assembleare per gruppi informali privi di riconoscimento «*La Générale met à disposition ses espaces pour permettre au collectif d’assurer ses rassemblements et de préparer ses actions*»: <https://www.lagenerale.fr/?p=8223> [2017].

6 - La *hall* di dieci metri d’altezza e 300mq di superficie viene definita «*espace convivial par nature, elle est le lieu de rassemblements des résidents en présence, elle sert également d’atelier pratique pour différentes interventions culinaires, et fait office de laboratoire de recherche gustative*».

Le realtà indipendenti, radicandosi nel contesto fisico, urbano, sociale e umano da cui traggono la propria ragione d'essere, assumono caratteristiche locali, tuttavia foriere di principi universali di validità globale. Prediligono gli spazi marginali/negletti e scelgono di ri-abitare edifici abbandonati delle più variegata tipologie, dagli spazi produttivi in disuso a quelli commerciali sfitti nei centri storici. Sviluppano progetti *time-based*, articolati come un processo aperto alle continue modifiche e attuato per fasi progressive. L'organizzazione spaziale dunque non è stabile, ma variabile nel tempo. Per mezzo di architetture interne provvisorie e leggere, integrate con forniture spesso prodotte o "post-prodotte"⁷ dagli stessi artisti, residenti e fruitori con tecniche *do-it-yourself*, lo spazio viene allestito e reso abitabile, e diviene il teatro di continue trasfigurazioni riappropriative, oggetto e soggetto di queste e opera d'arte collettiva.

Le tecniche di riuso degli edifici, così come dei materiali esistenti, si spingono ben oltre lo spontaneismo, anche se la forte sperimentale (e gli esigui fondi per autofinanziare i progetti) talvolta hanno esiti compositivamente deboli, ciò nonostante, nella maggior parte dei casi di altissima qualità funzionale, formale ed estetica. Si tratta di pratiche spaziali, artistiche e architettoniche, che, da un punto di vista estetico, attingono a piene mani da dadaismo, situazionismo, arte povera, *process art*, *street art*... e, da un punto di vista processuale, dalle arti relazionale, sociale, partecipata, pubblica. La realizzazione dei luoghi avviene dunque per mezzo di un quotidiano processo d'ibridazione e *cross-over* tra elementi di continuità e richiamo al passato (con arredi, oggetti vintage o materiali industriali, per esempio) e nuovi innesti contemporanei; un'inesauribile combinazione di linguaggi, culture, approcci, che concilia tattiche contingenti a strategie e principi generali, sguardi locali a prospettive globali.

Ogni caso è estremamente *site-specific* e legato al contesto geografico-spaziale e sociale-umano in cui s'inserisce. Inoltre, il profondo legame tra la configurazione spaziale e il progetto artistico che la determina è insito nella nozione sociologica di "spazio-progetto" (Henry 2003) e implica che l'architettura incarni lo stesso processo (collettivo, sperimentale, sviluppato nel tempo e in continuo cambiamento) d'immaginazione,

Elle peut aussi servir de cantine lors de résidences de grosses équipes ou pour des tournages de cinéma: http://www.lagenerale.fr/wp-content/uploads/2011/08/FICHE_TECHNIQUE.pdf [2017].

7 - Circa il concetto di "postproduzione", desunto dall'ambito cinematografico e utilizzato prima in ambito artistico, poi nella critica architettonica (in particolare riguardo all'intervento di Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal sul Palais de Tokyo), si veda Nicolas Bourriaud (2002).

piantificazione e costruzione del luogo, che viene infine realizzato ad opera della molteplicità dei soggetti coinvolti (con attitudini, competenze e compiti differenti) attraverso pratiche estetiche collaborative in cui ciascuno è chiamato a prendersi delle responsabilità, a donare il proprio contributo alla trasformazione dell'esistente in possibile.

Fuori dal lindo *white cube*, verso un museo "reale"

È l'opposto della scatola bianca. Le opere si agganciano una all'altra senza soluzione di continuità, modificandosi e complicandosi nei giochi di sponda che l'occhio è invitato a fare. E poi c'è la vita, con i panni stesi, i giocattoli abbandonati, le sedie, i mobili, i materassi, ecc. che qualche volta non sai bene se sono un'opera o no. E questo ci diverte. Infatti, non mettiamo etichette. (Greco e Mari 2016)

Musei vissuti come il MAAM "danno vita alle opere", al contrario di *white cube* (O'Doherty 1986) e ipermusei (Ciorra e Suma 2002; 2008) che, esponendole come oggetti già finiti e sospesi fuori dal tempo, talvolta più che musealizzarle sembrano "mummificarle", privandole di vitalità,⁸ dunque snaturandone il senso. Per questa peculiarità, Cesare Pietroiusti ha coniato la definizione di «museo reale», in contrapposizione col «museo virtuale», e ne ha riassunto alcune possibili caratteristiche (Pietroiusti in de Finis 2015, 11-13), qui rielaborate:

Ospitalità: la capacità di accogliere tutti gli abitanti, sia i visitatori (chi entra), sia i residenti (i quali aprono i propri spazi di vita agli esterni), facendo sentire le persone "ospiti" nella duplice accezione attiva di "ospitanti" e passiva di "ospitati".

Residenzialità: l'integrazione e la convivenza armoniosa fra esperienze umane, culture, arti e saperi differenti.

Utilizzabilità: il piegare l'organizzazione spaziale e la configurazione architettonica all'uso che i partecipanti vogliono fare di tale luogo, l'adattare il progetto alle esigenze artistiche e prima ancora umane e non l'opposto (come sovente viene rilevato per musei estetizzanti, le cui

8 - Al punto che Cesare Pietroiusti, in un'intervista, indica *Metropoliz* come luogo più adatto all'arte contemporanea rispetto al MAXXI. Si veda l'intervista disponibile su: <https://www.facebook.com/museoMAAM/videos/vb.314110191995942/401114739921714/?type=2&th> (data ultima consultazione 29 aprile 2017). Il progetto ha ricevuto il "Premio internazionale 2014 per la Cultura Indipendente in Movimento" e Giorgio de Finis, antropologo, filmmaker e ideatore di questo cantiere romano, è stato recentemente individuato come possibile direttore del museo Macro.



sensazionali forme spingono alla selezione di opere dimensionalmente adatte all'esposizione in tal contenitore).

Produttività: la dimensione laboratoriale e attiva, in contrapposizione a quella conservativa e contemplativa degli spazi espositivi tradizionali. Nei musei reali le opere vengono prodotte e vissute, non solo esposte.

Polisensorialità: la facoltà di stimolare tutti i sensi, di proporre esperienze spaziali e artistiche che si spingono oltre la consueta egemonia della vista.

Permeabilità: il lavorare sul territorio, diffondendo le attività al contesto fisico (organizzando, ad esempio, eventi in spazi aperti o esposizioni in locali anche privati, disseminati nello stesso quartiere) e assumendolo come materia di ricerca e sperimentazione progettuale.

Leggerezza: declinata, da un punto di vista fisico, come intervento improntato a flessibilità nel tempo, dello spazio e d'uso; da un punto di vista organizzativo, come caratteristica di una progettualità aperta alla dimensione temporale e temporanea, alle modifiche e gli adattamenti progressivi, alla concezione dell'architettura come processo continuo, non come prodotto finito; infine, da un punto di vista «politico e mediatico», come sobrietà formale, in quanto, come sottolinea l'artista, «l'eccesso di attenzione tende ad azzerare lo sviluppo dei significati e della ricerca» (Pietroiusti in de Finis 2015, 13).

Polidisciplinarietà: ibridazione di una pluralità di arti, per realizzare “luoghi delle muse” che concepiscano la conoscenza come insieme, molteplicità.⁹

Marc Augé, dopo averlo visitato, ha definito il MAAM un “superluogo” proprio per la capacità di offrire spazi reali e abitabili, non indifferenti alla vita umana, anzi, al contrario, in grado di accoglierla e proteggerla: «è la prima volta che vedo un luogo di questo genere, un luogo così ricco di opere d'arte, un luogo in cui l'arte protegge. Perché questo luogo, con l'aiuto dell'arte, accoglie gli esclusi» (Augé in de Finis 2017, 72).

9 - «Le Muse rappresentano una molteplicità, l'idea cioè che la conoscenza sia un “insieme”, la varietà di queste sfaccettature è costitutiva e inevitabile. Un museo reale, come casa di questa molteplicità, può accogliere discipline, linguaggi, metodi e approcci diversi e trovare proprio nella diversità e non nella specializzazione, la sua essenza di museo» (Pietroiusti in de Finis 2015, 13).

EMAAMcipazioni inclusive¹⁰

Il MAAM – *Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz_città meticcias* – mi pare quanto più prossimo all'idea di uno spazio pubblico non statale di invenzione di una nuova idea di città e inclusione sociale a partire dall'immaginazione artistica e dalla sperimentazione collettiva. (Allegrì 2017)

Il MAAM è uno spazio pubblico inclusivo che sperimenta una nuova concezione sociale, politica e urbana; è una «vivente barricata poetica»¹¹ innalzata per proteggere con l'arte *Metropoliz*, la «città meticcias», realtà residenziale innestata ai confini della capitale,¹² in un ex-stabilimento della Fiorucci occupato nel 2009 da 200 persone, aiutate dai Blocchi Precari Metropolitanì. In un primo momento l'ampia area (20.000 mq) è stata mappata e studiata per trovare soluzioni abitative dignitose per le sessanta famiglie e i moltissimi bambini. Negli anni, anche attraverso l'esperimento-laboratorio etnografico di *Space Metropoliz*, la città meticcias si è trasformata in un «museo politico»,¹³ un «contesto che promuove autonomia e cooperazione, dialogo intergenerazionale e felice indipendenza, arte e socialità» (Allegrì 2017), uno spazio di emancipazione.

Fin dall'esperienza fondativa, con il progetto *Space Metropoliz*,¹⁴ il MAAM si è proposto come cantiere di possibili mondi comuni, elaborando, in questa prima fase istruttoria, non solo l'immaginario, ma anche le stesse relazioni umane che costituiscono la comunità di *Metropoliz*. Il coinvolgimento diretto degli abitanti nella costruzione di un set fantascientifico è stato imprescindibile per stabilire un rapporto di collaborazione tra le molteplici identità e culture presenti e tra queste e gli artisti, i filosofi

10 - Il termine "Emaamcipazione" è anche il titolo di un'opera pittorica curata da de Finis, ripreso dall'articolo di Lori Adragna *Emaamcipazioni al Maam* (2014).

11 - Tale definizione di Peppe Allegrì (2017), richiama il titolo di de Finis, Giorgio, a cura di, 2015, *Forza tutt**. *La barricata dell'arte*, Bordeaux edizioni, Roma.

12 - Giorgio de Finis scopre la città meticcias durante una passeggiata esplorativa lungo il Grande Raccordo Anulare, organizzato dal collettivo Stalker, alla ricerca dei nuovi limiti della città.

13 - «MAAM Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz nasce nel 2012 per difendere la "città meticcias", l'occupazione abitativa insediatasi al civico 913 di via Prenestina a Roma. Progetto situazionista e relazionale, museo politico, il MAAM prefigura il contemporaneo sperimentando lo spazio e il tempo del comune», (de Finis 2015, retro di copertina).

14 - «*Space Metropoliz* è stato un film documentario (doveva essere anche un cortometraggio cinematografico), un esperimento di riqualificazione e di progettazione partecipata, un dispositivo situazionista e relazionale, una installazione artistica, un ciclo di laboratori creativi condivisi, una ricerca antropologica, uno spazio temporaneo per l'arte, e molto altro ancora» (Boni e de Finis 2015, 9).

e gli antropologi che, assieme a loro, hanno poi dato vita al progetto del *Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz_città meticcias*. L'impostazione giocosa e fantasiosa, libera dai vincoli e soprattutto dalle aspettative che un progetto architettonico avrebbe creato,¹⁵ ha permesso d'instaurare un rapporto di fiducia e reciproca conoscenza e ha spalancato quindi le porte alla più massiccia sperimentazione museale avviata dal 2012.

Art-proprieAzioni: dal riuso degli spazi, alla riorganizzazione delle forme di vita, attraverso pratiche estetiche d'inclusione radicale¹⁶

È importante, anche se gli obiettivi non si raggiungono, come non si raggiunge la luna, agire. Se tutti si rendessero conto che agire verso un progetto di salvezza è già di per sé salvezza, il cambiamento sarebbe fatto.¹⁷

Gli spazi artistici indipendenti sono luoghi inclusivi non solo perché offrono locali attrezzati per la produzione, l'esposizione e la residenza ad artisti e persone esclusi dal sistema artistico o sociale dominante, ma perché incarnano essi stessi, nella configurazione materiale, come in quella organizzativa, l'esito di processi partecipati nei quali le trasformazioni dell'esistente vengono condotte e attuate collaborativamente in compimento di un progetto condiviso. Attraverso le modalità con cui si pianifica e realizza tale progetto, avviene la costruzione di valori comuni (esito di dialogo e negoziazione), culturali, identitari, sociali, etici e politici.

Non si tratta solamente di pratiche di modifica dello spazio fisico, anche se le tattiche mediante cui questa avviene sono per certi aspetti assimilabili a quelle del riuso adattivo (attuato per fasi progressive nel tempo, con tecniche di riciclo di materiali esistenti e sovente d'autocostruzione...),

15 - Il pensiero corre alla drammatica conclusione dell'esperienza di Savorengo Ker, nella quale il collettivo romano Stalker, assieme agli abitanti del campo rom Casilino e agli studenti di architettura dell'Università di Roma Tre avevano concepito e autocostruito una "casa di tutti", distrutta per un incendio nel 2008, con conseguente sconcerto dei residenti, che hanno visto il proprio sogno d'inclusione ed emancipazione andare letteralmente in fumo (Careri in Boni e de Finis 2015, 83-99).

16 - Giuseppe Allegrì (in de Finis 2017, 30) parla di «inclusione attiva e rigenerazione artistica», ma nel caso del MAAM si può parlare anche di *inclusione radicale*, come formulata da Gerald Raunig: «L'inclusione radicale significa la potenzialità dell'apertura del proprio territorio esistenziale, un territorio fondamentalmente inclusivo senza né porte né soglie, una maniera di riterritorializzare lo spazio e il tempo» (Raunig e Montero in de Finis, Benincasa e Facchi 2015, 329).

17 - Affermazione di Michelangelo Pistoletto, riportata da Lori Adragna (2014b).

bensi di pratiche spaziali,¹⁸ artistiche e architettoniche al contempo, per mezzo delle quali s'invera una reale riappropriazione identitaria, estetica, antropologica, comunitaria e, in ultima analisi, politica:

Ciò che fa l'arte è immaginare "qualcos'altro" rispetto al reale dandogli la consistenza e il corpo della realtà stessa, immaginare un mondo che non c'è vuol dire andare oltre lo *status quo*, il conformismo, il fatto che tutto sia scontato, ineluttabile, e quando lo si rende materialmente visibile, come fanno gli artisti, si offre la possibilità agli altri di partecipare a questa immaginazione che, slegata dall'utile e dalla sopravvivenza, ci permette di realizzare un'immagine di bellezza, di significatività, di sensi multipli e universali. (Montanino in de Finis 2015, 27)

Riferimenti bibliografici

Adragna, Lori, 2014, *Emaamcipazioni al Maam*, in «Insideart», 21 Giugno: <http://insideart.eu/2014/06/21/emaamcipazioni-al-maam/> [2017].

-----, 2014b, *Roma è una Metropoli: Intervista con Giorgio de Finis*, in «Artribune», 25 Marzo: <http://www.artribune.com/attualita/2014/03/roma-e-una-metropoliz-intervista-con-giorgio-de-finis/> [2017].

Allegrì, Peppe, 2017, *Il MAAM e l'invenzione artistica di un'altra città. Eccedenze, inclusione, ozio*, in «Operaviva», 21 Aprile: <http://operaviva.info/il-maam-e-linvenzione-artistica-di-unaltra-citta/> [2017].

Boni, Fabrizio e de Finis, Giorgio, a cura di, 2015, *Space Metropoli: L'era delle migrazioni esoplanetarie*, Bordeaux edizioni, Roma.

Bourriaud, Nicolas, 2002, *Post Production, La culture comme scenario: Comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Les Presses du Réel, Dijon [trad. it. *Postproduction: Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmediabook, Milano, 2004].

Ciorra, Pippo e Suma, Stefania, a cura di, 2002, *I musei dell'iperconsumo: Atti del convegno internazionale*, Accademia Nazionale di San Luca, Roma.

-----, 2008, *Nuovi musei: I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumo*, Libria, Melfi.

18 - Cecilia Guida (2012, 22) definisce le *spatial practices* come «pratiche non oggettuali ma esperienziali che, a partire dalla comune esigenza avvertita dagli artisti di uscire dai luoghi deputati, occupano gli spazi della vita e della comunicazione contemporanea, per sperimentare modalità estetiche diverse, con la partecipazione attiva di una comunità più vasta e "spontanea". Esse si affermano a partire dai primi anni Novanta negli Stati Uniti e in Europa».

De Finis, Giorgio, a cura di, 2015, *Forza tutt*: La barricata dell'arte*, Bordeaux edizioni, Roma.

De Finis, Giorgio, 2017, *Maam: Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoli_città meticcica*, Bordeaux edizioni, Roma.

De Finis, Giorgio, Benincasa, Fabio e Facchi, Andrea, a cura di, 2015, *Exploit: Come rovesciare il mondo ad arte. D-istruzioni per l'uso*, Bordeaux edizioni, Roma.

Guida, Cecilia, 2012, *Spatial practices: Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano.

Greco, Cristina e Mari, Elia Cornelio, 2016, *Il MAAM di Metropoli_città meticcica e "la costruzione di un mondo nuovo"*, in «Il lavoro culturale»: http://www.lavoroculturale.org/il-maam-di-metropoliz_citta-meticcia/ [2017].

Habermas, Jürgen, 1996, *Die Einbeziehung des Anderen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main [trad. it. *L'inclusione dell'altro: Studi di teoria politica*, Feltrinelli, Milano, 2013].

Henry, Philippe, 2003, *Les espaces-projets artistiques: une utopie concrète?*, Script de l'exposé pour la journée professionnelle sur les "Nouveaux espaces, nouvelles formes", MIRA ! Sitges Teatre Internacional, 2 Giugno.

O'Doherty, Brian, 1986, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles [trad. it. *Inside the White Cube: L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan & Levi, Milano, 2012].

Rosati, Lauren e Staniszewski, Mary Anne, a cura di, 2012, *Alternative Histories, New York Art Spaces, 1960 to 2010*, The MIT Press, Cambridge MA.

Musica e città Pratiche inclusive e spazi del progetto

Antonio Longo

Le pratiche come contesto progettuale

Questo testo racconta di come singole persone, gruppi e talvolta comunità che praticano la musica per passione, che in essa si riconoscono e identificano, possano contribuire a formare e a modificare gli interni e gli spazi collettivi della città. Indirettamente invita a riflettere su come il lavoro e il ruolo dei progettisti, nelle sue molte articolazioni e forme, possa interpretare tali condizioni innovando le modalità di costruzione critica del contesto, precisando i propri limiti e spazi d'azione, individuando nuovi temi attuali, rispondendo a reali condizioni di necessità e legittimità. Nell'economia di questo volume la pratica musicale amatoriale non costituisce altro che un esempio delle molte pratiche individuali e collettive che formano l'ecologia quotidiana delle città e territori contemporanei e che ne disegnano gli spazi attraverso il continuo movimento e continue dinamiche di inclusione ed esclusione, di decodificazione e ridefinizione dei comportamenti, regole, ruoli e spazi (Irti 1978; Secchi 1982; Wegner 1998; Amin e Thrift 2001; Pasqui 2008; Balducci, Fedeli e Pasqui 2008; Crosta 2010). La musica o, più propriamente, "fare musica" è una pratica che si distingue, insieme a molte pratiche del tempo libero e della socialità, del benessere, perché legata alla sfera degli interessi, delle passioni personali e del piacere, ed è connotata da un carattere intenzionale nel privato ma che con grande energia può assumere implicazioni civili, culturali o ideologiche. Ciascuna di queste pratiche corrisponde a forme di apprendimento, significati e valori che possono definire nuove identità o consolidare identità presenti, definire comunità e luoghi, creare ragioni e condizioni per investimenti in imprese, per la realizzazione di infrastrutture, in alcuni casi di progetti



di grandi dimensioni, frutto dell'interpretazione e della responsabilità definita di progettisti, destinati a durare nel tempo, a sedimentarsi e stabilizzarsi in fatti urbani.

L'intenzione non è quindi quella di constatare o celebrare la capacità auto organizzativa e innovativa di antiche o nuove forme sociali quanto piuttosto di raccontare, attraverso un punto di vista informato, i caratteri delle ecologie con cui oggi i progettisti si possono confrontare, attraverso progetti multidimensionali e che implicano tanto capacità immaginative e costruttive quanto capacità di composizione e curatoriali come già argomentato all'interno di questo volume da Pierluigi Salvadeo. Il presupposto, ovviamente, è che l'attività e il ruolo del progettista non possano essere intesi come autonomi rispetto al contesto ma ne sono al contrario parte integrante, collocandosi entro processi in cui sono in molti a contribuire attivamente alla formazione e alla modificazione degli spazi, alla loro qualificazione, in modo spesso consapevole, intenzionato, spesso fuori dagli schemi dei ruoli professionali predefiniti e dai più consueti rapporti tra committenza, responsabilità tecnica e professionale. Questo non è solo un modo per comprendere meglio le possibili domande emergenti e disporre di chiavi di interpretazione dei cambiamenti, ma soprattutto per mettere in gioco un punto di vista operativo, progettuale e attivo, per cogliere nei cambiamenti i nodi di nuove e insorgenti urbanità e relazioni.

Fare musica, un insieme di pratiche che disegnano spazi

Fare musica è una pratica artistica, un'attività intellettuale e fisica, che richiede continuità e costanza, e che procura piacere e, a volte, sofferenza. Come ben raccontato da Richard Sennet, ha le caratteristiche di una pratica artigianale che per produrre risultati e conoscenza presuppone la relazione tra corpo e strumento nelle molte ore di esercizio individuale o d'insieme (Sennet 2008, 2012). Fare musica è una pratica sociale con radici antiche ma sempre rinnovata: nella reinvenzione dei linguaggi, degli strumenti tecnici ed espressivi, dei contesti e delle finalità entro cui si svolge entro uno stretto legame, senza confini, tra musica colta, popolare, professionale e amatoriale (Stravinskij 1942; Gaslini 1975; Berio 2013). Come per tutte le pratiche che implicano comunicazione, fare musica insieme è stato facilitato ed enfatizzato dall'infrastruttura della rete web che oggi ha potenzialmente globalizzato le relazioni e le comunità in rete di musicisti, amatori o professionisti, e ha reso accessibili documenti, informazioni, performance ed esempi di oggi e del passato. Tuttavia non c'è pratica musicale che non dia forma a spazi fisici e relazionali. La

musica, in solitudine e nella concentrazione individuale, crea spazi privati, cellule minime d'intimità che nella dimensione collettiva divengono spazi di relazione. Un quartetto esegue una partitura in una stanza, un gruppo di musicisti tra i passanti suona in una strada, nella carrozza della metropolitana affollata irrompono un violinista e un chitarrista. Ciascuna di queste situazioni misura spazi in rapporto con le altre persone presenti, definisce cellule minime d'inclusione ed esclusione, di attrazione o rifiuto, del tutto immateriali perché legate all'evento musicale che, terminato, restituisce allo spazio il precedente stato. Intorno a situazioni elementari di questo tipo, nella ripetizione, a volte nella ritualità del concerto, nella formalizzazione via via crescente dell'orchestra e del teatro si producono le condizioni e si genera la necessità dell'architettura costruita, che può divenire monumento e formalizzarsi come grande fatto inclusivo. Cambia la scala, la capacità di permanere nel tempo, ma il materiale elementare è il medesimo e il silenzio che precede e segue ogni frase musicale in una sala da concerto, complementare e necessario al suono, ce ne ricorda l'essenzialità.

L'inclusività può essere intesa anche come requisito cercato consapevolmente attraverso il progetto ed è la prestazione riconoscibile di edifici o spazi urbani, dove la musica è un rito che vede da un lato artisti esecutori, eccellenti, e dall'altro il pubblico appassionato. Spazi di questo genere hanno in alcuni casi rappresentato la riconoscibilità di città, come luoghi rituali, simboli della rinascita e della coesione di comunità, di condivisione di valori comuni: è stato così per la ricostruzione della Scala a Milano nel dopoguerra ad opera di Luigi Lorenzo Secchi (Susani 1999), con il celebre ritorno di Arturo Toscanini, per la costruzione della Filarmonica di Berlino progettata da Hans Scharoun nei luoghi distrutti dalla guerra e intorno alla disposizione dell'orchestra, presso la ferita del muro di Berlino (Stresemann 1984) o quando, nell'evento di una giornata di fine giugno del 1980, lo stadio di San Siro è stato aperto alla città per accogliere una delle due date italiane del tour di Bob Marley attribuendo un nuovo senso a una grande architettura esistente (Sofri 2011). E se queste sono grandi eccezioni, in scala ridotta sono architetture inclusive, riferimenti durevoli e monumenti per comunità locali, le innumerevoli conchiglie o i chioschi per i concerti delle bande di ottoni che contribuiscono a disegnare lo spazio di quasi tutte le piazze dei piccoli centri di tradizione austro-ungarica. Lontano dalla resistenza di queste architetture che appartengono a storie del passato o a cerchi in cui un passato di unità e coesione permane, oggi accade, sempre più spesso, che le ragioni e l'energia che portano molte persone ad affollare ancora questi luoghi sono le medesime che le spingono, passando da ascoltatori

appassionati a protagonisti attivi, ad incontrarsi, a condividere esperienze e conoscenze, a trasformare l'occasione in consuetudine e in una miriade di situazioni e luoghi diversi, spesso decentrati, inattesi, non sempre evidenti e visibili: nelle case private, nelle sale collettive dei paesi e dei quartieri, nei teatri di provincia, nelle scuole. Fuori dalla formalizzazione e dalla stabilità della sala da concerti la pratica musicale produce i suoi riti, regole e formazioni, le prestazioni degli ambienti in cui si svolge diventano elementi costitutivi di nuovi spazi potenziali e diffusi negli interni domestici e nella città.

Dagli interni domestici alla città

Nell'epoca della rigorosa divisione del lavoro i borghesi hanno difeso l'ultima loro musica nel fortilizio del pianoforte che presidiavano in forze; con una disinvoltura a vero dire ben poco preoccupata delle orecchie dei non addetti. Gli stessi errori, inevitabili, avevano un nesso attivo con le opere, ignoto ormai a coloro che andavano ad ascoltarle rapiti in impeccabili esecuzioni concertistiche. I suonatori a quattro mani la pagarono apparendo vecchiotti e casalinghi, dilettareschi e sprovveduti. Ma il loro diletantismo non è nient'altro che l'eco e l'ultimo prodotto della vera tradizione del far musica. Resta da domandarsi per chi a buon diritto suoni l'ultimo artista una volta morto l'ultimo dilettante che vive nel sogno di essere artista anche lui. (Adorno 1968, 136)

Nelle parole che nel 1933 Theodor Adorno – che, come noto, oltre che filosofo, era critico musicale e ottimo pianista dilettante – dedicava alla pratica del quattro mani si coglie la natura e il senso dell'amatorialità, il rapporto attivo con la musica come forma di conoscenza e la condivisione dell'esperienza. Immaginiamo di collocare queste consuetudini in alcune case borghesi d'eccezione: casa Schröder (1924), ad esempio, o casa Tugendhat (1928), casa Müller (1928), casa Schminke (1932); sono tra le più note architetture moderne europee. Conosciamo i loro ambienti originali attraverso alcune immagini celebri che ne hanno descritto le piante e le sezioni, le prospettive, gli scorci degli interni, abituandoci nostro malgrado ad una rappresentazione delle architetture del passato disabitata e silenziosa quando l'epoca che hanno attraversato è stata invece, oltre che affollata e violenta, estremamente rumorosa (Pivato 2011). Se osserviamo con cura le piante e le immagini originali di queste quattro case straordinarie troveremo sempre lo stesso ospite ingombrante: l'icona schematica o la sagoma di un pianoforte a coda; al centro di una stanza da letto come nella casa Schroeder, che grazie a pareti mobili si unisce alle stanze vicine, o affiancato a una lunga parete rettilinea o di vetro

come nelle ville Tugendhat o Schminke, o isolato è un po' fuori misura al centro di un ambiente dedicato alla musica nella casa Müller. Più di altri oggetti il pianoforte a coda appare anacronistico nelle forme, resistente all'innovazione, in grado di condizionare l'organizzazione di uno spazio interno. Immaginarne il suono, magari stentato come ci ricorda Adorno, non solo descrive il permanere delle consuetudini culturali e sociali borghesi, mentre l'architettura modificava i propri linguaggi e spazi, ma rimanda ai riti e alle pratiche individuali e collettive, a volte alle visioni del mondo per cui quelle case erano state inventate, ai fatti che in esse erano stati immaginati e alle molte storie che nel corso del tempo in quelle case sono avvenute (Abalos 2001; Irace 2015). Ogni oggetto che troviamo nelle planimetrie e nelle foto ci aiuta a immaginare la vita che in quegli spazi si è svolta e come questa ne abbia adattato le forme. È anche l'indizio di come quegli spazi siano stati ridimensionati e riorganizzati dall'interno ricostruendone l'ordine fino a ridimensionare il senso stesso dell'abitazione moderna e dello spazio urbano contemporaneo: il suono resta tra le pareti della stanza o supera i muri e le finestre.

Si potrebbe obiettare che la pratica musicale ha un carattere esclusivo, elitario, esercitata da persone che più di altre hanno accesso al capitale della cultura e della conoscenza. Negare che nella pratica musicale attiva permanga almeno in parte lo spirito descritto da Adorno sarebbe sbagliato e forse l'attaccamento a forme classiche della conoscenza, o per lo meno alla tradizione, è un dato comune a chi pratica la musica attivamente sia esso un cultore del barocco o del blues o anche del revival popolare. Ma, esattamente come le forme e i linguaggi dell'architettura moderna borghese si sono diffuse e riprodotte e fanno parte dell'immaginario comune globale uscendo dalla sfera esclusiva, non vi è dubbio che la pratica musicale non professionale non sia più una forma di autorappresentazione e sia da tempo uscita dal contesto della casa borghese per diffondersi globalmente come pratica sociale, con diverse caratteristiche e intensità che dipendono dalle diverse tradizioni culturali nazionali e locali, dagli investimenti nella formazione pubblica del capitale culturale.

Fare musica è una pratica trasversale tra età, ideologie, cultura, che dà luogo a innumerevoli orchestre amatoriali, cori, formazioni bandistiche, scuole di musica per ragazzi e per adulti. In Italia, pur in una condizione non confrontabile con il resto d'Europa, vi sono oltre 2700 cori amatoriali, oltre 2500 bande musicali,¹ vi sono numerose orchestre giovanili spesso

1 - L'attività delle corali italiane è organizzata da una federazione organizzata su base regionale che oltre a svolgere attività di promozione e comunicazione raccoglie dati e informazioni (www.feniarco.it); l'attività delle bande è documentata da numerose associazioni sia nazionali

legate alle scuole secondarie di primo grado a indirizzo musicale, e vi è un numero crescente di formazioni sinfoniche amatoriali spesso come forma associativa all'interno di università, luoghi di lavoro o associazioni professionali. Numerosissimi, in Italia come nel resto d'Europa, festival, *masterclass*, seminari e corsi estivi e gli incontri periodici, spesso occasione di promozione del turismo locale a fronte della grande mobilità e domanda di occasioni d'incontro da parte dei musicisti amatoriali.

La musica praticata, la musica attiva, è altro dall'ascolto più o meno consapevole e preparato attraverso la frequentazione di sale da concerto, ma è anche altro rispetto alla performance d'eccezione, dall'espressione di virtuosismo, come prodigio o competizione che sono espressioni, per così dire, estreme e a volte patologiche. Sono comunque espressioni non confinabili. Si fondano principalmente sulla condivisione e l'apprezzamento di codici e linguaggi, sulla passione e l'interesse per una sfera di attività che si lega ad aspetti personali emotivi e culturali e, sempre più spesso, aspetti economici, civili, politici. In un contesto che spesso vede limiti labili tra amatorialità e professione, senza la diffusione e la crescita della musica praticata attivamente non esisterebbe pubblico di concerti, sale da concerto, concertisti e orchestre, non esisterebbero scuole, insegnanti di musica (e riabilitatori per chi per troppa passione si procura tendiniti), artigiani costruttori, riparatori e manutentori, commercianti di strumenti e accessori, marchi storici e nuove fabbriche in ogni parte del mondo; non esisterebbero esperienze di riuso di luoghi abbandonati, occasioni di coesione di comunità, sperimentazioni sociali in contesti difficili e multietnici o, semplicemente, buone ragioni di incontro e condivisione.

Cinque storie di musica e città

Nell'esemplificare la relazione aperta e complessa che la passione per la musica può avere nella produzione di spazi, le brevi storie presentate nelle pagine che seguono considerano aspetti e circostanze in cui il progetto e l'architettura in quanto costruzione stabile e intenzionale (o autoriale) di un luogo restano sullo sfondo. In primo piano restano i musicisti, il fare musica e la capacità di delineare forme innovative di uso degli spazi in grado di mettere in discussione i limiti e la natura dello spazio pubblico.

La creazione di imprese e comunità

I primi due racconti nascono in contesti molto diversi: la provincia di Pordenone, nel Nord Est della piccola e media impresa alla fine degli anni Settanta, e pochi anni dopo, la Milano dei primi anni Novanta in

che regionali, tra queste ANBIMA è la più rappresentativa (www.anbima.it).

crisi post-tangentopoli. Sono tutte e due storie d'impresa e di passione oltre che di musica. Inizialmente sono storie di singoli individui, un imprenditore e un uomo politico, colti e amanti della musica, che hanno unito la passione personale a progetti che si sono consolidati in imprese, spazi architettonici e in episodi solidi di innovazione urbana il cui senso e la cui forma nascono dalla capacità di cogliere il potenziale che deriva dalla relazione con comunità di musicisti, sia professionisti che amatori, e con la città.

A Sacile, in provincia di Pordenone Paolo Fazioli, ingegnere e appassionato pianista, sviluppa un ramo d'azienda (la famiglia era attiva nella produzione di mobili ed ebanisteria) con l'obiettivo di creare un pianoforte da concerto superando per qualità i modelli classici innestando tecnologia innovativa e tradizione artigianale italiana. Dopo i primi prototipi i pianoforti Fazioli diventano in breve tempo strumenti di riferimento per il pianismo internazionale anche grazie a un progetto di diffusione e promozione accompagnato da continua assistenza e manutenzione nelle sale da concerto e nelle case dei proprietari. La fabbrica intanto diventa un punto di riferimento per pianisti d'eccezione di tutto il mondo e, nel contempo, un'eccellenza riconosciuta dalla comunità locale. Negli anni recenti è stata costruita presso la fabbrica una sala da concerti, la Fazioli Concert Hall, inaugurata nel 2005 e progettata dallo studio locale di Diego Rui, come parte del nuovo complesso aziendale: una sala può accogliere circa 200 persone e una media orchestra, progettata prestando la massima attenzione agli aspetti acustici. La sala è luogo di collaudo e sperimentazione, ha una precisa funzionalità sia tecnica che commerciale, ma è anche un luogo di concerti ed eventi musicali aperto al pubblico, alla città e al suo intorno. Oggi i proprietari di un pianoforte Fazioli, strumento ovviamente per pochi, non sono solo star del pianismo internazionale e facoltosi pianisti, ma formano una rete di relazioni e attività, sono testimonial della fabbrica e della qualità degli strumenti prodotti, in grado di catalizzare l'interesse di molti che a quello stesso pianoforte non hanno accesso ma possono desiderarlo, ascoltarlo, provarlo in molte occasioni oltre che della comunità locale che ha accesso a un'offerta culturale in un contesto in cui l'impresa e il lavoro rappresentano un valore indiscusso.²

Il secondo racconto condivide la capacità di legare l'iniziativa di un leader e di un piccolo gruppo di finanziatori a diverse comunità cittadine, ma si distingue per la capacità di raccogliere l'eredità e l'energia derivante da una situazione critica come la chiusura di una grande orchestra per farla

2 - L'attività e la storia dell'azienda Fazioli è documentata nel sito: www.fazioli.com.

diventare occasione di ricostruzione civile. A Milano, nel 2002, nasce la Fondazione Verdi: la Fondazione finanzia e governa un'orchestra sinfonica e molte attività culturali a essa collegate all'interno di un cinema teatro di uno storico quartiere milanese recuperato per iniziativa di un imprenditore privato. L'iniziativa ha origine dieci anni prima, nel 1993, quando Luigi Corbani, già vicesindaco e politico di spicco nell'amministrazione milanese tra gli anni Ottanta e Novanta, insieme a un gruppo di cittadini reagisce alla chiusura da parte della RAI della storica Orchestra accolta dal 1958 nella sala Verdi progettata da Ferdinando Reggiori e, raccogliendone l'eredità artistica insieme al direttore Vladimir Delman, forma una nuova compagine costituita da giovani musicisti. In una città dove i cinema periferici sono demoliti e quelli centrali sono chiusi e trasformati in centri commerciali, nel 1999 l'orchestra trova sede nell'ex cinema teatro Massimo in corso San Gottardo, una zona di cerniera tra il centro e la parte sud della città, realizzato su progetto di Alessandro Rimini nel 1937 e ristrutturato dallo studio Marzorati. L'iniziativa, fatto unico in Italia per la musica sinfonica, ha carattere totalmente privato e non senza difficoltà giunge nel 2013 con l'ingresso di Fondazione Cariplo all'acquisizione della proprietà dell'immobile. L'orchestra Verdi e la fondazione che la regge nel tempo hanno consolidato il proprio ruolo di produzione culturale di livello internazionale e contemporaneamente una grande attenzione alla valorizzazione del contesto culturale locale milanese e del quartiere. Dall'iniziativa di un élite, all'inizio degli anni Novanta si è passati oggi a un luogo e a un progetto che vede programmazioni in orari e formati pensati per un pubblico ampio e popolare, e che ospita oltre all'orchestra principale e un'orchestra barocca, un coro (inquadro professionalmente ma composto da comuni cittadini non professionisti), un'orchestra sinfonica amatoriale di oltre 90 elementi, attiva da dieci anni e formata da persone di ogni età e professione provenienti da tutta la Lombardia, e due orchestre giovanili anch'esse con un'utenza sovralocale. La relazione tra le diverse compagini orchestrali e l'attenzione al rapporto di reciproco apprendimento e sostegno tra amatori e professionisti è ben esplicitato dal fatto che i membri principali dell'orchestra professionale, oltre ad avere ruoli nel consiglio della Fondazione sono spalle e formatori delle compagini amatoriali e giovanili e che, a loro volta, molti membri dell'orchestra amatoriale e del coro sono soci sostenitori della Fondazione e regolari frequentatori dei concerti. Intorno all'Auditorium di largo Mahler, come è stato ribattezzato l'incrocio di Corso San Gottardo in cui ha sede, si è creata una solida comunità, articolata per età, interessi, capacità tecniche nell'approccio attivo o semplice interesse all'ascolto, che

rappresenta sia un capitale sociale che un'importante innovazione nella costruzione dello spazio della città.³

La musica attiva modifica il senso di due luoghi

Il secondo insieme di racconti è accomunato dall'apertura di edifici e luoghi votati alla musica colta e alla formazione musicale professionale e al loro utilizzo da parte di musicisti amatoriali e comuni cittadini, in contrapposizione consapevole con forme tradizionali di espressione musicale e con convenzioni consolidate di uso degli spazi. Un'apertura non prevista e che, protratta nel tempo, ne ha modificato profondamente il ruolo nella città.

Nel 1976, nel pieno delle lotte politiche, a Milano un gruppo di studenti del Conservatorio decide di occupare la struttura storica nel centro di Milano e di aprire nelle ore serali la sala Puccini, e in seguito le aule, ai cittadini milanesi. Nel 1984 l'iniziativa si consolida offrendo corsi di musica a costi molto ridotti ispirati dal principio che chiunque possa suonare, in proporzione alle proprie attitudini e livello, e nessuno sia escluso fatta salva la precedenza d'iscrizione. Cittadini di ogni età, cultura, livello di reddito entrano nelle aule del Conservatorio di Milano altrimenti riservate ad aspiranti professionisti. Nascono così i CPSM, i Corsi Popolari Serali di Musica, presso il Conservatorio di Milano, guidati da un consiglio eletto formato da docenti e allievi secondo un principio democratico di alternanza e condivisione delle responsabilità. L'iniziativa porta all'apertura del Conservatorio ogni sera da lunedì a giovedì a prezzi popolari, caso unico nelle strutture scolastiche e universitarie milanesi normalmente chiuse all'uso serale per servizi ai cittadini. In un primo momento ciò avviene in forma di occupazione, fuori da regole, ma nella tolleranza da parte della dirigenza e della presidenza del Conservatorio, poi sulla base di una convenzione che prevede il pagamento di un canone d'affitto, la copertura di spese di personale e il coinvolgimento di studenti del conservatorio in iniziative di formazione. Con una media di oltre 400 iscritti l'anno e quasi quarant'anni di attività, sono pochi i milanesi che praticano uno strumento in forma amatoriale a non avere trascorso molte ore nelle aule del Conservatorio aperte dai CPSM e moltissime le formazioni di ogni genere (corali, cameristiche classiche, folk, jazz) oltre che nuove iniziative didattiche e di diffusione della pratica musicale che sono nate all'interno.⁴

3 - L'attività della Fondazione Orchestra Sinfonica e Coro Sinfonico Giuseppe Verdi è documentata nel sito: www.laverdi.org.

4 - L'attività dei CPSM è documentata, anche in relazione alla storia dell'associazione, nel

La comunità dei musicisti amatoriali oltre che fluida è estremamente mobile e molti degli allievi e soci milanesi dei CPSM, insieme a numerosi gruppi amatoriali (cori, orchestre, gruppi jazz) provenienti da tutta Italia si sono incontrati nel 2010 per la prima volta a Piazzola sul Brenta nella più estesa delle ville Venete, Villa Contarini Camerini, di proprietà della Regione Veneto e sede della Fondazione Ghirardi, in occasione della prima Festa della Musica Attiva, iniziativa che oggi è giunta alla settima edizione. Anche in questo caso, pur in tutt'altro clima e per iniziativa diretta di una Fondazione, la presenza di musicisti amatori cambia radicalmente e forse in modo non reversibile il senso e la percezione di un luogo.

La Fondazione Ghirardi nasce dalla necessità di mantenere presso la Villa attività culturali e filantropiche in continuità con il progetto originale di apertura alla città del monumento, in precedenza sede di congressi e luogo di rappresentanza di un'industria farmaceutica italiana.⁵ La Villa, che per estensione è la maggiore tra le Ville Venete ed ha verosimile origine palladiana (Beltramini e Burns 2008), consiste in un articolato ed esteso insieme di corpi di fabbrica, cortili, giardini connessi con la struttura urbana della città attraverso un sistema di portici e contiene spazi dalle qualità acustiche eccezionali, in particolare nel corpo centrale dove si trovano sovrapposti un auditorium e una sala che imita la forma di una chitarra rovesciata. Negli anni Settanta e Ottanta del Novecento queste proprietà sono state notate e utilizzate da case discografiche come EMI, Erato, Nippon Columbia oltre che dalla RAI e da numerose emittenti portando la Villa alla notorietà per il mondo della musica colta, in particolare del revival del barocco italiano attraverso i Solisti Veneti. Su iniziativa della Fondazione Ghirardi che ha ceduto la Villa alla Regione Veneto a fronte di un accordo di gestione congiunta delle iniziative culturali, ogni anno dal 2010, nel secondo fine settimana di maggio, la Villa e la città di Piazzola ospitano oltre 500 musicisti amatoriali di ogni età. L'organizzazione inizialmente molto leggera e nel tempo sempre più impegnativa si è appoggiata all'associazione corale S. Cecilia, coro della Città di Piazzola sul Brenta, che dopo avere per la prima volta eseguito il proprio repertorio nel 2010 all'interno delle sale della Villa, organizza e

sito: www.cpsm.net.

5 - Le iniziative e lo statuto della Fondazione G.E. Ghirardi sono documentate nel sito www.fondazioneghirardi.org, che contiene anche i dettagli della programmazione annuale della Festa della Musica Attiva. La Festa della Musica Attiva nella prima edizione del 2010 in occasione della quale è stata organizzata una tavola rotonda dedicata alla musica amatoriale è inoltre documentata da un cortometraggio curato da Francesco Cusanno e Paola Longo visibile in: www.youtube.com/watch?v=0DCAEvj3s.

gestisce l'evento. I concerti e le performance della Festa della Musica Attiva occupano in due giornate intense ogni spazio della Villa e del nucleo storico della città. Per comprendere l'innovazione portata da questa iniziativa rispetto all'uso e al significato degli spazi della Villa occorre considerare la difficoltà del luogo a divenire, anche ora che la proprietà è pubblica, pienamente percepito come collettivo: prima dimora nobiliare, poi di città industriale paternalistica, luogo di razzia e rivalsa durante periodi di abbandono, infine di cura e tutela intesa come conservazione senza innovazione. Così se il passato ha prodotto un'inerzia nel distacco e nella diffidenza tra Villa e città, tra gestione del monumento ed eccezionalità degli eventi, anche musicali, l'apertura della Villa agli amatori ha unito l'obiettivo di promozione della pratica musicale attiva, alla apertura della Villa alla Città producendo un effetto che forse nessun altro evento in precedenza era stato in grado di produrre. Indipendentemente dalla proprietà, che è pienamente pubblica, e nonostante il distacco e il rispetto che una struttura monumentale suscita, la Festa della Musica Attiva e il suono di molte orchestre e musicisti all'interno e all'esterno della Villa, sono tra i momenti dell'anno in cui Villa Contarini è percepita come uno spazio pienamente collettivo.

In una casa della musica e delle arti

Non lontano dal luogo della storia precedente, a Castelfranco Veneto, nell'aprile del 2007 per iniziativa di Mario Brunello, violoncellista italiano celebre nel mondo e della moglie Arianna D'Andrea, insieme a un gruppo di amici, un piccolo capannone prossimo al centro della città viene recuperato e dedicato, con il nome di Antiruggine, ad attività artistiche libere e inclusive in coerenza con il progetto culturale e lo stile del musicista che nella città veneta è nato e risiede. Il manifesto dell'iniziativa identifica pratica artistica, artigianato e cultura. «Perché nel *capanon*, luogo che useremo per dar vita ai pensieri e alle idee, una volta si lavorava il ferro. Lavoro duro, materia di fuoco e terra, che la tenacia, la passione, l'intelligenza arriva a piegare e dar forma. Non lasciamo la nostra mente alla ruggine. Metti antiruggine».⁶ Il capannone non è grandissimo, misura circa 400 mq e ospita eventi musicali e laboratori aperti al pubblico, operando in modo trasversale tra linguaggi e culture. Il progetto di allestimento non ha coinvolto direttamente progettisti architetti ma è stato direttamente realizzato dal gruppo dei promotori insieme ad Arianna D'Andrea seguendo semplicemente la dominante del colore arancio della vernice antiruggine. Appare disegnato con la cura di una casa privata che si

6 - La citazione è estratta dal manifesto che introduce il sito che documenta l'attività di antiruggine: www.antiruggine.eu.

apre per includere e accogliere. Intorno alla figura di un grande musicista e al suo affetto per la città in cui risiede e per la musica, nasce quindi un progetto condiviso con l'obiettivo di portare la cultura, la cura e il piacere per il sapere e il saper fare in uno spazio aperto. La musica del violoncello è ovviamente una costante anche se non l'attività esclusiva e le attività che si svolgono con un fitto programma di eventi dal 2007 fanno di Antiruggine un centro di vita culturale per la città di Castelfranco Veneto, luogo che si distingue peraltro per una notevole vivacità artistica, per un Conservatorio d'eccellenza, per una grande diffusione della pratica musicale e molte iniziative analoghe. Il capannone si propone come il simbolo dell'operosità veneta ma è anche il luogo in cui spesso nel Nord Est il lavoro ha escluso le forme del sapere e sostituito la produzione e il denaro a ogni altro valore. Portare le pratiche musicali e artistiche inclusive all'interno di un luogo del lavoro e modificarlo, come casa aperta e interno propriamente inclusivo, dove ospitare ed essere ospiti, se necessario anche entro una dimensione economica per autofinanziamento, è dunque un modo per costruire nuovi valori collettivi entro uno spazio ancora produttivo e sperimentale, e di iniziative rivolte alla creazione di cittadinanza.

Interni della musica attiva restituiscono senso alla città

Piano City è il format ideato dal pianista e performer berlinese Andreas Kern, che consiste in un insieme di concerti e performance pianistiche che coinvolgono ogni anno in molte città d'Europa (dopo la prima esperienza Berlese del 2011) centinaia di abitazioni e spazi privati, spazi pubblici e altrettanti pianisti amatori, studenti, professionisti. In una settimana le case dei pianisti ospitano, in base a un programma definito in anticipo, brevi concerti eseguiti dai proprietari o da loro amici e chiunque lo desideri, prenotandosi può partecipare. Lo scopo è condividere l'esperienza all'interno di spazi privati che si aprono includendo e accogliendo persone estranee che condividono la pratica musicale o semplicemente la passione per la musica. Il festival è interamente organizzato via internet: ogni musicista deve presentare un video in rete e dedicare un minuto alla musica e un minuto per presentarsi nello spazio della propria abitazione di fronte al proprio pianoforte. Le applicazioni web permettono sia l'accreditamento e la selezione dei pianisti sia la prenotazione da parte del pubblico. L'evento nasce a Berlino dove mantiene un carattere più radicale, restando fedele al proprio formato e poi si diffonde secondo un principio auto-organizzativo in diverse città adattandosi alle condizioni specifiche. In Italia si svolge ogni anno a Milano e a Napoli dal 2012.⁷

7 - Il *concept* dell'iniziativa Piano City è documentato nel sito di Andreas Kern: [http://www.](http://www.andreaskern.net/piano-city.html)

La forza di Piano City, nelle città in cui ha luogo, risiede nella partecipazione attiva di artisti, cittadini, scuole, istituzioni, aziende, media e molti altri. Una rete capace di dar vita a uno straordinario palinsesto di concerti nelle case, nei parchi, nei cortili, sui battelli, sui tram. La sua debolezza consiste nella tendenza possibile a perdere la connotazione auto-organizzativa, centrata sulla condivisione dell'esperienza personale della musica ed essere frainteso come un festival di piccole e grandi performance. È quanto in parte è avvenuto a Milano dove Piano City ha rischiato di divenire una sorta di festival del pianoforte, tra spettacoli in luoghi pubblici e salotti privati aperti al pubblico, un grande malinteso molto milanese che porta a privilegiare la performance pubblica e l'uso da parte del sistema dello spettacolo delle energie di un evento collettivo rispetto, alla capacità di permeare davvero gli spazi di vita delle singole persone, obiettivo primo dell'iniziativa nel suo formato originale.⁸

Questa deriva piace probabilmente molto poco alla comunità globale di pratiche (forse l'unica che veramente può essere definita tale senza errore) dei Cambristi, i protagonisti dell'ultima di questo breve insieme di vicende di singole persone e gruppi che fanno musica e dei loro luoghi.⁹

I Cambristi sono contemporaneamente una comunità locale (con un centro in una specifica città) e internazionale in rete. I diversi gruppi sono legati tra loro in un network europeo e solo la lista di Milano comprende oltre 130 membri. I partecipanti si iscrivono fornendo insieme ai loro recapiti – telefono, email e indirizzo – la descrizione dello strumento musicale suonato, il livello musicale, l'eventuale disponibilità di automobile, pianoforte o spazio prove. Le attività sono autofinanziate con una quota annuale di circa venti euro e la lista di tutti gli iscritti viene periodicamente distribuita agli aderenti. Questa modalità di organizzazione fa sì che i membri possano essere chiamati o contattati per organizzare una mattina, un pomeriggio o una sera e fare musica. Il coinvolgimento è una questione di scelta personale. Si può essere contenti di invitare altri utenti o ci si può aspettare che qualcuno chiami. Si possono incontrare musicisti per una sola volta o costituire un gruppo, oppure ancora usare la lista per incontrare musicisti quando si viaggia o si risiede per un periodo in una

andreaskern.net/piano-city.html.

8 - L'iniziativa milanese è documentata dal sito: www.pianocitymilano.it.

9 - Le note che seguono, relative ai Cambristi sono state redatte grazie al contributo e alle informazioni dirette fornite da Tomaso Napoli, fondatore della sezione italiana. L'attività dell'associazione, il suo funzionamento e alcuni materiali video di approfondimento sono reperibili sul sito: <http://www.aimamusic.it/cambristi/funzionamento>.

città diversa dalla propria. Ogni mese e mezzo viene organizzato – su scala locale – un raduno musicale, occasione per conoscersi, formare gruppi, divertirsi e ascoltare quanti vogliono condividere il lavoro svolto in prova. Annualmente viene organizzato un workshop con musicisti professionisti (scelti dal *board* dell'associazione) allo scopo di migliorare le competenze musicali dei gruppi. Questo insieme organizzato di persone, accomunato dall'interesse e della passione per la musica da camera si caratterizza per internazionalità, per autonomia dei membri, per la capacità di promuovere workshop formativi, per autofinanziamento. Ovviamente tutto ciò presuppone un'ampia tolleranza all'episodicità e temporaneità delle relazioni. In complesso, il network comprende oltre 800 musicisti amatori in Europa ed ha svolto negli anni oltre 150 raduni di cui 24 a Milano. Le persone coinvolte come pubblico sono state oltre 3000 negli anni (1000 stimati solo a Milano). Le sedi dei raduni milanesi sono state case private, cortili di case private, per l'occasione divenute pubbliche, aperte anche a parenti, amici e curiosi, ma anche luoghi tradizionalmente adibiti alla musica professionale e rappresentativi della cultura musicale e associativa musicale milanese, come la Casa riposo Verdi, il Circolo Filologico Milanese, Gli Amici del Loggione, che per la prima volta nella loro storia si sono aperti ai dilettanti e a forme di concerto tutt'altro che tradizionali come i raduni. Non si tratta infatti di recital di un solo gruppo, ma si esibiscono sempre diversi gruppi musicali, raramente viene eseguito un brano dall'inizio alla fine, preferendo l'esecuzione di singoli movimenti. Analogamente altri luoghi di cultura antagonista, come il centro sociale Macao di Milano, per la prima volta si sono aperti alla musica classica.

Protagonista dei due ultimi racconti non è più la musica praticata in un luogo specifico ma l'esperienza del fare musica nella città, in movimento, disegnando di volta in volta luoghi nuovi entro nuove cornici di senso: la pratica amatoriale diventa occasione per misurare, comprendere, modificare gli spazi della città, temporaneamente e poi, se necessario, stabilmente; e si noterà come la stessa ha la capacità, preziosa in tempi di radicali esclusioni, di mettere in discussione la divisione più netta tra spazi privati e spazi di relazione, entrando nelle case, riorganizzandole temporaneamente per accogliere molte persone e aprendole a forme innovative di socialità.

Le forme plurali del progetto

Le due ultime storie hanno anche il ruolo di concludere questo testo lasciando in parte al lettore il compito, come già anticipato nell'introduzione,

di riconoscere le possibili relazioni tra la produzione di spazi connessi alle pratiche, il ruolo del progetto e del progettista. Tuttavia risulteranno forse evidenti da quanto raccontato, tre aspetti sostanziali che possono aiutare a chiarire tale relazione.

Il primo aspetto riguarda la posizione e il punto di vista di chi progetta, che non possono essere altro che in movimento all'interno dei fenomeni, cogliendone le relazioni oltre la superficie: il progetto è tanto più efficace, legittimo e interessante quanto più nasce dal rischio praticato di collocarsi all'interno delle ecologie o, utilizzando l'immagine utilizzata da Gutkind, (Gutkind 1958) nei vasi comunicanti che caratterizzano il rapporto tra architettura e società, caratterizzati da specifiche modalità di integrazione tra comportamenti, spazi, fatti culturali e storici che costituiscono il contesto, come parte in gioco, accettando tutti i rischi e i pericoli del progetto (Berardinelli 2012).

Il secondo aspetto è una conseguenza del primo e riguarda le modalità di definizione del contesto del progetto, che sarà ovviamente dinamico e che comporta non tanto la definizione di prodotti e punti di vista critici (destinati a essere presto dimenticati o peggio inascoltati) quanto piuttosto l'assunzione di capacità critiche di interpretazione e reazione rispetto alle circostanze, che saranno eventualmente a in grado di contribuire al cambiamento con apporti parziali e di responsabilità. E forse non è un caso che i migliori progettisti, come molti artisti, abbiano spesso il dono dell'invisibilità inversamente proporzionale alla capacità di lasciare tracce e influire sull'ambiente in cui operano.

Il terzo e ultimo aspetto trova oltre che nei temi al centro di questo insieme di testi, negli esempi, nei casi trattati e nei molti argomenti portati nell'ambito della ricerca che lo ha prodotto, i riferimenti più appropriati: il progetto ha nella formalizzazione il suo principale strumento, ma la forma del progetto e le forme prodotte dal progetto di architettura devono essere utili ed efficaci, mai autoriferite. I materiali sono materiali vivi e in movimento, e per questo l'attività progettuale, nelle ecologie e con la necessaria capacità critica di costruzione del contesto, non potrà che essere contemporaneamente autonoma e relazionale, formalizzante e curatoriale, accettando che le idee di forma (Tatarkiewicz, 1980), e quindi che anche gli strumenti concettuali e pratici più classici di cui possiamo avvalerci, siano plurali e in evoluzione.

Riferimenti bibliografici

Abalos, Inaki, 2001, *La buena vida*, Gustavo Gili, Barcelona [trad. it. *Il buon abitare*, Marinotti, Milano, 2009].

Adorno, Theodor W., 1968, *Impromptus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main [trad. it. *Impromptus: Saggi musicali (1922 -1963)*, Fetrinelli, Milano, 1979].

Amin, Ash e Thrift, Nigel, 2001, *Cities: Reimagining the Urban*, Cambridge Polity Press, Cambridge MA [trad. it. *Città: Ripensare la dimensione urbana*, il Mulino, Bologna, 2005].

Balducci, Alessandro, Fedeli, Valeria e Pasqui, Gabriele, a cura di, 2008, *In movimento: Confini, popolazioni e politiche nel territorio milanese*, Franco Angeli, Milano.

Beltramini, Guido e Burns, Howard, a cura di, 2008, *Palladio*, Marsilio, Venezia.

Berardinelli, Alfonso, 2012, *Leggere è un rischio*, Nottetempo, Milano.

Berio, Luciano, 2013, *C'è musica e musica*, Programma RAI 12 puntate in DVD, Feltrinelli, Milano.

Crosta, Pier Luigi, 2010, *Pratiche: Il territorio "è l'uso che se ne fa"*, Franco Angeli, Milano.

Gaslini, Giorgio, 1975, *Musica totale: Intuizioni, vita ed esperienze musicali nello spirito del '68*, Feltrinelli, Milano.

Gutkind, Erwin A., 1958, *Architettura e società: Spazio e materia, gruppo e individuo*, Edizioni di Comunità, Roma.

Irace, Fulvio, a cura di, 2015, *Storie d'interni: L'architettura dello spazio domestico moderno*, Carocci, Roma.

Irti, Natalino, 1979, *L'età della decodificazione*, Giuffrè, Milano.

Pasqui, Gabriele, 2008, *Città, popolazioni, politiche*, Jaca Book, Milano.

Pivato, Stefano, 2011, *Il secolo del rumore: Il paesaggio sonoro del '900*, il Mulino, Bologna.

Secchi, Bernardo, 1982, *Innumerevoli*, in «Casabella», n. 486, pp. 24-25.

Sennet, Richard, 2008, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven-London, [trad. it. *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano, 2008].

-----, 2012, *Of Cooperation*, Yale University Press, New Haven-London, [trad. it. *Insieme: Rituali, piaceri, politiche della collaborazione*, Feltrinelli, Milano, 2012].

Sofri, Luca, 2011, *La volta che Bob Marley venne a San Siro*, in «Il Post», 11 Maggio 2011: www.ilpost.it [2016].

Strawinskij, Igor, 1942, *Poétique musicale: Sous forme de 6 leçons*, Harvard University Press, Cambridge MA [trad. it. *Poetica della musica*, Curci, Milano 1942].

Stresemann, Wolfgang, 1984, *Philarmonie und Philharmoniker*, Stapp, Berlin.

Susani, Elisabetta, 1999, *Milano dietro le quinte: Luigi Lorenzo Secchi*, Electa.

Wenger, Etienne, 1998, *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*, Cambridge University Press, New York [trad. it. *Comunità di pratica: Apprendimento, significato e identità*, Raffaello Cortina, Milano, 2006].

Tatarkiewicz, Wladislaw, 1980, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*, PWN/ Polish Scientific Publishers, Warsaw [trad. it. *Storia di sei idee*, Aesthetica, Palermo, 2011].

L'astrattezza di Dio Considerazioni sui luoghi interreligiosi

Francesco M. Cataluccio

Vos enim estis templum Dei vivi.
[Voi infatti siete il tempio del Dio vivente].
(S. Paolo, *II Cor.* 6, 16)

Molti sostengono che un buon esempio di luogo di preghiera interreligioso si trovi nell'Aeroporto internazionale di Gatwick, a Sud di Londra, da dove partono la maggior parte dei voli *low cost* per il mondo. Prima di accedere all'area di imbarco, nel corridoio sulla destra, si vede un tabellone, come tutti gli altri retroilluminato, con su scritto: *Chapel & prayer room. All welcome.* Sul tabellone compaiono sei simboli: cristiano, islamico, indù, sikh, buddhista, ebraico. Scintoisti, confuciani, e la miriade di altre religioni, non sono presi in considerazione. Il locale, inaugurato nel 1973 (e inizialmente dedicato alle tre religioni monoteiste), è composto da una piccola stanza corridoio con alcune sedie e un altare. Sulla destra, ci sono una sorta di nicchie, nascoste da tende, che si aprono su spazi separati, dedicati alle religioni diverse da quella cristiana. È un locale brutto e squallido, anonimo e freddo (a causa anche dell'uso eccessivo di luci al neon). Si apprezza ovviamente la buona e lodevole intenzione, ma in un luogo simile non si percepisce nessun senso di spiritualità: sembra di stare in un locale di massaggi orientali. Il fatto di tenere ben separate le varie confessioni, nonostante l'ingresso sia comune, più che una forma di rispetto per le diversità, pare il segno dell'incapacità filosofica, ma anche architettonica, di esprimere un tentativo di ricerca di un momento unitario tra le genti delle varie fedi.

Questa non mi pare la strada giusta che possa condurre a un efficace percorso, e a un luogo, di incontro e dialogo. E nemmeno lo sarà la ben più ambiziosa House of One (*Drei Religionen. Ein Haus*) presso il Bet-und Lehrhaus (Casa di preghiera e scuola), progettata dallo studio Kuehn Malvezzi di Berlino, che verrà inaugurata nel 2018 nell'antica Petriplatz al centro di Berlino e che riunirà, come annunciato, sotto un solo tetto, cristiani, ebrei e musulmani. Ancora una volta ciascuno dei tre spazi sacri rifletterà le specificità di ciascuna religione mantenendole di fatto separate. Infatti, nel bando di concorso, era stato chiesto esplicitamente di «preservare la diversità come fondamento del dialogo, per consentire un incontro tra le comunità in una dimensione di pluralismo» (Hohberg e Stolte 2013).

Se gli spazi interreligiosi debbono essere la sommatoria, con spazi rigorosamente divisi, seppur sotto lo stesso tetto, allora è paradossalmente molto più apprezzabile lo spirito del sincretismo *new age* del Guthrie Center a Great Barrington (Massachusetts), perché è almeno sostenuto da convinzioni interreligiose veramente vissute, e non immaginate diplomaticamente a tavolino. Arlo Guthrie, figlio del famoso cantante folk Woody Guthrie e della danzatrice ebrea Marjorie Mazia, anch'ella cantante, è conosciuto soprattutto per la ballata *The Alice's restaurant Massacre* (1967) che stava alla base del film di Arthur Penn (*Alice's Restaurant* 1969): «Puoi avere di tutto nel Ristorante di Alice / Entra pure, è dietro l'angolo / A mezzo miglio dalla stazione / Si può avere di tutto nel Ristorante di Alice». Arlo comprò, nel 1991, per 300.000 dollari, la chiesa sconosciuta che ospitava il ristorante, a Great Barrington, e l'ha trasformata in una chiesa interreligiosa della quale è diventato il pastore. Nel Guthrie Center si celebrano battesimi e *bar mitzvah*, matrimoni e funerali di tutte le religioni. Il «santuario», riconsacrato all'inizio degli anni Novanta, è oltre che la proposta di una religiosità sincretica, anche un tempio alla memoria dei suoi celebri genitori, cui Guthrie dice di «dovere tutto quello che so sulla fede» (Farkas 2002). E racconta di quando, da piccolo, la sorellina Cathy rimase mortalmente ustionata in un incendio: «Mamma la portò di corsa all'ospedale dove, all'arrivo, l'infermiera le chiese quale religione doveva scrivere nel modulo. "Tutte", replicò Marjorie. E quando quella disse che non era possibile le ordinò di mettere "nessuna". Il padre Woody arrivò venti minuti più tardi e senza essersi mai consultato con mamma ripeté esattamente la stessa frase».

Tutti i tentativi ecumenici e di dialogo interreligioso sono da apprezzare e incoraggiare, soprattutto in tempi di crescente intolleranza, come quelli che stiamo nuovamente vivendo, ma se producono ibride accozzaglie contigue (locali ben contraddistinti dove ognuno entra a cercare il proprio

Dio) e, soprattutto, brutti e squallidi edifici, ottengono l'effetto contrario. Mantenere, per un rispetto comprensibile, i differenti simboli religiosi, e gli spazi, ben separati e distinti, non crea nessun senso di comunità e fraternità. I separé, i paraventi, le tende, pur essendo più «leggeri», non fanno che perpetuare i muri e le nefande barriere tra gli uomini, in nome delle differenti credenze.

In questi edifici, denominati «spazi interreligiosi», saltano agli occhi gli effetti di una progettazione architettonica contemporanea che, scomparsi i grandi maestri, è purtroppo, nella maggior parte dei casi, priva di una riflessione culturale e filosofica profonda. L'architettura senza un pensiero sull'uomo e il suo destino (e non soltanto sulle funzioni degli edifici e sulle forme e i materiali usati) è inefficace e spesso controproducente rispetto alle aspirazioni e le intenzioni dei committenti pubblici o privati che siano.

La progettazione di edifici interreligiosi deve esser per forza preceduta da una riflessione su che cosa abbiano in comune le varie religioni, non tanto sui simboli quanto sulle loro profonde e, per molti versi misteriose, radici. E questo mistero ha soprattutto a che fare con la Morte. Le speranze e le promesse che le religioni suscitano sono risposte al dolore e alla morte degli esseri umani, allo «scandalo» della fine che è comune a tutti coloro che nascono. Si deve tentare di trasformare gli «spazi di preghiera interreligiosa» in «luoghi di meditazione comune», senza simboli ma con un'architettura aperta e la presenza significativa di opere d'arte che, con la loro bellezza, creino l'atmosfera giusta per sentirsi assieme uguali, seppur con risposte e modalità di preghiera diverse. Spazi dove ciascuno possa sentirsi, come scriveva Paolo di Tarso, «tempio del Dio vivente».

Il grande pittore americano Mark Rothko (l'ebreo lettone Marcus Rothkowitz, 1903-1970) era convinto che nell'arte «deve esserci una preoccupazione manifesta per la morte: delle allusioni alla condizione mortale. [...] Arte tragica, arte romantica ecc. hanno tutte a che fare con la consapevolezza della morte [...]. Tutta l'arte è in rapporto con la morte». L'arte possiede un'intima sacralità. Attinge all'origine della vita e della storia, è espressione di trascendenza, è attesa dell'Assoluto. Come ha notato Giorgio Agnisola (2015) l'arte di Rothko ha un suo cammino di progressiva essenzializzazione che non riguarda solo l'aspetto stilistico, ma che attiene al senso stesso della sua opera e della stessa arte. Rothko concepiva le proprie opere come pannelli, diaframmi di luce e colore, dotati di una loro palpabile fisicità: «*pulsating concreteness of real flesh and bones*». Col passare degli anni, i cromatismi dei suoi dipinti perdono ogni frangia o sfumatura dei sensi rapportati alla realtà e si pongono nudi al

cospetto dell'infinito. Alcune opere conclusive di Rothko, soprattutto i neri, i colori scuri comunque uniformi, sono la testimonianza non di una povertà di espressione sopraggiunta nel tempo della crisi ma di una personale sintesi del linguaggio maturata sul filo di una ricerca estrema, drammatica e definitiva. Come notò Michel Butor (1978) «con la propria pittura Rothko vuole istituire un luogo di silenzio, di purificazione, di giudizio».

L'evoluzione della pittura di Rothko è andata di pari passo con la sua consapevolezza di uno stretto rapporto con lo spazio architettonico. In questo senso fu certamente influenzato dal suo viaggio in Italia (nel 1959), dove, a Firenze, rimase assai colpito dalla Biblioteca Laurenziana di Michelangelo e dal complesso delle celle del Convento domenicano di San Marco, affrescato da Beato Angelico. In molti suoi dipinti si trovano aperture propriamente architettoniche: «I miei dipinti sono in verità facciate (come sono state chiamate). A volte apro una porta, una finestra, altre volte due porte e due finestre».

Il significato dell'opera di Rothko si esemplifica nell'ultimo suo grande lavoro: la Cappella aconfessionale di Houston (Texas), che venne inaugurata il 27 febbraio 1971 nel primo anniversario della sua morte. Nella primavera del 1964 John e Dominique de Menil (fondatori anche del vicino Menil Collection) commissionarono a Rothko una serie di pannelli murali per la cappella cattolica della University of Saint Thomas di Houston. A Rothko venne data ampia libertà per la progettazione dell'edificio, ma dovette scontrarsi con il progetto originale dell'architetto Philip Johnson (con il quale il pittore aveva già avuto a che fare, nel 1958, quando il ristorante The Four Seasons, che Johnson aveva progettato ai piedi del Seagram Building di Mies van der Rohe, in Park Avenue, gli commissionò dei grandi pannelli orizzontali per abbellire il locale: Rothko non onorerà mai questa commissione e oggi quei pannelli sono conservati alla Tate Gallery di Londra). Il progetto fu allora cambiato per creare uno spazio per la meditazione decorato con i suoi dipinti. I piani dello "cappella interreligiosa" videro molte revisioni e architetti. Rothko continuò a lavorare prima con l'architetto Howard Barnstone, poi con Eugene Aubry. La forma dell'edificio, un ottagono iscritto in una croce greca, e il design della cappella sono stati ampiamente influenzati dall'artista. La forma ottagonale (otto è una cifra sacra a molte religioni) ricorda quella di un Battistero, quasi a voler suggerire un rito di iniziazione.

All'interno della cappella, Rothko realizzò quattordici opere di grande formato, tre trittici e cinque quadri singoli. La luce proviene dall'alto: è indiretta e diffusa. I trittici furono collocati sui due lati principali, a destra

e a sinistra. Tra di essi un grande pannello centrale leggermente rialzato. Il trittico posto sul fondo, invece, collocato in una nicchia, è assolutamente regolare. Qui il movimento irregolare, si direbbe a onda, dei trittici laterali si arresta, ha una pausa. Singole tele sono poste sui lati obliqui, fanno da contrappunto ai trittici. Lo spazio è studiato nel suo insieme e così il suo apparato iconografico: le tele sono parte del tutto ed è l'insieme a restituire il senso di un'atmosfera sospesa e contemplativa, che scava dentro, che immette nel mistero. Le stesse piccole porte ricavate sulle pareti laterali sono pensate in relazione all'intera tensione emotiva e psicologica della cappella; di fatto non sembrano più porte, ma si collegano visivamente alla teoria delle tele. La cappella è chiusa in sé, abbandona il mondo, immerge in un universo ulteriore. Lo sguardo è come «inaspettatamente invischiato, intrappolato tra le presenze cieche e mute che sono i pannelli murali». Il colore delle tele è tendente al viola scuro ed è cangiante a seconda della luce e dei momenti della giornata.

Questi grandi dipinti furono realizzati, tra il 1965 e il 1967, nel nuovo studio di Rothko a New York (al 157 di East 69th Street), un ex deposito di carrozze illuminato da un lucernario centrale. Con l'aiuto dei suoi assistenti, installò un sistema di tiranti, muri di cartone provvisori di identiche misure, e schermi per la luce così da poter ricreare, all'interno dello studio, l'ambiente della cappella di Houston.

Le parole che Rothko scrisse, nel 1965, a John e Dominique de Menil, allorché fu incaricato di realizzare i dipinti per la Chapel di Houston sono di entusiasmo e gratitudine profonda. Egli intravedeva nel lavoro commissionato l'opportunità di una totale avventura dello spirito: «Mi insegna a librarmi in alto». È con questi sentimenti e con una tensione psicologica estrema che l'artista si mise a lavorare. È un'avventura che assume il tono di un'esperienza religiosa. Fu lo stesso Rothko a dichiararlo. Commentando l'effetto che i dipinti della cappella avevano sul pubblico, disse: «Quando [i visitatori] piangono davanti ai miei quadri vivono la stessa esperienza religiosa che ho vissuto io quando li ho dipinti». Del resto basta ascoltare la composizione *Rothko Chapel* (1971), che il compositore americano Morton Feldman (1926-1987) scrisse appositamente per quel luogo, per comprendere la forza spirituale di quello che può essere considerato il testamento di Rothko.

Furono stessi committenti ad assecondare l'artista nell'idea di una cappella ecumenica: l'opera nel suo complesso interpreta un invito ad un viaggio personale, al di là di ogni confessione. Il nero dei suoi ultimi lavori, i grandi *Untitled* del 1969, della serie *Black on Gray*, restituiscono il senso di un mistero portato all'estremità del buio. Rappresentano un totem della

Fine: dalla zona grigia della vita al buio della morte; oppure: un teatro ormai deserto con un impenetrabile sipario nero; ma anche: una notte senza stelle su un grande lago ghiacciato. Rothko si trovava ormai distante dalle cose del mondo, sul confine della vita, pronto all'esodo.

Susan J. Barnes ha scritto: «la Cappella Rothko ... è diventata il primo centro del mondo ampiamente ecumenico, un posto sacro aperto a tutte le religioni, ma che non appartiene a nessuna. È diventato un centro per scambi culturali, religiosi e filosofici internazionali, per seminari e rappresentazioni. Ed è diventata un luogo di preghiera per gli individui di ogni fede» (1989, 108).

Riferimenti bibliografici

Agnisola, Giorgio, 2015, *Rothko, le lacrime della pittura*, in «Avvenire», 17 Gennaio.

Barnes, Susan J., 1989, *The Rothko Chapel: An Act of Faith*, Menil Foundation, Houston.

Buthor, Michel, 1978, *Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko*, in *Répertoire III*, Les Éditions de Minuit, Paris [trad. it. *Saggi sulla pittura*, Abscondita, Milano 2001].

Farkas, Alessandra, 2002, *A messa dal pastore Arlo Gutrie nel "Ristorante d'Alice"*, in «Corriere della Sera», 7 Gennaio.

Hohberg, Gregor e Stolte, Roland, 2013, *Das Haus der drei Religionen: Bet- und Lehrhaus Berlin. Entwürfe für einen Sakralbau von morgen*, DOM publishers, Berlin.

Dalle strategie agli spazi



Engaging Space Lo spazio come tecnologia per il museo inclusivo

Kali Tzortzi

I musei sono «potenti istituzioni culturali simboliche» e allo stesso tempo edifici iconici dei nostri giorni, che aspirano a divenire luoghi di innovazione culturale e di diversità sociale, e spazi di incontro in una contemporaneità globalizzata, caratterizzata da identità plurali e da un'accelerata mobilità (Basso Peressut e Pozzi 2012, 10). Ma come questi concetti teorici relativi al ruolo e allo scopo del museo sono tradotti nella forma architettonica del museo stesso? Come i musei possono esprimere concetti propri della museologia contemporanea quali accessibilità, apertura, inclusività, e il loro «essere nel mondo», attraverso i loro spazi? E come, sulla base di questi stessi concetti, il museo può coinvolgere i propri visitatori in esperienze informative cross-culturali e in incontri sociali?

Questo saggio prende le mosse dall'idea che il museo possa manifestare la propria intenzione di inclusività non solo attraverso un progetto inclusivo del proprio edificio o una sua strategia interpretativa, o attraverso le proprie attività e programmi. Quello che si vuole suggerire, invece, è che anche attraverso la sua natura fisica e spaziale può essere influenzato il modo in cui esso è vissuto come un ambiente inclusivo, vario e coinvolgente. In particolare questo può avvenire attraverso il modo in cui il suo spazio architettonico è organizzato in modo da creare connessioni: connessioni tra l'edificio e il suo immediato contesto, in grado di manifestare il suo ruolo come continuazione dello spazio pubblico urbano; connessioni tra l'allestimento e il visitatore, cosicché «il significato possa essere comunicato e l'esperienza vissuta da pubblici di ogni tipo» (Morris 2006, 22); connessioni tra i visitatori, in modo che il museo possa fungere da luogo generativo di relazioni sociali.

Questa ipotesi verrà argomentata qui di seguito analizzando una serie di esempi significativi – selezionati in particolare tra realizzazioni recenti e casi ancora in fase di progetto – che illustrano le trasformazioni emergenti degli spazi interni dei musei dal punto di vista della relazione tra il loro progetto spaziale, l'esperienza informativa offerta e la dimensione di socialità del museo stesso. Questa stessa idea spaziale si riflette anche nella struttura di questo contributo, organizzato intorno ai concetti spaziali di *connettività* e *imprevedibilità*, che a loro volta sono connessi al modo in cui il museo può costituire un'esperienza sociale e all'idea di *fisicizzazione* e di *paratassi dell'esperienza*, che riguardano il funzionamento del museo come *esperienza informativa*.

Connettività

L'idea di una stretta relazione tra il museo, il suo più immediato contesto di riferimento e la città, attraverso collegamenti spaziali e visivi, non è certo nuova. Quest'idea infatti può essere fatta risalire al progetto per l'Altes Museum di Berlino (1823) e al suo piano superiore a loggiato, che offre una vista panoramica sul contesto urbano come una sorta di spazio collettivo e di collegamento tra il museo e la città (Basso Peressut 1999, 13). La Neue Nationalgalerie a Berlino (1968) e il Centre Pompidou a Parigi (1977) rappresentano due punti di svolta nella storia di questa relazione, dove il primo propone il paesaggio urbano della metropoli come un fondale per la visione degli oggetti d'arte, mentre il secondo crea una nuova piazza urbana che si estende all'interno dell'edificio. Ma ciò che è oggi eccezionale è come questo rapporto tra il museo e il suo contesto stia evolvendo, assumendo una varietà di forme e rendendo questa relazione sempre più complessa e ricca.

La creazione di una continuità con l'ambiente circostante e l'attenzione posta alla permeabilità del museo e alla sua accessibilità attraverso diversi percorsi e ingressi, non costituiscono solo un tema ricorrente nella progettazione degli spazi dei musei, ma anche una rappresentazione architettonica della loro volontà di apertura, di integrazione con la quotidianità delle persone e di informalità. Il 21st Century Museum of Contemporary Art a Kanazawa, progettato da Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa dello studio SANAA nel 2004, è stato un antesignano di questa tendenza. L'edificio ha una forma circolare che elimina ogni distinzione tra la facciata principale e gli altri fronti, permettendo così di avvicinarsi ugualmente all'edificio da qualsiasi direzione e attraverso diversi punti di accesso. Questa scelta è stata fondata sull'idea che il museo dovesse essere aperto alla città come se fosse un parco, nel senso di «permettere

a diversi tipi di persone di stare insieme nello stesso spazio allo stesso tempo» (Sejima, in Moreno e Grinda 2007, 361). La trasparenza e la bassa elevazione del volume del museo ne sottolineano ulteriormente l'accessibilità e la stretta relazione con la città e le sue comunità. La stessa idea di una relazione senza soluzione di continuità tra la struttura spaziale del museo e l'ambiente urbano caratterizza anche il disegno del piano terra comune dell'edificio che accoglierà il Musée de design et d'arts appliqués contemporains (MUDAC) e il Musée de l'Elysée a Losanna, su progetto di Manuel e Francisco Aires Mateus, la cui apertura è prevista per il 2021. Si tratta di uno spazio aperto su tutti e quattro i lati, come un'estensione naturale della piazza pubblica esterna che connette il museo con l'adiacente Musée cantonal des Beaux-Arts, che essendo contiguo a entrambi gli ingressi, mette in relazione i movimenti in entrata e in uscita dai due musei con quelli al loro interno, contribuendo così a creare in questo luogo un senso di vitalità urbana.

Oltre a costruire collegamenti verso e tra parti della città per facilitare il movimento, i musei possono anche essere resi parte attiva dello spazio urbano, lasciando che le strade li attraversino anziché semplicemente conducano al loro interno. Oppure possono generare veri e propri spazi urbani all'interno di quali possano convergere i diversi percorsi dei visitatori, facilitando incontri informali tra le persone. L'edificio del AROS Aarhus Kunstmuseum (opera del 2004 di Schmidt, Hammer Lassen Architects) è attraversato da una "strada", asse spaziale che collega due brani di città e che connette lo spazio di ingresso del museo alla rete di percorsi esterni attraverso un sistema di rampe collocate agli estremi dell'edificio stesso. Attraverso queste rampe la città è portata dentro al museo (Schmidt 2004, 49). Lo sviluppo al piano terra di questa strada interna è proiettato all'esterno dell'edificio attraverso un taglio in vetro che ne attraversa a tutta altezza la compatta facciata in mattoni rossi. Differentemente, nel Museum aan de Stroom ad Anversa, meglio noto come MAS (un progetto dello studio Neutelings Riedijk Architects del 2011), la "strada" è una *promenade* verticale, che si sviluppa dall'ingresso dell'edificio fino al decimo piano. Questa è costituita da spazi di circolazione trasparenti, distintamente separati dalle *black-box* delle sale espositive, che creano nel loro complesso una spirale di risalita detta il "MAS *boulevard*" lungo la quale ai visitatori sono offerte viste sempre diverse sulla città circostante attraverso una rotazione di novanta gradi di ogni piano. Il percorso del museo rappresenta un'"esplorazione" verticale della città attraverso il movimento.

Nel 2000 la Tate Modern ha trasformato il suo spazio principale, la Turbine Hall, lasciata intenzionalmente vuota nel progetto di Herzog e de Meuron, in una “strada coperta”, estendendo il vivace spazio pubblico che fronteggiava il suo fronte ovest all’interno del cuore del museo stesso. Allo stesso tempo si è voluto trasformare lo spazio pubblico sul lato nord del museo in un luogo comune, un ambiente naturale, dove le persone potessero aver piacere ad andare e, una volta lì, fossero incoraggiate a esplorare quanto avveniva all’interno dell’edificio stesso (Vogt 2016, 123). Ma ciò che è più significativo è la “strada coperta” che funziona anche come un ampio spazio espositivo, in grado di generare «un modo completamente nuovo di esporre l’arte» (Herzog & de Meuron in Moore 2016) invitando gli artisti a fornirne con le loro opere un’interpretazione a quella stessa scala. Nonostante le loro diverse risposte, in tutti i casi, il lavoro d’arte viene visto come un tutt’uno con lo spazio, «un’immagine iconica, che nella memoria pubblica si fonde inestricabilmente con l’esperienza dell’edificio delle Tate Modern» (Wagstaff 2012, 39). Stimolando la riflessione, e “ponendo delle domande”, l’arte messa in mostra in questo spazio ne valorizza la natura sociale e contribuisce a nuove forme di comunità e socialità. Come afferma lo scultore Juan Muñoz (inviato a esporre qui nel 2001) la Turbine Hall è «parte di una città, più che parte di un museo. È un frammento dell’esperienza urbana. [...] È uno spazio del nostro tempo» (Wagstaff 2012, 35).

L’idea di un museo che genera uno spazio continuo con il suo contesto è come sviluppare un progetto nel progetto. Come nel caso del Moesgaard Museum (MOMU), museo archeologico ed etnografico nei pressi di Aarhus, in Danimarca, progettato dallo studio Henning Larsen Architects nel 2014. Invece di incorporare uno spazio pubblico all’interno dell’edificio, qui è il tetto a diventare parte di un ampio spazio verde pubblico. Situato sulle pendici di una collina e ispirato all’idea di uno scavo archeologico, l’edificio è parzialmente ipogeo, fondendosi con l’ambiente naturale in cui è collocato. Il suo tetto inclinato e ricoperto di erba sembra avere origine dal paesaggio circostante, invitando i visitatori a passeggiarvi e ad utilizzarlo come se fosse una continuazione del paesaggio stesso.

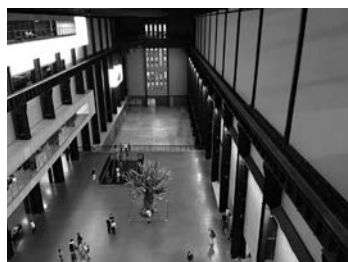
Imprevedibilità

Oltre a modellare il loro layout in relazione a una serie di movimenti locali, i musei possono anche strutturare i loro stessi spazi interni in modo che questi funzionino come la rete stradale di una città, introducendo un elemento di flessibilità e imprevedibilità nel modo in cui lo spazio è usato ed esplorato. Il layout del 21st Century Museum of Contemporary Art

di Kanazawa, è organizzato attraverso un sistema di gallerie indipendenti che costituiscono il centro del museo. Come una sorta di area esterna, una rete di spazi pubblici utilizzati per varie attività è inframezzata da cortili vetrati interni all’edificio. Tutti questi ambienti sono disposti in modo da generare una serie di spazi lineari, come corridoi vetrati organizzati ortogonalmente, in grado di produrre differenti prospettive e profondità. Alcuni corridoi visivi attraversano l’intero edificio, altri occupano posizioni parziali, mentre quelli più lunghi rappresentano gli assi visivi principali che si connettono con lo spazio d’ingresso principale. La natura “urbana” di questa rete facilita l’orientamento e permette ai visitatori di esplorare liberamente e a proprio piacimento lo spazio, evitando percorsi predeterminati al fine di aumentare la consapevolezza della loro presenza nello spazio.

L’idea di un’organizzazione interna del museo assimilabile a quella di uno spazio urbano trova particolare riscontro in due tendenze ricorrenti in campo museologico e museografico. Da un lato, la sempre più frequente presenza nel programma funzionale del museo di spazi per attività non pianificate «ispirate da spazi pubblici vibranti, aperti» (Tate Modern 2016), o promosse dal museo (come nel caso del *Tate Exchange*, una sequenza di spazi dedicati a un programma di esperienze di apprendimento e ricerca per i visitatori, i professionisti nel campo delle arti visive e il personale della Tate Modern), o portate avanti dalle comunità locali (come nella People’s Gallery del 21st Century Museum of Contemporary Art). Dall’altro, il tentativo di rendere alcuni spazi del museo accessibili al pubblico in modo indipendente rispetto al programma delle mostre e all’orario di apertura del museo stesso. La zona di spazi liberamente accessibili del 21st Century Museum of Contemporary Art è un esempio emblematico in tal senso, così come lo sono l’ultimo piano del MAS e il nuovo edificio a piramide della Tate Modern (2016), entrambi interamente dedicati a offrire una vista panoramica su tutta la città e direttamente accessibili dal livello urbano. «Il museo abbraccia il pubblico come mai accaduto prima» (Dercon et al. 2015, 85) e ambisce a funzionare come uno spazio aperto sia per i visitatori del museo e sia per gli «esploratori urbani».

L’allestimento si può estendere al di fuori degli spazi espositivi e occupare lo spazio informale di corridoi e cortili, come nel 21st Century Museum of Contemporary Art e alla Tate Modern, ampliando le possibilità di fruizione dell’arte e creando un senso di imprevedibilità nel modo in cui lo spazio è usato ed esplorato. Nel 2006 il ARoS Aarhus Kunstmuseum ha lanciato un concorso per la creazione di un’installazione artistica permanente sul tetto del suo edificio. Il progetto vincitore, *Your rainbow*



panorama di Olafur Eliasson (2011), è una passerella circolare in vetro colorato con tutte le gradazioni dell'arcobaleno, che crea alcuni contrasti interessanti: è uno spazio di coronamento dell'edificio, essendo la sua forma circolare pensata in relazione alla forma rettangolare dell'edificio stesso, e al tempo stesso è un lavoro d'arte che mantiene la sua autonomia in quanto oggetto; è uno spazio all'interno del museo, ma anche al suo esterno; amplifica la vista sulla città, ed è visibile dalla città; e infine, nello stesso tempo in cui offre un'esperienza sensoriale collettiva per i visitatori che percorrono la passerella e osservano il paesaggio urbano circostante attraverso il filtro delle diverse zone di colore, esso trasforma il museo in un «segnale luminoso, visibile da qualunque punto della città» facendone un faro e «una bussola nel tempo e nello spazio per i suoi cittadini». (Eliasson 2014, 90-91).

Offrendo diverse possibilità di utilizzo e fruizione, il layout del museo può creare la sensazione di uno spazio urbano, che può essere esplorato dalle persone che qui vengono con interessi e scopi differenti suggerendo quindi una certa informalità e proponendo la visita come un'attività rilassante. In questo modo lo spazio del museo diviene un soggetto attivo nello strutturare relazioni sociali e incontri negli spazi pubblici. Definendo schemi di movimento all'interno del museo nel suo complesso, il layout crea diversi livelli di co-presenza dei visitatori nei diversi spazi, influenzando quindi il modo in cui essi stessi possono divenire consapevoli gli uni degli altri all'interno dell'intero edificio. In questo senso lo spazio genera una sua propria forma di comunità, una "comunità virtuale" basata sulla consapevolezza reciproca, preconditione per un'attiva interazione. Più esplorativo sarà il pattern di movimento dei visitatori, più casuale sarà il loro pattern di incontri e più variabile sarà il loro pattern di co-presenza, rendendo così l'esperienza nel suo insieme intensamente sociale.

Fisicizzazione

Oltre a contribuire all'esperienza del museo come spazio pubblico, aperto e informale, il progetto architettonico e spaziale può creare un «palcoscenico» per nuove forme di curatela, per «pratiche orientate alla rottura di modelli interpretativi consolidati, stimolando nuovi punti di vista, e incoraggiando modi diversi di produrre cultura» (Basso Peressut 2014, 156). E questo è un altro modo in cui il museo può tentare di coinvolgere un pubblico ampio, di diverse età, competenze e stili di apprendimento.

I musei possono semplicemente estendere la portata globale delle loro collezioni al di là dell'Europa e del Nord America e cercano di raccontare una storia più ampia e inclusiva, invece di una «storia dell'arte dominante

[...] che esclude una quantità di luoghi, di pratiche, e di donne artiste» (Morris in Buck 2016, 15). Facilitando la creazione di nuove connessioni, l'organizzazione spaziale è utilizzata per proporre modi alternativi di guardare alla storia dell'arte.

Tra il 2013 e il 2015 il Musée National d'Art Moderne – Centre Pompidou, ha proposto una nuova interpretazione della storia dell'arte (sotto il titolo *Pluralités mondiales*) mettendo insieme movimenti artistici Europei ed espressioni artistiche sviluppate negli Stati Uniti, in Sud America, in Asia, nel Medio Oriente e Africa, secondo una narrazione cronologica che andava dall'inizio del XX secolo fino agli anni Venti. In modo simile, la Tate Modern, che sta espandendo la sua collezione, ha visto nell'ampliamento della propria sede del 2016 un'opportunità per riallestire le opere in mostra illustrando come gli artisti hanno da sempre condiviso idee attraverso il mondo, in particolare dall'America Latina, la Russia e l'Est Europa, l'Africa e il sud dell'Asia. Differentemente dall'approccio cronologico e improntato alla storia dell'arte adottato dal Pompidou, la Tate ha optato per un allestimento più esperienziale delle proprie collezioni, proponendo una panoramica dell'arte del XX secolo organizzata per ampie tematiche (come: *Nello studio, L'artista e la società, Tra oggetto e architettura, Città viventi*) e «un fluido dialogo tra passato e presente» (Morris 2006, 25) in un criterio di ordinamento mantenuto fin dalla sua apertura nel 2000. Uno degli obiettivi originari nella creazione della Tate Modern è stato quello di «rendere l'arte difficile popolare», ed è stato sostenuto che «i modi innovativi in cui le collezioni sono state e vengono messe in mostra ha contribuito» a questo scopo (Smith 2005, 21). Questo stesso approccio permette anche che possano coesistere molteplici narrazioni e suggerisce diversi contesti comparativi invece di un unico modo di vedere le cose.

Probabilmente ancora più interessante da un punto di vista spaziale è l'approccio dell'Ashmolean Museum a Oxford e il suo intento di utilizzare proprio il disegno dello spazio interno, e in particolare le relazioni visive, per esprimere l'interconnessione tra le culture. L'idea *Crossing Cultures, Crossing Time* (Intrecci di Culture, Intrecci Temporal) è il tema dell'allestimento del museo, che ha riaperto nel 2009, a seguito dell'ampliamento progettato da Rick Mather, connesso all'edificio neoclassico di Charles Cockerell del 1845. Le collezioni, sebbene organizzate in modo cronologico e raggruppate per culture, sono disposte nello spazio in modo che il visitatore possa vedere complesse interconnessioni tra diverse epoche, luoghi e oggetti, riflettendo l'idea che le culture interagiscono e si influenzano le une con le altre e «condividono una storia interconnessa» (Ashmolean 2009, 25). Lo sviluppo di questo approccio è strettamente connesso al

progetto spaziale dell'edificio, caratterizzato dall'uso di pareti e passerelle vetrate che collegano tra loro le gallerie su piani e livelli adiacenti. L'intero edificio è strutturato lungo forti assi visivi in modo tale che, per esempio, il visitatore possa vedere più in basso, da una vetrina di porcellane nella sala della Cina, le piastrelle smaltate del mondo Islamico attraversando la galleria delle Ceramiche, dove terrecotte smaltate e maioliche mostrano diversi usi della stessa tecnica di produzione della ceramica. Come sostiene il direttore del museo Christopher Brown «la connessione tra gli spazi espositivi e l'attenta costruzione di viste e prospettive a ogni piano e tra di essi sono una chiara manifestazione del tema [dell'allestimento]», tanto che «le relazioni tra le sale sono spesso altrettanto importanti che le sale stesse» (Ashmolean 2009, 1).

Data l'attuale attenzione posta sull'esperienza piuttosto che sull'interpretazione e quindi sulla dimensione individuale invece che sulla regola, esiste anche un altro importante modo in cui il progetto spaziale può contribuire agli approcci sperimentali intrapresi dai musei: esso, infatti, può completare il messaggio razionale e più informativo basato su contenuti proprio dell'allestimento, con supplementari modalità di apprendimento, attraverso la stimolazione di risposte fisiche, sensoriali ed emotive. Il Moesgaard Museum ha ridotto le informazioni testuali per proporre in alternativa una varietà di mezzi di comunicazione non verbale, tra cui l'architettura e le sue qualità sensoriali e l'uso innovativo di tecnologie. La sezione dell'allestimento dedicata all'età del bronzo e del ferro è organizzata in tre livelli, ed è strutturata come una serie di esperienze spazialmente separate, ma allo stesso tempo strettamente interconnesse l'una alle altre. La narrazione è costruita in modo che ognuna di esse concettualmente prenda le mosse dalla precedente: il culto della luna e del sole, al livello più alto; il significato culturale delle paludi ed esempi di sacrifici nelle paludi, dagli anelli ornamentali agli animali, al piano terra; il sacrificio umano, l'Uomo di Grauballe, una delle mummie di palude meglio conservate al mondo e pezzo chiave del museo, al piano inferiore. Le sinergie narrative tra spazi e livelli sono sperimentate attraverso un'attenta costruzione di connessioni visive tra coppie di livelli, e ulteriormente supportate dal progetto dello spazio. Ambienti in penombra, oggetti illuminati, il pavimento irregolare che dà la sensazione di camminare su una palude, suoni accompagnati a proiezioni di filmati animati sulle pareti dell'edificio attivati dal visitatore: tutto ciò contribuisce a «un'atmosfera emotiva e inconscia per l'osservazione dei singoli oggetti esposti» (Pallasmaa 2014, 5072). La fisicizzazione dell'esperienza «aiuta a indirizzare il senso del reale del visitatore verso la sfera immaginifica

dell'argomento in questione» (5077). Privilegiando il vissuto sul concettuale o l'analitico, il museo coinvolge i visitatori e permettere loro di utilizzare proprie risorse nello sperimentare l'allestimento, favorendo «un maggior livello di comprensione» nel senso di una conoscenza che sia «sentita invece che razionalmente capita» (Witcomb 2010, 41).

Paratassi dell'esperienza

I musei possono inoltre rendere meno formali i propri spazi attraverso un ampio utilizzo di tecnologie digitali in grado di alleggerire la percezione del visitatore avvenuta attraverso l'esperienza fisica. Oltre ad essere parte della maggior parte dei musei come strumento interpretativo, la tecnologia può essa stessa diventare oggetto dell'allestimento ed esperienza centrale, offrendo per esempio, interazioni fisiche e immersive. Nel 2011, il National Maritime Museum di Greenwich ha presentato la mostra *High Artic* (progettata dallo studio creativo United Visual Artists di Londra): un'installazione digitale immersiva, senza oggetti, che utilizzava una combinazione di suoni (sia suoni ambientali che voci), luci e centinaia di "ghiacciai" scultorei di diverse altezze, ognuno dei quali rappresentava un vero ghiacciaio nelle isole di Svalbard, per dare ai visitatori l'idea di come possa essere viaggiare nell'Artico. I visitatori camminavano in una stanza buia, attraverso un paesaggio proiettato, con una torcia di luce ultravioletta che attivava alcune esperienze interattive, accendendo, ad esempio, il nome del ghiacciaio, o generando sul pavimento a seconda del movimento del visitatore, una serie di motivi grafici e testi in continuo cambiamento. L'allestimento immersivo era finalizzato a comunicare la dimensione e la fragilità del paesaggio Artico e «invitando i visitatori a interrogarsi sulla loro relazione con il mondo che li circonda» (*High Artic*, 2011), mirava a stimolare una maggiore consapevolezza sulle problematiche dei cambiamenti climatici.

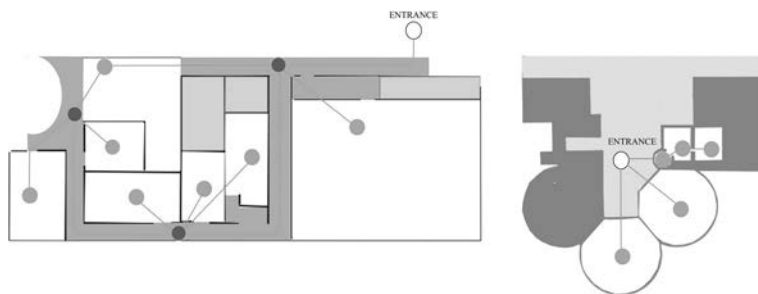
Un diverso tipo di esperienza immersiva è stata creata nella mostra del 2015 *Soundscapes* della National Gallery di Londra. Questa ha proposto una nuova prospettiva della collezione della National Gallery, chiedendo ad alcuni musicisti e artisti sonori di scegliere un dipinto della collezione e comporre un nuovo pezzo musicale o un'opera sonora in relazione a esso. I sei dipinti selezionati sono stati allestiti uno ad uno in scure stanze indipendenti, collegate tra loro attraverso dei corridoi appositamente costruiti, completamente bui e acusticamente isolati. L'intento non era di aggiungere un significato nel senso proprio della storia dell'arte, ma di valorizzare la contemplazione dell'opera e creare un'esperienza unica

in quello specifico luogo e in quel dato momento. Un approccio che ha attratto una quantità di giovani visitatori di molto maggiore a quella di qualsiasi altra precedente mostra della National Gallery.

Sembra possibile affermare che queste nuove esperienze tecnologicamente mediate, così come le nuove forme di arte cui gli artisti non si confrontano con oggetti ma con processi esperienziali, dove il tempo è una dimensione cruciale nella fruizione dell'allestimento e che enfatizzano la percezione individuale, interagiscono con un modo di concepire il progetto degli spazi del museo che sta cambiando.

I Tank della Tate (le vecchie cisterne per il petrolio della centrale elettrica) e i 9 Spazi dell'ARoS possono essere visti come esempi indicativi. I due musei, oltre ad un layout più convenzionale che prende la forma di una sequenza di spazi a supporto di una narrativa curatoriale (come nel caso del Centre Pompidou e dell'Ashmolean Museum di cui sopra) dedicano i loro ambienti ipogei a installazioni di grande scala, a lavori basati su immagini proiettate e *performances*. Questi formano un complesso di spazi chiusi, sintatticamente omogenei aperti su un corridoio o uno spazio comune. Il modo in cui questi spazi circondano il corpo del visitatore, le limitate viste tra uno e l'altro, il loro carattere statico invece che orientato al movimento e la discontinuità spaziale del loro layout, contribuiscono a facilitare l'assimilazione e la comprensione delle intense esperienze che essi ospitano. Sono spazi che devono essere occupati e vissuti, e che invitano i visitatori a fermarsi invece che osservare e passare oltre. Questi spazi inoltre esistono in modo indipendente da qualsiasi narrativa sia messa in atto, e mancano di quella organizzazione gerarchica che è spesso usata per riflettere una posizione teorica, come ad esempio posizionando i lavori più noti negli spazi più centrali (Tzortzi 2015).

Questa organizzazione dello spazio può essere interpretata utilizzando il concetto di *paratassi*, letteralmente *collocare accanto*, una tecnica comunemente usata nella poesia, che da un punto di vista letterario consiste nell'accostare tra loro frasi, periodi o paragrafi senza l'utilizzo di congiunzioni. Applicato all'allestimento, questo approccio è stato inteso come: «la capacità delle giustapposizioni di creare un significato nelle discontinuità tra le cose, e in particolare l'idea che queste stesse discontinuità possano operare nella sfera poetica o emozionale piuttosto che come forme esplicitamente razionali di produzione di conoscenza» o anche, più semplicemente, come un accostamento di oggetti senza una specifica narrativa e quindi la «priorità dell'esperienza su forme astratte di ragionamento» (Witcomb 2015, 323-325).



Conclusioni

Con il cambiare del ruolo dei musei nella società, stanno mutando i concetti museologici e gli approcci curatoriali e con essi anche l'architettura del museo. Gli esempi qui presentati chiariscono i diversi modi in cui l'architettura del museo può coinvolgere lo spazio nell'esprimere un'idea di museo inclusivo. Essa può definire l'accessibilità e l'apertura del museo e dare forma a un ambiente informale che incoraggi schemi di esplorazione arbitrari e favorisca la socialità dei visitatori, può comunicare l'idea di connessione culturale, può offrire un contesto per la sperimentazione di nuovi modi di presentare l'arte e il patrimonio culturale, può creare esperienze complesse in cui la propriocezione, la sensorialità, e l'esperienza intellettuale, estetica e sociale del visitatore sono tra loro interconnesse (Levent e Pascual-Leone 2014, 81).

Possiamo quindi proporre un'interpretazione spaziale della tesi di Manuel Castells (2001) per cui nella contemporanea società in rete, segnata dalla separazione tra lo «spazio dei flussi» (il sistema globale di iper-comunicazione mondiale) e lo «spazio dei luoghi» (località fisiche, caratterizzate da «l'individualizzazione dei messaggi, la frammentazione delle società e la mancanza di codici condivisi di comunicazione tra identità particolari») i musei possono svolgere un ruolo cruciale come «connettori culturali». Essi possono contribuire, suggerisce Castells, alla «ricostruzione di uno spazio pubblico» e diventare «luoghi di innovazione culturale e centri di sperimentazione», dove le persone possano imparare a comunicare attraverso esperienze condivise. Il progetto dello spazio del museo può creare le condizioni per molteplici modi di percepire, di sentire e di riflettere individualmente, e allo stesso tempo mettere in scena un incontro, un'esperienza collettiva. Usando le parole di Olafur Eliasson, «tutti noi condividiamo individualmente il museo» (Eliasson 2010, 309).

Riferimenti bibliografici

Ashmolean: Britain's First Museum, 2009, Ashmolean Museum, University of Oxford, Oxford.

Basso Peressut, Luca, 1999. *Musei: Architetture, 1990-2000*, Motta, Milano.

Basso Peressut, Luca e Pozzi, Clelia, a cura di, 2012, *Museums in an Age of Migrations: Questions, Challenges, Perspectives*, EU-Polimi, Milano.

Basso Peressut, Luca, 2014, *Contemporary Museums between Theory and Practice*, in Lanz, Francesca e Montanari, Elena, a cura di, *Advancing Museum Practices*, Allemandi, Torino, pp. 148-162.

Buck, Louisa, 2016, *It's a Bigger Story: Frances Morris Outlines Her Global Vision for Tate Modern*, in «Art Newspaper», vol. 25, n. 279, pp. 15-19.

Castells, Manuel, 2001, *Museums in the Information Era: Cultural Connectors of Time and Space*, in «ICOM News», Special Issue, pp. 4-7.

Dercon, Chris, et al., 2015, *What is the Museum of the Future?*, in «Tate Etc.», n. 35, pp. 82-91.

Eliasson, Olafur, 2010, *The Museum Revisited: Olafur Eliasson*, in «Artforum», vol. 48, n. 10, pp. 308-309.

-----, 2014, *The Future is Curved*, in «Architectural Design», vol. 84, n. 5, pp. 90-91.

High Arctic at the National Maritime Museum, 2011, Press Release: <http://www.rmg.co.uk/work-services/news-press/press-release/high-arctic-national-maritime-museum> [2017].

Levent, Nina e Pascual-Leone, Alvaro, a cura di, 2014, *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space* [Kindle edition], Rowman & Littlefield, Lanham.

Moore, Rowan, 2016, *Herzog and De Meuron: Tate Modern's Architects on Their Radical New Extension*, in «The Observer», 15 maggio: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/may/15/herzog-de-meuron-interview-tate-modern-switch-house-extension> [2017].

Moreno, Cristina Diaz e Grinda, Efrén Garcia, 2007, *Liquid Playgrounds* [fragments from a conversation], in *El croquis: Sanaa 1983-2004*, pp. 347-363.

Morris, Frances, 2006, *From Then to Now and Back Again: Tate Modern Collection Displays*, in *Tate Modern: The Handbook*, Tate Publishing, London, pp. 20-31.

Pallasmaa, Juhani, 2014, *Museum as an Embodied Experience*, in Levent, Nina e Pascual-Leone, Alvaro, a cura di, *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space* [Kindle edition], Rowman & Littlefield, Lanham, chapter 15.

Schmidt, Morten, 2004, *An Incision in a Cube: Thoughts behind a Democratic Art House*, in Sørensen, Jens Erik e Bækgaard, Bjarne, a cura di, *ARoS-The Building*, ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, pp. 47-54.

Smith, Chris Rt Hon, 2005, *The Political Impact*, in *Tate Modern: The First Five Years*, Tate, London, pp. 17-21.

Tate Modern, 2016, *Tate Exchange*: <http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/tate-exchange> [2016].

Tzortzi, Kali, 2015, *Museum Space*, Routledge, London.

Vogt, Günter, 2016, *Günter Vogt in conversation with Chris Dercon*, in Dercon, Chris e Serota, Nicholas, *Tate Modern Building: A Museum for the 21st Century*, Tate, London, pp. 123-135.

Wagstaff, Sheena, 2012, *Raw Materials: Tate Modern's Programme*, in Gale, Matthew, a cura di, *Tate Modern: The Handbook*, Tate, London, pp. 35-39.

Witcomb, Andrea, 2010, *The Materiality of Virtual Technologies: A New Approach to Thinking about the Impact of Multimedia in Museums*, in Cameron, Fiona e Kenderline, Sarah, a cura di, *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, The MIT Press, Cambridge MA-London, pp. 35-48.

-----, 2015, *Toward a Pedagogy of Feeling: Understanding How Museums Create a Space for Cross-Cultural Encounters*, in Witcomb, Andrea e Message, Kylie, a cura di, *The International Handbooks of Museum Studies: Museum Theory*, Wiley-Blackwell, Chichester, pp. 321-344.



Prospettive culturali inclusive Esempi di biblioteche locali a confronto

Lavinia Dondi

Gli operatori legati al mondo delle biblioteche, in particolar modo a quelle che si rivolgono a un bacino di utenza locale, iniziano a porsi il problema dell'“inclusività” intorno agli anni Sessanta del secolo scorso, momento in cui si delineano cambiamenti così radicali da scardinare il consueto assetto degli spazi per la cultura. Le persone, al di là delle proprie radici sociali, diventano soggetti attivi di processi che cercano di essere il più possibile inclusivi (Morin 1962). Diventa infatti fondamentale il coinvolgimento democratico di tutti i cittadini, a dispetto dell'approccio culturale elitario che caratterizzava i decenni precedenti. Ciò che cambia radicalmente è la volontà di porre la società tutta come protagonista di una cultura sempre in divenire e non come consumatrice passiva di prodotti culturali “preconfezionati”. La ricerca e la sperimentazione si sostituiscono al nozionismo acritico ad uso e consumo del “popolo”, la cui interazione all'interno dei processi culturali, per tutta la prima metà del Novecento, non era prevista (Consonni e Tonon 1979). Anche le scuole modificano il proprio metodo di insegnamento, cercando di allontanarsi, almeno in parte, dallo studio mnemonico e prediligendo lo sviluppo di temi di approfondimento che vengano dagli studenti stessi, quale risultato dei loro compiti pomeridiani. Ciò si traduce, nel concreto, in un aumento considerevole di utenti delle piccole biblioteche che punteggiano, in modo assolutamente discontinuo, il territorio italiano così come quello europeo.

Tale idea di cultura innovativa e complessa presuppone la nascita di nuove tipologie di spazi destinati a contenerla, ovvero in cui possano interagire le attività molteplici che caratterizzano i nuovi processi culturali. Infatti, al fine di ripensare il consueto sistema conoscitivo occorre non solo che

l'accesso alla cultura sia il più possibile democratico, ma che i diversi utenti siano messi in condizione di poter "fare" cultura, esprimendo il proprio pensiero attraverso una disciplina più o meno artistica. Facile accesso, spazi inclusivi e polifunzionalità dei centri sono i nodi del dibattito condotto dagli operatori culturali, il cui obiettivo generale è quello di porre l'utente, e non più i libri o le opere conservate, quale protagonista di uno spazio che nasce per soddisfare le sue esigenze culturali.

È importante, dal punto di vista architettonico, ragionare su tipologie di spazi che nascono dalla consapevolezza di tali nuovi bisogni, anziché su edifici isolati, poiché parlare più genericamente di tipologie ancor prima che di soluzioni formali specifiche significa operare una sintesi critica rispetto alle caratteristiche architettonico-spaziali eventualmente ripetibili e solo alle quali segue una forma.

La proposta culturale di Giulio Einaudi e Bruno Zevi

Il primo esempio di cui scriviamo, un archetipo poco conosciuto della biblioteca locale moderna, è ad opera di Bruno Zevi e dello studio romano A/Z,¹ che tra il 1963 e il 1964 sviluppano un edificio-tipo che possa contenere i servizi culturali destinati ai piccoli comuni così come ai quartieri cittadini. Si tratta del progetto per la biblioteca di Dogliani, un paese, presso Cuneo, che dà i natali a Luigi Einaudi, primo presidente della Repubblica Italiana, nonché importante statista ed economista. Il figlio, Giulio Einaudi, famoso editore, sarà tra quelli che più si spenderanno a favore della diffusione delle biblioteche pubbliche in Italia, e per questo deciderà, intorno al 1963, di promuovere la sperimentazione di un edificio-tipo da collocare a Dogliani e da dedicare alla memoria del padre, venuto a mancare due anni prima. La volontà è quella di dar vita ad un manifesto, un luogo per la lettura pubblica ineccepibile sia nel servizio – il catalogo della biblioteca sarà curato, infatti, dallo stesso Giulio Einaudi – sia negli spazi, affidati a due grandi nomi dell'architettura appartenenti alla scuola romana. La ripetibilità dell'edificio e un costo basso di produzione, ragioni per le quali si ricorre all'uso di elementi prefabbricati da montare in loco, insieme ad una collocazione strategica all'interno del tessuto urbano, saranno tra i principi fondamentali da perseguire.

1 - Bruno Zevi collaborerà con lo Studio A/Z Architetti e Ingegneri alla stesura di cinque progetti, poi realizzati, tra cui quello della biblioteca in questione. Si tratta di uno studio professionale con sede a Roma di cui fanno parte, tra gli altri, Errico Ascione e Vittorio Gigliotti. Quest'ultimo sarà anche il direttore dei lavori della biblioteca.

L'operazione, dal punto di vista architettonico, è di grande rilievo. L'idea è quella di uno spazio fluido, concepito non tanto per la permanenza quanto per una «passeggiata tra i libri» (Zevi 1964). Un percorso che arrivando dalla strada continua all'interno della biblioteca; un'ansa che si qualifica e si offre alla cultura e ai cittadini. Gli spazi della biblioteca sono contenuti all'interno di un corpo basso e allungato, costituito da elementi slittati rispetto alla linea orizzontale, che, così facendo, instaurano relazioni con l'esterno, circoscrivono luoghi all'interno e soprattutto contribuiscono a dissolvere la scatola volumetrica, delineando un'immagine legata ad un corpo in movimento. I riferimenti alla poetica wrightiana, cari a Zevi, sono evidenti, non solo per la marcata orizzontalità, ma anche per il trattamento delle pareti, composte da una serie di fasce progressivamente aggettanti verso l'esterno che terminano con un elemento verticale sul quale poggiano i sottili piani delle coperture, sempre protesi all'esterno a definire luoghi coperti ma ancora all'aperto. Lo spazio d'ingresso si definisce, infatti, attraverso la presenza della copertura, al di sotto della quale confluiscono sia un percorso pavimentato, sia una vasca di terra, che disegna dapprima il podio per una scultura di Nino Franchina per poi protendersi verso l'entrata principale. Un'apertura vetrata ad angolo conduce poi all'interno, in cui gli ambienti che si sviluppano sono: uno spazio di lettura per i bambini e un banco di accoglienza con lo schedario, posti nella parte adiacente alla strada; la zona dedicata alla lettura degli adulti e ai supporti audio, collocate, invece, nella porzione opposta dell'edificio. Nei pressi dell'ingresso si incontra una parete alla quale si addossano una serie di ambienti di servizio. Tale parete in cemento grezzo, trattata con alcune scanalature di pochi centimetri, come gli altri elementi murari del complesso, richiama ancora una volta l'idea dell'orizzontalità e, fuoriuscendo dall'edificio, circoscrive sia uno spazio all'aperto dedicato alla lettura sia, dall'altra parte, una dilatazione del percorso pedonale.

Oltre a un'attenzione particolare riposta sugli spazi a cavallo tra dentro e fuori, generati principalmente dallo slittamento degli elementi che compongono il volume, il progetto si caratterizza per l'assoluta flessibilità dello spazio interno, in cui alcune scaffalature metalliche, scorrendo su un binario a soffitto, permettono diverse configurazioni e quindi lo svolgimento di attività differenti. Infatti, gli scaffali, suggestivi anche perché completamente sospesi da terra, racchiudono l'ambito dedicato agli adulti, con alcune postazioni per la lettura, ma scorrendo, possono andare a riporsi nella zona dei supporti audio, liberando l'ambiente centrale che può quindi essere utilizzato per conferenze e dibattiti. In questo caso, per allestire lo spazio, si utilizzeranno le sedie riposte nell'apposito deposito



lungo la parete con i servizi, arrivando a una capienza di ottanta posti. Gli altri libri della collezione sono disposti lungo le pareti dell'edificio, laddove le fasce orizzontali aggettanti generano una serie di ripiani, la loro struttura metallica color vinaccia accoglie sia tamponamenti opachi, sempre in metallo, che elementi trasparenti. Proprio attraverso le fasce trasparenti si illumina lo spazio in maniera diffusa e non diretta, più idonea alla lettura, e solo nella parte dedicata ai supporti audio sono presenti due lucernari semisferici a soffitto che contraddistinguono tale ambito.

A fare sintesi rispetto al modello di Dogliani sarà anche lo stesso Zevi, il quale in una sua relazione dattiloscritta e datata 1964, partirà proprio da quella soluzione per enunciare cinque punti programmatici legati allo sviluppo delle piccole biblioteche civiche. Farà il punto, insomma, delle costanti che i progetti a seguire, rispetto al primo prototipo voluto da Giulio Einaudi, avrebbero dovuto incarnare. Il primo di questi punti riguarda l'«inserimento urbanistico» e sottolinea l'importanza di una adeguata collocazione dell'edificio nel tessuto urbano, preferibilmente lungo un percorso principale o nei pressi di una piazza cittadina frequentata. Il secondo di questi titola «l'organismo aperto» e allude all'idea di uno spazio per la cultura come continuazione di un percorso esterno, che arriva dalla strada per poi ricongiungersi con essa. Tale continuità dissolve la scatola volumetrica e «apre» l'edificio a nuove relazioni, la biblioteca di Dogliani ne è sicuramente un esempio. La «flessibilità funzionale» costituisce poi il terzo punto di questo elenco, le funzioni che dovrebbero «incrociarsi» all'interno di una piccola biblioteca sono quelle espresse a Dogliani, dove, come abbiamo visto, si garantisce anche uno spazio per conferenze, dibattiti, proiezioni, mostre ed eventi vari, grazie ad alcuni arredi mobili che cambiano la configurazione dello spazio. Zevi scrive nella sua relazione: «Non si tratta di ambienti separati ma di «poli», di localizzazioni funzionali enucleate nell'ambito di un vasto spazio fluente [...]. Le prospettive della cultura coincidono così con quelle architettoniche» (Zevi 1964).

Arriviamo poi al quarto punto, «l'osmosi tra esterno e interno», ovvero l'idea di un edificio permeabile. Nel caso di Dogliani, questo porta allo sviluppo tridimensionale delle pareti perimetrali, quali scaffalature a cavallo tra dentro e fuori, in parte vetrate, attraverso le quali si mostrano i libri all'esterno dell'edificio, dissolvendo i margini dell'involucro e facendo percepire il messaggio culturale anche ai passanti disinteressati. Infine, il titolo dell'ultimo punto è «la scala umana» e fa riferimento all'uso della linea orizzontale quale espediente per avvicinare l'uomo alla cultura. Zevi ribadisce tale concetto aggiungendo che la linea orizzontale è anche quella che incarna «un'architettura dinamica, di percorso»:

Ma la linea orizzontale è anche la linea della terra: sottolinearla significa sostanziare spazialmente una cultura non più riservata a pochi eletti, ma accessibile al popolo; significa che finalmente la cultura è a disposizione di tutti, ha finalità umane, ha vinto le presunzioni aristocratiche. La scala umana costituisce un parametro fondamentale dell'architettura moderna, contro i feticci della retorica e del meccanicismo. (Zevi 1964)

Ecco come si traduce in termini spaziali la volontà di inclusione culturale e sociale tanto cara in quegli anni di cambiamenti profondi e radicali. Quei punti programmatici di cui parla Zevi sono validi tuttora e possono essere considerati la base di partenza per lo sviluppo di un pensiero contemporaneo, a partire dagli anni Novanta, rispetto agli spazi per la cultura, in particolare per le biblioteche locali.

L'era digitale e la strategia Idea Store

Qualche decennio fa i processi conoscitivi hanno subito un altro pesante contraccolpo in seguito all'introduzione delle nuove tecnologie digitali che, se da una parte hanno notevolmente ampliato la partecipazione e l'inclusione degli utenti, dall'altra li hanno fisicamente allontanati dai luoghi deputati alla cultura. Un paradosso di cui hanno risentito soprattutto le piccole biblioteche, che storicamente non conservano documenti di valore da consultare ma sono sempre state di supporto rispetto alle quotidiane esigenze culturali della comunità. Ciò che si verifica tuttora, con l'avvento della rete internet, è che tali esigenze spesso si soddisfano anche comodamente a casa e questo ha fatto sì che gli spazi per la cultura tradizionali diminuissero notevolmente il loro *appeal*. Oltre alla velocità di trasmissione e di ricezione delle informazioni, il fascino della rete è quello di saper generare connessioni molteplici in una realtà che diventa globale a tutti gli effetti. Una realtà in cui anche la questione sociale legata al pluralismo culturale diventa scottante. Sembra ormai comprovato che occorra "accostarsi" e comprendere a fondo le identità e i contesti differenti che animano le nostre comunità. Eleggere dei luoghi deputati a tale esercizio, quali «terre di nessuno» e quindi di tutti, aiuta sicuramente a concretizzare tale volontà ormai imprescindibile (Aime 2004).

A fronte del panorama delineatosi la nuova risposta degli operatori culturali non tarda ad arrivare: le biblioteche contemporanee hanno bisogno di aumentare considerevolmente il loro potenziale aggregativo, sia per contrastare l'evidente evanescenza dei rapporti sociali diretti dovuta allo sviluppo della rete, sia per qualificarsi come luoghi rinnovati di condivisione tra culture differenti. Al facile accesso, agli spazi inclusivi e

alla polifunzionalità dei centri, già da tempo nella mente degli operatori, si aggiunge quindi la volontà di dotare i luoghi in questione di ambiti slegati rispetto ad un'attività culturale determinata e dedicati invece allo svago, ovvero alla libera fruizione e aggregazione degli utenti. Piazze all'aperto o al coperto, caffetterie e terrazze sono destinate a diventare il cuore pulsante di questi centri, facendone dei luoghi più vivaci e accattivanti.

Così, la seconda tipologia di biblioteca locale di cui scriviamo si nutre di tali premesse, cercando di "dar forma" alle nuove esigenze socio-culturali. Si tratta degli Idea Store, un esperimento ben riuscito che prende corpo, sul finire degli anni Novanta, a Tower Hamlets, un quartiere londinese con evidenti problemi di inclusione sociale e un tasso di frequentazione delle *public library* ai minimi storici. Il primo passo è quello di formalizzare un pensiero compiuto rispetto ad un sistema innovativo di servizi culturali locali. L'obiettivo principale della strategia Idea Store è quello di coinvolgere soprattutto le persone che non hanno mai frequentato una biblioteca e che invece avrebbero bisogno di beneficiare dei servizi offerti. A Tower Hamlets, infatti, vive una comunità originaria del Bangladesh molto numerosa, con problemi evidenti di inserimento sociale, che risulta però poco incline a frequentare gli spazi in questione, forse perché non ne ha mai fatto esperienza. Ciò che si pone, quindi, alla base dell'offerta è un luogo, pensato anche in relazione ai dati emersi da una ricerca di mercato appositamente effettuata, che sia "totalmente" inclusivo e che prenda le distanze dalla visione tradizionale della biblioteca, come anche dagli edifici che solitamente la contengono, poiché rivelatisi inadatti ad ospitare le attività pensate per i nuovi centri. Proprio attraverso tale ricerca di mercato si coglie l'esigenza concreta dei cittadini di avere a disposizione un'offerta più ampia e strutturata di corsi di formazione, indispensabili per inserire nel mondo del lavoro i nuovi arrivati in città. Un obiettivo dei nuovi Idea Store sarà, infatti, quello di unire al servizio bibliotecario consueto una serie di funzioni, tra cui quella dei *learning lab*, che lavorino in sinergia e si coordinino con le altre attività. Un altro aspetto fondamentale riguarda le aree di condivisione, i cosiddetti *social living room*, che si susseguono numerosi nello spazio fungendo da ambiti "cuscinetto" tra le diverse funzioni e aggiungendosi agli ambiti più strutturati dedicati alla libera aggregazione. Anche in questo caso come nel precedente, un inserimento urbanistico strategico diventa basilare per alzare considerevolmente il numero degli utenti di questi centri. In seguito ad un accurato studio dei flussi giornalieri dei cittadini, si ritiene opportuno che i nuovi poli debbano sorgere proprio lungo i tragitti più battuti, al fine di interferire con l'attuale quotidianità delle persone fino a diventarne parte integrante. Altro punto di forza di questa strategia è la volontà di investire sulla qualità degli spazi.

L'idea generale è quella di far percepire che la qualità stessa del servizio offerto passa anche dalla forma: tutto è curato fino al dettaglio e nulla è lasciato al caso. Il lavoro sull'immagine diventa determinante, per questo si affronta anche un discorso legato al brand, finalizzato a rinsaldare tra loro i poli della rete culturale che popolano l'area di Tower Hamlets. Inoltre, in seguito ad un'ulteriore messa a punto della strategia Idea Store effettuata una decina di anni dopo rispetto all'inizio di questa avventura, si decide di incrementare l'offerta con dei servizi dedicati alla salute e al lavoro, temi che si ritiene debbano essere più facilmente accessibili ai cittadini attraverso sportelli appositamente dedicati. Infine, l'ingrediente che risulterà davvero decisivo sarà la volontà di investire, per quanto possibile, su una rete, evitando di concentrare tutti gli sforzi su un solo edificio polarizzante. A differenza dell'esperimento di Dogliani, che purtroppo non figlierà altri centri, se non uno un po' per caso e oggi in abbandono a Beinasco, alle porte di Torino, gli Idea Store attualmente funzionanti nel distretto sono cinque ed hanno sostituito le rispettive *public library*, mentre altri due centri sono nei pensieri degli operatori culturali e della municipalità. L'obiettivo è quello di sostituire tutte le antiche biblioteche di quartiere ricollocandole in punti più strategici e dotandole di una nuova veste firmata Idea Store.²

Il più grande tra gli Idea Store, il terzo a essere inaugurato, è a cura dello studio inglese Adjaye Associates e si trova lungo un'arteria molto trafficata di Tower Hamlets, Whitechapel Road. Il complesso, realizzato tra il 2005 e il 2006, si sviluppa su cinque livelli e l'accesso avviene da un atrio coperto che funziona come elemento di mediazione tra il traffico, i rumori della strada e lo spazio del polo culturale. Una scala mobile posta a ridosso dell'ingresso permette di raggiungere i piani superiori, mentre al piano terra un blocco centrale contenente i servizi divide la zona d'ingresso e accoglienza, adiacente ad una videoteca, da un'area molto ampia dedicata ai bambini. Risalendo si trovano degli spazi collettivi con postazioni internet e luoghi per lo studio individuale, anche se, in realtà, il primo piano è dominato da aule polifunzionali, di cui una si affaccia su una terrazza, ma anche da un asilo per i più piccoli e da una palestra. Al secondo piano si colloca, invece, un'altra serie di spazi dedicati a corsi, laboratori o incontri, che si ripete anche nel piano sovrastante, e una delle due zone di consultazione per adulti, con scaffalature ondulate che disegnano uno spazio fluido e continuo, in contrapposizione alla geometria netta del

2 - La descrizione della strategia Idea Store è frutto di un'intervista realizzata dall'autrice a Sergio Dogliani, Deputy Head of Idea Store, il 13 agosto 2014 presso l'Idea Store Bow nel distretto londinese di Tower Hamlets.

perimetro in *curtain wall* con vetri sia trasparenti che colorati. A seguire, il terzo piano è caratterizzato principalmente da postazioni individuali di lettura e studio, identificandosi come l'area più silenziosa del complesso, mentre al quarto piano ritorna lo spazio di consultazione con le scaffalature ondulate, insieme ad una caffetteria che funziona anche come emeroteca e gode di una vista panoramica sulla città. Il blocco con le risalite e i servizi rimane costante al centro dello spazio per tutti i piani, contribuendo non solo alla distribuzione ma anche all'organizzazione spaziale dei singoli livelli. Infine, la struttura in *curtain wall* costituisce, all'interno, un sistema di pareti attrezzate, giocate, da un lato, sulla continuità delle spalle verticali e, dall'altro, sulla presenza discontinua di scaffalature, poste in corrispondenza delle superfici vetrate colorate, o di postazioni per la lettura e lo studio, nelle parti trasparenti.

La concezione delle pareti perimetrali, insieme a quella delle scaffalature curvilinee, sono presenti anche in un altro Idea Store, quello di Chrisp Street, progettato e realizzato da Adjaye quasi in contemporanea: si tratta della testimonianza più concreta di come i due edifici siano giocati sull'immediata riconoscibilità sia dell'involucro esterno che dell'organizzazione dello spazio all'interno. Lo studio londinese lavora per la prima volta sul risvolto architettonico della strategia Idea Store messa a punto, infatti, il primo centro, l'unico inaugurato in precedenza rispetto ai due in questione, sorge all'interno di un edificio esistente, quindi il progetto, a cura dello studio Bisset Adams è consistito principalmente in una risistemazione interna.³ È Adjaye, quindi, a determinare un'impronta efficace e riconoscibile, in cui si delineano alcuni dispositivi spaziali, destinati a ripetersi anche nei centri che non porteranno la sua firma e capaci di fare sintesi rispetto ad un'idea di servizio culturale ben determinata.

Se l'obiettivo è quello di un'inclusività totale il lavoro sulla soglia diventa ancora una volta determinante. Volendo scardinare lo schema classico delle *public library*, che prevedeva un'entrata centrale rispetto al corpo dell'edificio e il bancone immediatamente all'interno, quale ambito di smistamento obbligato e quasi intimidatorio per i frequentatori non abituali, l'idea è quella di delineare ambiti dilatati e ariosi, in parte trasparenti, in cui si inizi a presentare l'offerta culturale senza per forza accennare l'elemento del bancone. Il mondo Idea Store deve svelarsi poco a poco, incuriosendo anche l'utente meno preparato. Se questo atteggiamento, in fondo, non

3 - Bisset Adams, oltre a progettare l'Idea Store Bow, inaugurato nel 2002, lavora sul brand che caratterizza tutta la rete.

risulta così innovativo rispetto agli edifici per la cultura, ciò che sorprende davvero è il risultato architettonico, ovvero la volontà di strutturare un filtro che si presenta come uno spazio compiuto tra la città e il centro culturale. In particolare, a Whitechapel ciò che si delinea è un luogo di mediazione coperto ma all'aperto che sovrasta gli ingressi e contiene le scale mobili di risalita, un rifugio momentaneo per i passanti, oltre che un atrio d'ingresso affacciato sulla città. Si legge in proposito:

È necessario sottolineare l'importanza del marciapiede nel trambusto e nella frenesia che caratterizzano la vita lungo la strada. È proprio qui che con un sottile accorgimento si connette la biblioteca alla strada. L'edificio diventa parte degli scambi giornalieri che si verificano. [...] È qui che giace la soglia di questo Idea Store. Il marciapiede rappresenta il tappeto di benvenuto dell'edificio, che diventa inseparabile dalla strada. (Enwezor 2006, 11-12)

Un altro aspetto importante che accomuna in generale gli Idea Store è la contrapposizione tra spazi continui in cui si gestiscono attività prossime tra loro e ambiti rigidamente circoscritti dedicati a quelle funzioni che necessitano ancora di una stanza, nel senso più canonico del termine. I primi, che sono la maggioranza, presentano dei "nuclei" circoscritti sia attraverso elementi architettonici, come i pilastri o le pareti attrezzate, che attraverso elementi d'arredo. Significative a tal proposito le scaffalature curvilinee di Adjaye, presenti a Whitechapel e a Chrisp Street, che con le loro concavità racchiudono ambiti di lettura e consultazione. Dirà sempre l'architetto londinese:

Certamente la fluidità spaziale rappresenta un aspetto importante della contemporaneità. [...]. Penso che lo spazio sia percepito come qualcosa in continua evoluzione, come succede per il linguaggio e per altri fenomeni. [...]. La fluidità, l'interruzione o la relazione tra spazi e il modo in cui l'uno sconfinava nell'altro, sono estremamente importanti. Soglia sembra ormai una parola in disuso, anche se, per me, rimane la chiave di tutto. (Allison e Adjaye 2006, 126)

Così, è nello spazio continuo che si collocano le funzioni legate alla biblioteca e i luoghi di aggregazione e di condivisione, come i *social living room*, la caffetteria, la terrazza e le aree internet, attività che necessitano ormai di uno "sconfinamento" più o meno gestito e garantito architettonicamente da diaframmi verticali permeabili o arredi che generalmente non superano l'altezza degli occhi, lasciando intatta la continuità dell'involucro. Solo le aule per i corsi di formazione (i *learning lab*), insieme alla palestra presente a Whitechapel, si inseriscono, invece, in stanze rigidamente circoscritte, che si aprono al pubblico all'occorrenza.

Anche il tema della trasparenza, timidamente presente nel modello di Dogliani, qui diventa preponderante. Tutti gli Idea Store di nuova costruzione hanno un involucro trasparente che li rende permeabili rispetto al contesto in cui sorgono e con il quale ricercano un forte legame. Inoltre, la trasparenza aiuta la riconoscibilità dei singoli poli della rete.

Riverberi

Partendo da Zevi e arrivando agli Idea Store si capisce come le tematiche in gioco, sia dal punto di vista teorico che spaziale, siano ricorrenti. La contemporaneità ha estremizzato alcuni concetti già presenti *in nuce* dopo i rivolgimenti connessi all'avvento della cultura di massa.

Un altro episodio che riporta alla luce i principi spaziali del modello Idea Store e si offre come un'occasione di sintesi rispetto ai temi intorno ai quali in generale si giocano oggi gli spazi per la cultura è il concorso per la biblioteca centrale di Monza bandito dalla municipalità nel 2012. È interessante anche perché, grazie alla partecipazione di progettisti stranieri, si traggono concretamente alcune idee innovative in Italia, paese in cui il servizio, pur essendo ancora discontinuo, ha delle punte di eccellenza, ma gli spazi spesso sono ancora di scarsa qualità e legati alle poche potenzialità di edifici preesistenti. Il progetto vincitore non è mai stato realizzato per questioni economiche, tuttavia i materiali del concorso, almeno quelli delle nove soluzioni finaliste, tracciano un quadro interessante. I progettisti di cui si legge sono ormai degli abituarini del tema, molti hanno preso parte all'avventura Idea Store, per questo il concorso può essere visto come una sorta di riflesso di quella vicenda in Italia. Nel gruppo dei vincitori⁴ compaiono, infatti, sia lo studio Bisset Adams, autore del primo Idea Store e dell'ultimo inaugurato nel 2013 presso Watney Market, sia Sergio Dogliani, la mente principale della strategia Idea Store, oggi Deputy Head. Non manca lo studio Adjaye, classificatosi tra i nove finalisti, oltre ad alcuni studi italiani già cimentatisi con questo tema, tra i quali Alterstudio Partners, che vede tra i soci Marco Muscogiuri,⁵ e DAP studio,⁶ per citarne alcuni.

4 - Il gruppo dei vincitori è composto dai seguenti studi: Area Progetti (capogruppo), con sede a Torino, Bisset Adams, con sede a Londra, Golder Associates, con sede a Torino ed Elvira Perri, con sede a Collegno sempre presso Torino. Sergio Dogliani (Deputy Head of Idea Store) farà da consulente.

5 - Marco Muscogiuri è autore del volume *Biblioteche. Architettura e progetto: Scenari e strategie di progettazione*, Rimini, Maggioli Editore, 2009. Con Alterstudio Partners ha progettato numerose biblioteche, soprattutto nella provincia di Milano.

6 - DAP studio, con sede a Milano, ha partecipato a diversi concorsi sul tema degli edifici

La soluzione vincitrice, dichiaratamente ispirata agli Idea Store, ripropone lo schema di ingresso già messo a punto, presentando uno spazio di mediazione già all'interno in cui si strutturano le risalite, un ambito che si interpone ancora una volta tra la città e il centro per la cultura. L'ala centrale dell'edificio, quella in cui si delinea l'intervento architettonico più incisivo, racchiude uno spazio continuo in cui si susseguono, secondo un sistema già sperimentato, le attività della biblioteca, in parte anche all'aperto, che si circoscrivono principalmente attraverso l'arredo. Nelle ali laterali si sfruttano, invece, le stanze preesistenti per collocare i servizi, gli uffici, le aule e gli spazi per le consultazioni bibliografiche. Adiacenti alla piccola piazza all'aperto si posizionano anche un auditorium con foyer e caffetteria e, dall'altro lato, una galleria espositiva. L'ala centrale è sovrastata dal nuovo volume che presenta dei pannelli semitrasparenti e si protende a sbalzo oltre la facciata esistente, cogliendo l'occasione per delineare uno spazio al coperto nei pressi dell'ingresso. La riconoscibilità del volume aggiunto si coglie proprio attraverso la semitrasparenza, anche questa di impronta Idea Store, che lo contrappone alla massa muraria dell'edificio storico. Tale rapporto rappresenta però, a mio parere, anche un punto debole della soluzione presentata, poiché sembra, in alcuni punti, almeno da quanto si evince dai render di progetto, non essere risolto con la dovuta raffinatezza.

In ogni caso, spiace dirlo, ma tale vicenda, data l'impossibilità della realizzazione, rappresenta un'altra occasione persa in generale per il panorama italiano ma soprattutto per la città di Monza, che vanta un sistema bibliotecario di eccellenza. Infatti, già negli anni Sessanta aveva fatto parlare di sé sia per il servizio particolarmente aggiornato che per la nuova sede progettata con dovizia di particolari dall'allora tecnico comunale Luigi Ricci, che ben aveva saputo interpretare il senso rinnovato di questi spazi, lavorando a fianco del bibliotecario Giuseppe Colombo.

Come abbiamo visto nei diversi esempi, il progetto della biblioteca risulta vincente se risponde con efficacia ad un'idea di servizio culturale, determinata in precedenza, che la soluzione spaziale concretizza e arricchisce. Nuove idee di spazio interpretano cambiamenti sociali e culturali, dando vita a "paesaggi" del tutto differenti che si confrontano, almeno dagli anni Sessanta in avanti, con i temi dell'inclusività, dell'interazione, della permeabilità e della flessibilità, attraverso cui si cerca di garantire la libera circolazione di idee e di persone o, riprendendo ancora Zevi (1964), di instaurare relazioni possibili tra «prospettive culturali e architettoniche».

culturali, progettandone e realizzandone numerosi in Lombardia.

Riferimenti bibliografici

- Aime, Marco, 2004, *Eccessi di culture*, Einaudi, Torino.
- Allison, Peter e Adjaye, David, 2006, *Omitting the Void: An Architecture of Engagement*, in Allison, Peter, a cura di, *David Adjaye: Making Public Building: Specificity, Customization, Imbrication*, Thames & Hudson, London, p. 126.
- Atripaldi, Anna Maria, 2000, *Biblioteche nel Regno Unito*, Gangemi Editore, Roma.
- Consonni, Giancarlo e Tonon, Graziella, 1979, *Tempo libero e classe operaia tra le due guerre*, in «Hinterland», nn. 7-8, p. 54.
- Enwezor, Okwui, 2006, *Popular Sovereignty and Public Space: David Adjaye Architecture of Immanence*, in Allison, Peter, a cura di, *David Adjaye: Making Public Building: Specificity, Customization, Imbrication*, Thames & Hudson, London, pp. 11-12.
- Herrings, Mark Youngblood, 2007, *Fool's Gold: Why the Internet Is No Substitute for a Library*, McFarland & Company Publishers, Jefferson NC.
- Morin, Edgar, 1962, *L'Esprit du temps*, Grasset, Paris [trad. it. *Lo spirito del tempo*, Meltemi editore, Roma, 2002].
- Zevi, Bruno, 1964, *L'architettura delle piccole biblioteche civiche*, dattiloscritto, Fondazione Bruno Zevi.



Interni interreligiosi per l'inclusione sociale

Anna Barbara

L'articolo 18 della Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo del 10 dicembre 1948 sancisce «la libertà ... di ogni individuo ... di pensiero, di coscienza, di religione; tale diritto include la libertà di cambiare religione o credo, la libertà di manifestare la propria religione o il proprio credo, da soli o in comune, in pubblico o in privato, nell'insegnamento, nelle pratiche, nel culto e nell'osservanza dei riti». Considerare i luoghi interreligiosi come spazi in grado di attivare pratiche inclusive può sembrare anacronistico o addirittura provocatorio, eppure la storia ci induce a pensare che i luoghi interreligiosi siano stati e saranno sempre più strategici per una politica e una pratica dell'integrazione, soprattutto nei momenti di crisi, di conflitto e di potenziale segregazione.

Il dialogo interreligioso ha varie configurazioni e i luoghi che lo possono ospitare sono variegati sia nelle forme, sia nei contesti, sia nelle pratiche. Talvolta sono contenitori neutri che si prestano a ospitare a rotazione le religioni differenti; talvolta sono spazi che contengono più confessioni contemporaneamente nei medesimi luoghi, o in aree separate; sono piccole sovrapposizioni spazio/temporali sulle questioni e sulle pratiche più secolarizzate o artistiche; sono luoghi che hanno un'alta vocazione spirituale, piuttosto che religiosa, che riescono a far coesistere pratiche di meditazione di fedeli differenti nel medesimo tempo, in assenza però di simboli religiosi. La presenza dei differenti culti può essere gestita prevedendo spazi flessibili, in grado di avere una rotazione delle attività, tale per cui la presenza di un culto non avviene in concomitanza di un altro o spazi assembleari in grado di avere una compresenza di culti differenti. I primi sono flessibili negli spazi e sono in grado di configurarsi in maniera differente a seconda delle religioni e delle attività previste,

ma non presuppongono un effettivo dialogo tra le religioni che possono anche fisicamente non incontrarsi mai. I secondi danno la possibilità di condividere uno spazio interreligioso nel medesimo tempo, e quindi di stare insieme nel medesimo spazio, presupponendo un dialogo effettivo o sui culti o sulle attività secolari al contorno. I luoghi di preghiera, che prevedono una presenza simultanea, sono quelli del sincretismo o quelli della meditazione silenziosa. Progettano il silenzio, usano i pavimenti come piani di seduta, considerano l'orientamento verso oriente una direzione comune, impiegano la luce diffusa come elemento unificante e hanno connotazioni olfattive legate agli incensi, ai legni e alle essenze naturali.

Le tipologie sono molteplici e sempre più sperimentano formule di convivenza che si configurano come motori dell'inclusività. Usando le medesime categorie impiegate nell'accezione religiosa e filosofica, si può pensare che gli interni interreligiosi si possano classificare in:

- *sincretisti* (per somma);
- *pluralisti* (per unione);
- *ecumenici* (per intersezione);
- *spirituali* (per sottrazione).

Ognuno di essi ha un comportamento diverso rispetto all'inclusività, alle configurazioni dei propri spazi e ai tempi. Il ruolo giocato dai simboli è fondamentale perché, citando Herman Hesse, essi sono il tentativo dell'umanità di esprimere in immagini l'indicibile. Noi ricorriamo costantemente all'uso di termini simbolici per rappresentare concetti che è impossibile definire o comprendere completamente e per questo tutte le religioni usano un linguaggio simbolico. Alcune religioni lo fanno attraverso l'arte, altre attraverso archetipi, altre attraverso sensazioni o pratiche come la meditazione. Karl Jung aveva scoperto l'esistenza di simboli ricorrenti, cosiddetti archetipi, comuni a tutta l'umanità. Esiste quindi un linguaggio simbolico comune che offre un abaco formale ai luoghi del dialogo interreligioso: la sfera, il cerchio, il menhir, la cornice quadrata, la perpendicolare e la croce, il recinto, il tunnel, il percorso. Esistono anche simboli legati alla luce e ai colori, al rapporto luce-tenebre come due forze polari, ma anche alla luce naturale come elemento unificatore. Ad esclusione del sincretismo, molte religioni tendono a non praticare i propri culti in presenza di altri simboli religiosi, pertanto gli archetipi junghiani sono tra le matrici formali più ricorrenti.

In sintesi gli ingredienti con cui i luoghi interreligiosi elaborano i propri interni sono:

- *la luce*. Spesso naturale, modellata e diffusa omogeneamente, oppure artificiale, direzionata;
- *il silenzio*. La dimensione del dialogo prevede spazi silenziosi, o materiali e forme introverse e assorbenti;
- *l'acqua*. È un elemento ricorrente, sia ferma sia in movimento;
- *l'aria*. Può essere rarefatta o veicolare odori d'incensi o essenze naturali;
- *i materiali*. Sono pregiati o estremamente essenziali, ma ricercati ed evocativi come ingredienti imprescindibili del sacro.

Per somma

Il sincretismo considera che le religioni abbiano un fondamento comune e che ciascuna di esse debba basare la propria inclusione sulla messa in comune di riti e simboli. Lavora sulla somma e i suoi spazi ospitano tutti i simboli delle religioni, talvolta fusi anche insieme. Gli interni sono spesso espressione di correnti new age, oppure tentativi di raggruppamento spirituale di comunità nascenti, ma sono anche le forme più frequenti di interni interreligiosi nei nuovi luoghi della mobilità e del transito. Due casi, per certi versi opposti, sono: il Tempio dell'Universo a Kazan in Russia e la Cappella Interreligiosa dell'Aeroporto Internazionale di Gatwick a Londra.

Il Tempio dell'Universo, progetto architettonico e religioso del mecenate Ildar Khanov, è una sommatoria di caratteri che contraddistinguono le varie religioni, in un tentativo di metterle insieme, sotto il medesimo tetto. È un edificio che presenta una cupola greco-ortodossa; un minareto, una sinagoga e una pagoda; incorpora le influenze architettoniche di sedici religioni differenti, ma non ospita funzioni religiose. Gli interni sono in pietra, legno e vetro colorato, in un susseguirsi di stili: da quello tradizionale delle dacie russe rivestite in legno, a quello delle sale luminose in intonaco bianco e pietra a spacco. Il linguaggio progettuale è volutamente anacronistico e sembra voler dare risposta a un mondo che attraverso la globalizzazione vuole fondere le differenze anziché esaltarle.

La Cappella Interreligiosa dell'Aeroporto di Gatwick a Londra, che nasce in un contesto opposto, di transito internazionale e di inevitabile promiscuità tra persone e culture differenti, offre una risposta che, seppure formalmente opposta, ha la medesima natura del tempio di Kazan. È un luogo di transito che presuppone condizioni inesorabili d'inclusione per chi vuole professare il proprio culto in assenza di una sede, eppure anziché ricorrere a un anonimo linguaggio globale prova a dare ad ogni

religione una propria specifica risposta, per rispondere alla necessità di viaggiatori in transito di pregare e svolgere i propri rituali religiosi. Si tratta di un tema frequente nei luoghi della mobilità internazionale. La cappella, che comprendeva sin dal 1973, anno di costituzione, i simboli del Cristianesimo, dell'Ebraismo, dell'Islam fu in seguito integrata con spazi per l'Induismo e il Sikh Khanda.

La Cappella è composta di spazi per la preghiera e spazi per incontri, nei quali un arredamento di base (tavoli, sede, leggio) garantisce la versatilità degli spazi, e una serie di segni e simboli indica le direzioni geografiche dei luoghi sacri (*Qibla* e *Mizrah*) delle varie religioni. Esistono aree più riservate, come quella per la preghiera musulmana che contiene un altare per le sacre scritture, un armadio per i tappeti, un piccolo *mimbar* per i sermoni e un'area a parte per le abluzioni rituali prima della preghiera. Nella Cappella sono presenti tutti i simboli, come decorazione permanente, mentre gli arredi sono gli elementi della flessibilità che assecondano il ricco programma di attività: momenti comuni, distinti, collettivi, individuali che prevedono però una rigorosissima gestione degli spazi, degli arredi e dei paramenti sacri di ciascuno.

Per unione

Dal punto di vista della teologia e della filosofia, il pluralismo è una pratica assai diffusa di dialogo che si basa sulle esperienze, anziché sulle dottrine, rivolta al superamento delle differenze. È tipico dei paesi in cui esiste un'estrema libertà di religione e tutte le dottrine sono poste sul medesimo piano del diritto, senza alcuna prevaricazione di una sulle altre. L'opposto di quanto accade nei paesi teocratici, o in quelli in cui esiste una religione di Stato, dove il pluralismo è invece negato e talvolta combattuto come forma di pericolosa contaminazione.

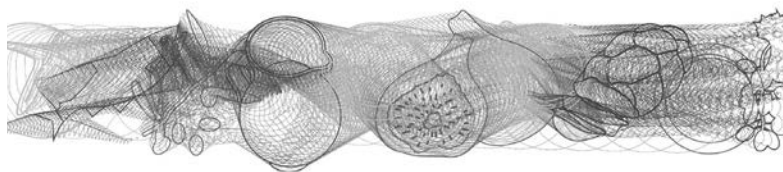
Le cappelle pluraliste sono spesso ubicate nei campus delle grandi università americane, dove per esempio diventano piattaforme straordinarie d'inclusione e incontro tra studenti provenienti da luoghi di tutto il mondo e praticanti confessioni diverse. Spesso sono, insieme alle mense e alle biblioteche, i luoghi preposti alla creazione della nuova comunità universitaria. Uno dei primi esempi di cappella pluralista fu la Cappella dei Cadetti all'Air Force Academy, che fu progettata da Walter Netsch Jr., dello studio Skidmore, Owings e Merrill tra il 1959 e il 1962.

L'edificio è un padiglione in vetro, alluminio e acciaio realizzato con diciassette portali a sezione triangolare su una navata unica, che si susseguono e scandiscono la sequenza in pianta. La composizione dei luoghi per i vari

culti è risolta in sezione anziché in pianta: nella parte superiore è ospitata la cappella protestante, nella parte inferiore la cappella cattolica e la sinagoga ebraica a forma circolare, mentre un piccolo tempio buddista e stanze per i culti di altre religioni sono ospitati nelle sale al piano terra. Fondamentalmente si tratta di un luogo in cui sono previste cappelle per tutti i culti, ma non ci sono luoghi in comune, né collettivi. Gli interni hanno elementi iconici delle rispettive religioni: un mosaico e una *via crucis* per la cappella cattolica; una struttura in vetro circolare per la cappella ebraica per richiamare la struttura di una tenda; un pavimento di legno pregiato e profumato per il tempio buddista. Eccetto la cappella protestante (per la comunità più numerosa), che ha un rapporto diretto con la luce naturale, gli altri luoghi di culto hanno luce indiretta e filtrata. Il rapporto delle varie cappelle tra di loro non è programmaticamente inclusivo, ma è solo di prossimità tra i culti più vicini.

Una delle opere più rappresentative è la Kresge Chapel di Eero Saarinen inserita nel Campus universitario del Massachusetts Institute of Technology di Cambridge, del 1956. Non è una cappella confessionale, ma un luogo di raccoglimento per studenti provenienti da tutto il mondo, come straordinariamente accadeva in quegli anni nelle università americane. La forma cilindrica crea un contatto diretto con l'altare illuminato dall'alto da una luce, drammatizzata ulteriormente da una pioggia aurea di lamelle metalliche, un'opera di Harry Bertoina. L'interno, pure seguendo l'andamento cilindrico, presenta un muro perimetrale ondulato che si apre in archi per far penetrare la luce. Esternamente un corso d'acqua segue il perimetro dell'edificio.

Un progetto cardine per la comprensione degli interni pluralisti nei campus universitari americani è il Centro Spirituale Interreligioso nella Northeastern University a Boston, Massachusetts del 1998, progettato da Studio Nadaa (Nader Teherani, Monica Ponce de Leon). L'idea nacque dopo l'incendio che nel 1996 demolì la Cappella della Northeastern University nella Bacon Hall. In quell'occasione fu deciso di progettare uno spazio sacro per integrare la diversità religiosa nel campus che ospita per metà studenti cattolici, un quarto ebrei, un quarto protestanti e piccole comunità di studenti musulmani, indu e buddisti. Il Centro, rispetto alle altre cappelle interconfessionali presenti nei campus, presenta uno spazio flessibile privo d'iconografia religiosa. Secondo le necessità (evidentemente non simultanee), lo spazio offre, agli uni e agli altri credi, un luogo di preghiera che con estrema facilità si può attrezzare per ospitare circa centoventi persone: altari, sedie e altri arredi. Oltre allo spazio dell'assemblea, sono presenti delle piccole anticamere a ogni estremità



dello spazio principale (uno per le abluzioni musulmane e uno per la lettura e le riunioni), una stanza riservata a otto persone al piano superiore e una piccola cucina. Il progetto ha vinto numerosi premi di design per l'illuminazione, la quale prevede tre oculi nel soffitto funzionanti come otturatori di fotocamera, che si aprono e chiudono in base alle necessità di luce nello spazio e alle esigenze dei differenti culti.

Molto simile è il Multi-faith Center dell'Università di Toronto, del 2008, progettato dagli architetti Moriyama & Teshima Architects. Il centro è ospitato dentro la Koffler House e prova a seguire quello che è il mandato di università pubblica multiculturale. Il progetto esclude l'uso d'icone e di simboli e impiega la luce come tema comune a tutte le religioni. I materiali impiegati per le finiture sono espressamente locali, evidenziando una risposta specificatamente canadese alle sfide del pluralismo religioso. Lo spazio multireligioso prevede un'area ampia e comune per consentire pratiche e discussioni per tutte le religioni, delle stanze piccole e silenziose, una sala per le meditazioni, un bagno per le abluzioni, una stanza multifunzionale, una cucina, sale riunioni, uffici e un centro studi. La stanza di meditazione viene anche usata per le lezioni di yoga degli accademici, ma anche delle famiglie e della comunità vicina, con un gesto inclusivo che fa di quel luogo una porta sempre aperta tra culture e confessioni.

Un recente progetto che procede nella medesima direzione è il Bet-und Lehrhaus del 1911, progettato dallo studio Kuehn Malvezzi. Bet-und Lehrhaus, letteralmente «casa di preghiera e scuola», che sorgerà nell'antica piazza di San Pietro nel centro di Berlino e che riunirà, sotto un solo tetto, cristiani, ebrei e musulmani. Il Bet-und Lehrhaus ospiterà chiunque abbia bisogno di una casa per pregare, studiare, conoscersi in un clima di dialogo che preserva le diverse identità. La richiesta di preservare la diversità come fondamento del dialogo era esplicita sin dal bando del concorso, per consentire un incontro tra le comunità in una dimensione di pluralismo. Il progetto parte dalle tre religioni monoteiste che hanno costruito la storia berlinese fino al XX secolo, ma vuole anche aprirsi alle comunità berlinesi del XXI secolo che l'immigrazione sta riconfigurando. Così l'edificio prevede anche una sala centrale, che cita il Pantheon di Roma, non solo per la forma e le dimensioni, ma anche per la sua vocazione a diventare un luogo "pubblico" coperto, ma aperto. Questo spazio-intersezione sarà adibito alle attività secolarizzate (conferenze, dibattiti, incontri) e da esso si accederà ai tre luoghi di culto. Altri spazi pubblici inclusivi saranno una biblioteca prevista al piano superiore e una terrazza esterna che si affaccerà sul panorama di Berlino.

Una formula singolare di pluralismo è quello proposto dallo studio Yellow Office per la rifunzionalizzazione dell'area ex-Expo a Milano. Si chiama Il Terzo: il Cimitero di Tutte le Religioni, per il riuso dell'area Expo alla fine del grande evento. La struttura del sito ex-EXPO sarebbe rimasta immutata, ma lungo il decumano era previsto un percorso sopraelevato lungo 1 km, che avrebbe scandito gli spazi destinati alle differenti culture e fedi: il cimitero ebraico, poi quello protestante, quello degli atei, mentre lungo il cardo si sarebbe sviluppato un ampio colonnato per il cimitero cattolico, poi gli ortodossi e nella parte centrale un grande triangolo per le sepolture orientate verso la Mecca della religione musulmana. Il percorso si sarebbe poi dissolto in un bosco per accogliere quei riti sepolcrali che necessitano un contatto più diretto con gli elementi naturali: buddisti, taoisti, induisti. Una parte dell'area del bosco sarebbe anche stata dedicata alla sepoltura degli animali.

Per intersezione

L'ecumenismo è una forma di dialogo strettamente interno alle tre principali confessioni della cristianità, che risale alla comune radice: la fede nel culto della Trinità; l'assunzione della Bibbia come testo sacro; il battesimo e i sacramenti.

Le pratiche inclusive dei luoghi ecumenici sono fondamentali soprattutto per il ruolo storico e sociale svolto, non tanto dai luoghi di culto in sé, ma dagli spazi di servizio che operano intorno ad essi e che fanno da ponte tra il mondo religioso e laico, tra comunità dei fedeli e società. Si tratta degli oratori, dei refettori, delle scuole che durante le forti emigrazioni e immigrazioni svolgono spesso un ruolo fondamentale per far incontrare, conoscere, integrare, informare le comunità insediate con quelle immigrate. Perché l'inclusione è sempre un processo bidirezionale, dell'uno verso l'altro, della comunità ospitata che s'integra a quella ospitante e viceversa, altrimenti si tratta di assimilazione che è un'altra storia.

Negli anni più recenti il fenomeno ecumenico è stato promosso dalle varie chiese cristiane con raduni e preghiere comuni, e i luoghi ecumenici sono diventati, nelle metropoli internazionali, luoghi indispensabili per veicolare inclusione e dialogo per differenti comunità. L'ecumenismo è un'altra forma d'interreligione, lavora sul principio dell'intersezione tra le confessioni e su quelle parti comuni costruisce il dialogo. Le parti comuni possono essere aree per i culti, lasciando nelle zone periferiche le attività secolari, oppure possono provocare il dialogo interreligioso su temi secolari quali il silenzio o l'arte, lasciando nel perimetro le

cappelle multiconfessionali. Del primo tipo è il Centro interreligioso della Bryant University a Rhode Island, progettato da Gwathmey Siegel & Associates Architects nel 2010, che mette i culti al centro prevedendo due sale interreligiose (una per 250 e una per 40 persone) all'interno di due corpi circolari intorno ai quali si sviluppano sale per attività extra religiose. Del secondo tipo è il Fish Interfaith Center, presso la Chapman University a Orange in California, progettato da AC Partners Martin, che dimostra come spesso l'arte diventa linguaggio interconfessionale che opera in questi luoghi un ruolo magnetico e inclusivo.

Questa cappella è uno spazio non confessionale dentro cui cinque artisti, hanno collaborato per creare uno spazio spirituale, riflessivo e accogliente per tutti i membri dell'università. Susan Narduli col Giardino dei Sensi in cui l'olfatto entra in tensione con piccole sculture geometriche in onice bianchissimo; Lita Albuquerque con l'installazione Solar Star Score, ispirata alle processioni nelle cattedrali medievali; Norie Sato con la porta di bronzo e la controparete di vetro all'interno del santuario principale; Richard Turner con una scultura di metallo monumentale e William Tunberg con l'arredamento della cappella.

La Cappella della Pace Interreligiosa, progettata da Philip Johnson a Dallas nel 2005 e realizzata nel 2010, è un monumento alla visione interreligiosa dei culti cristiani negli Stati Uniti. Si tratta di un esperimento formale e costruttivo che ha fatto scuola, perché fu realizzato tramite una macchina meccanica in grado di stampare curvature di ampie superfici. L'edificio offre spazi religiosi, ma anche secolarizzati per conferenze, seminari, matrimoni, funerali e altre funzioni comunitarie. L'interno è suddiviso in due piani. Al piano terra è previsto uno spazio per le celebrazioni, mentre al piano superiore sono previste aule destinate a incontri e altre attività. Gli interni non presentano segni e simboli delle religioni cristiane, ma uno spazio vuoto che gioca con la luce e le forme cercando di enfatizzare la neutralità del dialogo.

Nel panorama delle possibili intersezioni uno dei temi più ricorrenti è il silenzio. Il silenzio è l'intersezione interreligiosa della Cappella del Silenzio di Kamppi a Helsinki, del 2012, dei K2S Architects, perché vuole essere un luogo dove avere un momento di sospensione in una delle zone più frequentate della città finlandese. La Cappella del Silenzio è una cappella luterana che ospita tutte le persone che vogliono pregare a prescindere dalla religione a cui appartengano. Per questo il silenzio è (come per la preghiera di Assisi) il centro del dialogo.

Non si tengono funzioni religiose, ma si accolgono tutti senza distinzione di religione. Quest'oasi di silenzio è un luogo dove meditare, ma anche dove trovare qualcuno con cui parlare. Nelle aree laterali sono a disposizione dei visitatori, rappresentanti dell'Unione delle parrocchie di Helsinki e dei servizi sociali della città. Lo spazio della cappella è l'unico a trovarsi all'interno del volume di legno, mentre i servizi secolarizzati si trovano in un'area aperta, verso la piazza, realizzata in cemento armato a vista. Lo spazio sacro all'interno è calmo e tutto contribuisce a favorire questa sensazione: le superfici curve in legno creano una cassa armonica straordinaria, un'atmosfera calda e un profumo resinoso, mentre la luce che le lambisce, arrotonda le forme. Questa cappella riassume molti temi dell'inclusione attraverso la religione: si tratta di un luogo sostenuto da un culto e messo a disposizione di altri; lo spazio comune è in silenzio; lo spazio sacro è circondato da altri destinati al dialogo secolarizzato.

Per sottrazione

Lo spiritualismo è una forma di dottrina che lavora sulla natura spirituale dell'essere umano a prescindere da una specifica religione. Questa ricerca porta alla creazione di luoghi di preghiera e di meditazione in cui pochi elementi diventano i paradigmi dell'inclusione. Dentro questa categoria si potrebbero ascrivere quei luoghi che hanno uno speciale rapporto con la natura e con i suoi elementi.

La storia dei templi che usano lo spiritualismo come pantheon dell'inclusione è assai vasta: il Matrimandir di Auroville in India; il Tempio dei popoli di Petrus Berlage che voleva essere un contributo alla causa pacifista internazionale proiettata nell'utopia e mai realizzato; i templi Bahai, come quello di Nuova Delhi progettato dall'architetto iraniano Fariborz Sahba che si ispira al fiore di loto con un centro e petali, riprendendo l'archetipo più ricorrente per descrivere i luoghi interreligiosi; *Dumia*, ispirata all'omonima cupola di Nevé Shalom Waha as Salam, di Brigata Tognazzi del 2002 per la Biennale dei giovani artisti del Mediterraneo a Torino, priva di simboli espliciti ai singoli culti, ma luogo del dialogo nel silenzio da cui deriva appunto il nome; la cappella Rothko, aconfessionale, progettata a Houston da Philip Johnson di forma ottagonale come un battistero (anche questa forma ricorrente per via del numero otto e dei suoi significati in ogni religione) e progettata all'interno da Mark Rothko che allesti sulle pareti 14 dipinti neri diventando il centro interreligioso più visitato al mondo, aperto a tutte le religioni, ma che non appartiene ad alcuna di esse.

Interni interreligiosi nelle metropoli secolarizzate

Quando Christoph Büchel decise di proporre come Padiglione Islandese alla Biennale di Venezia del 2015 il progetto militante *The Mosque*, gridarono in molti allo scandalo. L'opera sarebbe stata ospitata nella Chiesa di Santa Maria della Misericordia, trasformando l'antica chiesa (di origini bizantine, rifatta in stile gotico nel XII secolo e restaurata nel 1864, non più utilizzata per funzioni di culto da oltre quarant'anni, perché acquistata da privati) in una moschea. Büchel ricostruì in ogni dettaglio gli interni, partendo dal dato storico che nei secoli, alla comunità musulmana veneziana, non sia mai stato concesso di costruire una vera moschea in città. L'opera con piccoli accorgimenti ricostruiva l'interno di una moschea, coprendo alcune croci presenti con tessuti e panneggi con versetti del Corano, ponendo l'ampio tappeto per la preghiera e direzionando il *mihrab* verso La Mecca.

I luoghi religiosi sconsecrati possono ospitare altre religioni, ma anche i luoghi laici della città, quelli cosiddetti secolarizzati possono dare accoglienza a più confessioni. Gli spazi che maggiormente si predispongono all'inclusione della diversità religiosa sono quelli che Mircea Eliade intravedeva in quegli ambiti fortemente legati al corpo e alle sue manifestazioni: la danza, il canto, lo sport, il gioco. Ecco che la città contemporanea può ridisegnare le forme del sacro, le può ammorbidire o radicalizzare, le può cristallizzare nei templi dell'ortodossia o fluidificare nelle epifanie dell'incontro e del dialogo, diventando strumento politico e sociale per una nuova, possibile inclusione.

Riferimenti bibliografici

- Balducci, Ernesto, 1989, *L'uomo planetario*, Edizioni Cultura della Pace, Firenze.
- Buber, Martin, 1958, *Il principio dialogico*, Edizioni Comunità, Milano.
- Eliade, Mircea, 1987, *The Encyclopedia of Religions*, Chief Publisher, London.
- Guénon, René, 1962, *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Gallimard, Paris.
- Hesse, Herman, 1993, *Religione e mito*, a cura di Volker Michels, Mondadori, Milano.
- Jung, Carl Gustav, 1964, *Man and His Symbols*, Doubleday, New York.
- Mereu, Italo, 1990, *Storia dell'intolleranza in Europa*, Bompiani, Milano.
- Panikkar, Raimundo, 1978, *The Intrareligious Dialogue*, Paulist Press, New York.



Feel like home Interni inclusivi per il settore turistico ricettivo

Elena Elgani, Francesco Scullica

*Living in motion*¹

Negli ultimi anni si assiste ad una progressiva intensificazione della mobilità degli individui che sempre più, per scelta o necessità, si spostano per brevi o lunghi periodi dai contesti dove quotidianamente abitano;² fino a coloro che sono costretti a mettersi in viaggio, allontanandosi definitivamente dai propri luoghi di origine, per ricercare migliori condizioni di vita. Le migrazioni, come ha descritto Saskia Sassen (1996), appartengono da molto tempo alla storia dell'uomo, anche se quelle contemporanee stanno registrando drammatiche conseguenze per la portata inedita degli esodati, mentre l'affermazione di uno stile di vita in cui si intraprendono frequentemente viaggi per svago o per esigenze lavorative, con il conseguente accesso a un'esperienza turistica strutturata, si è sviluppata durante il Novecento³ con una significativa accelerazione nell'epoca della post-modernità.

Si viaggia più spesso, con maggior facilità, e si diffonde una propensione omologante agli spostamenti e ai viaggi derivata dalla maggiore potenzialità di movimento per tutti. Lo spostamento si afferma come una «pulsione

1 - Si riprende il titolo dell'omonimo libro di Mathias Schwartz-Clauss e Alexander Von Vegesack (2002).

2 - L'Organizzazione Mondiale del Turismo (UNWTO) nel 2012 ha registrato il superamento di 1 bilione di persone in viaggio al di fuori dei propri confini nazionali per esperienze turistiche.

3 - Si fa riferimento alla letteratura inerente l'evoluzione del turismo, in particolare a Eric J., Leed (1991) e John Urry, (1990).

all'erranza» (Maffesoli 1997), e rappresenta sempre meno una pausa nella vita quotidiana e sempre più un'abitudine, assumendo forme di «mobilità zigzagante» (Nuvolati 2007, 54). Non solo, «l'accentuazione delle partenze e degli arrivi, il fascino della novità e contemporaneamente quello della caducità segnano nella nostra civiltà il desiderio di onnipresenza dell'individuo, la volontà di essere in più punti nello stesso momento indipendentemente dalla moltiplicazione dei punti stessi» (Nuvolati 2007, 55).

Inoltre, complice l'importanza che il mondo virtuale e i dispositivi tecnologici hanno acquisito, alla mobilità fisica si è affiancata una dimensione esistenziale fondata sullo sradicamento, non solo rispetto ai luoghi dove si abita, ma anche all'identità personale, alle relazioni tra individui e alla partecipazione a una comunità. Anthony Giddens ne scrive in termini di *disembedding* (Giddens 1990), una decontestualizzazione dell'individuo rispetto a un luogo fisico e a un tempo definito in favore di una partecipazione a una comunità slegata da un luogo materiale e da un tempo dato. Per alcuni addirittura si afferma una condizione di «vita mobile», come definito dai sociologi John Urry e Anthony Elliott (2010), in cui lo spostamento, con tutte le implicazioni legate alla esperienza di mobilità e alla modificazione di legami, sempre più labili, diventa uno degli elementi che descrivono l'identità del singolo individuo, che si identifica con la propria attività, sia professionale che ricreativa, costruendo legami inediti e connessioni flessibili con i luoghi in cui lavora-soggiorna temporaneamente.

Le motivazioni che spingono gli individui a mettersi in viaggio possono essere rintracciate nelle articolate trasformazioni sociali e nell'evolversi dei modelli di consumo, che valorizzano il tempo libero dall'attività lavorativa come un tempo da dedicare agli interessi e alla cura della persona, tra questi la visita di luoghi e l'incontro diretto con realtà culturali, spesso conosciute attraverso la rete internet. Infatti, il viaggio, quando non è fisico, si concretizza nella navigazione online attraverso la rete internet che permette di raggiungere, almeno virtualmente, luoghi o incontrare persone. Inoltre, l'innalzamento del benessere economico della popolazione, soprattutto nei contesti dove è maggiore il livello di istruzione, ha permesso «l'irresistibile ascesa di un modello comportamentale e professionale indipendente, flessibile, creativo, proiettato verso un'identità aperta e multifforme» (Bolelli 1996) quello che connota la *creative class*, descritta da Richard Florida, parte attiva della macro categoria di viaggiatori contemporanei. Sono coloro che viaggiano anche per esigenze lavorative, poiché i cambiamenti dei processi produttivi in tutti i settori richiedono

ai lavoratori un crescente livello di flessibilità, e li spingono a spostarsi per ricercare le migliori opportunità in grado di valorizzare la propria attività professionale.

Queste condizioni sostenute dalla crescita e dalla velocità dei mezzi di trasporto e dalle nuove modalità di comunicazione offerti dalla rete hanno attribuito all'esperienza turistica postmoderna un'importante valenza nella definizione della vita degli individui. In particolare, l'affermarsi del consumo *low cost* (Gaggi e Narduzzi 2006), a partire dalla diffusione delle compagnie aeree a basso costo in grado di offrire voli economicamente molto accessibili per viaggiare in tutto il mondo, ha determinato una profonda trasformazione degli spazi e dei servizi connessi all'esperienza turistica, resi accessibili a un crescente numero di turisti.

Interni ospitali

Le trasformazioni in atto portano a considerare con attenzione gli spazi deputati ad accogliere temporaneamente gli individui in transito. In particolare i luoghi dell'abitare temporaneo acquistano un ruolo significativo nella contemporaneità, a discapito di altri spazi quali le abitazioni, tradizionalmente concepite, che per alcune persone non rappresentano più il luogo esclusivo dell'abitare, ma costituiscono una delle soste in un'esistenza "in transito".⁴ Alberghi e ostelli, spazi dell'ospitalità per eccellenza, ai quali si affiancano nuove soluzioni ospitali, ibride e condivise, come i *co-living* e le strutture temporanee per l'ospitalità, o veicolate in spazi tradizionali, ma attraverso innovative piattaforme virtuali, prima fra tutte Airbnb, diventano temporanee dimore per coloro che adottano un approccio esistenziale basato sulla transitorietà fisica così come sulla precarietà dei rapporti, e vivono, totalmente o in parte, uno stile di vita deterritorializzato in cui si modificano i modi d'uso di spazi e servizi. I tempi e i gesti legati al consumo dei pasti, al rilassarsi, al dormire e al lavorare cambiano profondamente, anche sulla base della relazione con i dispositivi mobili, trasformando la contemporanea cultura dell'abitare.

Coloro che vivono quotidianamente questa condizione, spesso definiti nomadi contemporanei (Dagnino 1996), ma in realtà anche tutti coloro che intraprendono l'esperienza turistica, necessitano e ricercano spazi confortevoli da "abitare" temporaneamente, dove gli utenti possono (ri)costruire una meno "transitoria" percezione di sé – anche nel senso di appartenenza alla comunità, o di relazione con i propri cari – e

4 - Per una lettura del fenomeno del nomadismo con l'approccio della disciplina degli Interni si veda Luca Basso Peressut, et al. (2015).

«sincronizzare» la propria identità con il contesto (Scullica e Elgani 2014). Spazi-prodotti-servizi⁵ in grado di soddisfare molteplici esigenze, ma anche in cui si esprime un'estetica e valori condivisi che permettano all'ospite, in una condizione psicologica mutevole, di appropriarsi temporaneamente di uno spazio nel quale sentirsi a proprio agio. L'ospitalità si concretizza quindi nella sensazione di appartenenza, seppur temporanea, a un luogo e nella percezione di benessere psico-fisico dell'individuo, che l'espressione inglese *feel like home* ben sintetizza, e sulla quale Airbnb ha fondato non solo la propria comunicazione, ma anche una precisa estetica, ben codificata, attivando una profonda rivoluzione di tutto il settore turistico ricettivo.⁶

Definire una condizione che permetta di “sentirsi come a casa” in uno spazio che in realtà deve essere progettato per accogliere molteplici individualità, ciascuna con una propria specificità, è la sfida che si pone al progetto contemporaneo di uno spazio per l'ospitalità, poiché a infinite identità diverse corrispondono differenti modi di sentirsi accolti; alcuni derivati da usi e costumi connessi alla propria tradizione culturale, o allo stile di vita che si è intrapreso, ed altri determinati dalla personalità dell'individuo.

Il “sentirsi accolto” pertanto non può essere ricondotto a una semplice operazione di occupazione fisica di uno spazio, seppur attrezzato con tutti i comfort necessari, e di consumo di alcuni servizi che la struttura ricettiva offre ai propri ospiti come risposta funzionale alle necessità, ma è una percezione che si instaura a diversi livelli, anche simbolici, psicologici e relazionali, in tempi ormai sempre più ridotti. Infatti, se il rapporto con la sfera domestica, intesa come ambito in cui si concretizza l'abitare,⁷ si costruisce attraverso abitudini, rapporti con gli spazi e gli oggetti, e relazioni che nel tempo trovano collocazione al suo interno, attribuendo valore e significato alla relazione, come si può stimolare la creazione di un legame tra utente e spazio ospitale, in un tempo molto limitato?

5 - Il concetto di “spazio-prodotto” elaborato dalla disciplina del design deve oggi considerare al suo interno necessariamente anche la relazione con l'ambito dei servizi.

6 - La piattaforma online Airbnb si presenta con l'affermazione «*Belong Anywhere*» che nella versione italiana del sito è tradotta in «Ovunque vai, vivici». Espressione di un approccio per il quale, ovunque andiamo, dobbiamo sentirci a casa, e che secondo Kyle Chayka si è tradotto in un'estetica omologante da lui definita «*AirSpace*» (Coppo 2016).

7 - «La casa è veicolo d'identità capace di rivelare il nostro vivere e il nostro inconscio, di comunicare aspirazioni e desideri, esigenze ed emergenze, visioni del mondo. È spazio intimo, matrice, contenitore assimilabile al ventre materno» (Pasquinelli 2004).

Accessibilità per un'utenza ampliata

Un approccio al progetto capace di includere il fruitore diviene fondamentale nella progettazione di uno spazio che deve rispondere alle esigenze del singolo viaggiatore quanto a quelle di una comunità viaggiante. L'inclusione diviene una modalità di approccio che considera per la progettazione tutte le diverse caratteristiche di un'utenza ampliata, considerando anche le differenti condizioni, fisiologiche o psicologiche, in cui l'individuo versa, tra cui anche la disabilità, temporanea o permanente.

Nell'attuale contesto storico culturale in cui è sempre più complesso ricondurre le singole alterità a categorie definite di utenti, l'approccio integrato che vede soluzioni spaziali, di arredo o servizi per l'accessibilità, non solo fisica ma anche percettiva, spesso aggiunte a progetti precostituiti, ampiamente standardizzati e normati, come avviene per la progettazione di strutture ricettive considerate delle articolate “macchine per l'abitare”, deve aprirsi alla comprensione della complessità dell'individuo attraverso quello che la disciplina del design definisce *human center approach*. Di fatto, l'esperienza turistica non è più riservata soltanto ad alcune tipologie di utenti, ma viene rivendicata da tutti come un diritto. Gli studi sull'utenza ampliata hanno illustrato le molteplici condizioni che possono caratterizzare l'utente, non solo limitazioni fisiche o psicologiche, ma anche particolari condizioni legate all'età, per esempio di anziani e bambini, o a situazioni eccezionali, come una gravidanza, che determinano specifiche esigenze alle quali le strutture ricettive devono dare adeguate risposte.⁸ La reale accessibilità di una struttura ricettiva, intesa come «la piena fruibilità della struttura e dei suoi servizi, per tutti gli utenti, in condizioni di autonomia e sicurezza» (Del Zanna in Scullica et al. 2012, 28) diviene allora uno dei requisiti per la realizzazione di interni inclusivi. A questo scopo le discipline del *design for all* e dell'*universal design* elaborano approcci e strumenti di progettazione *design driven* che supportino soluzioni per un turismo realmente accessibile (Fossati 2016).

Esperienze progettate

La cultura del progetto degli spazi ospitali prova a definire una dimensione accogliente ed inclusiva anche attraverso un approccio del tutto specifico di questo ambito: la costruzione di un'esperienza immersiva, capace di coinvolgere interamente i propri fruitori, rendendoli partecipi nella definizione dell'esperienza, garantendo accessibilità per ogni categoria di

8 - Un'accurata analisi e una definizione di indicazioni per la progettazione di spazi interni alberghieri rivolti ad un'utenza ampliata è stata elaborata in Scullica, Zanna e Fossati (2012).

utenza, autonomia del singolo nella fruizione di spazi-servizi e adattabilità a differenti esigenze. L'esperienza, nella complessità delle relazioni tra elementi materiali e aspetti intangibili che la definiscono, diviene oggetto dell'*experience design*⁹ e da essa dipende la percezione e l'opinione finale dell'utente.

Le soluzioni spaziali, le finiture e i materiali, le attrezzature fisse e mobili così come i linguaggi espressivi adottati, elementi tradizionali della progettazione, non sono più gli unici elementi da considerare per la definizione di uno spazio ricettivo, ma risulta fondamentale l'integrazione con il sistema di servizi offerti, l'analisi delle relazioni che si instaurano all'interno dello spazio e dei tempi di fruizione. La totalità di questi aspetti permette di definire l'esperienza nella sua complessità stimolando reazioni e comportamenti dei fruitori.

L'utente diviene attore all'interno dello spazio ospitale, e non semplice consumatore, quando le soluzioni spaziali e i servizi proposti sono adattabili e rispondenti rispetto alle esigenze del singolo, ma anche quando l'esperienza complessiva è in grado di stimolare l'ospite guidandolo in nuove situazioni di socialità e scambio con il contesto in cui si trova. I bisogni e le necessità dell'ospite diventano input alla progettazione che abbandona logiche omologanti in favore di una maggiore relazione tra utente-luogo in cui si colloca la soluzione ospitale. Per esempio, sempre maggior attenzione è rivolta alle soluzioni spaziali e grafico-comunicative adottate per favorire o scoraggiare percezioni e comportamenti, come l'orientamento autonomo degli ospiti, oppure la percezione di sicurezza.

Nelle strutture ricettive *low cost*, soprattutto negli ostelli di nuova generazione, la selezione e disposizione degli arredi è studiata appositamente per favorire la relazione tra i fruitori. Negli spazi collettivi, spesso, si trovano grandi tavoli comuni, sedute e attrezzature per il ristoro da condividere. Se da una parte queste attrezzature garantiscono il contenimento dei costi, dall'altra incentivano lo scambio tra gli ospiti all'insegna di una reale condivisione di spazi e servizi.

Inoltre, è oggetto di recenti riflessioni la comunicazione tra il personale di una struttura ricettiva, che applica specifici codici di comportamento, e l'utente. Acquista anche valenza la relazione che si instaura virtualmente

9 - In anni recenti, le riflessioni socio-economiche e nell'ambito della sociologia dei consumi hanno stimolato la definizione del design dell'esperienza. Un contributo fondamentale è stato fornito da B.J. Pine II e J.H. Gilmore (1999).

tra l'ospite, la *community* di persone che gravita intorno alla struttura ospitale e lo spazio ospitale. Ancor prima della fruizione dello spazio, l'ospite può entrare in contatto con la specifica atmosfera che la struttura ricettiva vuole veicolare attraverso i *social network* e può mantenere un contatto anche in seguito al soggiorno contribuendo con immagini e commenti relativi all'esperienza turistica.

Nuovi spazi per nuove funzioni

Un approccio inclusivo degli spazi ricettivi, rispetto al contesto di riferimento, spesso urbano, si concretizza anche nell'acquisizione di nuove funzioni, non per un semplice servizio e supporto alla sosta, né esclusivamente per stupire i fruitori con scenografici allestimenti, come quelli che hanno accompagnato l'evoluzione dei design hotel a partire dagli anni Novanta (Scullica 2011). Al contrario, si registra il diffondersi di nuove funzioni, attività ed esperienze all'interno delle strutture ricettive che provano ad offrire agli ospiti ulteriori occasioni di incontro con la realtà locale, interpretazione e scambio con il contesto culturale e relazioni tra gli individui, soprattutto nell'ambito *low cost*, più accessibile, ma con differenti modalità anche in quello del lusso, a lungo volutamente esclusivo. In anni recenti infatti si registra la volontà di definire spazi ospitali realmente capaci di veicolare le specificità dei contesti in cui si collocano attraverso la definizione degli interni, i complementi e i servizi, provando a superare logiche omologanti. Tuttavia, nel settore turistico ricettivo, e in particolare nelle strutture di grandi catene alberghiere, il rischio di tendere a un'estetica contemporanea massificata e globale è *reale*, soprattutto in relazione alle richieste di viaggiatori sempre più globalizzati. Allo stesso tempo, però, le strutture che offrono servizi aggiuntivi, strettamente connessi al contesto urbano nel quale si collocano, si aprono a una nuova relazione con la città.

Ne sono un esempio il Michelberger Hotel di Berlino e il *low cost* design hotel/hostel Generator di Barcellona, entrambi localizzati in quartieri storici e dinamici delle due città, all'interno di edifici del terziario che a causa della crisi economica avevano perso l'iniziale destinazione d'uso e rischiavano di perdere ogni relazione con la città. L'ostello e l'albergo, frequentati da un target giovane e internazionale, partecipano alla vita culturale delle città ospitando eventi rivolti alla cittadinanza che divengono occasione di conoscenza per gli ospiti e scambio per gli abitanti. Infatti, l'accesso alle strutture è garantito anche a coloro che non pernottano per poter fruire dei servizi presenti e accedere agli eventi. Inoltre, nel Generator di Barcellona lo studio di progettazione The Design



Agency è stato attento a interpretare i caratteri culturali del quartiere in cui la struttura si colloca, come la tradizionale Festa Major de Gràcia traducendoli in soluzioni allestitive capaci di comunicare il senso di un quartiere di Barcellona.

Invece, l'hotel Schani Wien a Vienna, l'Ace Hotel di Londra e il co-living Zoku a Amsterdam ospitano negli spazi comuni delle rispettive strutture: *co-working*, *lounge*, *meeting rooms* e spazi per la vendita, aperti al pubblico che usufruisce solo degli spazi comuni delle strutture ricettive. Le tradizionali *lobby* lasciano il posto a uno spazio pubblico a servizio della città, dove finiture e attrezzature sono state scelte per mantenere continuità con gli spazi privati, ma anche per comunicare il contesto nel quale si collocano. Per esempio l'Ace Hotel è stato arredato recuperando arredi e complementi realizzati da artigiani e artisti che storicamente lavorano nel quartiere di Shoreditch.

Chiaramente i processi finora descritti sottendono anche a logiche di marketing e *branding* delle grandi *corporation* dell'ospitalità, finalizzate non solo alla completa soddisfazione delle esigenze della propria clientela, ma anche alla costruzione di un rapporto di fidelizzazione tra albergo o catena alberghiera e ospiti. Tuttavia, si dimostra come alberghi e ostelli, considerati con un'accezione spesso negativa, meri spazi del consumo di immagini e prodotti, luoghi dell'anonimato e dell'effimero, anticipano quelle attenzioni necessarie al fine di delineare una dimensione più ampia di accoglienza, non relegata a singoli spazi, ma in qualche modo capace di investire tutti gli spazi abitati e la città. In effetti, la reale ospitalità non dovrebbe limitarsi alla singola struttura ricettiva e al sistema di spazi-servizi ad esso collegati, poiché *«the real hospitality is not just welcoming people on the first night but liking that they come back and stay, fitting into the city, making their own contribution and make the place their own»* (Collina 2010, 7); e quindi aprirsi alla città incrementando la percezione di accoglienza in tutti i suoi spazi.

Dispositivi per l'ospitalità temporanea

La definizione di una dimensione accogliente più accessibile per tutte le tipologie di viaggiatori stimola l'affermarsi di nuove soluzioni ospitali, progettate per la temporaneità (Elgani 2016). A fianco delle strutture ricettive tradizionali, alberghi e ostelli, che presentano una continua innovazione sia per la varietà delle soluzioni degli interni che per i servizi offerti, ma che trovano riferimento in una tradizione di modelli consolidati, in parte per le tipologie architettoniche adottate e, in parte, per l'organizzazione e la gestione degli spazi-servizi, si affermano soluzioni

ospitali temporanee e *low cost*. Si tratta di strutture di dimensioni ridotte, micro interventi dal carattere reversibile e mobile, realizzati principalmente in occasione di eventi, quali festival musicali, performance artistiche e incontri culturali, di piccola e media dimensione, che definiscono dei «territori del temporaneo» (Ottaviani 2002), occasioni di stimolo per la progettazione di strutture sia per la realizzazione dell'evento che per l'accoglienza temporanea dei visitatori.

I fruitori degli eventi urbani, soprattutto quelli più giovani e con ridotte disponibilità economiche, ricercano sempre più spesso soluzioni ospitali *low cost* in prossimità dell'evento, tuttavia i contemporanei eventi urbani, soprattutto quelli che attraggono significativi numeri di fruitori, determinano un importante incremento dei costi delle camere che così risultano inaccessibili per alcune categorie di utenti. Per tali ragioni, in anni recenti, si stanno diffondendo *pop up hotel, cabins*, singole unità che possono essere localizzate singolarmente, all'aperto o all'interno di edifici esistenti, oppure, come avviene per gli allestimenti più complessi e gli *urban camping*, si realizza un sistema articolato di spazi. Queste soluzioni che possono essere considerate delle *temporary urban solutions*, sistemi di spazi integrati con servizi che contribuiscono ad attivare i contesti nei quali sono applicati modificandone la funzione e la percezione in occasione di eventi temporanei (Fassi 2012), sono spesso collocate in contesti urbani solitamente non adibiti all'ospitalità, ampliando la ricettività dei centri urbani e offrendo accoglienza in prossimità dei luoghi dove si svolgono gli eventi. Tuttavia, si presentano come interventi progettuali fortemente sperimentali e per questo ancora marginali rispetto al sistema ospitale urbano consolidato. Risultano però un fenomeno innovativo e in crescita, che risponde, impiegando differenti strategie e attivando nuove dinamiche, a quelle che sono necessità contingenti del sistema ospitale: l'offerta di soluzioni per l'accoglienza realmente accessibili per i fruitori degli eventi urbani e occasioni di incontro con la realtà locale, esperienzialità, accessibilità, sostenibilità nell'uso delle risorse, richieste dai viaggiatori contemporanei.

Alcune di queste soluzioni, quelle sviluppate con una logica *bottom up*, dal basso, si caratterizzano anche per altri aspetti innovativi: attivano processi di condivisione di spazi-servizi-esperienze, e partecipazione, anche alla fase di realizzazione delle strutture. Sono infatti «interventi-azioni», realizzate da collettivi autonomi o finanziati con fondi pubblici, che rispondono a una esigenza reale innescando nuove dinamiche di relazione tra individui, ospiti e locali, in specifici contesti urbani.

A Milano, da alcuni anni l'associazione culturale Esterni sviluppa «progetti di ospitalità alternativa, soluzioni sperimentali che sono una risposta efficace e creativa alla richiesta di ospitalità *in occasione di grandi eventi*»,¹⁰ concentrando la propria attenzione soprattutto sulle relazioni che le situazioni da loro progettate possono stimolare. La necessità di individuare una risposta concreta a una domanda di accoglienza specifica, come quella stimolata dalla settimana del Salone del Mobile, diventa occasione per immaginare nuove modalità di incontro per individui con nazionalità differenti, ma che condividono esperienze professionali, interessi, gusti e mode. Con questo intento ogni anno esterni organizza il Public Design Festival e il sistema di accoglienza ad esso collegato, in particolare il *design camping*. Pensato per rispondere alle necessità di giovani designer di trovare una sistemazione a prezzi accessibili per la settimana milanese, il campeggio urbano trova sede in aree poco utilizzate della città: una piscina comunale dismessa, lo spazio sotto il ponte di un cavalcavia... Gli spazi sono attrezzati con strutture reversibili, per le aree collettive, e tende, per quelle private.

Sono soluzioni economiche e reversibili, facilmente montabili/smontabili, che interferiscono temporaneamente con i luoghi in cui si collocano, ma che dimostrano l'utilizzabilità e il valore di questi spazi. Alle strutture, flessibili nell'accogliere un numero variabile di ospiti, sono affiancati «dispositivi relazionali», arredi condivisibili, o che stimolano l'incontro, ai quali si aggiungono attività e dibattiti che aiutano le persone ad entrare in contatto tra loro e con uno spazio pubblico, solitamente non deputato all'ospitalità. Le soluzioni ospitali temporanee, inoltre, attivano nuovi processi progettuali, poiché per alcuni interventi allestiti, le figure dei progettisti coincidono con quelle dei costruttori. Un team di professionisti-*bricoleur* e facilitatori stimolano costantemente il tessuto sociale locale alla «co-produzione di luoghi e comunità»,¹¹ invitando ospiti e abitanti a collaborare per realizzare una soluzione ospitale *site-specific* e sperimentare nuove forme di relazione.

Patrick Bouchain, architetto francese, ha intrapreso questo approccio, che possiamo considerare inclusivo quando nel 2006 ha curato l'allestimento del padiglione francese alla X Mostra Internazionale di Architettura alla Biennale di Venezia. L'installazione è stata chiamata *METAVILLA/Meta-città* (dal francese *mets ta vie là*, mettilci dentro la vita), poiché aveva come

10 - www.publicdesignfestival.org.

11 - In riferimento alle pratiche collaborative e ai processi di co-design descritti da Ezio Manzini (2015).

obiettivo, dichiaratamente polemico nei confronti della manifestazione, ritenuta immagine autoreferenziale scarsamente capace di veicolare i valori sociali di cui l'architettura dovrebbe farsi portatrice, quello di far sentire i fruitori come all'interno di un microcosmo vitale. L'installazione voleva creare una "casa" aperta alla gente, che riflettesse la necessità di ripensare il valore dell'architettura in relazione allo spazio della città.

Da questo primo intervento è scaturito un percorso di ricerca che trova riferimento diretto nelle visioni e sperimentazioni utopiche degli anni Sessanta, ma che si pone l'obiettivo concreto di innescare nuove pratiche con percorsi progettati. Utilizzando l'occupazione creativa e temporanea di vuoti urbani, o di edifici in attesa di un nuovo uso, l'intento che guida la progettazione vuole proporre «un'architettura calda, alternativa, ecologica e libertaria» (Bouchain 2006, 6) in cui la partecipazione attiva dell'individuo, nella fase progettuale, di realizzazione e d'uso genera un plusvalore significativo, capace di costituire quel rapporto di reciprocità tra l'uomo e il luogo abitato, che può continuare anche al termine dell'evento.

Derivati dalle riflessioni emerse dall'installazione Meta-villa, i progetti del collettivo Exyzt, attivo in Europa dal 2008 al 2015, hanno come denominatore comune la «filosofia del fare insieme» intesa come partecipazione di persone, con competenze professionali, come i membri del collettivo, oppure semplicemente interessate a mettersi in gioco, come i cittadini invitati a partecipare, per la definizione di una piccola comunità temporanea. Il progetto dello spazio non è quindi la sola finalità dell'intervento, ma gli aspetti relazionali e la possibilità di connessione tra individui di differente estrazione e categoria diventano parte integrante del processo progettuale, in grado di produrre una reale esperienza innovativa nel tessuto sociale. Per tale ragione le tecniche costruttive impiegate sono semplici, di facile comprensione e replicabili anche da persone inesperte. Inoltre, come è avvenuto per l'area n.100 di Union Street a Londra, dove gli Exyzt sono intervenuti nel 2008 con il progetto *Southwark Lido*, nel 2012 con *The ReUnion Public House* e nel 2014 con *The Lake*, le fasi di autocostruzione sono affiancate da attività ludiche, laboratori e pranzi condivisi, momenti d'incontro, mediati da sociologi ed esperti di didattica, che stimolano condivisioni locali e intergenerazionali. Queste pratiche collaborative, connesse a una ricerca progettuale che indaga anche la dimensione estetica con un approccio inusuale, poiché definito progressivamente attraverso i materiali e i contributi raccolti durante la realizzazione, permettono la definizione di una dimensione ospitale e inclusiva, partecipata da attori interessati, che ne percepiscono il valore per sé stessi e per la propria comunità.

Le soluzioni ospitali temporanee possono essere considerate piccoli fatti, effimeri, e provvisori, ma innovativi per il modo di affrontare lo spazio e validi poiché in grado di offrire una risposta concreta attraverso interventi temporanei che possono generare percorsi a medio-lungo termine. Rappresenta un esempio YesWeCamp - Camping Marseille 2013, un campeggio urbano realizzato in occasione di Marsiglia Capitale Europea della Cultura 2013 da un'associazione multidisciplinare che si è costituita in occasione del progetto e che oggi continua la sua attività esplorando le possibilità «di costruire, abitare e utilizzare gli spazi pubblici con strutture temporanee innovative, funzionali e inclusive, in Francia», come dichiarato nel manifesto condiviso.¹²

I progetti e le installazioni descritte applicano un approccio fondato sull'essenzialità, di strumenti e comportamenti, e sulla libertà di interpretazione e interazione, oltre la semplice funzionalità, per la definizione di uno spazio individuato con un'attribuzione di senso ancor prima che con un'attrezzatura specifica. Ne derivano progetti pronti ad accettare configurazioni impreviste e variazioni determinate dai fruitori. Potremmo definire questi interventi delle microtopie,¹³ progetti a forte carattere utopico che sottolineano la necessità di sperimentare possibili alternative nel settore dell'accoglienza. Soluzioni, accessibili a un maggior numero di utenti, capaci di ottenere *more with less*, cioè fondate su processi di sottrazione, intesa non come privazione, ma come selezione dei valori significativi per la definizione di una dimensione accogliente, che sia anche sostenibile.

Con queste soluzioni si promuove una cultura di apertura verso l'Altro, provocando la relazione tra sfera privata e pubblica, tra interno ed esterno, tra personale e condiviso, e una riflessione sull'uso responsabile delle risorse in un'ottica di sostenibilità, ridefinendo possibili nuovi margini di una «città delle piccole cose»,¹⁴ aperta a un'architettura della partecipazione.

12 - www.yeswecamp.org

13 - Si trova riferimento nel titolo del documentario *Microtopia* diretto da Jasper Wachmeister nel 2014 in cui sono presentate le esperienze di architetti e artisti, definiti *off grid*, che hanno realizzato abitazioni alla piccola scala.

14 - Espressione utilizzata da Korteknie e Stuhlmacher tracciando l'approccio dell'architettura parassita in Olanda (Marini 2008, 216).



Riferimenti bibliografici

Albrecht, Donald e Johnson, Elizabeth, 2000, *New Hotel for Global Nomads*, Merrel Publishers, New York.

Basso Peressut, Luca, Borsotti, Marco, Forino, Imma, Salvadeo, Pierluigi, Leveratto, Jacopo e Longo, Tomaso, a cura di, 2015, *Nomadic Interiors*, SMOwn Publishing, Milano.

Bishop, Peter e Williams, Lesley, 2012, *The Temporary City*, Routledge, London-New York.

Beekmans, Jeroen e De Boer, Joop, 2015, *Pop-Up City: City-Making in a Fluid World*, BIS Publishers, Amsterdam.

Bossi, Agostino, 1999, *Accogliere raccogliersi: L'interno domestico tra partecipazione ed esclusività*, Giannini, Napoli.

Bouchain, Patrick, 2006, *Construire Autrement: Comment Faire?*, Actes Sud, Arles.

Bouchain, Patrick e Exyzt, 2011, *Construire en habitant*, Actes Sud, Arles.

Broz, Martin, 2013, *New Tourism and Right Budget Hospitality*, in Cirelli, Caterina, et al., a cura di, *Creative Paths of Urban Tourism*, Patron Editore, Bologna.

Codeluppi, Vanni, 2010, *Low cost, un nuovo modello di consumo*, in Rizzo, Giorgio, a cura di, *Low cost mania*, il Sole 24 Ore, Milano, pp. 6-17.

Collina, Luisa, 2010, *A Welcoming City*, in Golicnik, Marušić B., et al., a cura di, *Human Cities: Celebrating public spaces*, Sticking kunst boek, Bruxelles.

Coppo, Davide, 2016, *Il mondo piatto dell'estetica Airbnb*, in «Pagina 99», settembre: <http://www.pagina99.it/2016/09/25/il-mondo-piatto-dellestetica-airbnb/> [2017].

Dagnino, Arianna, 1996, *I nuovi nomadi: Pionieri della mutazione, culture evolutive, nuove professioni*, Castelvecchi, Roma.

Del Zanna, Giovanni, Fossati, Maria Rosanna e Scullica, Francesco, 2012, *Human Hotel Design*, Franco Angeli, Milano.

Elgani, Elena, 2016, *Ospitalità nomade: Interni temporanei per gli eventi urbani*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento, Relatore, Prof. Francesco Scullica, Politecnico di Milano.

Elliott, Anthony e Urry, John, 2010, *Mobile Lives*, Routledge, London-New York [trad. it. *Vite mobili*, il Mulino, Bologna, 2013].

Farè, Ida e Piardi, Silvia, a cura di, 2003, *Nuove specie di spazi*, Napoli, Liguori.

Fassi, Davide, 2012, *Temporary Urban Solutions*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna.

- Fiorani, Eleonora, 2012, *Geografie dell'abitare*, Lupetti, Milano.
- Florida, Richard, 2002, *The Rise of the Creative Class and How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, Basic Books, New York [trad. it. *L'ascesa della nuova classe creativa: Stile di vita, valori e professioni*, Milano, Mondadori, 2003].
- Fossati, Maria Rossana, 2016, *Designing Hotel for All: From Integration to Social Inclusion*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Design, Relatore, Prof. Francesco Scullica, Politecnico di Milano.
- Gaggi, Massimo e Narduzzi, Edoardo, 2006, *La fine del ceto medio e la nascita della società low cost*, Einaudi, Torino.
- Giddens Anthony, 1990, *The Consequence of Modernity*, Stanford University Press, Stanford [trad. it. *Le conseguenze della modernità*, Bologna, il Mulino, 1994].
- Gnasso, Stefano e Iabichino, Paolo, 2014, *Existential marketing: I consumatori comprano, gli individui scelgono*, Hoepli, Milano.
- La Cecla, Franco, 1988, *Perdersi: L'uomo senza ambiente*, Laterza, Bari.
- Leed, Eric J., 1991 *The Mind of The Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*, Basic Book, New York [trad. it. *La mente del viaggiatore: Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, il Mulino, 1992].
- Maffesoli, Michel, 1997, *Du nomadisme: Vagabondages initiatiques*, Paris, La TableRonde.
- Manzini, Ezio, 2015, *Design, When Everybody Designs*, The MIT Press, Cambridge MA.
- Marini, Sara, 2008, *Architettura parassita: Strategie di riciclaggio per la città*, Quodlibet, Macerata.
- Nuvolati, Giampaolo, 2007, *Mobilità quotidiana e complessità urbana*, Firenze University Press, Firenze.
- Pasquinelli Carla, 2004, *La vertigine dell'ordine*, Baldini Castoldi Dalai editore, Milano.
- Scardi, Gabi, 2006, *Less: Strategie alternative dell'abitare / Alternative Living Strategies*, 5 Continents, Milano.
- Pine, B.J. II e Gilmore, J.H., 1999, *The Experience Economy: Work Is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press, Boston.
- Ottaviani, Romolo, 2002, *I territori del temporaneo*, in «Gomorra», n. 4.
- Sammicheli, Marco, 2015, *La diplomazia degli interni*, in «Abitare», n.550, pp. 68-71.

- Sassen, Saskia, 1996, *Migranten, Siedler, Flüchtlinge: Von der Massenauswanderung zur Festung Europa*, Taschenbuch, München [trad. it. *Migranti, coloni, rifugiati*, Feltrinelli, Milano, 1999].
- Schwartz-Clauss, Mathias e Von Vegesack, Alexander, 2002, *Living in Motion: Design and Architecture for Flexible Dwelling*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein.
- Scullica, Francesco, 2008, *Interni ospitali*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna.
- , 2011, *Star-Studded Hotel-Heaven*, in «Domus», *Special Report Hotels*.
- , 2012, *Design and Hospitality Spaces*, in Bosoni, Giampiero, Rebaglio, Agnese e Scullica, Francesco, a cura di, *The Contemporary Interior Landscape*, Abitare, Milano, p. 25.
- Scullica, Francesco e Elgani Elena, 2014, *New Hospitality*, in «Ottagono», n. 270, pp. 36-57.



Inclusive workspace **Il luogo di lavoro come promotore di inclusività sociale**

Imma Forino

L'era post fordista è segnata da un profondo mutamento dei modi di lavorare nell'ambito della produzione merceologica quanto in quella dei servizi. L'adozione della *lean production*, immediatamente reattiva alle richieste del mercato e delle tecnologie informatiche ha totalmente trasformato la relazione fra la domanda e l'offerta, i tempi e i modi della produzione, l'organizzazione del lavoro e dei luoghi in cui è svolto. L'abolizione delle distanze geografiche, lo sviluppo produttivo di tipo multilocalizzato e transnazionale, la creazione di mercati virtuali hanno rinnovato ed espanso il capitalismo secondo l'aspetto «informazionale», in cui cioè le informazioni sono incorporate nei processi di produzione (Castells 1996, 238). Nella pianificazione del lavoro è venuto meno il modello gestionale piramidale, cui si è avvicinato quello matriciale, poi quello fondato su reti (Allen e Henn 2007, 37): in quest'ultimo le informazioni sono elaborate orizzontalmente ed il lavoro è sviluppato policentricamente, facendo crollare l'insieme gerarchico classico, perché gli ordini non devono più passare attraverso i livelli manageriali intermedi, verso l'alto o verso il basso della piramide, ma sono comunicati direttamente agli addetti. In ogni caso, si tratta di un'organizzazione meno rigida della precedente, facilmente scomponibile e altresì riassemblabile, che reagisce con maggiore adattabilità ai periodi di transizione, talvolta drammatici, che la volatile economia contemporanea comporta (Rifkin 2000, 32). Le due leggi del lavoro imperanti in epoca fordista – la sincronia (lavorare tutti nel medesimo orario) e la compresenza (lavorare tutti nello stesso spazio) – hanno infine lasciato il posto alla flessibilità di tempo e di luogo (Duffy 2008, 16): si può lavorare in qualsiasi orario e “fuori dall'ufficio”, a casa,

per strada, al ristorante, in una stanza d'albergo, sul treno o in aeroplano, nei caffè, in biblioteca. Una nuova figura di lavoratore (*l'ubiquitous worker*), in continuo movimento e "senza fissa dimora", risponde infine all'attualità produttiva in continua trasformazione (Forino 2016).

Nell'ambito del lavoro terziario, la realtà metropolitana sembra essersi adeguata alla crisi finanziaria dell'ultimo decennio offrendo ai «lavoratori ubiqui» l'opportunità del *temporary office*, del *co-working* e dello *shared office* (spazi dati in affitto, "a tempo" o condivisi), trasformando in eventualità creativa ciò che a prima vista può apparire come negazione di privacy e indipendenza. Il ritrovo di persone con professionalità differenti in questi luoghi condivisi genera altre occasioni di crescita: «L'ufficio migliore è quello che fa incontrare fra loro persone che non avrebbero mai frequentato lo stesso bar; mettendo in connessione fra loro competenze e talenti, forgiando alleanze, provocando scintille. [...] La verità è che abbiamo bisogno di parlare» (Murray 2016). Oggi, sia per l'indisponibilità economica di avere il proprio ufficio personale, sia per le opportunità di comunicazione che gli *shared offices* offrono, in tutto il mondo mezzo milione di persone ha optato per questi ultimi (Sias 2016).¹ A Milano, per esempio, la più recente esperienza di *co-working* (TAG: Calabiana Campus, 2015), progettata da Carlo Ratti Associati, coniuga le ormai indispensabili caratteristiche *smart* (l'edificio "intelligente", dove è possibile ovunque la connessione wi-fi, oltre alla presenza di una sofisticata tecnologia di gestione del comfort ambientale) con una serie di *fun amenities*, quali spazi per corsi di yoga e inglese, bar e piscina; ma i costi per accedervi lo delineano come luogo esclusivo per alcuni privilegiati. E, in generale, va sottolineato come la qualità dell'ambiente e delle attività accessorie offerte da questo tipo di ufficio sia ancora esponenzialmente legata all'investimento iniziale, che per lo più si rivale sul costo dell'"abbonamento" dell'utente finale.

A una diversa idea del lavoro contribuisce peraltro la più recente trasformazione della relazione dell'edificio per il lavoro con la città: i confini fra l'ufficio e l'intorno urbano si frangiano, si interpolano, si integrano. Se da tempo il *telecommuting* ha reso possibile lavorare a casa e il più recente *cloud computing*² di accedere da ogni parte del globo ai dati indispensabili per svolgere un compito, di fatto in molte metropoli occidentali «il lavoro in casa diventa ... alienante e porta molti colletti

1 - Il dato è del 2015, desunto dalla più recente indagine della Global Coworking Survey.

2 - Il *cloud computing* è la forma più recente di accesso alle informazioni, che mette a disposizione del gruppo di lavoro le informazioni ovunque si stia lavorando. In relazione al *cloud computing* le recenti teorie economiche immaginano una forma diversa di organizzazione e gestione del lavoro, che fa leva sulla condivisione collettiva delle idee.

bianchi-casual a colonizzare bar, locali pubblici, spazi ibridi dotati di un'ottima connessione e arredati in modo accogliente e informale, dove è piacevole lavorare stando di fianco a sconosciuti che hanno la stessa esigenza» (Molinari 2016, 73). La città entra quindi a far parte degli interni del terziario e questi ultimi, a loro volta, si aggiornano e modellano prendendo a prestito il suo *milieu*, perché «la centralità dello spazio fisico è diminuita mentre si sono moltiplicate le interazioni che trascendono e si animano oltre i muri dell'edificio per uffici» (Duffy 2008, 48). I "*workspaces* inclusivi" fanno cioè parte di una realtà urbana che può essere a sua volta accogliente e disponibile: sono ambiti *in-between* fra pubblico e privato, che disegnano una diversa topografia dell'abitare. Si lavora dentro e fuori l'ufficio, si lavora con e nella città.

Partecipazione e autonomia hanno contraddistinto le prime esperienze architettoniche di spazi di lavoro inclusivi: sono ambienti antigerarchici, nati cioè da una diversa concezione dei rapporti sociali nell'ambito delle organizzazioni lavorative, che stabiliscono un'importante precedente. Se ne riconosce l'incipit nell'anticonvenzionale progetto della società di assicurazioni Centraal Beheer (Apeldoorn 1968-72) di Herman Hertzberger.³ Il complesso è diviso in quattro settori, tre per gli uffici e uno dedicato a servizi sociali e ricreativi (asilo, mensa, bar), che consentono di coltivare i rapporti familiari anche al lavoro. Quasi del tutto introverso, l'edificio si presenta come una "città nella città", che comprime al proprio interno un nugolo di soluzioni spaziali, circoscritte da una griglia strutturale rigidamente ortogonale, che supporta le canalizzazioni degli impianti e individua i percorsi. Il modulo quadrato della griglia individua anche gli habitat individuali e di gruppo: questi sono su piattaforme dai bassi parapetti, poste su più livelli e connesse da gallerie ad altezza variabile, che filtrano la luce secondo modulazioni diverse. Non vi sono separazioni murarie fra un ambiente e l'altro e allo sguardo degli addetti è consentito cogliere il tutto e una parte del tutto; gli impiegati possono inoltre trasformare a loro piacimento il proprio spazio di lavoro.

Il modello organizzativo e architettonico di Hertzberger risponde alla sentita esigenza da parte dell'azienda di creare un ambiente confortevole e a misura d'uomo, dopo le reiterate defezioni di dirigenti e impiegati dai vecchi uffici della società. Nell'ambito degli interni inclusivi, la Centraal Beheer può quindi essere vista come un progetto precursore per la sua capacità di attivare relazioni di scambio e condivisione, oltre che per la

3 - Successivamente denominato come Centraal Beheer Achmea, l'edificio è ampliato da Hertzberger nel 1995.

possibilità data ai suoi abitanti di esprimere valori identitari secondo un chiaro programma sociale: sentirsi in ufficio come a casa propria. La complessa articolazione dell'interno genera infatti intense relazioni interpersonali, in cui entrano in gioco in maniera sfumata le nozioni di pubblico e privato. L'intreccio di relazioni psicologiche, cui lo spazio conduce, accresce inoltre la consapevolezza dell'impiegato dell'importanza del suo ruolo, non snaturandone l'individualità, mentre la personalizzazione del luogo di lavoro intensifica la relazione e l'affezione con lo spazio architettonico, che assume così colore e vitalità. L'ufficio diventa un campo di possibilità interpretative ed esperienziali: è un luogo inclusivo, in cui l'identità è rimarcata come componente attiva nella collettività professionale. L'interno siffatto riecheggia le teorie degli psicologi interazionisti e di un'architettura della partecipazione propugnata dal Team X e, in particolare da Aldo van Eyck, ma soprattutto manifesta l'invariante archetipica del radicarsi in uno spazio. Altrettanto presente è il concetto di progettare in termini di *place*, prima che di spazio, perché «il luogo è dove riconosci te stesso, o qualcosa di familiare e sicuro, specialmente per te. [...] Il luogo aggiunge un valore speciale allo spazio» (Hertzberger 2002, 33).

Rispetto alle relazioni inclusive fra la città e l'ambiente di lavoro, l'altro precedente interessante è rappresentato dalla sede centrale della Fukuoka Bank (Fukuoka 1971-75) di Kisho Kurokawa. Durante gli anni settanta gli interni degli uffici giapponesi non sono particolarmente studiati: gli impiegati lavorano seduti l'uno di fronte l'altro o comunque a stretto contatto e, solo grazie a connaturate regole comportamentali, è salvaguardata la privacy. Se gli interni si presentano come ampie superfici con file ordinate di scrivanie, la relazione fra gli spazi del lavoro e quella del relax è invece particolarmente sentita, sia dal punto di vista delle connessioni che da quello della piacevolezza dei luoghi in cui rilassarsi e mangiare qualcosa, all'interno e fuori dell'edificio. Il progetto di Kurokawa è in tal senso esemplare, perché sottolinea l'importanza del *ma*, lo spazio della pausa, nelle società altamente industrializzate abitate dal nomade contemporaneo. L'architetto metabolista lo materializza come *en* (dal giapponese *engarwa*) (Ghilardi 2016, 34): è un luogo intermedio, di natura semipubblica, posto fra la strada e l'interno dell'edificio. Nei pressi dell'edificio del lavoro, l'*en* – corredato di giardini, sedute, vasche d'acqua, alberi, sculture – consente alle persone di fermarsi durante le pause dal lavoro o incontrare gli altri. Riconfigurando secondo una serrata geometria stereometrica un giardino contemplativo di tradizione orientale, Kurokawa disegna un'area di mediazione, interposta fra il drammatico skyline della Fukuoka Bank e la città. Dispiegato in parte sotto l'ampio portale della

struttura a sbalzo, si tratta di un «interno urbano» (Ottolini 2013, 11), aperto e in parte coperto, disponibile per cittadini e impiegati, che qui possono vedere le famiglie e gli amici; funge, inoltre, occasionalmente da auditorium per concerti all'aperto. All'imponenza monolitica dell'edificio bancario fa quindi da contraltare la minuzia del giardino, delle attrezzature, dei percorsi e delle pavimentazioni, quasi a voler restituire tramite questo interno inclusivo, ancorché semiaperto, una dimensione più umana al mondo degli affari.

Il *milieu* cittadino, caotico, vivace, eppure predisposto da un invisibile sistema ordinatore, ispira invece un'altra tipologia di *workspace*: gli uffici di Niels Torp a Solna (SAS Scandinavian Airline System, 1984-88) e a Heathrow-Londra (British Airways Hdq., 1989-98) si strutturano intorno a vere strade urbane, per lo più coperte, alberate e con spazi di sosta, bar, ristoranti e negozi, su cui si affacciano le cellule modulari e trasparenti dei singoli *workspace*. Questi sono gli uni uguali agli altri, variando solo il «panorama» interno su cui si aprono, in modo da abolire classificazioni gerarchiche fra gli addetti.

Se gli uffici di Hertzberger, Kurokawa e Torp forniscono le prime indicazioni interpretative della fenomenologia del luogo di lavoro inclusivo e delle sue variabili relazioni con la città, gli uffici contemporanei che si possono individuare come promotori dell'inclusività sociale risentono di un ulteriore apporto: mutuati dagli ambienti di natura pubblica come biblioteche, bar, sale d'aspetto, alberghi, i nuovi ambienti sono progettati per creare e tessere relazioni sociali, ancora prima che «creative», quest'ultime espressamente indirizzate alla qualità e produttività del lavoro. Sottolineando la variabile interpolazione di costanti quali l'interazione – lo scambio culturale fra più individui atti a svolgere il medesimo lavoro – e l'autonomia – il grado di decisionalità che ognuno ha nel portare a termine il proprio compito –, alla fine degli anni novanta Francis Duffy individua quattro tipologie di ufficio (*bive*, *cell*, *den* e *club*),⁴ con distinte

4 - In sintesi e per le prime tre tipologie: *bive* [arnia] è un modello convenzionale di ufficio, in cui sono inesistenti sia forme di interazione che di autonomia, perché ogni soggetto è partecipe, attraverso la propria prestazione individuale, dell'intero processo produttivo. *L'hive* è strutturato come luogo dove ogni addetto svolge le proprie funzioni individualmente e concorre insieme agli altri alla produzione finale: in un ambiente di ampie dimensioni sono dislocate le diverse postazioni individuali, impersonali e uniformi, occupate dal lavoratore durante l'intero arco della giornata lavorativa. *Cell* [cella] è il luogo della concentrazione per antonomasia, dove il lavoro è svolto in modo isolato, ma con un'elevatissima autonomia decisionale. La distribuzione spaziale rammenta quella dei monasteri, nelle cui «celle» la privacy è realizzata con pareti divisorie, arredi, attrezzature. È una tipologia che può essere progettata per un'occupazione dello spazio sporadica, poiché una parte del lavoro può essere

caratteristiche organizzative degli interni e di forme di relazione che definiscono il tipo di lavoro (Duffy 1997, 60).⁵ Fra esse solo il tipo del *club* si è affermato negli ultimi decenni come luogo relazionale e capace di attivare processi inclusivi. Richiamando l'idea dell'ambiente associativo, che nella società inglese dell'Ottocento offriva possibilità di incontro e di scambio di opinioni in uno spazio confortevole e protetto da una turbolenta città industriale,⁶ nel *club* le forme di lavoro sono caratterizzate da una forte interazione e da una consistente autonomia; sono inoltre definite anche virtuali, perché indipendenti dallo spazio e dal tempo: ognuno può decidere di occupare lo spazio individualmente o con gli altri, e quando lo ritiene più opportuno.

Uno dei primi esempi di siffatto tipo di ufficio è il Chiat/Day TWBA (New York 1994-95) di Gaetano Pesce, anche se va detto che tutte le agenzie pubblicitarie del brand, pur se declinate diversamente dai vari progettisti, rappresentano un modo diverso di lavorare secondo la filosofia del loro presidente, Jay Chiat: nessuno spazio o arredo personale, ma un ampio ambiente di lavoro aperto, dove tutti possono entrare in contatto e scambiare opinioni in qualsiasi momento. Invece di timbrare il cartellino, l'impiegato afferisce alla *clock station*, dove trova computer e telefono portatili e il suo contenitore con le pratiche che, montato su ruote, può essere spostato fin dove vi è un piano libero per operare, mentre le riunioni si tengono intorno ad ampi tavoli o su divani collocati qua e là all'interno dell'ufficio. A fine giornata si effettua la pulizia del computer usato e si libera dalle carte il tavolo di appoggio. Secondo queste premesse, Pesce progetta la sede newyorkese riversando sul pavimento del preesistente edificio degli anni sessanta (l'agenzia ne occupa solo un piano) vivacissime resine blu, rosse, gialle, che disegnano un viso visto di fronte e di profilo. Non vi sono uffici individuali, ma i centocinquanta addetti si sistemano dove trovano posto: apposite *project room* – le uniche “stanze” dell'ufficio – possono essere prenotate per incontri riservati con i clienti o per definire

svolta a casa o in altre strutture. Oltre agli uffici personali sono previsti spazi comuni, per riunioni e incontri. *Den* [tana] è, invece, un modello definito sul lavoro basato su una forte interazione e una discreta autonomia del personale. Lo spazio è strutturato in modo da permettere un lavoro interdisciplinare, a volte a distanza: vi sono quindi una prevalenza di ambienti aperti e comuni e aggregazioni di postazioni di lavoro atte a favorire lo scambio di informazioni per consentire al team di prendere delle decisioni insieme. Vi sono inoltre ambienti più ampi per assemblee e dibattiti.

5 - L'analisi di Duffy è stata ripresa e ampliata con diverse declinazioni da Ross Myerson (1999; 2003; 2006).

6 - Nella società tardo-vittoriana, fortemente genderizzata, l'accesso al club è un'esclusiva maschile, quale luogo di sospensione dagli affanni degli affari e dalle preoccupazioni familiari.

un progetto; altrimenti si opera su tavolini da bar o piccoli carrelli mobili con il computer portatile recuperato presso l'archivio centrale, individuato da un'enorme bocca da bambola gonfiabile. Tavoli e sedie in resina colorata così come le luminescenti pareti divisorie sono realizzati nel laboratorio dell'architetto, che da tempo lavora sull'espressività dei materiali; altri elementi sono di recupero, come le videocassette impilate che definiscono la parete della mediateca. Una grande attenzione connota inoltre le *amenities*, come le aree del bar, la palestra, la biblioteca.

Il Chiat/Day di Pesce riceve un ampio consenso dalla critica internazionale per la sua organizzazione e l'estetica all'avanguardia, ma i dipendenti non ne accolgono volentieri la totale spersonalizzazione né la flessibilità estrema, finendo per barricarsi nelle sale riunioni. La filosofia del “senza confini” di Jay Chiat rappresenta un esperimento radicalmente innovativo, ma in quegli anni è considerata disastrosa dal punto di vista del management. Nonostante ciò, il progetto diventa un riferimento essenziale ogni volta che si parla di *Creative office*. Pochi anni dopo Clive Wilkinson aggiorna questo modello per la sede di Los Angeles (1997-98), alternando ambienti privati ad altri di tipo relazionale all'interno di un ex-magazzino. Noto come l'*Advertising City*, l'ufficio si configura a guisa di ambiente urbano, dove l'intenzionale riferimento è quello della comunità del Greenwich Village studiata da Jane Jacobs (1961). Disposto su più livelli, l'ambiente è caratterizzato da aree gioco e alberelli di *figus benjamina*, da bar e spazi per riunioni, da *project rooms* in metallo tinto di giallo che ricordano i container prefabbricati. La sovrapposizione di “luoghi” e di “macrogetti abitabili” dovrebbe garantire l'autonomia e la partecipazione, ma l'interno di Wilkinson non sembra del tutto materializzare l'idea di spazio fluido sottesa all'organizzazione agile del lavoro, come avverrà nei progetti più recenti dell'architetto.

Nelle intenzioni degli *space planner*, il *club* riflette un'idea di *workscape* in cui vi sia la condivisione di saperi e di spazi secondo una visione democratica. Il suo progetto è inteso come uno strumento per comunicare idee e intenzioni, in particolare da parte di un'azienda che desidera coinvolgere i lavoratori nei processi decisionali: «L'interazione è preferibile all'isolamento, la trasparenza è meglio dell'opacità, l'open space meglio degli spazi angusti. Ciò che si tenta di suggerire, in fondo, è che la trattativa è più efficace del comando e del controllo», scrive a tal proposito Duffy (2000, 142). Rispetto a questo modello, emerge in generale una concezione dello spazio organizzata per *activity settings*: angoli privati dalle dimensioni contenute dialogano con gli ampi ambienti comuni di confronto, dotati di attrezzature specializzate. Alla base vi è

l'idea di valorizzare la *corporate community* o l'intelligenza distribuita nelle strutture aziendali: sono le risorse nascoste che scaturiscono dagli incontri informali fra le persone, spesso sminuite dalla rigidità organizzativa delle imprese. La controparte degli *activity setting* sono gli spazi "altri": i luoghi di relazione in cui prevale la dimensione sociale e dell'accoglienza fra le persone, sia che si tratti di ospiti temporanei della struttura sia che siano i suoi impiegati:⁷ gli spazi altri rappresentano i luoghi inclusivi per eccellenza nell'ambito del lavoro terziario contemporaneo.

Questa filosofia ispira le più recenti sedi di società creative internazionali, dove l'ufficio è organizzato come un campus, periferico rispetto alla città, che offre agli impiegati *amenities* un tempo impensabili: campi sportivi, piscine, ristoranti, spazi aperti, a loro volta interpretabili come ambiti per lavorare o incontrarsi. Qui inoltre l'aspetto *social* – inizialmente preso a prestito dalle esperienze universitarie, soprattutto statunitensi, e potenziato dai recenti network di comunicazione (Facebook o Twitter, solo per citare i più noti) – sembra essere privilegiato, in particolare nell'accezione ludica, rispetto alla conformazione accogliente dello spazio. I tavoli da ping-pong, i campi di basket e le poltrone colorate che abitano gli interni del lavoro; la trasparenza delle divisioni interne dei vari ambienti, dove la privacy è apparente, pur se garantita; gli ombrelloni, sotto cui rifugiarsi all'aperto d'estate per riunioni estemporanee, sembrano più che altro illudere il lavoratore della spontanea facilità del compito da svolgere, mentre "la Direzione" si aspetta invariabilmente dei risultati molto concreti (il lavoro "per obiettivi"). Sono habitat professionali in cui la performance appare come teatralizzata: qui «creatività, tempo libero e sfera privata sono indirizzati alla mercificazione del sé nell'organizzazione» (Johnston 2014, 3).⁸ Nel distopico *The Circle*, David Eggers (2013) ha colto tutte le potenzialità, omologanti quanto distruttive, di un'organizzazione del lavoro in cui prevale l'iperconnessione: l'imposta socializzazione, la trasparenza di sé – ancora prima che dell'architettura dove si lavora –, la perenne tracciabilità di corpo, pensieri ed emozioni narrano di un futuro che è già quasi presente. Il romanzo sembra cioè prospettare una possibile deriva dell'inclusività, vista come valore deterioro e non come motore di promozione sociale e culturale.

7 - Fra gli interventi più convincenti si veda il Google Hdq a Silicon Valley (2005), progetto di Clive Wilkinson Archs.

8 - L'autore fa riferimento in particolare alla struttura Googleplex (Mountain View, California) e definisce come «*Corporate Performance*» tale organizzazione del lavoro.

Paradossalmente in Europa è la recente crisi finanziaria ad aver sviluppato *creativamente* soluzioni per gli spazi del lavoro in cui l'inclusività sia invece un valore etico, prima che architettonico. Si tratta di pratiche, che mettono in campo risposte a problematiche sociali, affidandosi soprattutto a interventi minimi e in cui la flessibilità è declinata come adattamento a una realtà socio-economica complessa, all'interno della quale estrapolare elementi di resistenza e rilancio. Ne sono un esempio gli spagnoli Madrid Hub Garage e Handisports Office, così come gli Urban Protocols per la città di Atene. Nel primo caso la ristrutturazione (2009) di un ex garage madrilenno degli anni quaranta degli architetti CH + QS (Josemaría de Churtichaga e Cayetana de la Quadra-Salcedo) si basa su criteri di risparmio energetico, di sostenibilità economica e di riciclaggio. Il progetto rispetta integralmente la preesistenza con alcuni interventi tecnici: isolamento della copertura, sistema di riscaldamento a pavimento, rivestimenti in lana di vetro per le sale riunioni, mentre il resto delle pareti è semplicemente stonacato, lasciando a vista i segni del tempo. Al piano terra si trova un ampio *co-working*, piccole sale riunioni, biblioteca, una minicucina, mentre il soppalco ospita le postazioni di lavoro individuali; alcuni arredi sono stati donati dagli abitanti del quartiere, altri sono su disegno. Nato come filiazione della società The Hub, la sede di Madrid riutilizza un ambiente abbandonato e con un progetto misurato lo trasforma in un luogo della socialità, ospitando numerosi eventi e, soprattutto, diventando un importante referente dell'attività culturale e sociale nel e per il quartiere (Mun-Delsalle 2011, 99).

Handisports è invece una società che gestisce e fornisce servizi sportivi ai disabili di tipo intellettuale, fisico o sensoriale, e a persone a rischio di esclusione sociale. Il progetto di ristrutturazione (2014-15) della sede di Granada di Serrano e Baquero (Juan Antonio Sennaro García e Paloma Baquero Masats), rispondendo alla richiesta del cliente, offre un campo da gioco in cui organizzare il lavoro di gestione e formazione, ma anche ospitare attività sportive, normalmente svolte in altri luoghi presi in affitto. In questo modo, il lavoro d'ufficio diventa un altro "gioco", all'interno di uno spazio progettato per essere trasformato a seconda delle varie esigenze, dei giorni e degli orari (Domusweb 2015). La proposta degli architetti consiste nello sviluppare alcune istruzioni per l'utilizzo dell'Handisports, stabilendo una serie di tattiche o regole per la gestione del campo di gioco per le diverse funzioni. Rimossi i rivestimenti esistenti e rivelati gli elementi costruttivi originali, l'interno è organizzato da una superficie in vinile sportiva nera con linee bianche, che si sovrappongono per individuare le varie attività che vi saranno esperite. Tende traslucide, sospese al soffitto, consentono di definire il loro ambito, senza impedire

il passaggio della luce e giocando con le ombre in modo da far percepire all'esterno lo spazio come una realtà dinamica e attiva nei differenti momenti della giornata. Nasce così un luogo dedicato alla formazione, l'educazione, la riabilitazione, lo sport, ma soprattutto un *incubator* per favorire lo scambio e la socialità fra le persone.

L'Open Air Office (2011)⁹ di Aristides Antonas rappresenta invece una prima sperimentazione sull'applicazione degli Urban Protocols, che l'architetto sta mettendo a punto per la città di Atene. L'ufficio a carattere temporaneo occupa una porzione di una corte abbandonata ed è costituito da un insieme di tavoli su cavalletto e sgabelli e una copertura leggera per proteggersi dal sole mentre si lavora. Una parete della corte è coperta con un telo, che funge da nuovo fondale, mentre un'altra è rivestita da una libreria. Dotato di connessione Wi-Fi e realizzato esclusivamente con prodotti IKEA, l'Open Air Office è rapidamente diventato un ambito di scambio di idee e di incontro fra le persone. L'intervento fa parte dei Protocolli Urbani di Antonas di curatela dello spazio pubblico per le aree dismesse della capitale greca, destinati soprattutto alla popolazione meno abbiente. Si tratta di progetti minimi per rendere più ospitali parti degradate della città e riattivarle all'uso: sono dispositivi di azione immediata per fermare il declino dei luoghi abbandonati; non protocolli economici, ma strumenti atti a produrre inediti scenari di condivisione o *incubator* di idee. Fra gli altri Urban Protocols proposti dall'architetto vi è il riuso delle *terraces* greche, i tetti piani degli edifici, da affidare a società cooperative e trasformare in giardini, dotati di cellule fotovoltaiche per fornire energia pulita alle abitazioni prospicienti, che possono funzionare anche come cinematografi all'aperto o aree per eventi speciali. Un altro intervento, *Urban Hall*, è invece immaginato come una versione urbana e aggiornata del Fun Palce di Cedric Price: è uno spazio all'aperto, coperto da un grigliato dotato di ventole, da usare per svariate iniziative, offrendo così alla città un sistema di luoghi protetti per l'incontro e la condivisione.

«Agire sulla struttura dell'abitare e del vivere associati permette di formare una geografia dell'inclusione che produrrà massimi cambiamenti con azioni minime e mirate, oltre che condivise» (Galofaro 2014, 37). L'ipotesi di Antonas è quindi rigenerare il tessuto urbano modificandone la funzione originaria e facendo coesistere programmi d'uso differenti, scanditi in tempi diversi, o costruendo spazi attraverso risorse ridotte, ma dotandoli di regole per l'utilizzo corretto nelle varie occasioni. In tal senso

9 - Lo spazio di lavoro, a carattere temporaneo, è realizzato come info-point della manifestazione ReMap3 (12.09-30.10.2011). Il progetto ha vinto il I premio quale *Best built work of the years 2009-2011* ai DOMES 2011 Awards.

Atene rappresenta per l'architetto greco un caso-studio emblematico, «non solo perché incarna un particolare rapporto con un antico passato; ma anche perché introduce il mondo occidentale alla narrazione di un imminente fallimento globale» (Antonas, cit. in Galofaro 2014, 33).

Madrid Hub Garage, Handisports Office e Open Air Office sono esempi di un modo differente di progettare il luogo di lavoro in termini di inclusività sociale: rappresentano infatti delle pratiche curatoriali urbane, che si declinano solo parzialmente per funzioni specifiche e che, alla tipologia dell'ufficio comunemente intesa, contrappongono una lettura profonda della città, comprensiva di falle, discrasie e obsolescenze. Gli interventi però non si limitano a ristrutturare ambienti preesistenti o a riattivare vuoti urbani, ma sono generati dalle condizioni sociali del luogo, che necessita dei valori inclusivi per promuovere coesione, condivisione e senso di appartenenza. Gli strumenti operativi, le pratiche e le regole, diventano allora altri elementi del progetto architettonico, che nasce dall'ascolto reale della città.

Riferimenti bibliografici

Allen, Thomas J., Henn, Gunter W., 2007, *The Organization and Architecture of Innovation: Managing the Flow of Technology*, Butterworth-Heinemann, Amsterdam-Boston et al.

Castells, Manuel, 1996, *The Information Age: Economy, Society and Culture: I. The Rise of Network Society*, Blackwell Publ., Oxford [trad. it. *La nascita della società in rete*, EGEA-Università Bocconi, Milano, 2008].

Domusweb, 2015, *Office as Playground*, in «Domusweb», 11 Settembre: http://www.domusweb.it/en/architecture/2015/09/11/serrano_baquero_handisports.html [2016]

Duffy, Francis, 1997, *The New Office*, Coran Octopus, London.

-----, 2000, *Chi è il responsabile dell'ufficio?*, in «Domus», n. 830, Ottobre, pp. 142-143.

-----, 2008, *Work and the City*, Black Dog, London.

Eggers, David, 2013, *Circle: A Novel*, Alfred A. Knopf, New York [trad. it. *Il Cerchio: Romanzo*, Mondadori, Milano, 2014].

Forino, Imma, 2016, *Moving Figures (on Changing Backgrounds)*, in Basso Peressut, Luca, Forino, Imma, Leveratto, Jacopo, a cura di, *Wandering in Knowledge: Inclusive Spaces for Culture in an Age of Global Nomadism*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, pp. 25-32.

- Galofaro, Luca, 2014, *Aristides Antonas*, Libria, Melfi.
- Ghilardi, Marcello, 2016, *Lo spazio, la soglia, il passaggio*, in Barbara, Anna, Ceresoli, Jacqueline, Chiodo, Simona, a cura di, *Dialoghi trasversali*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, pp. 31-41.
- Hertzberger, Herman, 2002, *Articulations*, Prestel, München, Berlin, London-New York.
- Jacobs, Jane, 1961, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York [trad. it. *Vita e morte delle grandi città: Saggio sulle metropoli americane*, Einaudi, Torino, 2009].
- Johnston, Daniel, 2014, *Corporate Space, Performance and Selfhood: Googleplex Sydney*, in «Liminalities: A Journal of Performance Studies», vol. 10, n. 2, pp. 1-18.
- Molinari, Luca, 2016, *Le case che siamo*, Nottetempo, Roma.
- Mun-Delsalle, Y-Jean, 2011, *Rethinking Boundaries in Architecture*, in «Future Arc Sustainable Interiors» (China), vol. 23, pp. 95-99.
- Murray, Christine, 2016, *The Best Workplace Brings People Together Who Would Never Frequent the Same Coffee Shop*, in «The Architectural Review», 28 Gennaio: <http://www.architectural-review.com/archive/the-best-workplace-brings-people-together-who-would-never-frequent-the-same-coffee-shop/10002025.fullarticle> [2016].
- Myerson, Jeremy, Ross, Philip, 1999, *The Creative Office*, Laurence King, London.
- , 2003, *The 21st Century Office*, Laurence King, London [trad. it. *L'ufficio del futuro*, Logos, Modena, 2003].
- , 2006a, *Radical Office Design*, Abbeville Press, New York.
- , 2006b, *Space to Work: New Office Design*, Laurence King, London.
- Ottolini, Gianni, 2013, *Interni urbani*, in Saitto, Viviana, a cura di, *Interni Urbani*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, pp. 11-20.
- Rifkin, Jeremy, 2000, *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life Is a Paid-for Experience*, J.P. Tarcher/Putnam, New York [trad. it. *L'era dell'accesso: La rivoluzione della new economy*, Mondadori, Milano, 2001].
- Sias, Renata, 2016, *Mezzo milione di persone lavora in spazi coworking*, in «WOW! Ways of Working», 1 Dicembre: <http://wow-webmagazine.com/it/mezzo-milione-di-persone-lavora-in-spazi-coworking/#.V1fsI9SLRH0> [2016].

Dagli spazi ai progetti



Patrimoni culturali come agenti di inclusione Due recenti esperienze nell'ambito della ricerca europea

Luca Basso Peressut

Nelle ultime due tornate di finanziamenti europei alla ricerca, nei settori delle Socio-Economic Sciences e delle Humanities,¹ grande rilevanza hanno avuto le questioni relative al ruolo che i beni culturali, materiali e immateriali, mobili e immobili possono svolgere per il rafforzamento dell'identità, dell'inclusione sociale e della cittadinanza tra gli abitanti del nostro continente. Il tutto secondo una linea di pensiero che, in maniera assai interessante, radica all'idea di "patrimonialità" dei lasciti di un passato appartenente a precisi contesti geografici e a tradizioni locali la possibilità di attivare progetti innovativi, accomunanti non solo le culture che caratterizzano gli attuali paesi membri, ma anche quelle provenienti da paesi extraeuropei, rappresentate dai "nuovi cittadini comunitari", siano essi immigrati, rifugiati o "abitanti temporanei" per lavoro, studio e turismo.

Se la cultura rappresenta il campo in cui risiedono, nascono ed evolvono sistemi di valori, memorie, linguaggi, essa è anche l'ambito privilegiato per sperimentare nuove forme di creatività per la promozione di saperi, consapevolezze e relazioni nelle comunità di riferimento, tramite pratiche fondate su una nozione di patrimonio inteso come insieme non statico, ma in continuo divenire. Un'azione che si sviluppa entro uno spazio sociale di scambio dove è emergente la necessità di definire processi e

1 - Mi riferisco al Seventh Framework Programme attivo dal 2007 al 2015 e a Horizon 2020, varato nel 2014, strumenti creati dalla Commissione Europea per sostenere e promuovere la ricerca e l'innovazione in diversi campi, dalla tecnologia alla cultura alle politiche sociali, etc., riferite al cosiddetto Spazio Europeo della Ricerca (European Research Area - ERA).

progetti inclusivi di rigenerazione dei paesaggi culturali intesi come zone di contatto e di mutua coabitazione e identità. Per Brian Graham e Peter Howard (2008), «i patrimoni sono costituiti dai significati e dalle rappresentazioni che si trasmettono oggi attraverso gli artefatti, i paesaggi, le mitologie, le memorie e le tradizioni del passato. Sono elementi chiave nella formazione delle identità, specialmente nel contesto delle società sempre più multiculturali».

Da tempo si è verificato che l'interrelazione tra il patrimonio, l'identità e la storia di un popolo non è più univoca. Il concetto di «patrimonio dissonante», proposto da Gregory Ashworth e John Tunbridge (1996), che problematizza l'interpretazione e la rappresentazione dei fatti storici, offre un'alternativa alla tradizionale concezione consensuale del passato e dei suoi lasciti maturata nell'epoca in cui «le fondamenta delle ideologie e delle nazioni [erano] scritte nei testi storici e nella pietra» (Molyneux 1994, 2). Se definiamo il patrimonio nei termini di uso del passato come risorsa culturale, politica ed economica per il presente e il futuro, le molteplici espressioni della contemporaneità e delle condizioni sociali in cui agiscono oggi la ricerca e la comunicazione culturale, pongono i termini del problema in una prospettiva che richiede nuove visioni dei ruoli che i beni culturali e le istituzioni preposte alla loro gestione possono svolgere in una realtà segnata da eterogeneità, confini porosi, complessità e reti di comunicazione a scala planetaria.

Le migrazioni, l'accelerazione della tecnologia informativa e la compressione delle coordinate dello spazio-tempo spingono alla de-territorializzazione delle identità, nonché alla loro ri-territorializzazione in ambiti che sono sempre più caratterizzati dalle differenze identitarie, di etnia, razza, religione, classe, età, etc. e dal conseguente pluralismo culturale. Le modificazioni sociali indotte dall'impatto della mobilità accelerata delle persone, delle merci, delle idee e della conoscenza, con processi planetari che riorganizzano l'ordine economico transnazionale del lavoro, stanno rimescolando le sfere culturali e politiche delle società europee. I flussi migratori in atto e il conseguente multi-trans-culturalismo, che riorganizza (anche problematicamente) i rapporti sociali e l'interscambio personale, generano fenomeni che vanno a mettere in crisi la classica *linea di continuità* entro la storia di popoli, nazioni, regioni e aree geografiche di riferimento.

Da un lato le istituzioni tradizionali, come musei e biblioteche, hanno iniziato – non senza eccezioni e resistenze – a rivedere il loro ruolo, interpretando sempre più spesso la funzione di *public arenas* e *social agents* nella diffusione dei saperi legati ai beni culturali (Lanz e Montanari

2014; Basso Peressut 2016), dall'altro una serie eterogenea e diffusa di pratiche locali legate alla valorizzazione dei patrimoni diffusi nei territori (antichi borghi, luoghi della memoria, paesaggi storici, etc.) sono stati al centro di investigazioni su modi di intervento non puramente conservativi e catalogativi. Reinterpretati alla luce delle nuove esigenze sociali, questi beni possono svolgere un ruolo essenziale nei processi di associazione e di integrazione delle differenti componenti sociali. Tuttavia, perché ciò accada, si richiede un ripensamento degli usi e dei significati a essi tradizionalmente associati, in una prospettiva di aumento della concentrazione e della eterogeneità delle popolazioni e dei gruppi sociali. I patrimoni costruiti sono strumenti potenziali per la creazione di una forte relazione fra persone e luoghi nella misura in cui i valori (di storia, memoria e identità) diventano parte di una comunanza di intenti e di partecipazione alla loro rimessa in gioco e condivisione fra culture diverse, rispettando le differenze e le specificità reciproche. Come è stato scritto (Whitehead et al. 2015, 54-55),

la peculiarità culturale dei luoghi (si tratti di nazioni, regioni, città o quartieri) e la molteplicità delle esperienze che si possono avere di specifici luoghi, stanno a significare che vi saranno sempre molteplici identità e molteplici sensi di appartenenza. [...] Riconoscere e rappresentare le molte culture e identità presenti in un luogo, incluse quelle più recentemente acquisite, è un mezzo utile per creare un crescente senso di appartenenza.

Non a caso la Convenzione di Faro del 2005 sul valore del patrimonio culturale per la società² ha promosso la crescita di una concezione più inclusiva del patrimonio, per cui il quotidiano e l'ordinario hanno lo stesso valore dell'iconico. Una visione del patrimonio che si è ampliata fino ad includere tutto ciò che la gente ha ereditato, e non soltanto ciò che è stato nominato dagli esperti per il suo valore architettonico o estetico. Siti di patrimoni materiali meno convenzionali – fra i quali le aree rurali, gli edifici vernacolari, gli spazi comunitari alternativi, le periferie urbane e i siti ex-industriali – possono rappresentare un terreno estremamente fertile per la valorizzazione dei luoghi, rafforzando la coesione e lo sviluppo

2 - Nella città portoghese di Faro, il 27 ottobre 2005 si è tenuto l'incontro di apertura alla firma degli Stati membri del Consiglio d'Europa e all'adesione dell'Unione Europea e degli Stati non membri. «La Convenzione di Faro sottolinea gli importanti aspetti del patrimonio concernenti i diritti umani e la democrazia. Essa promuove una comprensione più ampia del patrimonio e del suo rapporto con le comunità e la società. La Convenzione ci incoraggia a riconoscere che gli oggetti e i luoghi non sono importanti di per sé nel sistema del patrimonio culturale. Sono importanti grazie ai significati e agli usi che la gente li attribuisce, nonché ai valori che essi rappresentano» (Faro, 2005).

dell'identità comunitaria e ingenerando modelli innovativi di crescita economica. Questa argomentazione sostiene una nuova prospettiva per i beni culturali, considerati non solo come qualcosa da conservare, ma come una risorsa da riutilizzare, reinterpretare e successivamente attualizzare come fonte della creatività contemporanea, secondo processi partecipativi fra pubbliche istituzioni, cittadini, associazioni e comunità.

Si tratta di intervenire sulle potenzialità legate all'uso e alla gestione di patrimoni trascurati o marginalizzati e soprattutto di porre l'attenzione ai patrimoni che appartengono alla modernità o alla contemporaneità che più necessitano di ricerca, riflessione e ricomposizione alla luce di interpretazioni divergenti se non divisive. I molteplici casi di "patrimoni difficili", "contesi" o "conflittuali" appartengono non a caso alle vicende storiche più vicine a noi, a partire dai nazionalismi belligeranti tra Ottocento e Novecento fino alle due guerre mondiali. Ed è sulle memorie controverse della contemporaneità che la Comunità Europea ha posto recentemente l'attenzione, chiamando allo sviluppo di progetti capaci di esplorare il complesso rapporto che le società europee hanno con il patrimonio culturale tangibile e immateriale dei grandi conflitti armati che hanno combattuto sul loro terreno nel XX secolo e di proporre modalità di intervento aperte a una visione plurima di queste narrazioni, per una migliore e più comprensiva politica della memoria in tutta Europa.³

La definizione di strumenti inclusivi di riforma e riattivazione dei patrimoni culturali costituisce un punto particolarmente manifesto dell'agenda europea. Dai primi anni Duemila – in seguito al processo continentale di integrazione economica e al fine di contenere nuove possibili forme di ineguaglianza sociale e di polarizzazione spaziale generate dall'accresciuta mobilità interna e dalla maggiore flessibilità di mercato – le istituzioni comunitarie hanno iniziato a mostrare un deciso interesse nel promuovere processi di inclusione socioculturale all'interno di questi ambiti.

In questo scritto faccio riferimento a due proposte di ricerca finanziate dalla Comunità Europea (MeLa e TRACES) in cui questi temi sono stati trattati e che mi hanno visto partecipare rispettivamente come coordinatore e come partner.

3 - Si veda, a tal proposito, la Call del 2013, "The cultural heritage of war in contemporary Europe" nell'ambito del programma Horizon 2020, Reflective Europe: <https://ec.europa.eu/research/participants/portal/desktop/en/opportunities/h2020/topics/reflective-5-2015.html>. Sul rapporto tra patrimoni difficili, la memoria e l'identità europee vedi Macdonald (2008; 2013) e, qui di seguito, la ricerca TRACES.

Al centro di queste riflessioni vi è il rapporto fra istituzioni, luoghi, persone e identità: fattori inestricabilmente connessi nella definizione del senso di appartenenza, dunque di inclusione, delle persone, qualsiasi esse siano e qualunque sia la loro provenienza, rispetto a un corpo sociale. Persone che agendo nella *realtà* degli spazi da loro "abitati" e vissuti, svolgono le loro attività quotidiane (lavoro, riposo, svago, studio, cultura, etc.) con senso di partecipazione e comunanza.

L'ipotesi di lavoro in entrambe le proposte si è basata sul presupposto che nella correlazione e nell'interdipendenza tra le istituzioni, i luoghi e le persone, tra il patrimonio e la cultura materiale (tangibile) e immateriale (intangibile), molteplici identità si confrontano positivamente. L'obiettivo dichiarato era quello di affermare il ruolo del patrimonio culturale quale strumento fondamentale per ricreare su nuove basi i legami tra i luoghi e le persone, andando verso una cittadinanza inclusiva, e di indagare ed evidenziare le potenzialità del patrimonio culturale quale fattore attivo nella costruzione di una nuova matrice identitaria europea e quale fonte di progresso economico e sociale per le generazioni attuali e future.

In termini strategici si è teso a offrire nuovi mezzi di intervento nelle condizioni multiculturali, multietniche e transgenerazionali dell'Europa contemporanea, per procedere verso un approccio operativo, producendo azioni in contesti reali e progetti integrati di valorizzazione dei beni culturali; si è teso altresì a impegnare un dialogo fruttuoso tra le popolazioni locali al fine di stimolare processi partecipativi, con un approccio ascendente (*bottom-up*), al patrimonio culturale quale fattore attivo nei processi di trasformazione fisica e sociale del mondo che ci circonda.

Il convincimento è che il compito concreto di qualsiasi programma riguardante i patrimoni materiali e immateriali deve essere incentrato sulle azioni attive e inclusive di gruppi o comunità, con tattiche di valorizzazione che si basano su forme di riappropriazione volte a organizzare nuove relazioni tra questi e i gruppi sociali. Tali pratiche costituiscono uno dei tre obiettivi sottolineati nel documento europeo del 2010 dedicato alle iniziative programmatiche congiunte sui beni culturali, che dichiara: «L'Europa è una società multiforme e la sua ricchezza culturale si basa sulla conservazione di questa diversità, comprese tutte le minoranze. È necessario comprendere e mettere in atto le soluzioni volte alla promozione del ruolo del patrimonio culturale quale fattore di coesione in una comunità così diversificata» (JPG 2010, 6).



MeLa - European Museums in an Age of Migrations⁴

La ridefinizione del ruolo del museo è da tempo una componente chiave dell'agenda politica europea. Il bando del Settimo programma Quadro, uscito nel 2009 e intitolato “Reinterpretare il Patrimonio Culturale dell'Europa: verso la Biblioteca e il Museo del XXI Secolo?”⁵, inquadrava il futuro delle istituzioni culturali europee con parole chiave e concetti quali partecipazione, governance democratica, diversità e comunanze, cittadinanza, identità di coesistenze multiple e culture.

Il progetto MeLa, vincitore della Call, si proponeva di delineare i nuovi approcci per i musei in relazione alle condizioni poste dalle migrazioni di persone, culture, idee, informazioni e conoscenze nel mondo globale e a valutare quanto tali cambiamenti possano interferire con l'organizzazione, le tecniche di comunicazione, le strutture fisiche e l'architettura dei luoghi espositivi (Basso Peressut e Pozzi 2012).⁶

Il paradigma dell'“età delle migrazioni”, al centro della proposta di ricerca, è stato inteso come scenario e condizione di lavoro per una riconsiderazione dei ruoli e delle forme del museo contemporaneo. In questo senso l'interpretazione del termine migrazioni non riguarda solo gli eventi diasporici, ma rappresenta una condizione più complessa della contemporaneità. La migrazione, l'itineranza e il nomadismo, di singoli e di gruppi, sono termini riferiti a processi planetari che investono non solo l'insieme dell'ordine economico del lavoro, ma anche il profondo rimodellamento delle sfere culturali e politiche, influenzate da fenomeni di mobilità accelerata.

4 - Finanziato e avviato nel 2011 il progetto si è concluso nel 2015. Oltre al Politecnico di Milano (Luca Basso Peressut - Project Coordinator, Gennaro Postiglione e Francesca Lanz) hanno collaborato altri otto partner: Newcastle University (Christopher Whitehead e Rihannon Mason), Università di Napoli “L'Orientale” (Iain Chambers), University of Glasgow (Perla Innocenti), Royal College of Art (Victoria Walsh, Ruth Noack e Mark Nash), Muséum National d'Histoire Naturelle, Parigi (Fabienne Galangau Quérat), Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Mela Dávila Freire e Maite Muñoz), Copenhagen Institute of Interaction Design (Jamie Allen), Consiglio Nazionale delle Ricerche, Milano (Marco Sacco e Claudia Redaelli).

5 - Seventh Framework Programme, Work Programme 2010, Cooperation Theme 8, Socio-Economic Sciences and Humanities [SSH-2010-5.2-2]: “Reinterpreting Europe's Cultural Heritage: Towards the 21st Century Library and Museum?”: http://ec.europa.eu/research/participants/data/ref/fp7/89059/h_wp_201001_en.pdf.

6 - Si veda il sito: <http://www.mela-project.polimi.it>, dove è possibile reperire ad accesso aperto tutta la documentazione e i libri prodotti dalla ricerca.

Poiché le conseguenze delle migrazioni e della globalizzazione sono così pervasive in tutti gli aspetti della nostra vita, l'*idea* stessa di museo è in qualche modo messa in discussione. Ci troviamo a dover affrontare le tensioni tra il locale e il globale, questioni di inclusione ed esclusione di culture differenti. L'incurSIONe dell'"altro" nella nostra vita quotidiana ha interrotto la fiducia offerta dalla dialettica dell'opposizione, del dualismo del "sé" e dell'"altro", depotenziando le nozioni di "autenticità" e di "comunità originaria", sulle quali la cultura occidentale ha tradizionalmente organizzato il sapere e il suo uso sociale e politico secondo paradigmi classisti e colonialisti. Da un lato, i processi in atto sfidano l'universalismo positivista, e dall'altro mettono in crisi l'idea di identità come fattore di discriminazione ed esclusione, destrutturando l'impalcatura del rapporto sapere/potere, che fino a poco tempo fa era articolata in un modo autonomo e incontestato. Questo significa anche che viene superata l'opposizione tra il centro e la periferia, e viene ridefinito il concetto di identità nazionale, riposizionandolo alla scala superiore dell'identità transnazionale, mentre l'identità culturale viene intesa come confronto dialettico fra dissomiglianze.

Piuttosto che difendere il "sé" dall'"altro", per proteggere supposte visioni di purezza e autenticità, le società contemporanee devono essere capaci di accettare l'invito a riconsiderare la propria posizione nel contesto globale. Le questioni della diversità e del riconoscimento delle differenze sono i temi dominanti del confronto e della rappresentazione culturale nei musei (sia quelli già esistenti, sia quelli futuri): diversità e differenze offrono possibilità di confronto positivo con altre storie e culture.

Ciò è particolarmente urgente per i musei in cui le grandi narrazioni nazionali ed etnocentriche devono inevitabilmente lasciare il posto a una pluralità di storie e voci, mentre anche i piccoli musei, i musei locali, i musei di città, radicati ai territori e alle comunità, si devono confrontare con le mutate condizioni sociali di riferimento. I rapporti entro le comunità sono in continua evoluzione: per le generazioni più giovani e gli immigrati memorie e identità non corrispondono più a quelle del radicamento antico e stabile al territorio e ai luoghi dove per lungo tempo si sono materializzate le memorie. Oggi si intrecciano identità e memorie *altre* che manifestano un diverso modo di essere in quegli stessi luoghi. Oltre alla storia del buon mondo passato molti dei musei etnoantropologici esistenti devono includere anche la rappresentazione di una realtà che vede nuove figure partecipare della vita e, con il loro lavoro, della trasformazione e della modellazione fisico-culturale di un determinato territorio.

I musei, come specchi della società, come spazi di interpretazione e rappresentazione della realtà, devono affrontare questi temi e diventare sempre più luoghi pubblici per la collaborazione culturale. Da luoghi di potere possono essere trasformati in luoghi di integrazione e di esposizione dell'attuale rimescolamento delle culture e delle identità: luoghi di conservazione ma anche luoghi di incontro e di reciproca comprensione per una libera coesistenza, essere cioè promotori e produttori di inclusione e non di esclusione.

MeLa ha inteso capovolgere la nozione del museo quale luogo di consolidamento, di conservazione e trasmissione di un'identità dominante, fino a scardinare i rapporti tradizionali tra istituzioni culturali e società civile. In una maniera per certi aspetti utopica i musei sono stati riconsiderati come luoghi pubblici destinati alla collaborazione, all'elaborazione condivisa dei contenuti delle narrazioni e della traslazione complessa, individuando le istituzioni culturali come "ex luoghi di potere", trasformati in luoghi di inclusione e integrazione, destinati alla rappresentazione multiculturale, luoghi di incontro e di comprensione nell'ampio settore dell'educazione e della trasmissione dei saperi.

Questo processo, una volta avviato, può generare nuovi sistemi organizzativi e tipologie inaspettate che risentono di fenomeni di ibridazione culturale sempre più marcati e che si traducono in nuove pratiche curatoriali, con una maggiore diversificazione delle narrazioni capaci di coinvolgere culture diverse, nonché in organismi espositivi e in spazi architettonici rappresentativi di questo nuovo livello di complessità.

I risultati del progetto sono stati sintetizzati in «dodici proposizioni per i musei europei del ventunesimo secolo» (MeLa* 2015, pp. 17-55; Basso Peressut e Montanari, 2016) riguardanti il potenziale che i musei possono e devono ancora sviluppare nella costruzione di valori sociali fino ad assumere una posizione chiara sui propri atteggiamenti politici, sociali e culturali e migliorare la conoscenza e la consapevolezza del pubblico contemporaneo.

Per esempio ridefinendo le rappresentazioni di identità, memoria e appartenenza secondo un approccio transculturale e postcoloniale; integrando nelle strutture di rappresentazione una pluralità di voci, tra cui quelle opposte e antagoniste; considerando le migrazioni non come la prerogativa di un "tipo di museo", ma piuttosto come un "tema per i musei"; incoraggiando le pratiche più inclusive di raccolta e archiviazione in grado di testimoniare e salvaguardare il patrimonio migratorio la



memoria della contemporaneità; riconoscendo e sviluppando più forti modelli di networking culturale tra istituzioni, associazioni, gruppi coinvolti nella conservazione e produzione delle culture che identificano l'identità europea in un'ottica transnazionale.

In questo senso anche la progettazione degli ambienti e degli spazi museali dovrebbe essere concepita come elemento determinante nella promozione dei nuovi ruoli dei musei, sperimentando strumenti e tecniche di comunicazione e di esposizione volti a favorire il coinvolgimento e la partecipazione del pubblico alla costruzione delle rappresentazioni.

Le proposizioni indicano una linea di lavoro da cui potranno conseguire strategie di intervento innovative per la valorizzazione dei beni culturali e la divulgazione della conoscenza, con modalità di curatela, organizzazione delle collezioni e della comunicazione, ed esposizioni che si visitano o si esperiscono muovendosi in una rete di connessioni, con "attraversamenti" e percorsi, come pure utilizzando reti informatiche o altre multimedialità con la stessa capacità di cercare e trovare saperi e conoscenze trasversali e interdisciplinari.

TRACES - Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts: From Intervention to Co-Production⁷

I patrimoni culturali dell'Europa, soprattutto quelli appartenenti al secolo scorso, sono caratterizzati da una dimensione interpretativa non semplice, con letture divisive che possono determinare una conflittualità più o meno evidente nelle posizioni espresse da studiosi, o da gruppi e comunità direttamente coinvolte. Pensiamo non solo ad eventi traumatici quali l'Olocausto, le guerre mondiali, o il reinsediamento forzato di intere popolazioni, ma anche alle ripercussioni del colonialismo otto-novecentesco e alle discriminazioni razziali che fanno parte della storia recente del continente europeo.

7 - Il progetto, che rientra nel bando Horizon 2020, "Reflective Societies: Cultural Heritage and European Identities: Emergence and Transmission of European Cultural Heritage and Europeanization", è stato finanziato nel 2016 e terminerà nel 2019. Il consorzio è formato da 11 partner: Universitaet Klagenfurt (Klaus Schönberger - Project Coordinator, Marion Hamm); Politecnico di Milano (Luca Basso Peressut, Francesca Lanz e Suzana Milevska); Humboldt-Universitaet zu Berlin (Sharon Macdonald, Tal Adler, Regina Römhild, e Anna Szöke); Universitetet I Oslo (Arnd Schneider e Leone Contini); Zürcher Hochschule der Künste, Zurigo (Nora Landkammer e Karin Schneider); Hosman Durabil, Romania (Julie Dawson, Anton Razvan e Anda Reuben); Naturhistorisches Museum, Vienna (Maria Teschler-Nicola); The University of Edinburgh (John Harries, Linda Fibiger e Joan Smith); Uniwersytet Jagiellonski, Cracovia (Roma Sendyka, Erica Lehrer, Wojtech Wilczyk e Magdalena Zych); University of Ulster (Aisling O'Beirn e Martin Krenn); Društvo za domače raziskave, Lubiana (Alenka Pirman e Jani Pirnat).

Elaborare le “memorie difficili” che hanno segnato e segnano in modo drammatico le popolazioni del nostro continente è un requisito essenziale per consolidare l’inclusività politica e culturale di un’Europa che si vuole unita. Una più profonda consapevolezza delle vicende tragiche legate alle due grandi guerre combattute tra nazioni e persone che ora fanno parte della stessa comunità allargata, può aiutarci a capire meglio l’importanza e la fragilità della pace e della libertà. (Non vanno neanche scordati i cambiamenti politici, sociali, economici e culturali seguiti al 1989, che hanno tra l’altro visto l’avvio di una stagione di ulteriori conflitti nell’ex Jugoslavia, così come la partecipazione di alcuni paesi europei ad azioni di pace o di guerra in giro per il mondo; per arrivare ai nostri giorni in cui gli scontri armati diffusi nel Medio Oriente, i fenomeni migratori legati alle guerre in altri continenti, i nuovi nazionalismi, il crescere di intolleranza e discriminazione e le minacce del terrorismo ci costringono a interrogarci sulle incertezze del futuro).

Il progetto di ricerca TRACES ammette la complessa interazione tra prospettive contrastanti sui patrimoni legati a queste vicende controverse, viste come un ambito cruciale di negoziazione e attualizzazione, studiandone ed evidenziandone le potenzialità di fattore attivo nella formazione d’identità e coesione europea. Al centro della proposta vi è l’idea di un uso del patrimonio come atto creativo volto a definire una nuova correlazione tra le molteplici interpretazioni dei patrimoni difficili, che tenga in considerazione non solo la scala locale dei problemi e degli accadimenti, ma anche l’attuale mobilità delle popolazioni da cui derivano contatti e circolarità di riflessioni e dibattiti e anche semplice desiderio di conoscenza dei fatti e dei diversi punti di vista. Questo implica soprattutto un incontro reale delle persone interessate alla negoziazione dei propri ricordi, partecipando ad azioni di elaborazione collettiva delle memorie difficili, una modalità particolarmente importante per i nuovi cittadini e le giovani generazioni che richiedono di partecipare in nuove forme alla produzione sociale, della conoscenza, della cultura, della qualità di vita. A tal fine, non solo i musei, le biblioteche, gli archivi e le collezioni, ma anche i siti di interesse storico, sia nelle aree urbane che nelle aree rurali, possono e devono diventare luoghi di produzione e co-produzione culturale, dove si sviluppano le sinergie tra i patrimoni culturali portatori di memorie divisive, i temi contemporanei e la creatività che entra a far parte di progetti innovativi.

Il progetto di ricerca in corso si concentra su pratiche curatoriali e azioni artistiche partecipate che riconoscono le tensioni e i conflitti della storia recente, fondandosi sul presupposto che le potenzialità inclusive

del ricco patrimonio culturale europeo si rivelano proprio nelle sue rotture e contraddizioni. L’obiettivo è di sviluppare un approccio alla “europeizzazione riflessiva” (*Reflexive Europeanization*), combinando gli approcci scientifici della ricerca e il lavoro artistico applicato a temi e contesti precisi.

La collaborazione tra gli artisti, gli architetti e le altre discipline nello sviluppo di strategie progettuali volte alla valorizzazione del patrimonio dal punto di vista della sua riappropriazione da parte degli abitanti, in un processo partecipativo di sviluppo di progetti integrati e multidisciplinari, è una esperienza recente che ha portato a risultati fruttuosi. In questo contesto, il carattere spiccatamente operativo che sta al centro del progetto TRACES è quello di promuovere il ruolo fondamentale delle arti nel disvelamento e messa in discussione degli argomenti contestati e conflittuali come sistema di confronto fra diverse interpretazioni.

Quel che viene proposto è il lavoro sul campo dell’artista che interviene nei luoghi, mettendo in gioco la negoziazione con il luogo e le sue comunità, intese come elementi della geografia culturale. Come è stato scritto (Kwon 2002, 30):

le forme attuali della *site-oriented art*, che affrontano volentieri le questioni sociali (essendo spesso da loro ispirate) e che innescano costantemente la partecipazione collaborativa dei gruppi di utenti nella concettualizzazione e nella produzione delle opere, sono considerate un mezzo per rafforzare le capacità dell’arte di penetrare con un maggiore impatto e significato nell’organizzazione sociopolitica della vita contemporanea. In questo senso, l’occasione per concepire un luogo come qualcosa di più di un posto – con una storia etnica repressa, una causa politica, un gruppo sociale emarginato – è un passo importante nella ridefinizione del ruolo pubblico dell’arte e degli artisti.

È una condizione che in questi anni ha portato allo sviluppo di nuove pratiche pubbliche, tra cui la comparsa di collettivi artistici, di collaborazioni tra artisti e cittadini, in una relazione fattiva fra persone e luoghi (Jacob 2009). Da qui emerge un nuovo ruolo della dimensione pubblica dell’intervento sui patrimoni, più partecipativa e inclusiva dove il cittadino può essere autore e curatore e non solo semplice spettatore, rendendo il fare artistico un campo di dialogo sociale, non più solo un’attività di produzione di oggetti, ma un processo condiviso, producendo relazioni che funzionano in una struttura dialogica e di scambio attraverso la mediazione culturale tra tutti gli attori impegnati nel processo (l’artista, le istituzioni, la comunità).

Lo strumento proposto dalla ricerca è quello dei CCP (*Creative Co-Productions*), interventi sperimentali che riflettono su temi e in luoghi dove i patrimoni culturali sono soggetti a contenziosi e a situazioni problematiche, come, ad esempio, la collezione non aperta al pubblico di oltre 40.000 teschi umani del Museo di Storia Naturale di Vienna, il carcere di massima sicurezza di Long Kesh a Belfast che ha ospitato prigionieri politici durante il conflitto nordirlandese tra il 1971 e il 2000, le collezioni di “arte popolare” legate a vittime dell’olocausto in Polonia, le maschere mortuarie del Museo della città di Lubiana, il villaggio di Medias in Transilvania dove una sinagoga e un archivio abbandonati testimoniano di una comunità ebraica oggi quasi del tutto scomparsa.⁸

Si tratta di azioni contestuali basate sulla collaborazione fra artisti, ricercatori nei campi delle scienze sociali e umane, istituzioni e associazioni culturali, e comunità locali che assieme sviluppano un processo riflessivo, interpretativo e creativo dei diversi aspetti di casi reali di patrimoni difficili o divisivi, proponendo nuovi rapporti fra pratiche artistiche e partecipazione delle parti interessate, attivando un dibattito e una mediazione fra punti di vista differenti attraverso una esposizione e una messa in mostra dei problemi aperta e non discriminante. In questo caso il processo artistico si costruisce secondo un modello reticolare, condiviso e partecipativo, considerando il “luogo” come uno spazio discorsivo e di azione, dunque di elaborazione creativa delle trasformazioni di senso e di relazione sociale in senso inclusivo.

Riferimenti bibliografici

Ashworth, Gregory J. e Tunbridge, John E., 1996, *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*, John Wiley & Sons, New York.

Basso Peressut, Luca, 2016, *Architectures for Wandering Cultures*, in Basso Peressut, Luca, Forino, Imma e Leveratto, Jacopo, a cura di, *Wandering in Knowledge: Inclusive Spaces for Culture in an Age of Global Nomadism*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, pp. 13-23.

Basso Peressut, Luca e Montanari, Elena, 2017, *European Museums in an Age of Migrations: Twelve Propositions for Twenty-First-Century Museums*, in Levin, Amy K., a cura di, *Global Mobilities: Refugees, Exiles, and Immigrants in Museums and Archives*, Routledge, London-New York, pp. 48-68.

Basso Peressut, Luca e Pozzi, Clelia, a cura di, 2012, *Museums in an Age of Migrations: Questions, Challenges, Perspectives*, EU-Polimi, Milano.

Faro, 2005, *Faro Convention*: <http://www.coe.int/en/web/culture-and-heritage/faro-convention>.

Graham, Brian e Howard, Peter, a cura di, 2008, *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Ashgate, Aldershot-Burlington.

Jacob, Mary Jane, 2009, *Of Place and of People*, in Biggs, Bryan e Sheldon, Julie, a cura di, *Art in a City Revisited*, Liverpool University Press, Liverpool, pp. 151-163.

JPG, 2010, *The Joint Programming Initiative on Cultural Heritage and Global Change: A New Challenge for Europe: Vision Document*: http://www.jpi-culturalheritage.eu/wp-content/uploads/Vision-Documents/Vision-Documents_17-June-20101.pdf.

Kwon, Miwon, 2004, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, The MIT Press, Cambridge MA.

Lanz, Francesca e Montanari, Elena, 2014, *Advancing Museum Practices*, Allemandi & C., Torino.

Macdonald, Sharon, 2008, *Difficult Heritage: Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and Beyond*, Routledge, London-New York.

-----, 2013, *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*, Routledge, London-New York

MeLa*, 2015, *MeLa* FINAL BROCHURE*: http://www.mela-project.polimi.it/upl/cms/attach/20150916/164249296_8862.pdf.

Molyneux, Brian L., 1994, *The Represented Past*, in Molyneux, Brian L. e Stone, Peter G., a cura di, *The Presented Past: Heritage, Museums, Education*, Routledge, London-New York, pp. 1-13.

Whitehead, Christopher, et al., 2015, *Place Identity and Migration and European Museums*, in Whitehead, Christopher, et al., a cura di, *Museums, Migration and Identity in Europe: Peoples, Places and Identities*, Routledge, London-New York, pp. 7-59.

8 - Si veda il sito: <http://www.traces.polimi.it/>.



Il progetto del museo inclusivo Gli spazi del “post-museo” nel XXI secolo

Francesca Lanz, Elena Montanari

Verso il “post-museo”: dibattiti e sperimentazioni

Indipendentemente dalla definizione che si voglia attribuire al concetto di globalizzazione, è innegabile che l'attuale contesto politico, sociale e culturale sia profondamente influenzato dalla crescente rilevanza e accelerazione di una serie di fenomeni “globali”. Tra questi, in particolare, un'intensificata mobilità e una più fluida circolazione di persone, idee, informazioni e merci, i flussi migratori che stanno investendo i paesi nord occidentali e un aumento delle possibilità di interazione culturale senza precedenti. Infatti, nonostante il movimento di persone, oggetti e conoscenze abbia da sempre accompagnato e caratterizzato l'evoluzione di ogni civiltà e cultura, oggi queste dinamiche assumono una velocità e un'intensità inedite, con una risonanza amplificata che si estende a livello mondiale. È lapalissiano osservare come le implicazioni di questo scenario siano molteplici, complesse e aperte a differenti interpretazioni e scale di analisi. È stato ampiamente argomentato come esse producano conseguenze pervasive da un punto di vista non solo politico ed economico, ma anche sociale e macro-culturale, finanche a interessare la sfera personale dei singoli individui (Rutherford 1990; Bhabha 1994; Appadurai 1996; Welsch 1999; Chambers in Ferrara 2012). Si tratta di dinamiche in atto, una cui valutazione non può che essere parziale ed essa stessa in evoluzione, ma non per questo è possibile esimersi dal confrontarsi con esse, soprattutto quando si conduca ricerca e pratica nel campo delle scienze sociali e umanistiche. Questo saggio prende le mosse da tali considerazioni, rispetto alle quali, coscienti della loro vasta portata e della complessità delle loro implicazioni – specialmente per quanto

concerne le istituzioni culturali nel loro complesso – intende proporre un contributo specifico relativamente al progetto del museo contemporaneo.

Il museo contemporaneo è oggi riconosciuto come un'«istituzione [...] al servizio della società e del suo sviluppo» (ICOM 2004) storicamente coinvolta nella definizione della società e della cultura di cui è parte e il cui ruolo e le cui pratiche vanno oltre le mere funzioni conservative ed espositive, per interessare questioni di rappresentazione e costruzione identitarie (Karp e Lavine 1991; Karp et al. 1992; Macdonald 2003; Watson 2007; Sandell e Nightingale 2012; Basso Peressut, Lanz e Postiglione 2013; Chambers et al. 2014; Gouriévidis 2014; Lanz e Montanari 2014; Whitehead et al. 2015). Negli ultimi decenni, la concezione, la missione e il funzionamento del museo sono stati gradualmente messi in discussione e ripensati attraverso una lenta ma significativa trasformazione delle sue pratiche curatoriali, educative, espositive e di comunicazione. In estrema sintesi, è possibile affermare che a un'interpretazione del museo come depositario e custode designato di tesori, oggetti e testimonianze, per lo più materiali, collezionati, conservati ed esposti dal museo stesso per il loro valore storico, culturale e artistico, si sta gradualmente sostituendo una nuova visione che attribuisce a queste istituzioni non solo funzioni conservative o espositive, ma anche un importante e fondativo ruolo educativo, politico e sociale (Vergo 1989; Karp e Lavine 1991; Hooper-Greenhill 1992; Karp et al. 1992; Macdonald e Fyfe 1998; Sandell 1998; Sandell 2002; Karp et al. 2006; Macdonald 2006; Marstine 2006; Message 2006; Knell et al. 2007; Marstine et al. 2013).

Quest'idea di museo come «agente sociale», «arena pubblica», «zona di contatto», «terzo spazio» (Babbha 1990; Clifford 1997; Sandell 1998; Karp et al. 2006; Bodo 2008; Schorch 2013), politicamente e socialmente impegnato, affonda le sue radici nelle teorie sulla *Nouvelle Muséologie* sviluppate in ambito francese negli anni Sessanta e poi sviluppate dai primi anni Novanta prevalentemente nell'area dei *cultural and museum studies* di matrice anglosassone. Quello che viene teorizzato e gradualmente sviluppato è un modello di museo in costante aggiornamento, fortemente interconnesso e in stretta relazione con la società civile a cui si rivolge, attento e proattivamente partecipe delle questioni culturali più cruciali e attuali che interessano la collettività nel complesso e le sue comunità locali di riferimento nello specifico. È così oggi intrapreso, anche se lungi dall'essere compiuto, il percorso verso il superamento della presunta obiettività *super partes* e universalità del messaggio museale, delle sue narrazioni e forme di rappresentazione: questo processo sta promuovendo lo sviluppo di un modello di museo responsabile, critico e schierato, disponibile a condividere la sua autorità e aperto alla partecipazione, al

dialogo, al confronto – e anche allo scontro. Nel volume *New Museum Theory and Practice*, Janet Marstine ha sintetizzato efficacemente le caratteristiche principali di questo modello di museo, che chiama, utilizzando un termine già proposto da Eilean Hooper-Greenhill (2000), “post-museo”:

Il post-museo articola la propria agenda, strategie e processi decisionali, proponendone una continua rivalutazione in relazione alle politiche di rappresentazione. Il lavoro dello staff museale non è mai considerato come un'attività autonoma a sé stante, ma piuttosto viene visto come un contributo al perseguimento di questo approccio. Il post-museo persegue attivamente il tentativo di condividere la propria autorità con le comunità che serve, soprattutto con le sue comunità di riferimento. Superando una visione dei visitatori come consumatori passivi, cerca di indagarne le caratteristiche e le identità. Piuttosto che trasmettere conoscenza a un pubblico generico, il post-museo si sforza di ascoltare e rispondere in modo specifico e attento, incoraggiando la partecipazione attiva di diversi gruppi alla costruzione del discorso museale. Nondimeno, nel post-museo, il curatore non è un semplice facilitatore, ma è consapevolmente responsabile della propria attività e impegnato in una continua ricerca critica. Il post-museo non rifugge da temi controversi, ma si espone a conflitti e contraddizioni. Questo modello si basa sulla convinzione che tale istituzione debba mostrare significati alternativi e riconoscere identità multiple e in continua evoluzione. Soprattutto, il post-museo si propone come un luogo in cui affrontare e rimediare alle ineguaglianze sociali. [...] il post-museo può promuovere la comprensione sociale. (Marstine 2006, 19)¹

Se dunque il dibattito sul tema del “museo inclusivo” ha radici ormai profonde, esso è ancora oggi particolarmente vivace e fecondo, rinvigorito anche dalla attuale situazione socio-politica e dalle emergenze legate alla crisi dei rifugiati, al terrorismo, e al diffondersi di ideologie estremiste e xenofobe in Europa e oltreoceano. L'aggiornamento del senso e della missione dei musei contemporanei, e il potenziamento del loro ruolo nei confronti della società in cui operano e a cui si rivolgono, rappresentano dunque temi centrali per la critica, la ricerca e la pratica museale a livello internazionale.²

Da un lato, possiamo, infatti, constatare un rinnovato e crescente interesse da parte della comunità scientifica intorno a questioni riguardanti i musei e

1 - Traduzione a cura delle Autrici.

2 - Si rimanda qui non solo al crescente *corpus* di studi e alla vasta letteratura sul tema, ma anche a una serie di recenti progetti di ricerca internazionali che negli ultimi anni lo hanno esplorato, contribuendo in modo significativo all'avanzamento del dibattito, alla circolazione di letture e teorie e allo scambio fra diversi ambiti e contesti di studio.

il patrimonio culturale, che si può rilevare nel numero crescente di progetti di ricerca, conferenze e pubblicazioni sul tema. Negli ultimi anni questi studi stanno variamente esplorando l'idea comunemente riconosciuta che il museo possa svolgere un ruolo importante nel «supportare attivamente le società contemporanee nell'interrogarsi intorno a questioni ricorrenti su identità, appartenenza, uguaglianza e differenza» grazie alla sua natura «flessibile» e «adattiva» (Mason 2013, 60). Molti autori hanno evidenziato come gli oggetti che compongono le collezioni museali si prestino a molteplici re-interpretazioni e ri-letture, offrendosi come potenziali punti di partenza per narrazioni nuove, più connettive e multiple (Macdonald 2003, 11). La maggioranza di questi studi sostiene la necessità di ripensare il racconto museale includendo soggetti, storie e argomenti che sono stati tradizionalmente esclusi (o elusi) dalla rappresentazione museale, per dare spazio alla pluralità di voci, identità, culture e punti di vista che caratterizzano le società contemporanee. Dall'altro lato, sembra oggi possibile leggere gli esiti di questo dibattito intorno al “museo inclusivo” nel generale impeto di rinnovamento che sta coinvolgendo un numero crescente di musei in Europa, e che a sua volta alimenta riflessioni e dibattiti sul tema.

Fin dalle soglie del nuovo millennio, diversi musei hanno intrapreso un processo di revisione dei loro obiettivi, approcci e pratiche, riconsiderando il proprio ruolo rispetto a una serie di questioni socio-culturali emergenti e assumendo chiare responsabilità politiche e sociali, con lo scopo di sviluppare le proprie potenzialità nel costruire valori sociali. Le modalità con cui questo ripensamento è stato ed è tutt'oggi messo in opera, e i relativi esiti sono vari, declinati in modo specifico in relazione alla tradizione, al contesto e alle risorse che caratterizzano le diverse istituzioni interessate. Si tratta di esperienze eterogenee e di progetti di varia natura, portata e finalità. Tra questi vi sono programmi che investono le collezioni del museo, con la sperimentazione di politiche innovative per la raccolta, catalogazione e archiviazione del patrimonio; la promozione di attività educative concepite per rivolgersi a diversi tipi di utenti, che spaziano da progetti di cooperazione con le scuole a programmi di *lifelong learning*, e che spesso sviluppano un approccio multidisciplinare che opera attraverso la sinergia tra metodologie didattiche, discipline e linguaggi (arti visive, teatro, etc.); la sperimentazione di nuovi metodi e modelli basati su partecipazione, co-creazione e azioni *top-down*, finalizzati al coinvolgimento delle comunità locali; il potenziamento dell'offerta culturale del museo, anche attraverso l'organizzazione di festival, eventi, progetti e mostre temporanee volte a esplorare tematiche emergenti e socialmente rilevanti, e spesso orientate all'*outreach*, cioè all'intensificazione e rafforzamento delle relazioni del

museo con il territorio, e all'ampliamento e differenziazione dei tipi di pubblico con cui il museo si relaziona. Al di là delle inevitabili differenze, si tratta di iniziative dal carattere spesso sperimentale e con una prevalente dimensione temporanea, ma che stanno oggi gradualmente assumendo una natura più strutturata, fino ad arrivare a conformare scelte curatoriali e programmatiche del museo e, in alcuni casi, anche allestitivo e museografiche.

Ciraj Rassool, riflettendo su queste iniziative, ha suggerito che stiamo fondamentalmente assistendo alla nascita di un «nuovo tipo di museo», che non è più costruito «attorno ad una collezione [...] ma che è imperniato su qualcos'altro, probabilmente su un modo differente di raccontare una storia a proposito di qualcosa» (Rassool 2013, 188).

L'obiettivo di questo saggio è proporre una lettura delle trasformazioni che tale fermento sta generando nel progetto degli spazi del museo. In questo momento, le sperimentazioni che le più avanzate istituzioni stanno mettendo in atto verso la realizzazione di un modello di museo più inclusivo, così come il dibattito articolato dalla comunità scientifica internazionale, sembrano concentrarsi sulla revisione delle pratiche curatoriali o educative; tuttavia, l'aggiornamento di tali aspetti deve essere necessariamente accompagnato e supportato dal ripensamento degli allestimenti museografici e dal rinnovamento dei suoi programmi spaziali. Benché sia ormai riconosciuto il ruolo importante che l'architettura del museo ha sempre avuto nella implementazione della missione museale e dei suoi obiettivi, nella costruzione e nella trasmissione dei suoi contenuti, e nello sviluppo della sua relazione con il contesto e con i visitatori, questo aspetto sembra essere spesso trascurato o relegato sullo sfondo del dibattito in corso a livello internazionale sul tema del museo inclusivo.

L'analisi di alcuni casi studio selezionati per il valore paradigmatico delle proposte viene presentata qui come opportunità per ampliare la lettura di questi fenomeni e di mettere in luce l'impatto che l'attuazione di nuove strategie e pratiche museali ha prodotto sulla definizione del progetto architettonico e allestitivo del museo. Avanziamo in particolare l'ipotesi che nei progetti di ristrutturazione, ampliamento o realizzazione di quei musei contemporanei che hanno fatto propria questa agenda di rinnovamento istituzionale, sia possibile identificare la presenza di uno speciale tipo di spazi, caratterizzati da alcune ricorrenti caratteristiche. Faremo riferimento a questi luoghi come “spazi proattivi”, dove l'utilizzo di questo aggettivo vuole suggerire la loro capacità di adattarsi alle esigenze del museo e, al contempo, di partecipare alla loro definizione.



Spazi proattivi: alcuni esempi paradigmatici

Il recente progetto di ricerca MeLa – *European Museums in an Age of Migrations* (Basso Peresut e Pozzi 2011) tra i suoi esiti più significativi ha evidenziato alcuni importanti trend evolutivi in ambito museografico in relazione al sopracitato contesto socio-politico e culturale (Basso Peresut, Lanz e Postiglione 2013). Attraverso l'analisi di alcune tra le più note e recenti ristrutturazioni e riallestimenti intrapresi da diversi musei europei nell'ultimo decennio, in relazione a un più ampio programma di revisione della loro approcci e strategie curatoriali, sono stati evidenziati alcuni temi progettuali ricorrenti.³ Tra questi, lo sviluppo di soluzioni allestitivie e spaziali che possano supportare la crescente importanza per il museo di eventi e mostre temporanee; la rilevanza delle attività di *outreach*, spesso accompagnate dallo sviluppo di laboratori mobili e installazioni satellite; e la ricerca di modelli allestitivi e di rappresentazione che sappiano rendere conto di una molteplicità di livelli di lettura e interpretazione.

In particolare, con il graduale aumento della complessità degli spazi e della missione del museo, la comparsa di alcuni particolari tipi di spazio, che abbiamo definito proattivi, sembra avere un ruolo importante per supportare tale trasformazione. Gli spazi da noi identificati come proattivi, si presentano in un'ampia serie di varianti e declinazioni, rispetto alle quali ci pare tuttavia possibile individuare alcuni caratteri specifici che cercheremo di delineare anche attraverso l'analisi di alcuni esempi paradigmatici.

Gli esempi di seguito brevemente presentati sono stati selezionati in modo da offrire una panoramica eterogenea per tipologia, tradizione, e progetto architettonico e museografico, comprendendo musei di recente costruzione o da poco rinnovati che, pur nella loro diversità, sono accomunati dal tentativo di sviluppare e attuare un modello museale più inclusivo, aperto e partecipe delle questioni sociali e attuali.

Museum of London, Regno Unito: la Sakler Hall e la City Gallery

Il museo di Londra, inaugurato nel 1976, è ancora oggi ospitato nell'edificio presso il Barbican Center progettato da Philip Powell, Hidalgo Moya and Partners rinnovato tra il 2002 e il 2014 attraverso un complesso progetto a cura di Wilkinson Eyre Architects e un team di progettisti interno al museo. Nei primi anni 2000 infatti il lungo percorso di riposizionamento del museo e di ripensamento dei suoi approcci curatoriali iniziato dal

3 - Si rimanda in particolare ai contenuti del MeLa Critical Archive: www-mela-archive.polimi.it.

Museo di Londra in modo pioneristico già negli anni Novanta, ha portato a una ridefinizione profonda del programma culturale e didattico e delle pratiche di collezione e curatela, e a una parallela e complementare riorganizzazione degli spazi. È stata riprogettata l'accessibilità del museo a scala urbana, riorganizzati gli spazi interni, riallestite le mostre permanenti e ridefiniti gli oggetti in mostra per aggiornare la narrazione messa in scena, ampliandola fino a comprendere il ventesimo secolo e il contemporaneo (Lanz 2013; 2014; Ross 2015). La trasformazione più significativa è quella che ha interessato il piano inferiore del museo, che oggi ospita le Galleries of Modern London, dedicate al racconto della storia di Londra dal 1666 fino ai giorni nostri secondo un percorso cronologico tematizzato che culmina nella nuova City Gallery e nella Sackler Hall. La prima la sala conclusiva delle gallerie, strutturata come una vetrina del museo a livello stradale e allestita su base temporanea per affrontare di volta in volta temi contemporanei. La seconda, collocata nel luogo che nel progetto di Powell e Moya era dedicato alla carrozza del sindaco della città, una delle opere più importanti della collezione, è una sala polifunzionale riprogettata da Wilkinson Eyre Architects per essere il cuore del museo. Questo spazio ha una posizione centrale nel layout del museo, era tuttavia caratterizzato nella sua conformazione originale da una ridottissima illuminazione naturale e una totale assenza di affacci verso l'esterno. Nel ridefinirne l'uso e il ruolo, il progetto di Wilkinson Eyre Architects ha previsto la rimozione della rampa che connetteva i due livelli del museo e che bloccava la connessione con l'esterno, e ha riconfigurato la facciata sulla corte interna, per raccogliere la luce e aprire nuove viste sullo spazio circostante. Questi interventi hanno fatto della Sackler Hall un ambiente luminoso a doppia altezza su cui ci si affaccia immediatamente dopo l'ingresso al museo, all'inizio del percorso espositivo, e in diversi momenti lungo esposizione, operando come un fulcro fisico e visivo nel percorso di visita. L'allestimento della sala è caratterizzato da un'installazione realizzata con una sequenza di schermi LED con forma ellittica sospesa a un'altezza di 4,5 metri dal pavimento, che proiettano informazioni relative al museo e alla città, e i lavori di video-art che il museo commissiona ogni due anni in occasione del *London Film Festival*. La Sackler Hall è un'area di approfondimento e ricerca, attrezzata con una serie di postazioni multimediali che offrono informazioni sugli oggetti in mostra e conservati negli archivi, ampliando le possibilità di accesso e conoscenza delle collezioni del museo attraverso un'esplorazione personale e auto-gestita. Allo stesso tempo la sala ospita un'area caffetteria con un bancone bar, tavolini e sedute per la sosta. Grazie alla riconfigurabilità di gran parte del suo arredo, lo spazio è occasionalmente utilizzato anche

per mostre temporanee e per eventi speciali – compresi banchetti, feste e vernissage. La Sackler Hall dunque non è un solamente un *information hub* né una semplice area ristoro: può essere descritto come uno spazio ibrido e multifunzionale, con una vocazione come spazio pubblico interno al museo, dal carattere adattivo che rimane aperto a differenti possibilità d'uso a servizio di un programma museale in continua evoluzione e aggiornamento.

Musée National de l'Histoire de l'Immigration, Parigi, Francia: il Forum

Il Musée National de l'Histoire de l'Immigration è ospitato nel Palais de la Porte Dorée, un palazzo coloniale realizzato nel 1931 e ristrutturato nel 2007 da Patrick Bouchain e Loïc Julienne dello studio di architettura Construire (Cimoli 2013). Nel progetto di conversione a museo l'ampia Salle des Fêtes, cuore del palazzo, è stata significativamente ripensata e allestita come uno spazio polifunzionale per eventi, mostre temporanee, progetti artistici, attività partecipative, conferenze, dibattiti pubblici e celebrazioni. Il grande atrio, rinominato Le Forum, il foro, non solo serve a ospitare attività innovative promosse dal museo ma soprattutto, come suggerito dallo stesso nome della sala, vuole essere un luogo pubblico in cui la comunità è invitata a intervenire attivamente. La concreta attuazione di questa visione ha riscontro nel programma di eventi che da anni hanno luogo in questo spazio e nel modo in cui alcuni gruppi lo utilizzano, in particolare alcune minoranze e comunità di immigrati. Qui, ad esempio, tra ottobre 2010 e gennaio 2011, la Salle des Fêtes è stata occupata da un gruppo di 500 *sans papier* per manifestare contro le leggi nazionali in materia di immigrazione.

STAM – Stadsmuseum Gent, Belgio: la Expanding City

La Expanding City è la sala conclusiva dell'esposizione permanente sulla storia della città di Ghent, allestita nel 2010 presso il complesso storico dell'abbazia Bijloke a Ghent su un progetto di restauro architettonico, ampliamento e museografico a cura dell'architetto cittadino Koen Van Nieuwenhuysse (De Waele and De Jaegher 2013). La sala, di dimensioni relativamente ridotte, ospita a rotazione mostre di media durata su questioni relative ai più attuali dibattiti in corso in tema di sviluppo urbano, e include al suo centro una zona multifunzionale. Quest'area, che può essere utilizzata anche come spazio relax e come spazio per incontri e dibattiti, è attrezzata esclusivamente con arredi mobili e *stand-alone*, ed è caratterizzata da un'installazione circolare sospesa al soffitto che ospita una serie di schermi che proiettano immagini e documentari sulla città contemporanea. Il percorso di visita del museo della città di Ghent, infatti, è stato concepito come una narrazione cronologica che procede

dal presente verso il passato per poi riportare lo sguardo sul presente e concludersi con un capitolo aperto.

Museo Ettore Guatelli, Ozzano sul Taro, Parma, Italy: la Rimessa

Nel museo demo-etno-antropologico fondato Ettore Guatelli, la volontà di includere un nuovo spazio aperto ad attività temporanee e partecipative ha trovato realizzazione attraverso il recupero di un'area sottoutilizzata accanto all'ingresso. Il progetto di riqualificazione delle Rimessa è così divenuto un'occasione per aprire il programma del museo a nuovi progetti ed esposizioni, ma anche per riconfigurare la relazione tra punto di partenza e di arrivo del percorso espositivo attraverso un'area intermedia che può ampliare l'esperienza e il significato della visita con nuovi contenuti, voci e prospettive.

TATE Modern, Londra, Regno Unito: i Tanks

Concepiti nell'ambito del progetto di ampliamento del museo disegnato da Herzog & de Meuron (2000-2002), e nati dalla riqualificazione delle antiche cisterne di olio della ex centrale elettrica Bankside Power Station, i Tanks sono spazi pensati per ospitare diversi tipi di attività temporanee, principalmente installazioni ed eventi legati alle arti performative. Questi spazi sono accessibili direttamente dalla Turbine Hall, il grande atrio polifunzionale di ingresso attorno a cui si articola l'intero programma spaziale della Tate Modern. I Tanks a loro volta sono distribuiti attraverso un'area di ingresso: si tratta di una sala organizzata per accogliere e orientare i visitatori e funzionare come spazio espositivo polifunzionale. Quest'atrio e le diverse sale dei Tanks, – due ampie cisterne a pianta circolare che si sviluppano con un diametro di 30 metri per 7 metri di altezza, e tre ambienti annessi denominati Transformer Galleries – presentano caratteri formali, materici e ambientali fortemente e omogeneamente connotati. Si tratta di spazi sotterranei e quasi privi di luce naturale; le superfici orizzontali e verticali, in cemento armato, non sono state sottoposte a trattamenti di finitura e conservano la patina che il tempo ha lasciato; pochissime partizioni o attrezzature sono state aggiunte alla conformazione originale. Come spiegato dal direttore del museo, Chris Dercon, i Tanks sono stati concepiti come uno spazio profondamente innovativo e sperimentale. Essi offrono

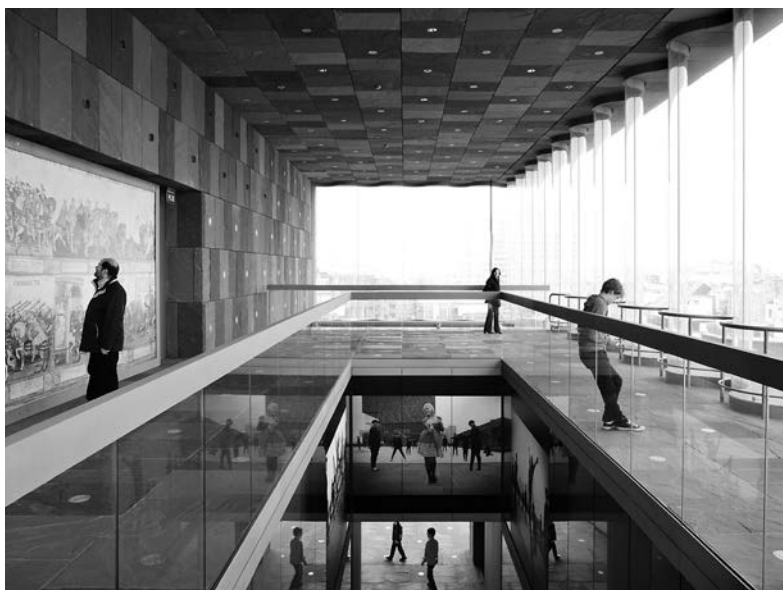
un tipo di spazio completamente nuovo per la Tate Modern, e per i musei nel mondo in generale [...]; [che opera come] generatore di idee, di energia creativa e di nuove possibilità per artisti e audience. Essi sfidano molti aspetti che storicamente hanno avuto un ruolo importante per i musei – le collezioni

e i modi di esposizione e archiviazione – e richiedono di affrontare nuove questioni vitali aprendo una riflessione sul museo del XXI secolo. (Dercon 2012, 2)⁴

MAS – Museum aan de Stroom, Anversa, Belgio: il Boulevard

Il Museum aan de Stroom (MAS) inaugurato nel 2011 è il museo della città di Anversa, di cui racconta la storia ed evoluzione guardando alla sua relazione con il fiume, ai rapporti commerciali e culturali che la città ha sempre sviluppato con il resto del mondo, e all'impatto che questi hanno generato sulla formazione dell'identità culturale locale (Montanari 2013; Sanguigni 2013). Il MAS intesse relazioni strategiche con la città, a livello socio-culturale, simbolico ma anche fisico, e l'architettura dell'edificio contribuisce fortemente allo sviluppo di tali rapporti. Lo studio Neutelings Riedijk ha infatti realizzato per il museo una torre di 10 piani, con una presenza monumentale e iconica, che si propone come un *landmark* che catalizza e orienta l'immagine del quartiere Het Eilandje, un'ex-area portuale in via di riqualificazione situata vicino al centro storico. La scelta degli architetti di proporre un edificio compatto e sviluppato in altezza allo stesso tempo, ha permesso di liberare spazio all'interno del lotto per la creazione della piazza antistante al museo, che serve da luogo di connessione tra museo e città. Guardando alla distribuzione interna dei diversi livelli della torre è possibile notare che le piante dei diversi piani sono ruotate in successione di 90 gradi l'una con l'altra e, conseguentemente, il percorso distributivo si sviluppa in modo spiraliforme ampliando e articolando la superficie destinata ai collegamenti verticali e orizzontali. Gli ambienti di circolazione, da mero spazio connettivo e di servizio, diventano a tutti gli effetti sale del museo, spazi ibridi e polifunzionali con un programma aperto e flessibile, e con una forte vocazione pubblica e urbana. Questo sistema di spazi è chiamato Boulevard. Aperto secondo orari e modi autonomi rispetto al museo, il Boulevard ospita mostre temporanee ed eventi sui temi della città contemporanea. Il suo percorso inizia nella piazza ai suoi piedi – un ulteriore luogo di esposizione, che oggi ospita l'opera dell'artista Luc Tuymans che ne articola la pavimentazione –, si sviluppa lungo i 10 piani della torre del MAS, e culmina sulla terrazza panoramica a 60 metri di altezza, dove spesso sono organizzati eventi che partecipano all'agenda culturale di Anversa. Le grandi superfici verticali realizzate con pannelli di vetro ondulato alti 6 metri ne fanno uno spazio

4 - Traduzione a cura delle Autrici.



molto luminoso – in contrasto con l'oscurità delle gallerie permanenti dedicate alla storia della città – e aprono scorci panoramici sulla città, creando una connessione visiva con il contesto circostante e proiettando lo sguardo del visitatore che li percorre su una vista sempre più ampia del quartiere, del porto, del fiume, del territorio. Questa soluzione e la continuità dei rivestimenti in pietra che caratterizza la faccia del MAS e che prosegue anche sulle superfici orizzontali e verticali del Boulevard, ne enfatizzano la natura di ambiente *in-between*; uno spazio multifunzionale, inteso come luogo di incontro e ibridazione tra spazio pubblico urbano e spazio del museo.

Fondazione Museo Storico del Trentino, Trento, Italia: Gallerie di Piedicastello Nate nel 2007 dal progetto di riuso di due tunnel autostradali curato da Jeffrey Schnapp e dallo Studio Terragni, le Gallerie di Piedicastello offrono alla città di Trento uno spazio innovativo per attività espositive e partecipative (Montanari 2013b). Mentre la Galleria Nera si caratterizza per la vocazione espressamente espositiva – un tunnel di 300 metri che immerge il visitatore in un percorso narrativo tematico, riallestito con una cadenza più o meno annuale –, la Galleria Bianca è un luogo “operativo” dedicato ad attività di formazione, programmi partecipativi e esposizioni temporanee promosse dalla comunità. Per ospitare un numero (e un tipo) variabile di eventi, questo tunnel è stato concepito come uno spazio altamente flessibile e aperto alla continua riconfigurazione degli ambiti, delle aree e delle attrezzature che lo compongono.

Il progetto degli spazi proattivi come nuovo paradigma museografico

Così come durante gli anni Ottanta e Novanta il programma del museo ha integrato i vari servizi legati al commercio e all'accoglienza, l'analisi dei più significativi progetti di nuova costruzione o riqualificazione proposti nell'ultimo decennio mette in luce una crescente attenzione per nuovi tipi di spazi dedicati alle attività attraverso cui il museo entra in dialogo con la sua comunità. Questa nuova tendenza inizia con l'ampliamento delle aree dedicate ai programmi didattici e alle mostre temporanee (talvolta fino alla totale assimilazione delle mostre permanenti) e, più di recente, mirati alla diversificazione degli spazi in relazione a un generale ampliamento e arricchimento dell'offerta culturale del museo. In quest'ultimo caso, l'intento di aprirsi maggiormente alle proprie comunità e di rinnovare i propri programmi, approcci e metodi sta lentamente trovando riscontro nella progettazione di programmi spaziali innovativi, nell'ambito dei quali emerge il ricorrere di quegli spazi che qui abbiamo chiamato proattivi. Questi ambienti sono flessibili, hanno un'alta capacità di adattamento e

un programma multi-funzionale ed evolutivo, e, pur rimanendo *aperti* nella loro funzione e significato, al contempo possiedono una forte connotazione spaziale e formale.

Originati dalla riorganizzazione o conversione di luoghi preesistenti oppure progettati come parte integrante nella realizzazione di un'addizione o di un nuovo edificio, gli spazi proattivi sono aree o sale del museo contraddistinte da una natura versatile e adattiva, sia architettonicamente sia programmaticamente, che è variamente riflessa nei loro caratteri spaziali, allestitivi e formali. Nonostante siano spesso sale polifunzionali, che intrattengono una stretta relazione con altre aree e funzioni del museo, questi spazi sono tutt'altro che neutri o ambigui, risultando distintamente connotati e chiaramente riconoscibili. Spesso hanno nominazioni o tematizzazioni specifiche, e in alcuni casi sono dotati di punti di accesso, orari e modalità di utilizzo indipendenti dal resto del museo. Il layout, la posizione all'interno del museo, le dimensioni e l'allestimento di questi spazi sono progettati per facilitarne la trasformazione e consentire l'adattamento a diverse attività e, sebbene possano assumere conformazioni diverse, presentano alcune caratteristiche ricorrenti.

Innanzitutto è possibile notare come queste sale siano solitamente collocate in una posizione nevralgica rispetto all'organizzazione interna del museo e dei percorsi di visita, in luoghi in cui si incontrano e intersecano vari flussi, direzioni ed esposizioni. Operando quindi come perni di connessione, diventano fulcri visivi, fisici e simbolici, punti di orientamento per il visitatore, e luoghi in cui si concentrano metaforicamente diversi significati e usi. In alcuni casi sono collocati letteralmente al centro dell'edificio, in altri casi invece hanno posizioni più decentrate, ma altrettanto catalizzatrici. Di particolare interesse risultano, ad esempio, quelle soluzioni in cui sono gli spazi di connessione a svolgere un ruolo di spazio proattivo, accorpando funzioni legate al movimento dei visitatori all'esposizione di piccole mostre di breve durata, la presentazione di progetti speciali, l'organizzazione di workshop, conferenze, eventi, etc. Le aree di distribuzione orizzontale e verticale all'interno del museo, come atri di ingresso, corridoi e scale, sono quindi ripensati come spazi polifunzionali, con una forte dimensione pubblica; la loro tradizionale conformazione e funzionamento vengono così potenziati e aperti a nuove possibilità d'uso e di senso, attraverso l'ampliamento delle superfici loro attribuite, la conformazione di margini complessi e flessibili, l'utilizzo di arredi e attrezzature riconfigurabili, e una connotazione formale e materica riconoscibile e di alta qualità. Il progetto di questi spazi lavora sulla loro natura di soglia, esplorandone il ricco potenziale connettivo da

un punto di vista concettuale e spaziale, facendone elementi che operano come cerniera tra il museo e ciò che sta fuori da esso, attraverso una diretta relazione fisica e visiva, un'apertura architettonica, funzionale e programmatica, e una permeabilità e ibridizzazione tra museo e spazio pubblico.

Questa tensione verso un'idea di apertura si riflette anche nei loro caratteri fisici, materici e spaziali, e nel relativo allestimento. Innanzitutto possiamo rilevare il frequente utilizzo di forme centralizzate, e in particolare quelle circolari (cerchi, ellissi, etc.), sia nel loro sviluppo planimetrico, sia nel loro allestimento. Tali figure esercitano infatti un alto valore evocativo; la forma circolare, che evita gli angoli ed è generata da una sequenza di parti più o meno equidistanti dal centro, è spesso associata all'idea di raggruppamento, inclusione e condivisione attorno a un fuoco comune e quindi ai sistemi democratici, all'archetipo di casa e capanna e all'idea di congregazione. Questa conformazione è spesso inoltre sviluppata con soluzioni a doppia altezza, che permettono affacci e interazioni fisiche e visive tra diverse sale e aree del museo, accentuando il dinamismo proprio degli spazi proattivi, enfatizzandone ancora una volta la sensazione di apertura e la centralità e facendone un luogo adatto a esposizioni di diverso tipo, anche di notevole importanza e dimensioni.

Coerentemente il progetto di allestimento e arredo è impostato secondo modelli altamente flessibili, con una quantità limitata di attrezzature fisse, una preferenza per arredi *stand-alone* o removibili, e l'utilizzo di dispositivi e soluzioni temporanee, effimere e reversibili, che ne consentono una facile riconfigurazione. Tra queste, in particolare, osserviamo l'uso ricorrente di strumenti digitali come proiettori, *video-wall*, e schermi interattivi. Rispetto agli elementi allestitivi tradizionali basati su vetrine e pannelli, questi infatti permettono, da un lato, un più facile aggiornamento e rinnovamento dei contenuti esposti in relazione al variare delle necessità e degli obiettivi del museo, dall'altro, la possibilità di offrire approfondimenti e una navigazione più complessa e personalizzata con diversi livelli di interazione. Queste scelte allestitivo e spaziali sono spesso accompagnate da specifiche scelte estetiche e formali, che non di rado lavorano sul tema del "non finito", con superfici grezze, elementi strutturali a vista, e richiami a un linguaggio sub-urbano e post-industriale che ammicca alle più recenti tendenze nel campo degli spazi per l'arte contemporanea, e al contempo rinforza l'idea di uno spazio *in-progress*, processuale e aperto.

Se da un lato il dibattito e il corrispondente sforzo che molti musei contemporanei stanno oggi compiendo in direzione di un modello

inclusivo è straordinariamente avanzato e sta portando a esiti molto innovativi da un punto di vista teorico e curatoriale, lo sviluppo di questi spazi e il loro utilizzo dimostrano come l'aggiornamento dell'istituzione museale possa e debba essere accompagnato e supportato dal ripensamento degli allestimenti museografici e dal rinnovamento dei programmi spaziali. Le sinergie tra l'edificio, i contenuti e le strategie allestitivo formano un complesso sistema che contribuisce in modo significativo a modellare l'esperienza del museo, definendone l'identità, favorendo la trasmissione del messaggio e aggiungendo diversi e molteplici livelli di significato. Benché la loro realizzazione sia oggi in fase di sperimentazione e sviluppo – e dunque ancora sfugga a precise descrizioni e definizioni – la presenza ricorrente e la crescente importanza strategica di quelli che abbiamo definito spazi proattivi paiono evidenti e tracciano una possibile linea di sviluppo per il progetto del museo inclusivo.

Riferimenti bibliografici

- Appadurai, Arjun, 1996, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Basso Peressut, Luca, 2005, *Il Museo Moderno: Architettura e Museografia da Auguste Perret a Louis I. Kahn*, Lybra Immagine, Milano.
- Basso Peressut, Luca, Lanz Francesca e Postiglione Gennaro, a cura di, 2013, *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, Politecnico di Milano, Milano.
- Basso Peressut, Luca e Pozzi, Clelia, a cura di, 2011, *Museums in an Age of Migrations: Questions, Challenges, Perspectives*, EU-Polimi, Milano.
- Bhabha, Homi K., 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London-New York.
- Bodo, Simona, a cura di, 2008, *Il museo relazionale: Riflessioni ed esperienze europee*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.
- Chambers Iain, De Angelis, Alessandra, Ianniciello, Celeste, Orabona, Mariangela e Quadraro, Michaela, a cura di, 2014, *The Postcolonial Museum: The Arts of Memory and the Pressures of History*, Ashgate, Farnham.
- Chambers, Iain, 2012, *The Museum of Migrating Modernities*, in Ferrara, Beatrice, a cura di, *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices*, Politecnico di Milano, Milano, pp. 13-32.
- Cimoli, Anna Chiara, 2013, *Migration Museums in Europe*, in Basso Peressut, Luca, Lanz, Francesca e Postiglione, Gennaro, a cura di, *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, Politecnico di Milano, Milano, pp. 313-329.

Clifford, James, 1997, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge MA.

Dercon, Chris, 2012, *An Open Manifesto: Fifteen Weeks of Art in Action*, in *The Tanks at Tate Modern: Fifteen Weeks of Art in Action*, The Tanks Programme Notes, 18 July - 28 October, p. 2.

De Waele, Lars e De Jaegher, Maria, 2013, "Filip Berte | *The Graveyard: Cities on the Edge*," *Stadsmuseum Gent-STAM*, in Basso Peressut, Luca, Lanz, Francesca e Postiglione, Gennaro, a cura di, *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, Politecnico di Milano, Milano, pp. 511-521.

Gouriévidis, Laurence, a cura di, 2014, *Museums and Migration: History, Memory and Politics*, Routledge, Abingdon.

Hooper-Greenhill, Eilean, 1992, *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, London.

-----, 2000, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, London.

ICOM, 2004, *Codice etico dell'ICOM per i Musei*, revisionato dalla 21a Assemblea Generale a Seoul (Repubblica di Corea), 8 Ottobre.

Karp, Ivan, Kratz, Corinne A., Szwaja, Lynn e Ybarra-Frausto, Tomas, a cura di 2006, *Museum Frictions: Public Cultures, Global Transformations*, Duke University Press, Durham-London.

Karp, Ivan, Mullen Kreamer, Christine e Lavine, Steven, a cura di, 1992, *Museums and Communities: The Politics of Public Culture*, Smithsonian Institution Press, Washington.

Karp, Ivan e Lavine, Steven, a cura di, 1991, *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington.

Knell, Simon J., MacLeod, Suzanne e Watson, Sheila, a cura di, *Museum Revolutions: How Museums Change and are Changed*, Routledge, London-New York.

Lanz, Francesca, 2013, *Galleries of Modern London, Museum of London*, in Basso Peressut, Luca, Lanz, Francesca e Postiglione, Gennaro, a cura di, *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, Politecnico di Milano, Milano, pp. 457-464.

-----, 2014, *City Museums in a Transcultural Europe*, in Gouriévidis, Laurence, a cura di, *Museums and Migration: History, Memory and Politics*, Routledge, Abingdon, pp. 27-43.

Lanz, Francesca e Montanari, Elena, 2014, *Advancing Museum Practices*, Allemandi, Torino.

Macdonald, Sharon, 2003, *Museums, National, Postnational and Transcultural Identities*, in «Museum and Society», vol. 1, n. 1, pp. 1-16.

-----, a cura di, 2006, *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, Malden-Oxford.

Macdonald, Sharon e Fyfe, Gordon, 1998, *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Blackwell, Oxford.

Marstine, Janet, Bauer, Alexander e Haines, Chelsea, a cura di, 2013, *New Directions in Museum Ethics*, Routledge, London.

Marstine, Janet, a cura di, 2006, *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Blackwell, Malden-Oxford.

Mason, Rhiannon, 2013, *National Museums, Globalization, and Postnationalism: Imagining a Cosmopolitan Museology*, in «Museum Worlds: Advances in Research», vol. 1, n. 1, pp. 40-64.

Message, Kylie, 2006, *New Museums and the Making of Culture*, Oxford-New York: Berg.

Montanari, Elena, 2013, *Museum aan de Stroom-MAS*, in Basso Peressut, Luca, Lanz, Francesca e Postiglione, Gennaro, a cura di, *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, Politecnico di Milano, Milano, pp. 495-503.

-----, 2013b, *Fondazione Museo Storico del Trentino*, in Basso Peressut, Luca, Lanz, Francesca e Postiglione, Gennaro, a cura di, *European Museums in the 21st Century: Setting the Framework*, Politecnico di Milano, Milano, pp. 609-615.

Ross, Cathy, 2015, *From Migration to Diversity and Beyond: The Museum of London Approach*, in Whitehead, Christopher, Eckersley, Susannah, Lloyd, Katherine e Mason, Rhiannon, a cura di, *Museums, Migration and Identity in Europe*, Ashgate, Aldershot, pp. 61-79.

Rutherford, Jonathan, 1990, *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London.

Sandell, Richard e Nightingale, Eithne, 2012, *Museums, Equality and Social Justice*, Routledge, London-New York.

Sandell, Richard, 1998, *Museums as agents of social inclusion*, in «Museum Management and Curatorship», vol. 17, n. 4, pp. 401-418.

-----, a cura di, 2002, *Museums, Society, Inequality*, Routledge, London-New York.

-----, 2007, *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, Routledge, London-New York.

Sanguigni, Giampiero, 2013, *Un Museo Verticale per la Storia di Anversa*, in «Abitare»: <http://www.abitare.it/it/architettura/2011/02/03/mas-neutelings-riedijk-architects/>

Schorch, Philipp, 2013, *Contact Zones, Third Spaces, and the Act of Interpretation*, in «Museum and Society», vol. 11, n. 1, pp. 68-81.

Vergo, Peter, a cura di, 1989, *The New Museology*, Reaktion Books, London.

Watson, Sheila, a cura di, 2007, *Museums and Their Communities*, Routledge, London-New York.

Welsch, Wolfgang, 1999, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in Featherstone, Mike e Lash, Scott, a cura di, *Spaces of Culture: City, Nation, World*, Sage, London, pp. 194-213.

Whitehead, Christopher, Eckersley, Susannah, Lloyd, Katherine e Mason, Rhiannon, a cura di, *Museums, Migration and Identity in Europe*, Ashgate, Aldershot.

Museums in a Global World: A Conversation on Museums, Heritage, Nation, and Diversity in a Transnational Age, 2013, in «Museum Worlds: Advances in Research», vol. 1, n. 1, pp. 179-194.



Verso la città gastrocratica? Nuove identità per i mercati alimentari

Chiara Rabbiosi

Il mercato tradizionale è comunemente inteso come uno spazio circoscritto e relativamente poco progettato al proprio interno dove si realizza un tipo di scambio di merci mediato dalla creatività e dall'intraprendenza di commercianti artigiani di fronte a un pubblico di clienti incontrati *de visu*. Da qualche decennio questo tipo di spazio commerciale sta andando incontro a significative innovazioni (organizzative, merceologiche, architettoniche, di pratica) che ne mutano buona parte del carattere, come vedremo anche in questo saggio. Come conseguenza, il mercato sta riscuotendo un rinnovato interesse nell'ambito delle politiche urbane. Come per lo studio di altri tipi di spazi commerciali (ad esempio, Miller, Jackson e Rowlands 1998), è interessante comprendere come le risorse materiali e sociali dei mercati siano rimesse in gioco da una serie di pratiche eterogenee che essi stimolano: da quelle dell'andar per compere al loro interno o nel quartiere circostante o persino in altre città, a quelle stimulate dalle politiche che li interessano, alle pratiche di tipo progettuale-architettonico, solo per fare qualche esempio di particolare rilievo in questa sede. Come tutti i luoghi, infatti, anche quelli del commercio e del consumo possono, e anzi devono, ambire a essere oggetto di una analisi basata su una politica della relazionalità (Massey 2005). Sintetizzato, questo tipo di approccio considera lo spazio come un prodotto di interazioni, sia che ci si riferisca all'«immensity of the global» o all'«intimately tiny» (Massey 2005, 9). Pensare lo spazio in termini di luogo significa considerarlo come un contesto in cui flussi eterogenei di soggetti e oggetti sono compresenti; come qualcosa che è sempre in costruzione, mai finito e mai chiuso. Come una sfera in cui distinte traiettorie coesistono, e spesso confliggono.

È in particolare il mercato tradizionale destinato allo scambio di beni alimentari che ha destato nell'ultimo decennio un rinnovato interesse. Si pensi agli studi di design urbano e progettazione architettonica (Franck 2005; Parham 2012), pianificazione urbana (Morales 2009), geografia culturale (Bubinas 2011; Coles e Crang 2011), studi urbani (Gonzalez e Waley 2013), sociologia (Watson 2009) e marketing (Visconti, Minowa e Maclaran 2014). Una varietà di tematiche, oggetto del dibattito più attuale nell'ambito delle politiche urbane internazionali, intrecciano le trasformazioni di questo tipo di mercato: dalla sostenibilità ambientale alla sicurezza alimentare, dalla riqualificazione urbana all'accesso allo spazio pubblico, dal patrimonio culturale al turismo, dalla coesione comunitaria al benessere fisico. In questo articolo ci si soffermerà in particolare sulle traiettorie rappresentate dalle politiche urbane e sul reinvestimento architettonico che ha accompagnato la più recente trasformazione dei mercati alimentari coperti urbani da servizio di prossimità a attrattore di "nomadi globali". Dopo un breve chiarimento circa l'approccio adottato, si passeranno in rassegna alcuni casi internazionali, e poi si approfondirà l'analisi della realtà milanese, e più specificatamente del Mercato Comunale coperto di Piazza Santa Maria del Suffragio, inaugurato nel dicembre del 2015.

Mercati, città, politica

La sorte che riguarda i mercati alimentari sembra essere particolarmente ambigua. Come sottolineano Gonzalez e Waley (2013) discutendo alcuni casi britannici, i mercati alimentari, in particolare quelli di prossimità, erano stati oggetto di abbandono da parte delle amministrazioni pubbliche (cui tendenzialmente competono) tra la fine del XX secolo e l'inizio del XXI. Questo abbandono "politico" è stato spesso giustificato come dovuto all'aumentata competizione dei supermercati, alla disaffezione dei clienti in cerca di esperienze di consumo di altro tipo, all'inadeguatezza infrastrutturale, alla lentezza degli operatori mercatali ad adattarsi a questi cambiamenti. A fronte di questi aspetti, un investimento pubblico probabilmente non varrebbe la partita. Contemporaneamente, però, alcuni mercati alimentari sono riqualificati al fine di poter diventare una sorta di museo vivente del patrimonio enogastronomico di un determinato contesto. Questo tipo di mercato emerge come uno tra altri elementi di un paesaggio "gastrocratico"¹ che ha assunto di recente un ruolo fondamentale

1 - Mi ispiro qui liberamente all'incipit di un articolo comparso sul «Manifesto» del 03 ottobre 2014: «Una gastrocrazia domina il nostro paese, il cibo e il discorso sul cibo sembrano aver monopolizzato l'attenzione nazionale» (Diamanti 2014).

all'interno della città neoliberista. Con questo termine mi riferisco a come la diffusione di un paesaggio di consumo connesso all'enogastronomia di qualità accompagni una narrazione selettiva della città favorevole alla libera espansione dell'economia di mercato e funzionale a nascondere la dialettica antagonista (o meglio ancora, «agonistica», per dirla con Mouffe 2007), costitutiva della dimensione politica dell'urbano.

Limitandoci a uno sguardo mosso dall'interno delle scienze sociali, i mercati possono rappresentare un modo di consumo che comunica individualismo e che evade la standardizzazione della produzione di massa. Ma allo stesso tempo possono essere una vetrina per la messa in scena del diffuso discorso sulla «città creativa» (Mould 2015) oppure uno spazio di "frontiera" per la gentrificazione delle città in chiave neoliberista (Gonzalez e Waley 2013). Dal punto di vista del consumo i mercati possono essere considerati sintomatici di una ricerca di autenticità di tipo distintivo molto più "esclusiva" che "inclusiva". Negli ultimi quindici anni, infatti, i mercati sono stati spesso rigenerati e reinventati diventando attraenti per un tipo di clientela interessata, ad esempio, a una esperienza dello shopping "locale", sostenibile dal punto di vista ambientale e etica. Questo tipo di clientela corrisponde tendenzialmente a una summa di gruppi sociali dal capitale economico e culturale discreto. Tuttavia, nel discorso più comune sulla rigenerazione dei mercati alimentari, questi aspetti problematici sono lasciati sullo sfondo a vantaggio di una celebrazione pacificata della loro nuova sorte.

Se i mercati sono luoghi

I mercati alimentari forniscono una infrastruttura spaziale, sociale e materiale per l'incontro di diverse popolazioni e merci. Da un lato, sono spazi urbani dove una serie di flussi eterogenei sono organizzati e disorganizzati (Seale 2016), dall'altro sono i contesti in cui il cibo è esposto e reso disponibile all'incontro con questi flussi (di popolazioni, merci, informazioni, etc.) non in isolamento, ma "nel luogo" (*emplaced*) (Coles e Crang 2011). Dal punto di vista relazionale, i mercati sono costruiti anche da esperienze sensoriali che giocano un ruolo importante rispetto alla possibilità di apprezzare in un modo o nell'altro le merci presenti al loro interno. Il mercato, cioè, non è una sorta di contenitore ermetico nel quale sono collocati i suoi prodotti: è piuttosto un teatro all'interno del quale una serie di elementi in grado di toccare diverse corde emotive sono collocati e prodotti (Coles e Crang 2011). Dunque, il mercato, così come lo intendiamo qui, è un evento praticato, percepito e sensoriale (Slater e Tonkiss 2001).

È attraverso lo studio del luogo così come lo si incontra nei mercati che possiamo avvicinarci a identificare o a localizzare le qualità distintive dei mercati alimentari di fronte alle sfide poste dalla loro rigenerazione. Come abbiamo già accennato, il luogo – anche quello rappresentato da un mercato – è sempre oggetto di traiettorie molteplici, che intersecano e mettono in relazione scale di azione diverse. Sono le negoziazioni che discendono dalla molteplicità di relazioni che si sviluppano nei confronti di questo tipo di spazio commerciale a metterne in discussione il carattere inclusivo. In particolare, facendo riferimento al pensiero di Doreen Massey, intendo il termine “inclusivo” come simile a ciò che la studiosa britannica definisce nei termini di *throwntogetherness* (approssimabile come “mescolanza”). È la capacità di alcuni luoghi di ospitare diversi attori sociali e diversi attanti (elementi non umani, non meno privi però di una certa capacità di *agency*) a far sì che forme particolari di “qui” ed “ora” siano poste in essere. Riconoscere la tensione tra le diverse negoziazioni generate dalle traiettorie che sono *thrown together* (“gettate insieme”, “mescolate”) in un luogo, significa anche adottare un approccio politico al concetto di spazialità.

Quattro casi europei

La rassegna di alcuni casi di mercati alimentari oggetto di politiche e interventi di rigenerazione può essere utile per evidenziare le caratteristiche con cui questo tipo di spazio commerciale è diventato anello di un più ampio sistema che associa alle attività di vendita di prodotti agroalimentari anche quelle di ristorazione, turistiche e di valorizzazione del patrimonio culturale. Fra i molti esempi possibili si può annoverare il Borough Market di Londra² localizzato nelle adiacenze del London Bridge lungo Southbank, una zona di Londra resa più attraente a partire dalla fine degli anni Novanta grazie a un forte investimento patrimoniale-culturale (Globe Theatre, Tate Modern). Il Consiglio di Amministrazione della fondazione di beneficenza Borough Market ha promosso, dal 1995 e tramite il Royal Institute of British Architects, alcuni concorsi per la riqualificazione del mercato e dell'intera zona circostante. La superficie interessata dalla ristrutturazione è di 15.000 mq e comprende diversi tipi di spazi. La ristrutturazione, a cura dello Studio Greig & Stephenson³ è durata 12 anni. La parte di mercato vittoriana in ghisa è stata completamente restaurata, mentre alcuni edifici degli anni Cinquanta in cemento sono stati demoliti per far spazio ad architetture più moderne. Al mercato all'ingrosso per i ristoratori locali è stata affiancata la vendita

2 - <http://boroughmarket.org.uk>.

3 - <http://www.gands.co.uk>.

al dettaglio e la somministrazione di alimenti e bevande di qualità, oltre all'organizzazione di eventi culturali e gastronomici. Nel 2003, il mercato vince una competizione lanciata dall'agenzia di promozione turistica Visit London come esperienza londinese più popolare.

Un altro esempio noto è quello del Mercat de Santa Caterina di Barcellona.⁴ Nel 1997 il progetto dello studio Miralles-Tagliabue⁵ vince il concorso di architettura indetto nell'ambito di un processo di riqualificazione del vecchio mercato rionale del 1848 del quartiere della Ciutat Vella di Barcellona. Il tentativo dei progettisti è quello di consentire un transito maggiore attraverso lo spazio commerciale (di 1.600 mq) aumentandone gli ingressi. Inoltre, è stata stesa una nuova copertura multicolore che oltrepassa i muri perimetrali per estendersi dalla piazza del mercato all'adiacente via di traffico Laietana. Oltre ai banchi del mercato, vi sono aree di sosta, bar, e un ristorante tematico con una sala biblioteca. Vi è anche un'apposita area museale che rende visibile i resti archeologici rinvenuti durante i lavori di riqualificazione. Rapidamente il Mercat di Santa Caterina è diventato un attrattore turistico e, nonostante non siano stati localizzati all'interno del mercato nuovi operatori, è oggi riconosciuto come uno degli elementi che ha stimolato effetti di gentrificazione residenziale e commerciale sul quartiere che lo ospita (Cordero 2014).

Un ultimo esempio, che si distingue ancora dai precedenti, è quello di Markthal di Rotterdam.⁶ Agli inizi degli anni Duemila, la città di Rotterdam indice un concorso per la progettazione di un nuovo mercato alimentare coperto. Il concorso è aggiudicato, nel 2004, dallo Studio MVRDV.⁷ Il progetto consiste in un'arcata imponente alta 40 metri, contenente 200 appartamenti. Questa arcata passante crea la copertura per il grande mercato, il cui piano terra ha una lunghezza di circa 120 metri e una larghezza di 70 metri. In questo caso ci troviamo di fronte a una struttura interamente nuova, e non a una riqualificazione di un mercato preesistente, come nei casi precedenti. Le due grandi facciate d'ingresso al mercato sono realizzate in vetro e cavi d'acciaio per avere la massima trasparenza possibile e invitare così le persone a entrare nella “cornucopia” che il mercato rappresenta, come indica il nome del murale, opera degli artisti Arno Coenen e Iris Roskam, che ricopre la volta. A seguito della realizzazione del nuovo mercato anche il mercato all'aperto già ospitato nella vicina piazza Blaak è stato reimpostato in modo da creare

4 - <http://www.mercatsantacaterina.com>.

5 - <http://www.mirallestagliabue.com>.

6 - <http://markthalrotterdam.nl>.

7 - <https://www.mvrdiv.nl>.

una continuità tra le file di banchi esterni e gli accessi a Markthall. I banchi del mercato rappresentano prevalentemente aziende locali o commercianti della zona e offrono una vasta gamma di prodotti freschi e cucinati. Oltre ai punti di vendita al dettaglio, ristoranti, bar, caffetterie, è stato realizzato un supermercato al primo interrato e un centro per l'educazione, l'informazione e l'innovazione nel campo dell'alimentazione.

Anche in Italia si è assistito più di recente alla riqualificazione di alcuni mercati alimentari coperti. È il caso dello storico Mercato Centrale di Firenze,⁸ progettato da Giuseppe Mengoni nel 1874. Dopo anni di abbandono, nel 2014 è inaugurato il primo piano restaurato a opera del gruppo Archea Associati.⁹ Al piano terra continua l'attività dei 120 operatori del tradizionale mercato cittadino, mentre il primo piano (2.600 mq) diventa un centro polifunzionale per la vendita e la somministrazione di cibo di qualità al quale si aggiungono attività artistico-culturali, le scuole di cucina e degustazione, una banca e una libreria. Una testata locale descrive in questi termini l'operazione: «il Mercato [è] inteso alla maniera di Sapori e Dintorni Conad, di Eataly e di RED Feltrinelli con il connubio cucina, turismo, prodotti in esposizione da consumare sul posto».¹⁰ Non è un caso che il progetto sia a cura di una società partecipata al 50% da un ristoratore e da un imprenditore attivo nel settore dei campeggi e dei villaggi turistici. Similmente a Bologna sono stati riqualificati il Mercato di Mezzo, il più antico mercato coperto della città (la struttura coperta risale al 1877, ma già in precedenza il sito era una strada commerciale), chiuso nel 2008 dopo anni di declino e riaperto nel 2014, e il Mercato delle Erbe di via Ugo Bassi,¹¹ progettato nel 1910 da Arturo Carpi e oggetto di riqualificazione a partire dal 2015. Nel primo caso il restauro ha previsto l'ampliamento della superficie per la vendita e la somministrazione, grazie alla creazione del primo piano e all'utilizzo dell'interrato (ricavando circa 740 mq) e il coinvolgimento di marchi quali Coop, Fior Fiore, Libera Terra, Alce Nero, Eataly e Baladin. Il Mercato delle Erbe di via Ugo Bassi ha subito interventi minori dal punto di vista architettonico. Nelle due campate laterali del mercato sono stati introdotti alcuni ristoranti che hanno preso il posto di alcune aree di vendita. Al posto della macelleria equina, ad esempio, si trova oggi una gastronomia vegana con possibilità

8 - <http://www.sanlorenzomercato.it>.

9 - <http://www.archea.it/mercato-san-lorenzo>.

10 - *San Lorenzo, Mercato Centrale diviso in due, sopra il futuro, sotto il passato*, in «Nove da Firenze», 16 aprile 2014: <http://www.nove.firenze.it/san-lorenzo-mercato-centrale-diviso-in-due-sopra-il-futuro-sotto-il-passato.htm>.

11 - <http://www.mercatodelleerbe.eu>.

di somministrazione. Lo spazio al centro delle due campate è ora occupato da tavolini e sedute.

Il reinvestimento simbolico e materiale dei mercati comunali milanesi

L'Esposizione universale del 2015, il cui tema verteva sul cibo in un'ottica di innovazione tecnologica, sostenibilità ambientale e dimensione culturale, si è tramutata rapidamente in un evento traino di mutamento del paesaggio del consumo milanese. È proprio a cavallo del periodo di Expo che sono realizzate alcune operazioni commerciali temporanee e private basate sulla riproposta del format del mercato alimentare. In operazioni come quelle del Mercato Metropolitan, del Mercato del Duomo e The Tank (operazioni dagli esiti molto diversi e oggi tutte concluse), le filiere agricole e gastronomiche sono state combinate all'interno di nuovi spazi in cui vendita, attività didattiche e per il tempo libero sono proposte come evento culturale. Più o meno nello stesso periodo il Comune di Milano ha predisposto un piano di intervento volto a riqualificare i tradizionali mercati comunali coperti di sua proprietà. Il Comune, infatti, possiede 24 mercati volti a fornire un servizio di vicinato nei quartieri nei quali si collocano. I mercati comunali coperti, costruiti perlopiù nell'immediato secondo dopo guerra, non presentano elementi di pregio architettonico. Nel primo decennio del 2000, a fronte dello stato di disinvestimento e di perdita della clientela nel quale giacevano, alcuni di essi erano stati chiusi, mentre altri continuavano a operare in condizioni degradate. È nel 2011 che inizia invece un piano di recupero che si focalizza su quattro mercati, in aree diverse della città.

Il Mercato Comunale di Piazza Santa Maria del Suffragio si trova in una zona semi-centrale, a poche centinaia di metri da Piazza Cinque Giornate, lungo Corso XXII Marzo. Il valore immobiliare stimato della zona è di circa 3.500 €/mq per le abitazioni civili di fascia media e di 2.600 per locali e negozi.¹² È una zona relativamente benestante, con una struttura commerciale solida e varia, la presenza dell'Istituto Europeo di Design e l'attivazione di diversi interventi in senso culturale. Il mercato comunale, del 1947, era stato dismesso nei primi anni del 2000. Il Mercato Comunale della Darsena si trova invece nelle adiacenze di Piazza 24 Maggio. Il valore immobiliare stimato oscilla tra i 3.800 €/mq per la vendita delle abitazioni civili di fascia media e i 3.100 per locali e negozi nella zona Ticinese; tra i 2.900 €/mq per le abitazioni e i 2.700 per i negozi nella zona Naviglio Grande/San Gottardo. L'area è stata oggetto di un ampio dibattito lungo

12 - Tutte le quotazioni provengono dal sito: <http://www.borsinoimmobiliare.it> [2016].

tutto il primo decennio del 2000, in quanto oggetto di un significativo intervento di riqualificazione urbana della Darsena stessa. Dopo una serie di contestazioni al progetto vincitore del concorso preposto (degli architetti Bodin, Guazzoni, Rossi, Rizzato), il cantiere è portato a termine e la Darsena è riaperta poco prima di Expo. Il mercato coperto, che già negli anni Novanta rappresentava un'isola popolare in un quartiere che si stava rapidamente gentrificando, è stato interamente ricostruito poco distante dalla location originale e integrato nel nuovo progetto. Gli stalli sono in parte riallocati ai commercianti storici, mentre ne trovano collocazione di nuovi, come la macelleria di Giuseppe Zen, celebre cuoco e imprenditore che ha contribuito alla valorizzazione più recente dello *streetfood*. Infine i Mercati Comunali di Viale Monza (attivo già dai primi del Novecento) e del Lorenteggio (attivo dal 1954) si trovano in zone decisamente più periferiche della città, il primo a est (il valore immobiliare stimato si aggira intorno ai 2.200 €/mq per le abitazioni civili di fascia media e i 2.000 per locali e negozi) e il secondo a ovest, tra i quartieri Giambellino e Lorenteggio (2.200 €/mq per le abitazioni e 1.800 per locali e negozi). Mentre nel caso del Mercato di viale Monza gli esiti del bando del 2014 per l'affidamento ad un unico operatore economico di una porzione di 306 mq del mercato sono ancora incerti, più interessante è osservare il Mercato Comunale del Lorenteggio. Il futuro di questo mercato è integrato in un più ampio piano di rigenerazione di una vasta parte del quartiere, grazie a ingenti fondi strutturali europei compartecipati da Regione Lombardia e Comune di Milano che vedrà anche l'intervento di Renzo Piano. In questo mercato, Dynamoscopia, un'agenzia di ricerca e produzione culturale, si è insediata dal 2013 con funzione di attivatore di *hub* di comunità e accompagnamento ad un processo di formazione dei commercianti perché possano affrontare i cambiamenti connessi con l'intervento di riqualificazione. Il loro progetto Smarket (in partenariato con altre due realtà di imprenditoria sociale attive nel quartiere) si è di recente aggiudicato il finanziamento del bando Culturability (si veda Ceresoli e Franceschinelli 2016).

Per l'Assessore al Commercio e Attività Produttive, che ha curato dal 2011 al 2016 le iniziative di intervento per la riqualificazione dei mercati comunali, l'operazione è sintomatica di un nuovo tipo di intervento di rigenerazione urbana che porterà i mercati ad essere poi utilizzati come «strumento di marketing urbano» e celebrati in quanto «centri di aggregazione e confronto importanti per il quartiere». ¹³ La retorica che si

13 - Franco D'Alfonso, intervento all'incontro *I mercati comunali come occasione di rigenerazione urbana*, «Fa la cosa giusta!», Milano, 19 marzo 2016.

costruisce intorno alla riqualificazione talvolta fisica, spesso commerciale, sempre anche simbolica, dei mercati alimentari a Milano si appoggia su alcuni pilastri: il successo della riqualificazione dei mercati alimentari in altri contesti, tra cui il caso di Barcellona risulta essere quello maggiormente citato; l'assenza di strutture architettonicamente pregiate a Milano che consentono, o giustificano, una forte valorizzazione dei contenuti del mercato; la necessità di trasformare il mercato da servizio di vicinato a incubatore socio-culturale a partire dal cibo di alta qualità in quanto aggregatore di filiere (produttive, culturali, etc.). Si riproduce facilmente una retorica con cui si equipara il mercato comunale in stato di abbandono a un «supermercato dei poveri», dotato anche di un'offerta merceologica di scarsissima qualità, a fronte di un nuovo modello di mercato comunale in grado di farsi «*hub* di comunità», «nuova centralità urbana», «contesto ad alta esperienzialità», fondato sull'artigianalità del cibo che in esso è venduto e persino consumato. Queste narrazioni emergono tra i convenuti all'incontro *I mercati comunali come occasione di rigenerazione urbana*, tenutosi il 19 marzo 2016 a Milano in occasione della fiera del consumo critico e stili di vita sostenibili «Fa la cosa giusta!». ¹⁴

Il Mercato del Suffragio tra nuove politiche urbane...

Come accennato nell'introduzione, i mercati possono essere analizzati in quanto prodotti di diverse traiettorie che ne accentuano il carattere di *throwntogetherness* (Massey 2005). Ci soffermeremo ora in particolare sul mercato di piazza Santa Maria del Suffragio a Milano per osservare solo alcune di queste traiettorie, ed in particolare quelle relative alla progettualità architettonica relativa alla sua ristrutturazione. Nel luglio del 2013 il Comune di Milano bandisce pubblicamente l'assegnazione in concessione dell'intera unità immobiliare corrispondente al mercato con l'obbligo, per il vincitore del bando, della realizzazione di opere di sistemazione e ristrutturazione degli spazi, a fronte di una concessione di 15 anni a un canone annuo non inferiore a 45.200 euro (asestatosi poi intorno ai 50.000 euro). Il bando prevede la realizzazione di qualcosa di «diverso» dal mercato coperto tradizionale. La nuova struttura sarà polifunzionale, affiancando alla vendita attività di somministrazione, trasformazione di alimenti e bevande. Inoltre già nel bando si prevede che

14 - Oltre al già citato ex-Assessore al Commercio e Attività produttive del Comune di Milano, sono intervenuti Andrea Perini e Davide Longoni del Mercato del Suffragio, Jacopo Larena dell'associazione Dynamoscopia (Mercato del Lorenteggio), Giuseppe Zen della Macelleria Popolare (Mercato della Darsena) e Demetrio Scopelliti, architetto esperto di design urbano della società Arup.

il mercato diventi sede di attività culturali che gravitino intorno al cibo nelle sue diverse dimensioni al fine di fare del mercato anche uno spazio di aggregazione sociale. La gara è vinta da Davide Longoni, panificatore, che darà avvio a una associazione temporanea di imprese (ATI) che oggi gestisce il mercato attraverso quattro corner: uno dedicato al pane e ad altri prodotti da forno, e uno dedicato a salumi, formaggi e miscita di vino, entrambi gestiti da Longoni stesso e coadiuvati dalla gelateria COOL per la latteria. Un corner è poi dedicato alla frutta e alla verdura (gestito da Erika Fumagalli), mentre un altro è dedicato al pesce (gestito da Schooner). Tutti i cibi venduti e somministrati (130 posti a sedere) sono di alta qualità e provenienti da filiere biologiche e corte. Longoni è panificatore di fama internazionale già presente con un negozio nelle adiacenze di Piazzale Libia dal 2013.

Il nuovo mercato di Santa Maria del Suffragio, rispondendo al bando, sembra ispirarsi propriamente al «modello dei food market presenti in tutte le capitali europee»¹⁵, con un'operazione che indica anche una sorta di *policy mobility* di tipo culturale applicata al settore del commercio. Se, da un lato, l'obiettivo dichiarato è che il mercato di piazza S. Maria del Suffragio torni a essere «punto di riferimento per la vita sociale del quartiere e non un semplice spazio di vendita»,¹⁶ dall'altro il punto di riferimento è quello di una riqualificazione atta ad attrarre visitatori ben al di là della scala del quartiere. Non è un caso, che, in un incontro informale, lo stesso assessore interrogato sul senso della riqualificazione dei mercati che la città sta intraprendendo dica che questi stanno diventando servizi «sempre meno di vicinato, perché la città cambia: è la città della mobilità».¹⁷ Dunque, le politiche di riqualificazione dei mercati alimentari tendono a farne uno spazio che include più gruppi di persone che non i soli abitanti dei quartieri circostanti. Eppure il discorso si fa ambiguo: nella stessa occasione informale ascolto parlare della necessità di «cacciare i venditori di mutande» da piazza Santa Maria del Suffragio. Sul piazzale antistante il mercato, infatti, vi sono alcuni stalli a rotazione assegnati a venditori di merci non alimentari. Di certo la loro gamma appare più popolare di quella degli alimenti che sono venduti all'interno del nuovo mercato. Si tratta di un *gap* simbolico (ed economico) espresso da un flusso di merci e di persone che non risponde ai segni messi in gioco dal mercato rigenerato,

15 - Come nei desiderata dell'ex-Assessore al Commercio e Attività produttive. Si veda: <https://www.comune.milano.it/dserver/webcity/comunicati.nsf/webball/EE7D15698B0101A6C1257B98004E82AC>.

16 - Ibid.

17 - Incontro informale del 19 marzo 2016.

avvicinando ulteriormente la “frontiera” della gentrificazione delle città, come sostenuto da Gonzalez e Waley (2013), e profilando geometrie di potere continuamente instabili.

... e progettualità architettonica

Alla pubblicazione del bando, Davide Longoni coinvolge l'architetto Marco Vicinanza per stendere il progetto di riqualificazione. L'architetto è un abitante del quartiere, già cliente del negozio del panificatore; insieme hanno già collaborato ad un workshop presso lo IED. L'edificio, al momento della presa in carico, è in stato di degrado. Qualche anno prima, già a mercato chiuso, il Comune aveva realizzato alcuni interventi che avevano portato alla costruzione di piccole unità all'interno del mercato, la cui superficie complessiva è di circa 400 mq di cui 270 destinati al commercio. Pur optando per un intervento poco invasivo, si sceglie ora di operare in maniera completamente diversa a quanto era stato parzialmente fatto dal Comune di Milano. Nelle parole dell'architetto:

il mio obiettivo era quello di ripulire, svuotare di tutto quello che era stato messo dopo, aprirlo [il mercato] il più possibile nel senso che la cosa in cui mi sono sentito chiamato io era creare sì uno spazio che era uno spazio commerciale coperto chiuso [...], ma che il più possibile fosse permeabile sia visivamente che a livello di passaggi. Il più possibile aperto con la piazza, al dialogo con la via, con la zona, con le persone che ci girano intorno.¹⁸

La proposta è di togliere i tamponamenti che erano stati fatti precedentemente rendendo nel tempo la struttura più chiusa di quanto fosse nel progetto originale del 1947. Sono aggiunte ulteriori aperture e ipotizzati degli occhi di luce dal soffitto (non realizzati). È stato poi inserito un *dehors* coperto che ha impegnato alcuni dei gradini su uno dei lati del mercato per ospitare tavoli per il consumo in sito durante tutto l'anno, mentre sull'altro lato è stata realizzata una balconata aperta con tettoia, più fruibile durante il periodo estivo. Per Vicinanza questi due interventi rappresentano «zone di filtro, tra chi sta dentro e chi sta fuori ... una specie di dialogo». I *dehors*, come è già stato fatto notare da Loda et al. (2011), sono oggetti molto ambigui. Da una parte consentono di implementare la porosità tra lo spazio chiuso del mercato e lo spazio aperto della piazza; elementi attraverso i quali il mercato si estende su, e dialoga con, la piazza. Sono apprezzati perché consentono sia di stare in un certo qual modo all'aperto ma con un senso di sicurezza che deriva dall'uso –

18 - Intervista a Marco Vicinanza, 23 febbraio 2016.

legittimato dal consumo – di un luogo protetto. Inoltre, ma certamente la cosa non è nuova nella storia (Laurier e Philo 2007), i *dehors* occupano lo spazio pubblico e impongono le logiche del mercato, quindi del consumo, sullo spazio pubblico, aggiungendo elementi di negoziazione non solo all'interno del luogo-mercato, ma anche di interesse del più ampio luogo-città e luogo-mondo.

Anche all'interno della struttura è stata fatta piazza pulita degli interventi precedenti che tendevano a compartimentare lo spazio (come invece è ancora al Mercato della Darsena): i banchi sono contro le pareti della sala, mentre al centro vi sono i tavoli per il consumo in loco. A detta dello stesso Davide Longoni,¹⁹ ad oggi la ristorazione supera di molto la vendita al dettaglio, contribuendo a trasformare il senso del mercato.

Per quanto riguarda i riferimenti internazionali, l'architetto Vicinanza cita, oltre all'archetipico caso di Barcellona, il mercato des Enfants Rouges a Parigi, che definisce come "piccino" e in questo simile al Suffragio, e, per converso, l'imponente Markthal di Rotterdam. Tuttavia:

qui non c'era nessuna idea di segno forte, nessuna idea di stravolgere il linguaggio né della piazza né dell'edificio, né della zona o di essere particolarmente assertivi di chissà cosa ma ripristinare questo servizio e modernizzandone un po' la fruizione, che poi era appunto nelle linee guida del bando, e aggiungendo qualcosa che valorizzasse sia l'attività commerciale sia l'intorno.²⁰

Nei paragrafi precedenti abbiamo visto come il reinvestimento simbolico e infrastrutturale sui mercati risponda a degli obiettivi di tipo non solo economico, ma anche sociale e culturale. Questi obiettivi sono recepiti anche in termini di pratica progettuale. Tuttavia, molti degli interventi realizzati in questo senso, pur mirando a risollevare dal degrado alcune strutture mercatali pubbliche, si accompagnano spesso ad una risignificazione dello spazio del mercato favorevole a rispondere ai gusti (e quindi a quella summa di capitale economico, culturale e sociale) di determinati gruppi sociali. Gruppi sociali che forse potremmo identificare sotto l'espressione di "nomadi globali" ad alta capacità di spesa, tanto che Davide Longoni mi racconta che «c'era un cliente poco prima qua che dice: questo posto mi piace perché io lavoro, vivo, tra Milano e New York, vado sempre a mangiare da Dean & DeLuca e me lo ricorda».²¹

19 - Intervista a Davide Longoni, 23 febbraio 2016.

20 - Intervista a Marco Vicinanza, 23 febbraio 2016.

21 - Intervista a Davide Longoni, 23 febbraio 2016.

La consapevolezza del rischio di "esclusione" che il nuovo mercato può generare è presente, ma secondo Vicinanza, il suo intervento: «si distingue dal mercato rionale tipico, da un certo punto di vista diventa un po' una cartina di tornasole della zona che come ti dicevo ha tante anime diverse che convivono. Non mi sembra un posto che tiene fuori, che tiene alla larga una fascia particolare di pubblico».²² Emerge però un conflitto tra alcuni abitanti della piazza, come i residenti delle palazzine ex-GESCAL, e i commercianti «venditori di mutande», ai quali abbiamo già accennato. Al fine di fare del mercato del Suffragio uno spazio inclusivo, l'intervento architettonico ha teso a dialogare con la piazza sul quale il mercato si colloca. Eppure, sia da parte dell'ex-Assessore al Commercio e Attività Produttive, sia da parte del referente del mercato, è mostrata una forte perplessità rispetto agli altri stalli presenti sulla piazza antistante il mercato, tanto che al momento della stesura di questo articolo (settembre 2016) è aperta una discussione finalizzata sia a riallineare le bancarelle, sia a tematizzarle, rendendo più omogenea la gamma merceologica offerta all'interno del mercato con quella all'esterno, perché se il mercato ha cercato di diventare permeabile alla piazza, "si chiede" che anche la piazza faccia altrettanto nei confronti del mercato secondo la posizione ribadita da Davide Longoni nel corso dell'incontro già citato *I mercati comunali come occasione di rigenerazione urbana*, tenutosi nel marzo 2016.

Conclusioni

Oggi i mercati alimentari si presentano come spazi ibridi tra pubblico e privato, servizi di vicinato ma anche attrazione per un pubblico più eterogeneo di visitatori; spazi in cui è stimolata l'educazione alimentare e dove la cultura del cibo è messa in scena; dove filiere produttive e artigianali incontrano quelle culturali. Il consumo – misto a forme di socialità e cultura – pare riscattarsi dal consumismo. Ma il rischio è che questi mercati diventino solo uno tra altri elementi di una città "gastrocratica" che anziché creare inclusione sociale, è sintomo di processi di esclusione. Il mercato di piazza di Santa Maria del Suffragio è aperto da poco più di un anno, un tempo troppo breve per poter aver un quadro complessivo delle diverse traiettorie che lo attraversano. È inoltre, come tutti i luoghi, in continua evoluzione. Ed è proprio osservando questa evoluzione che potremmo discutere, in futuro, quali tipi di negoziazione modellano la "mescolanza" di questo mercato.

22 - Intervista a Marco Vicinanza, 23 febbraio 2016.

In questa sede abbiamo osservato solo le traiettorie delineate dalla più recente politica del Comune di Milano finalizzata a riqualificare i suoi mercati alimentari coperti perché possano diventare luoghi in grado di attirare una serie di visitatori ben al di là della scala locale, e in grado di dotarsi di una propria sostenibilità economica. In particolare abbiamo osservato il ruolo del conseguente intervento architettonico relativo al Mercato del Suffragio. Nelle intenzioni di chi lo ha progettato questo spazio «è giusto che esprima non il mio stile, ammesso che ce ne sia uno, ma le tante anime di tutti quelli che ci stanno e che lo gestiscono e così domani porterà anche i segni di coloro che lo fruiscono».²³ A maggior ragione, allora, ci sarà bisogno anche in futuro di comprendere i mercati in quanto esito di relazioni sociali conflittuali al fine non di risolvere la questione dell'inclusività dello spazio, ma di prendersene carico con maggiore consapevolezza.

Riferimenti bibliografici

- Bubinas, Kathleen, 2011, *Farmers Markets in the Post-Industrial City*, in «City & Society», vol. 23, n. 2, pp. 154-172.
- Ceresoli, Jacqueline e Franceschinelli, Roberta, *La piattaforma Culturability*, in Barbara, Anna, Ceresoli, Jacqueline e Chiodo, Simona, a cura di, *Interni inclusivi: Dialoghi trasversali*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, pp. 67-74.
- Coles, Benjamin e Crang, Philip, 2011, *Placing Alternative Consumption: Commodity Fetishism in Borough Fine Foods Market, London*, in Lewis, Tania e Potter, Emily, a cura di, *Ethical Consumption: A Critical Introduction*, Routledge, London-New York, 87-102.
- Cordero, Adrià, 2014, *Gentrificaciòn Comercial Y Mercados Publicos: El Mercado de Santa Caterina, Barcelona*, Working Paper Series Contested_Cities, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.
- Diamanti, Benedetta, 2014, *Tutti pazzi per il cibo*, in «il Manifesto», 10 Marzo.
- Franck, Karen A., 2005, *The City as Dining Room, Market and Farm*, in «Architectural Design», vol. 75, n. 3, pp: 5-10.
- Gonzalez, Sara e Waley, Paul, 2013, *Traditional Retail Markets: The New Gentrification Frontier?*, in «Antipode», vol. 45, n. 4, pp. 965-983.
- Laurier, Eric e Philo, Chris, 2007, *‘A Parcel of Muddling Muckworms’: Revisiting Habermas and the English Coffee-Houses*, in «Social & Cultural Geography», a. 8, n. 2, pp. 259-281.

Loda, Mirella, Aru, Silvia, Barsotelli, Manuela, Sbardella, Stefania, 2011, *I debors fra erosione dello spazio pubblico e nuove forme di convivialità*, in Loda, Mirella e Hinz, Manfred, a cura di, *Lo spazio pubblico urbano: Teorie, progetti e pratiche in un confronto internazionale*, Pacini editore, Ospedaletto (Pisa), pp. 83-104.

Massey, Doreen, 2005, *For Space*, SAGE, London-Thousand Oaks.

Miller, Daniel, Jackson, Peter e Rowlands, Michael, 1998, *Shopping, Place, and Identity*, Routledge, New York.

Morales, Alfonso, 2009, *Public Markets as Community Development Tools*, in «Journal of Planning Education and Research», vol. 28, n. 4, pp. 426-440.

Mouffe, Chantal, 2007, *Sul politico: Democrazia e rappresentazione dei conflitti*, Bruno Mondadori, Milano.

Mould, Oliver, 2015, *Urban Subversion and the Creative City*, Routledge, Abingdon-New York-London.

Parham, Susan, 2012, *Market Place: Food Quarters, Design and Urban Renewal in London*, Cambridge Scholars Pub, Newcastle upon Tyne.

Slater, Don e Tonkiss, Fran, 2001, *Market Society: Markets and Modern Social Theory*, Polity Press, Cambridge MA.

Visconti, Luca, Minowa, Yuko e Maclaran, Pauline, 2014, *Public Markets: An Ecological Perspective on Sustainability as a Megatrend*, in «Journal of Macromarketing», vol. 34, n. 3, pp. 349-368.

Watson, Sophie, 2009, *The Magic of the Marketplace: Sociality in a Neglected Public Space*, in «Urban Studies», vol. 46, n. 8, pp. 1577-1591.



Gli ostelli e la definizione di nuovi spazi urbani¹

Greg Richards

La definizione di nuovi spazi per il turismo è divenuta sempre più dinamica soprattutto nelle aree centrali delle grandi città di tutto il mondo. Una delle forze che influenza significativamente questo processo è la crescita del turismo giovanile. L'aumento dei livelli di reddito e di istruzione hanno alimentato una domanda apparentemente insaziabile di sperimentazione di nuovi luoghi da parte dei giovani. Quando è stato chiesto ai giovani quali benefici ottengono da un viaggio, oltre il 90% dei giovani viaggiatori ha indicato che, viaggiando, essi accumulano un «desiderio di sempre nuovi viaggi» (WYSE Travel Confederation 2013). Il flusso apparentemente infinito di esperienze di viaggio che alimentano il desiderio dei giovani di accedere ad un numero ancora maggiore di esperienze deriva probabilmente dal successo del settore del trasporto aereo *low cost* e dallo sviluppo del settore dell'ospitalità economicamente più accessibile. Oltre al desiderio crescente di nuove esperienze, i giovani ambiscono anche ad accedere a viaggi economicamente sempre più sostenibili per loro. Quando è stato chiesto ai giovani quali sono i fattori più importanti per l'acquisto di prodotti di viaggio, oltre il 90% degli intervistati ha indicato che il costo rappresenta il primo fattore che ne influenza l'acquisto. E forse per questo non è sorprendente che negli ultimi anni si sia registrata una vera e propria esplosione di soluzioni di accoglienza *low cost* rivolte specificatamente ai giovani. Tra queste si possono individuare: le camere e gli appartamenti

1 - Riadattamento dell'articolo: Richards, Greg, 2016, *Hostels and the making of new urban spaces*, in Russo, Antonio Paolo e Richards, Greg, a cura di, *Reinventing the Local in Tourism Producing, Consuming and Negotiating Place*, Channel View, Bristol, pp. 171-184. Traduzione di Elena Elgani.

proposte dalla piattaforma online Airbnb,² le soluzioni di Couchsurfing,³ gli hotel *low cost*, e, soprattutto, gli ostelli della gioventù. Gli ostelli per i giovani sono spesso considerati strutture per l'accoglienza che offrono servizi di base molto semplici con costi di utilizzo molto contenuti, spesso offerti più per motivi ideologici che sulla base di una proposta commerciale strutturata. Tuttavia, l'espansione della realizzazione di ostelli in nuove aree del mondo, e la crescente domanda di sistemazioni ospitali *low cost*, ha profondamente cambiato la configurazione tradizionale del settore degli ostelli.

Nella contemporaneità, gli ostelli rappresentano una componente strategica nell'assortimento di alloggi di viaggio per i giovani. Infatti, nelle principali città gli ostelli sono direttamente in competizione con i *budget hotel*, gli appartamenti, le proposte di Airbnb e con tutte le altre opzioni di alloggio. Gli ostelli basano la loro proposta unica di vendita sia sull'offerta di un'esperienza sociale che sulla proposta di un alloggio economicamente molto accessibile, e questi due fattori influenzano significativamente la progettazione degli ostelli. La consapevolezza che l'esperienza di ospitalità offerta in un ostello rappresenta qualcosa di più articolato che la semplice fornitura di un letto a un costo accessibile ha iniziato a trasformare il comparto degli ostelli. Oggi gli ostelli spesso agiscono come *hub* sociali per determinati quartieri o nelle zone rurali, offrendo uno spazio per l'interazione tra i viaggiatori, e tra i viaggiatori e le comunità locali. Questo saggio esamina come il settore ricettivo fondato sugli ostelli si sia trasformato nel corso degli ultimi anni, e come a sua volta, sta iniziando a cambiare lo spazio destinato alle esperienze turistiche nei contesti urbani.

La crescita degli ostelli

Gli ostelli della gioventù si diffusero nel Ventesimo secolo come alloggi economicamente molto accessibili per i giovani che volevano esplorare il mondo. I primi ostelli furono realizzati in Germania e questa tipologia di strutture ospitali si diffuse rapidamente in altri paesi. In Europa, nel periodo tra il 1920 e il 1930 si registrò un incremento di queste soluzioni ospitali che portò alla fondazione della International Youth Hostel

2 - Airbnb.com è la più nota piattaforma online e *travel community* che consente di trovare sistemazioni ospitali in ogni parte del mondo senza accedere al sistema consolidato dell'ospitalità alberghiera.

3 - Il *couchsurfing* (tradotto letteralmente come "l'affitto del divano") è un movimento globale di viaggiatori che scambiano gratuitamente ospitalità nelle proprie residenze private. I membri si contattano e offrono ospitalità nella propria abitazione attraverso la piattaforma: www.couchsurfing.org.

Federation (IYHF) nel 1932. Tuttavia, questo *concept* innovativo di ospitalità iniziò a diffondersi significativamente dopo la seconda guerra mondiale, quando i viaggi per i giovani furono attivamente incoraggiati da paesi devastati dalla guerra come uno strumento per permettere ai giovani di incontrare e comprendere culture differenti dalla propria. Fu in questo periodo che il settore turistico connesso ai viaggi giovanili iniziò ad emergere e consolidarsi, determinando la creazione di organizzazioni come la Federation of International Youth Travel Organisations (FIYTO) e la International Student Travel Confederation (ISTC). Queste due organizzazioni in seguito si fusero per formare la World Youth Student and Educational Travel Confederation (WYSETC), che oggi si occupa del coordinamento globale di tutte le associazioni connesse al settore dei viaggi giovanili. Il concetto di base su cui furono strutturati i primi ostelli della gioventù prevedeva la proposta di una soluzione ospitale, economicamente accessibile per i giovani, caratterizzata sia dall'offerta di un posto letto in una camera comune da condividere con altri ospiti, sia di servizi igienici e di servizi di ristoro da fruire collettivamente. La struttura si articolava così in differenti spazi collettivi che consentivano agli ospiti di "mescolarsi" e interagire, creando un legame all'interno della comunità-ostello. In seguito questo legame di appartenenza è stato rafforzato dallo sviluppo di processi di adesione alle associazioni di ostelli, attraverso *membership card*, che offrivano agevolazioni e sconti per l'accesso alle strutture associate. Come descritto dalla UK Youth Hostel Association:

Dagli anni Ottanta, le esigenze del viaggiatore moderno iniziarono a cambiare. I giovani cominciarono a viaggiare molto. Volevano camere più piccole, servizi igienici e docce migliori – i comfort e le comodità del mondo moderno. Iniziarono ad utilizzare internet sempre più frequentemente per le prenotazioni. In questo periodo è avvenuto un notevole cambiamento all'interno dell'YHA con l'istituzione di un quadro nazionale e una struttura di gestione professionale.⁴

La professionalizzazione del settore ricettivo degli ostelli della gioventù ha cominciato a modificare la natura degli ostelli e le modalità di gestione e promozione delle strutture ospitali. Queste trasformazioni hanno coinciso con la crescente domanda di viaggi per giovani e la richiesta di alloggi economicamente accessibili. In Scozia, per esempio, Nash et al. (2006) hanno registrato un enorme aumento dell'offerta di ostelli per la gioventù, con una crescita da 29 ostelli indipendenti nel 1991 a 151 strutture nel 1999. Essi hanno inoltre rilevato un alto livello di soddisfazione per i

4 - <http://www.yha.org.uk/about-yha/yha-history>.

servizi offerti dagli ostelli, che era in contrasto con le aspettative iniziali generate da questo settore dell'ospitalità *low cost*. Nel 2006 le ricerche svolte hanno individuato un totale di 1,6 milioni di posti letto nelle strutture ricettive per i giovani in tutto il mondo, che rappresentavano circa il 5% della fornitura totale sistemazione globale (Richards 2006). Le relazioni successive hanno indicato una domanda totale dei giovani per soluzioni ospitali *low cost* di 293 milioni di pernottamenti nel 2005 (Richards 2007).

Le tendenze rivelate dai sondaggi WYSETC hanno indicato un'evidente crescita di catene di ostelli, che rappresentano il 78% di tutte le aperture di nuove strutture nel 2007 (Welk e Richards 2008). Questa crescita è stata accompagnata da un ridimensionamento delle camere degli ostelli, infatti è stata registrata una diminuzione delle camere multiple (i dormitori) e un incremento di camere private, oltre all'aumento di servizi *en-suite*. Il cambiamento dinamico nel settore ricettivo rivolto ai giovani è stato alimentato anche dalla rapida diffusione di nuove operazioni finanziarie e gestionali, infatti la maggior parte delle imprese hanno aperto negli ultimi 10 anni. Lo stesso rapporto di ricerca ha previsto inoltre una forte crescita futura del settore ospitale per il turismo giovanile, con pernottamenti che dai 293 milioni analizzati nel 2005 saliranno a quasi 500 milioni entro il 2020.

Le nuove catene di ostelli

Uno dei principali cambiamenti che si registrano in questi ultimi anni nel settore degli ostelli è l'ingresso di grandi imprese commerciali. Queste società promuovono un differente concetto di ostello, basato non solamente sul costo più basso o sull'erogazione dei soli servizi di base, ma sulla possibilità di offrire un servizio di qualità ad un costo accessibile per il target di riferimento. Nel 2009 Mintel ha riscontrato l'apertura di un numero significativo di nuovi *boutique hostel*,⁵ che stanno contribuendo a trasformare progressivamente la visione sul settore ricettivo degli ostelli, in precedenza spesso definito dalla considerazione che a un costo limitato per l'accesso alle strutture corrispondano servizi di scarsa qualità. Allo stesso tempo, le strutture ricettive alberghiere stanno sviluppando proposte di ospitalità *right budget* per ottenere una quota di questo settore economicamente vantaggioso.

5 -La definizione è stata derivata dalla categoria dei *boutique hotel*, alberghi di dimensioni contenute caratterizzati da una significativa ricerca, con un approccio simile a quello sartoriale, per le soluzioni spaziali e allestitive, le attrezzature, i linguaggi espressivi adottati e i servizi offerti.

Negli ultimi dieci anni la rapida crescita dell'offerta ha trasformato lo scenario degli ostelli della gioventù, in particolare nel centro delle grandi città. Ad esempio, la catena alberghiera A&O possedeva 22 strutture nel 2013, per un totale di 14.000 posti letto, la maggior parte dei quali collocati in grandi città come Amsterdam, Berlino, Monaco, Praga e Vienna. Meininger, ad esempio, aveva 17 immobili con 7000 posti letto nel 2013 (Douglass 2013). La catena Generator Hostels possedeva 5000 posti letto distribuiti in 11 immobili nel 2013, ma ha programmato di raggiungere i 12.500 posti letto distribuiti in 15 proprietà entro il 2018:

noi siamo anche pionieri nel lusso a prezzi accessibili e maestri nella promozione di *social experiences*. Con letti su misura progettati per accogliere il riposo nel miglior modo, bagni privati con doccia di grandi dimensioni, wi-fi gratuito e veloce in tutta la struttura per garantire ai nostri ospiti di essere sempre connessi e un programma di eventi che vi farà più che divertire, oltre che un disegno degli spazi interni capace di competere con un *design hotel*, vedrete che il Generator è più di un ostello, è un'esperienza. (Generator 2015)

Come osserva Drewnicki (2014):

Questa catena *budget-luxury* è riuscita a catturare l'attenzione degli ospiti con un approccio apparentemente stravagante che enfatizza i social media, la cultura e il design. Ogni ostello Generator è stato progettato su misura per soddisfare le esigenze e i desideri del target, composto da individui tra i 18-35 anni di età: esperienze dirette con il contesto locale, wi-fi gratuito, aree comuni di incontro (*sociable communal areas*) e, soprattutto, l'originalità.

Le grandi catene come Generator e A&O possono avere un impatto significativo sui luoghi nei quali collocano le loro strutture, perché i loro interventi sono spesso progettati per essere delle "*bed factories*" su larga scala che offrono fino a 1000 posti letto in un'unica struttura, permettendo di concentrare un numero elevato di persone, in prevalenza giovani, in un unico luogo. Inoltre, per gli investimenti nel settore degli ostelli si registra la tendenza a radunarsi in aree strategiche per questo settore, che presentano cioè edifici interessanti da destinare ad uso ostello così come affitti o prezzi di acquisto delle strutture relativamente convenienti. Si sviluppano così vere e proprie "*enclaves ospitali*" per i giovani, spesso associate al mercato dei viaggi per *backpacker*,⁶ come è avvenuto nelle città

6 - I *backpacker* sperimentano l'esperienza del viaggio "zaino in spalla", prediligendo soluzioni *low cost* che permettono un incontro più diretto con i contesti che li accolgono e tempi dilatati per la scoperta dei luoghi.

di Sydney e Bangkok, ma questa tendenza è ormai replicata in numerose altre città.

Studi recenti sugli ostelli e l'interazione sociale

Le trasformazioni all'interno del settore degli ostelli determinano anche il diffondersi di nuovi studi che si occupano dello sviluppo dell'ostello come spazio sociale. Obenour et al. (2006), nel loro studio sulla qualità dei servizi negli ostelli per *backpacker*, sottolineano una serie di «strategie discrete» utilizzate dai gestori degli ostelli per promuovere l'interazione tra gli ospiti. La presenza di spazi comuni stimola già l'interazione sociale, ma strategie gestionali, quali l'organizzazione di eventi, ma anche la progettazione e il layout degli spazi possono senza dubbio rafforzare questo effetto.

Wilhelm (2013) ha analizzato una campionatura di ostelli localizzati in tutto il mondo per esaminare l'uso dello spazio sociale e ha potuto constatare che la predisposizione di spazi comuni è ancora una caratteristica distintiva della maggior parte degli ostelli, anche se molte nuove strutture tendono ad offrire spazi più privati, simili a quelli delle strutture alberghiere. Molti ostelli, inoltre, offrono ai propri ospiti la possibilità di incontrare e interagire con le comunità locali attraverso spazi pubblici collettivi che stimolano queste interazioni.

Dal punto di vista dello spazio-servizio⁷ Rashid-Radha (2015) ha sostenuto che la letteratura esistente sulla progettazione degli ostelli solitamente presuppone che l'ambiente fisico della struttura ricettiva influenzerà le interazioni sociali. Per esempio, la predisposizione di spazi comuni è considerata sufficiente per stimolare l'interazione. Tuttavia, la ricercatrice ha potuto constatare che nonostante gli ostelli presentino spazi collettivi come dormitori e cucine condivise, la distinzione tra ostelli e gli altri tipi di sistemazioni non risulta ben definita. Questo risulta particolarmente evidente se si analizza il profilo dei giovani viaggiatori che si sta modificando, aprendosi verso modalità di viaggio sempre più individualiste. L'interazione sociale non è facilitata semplicemente fornendo spazi condivisi, puliti e confortevoli, ma le «dimensioni umane» degli spazi-servizio all'interno di una struttura ospitale influenzano in modo significativo l'interazione sociale.

7 - Traduzione del termine inglese *servicescapes*, concetto chiave nell'approccio della disciplina del design alla progettazione alberghiera. Si veda Booms e Bitner (1981).

Butler e Hannam (2013) hanno esaminato l'uso degli ostelli di Oslo da parte dei turisti e dei migranti e hanno scoperto che le strutture ricettive si erano trasformate da spazi a uso esclusivo per il turismo e il tempo libero in luoghi dove poter incontrare i migranti. La recente attività di ricerca sembra quindi confermare il ruolo sociale degli spazi dell'ostello, ma sottolinea che il grado di interazione all'interno delle strutture dipende da una serie di fattori, tra cui il *layout*, cioè la conformazione di tutti gli spazi della struttura ospitale, la varietà di ospiti accolti nelle strutture e le strategie gestionali applicate per il funzionamento delle strutture.

Implicazioni spaziali negli ostelli della gioventù

Il posizionamento di mega ostelli nel centro della città, e in misura minore la localizzazione dei piccoli fornitori di servizi ad essi collegati, hanno iniziato ad avere un'influenza sul tessuto urbano e, in particolare, sulla definizione degli spazi turistici.

Nuovi spazi interattivi tra turisti e residenti

La definizione di *enclave* per giovani turisti e *backpacker* è stata un catalizzatore per lo sviluppo di nuovi spazi turistici in molte città. Questo ha determinato che, per esempio, la Khao San Road a Bangkok, non solo sia diventata la destinazione prediletta per i *backpacker* che necessitano di soggiornare nella capitale thailandese, quella dove è «assolutamente» necessario andare, ma che è anche diventato un luogo per gli abitanti locali dove «avvistare» e in qualche modo entrare in contatto con i *backpacker* di tutto il mondo (Richards e Wilson 2004). Infatti, una delle principali motivazioni che spingono i giovani a viaggiare è quella di entrare in contatto con la popolazione locale. Questo desiderio è spesso più un'aspirazione che un comportamento reale, poiché molti giovani viaggiatori rimangono sospesi in una «bolla turistica» (Wilson e Richards 2008) all'interno dell'*enclave* in cui soggiornano. Tuttavia l'interazione sociale, sia con gli abitanti locali che con altri viaggiatori, rimane una motivazione importante per i giovani viaggiatori. Ad esempio, nel sondaggio New Horizons della Travel Confederation WYSE (2013), che ha permesso di intervistare 34.000 giovani viaggiatori, le motivazioni più significative che spingono un giovane a mettersi in viaggio erano: esplorare altre culture (il 91% degli intervistati indica questo interesse come importante per decidere di viaggiare) e aumentare la propria conoscenza (88%), seguite dal desiderio di interagire con la popolazione locale e sperimentare la quotidianità dei contesti meta del viaggio (entrambi 85%). Questi dati sottolineano l'importanza attribuita all'interazione sociale con gli abitanti locali da parte dei giovani viaggiatori. Tuttavia, anche la possibilità di incontrare

altri viaggiatori è stata considerata come uno stimolo al viaggiare da parte del 63% degli intervistati. Sebbene l'interazione con altri individui risulti importante per i viaggi dei giovani in generale, tende ad essere ancora più importante in particolari contesti. Ad esempio, gli intervistati che hanno alloggiato presso ostelli della gioventù sono stati probabilmente più interessati all'interazione rispetto a quelli che utilizzano alberghi per entrare in contatto con la gente del posto e sperimentare la vita di tutti i giorni.

Per coloro che utilizzano programmi di scambio di ospitalità, come il *couchsurfing*, le differenze sono ancora più marcate. Oltre il 63% dei *couchsurfer* ha indicato che l'interazione con la popolazione locale è molto importante per loro, rispetto al 49% degli utenti di ostello e il 41% degli ospiti di strutture alberghiere. Non sorprende, quindi, che gli ostelli tendano ad enfatizzare l'offerta di spazi comuni e le opportunità per socializzare come una delle loro principali caratteristiche distintive. L'associazionismo connesso al mondo degli ostelli ha sempre promosso l'interazione sociale come un valore fondamentale, ma ora questo aspetto sta diventando anche uno dei principali elementi per la vendita degli spazi camera da parte degli operatori commerciali. Molti ostelli si promuovono come luoghi di socializzazione, anche quando gli spazi comuni possono essere limitati, come nel caso del Loki Hostel a Lima, in Perù, che afferma di essere un «luogo ideale per socializzare con altri *backpacker* e con il personale gustando una birra fredda».⁸ Gli spazi comuni non sono solo utilizzati esclusivamente dagli ospiti dell'ostello, ma anche da altri gruppi di giovani che vivono o che frequentano la città. Per esempio, in molte città sono pianificati incontri regolari di *couchsurfer*, che spesso avvengono in ostelli della gioventù. Una motivazione per questa pratica è rintracciabile nell'alto grado di *crossover*⁹ tra coloro che ricorrono a pratiche di *couchsurfing* e coloro che utilizzano il pernottamento in ostello (WYSE Travel Confederation 2013). Ma una motivazione è riscontrabile anche nel relativo isolamento dei *couchsurfer*, che solitamente soggiornano individualmente presso le abitazioni di coloro che li ospitano. Così l'ostello inizia ad acquisire un ruolo di «centro di aggregazione sociale» per una vasta comunità di viaggiatori.

8 - <http://lokihostel.com/lima>.

9 - Molti giovani viaggiatori uniscono a pratiche di *couchsurfing* l'utilizzo di ostelli, scegliendo tra le due soluzioni sulla base della disponibilità offerta dalla città in cui ci si intende recare.

A Hong Kong, il Mei Ho House Youth Hostel è parte di un progetto attivato per preservare la prima edilizia residenziale pubblica della ex colonia.

Mei Ho House, attraverso l'utilizzo della struttura ad uso ostello come mezzo per il sostentamento economico, intende conservare e trasmettere la cultura, dando al pubblico la possibilità di sperimentare la vita in alloggi pubblici abitati tra il 1950 e 1980. Attraverso mostre speciali e la ricostruzione di unità abitative pubbliche originali, il museo conserva scene uniche di Sham Shui Po, consentendo ai visitatori internazionali di conoscere la cultura umanistica di Hong Kong.¹⁰

Il museo è aperto sia ai turisti che ai residenti.

L'associazione ha istituito il Mei Ho Casa Alumni Network, dove gli ex residenti possono condividere i propri ricordi, sia per mostrare alle nuove generazioni la loro storia e i loro modi di vivere durante un periodo storicamente difficile. Questo è l'unico modo attraverso il quale permettere a un edificio storico di respirare in nuova energia per mezzo di un progetto di rivitalizzazione e accoglienza.¹¹

In Italia è significativo il progetto OstHELLO Musica, un'iniziativa imprenditoriale congiunta tra AIG (Associazione Italiana Alberghi per la Gioventù) e il Dipartimento della Gioventù della Presidenza del Consiglio dei Ministri. La collaborazione tra i due enti è finalizzata a incoraggiare i giovani a scoprire i propri interessi nei confronti della musica e ad aiutare gli interessati a sviluppare le proprie capacità e la creatività in modo pratico. Gli ostelli rappresentano un luogo ideale per il progetto OstHELLO, poiché attirano naturalmente i giovani, favoriscono un vivace spirito di comunità e forniscono anche un luogo d'incontro ideale per entrare in contatto con tutor rinomati a livello internazionale che vengono invitati a condividere le loro conoscenze musicali e i loro strumenti con gli studenti. Dopo il successo, il progetto è stato esteso per includere altre attività in ulteriori ostelli che appartengono a Hostelling International, tra cui un cinema negli ostelli di Firenze e Cagliari; un teatro negli ostelli di Genova e Napoli; attività connesse alle Arti visive a Matera e al giornalismo in un ostello a Trieste.

10 - <http://www.yha.org.hk/eng/meihoouse/channel.php?channel=faq>.

11 - Ibid.

Vi sono poi numerosi altri esempi che possono essere rintracciati in altre città europee. Tra questi l'Alternative Creative Youth Hostel a Barcellona propone:

Se sei un musicista, porta il tuo strumento, ci sono alcune speciali jam session in corso in alcuni bar nascosti a Barcellona! Abbiamo anche chitarre presso l'ostello, dovresti perderti a strimpellare durante il tuo viaggio. E se siete interessati alle arti, possiamo dirvi dove trovare ottime mostre.¹²

Sempre a Barcellona, il Bon Moustache Hostel si propone al target dei giovani creativi proclamando:

Barcellona è la quarta città più creativa al mondo. Solo San Francisco, Londra e New York sono sopra Barcellona, e secondo un sondaggio un centinaio dei migliori professionisti internazionali sono stati formati al Design Centre di Barcellona. I partecipanti al sondaggio hanno inoltre affermato che la creatività è una delle grandi attrazioni per stabilire un'attività commerciale in città.¹³

L'ostello offre «una sala comune con una TV, perfetta per incontrarsi con i tuoi *hombres*», e stabilisce la sua credibilità con riferimento ai suoi fondatori, «due giovani viaggiatori, Javier e Isabel, che sono desiderosi di incontrare altri giovani viaggiatori e invitarli a scoprire Barcellona».¹⁴ Molta enfasi è posta sulla possibilità di scoprire i dintorni e socializzare con gli altri ospiti:

L'ostello si trova nel centro della città, tra i quartieri di El Gotic e di El Borne, a quattro isolati di distanza dalla centrale Plaza Catalunya e dalle mitiche Ramblas, e a due stazioni della metropolitana di distanza dalla spiaggia di La Barceloneta. Abbiamo una sala comune dove è possibile cucinare e condividere bei momenti con il resto degli ospiti; un divano per guardare i film o rilassarsi dopo una giornata intensa a Barcellona e una zona con computer e connessione a Internet. Vi aiuteremo a rendere la vostra visita a Barcellona autentica. Vi consigliamo i migliori concerti, eventi e mostre e divideremo con voi i luoghi più segreti della città: una guida che abbiamo sviluppato con molto affetto e che contiene una selezione dei migliori ristoranti, bar, club e bar nei quartieri più cool.¹⁵

12 - <http://www.alternative-barcelona.com/ACYH/Welcome.html>.

13 - <http://www.bonmoustachehostel.com/>.

14 - Ibid.

15 - <http://www.bonmoustachehostel.com/teachmewhatever-at-bon-moustache-hostel/>.

L'interazione tra gli ospiti dell'ostello, e tra gli ospiti con gli spazi e le attività commerciali in tutta la città, crea uno spazio relazionale, globalizzato e cosmopolita. Molto spesso il contenuto delle esperienze relazionali proposte ha un rimando alla creatività e a diversi settori delle industrie creative. Allo stesso tempo le esperienze proposte vogliono essere specificatamente attraenti per i viaggiatori, e ciò è spesso determinato dall'esperienza personale di coloro che aprono ostelli indipendenti, e che spesso provengono dal settore creativo oppure dall'industria del turismo. A Buenos Aires c'è l'Art Factory Hostel, che chiede:

Sei un viaggiatore con una mentalità indipendente che vuole scoprire Buenos Aires attraverso un unico Art Hostel? Art Factory è un nuovo ostello d'avanguardia che si concentra sulla qualità, sul comfort e sul servizio personalizzato, offrendo l'atmosfera unica di uno spazio creato e decorato da artisti e designer provenienti da tutto il mondo. Il nostro ostello è situato nel cuore di San Telmo, un eclettico mix di architettura coloniale ed edifici storici riutilizzati, situato a soli cinque minuti a piedi dal centro di Buenos Aires.¹⁶

La filosofia dell'Art Factory Hostel è quella di essere:

il tipo di posto che abbiamo sempre desiderato trovare quando arriviamo in una nuova città: personale cordiale, un'atmosfera funky con un vero e proprio atteggiamento "on the road"! Abbiamo voluto un servizio personalizzato e accogliente, un ambiente pulito e sicuro e uno stile "look and feel", unico ed elegante.¹⁷

Condivide il medesimo approccio anche l'Hostel Art a Sofia, in Bulgaria, che offre una serie di eventi ed esperienze multimediali. Gestito dalla Destination Bulgaria Foundation, vuole essere:

il collegamento di arte e cultura con le imprese, allo scopo di continuare a sostenere artisti e progetti nell'ambito delle arti contemporanee. Uno strumento sviluppato per stimolare il regolare scambio di idee creative e informazioni attraverso l'organizzazione di residenze artistiche, seminari, dibattiti pubblici, spettacoli, mostre. L'Hostel Art Sofia è sia un ostello che una galleria d'arte che propone una selezione di eventi artistici, sviluppando metodi innovativi e nuovi strumenti per la comunicazione culturale, ed esplorando una visione differente per il viaggio indipendente.¹⁸

16 - <http://artfactoryba.com.ar/en/hostel.html>.

17 - Ibid.

18 - <http://www.art-hostel.com/>.

Impatti sociali e culturali

Anche se i giovani viaggiatori possono essere guidati dal desiderio di sperimentare il contesto “locale”, alcuni abitanti locali non sono così altrettanto interessati ad incontrare i giovani viaggiatori nei luoghi dove abitano quotidianamente. I conflitti che derivano da questa relazione, ad esempio quando i residenti desiderano dormire e i visitatori decidono di organizzare una festa, sono spesso causati dalla localizzazione degli ostelli in aree prevalentemente residenziali. Uno studio elaborato da Wilson, Richards e MacDonnell (2008) sulla diffusione di ostelli nella città di Sydney, in Australia, ha indicato che la crescita del settore ricettivo degli ostelli aveva causato effetti differenziati sulla città. Per esempio: «Residenti e fornitori di servizi tra Bondi Beach e Bondi Junction erano significativamente più propensi ad affermare che “backpackers sono un fastidio” – una scoperta che è comprensibile, dato che sembrano esserci più ostelli illegali aperti in questa zona che in tutto il Centro Città o la zona di King Cross/Darlinghurst». Molti dei problemi sociali legati agli ostelli possono essere ricondotti all'incremento della diffusione di ostelli illegali nelle zone residenziali, come Bondi Beach, mentre gli ostelli regolarmente aperti nel centro della città, anche se di dimensioni maggiori, hanno causato relativamente pochi problemi. Un rapporto di Allon et al. (2008) ha sottolineato che i residenti di Sydney hanno riscontrato sia impatti positivi che negativi derivanti dall'apertura di nuovi ostelli. Anche se la qualità ambientale e i comfort e servizi sono stati percepiti come diminuiti nel corso del tempo, notevoli miglioramenti sono stati osservati rispetto alla «diversità nella comunità», allo «stile di vita cosmopolita» e all'ambito dello sviluppo. Il problema principale era determinato dalla crescita di «alloggi condivisi non autorizzati/illegali», che il 75% degli intervistati ha indicato come elemento negativo.

Invece, gli imprenditori locali hanno apprezzato lo «stile internazionale» che i *backpackers* hanno portato alle loro attività, in particolare nel settore dei servizi: «La gente apprezza quel genere di cose quando entra in un caffè. Amano qualcuno che parla una lingua straniera, che usa il termine francese per il caffè [...] è parte del sapore internazionale che i *backpacker* portano in un luogo» (Allon et al. 2008, 43). Il rapporto della città di Sydney sottolinea anche una distinzione sempre più sottile tra “visitatori” e “residenti”, che richiede necessariamente una riconcettualizzazione della “comunità locale” e un ripensamento della distinzione tra il locale e il non-locale, o tra il residente e il visitatore: «La gente proviene da ogni luogo per lavorare, per vivere ... credo che a causa di questo, sì, forse questa distinzione sta lentamente scomparendo. Che cosa definisce

un turista ai giorni d'oggi? È impossibile dirlo!» (Allon et al. 2008, 50). Questa riflessione è sottolineata anche dallo studio condotto sugli ostelli da Wilson et al., dal quale è emerso che il 18% degli ospiti dell'ostello erano amici o parenti dei residenti. Idee semplicistiche riguardo agli ostelli come causa di problemi per i residenti locali sono state ricondotte al modo in cui sono gestite le operazioni di ridefinizione delle strutture ad uso ostello. Douglass (2013) osserva che «l'ansia di evitare minorenni ubriachi e altri comportamenti anti-sociali, che in passato è stata diffusa in alcune piccole strutture, ha determinato che gli operatori commerciali più grandi investano grande cura nella definizione di ambienti puliti e sicuri rivolti agli ospiti e capaci di attrarre un ampio pubblico dall'esterno».

Fornire servizi in loco non rappresenta semplicemente un esempio di buona cittadinanza, ma determina anche un importante contributo alle entrate economiche. La maggior parte dei grandi ostelli offrono ristoranti e bar, e una vasta gamma di attività per intrattenere i loro, prevalentemente giovani, ospiti. A tal fine, la catena Generator collabora anche con i progettisti per rendere gli spazi degli ostelli più attraenti per un giovane pubblico. Rebecca Mason, una dei designer di The Design Agency, lo studio che ha seguito la progettazione dell'ostello Generator di Barcellona afferma: «Vogliamo incoraggiare le persone a trascorrere del tempo in hotel. L'obiettivo è quello di tenere gli ospiti al di fuori delle proprie stanze per potere fruire gli spazi pubblici, sorseggiando un drink e incontrando gli altri ospiti».¹⁹ Questa non è solamente una strategica mossa di marketing volta a incoraggiare gli ospiti a spendere maggiormente mentre si trovano nelle aree comuni, ma è anche una strategia volta a ispirare un senso di comunità tra gli ospiti. «Quando si cammina in una hall dove si possono vedere gli ospiti che si intrattengono e si divertono, si ha la percezione di essere arrivati alla propria destinazione piuttosto che in un altro luogo anonimo di sistemazione temporanea».²⁰

L'idea di riproporre dei caratteri specifici del contesto locale nella progettazione dello spazio ospitale è espressa nella filosofia stessa della catena alberghiera Generator, in cui si afferma: «La nostra ispirazione è sempre venuta dal contesto. Abbiamo voluto che il progetto degli interni di ogni ostello rifletta la città in cui l'ostello è collocato. I canali che attraversano Venezia, le opere d'arte di Berlino, l'architettura di Barcellona – alcune delle peculiarità più note e più ambite al mondo. Queste città

19 - <https://www.reviewpro.com/blog/generator-barcelona-millennial-money-guests-blog-instagram-vine-twitter-social-media/>.

20 - Ibid.

sono uniche, sono belle e quale cosa hanno in comune? Un design meraviglioso».²¹

In un'intervista con l'autore di questo saggio nel settembre del 2016, Fredrik Korallus, amministratore delegato di Generator Hostels ha sottolineato che questa società *design-led*²² realizza la differenziazione attraverso lo sviluppo di una serie continua di esperienze legate al marchio. La destinazione, la posizione e l'edificio sono importanti, ma lo sono anche il "sentirsi parte del luogo", e il coinvolgimento con le comunità locali. Il brand Generator influenza i giovani creativi che lavorano nella pubblicità, nella musica e nella moda, e che sono attratti dall'offerta molto studiata di design, arte, musica, di intrattenimento così come di cibo e bevande.

Come esempio di un approccio attento alla dimensione "locale" nella progettazione, il Generator Hostel di Copenhagen dispone di un negozio d'arte e galleria pop-up realizzato con il lavoro di artisti locali e arredato con mobili prodotti da aziende locali. Il potenziamento della progettazione degli spazi dell'ostello, stimolato dalla nuova generazione di *design hostel* ha anche uno sviluppo commerciale. Josh Wyatt, direttore degli investimenti a Patron Capital, società che detiene Generator Hostels ha affermato che

gli ostelli di design rappresentano il nuovo concept più interessante e innovativo per investire nel mercato dell'ospitalità in questi ultimi anni. Considerando le sfide economiche presenti in Europa, il modello ostello consente agli investitori e agli operatori di puntare su rendimenti medi sfruttando le difficoltà del mercato immobiliare, e successivamente sovrapponendo il concept di un *boutique hotel* per il mercato dei giovani.²³

I viaggi dei giovani come catalizzatori per le trasformazioni urbane

Lo sviluppo del turismo giovanile, soprattutto nei centri delle grandi città in tutto il mondo, ha probabilmente contribuito a trasformare gli spazi del turismo e creare nuovi luoghi per la produzione e il consumo di esperienze turistiche. Gli ostelli possono quindi diventare i catalizzatori per lo sviluppo di nuovi spazi rinomati per il turismo che infine possono portare allo sviluppo di *enclave* più omogenee (Wilson e Richards 2008). Questo è importante, perché i turisti giovani spesso guidano la "colonizzazione" di nuovi spazi da fruire durante le attività connesse al turismo, poiché

tendono a cercare i luoghi urbani più marginali che offrono le soluzioni più convenienti in termini di alloggi. Questi comportamenti hanno portato allo sviluppo di *enclave* per *backpacker* in contesti come Kings Cross, a Sydney in Australia, o Khao San Road, a Bangkok in Thailandia. Tuttavia, la natura mutevole del turismo giovanile rispetto alla domanda e all'offerta determinerà probabilmente cambiamenti in questo schema "classico".

In particolare, nei centri urbani l'aumento di *megahotel* che possono avere fino a 1000 posti letto implica che i giovani possono trovare sistemazioni ospitali relativamente convenienti nel centro delle grandi città. Il focus del turismo giovanile può quindi indirizzarsi verso ambiti più centrali delle città, e la tendenza dei fornitori di servizi per l'ospitalità è quella di raccogliersi attorno agli ostelli più grandi cosicché si definiscono progressivamente nuove *enclave* per giovani. Allo stesso tempo, la dimensione considerevole dei nuovi ostelli crea (potenziali) tensioni che possono spingere gli operatori ad adottare diverse strategie di localizzazione delle strutture ricettive. Per esempio ad Amsterdam, la proposta del gruppo Clink Ostelli per l'apertura di una struttura ospitale con 1000 posti letto in una zona relativamente residenziale della città è stata accolta con resistenza dagli abitanti locali. Questo avvenimento può essere stato uno dei fattori che ha determinato la ri-localizzazione dell'ostello all'interno di un ex palazzo per uffici sulla riva nord del fiume IJ.

Gli ostelli possono quindi diventare un elemento trainante nella riqualificazione di aree degradate nel centro delle città, anche perché i proprietari cercano di sfruttare il valore degli edifici in un mercato immobiliare in difficoltà con l'introduzione di nuove forme di valore d'uso in queste aree. In tal modo si può utilizzare la classe creativa, gli artisti e altre categorie di utenti come attori di processi di gentrificazione nella ricerca di nuove aree del centro urbano da colonizzare. Questo sembra essere il caso del nuovo *megahotel* aperto dalla catena Generator a Parigi, che, come ha spiegato il General Manager Neil Smith, è strategicamente situato nel *X arrondissement*: «si tratta di un quartiere energetico, è multi-culturale, ed è abbastanza centrale».²⁴ Tuttavia, risulta ancora necessario riflettere sulla relazione tra gli ospiti e una reale possibilità di incontro con la comunità locale. Una delle caratteristiche principali dei nuovi ostelli è l'offerta di opportunità per socializzare all'interno della struttura ospitale attraverso spazi pubblici di grandi dimensioni e molto frequentati che costituiscono un ambiente rilassante e alla moda in grado di consentire a singoli ospiti e gruppi di fruitori di "mescolarsi" e incontrarsi. Eventi

21 - <http://generatorhostels.com/en/blog/generator-design-the-brains-behind-the-beauty/>.

22 - Ibid.

23 - <http://www.hotelnewsnow.com/Article/9325/Trendy-hostels-emerge-as-budget-busters#sthash.FjrFSvnl.dpuf>.

24 - <https://www.thelocal.fr/20150205/biggest-backpackers-paris-opens-its-doors>.

frequenti, bar e lounge dagli interni accattivanti, e l'enfasi sull'uso della tecnologia connessa ai social media crea nuove modalità di interazione sociale (Bourget 2012). A queste nuove realtà fa eco l'esperienza delle *enclave* di lunga durata, dove i *backpacker* entrano in contatto attraverso una modalità relativamente controllata (Wilson e Richards 2008). A differenza delle *enclave* precedenti, tuttavia, gli ostelli tendono ad essere relativamente impermeabile per i residenti locali. Questo può portare a un mix minore tra residenti e visitatori, rafforzando la tendenza all'utilizzo di Airbnb, Couchsurfing e altri portali che apparentemente offrono una sistemazione in grado di offrire un'esperienza più "locale".

Riferimenti bibliografici

Allon, Fiona, Bushell, Roby e Anderson, Kay, 2008, *Backpackers in Global Sydney*, Centre for Cultural Research, University of Western Sydney, Sydney.

Butler, Gareth e Hannam, Kevin, 2013, *Contrasting Performances of Tourist and Migrant Mobilities in Norwegian Hostels*, in «Scandinavian Journal of Hospitality and Tourism», vol. 13, n. 3, pp. 175-189.

Douglass, Harry, 2013, *The Sharing Market: Commercial Hostels in Europe*, HVS, London.

Mintel, 2009, *Youth Travel Accommodation - International - June 2009*, London, Mintel.

Nash, Robert, Thyne, Maree e Davies, Sylvie, 2006, *An Investigation into Customer Satisfaction Levels in the Budget Accommodation Sector in Scotland: A Case Study of Backpacker Tourists and the Scottish Youth Hostels Association*, in «Tourism Management», n. 27, pp. 525-532.

Obenour, William, Patterson, Micheal, Pedersen, Paul, et al., 2006, *Conceptualization of a Meaning-based Research Approach for Tourism Service Experiences*, in «Tourism Management», vol. 27, n. 1, pp. 34-41.

Rashid-Radha, Jasmine Z. R., 2015, *The Influence of Hostel Servicescapes on Social Interaction and Service Experience*, Tesi di Dottorato, University of Surrey.

Richards, Greg, 2006, *Youth Accommodation Research 2006 Summary Report*, World Youth Student & Educational Travel Confederation, Amsterdam.

-----, 2007, *STAY WYSE International Youth Accommodation Market Study*.

Welk, Peter e Richards, Greg, 2008, *Youth Travel Accommodation Business Analysis 2008*.

Wilhelm, Patricia Y., 2013, *Seeking a Place: A Hostel in Seattle*, Tesi di Laurea Master of Architecture, University of Washington.

Wilson, Julie e Richards, Greg, 2008, *Suspending Reality: An Exploration of Enclaves and the Backpacker Experience*, in «Current Issues in Tourism», n. 11, pp. 187-202.

Wilson, Julie, Richards, Greg e McDonnell, Ian, 2008, *Intracommunity Tensions in Backpacker Enclaves: Sydney's Bondi Beach*, in Hannam, Kevin e Ateljevic, Irina, a cura di, *Backpacker Tourism: Concepts and Profiles*, Channel View Publications, Bristol, pp. 199-214.



Progettare l'inclusione Il caso Autogrill Villoresi Est e il *work in progress* di Archidiversity

Giulio Ceppi

Il tema dell'inclusione e i principi del *design for all*, nel corso degli ultimi anni, sono diventati argomenti e pratiche diffuse nel nostro Paese, per quanto, in Italia, queste tematiche siano ancora in una fase di "presa di coscienza" e le pratiche virtuose siano davvero ancora poche e limitate. In questo breve saggio, proverò quindi a sintetizzare due occasioni di cui ho avuto la fortuna, come progettista e ricercatore, di essere protagonista diretto. Esiste un filo rosso tra i due casi presentati, in quanto l'eccezionale visibilità ottenuta dall'Autogrill di Villoresi Est è stata poi lo spunto e lo stimolo per la nascita di Archidiversity, un gruppo di progetto che si occupa di pratiche dell'inclusione e del *design for all*. Il primo caso rappresenta un'applicazione specifica e puntuale attuata per un committente specifico, anche se tuttavia emblematico ed utile come percorso di ricerca per l'intera rete Autogrill, mentre il secondo è un'iniziativa di carattere comunicativo, dal valore propedeutico, nata dalla costituzione di un gruppo di lavoro allargato a diversi professionisti.

Autogrill Villoresi Est: un modello di inclusione per la sosta in autostrada

Un'architettura in relazione con il territorio e l'ambiente

Villoresi Est sorge sull'Autostrada Milano-Laghi, lungo una tratta che, con un flusso di circa 30 milioni di veicoli annui, è una delle più trafficate d'Italia. Qui si trova uno degli Autogrill più rappresentativi delle origini

del Gruppo: il prospiciente Villorese Ovest, realizzato dal duo Pavesi/Arch. Bianchetti e inaugurato nel 1958.

Disegnata da Giulio Ceppi/Total Tool, la struttura Villorese Est emerge in modo graduale dal territorio nella forma di un "conoide", fino a raggiungere un'altezza di 27,5 metri. Allo stesso tempo si immerge non solo visivamente in esso, attraverso un sistema di 420 sonde geotermiche che raggiungono una profondità di 25 metri e sviluppano una potenza termica frigorifera di circa 380kw. Dall'asfalto della pavimentazione alla copertura, Villorese Est si impone allo sguardo come un *unicum* percettivo. Visto invece prospetticamente dall'Autostrada dei Laghi, l'edificio forma insieme allo storico Villorese Ovest, un grande portale di accesso a Milano e all'Italia, e suggerisce con il suo design una sensazione di fluidità sintonica alla "sosta in movimento".

Sul piano del funzionamento energetico, Villorese Est è stato concepito come un organismo tecnologico vivo, sensibile ai cicli naturali e nutrito, attraverso l'innovativa combinazione di geotermia e fotovoltaico, dall'energia della terra e del sole. Un progetto di sostenibilità a 360 gradi che Autogrill ha realizzato attenendosi ai principi del Protocollo LEED (Leadership in Energy and Environmental Design) con scelte progettuali e impiantistiche tese a ridurre l'impatto energetico e ambientale e ad assicurare l'integrazione con il territorio e il paesaggio circostante.

Elenchiamo brevemente le principali innovazioni tecnologiche e di valore ambientale, che hanno portato alla certificazione LEED, primo caso del settore in Italia:

- *impianto geotermico* a "pila termica" con 420 sonde calate nel sottosuolo, che in estate copre l'85% delle necessità;
- *copertura captante* di 350 mq che cattura, stagionalmente, energia solare o freddo;
- *sistema di free cooling* che sfrutta al meglio la ventilazione naturale per il condizionamento;
- *illuminazione LED* sia per l'esterno che per l'interno dell'area;
- *sistema di raccolta delle acque piovane* e di falda per la climatizzazione dell'aria, l'irrigazione, le toilette e la riserva antincendio;
- *area verde* di 19.000 mq (circa il 30% della superficie totale), con la piantumazione di un albero ogni 6 posti auto, in continuità paesaggistica con la vegetazione locale.

L'edificio si sviluppa su una superficie di circa 2.500 mq con uno scheletro interamente realizzato in legno lamellare certificato PEFC proveniente da boschi gestiti in maniera sostenibile. Si caratterizza inoltre per l'utilizzo di materiali da costruzione ecocompatibili e al 100% riciclabili.

Villorese Est: il primo Autogrill for All

La totale accessibilità dell'area di servizio è uno dei tratti più significativi di Villorese, dove la progettazione dei *layout*, degli arredi e delle attrezzature, si basa sui principi del *design for all* e della Certificazione DASA Register, con l'obiettivo di ottenere gli omonimi marchi di qualità per l'accessibilità.

Sul fronte del design degli interni, Villorese Est rappresenta un'esperienza pionieristica di abbattimento delle barriere architettoniche e delle limitazioni alla libera circolazione della clientela, che eleva l'area di servizio a *best practice* per l'accessibilità per tutti. L'*interior design* è stato infatti elaborato a partire dalla molteplicità di esigenze specifiche delle persone in viaggio, andando a profilare e definire i bisogni (e i desideri) di particolari categorie di utenti, tra cui *businessmen* e *trucker*, famiglie, donne e bambini, oltre che alcune categorie con problematiche motorie e cognitive, quali anziani, disabili e non vedenti.

Obiettivi e caratteristiche dell'accessibilità

A partire dall'ingresso, a Villorese Est è stato previsto, per la prima volta in Italia, un servizio di assistenza alla clientela, denominato *welcome desk*, dove si possa rispondere ai bisogni e alle richieste dei viaggiatori, guidandoli nell'utilizzo della struttura e dei servizi, nonché gestire eventuali emergenze. Villorese Est è stato infatti inteso come il terreno di sperimentazione di un nuovo modello di servizio: ad esempio, al ristorante Ciao, un *free flow assisted-service* coinvolge l'operatore nella composizione del vassoio al cliente. Tale opzione è particolarmente agevole per le famiglie con i bambini, ma anche per tutte quelle persone con difficoltà motorie che non riescono a muoversi autonomamente nello spazio del ristorante. Di conseguenza si sono ottimizzati i tempi di attesa e si sono ridotte le file alla cassa. Allo stesso tempo il market si caratterizza per la presenza di scaffalature raggiungibili anche dalle persone su sedie a rotelle e dai bambini, garantendo così a tutti un'ampia visibilità dell'ambiente nella sua totalità ed evitando "l'effetto supermercato", con corsie chiuse e limitate percettivamente.

Due semplici esempi di come la progettazione secondo i criteri del *design for all* abbia appunto non solo migliorato l'usabilità di alcuni spazi e servizi per categorie specifiche, ma di fatto l'abbia resa migliore per tutti.



Toilet Lounge: servizi igienici di standard europeo

È dato rilevato che oltre l'85% delle soste in un'area di ristoro autostradale siano motivate dal bisogno fisiologico dell'uso dei servizi igienici. È però anche facile constatare da semplici utenti, quale sia normalmente il livello di comfort, igiene, efficienza di tali servizi nella nostra rete autostradale (e non solo, verrebbe da aggiungere) e di conseguenza comprendere come molti viaggiatori risalgano sulla propria auto e si servano per il rifornimento di carburante e per la sosta alimentare alla prossima stazione.

Di conseguenza quando si è posto il tema per l'area di servizio di Villorese Est, la questione dei bagni collettivi ha assunto una notevole importanza, in quanto si voleva assolutamente trovare una soluzione innovativa che si discostasse dalla situazione attuale. Anche in questo caso i criteri del *design for all* e dell'inclusione hanno segnato la differenza. Abbiamo pertanto deciso di suddividere le singole postazioni per dimensioni, connotandole graficamente come *Medium, Large, Extralarge*, in modo da consentire a chi viaggiasse, ad esempio con un anziano non autosufficiente, con un bagaglio al seguito o vincolato ad una carrozzina, di scegliere la postazione più adatta alle proprie esigenze. Questa eterogeneità di spazi ha superato, crediamo, quella che abbiamo definito come "l'estetica del bagno da handicappato", fatto di accessori, maniglioni e protesi, sicuramente a norma di legge, ma a nostro modo di vedere, inaccettabile sul piano culturale ed estetico. Volevamo al contrario "un bagno per tutti" e anche nella parte dei lavabi abbiamo ad esempio optato per una soluzione continua, fluida, lineare e senza interruzioni, che consentisse, da ogni singola postazione, di utilizzare scambievolmente il sapone, l'acqua e l'aria, riducendo spostamenti e sprechi spaziali.

L'adozione di nuovi materiali quali i *solid surface*, oltre ad evitare giunti esteticamente discutibili, garantiva la semplificazione delle operazioni di pulizia e manutenzione, abbattendo i costi di gestione. Per evitare il solito problema delle mamme con figli maschi o dei padri con figlie femmine abbiamo optato per un ulteriore bagno centrale per famiglie con bambini. Al centro, connotato da colori vivaci e decisi, abbiamo collocato sanitari di dimensioni ridotte e un fasciatoio dedicato ai neonati. Infine, abbiamo dedicato un'attenzione specifica a chi sulla strada non solo viaggia, ma di fatto lavora, i *trucker*, per i quali abbiamo previsto bagni dotati di lavapiedi, docce, lavatrice e asciugatrice.

Toilet lounge, un nome che non è quindi solo una etichetta di marketing, ha davvero segnato un nuovo standard nella definizione pratica dei servizi

igienici per la collettività, risolvendo problemi funzionali ed ergonomici, attraverso una progettazione fortemente inclusiva e attenta alle diversità e alle esigenze di categorie specifiche di clienti.

Caratteristiche dell'area esterna

Per garantire una sosta sicura, abbiamo dotato il parcheggio di Villoresi Est di un articolato sistema di videosorveglianza e di passaggi pedonali protetti, garantiti con blocchi di fermo e con zone di attraversamento marcate a terra e con appositi dissuasori. La pavimentazione del tragitto parcheggio-porta d'ingresso è identificata da un percorso tattile per i non vedenti e da una colorazione particolare come guida per tutti. Nell'area destinata alle autovetture speciali è presente una segnaletica bilingue che indica l'area video sorvegliata e fornisce il numero dell'Help Desk. Queste tipologie di parcheggi sono tutte collocate nell'area adiacente all'ingresso principale, accessibile attraverso una pendenza minima al fine di evitare qualunque barriera architettonica. Anche i pullman sono ospitati in una zona a loro dedicata, distinta e attrezzata, dalla quale è possibile raggiungere l'interno dell'autogrill attraverso un percorso pedonale privo di ostacoli. Un'altra area di parcheggio è infine dedicata alle famiglie, alle donne incinte e al personale dell'Autogrill. Al momento della sua inaugurazione Villoresi Est era l'unica area di sosta in Italia con punti di ricarica per auto elettriche e con area dedicata al *car sharing*.

Un punto vendita a due velocità per seguire l'evoluzione di un'offerta dinamica e articolata

Villoresi Est costituisce un'area di servizio *flagship* per il Gruppo Autogrill in termini di eco-sostenibilità ed eco-compatibilità, con soluzioni di struttura, layout e servizi sempre studiati a partire dalle esigenze specifiche dei diversi profili di consumatori, secondo le tendenze emergenti del consumo. Villoresi Est si insedia nella tratta autostradale a più alto traffico d'Italia e per lo sviluppo del progetto siamo partiti da una mappatura, quantitativa e qualitativa, riferita a circa trenta milioni di veicoli all'anno, di cui l'83% costituito da mezzi leggeri. Il cliente di Villoresi Est ha un profilo più alto rispetto a quello del viaggiatore autostradale medio italiano costituito da business e *heavy user* caratterizzati da una percorrenza medio-breve e con una forte incidenza di *commuter*. Tra i target principali del punto vendita: *businessman*, pendolari, *trucker*, vacanzieri (famiglie, gruppi e single).

I risultati emersi dalla ricerca qualitativa hanno permesso di effettuare un design dei servizi interamente sagonato sulle caratteristiche distintive

della clientela e di definire una *customer experience* a due velocità. Una di tipo *fast service*, dedicata a chi intende effettuare fermate brevi e ottimizzare il tempo della sosta, un'altra di tipo *slow experience*, mirata invece a quei segmenti di clientela che intendono godersi una pausa medio-lunga e assaporare lentamente l'offerta di Villoresi Est. All'interno è stata quindi suggerita una separazione ideale tra un'area *fast* con un nuovo *concept* (Spizzico Bar) che apporta innovazione nel layout e nell'offerta del portafoglio marchi Autogrill e un'area *slow* destinata a servizi di ristorazione, retail e relax per chi dispone di maggiori quantità di tempo. In quest'ultima sono inseriti una reinterpretazione del Motta, come *trait d'union* con la città di Milano e una versione *upgraded* del Ciao, tale da soddisfare nuove tendenze e stili alimentari emergenti.

Archidiversity.it: un sito per progettare il *design for all*

Uno strumento per condividere un approccio di progetto

Design for all è per definizione un approccio al progetto che pone particolare attenzione al carattere sociale dello spazio e che proclama il diritto di tutti all'inclusione. Progettare secondo il principio del *design for all* significa quindi concepire ambienti, sistemi, prodotti e servizi fruibili in modo autonomo da parte di persone con esigenze e abilità diversificate, considerando la diversità umana nel processo progettuale. Da questo punto di vista, una delle prime pratiche virtuose in Italia è stata proprio l'esperienza di Autogrill Villoresi Est che abbiamo progettato con il supporto di Luigi Bandini Buti e Andrea Stella. L'edificio ha ricevuto il Marchio di Qualità Design for All e il Premio alla committenza Dedalo Minosse (2014), oltre ad avere ottenuto in precedenza il Premio all'Innovazione della Presidenza della Repubblica e quello di Confcommercio per l'innovazione nei servizi (2013).

I principi sottesi all'interno del progetto e il suo alto valore sociale ci hanno indotto ad allargare la ricerca ad altri studiosi e professionisti,¹ e i premi

1 - A questa innovativa proposta progettuale di collaborazione tra diversi studi di eccellenza milanesi hanno aderito 9 soggetti: Stefano Boeri Architetti, Giulio Ceppi/Total Tool, Antonio Citterio Patricia Viel Interiors, Michele De Lucchi/aMDL, OBR Paolo Brescia e Tommaso Principi, PARK Associati, Progetto CMR Massimo Roj Architects, Studio di architettura Luca Scacchetti, Matteo Thun e Luca Colombo. Per il sito Archidiversity.it: Project Management: Giulio Ceppi e Rodrigo Rodriguez con Matteo Artusi; Consulenza Design For All: Luigi Bandini Buti con Gregorio Stano; Visual Design: Stefano Mandato/Total Tool; Web Development: Domenico Lupo e Carmelo Caggia/Kamarinaweb.it; Motion Design: Luigi Di Felice/Carmelo Caggia; Comitato scientifico: Peppetto di Bucchianico (presidente Design For All Italia), Luigi Bandini Buti e Giulio Ceppi (Politecnico di



e riconoscimenti avuti ci hanno fortemente legittimato nella nostra opera di divulgazione e coinvolgimento, nell'ottica di un dialogo orizzontale e di uno scambio attivo. Insieme a Luigi Bandini Buti e Rodrigo Rodriguez, già membri della Commissione del Marchio di Qualità Design for All, abbiamo quindi pensato di estendere il più possibile il dialogo con autorevoli esponenti della professione di architetto che condividessero l'idea di applicare alla progettazione di edifici destinati ad uso collettivo i criteri del *design for all*: una disciplina giovane, ed in evoluzione, che deve rafforzare il vigore del proprio messaggio, per costruire ambienti che migliorino la qualità della vita degli individui, assecondando e valorizzando le loro diversità.

Progettisti eterogenei e progetti diversificati

Tutti i professionisti, primi di altri aderenti che verranno in futuro selezionati dal Comitato scientifico di Archidiversity.it, si sono resi disponibili a sviluppare e declinare secondo i principi del *design for all* un loro progetto in corso selezionando alcuni concreti casi progettuali.² I progetti riguardano importanti istituzioni milanesi e significativi contesti territoriali o urbani, volutamente diversi tra di loro: luoghi per la formazione universitaria, strutture per la ristorazione, centri commerciali ed uffici, residenze e giardini, spazi pubblici e comunitari, offrendo terreni progettuali ricchi di spunti e occasioni di confronto. A proposito dei progetti selezionati, Luigi Bandini Buti sostiene che essi

possono e devono confermare l'idea che progettare per tutti non rappresenta una limitazione alla creatività, ma anzi la stimola attraverso nuove sfide. Bisogna anche tener presente che come oggi non è più possibile pensare ad architetture che non tengano conto dei risvolti energetici ed ecologici, altrettanto non sarà più possibile rinunciare all'opzione forte dell'accessibilità fisica, percettiva e culturale per tutti, che diverrà un *must*. (Bandini Buti, 2013, 47)

Milano), Peter Kerker (delegato Design For All Europe), Rodrigo Rodriguez.

2 - E più precisamente: *Waterfront de La Maddalena*, Stefano Boeri Architetti; *Qatar Airways lounges*, Hamad International Airport, Doha, Antonio Citterio Patricia Viel Interiors; *Giardino delle Ortoglie di Villa Manzoni, Lecco*, Giulio Ceppi - Total Tool; *Centro Commerciale Iper Lainate*, Michele De Lucchi - aMDL; *Terrazza Triennale, Milano*, OBR Paolo Brescia Tommaso Principi; *Residenze Pichi Park, Milano*, PARK Associati; *Urban Campus Bocconi, Milano*, Progetto CMR Massimo Roj Architects; *Villa Belvedere, Avellino*, Studio di architettura Luca Scacchetti; *Davines Headquarters, Parma*, Matteo Thun Luca Colombo.

La definizione di una piattaforma digitale operativa e in progress

Il primo incontro tra coloro che hanno aderito alla nostra iniziativa si è svolto nella sede della Fondazione Riccardo Catella a Milano, da sempre impegnata a promuovere l'innovazione e la creatività italiana nell'architettura, nell'urbanistica, nel verde e negli spazi pubblici. Dopo questo primo incontro il progetto ha ottenuto il patrocinio del Comune di Milano. Dal 1° dicembre 2015 è on line il work in progress dei nove progetti in fase di realizzazione, consultabile sul sito www.archidiversity.it, attraverso video e documenti di lavoro. Sono visibili interviste mentre le applicazioni dei principi fondamentali derivanti dal *design for all* sono descritti attraverso disegni e testi scritti. La struttura stessa del sito e la sua modalità di interazione sono progettati con i criteri del *design for all*, consentendo, ad esempio, la regolazione dinamica del contrasto dello schermo e l'ingrandimento a piacere delle tipografie per gli ipovedenti o sottotitolando i testi delle interviste per gli ipoudenti.

In seguito, durante il giugno 2016, abbiamo partecipato alla XXI Triennale di Milano (*Design After Design*) con una mostra interattiva negli Expogate di largo Cairoli, attraverso numerose iniziative e incontri dedicati a promuovere i criteri *design for all*. L'allestimento riproponeva i contenuti del sito attraverso due installazioni, che rimandavano all'archetipo dello studio di architettura: tre cassettiere interattive che all'apertura e chiusura dei cassetti riproducevano le videointerviste presenti nel sito e un piano da lavoro in vetro su cavalletti in legno, dove attraverso tecnologia RFID³ si poteva automaticamente accedere digitalmente ai progetti ritenuti di maggior interesse. Nel mese di luglio 2016 in Florida, all'*AHFE-International Conference on applied human factors and ergonomics*, Archidiversity.it è stato inserito come esempio tra le migliori *best practice* internazionali sul tema dell'inclusione.

Cutlery for all

A seguito della partecipazione al gruppo di Archidiversity di Paolo Brescia e Tommaso Principi dello studio OBR con il progetto della Terrazza Triennale di Milano (un ristorante collocato all'ultimo piano dell'edificio storico di Giovanni Muzio a seguito di un concorso ad inviti) è stato

3 - Acronimo inglese di *Radio Frequency Identification*, la tecnologia RFID di identificazione automatica è basata sulla propagazione nell'aria di onde elettro-magnetiche, consentendo la rilevazione automatica (*hand free*) massiva ed a distanza di oggetti, animali e persone sia statici che in movimento.

attivato un progetto in condivisione con Total Tool. Si è infatti pensato di dotare il ristorante di un set di "posate per tutti" senza rinunciare alla qualità estetica, immaginando una cena in cui tutti potessero cenare con pari dignità godendo della bellezza del luogo, al di là degli impedimenti fisici o psichici di ognuno. In questo progetto abbiamo incluso la IRCCS S. Maria Nascente/Fondazione Don Carlo Gnocchi ONLUS, nelle figure di Paola Ammenti e Antonio Caracciolo, in quanto esperti di riabilitazione.

Il progetto di ricerca è stato inoltre supportato nella prima fase da Alberto Alessi, titolare della celeberrima azienda Alessi di Crusinallo, con il prezioso aiuto di Gloria Barcellini. Da quest'ultima collaborazione sono emerse tre serie di posate, successivamente testate presso l'istituto Don Gnocchi di Milano. Anche Polyfactory, *hub* digitale del Politecnico di Milano, è stata coinvolta nel progetto, attraverso l'utilizzo di una stampante rapida che un gruppo di giovani studenti ha utilizzato per verificare velocemente alcune possibili migliorie ergonomiche ed estetiche delle posate, e con la collaborazione attiva dei fruitori della mostra.

Conclusioni

I casi di Villoresi Est e Archidiversity.it sono certamente diversi per storia e natura, ma dimostrano entrambi come le pratiche dell'inclusione e del *design for all* siano strumenti di progetto di grande potenziale ed efficacia. Di assoluto valore è anche lo scambio interdisciplinare, che in entrambi i casi è stato alla base di un modo di progettare più attento e completo, consentendo al progettista prospettive creative e funzionali inedite e sempre diverse, evitandogli di chiudersi in pratiche già note e incapaci di incentivare processi di rinnovamento. Entrambi sono stati casi di successo e di grande concretezza operativa: Villoresi Est con i suoi 6.500 scontrini al giorno è l'Autogrill con il più alto numero di vendite d'Italia, al pari dei singoli progetti inseriti in Archidiversity.it, fruiti da migliaia di persone all'anno (basti citare il centro commerciale progettato da Michele De Lucchi ad Arese o la *lounge* della Qatar Airwas a Doha di Citterio/Viel) e dei quali è stata già sperimentata e testata l'elevata efficienza.

I casi descritti dimostrano che un buon progetto dovrebbe di per sé essere inclusivo, senza che questo termine debba essere a tutti i costi ricordato. Un progetto completo di tutti gli aspetti, da quelli culturali a quelli sociali, da quelli formali a quelli tecnologici è già un progetto inclusivo, ed ogni aspetto rientra con pari dignità nel mosaico generale. Così, parafrasando

Michel Foucault, ogni progettista deve possedere e sapere usare la propria “cassetta degli attrezzi” da maneggiare sia nell’attività professionale sia nella provvisorietà diagnostica della vita e del suo complesso *storytelling*.

Riferimenti bibliografici

Bandini Buti, Luigi, 2013, *Design for all, Aree di ristoro: Il caso Autogrill*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna.

Ceppi, Giulio, 2013, *Design Storytelling*, Lupetti, Milano.

Ceppi, Giulio e Zini, Michele, a cura di, 1998, *Bambini, spazi, relazioni*, Edizioni Reggio Children, Reggio Emilia.

Apparati

Sull'inclusività Note per una bibliografia

a cura di Jacopo Leveratto

Oggi nessun percorso critico può pensare di esimersi dal confronto con la complessità del reale. A partire da Michel Foucault, sappiamo che i fatti non sono altro che i nodi delle relazioni che intercorrono fra essi e che la conoscenza che possiamo raggiungere a proposito di un determinato insieme di fatti dipende dalla nostra abilità nel trovare il maggior numero di connessioni fra loro. Il pensiero contemporaneo sembra partire dal disordine, dalla molteplicità e dalla differenza di questa realtà, come un semplice dato di fatto, accettando la coesistenza di modelli teorici differenti, senza la previa necessità di stabilire reciproci criteri di falsificabilità. E così la ricerca scientifica ammette l'evoluzione e l'integrazione di nuove teorie, semplicemente in base alla loro utilità nell'interpretare una specifica classe di fenomeni, senza il bisogno di recepirle nella loro totalità o di confutare quelle precedenti. Per questa ragione oggi, ogni discorso teorico interno a una specifica disciplina è indirizzato, in primo luogo, al suo posizionamento in un certo dominio, al fine di definire un campo operativo condiviso.

Naturalmente, se un tale discorso vale per ogni sapere consolidato, risulta anche più stringente nel caso di un discorso in fase di costruzione, com'è quello presentato in questo volume. Per questo motivo, in chiusura, invece di presentare un estratto dei riferimenti bibliografici contenuti nei singoli saggi, si è deciso di proporre una bibliografia di base sul tema dell'inclusività; una selezione di testi critici che, in altre parole, al posto di fornire delle risposte, definisca delle domande. Il tema, infatti, non è né storicamente sedimentato né strettamente disciplinare, ma dipende da una serie di condizioni al contorno che, negli ultimi vent'anni, sono andate a costituire il contesto primario con cui, oggi, il discorso sul progetto dello

spazio pubblico sembra doversi confrontare. Da un lato, cioè, ci si trova di fronte al bisogno di definire un principio di resilienza urbana che tenga conto dei nuovi flussi di mobilità globale, trovando un ruolo per lo spazio pubblico che possa intercettare la varietà e la stratificazione dei “pubblici” contemporanei. Dall'altro, c'è quello di superare le difficoltà che incontrano politiche univoche di gestione delle differenze e di individuare un criterio più fluido e dialogico di articolazione delle compresenze. In questo senso, quindi, l'inclusività non rappresenta tanto un principio operativo, quanto una specie di contenitore capace di accogliere qualsiasi tipo di risposta, anche parziale o inattesa. Basta solo capire quali sono le domande.

È essenzialmente questa la ragione di una tale selezione critica che qui si è scelto di sviluppare attraverso un nesso sequenziale, ma non deterministico, che si articola in sei sezioni. La prima pone le basi per capire il contesto in cui ci muoviamo, presentando una serie di testi, ormai piuttosto conosciuti, che analizzano le conseguenze dell'integrazione progressiva dei sistemi economici globali e della definizione di un nuovo modello di relazione fra economia, stato e società, caratterizzato da un assetto a geometria variabile. La seconda approfondisce il tema, mostrando come questa nuova territorialità ad assetto variabile sia basata essenzialmente sull'atomizzazione, sulla mobilità e sull'indifferenza localizzativa dei suoi attori; e come da questo scenario emergano inedite categorie sociali, che trasformano e riformano alcune figure antropologiche storicamente consolidate. La terza, quindi, guarda alle trasformazioni urbane contemporanee alla luce di questo processo di mobilità globale, con uno specifico interesse per il nuovo ruolo dello spazio pubblico e, soprattutto, per quei meccanismi di esclusione che sembrano svilupparsi di pari passo con l'intensificarsi di tutta una serie di fenomeni di contaminazione socio-culturale. A questa contaminazione si rivolge la quarta sezione, che descrive in maniera puntuale il dibattito degli ultimi quindici anni sulla gestione delle differenze, dalla ricognizione di una realtà multiculturale alla definizione di una strategia transculturale, che possa articolare il tema identitario in un'ottica costruttiva. Questo, infatti, è trattato a parte, vista la sua rilevanza rispetto a quanto visto sopra; e nella quarta sezione viene affrontato attraverso un principio di localizzazione spaziale che, nei testi selezionati, sembra radicato in una serie di pratiche in continuo mutamento e tutt'altro che definite. A tale apertura di senso, si oppone, infine, l'ultima sezione, che illustra il dibattito progettuale contemporaneo sul tema dell'inclusività, con la sua specifica omogeneità e con la sua tematizzazione quasi esclusiva sul tema dell'accessibilità fisica o cognitiva.

La bibliografia non pretende di essere esaustiva; ma offre comunque una buona base per chiunque voglia sviluppare una risposta alternativa alla necessità di costruire un ambiente più aperto e adattabile, in relazione ai cambiamenti socioculturali in atto. Qualcosa che sia in grado di superare il limite definito dalla possibilità di accesso, per guardare a strategie e strumenti capaci non solo di permettere ma anche di incoraggiare quello stesso processo; considerando finalmente il fatto che l'inclusività sociale si basa in primo luogo sul dialogo interpersonale e interculturale degli attori in gioco.

Le conseguenze del Post-fordismo

Appadurai, Arijun, 1996, *Modernity at Large*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Bauman, Zygmunt, 1998, *Globalization: The Human Consequences*, Polity Press-Blackwell Publishers, Cambridge-Oxford [trad. it. *Dentro la globalizzazione: Le conseguenze sulle persone*, Laterza, Roma-Bari, 2001].

-----, 1999, *La società dell'incertezza*, il Mulino, Bologna.

-----, 2000, *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge MA [trad. it. *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2011].

Castel, Robert, 2003, *L'insecurité sociale*, Editions du Seuil, Paris.

Castells, Manuel, 1996, *The Information Age: Economy, Society and Culture. I. The Rise of Network Society*, Blackwell Publ., Oxford [trad. it. *La nascita della società in rete*, EGEA-Università Bocconi, Milano 2002].

Drucker, Peter, 1993, *Post-Capitalist Society*, HarperCollins, New York [trad. it. *La società post-capitalistica*, Sperling & Kupfer, Milano 1993].

Giddens, Anthony, 1990, *The Consequence of Modernity*, Polity, Cambridge [trad. it. *Le conseguenze della modernità: Fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, il Mulino, Bologna 1994].

Harvey, David, 1989, *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford [trad. it. *La crisi della modernità*, il Saggiatore, Milano, 2010].

Hepworth, Mark, 1989, *Geography of the Information Economy*, Belhaven Press, London.

Lipietz, Alain, 1997, *The Post-Fordist World: Labour Relations, International Hierarchy and Global Ecology*, in «Review of International Political Economy», n. 4, pp. 1-41.

Rifkin, Jeremy, 2000, *The Age of Access: The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life Is a Paid-for Experience*, J.P. Tarcher/Putnam, New York [trad. it. *L'era dell'accesso: La rivoluzione della new economy*, Mondadori, Milano 2001].

Sennett, Richard, 1998, *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*, W.W. Norton & Co., New York e London [trad. it. *L'uomo flessibile: Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita professionale*, Feltrinelli, Milano 2010].

Zanini, Adelino e Fadini, Ubaldo, 2001, *Lessico Postfordista: Dizionario delle idee della mutazione*, Feltrinelli, Milano.

Le nuove geografie della mobilità

Attali, Jacques, 2003, *L'homme nomade*, Arthème Fayard, Parigi [trad. it. *L'uomo nomade*, Spirali, Milano, 2006].

Augé, Marc, 2007, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Editorial Gedisa S.A., Barcelona [trad. it. *Per una antropologia della mobilità*, Jaca Book, Milano, 2010].

Bærenholdt, Jørgen Ole, et al., 2003, *Performing Tourist Places*, Ashgate, Aldershot-Burlington.

Braidotti, Rosi, 1997, *Figurazioni del nomadismo*, in «Acoma», n. 13, pp. 43-57.

Clifford, James, 1997, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge MA [trad. it. *Strade: Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999].

Coleman, Simon e Crang, Mike, 2002, *Tourism: Between Place and Performance*, Berghahn Books, New York.

Cresswell, Tim e Merriman, Peter, 2011, *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects*, Ashgate, London.

Cresswell, Tim, 2006, *On the Move: Mobility in the Modern Western World*, Routledge, London-New York.

-----, 2010, *Towards a Politics of Mobility*, in «Environment and Planning D: Society and Space», vol. 28, n. 1, pp. 17-31.

Dagnino, Arianna, 1996, *I nuovi nomadi: Pionieri della mutazione, culture evolutive, nuove professioni*, Castelvecchi, Roma.

De Vecchis, Gino, 2014, *Geografia delle mobilità: Muoversi e viaggiare in un mondo globale*, Carocci, Roma.

Elliott, Anthony e Urry, John, 2010, *Mobile Lives*, Routledge, London-New York [trad. it. *Vite mobili*, il Mulino, Bologna, 2013].

Hannam, Kevin, Sheller, Mimi e Urry, John, 2006, *Mobilities, Immobilities and Moorings*, in «Mobilities», vol. 1, n. 1, pp. 1-22.

Juhász, Judit e Makara, Péter 2011, *New Mobility Trends in Europe: A Preliminary Analysis for Further Research*, European Foundation for the Improvement of Living and Working Conditions, Dublin.

Maitland, Robert e Newman, Peter, 2009, *World Tourism Cities: Developing Tourism off the Beaten Track*, Routledge, London, New York.

Maffesoli, Michel, 1997, *Du nomadisme: Vagabondages initiatiques*, Librairie Générale Française, Paris [trad. it. *Del Nomadismo: Per una Sociologia dell'Erranza*, Franco Angeli, Milano, 2000].

Minca, Claudio e Oakes, Tim, 2006, *Travels in Paradox: Remapping Tourism*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham.

Sayad, Abdelmalek, 1999, *La double absence: Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Éditions du Seuil, Paris [trad. it. *La doppia assenza: Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, Raffaello Cortina, Milano 2002].

Sheller, Mimi e Urry, John, 2006, *The New Mobilities Paradigm*, in «Environment and Planning A», vol. 38, n. 2, pp. 207-226.

Urry, John, 2000, *Sociology Beyond Societies: Mobilities for the Twenty First Century*, Routledge, London-New York.

-----, 2007, *Mobilities*, Polity, Cambridge UK-Malden MA.

Gli spazi urbani emergenti

Amendola, Giandomenico, 1997, *La città postmoderna: Magie e paure della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma-Bari.

Amin, Ash e Thrift, Nigel, 2001, *Cities, reimagining the urban*, Polity, Cambridge.

Augé, Marc, 2007, *Tra i confini: Città, luoghi, interazioni*, Mondadori, Milano.

Balducci, Alessandro, Fedeli, Valeria e Pasqui, Gabriele, 2008, *In movimento: Confini, popolazioni e politiche nel territorio milanese*, Franco Angeli, Milano.

Bauman, Zygmunt, 2003, *Fiducia e paura nella città*, Bruno Mondadori, Milano.

Caldeira, Teresa, 1996, *Fortified Enclave: The New Urban Segregation*, in «Public Culture», vol. 2, n. 8, pp. 303-328.

Ellin, Nan, 2003, *Fear and City Building*, in «The Hedgehog Review», vol. 3, n. 5, pp. 43-61.

Flusty, Steven, 1997, *Building Paranoia*, in Ellin, Nan, a cura di, *Architecture of Fear*, Princeton Architectural Press, Princeton, pp. 48-52.

Graham, Steve e Marvin, Simon, 2001, *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*, Routledge, London.

Gregotti, Vittorio, 2000, *Diciassette lettere sull'architettura*, Laterza, Roma-Bari.

Innerarity, Daniel, 2006, *El nuevo espacio público*, Espasa, Madrid [trad. it. *Il nuovo spazio pubblico*, Meltemi, Roma, 2008].

Martinotti, Guido, 1993, *Metropoli: La nuova morfologia sociale della città*, il Mulino, Bologna.

Mitchell, William, 1995, *City of Bits: Space, Place, and the Infobahn*, The MIT Press, Cambridge MA.

Sassen, Saskia, 1991, *The Global city: New York, London, Tokyo*, Princeton University Press, Princeton [trad. it. *Città globali: New York, Londra, Tokyo*, UTET, Torino-Milano, 1997].

Secchi, Bernardo, 2013, *La città dei ricchi e la città dei poveri*, Laterza, Bari.

Walzer, Michael, 1995, *Pleasure and Costs of Urbanity*, in Kasinitz, Philip, *Metropolis, Centre and Symbols of Our Times*, Macmillan, London, pp. 320-330.

Zukin, Sharon, 1995, *The Cultures of Cities*, Blackwell, Oxford.

I modelli di gestione delle differenze

Alibhai-Brown, Yasmin, 2000, *After Multiculturalism*, Foreign Policy Centre, London.

Banting, Keith e Kymlicka, Will, 2006, *Multiculturalism and the Welfare State*, Oxford UP, Oxford.

Barrett, Martyn, a cura di, 2013, *Interculturalism and Multiculturalism: Similarities and Differences*, Council of Europe, Strasbourg.

Cantle, Ted, 2012, *Interculturalism: The New Era of Cohesion and Diversity*, Palgrave Macmillan, Basingtoke.

Chambers, Iain, 2012, *The Museum of Migrating Modernities*, in Ferrara, Beatrice, a cura di, *Cultural Memory, Migrating Modernities and Museum Practices*, Politecnico di Milano, Milano, pp.13-32.

Council of Europe, 2008, *White Paper on Intercultural Dialogue*, Council of Europe, Strasbourg.

Kunz, Jean e Sykes, Stuart, 2007, *From Mosaic to Harmony: Multicultural Canada in the 21st Century*, PRI, Ottawa.

Kymlicka, Will, 1995, *Multicultural Citizenship: A Liberal theory of Minority Rights*, Oxford UP, Oxford.

-----, 2010, *The Rise and Fall of Multiculturalism?*, in Vertovec, Steven e Wessendorf, Susanne, a cura di, *The Multiculturalism Backlash: European Discourses, Policies and Practices*, Routledge, Abingdon.

Meer, Nasar e Modood, Tariq, 2012, *How Does Interculturalism Contrast with Multiculturalism*, in «Journal of Intercultural Studies», vol. 33, n. 2, pp. 175-196.

Modood, Tariq, 2007, *Multiculturalism: A Civic Idea*, Polity, Cambridge.

Panikkar, Raimon, 1999, *The Intrareligious Dialogue*, Paulist Press, Mahwah NJ [trad. it. *Dialogo culturale e interreligioso*, Jaca Book, Milano 2013].

-----, 2009, *Pluralismo e interculturalità*, Jaca Book, Milano.

Parekh, Bhikhu, 2006, *Rethinking Multiculturalism*, Palgrave Macmillan, Basingtoke.

Phillips, Anne, 2007, *Multiculturalism without Culture*, Princeton UP, Princeton.

Rattansi, Ali, 2011, *Multiculturalism: A Very Short Introduction*, Oxford UP, Oxford.

UNESCO, 2001, *Dichiarazione Universale dell'UNESCO sulla Diversità Culturale*, Parigi, 2 Novembre: http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_it.pdf.

Vertovec, Steven e Wessendorf, Susanne, a cura di, 2010, *The Multiculturalism Backlash: European Discourses, Policies and Practices*, Routledge, Abingdon.

Welsch, Wolfgang, 1999, *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in Featherstone, Mike e Lash, Scott, a cura di, *Spaces of Culture: City, Nation, World*, SAGE Publications, London, pp.194-213.

Wood, Phil e Landry, Charles, 2008, *The Intercultural City*, Earthscan, London.

La localizzazione dell'identità

Anderson, Benedict, 1991, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London-New York [trad. it. *Comunità immaginate: Origini e fortuna dei nazionalismi*, Manifestolibri, Roma, 1996].

Bauman, Zygmunt, 2010, *Intervista sull'identità*, Laterza, Roma-Bari.

- Bhabha, Homi K., 1990, *The Third Space. Interview with Homi Bhabha*, in Rutherford, Jonathan, *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence and Wishart, London, pp. 207-221.
- Bhabha, Homi K., 1994, *The Location of Culture*, Routledge, London-New York [trad. it. *I luoghi della cultura*, Meltemi editore, Roma, 2001].
- Brickell, Katherine e Datta, Ayona, 2011, *Translocal Geographies: Spaces, Places, Connections*, Ashgate, Farnham.
- Crosta, Pierluigi, 2010, *Pratiche: Il territorio "è l'uso che se ne fa"*, Franco Angeli, Milano.
- Fraser, Nancy, 1990, *Rethinking Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, in «Social Text», nn. 25-26, pp. 56-80.
- Galison, Peter, 1999, *Trading Zone: Coordinating Action and Belief*, in Biagioli, Mario, a cura di, *The Science Studies Reader*, Routledge, New York-London.
- La Cecla, Franco, 1988, *Perdersi: L'uomo senza ambiente*, Laterza, Roma-Bari.
- , 1993, *Mente locale: Per un'antropologia dell'abitare*, Eleuthera, Milano.
- Madanipour, Ali, 2010, *Whose Public Space?*, Routledge, London.
- Massey, Doreen, 1991, *A Global Sense of Place*, in «Marxism Today», n. 6, pp. 24-29.
- Pasqui, Gabriele, 2008, *Città, popolazioni, politiche*, Jaca Book, Milano.
- Pratt, Mary Louise, 1991, *Arts of the Contact Zone*, in «Profession», pp. 33-40.
- Rutherford, Jonathan, 1990, *Identity: Community, Culture, Difference*, Lawrence & Wishart, London.
- Saco, David, 2002, *Democracy, Public Space and the Internet*, Minnesota Press, Minneapolis.
- Sennett, Richard, 1976, *The Fall of Public Man*, Faber & Faber, London [trad. it. *Il declino dell'uomo pubblico*, Bruno Mondadori, Milano, 2006].
- Whitehead, Christopher, et al., 2015, *Defining 'Identity Places'*, MeLa – European Museums in an age of Migrations: <http://www.mela-archive.polimi.it/index?dossier=147/essay-defining-identity-places> [20150927].
- Zukin, Sharon, 2010, *Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places*, Oxford University Press, Oxford, New York [trad. It. *L'altra New York. Alla ricerca della metropoli autentica*, il Mulino, Bologna 2013].

La progettazione inclusiva

- Burton, Elizabeth e Mitchell, Lynne, 2006, *Inclusive Urban Design: Streets for Life*, Elsevier, Oxford.
- Clarkson, John, Coleman, Roger, Keates, Simeon e Lebbon, Cherie, 2003, *Inclusive Design*, Springer, London.
- Coleman, Roger, 1994, *The Case for Inclusive Design: An Overview*, in *Proceedings of the 12th Triennial Congress*, The International Ergonomics Association and The Human Factors Association of Canada, Toronto.
- European Commission, 2013, *Research and Innovation on Sustainable Urban Dynamics*, Publications Office of the European Union, Luxembourg.
- Goldsmith, Selwyn, 1963, *Designing for the Disabled*, RIBA, London [2001].
- Langdon, Pat, Lazar, Jonathan, Heylighen, Ann e Dong, Hua, 2014, *Inclusive Designing*, Springer, London.
- Lawson, Bryan, 2004, *What Designers Know*, Elsevier, Oxford.
- Mace, Robert, 1985, *Universal Design*, Designers West, Los Angeles.
- Preiser, Wolfgang e Ostroff, Elaine, 2001, *Universal Design Handbook*, Mc Graw Hill, New York.

Profili degli Autori

Anna Barbara

Ricercatrice di ruolo in Composizione architettonica e Urbana, tiene il Laboratorio di Fondamenti del Progetto (Laurea Triennale) e il Laboratorio di Design degli Interni (Laurea Magistrale) presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano. Si occupa dal 1998 di indagare il rapporto tra architettura, sensi e tempo. È stata borsista di Canon Foundation presso la Hosei University di Tokyo, Visiting Professor alla Kookmin University e al Techno Brain Master di Seoul. Tra le sue pubblicazioni più note, *Storie di architettura attraverso i sensi* (Bruno Mondadori 2000, riedizione Postmedia Books 2011); *Architetture invisibili: L'esperienza dei luoghi attraverso gli odori* (Skira 2006); *Sensi, tempo e architettura: Spazi possibili per umani e non* (Postmedia Books, 2012); il saggio *Forms of space and time* (in S. Yelavich e B. Adams, *Design as future-making*, Bloomsbury Publisher 2014) e il saggio *Identità possibili degli spazi inclusivi* (in A. Barbara, J. Ceresoli e S. Chiodo, *Interni Inclusivi: Dialoghi trasversali*, Maggioli 2016).

Luca Basso Peressut

Architetto, PhD in Composizione architettonica (IUAV, Venezia), è Professore Ordinario di Architettura degli Interni e Museografia, e Coordinatore del Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica, Urbana e degli Interni del Politecnico di Milano. È co-fondatore e membro del comitato scientifico del Master IDEA in Exhibition Design del Politecnico di Milano che ha diretto fino al 2012. È direttore e membro del comitato scientifico del Seminario Internazionale di Museografia e Archeologia Villa Adriana-Premio Piranesi che si tiene a Tivoli e Roma dal 2003. È stato membro del comitato scientifico della Conferenza

Nazionale degli Interni 2005, 2007 e 2010, e membro dal del comitato scientifico e co-organizzatore delle conferenze internazionali *IFW - Interiors Forum World*. È membro del comitato scientifico della Collana di Museografia della casa editrice Edifir di Firenze e consulente per la rivista di architettura «Area» dal 1997. È stato responsabile locale della ricerca PRIN L'intervento nelle aree archeologiche per attività connesse alla musealizzazione e alla comunicazione culturale. È stato coordinatore del progetto MeLa - European Museums in an Age of Migrations, finanziato dalla Commissione Europea nell'ambito del Settimo programma quadro. È partner della ricerca TRACES - Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts, finanziato dalla Commissione Europea-H2020. Tra le sue ultime pubblicazioni: *Museums in an Age of Migrations: Questions, Challenges, Perspectives* (a cura di L. Basso Peressut e C. Pozzi, EU-Polimi 2012); *European Museums in the 21st Century: Vol. 1; 2; 3* (a cura di L. Basso Peressut, F. Lanz e G. Postiglione, EU-Polimi 2013); *Wandering in Knowledge: Inclusive Spaces for Culture in an Age of Global Nomadism* (a cura di L. Basso Peressut, I. Forino e J. Leveratto, Maggioli 2016).

Francesco M. Cataluccio

Francesco Matteo Cataluccio ha studiato filosofia e letteratura a Firenze e Varsavia. Ha curato le opere di Witold Gombrowicz (presso Feltrinelli) e di Bruno Schulz (Einaudi 2001 e Siruela 2009). Ha scritto: *Immatùrità: La malattia del nostro tempo* (Einaudi 2004; nuova edizione ampliata 2014); *Che fine faranno i libri?* (Nottetempo 2010); *Vado a vedere se di là è meglio: Quasi un breviario mitteleuropeo* (Sellerio 2010; Premio Dessi per la letteratura); *Chernobyl* (Sellerio 2011); *L'ambaradan delle quisquiglie* (Sellerio 2012); *La memoria degli Uffizi* (Sellerio 2013). Collabora a «Inventario», «ilPost.it», «doppiozero.com» e «La Rivista di Engramma», la tradizione classica nella memoria occidentale». Nel 2013 ha vinto il Premio Ryszard Kapuściński.

Giulio Ceppi

Architetto e designer, studia alla Scuola Politecnica di Milano, Phd al Politecnico di Milano, dove è docente dal 1994 e quindi ricercatore. Si occupa dai primi anni Novanta di progettazione sensoriale e design dei materiali, di nuove tecnologie e strategie di identità: fino al 1997 coordina il Centro Ricerche Domus Academy e in seguito è *senior design consultant* di Philips Design. Nel 1999 fonda Total Tool, società di *visioning* e *design*

strategy, con sedi a Milano e Buenos Aires. Ha tenuto conferenze e workshop in oltre 25 paesi e scritto vari saggi sul design e la cultura del progetto, tra cui *Oggetti esistibili* (Scheiwiller 2005); *Design storytelling* (Fausto Lupetti 2012); *Biogenie* (Listlab 2014).

Jacqueline Ceresoli

Storica e critica dell'arte con specializzazione in Archeologia Industriale, si occupa di teoria delle arti visive ed è docente a contratto al Politecnico di Milano e all'Accademia di Brera. Collabora con: «L'Arca», «Luce», «Flash Art», «Il Giornale», «www.exibart.com», «Op.Cit.». Ha pubblicato: *Opere Recenti: Gianfranco Pardi* (Electa 1998); *La nuova scena urbana: Cittàstrattismo e urban art* (Franco Angeli 2005); *Grazia Varisco* (Skira 2006); *Light Abstr-Action: Maria Cristiana Fioretti* (Mazzotta 2010); *Trans-Design: L'identità ibrida e contaminata dei prodotti di inizio millennio* (Tecniche Nuove 2008); *Anne Blanchet: Light Drawings* (Silvana Editore 2014); *Interni inclusivi: Dialoghi Trasversali* (a cura di A. Barbara, J. Ceresoli e S. Chiodo, Maggioli 2016).

Simona Chiodo

Simona Chiodo è Professore Associato al Politecnico di Milano, dove insegna Filosofia dell'esperienza e della conoscenza (Laurea Triennale) ed Estetica (Laurea Magistrale). Tra le sue pubblicazioni recenti: *Estetica dell'architettura* (Carocci 2011, Premio Filosofico Castiglioncello 2012, sezione A. Musu); *Io non cerco, trovo: Un empirismo contemporaneo* (Bollati Boringhieri 2011); *Apologia del dualismo: Un'indagine sul pensiero occidentale* (Carocci 2013, ristampa 2014); *La bellezza: Un'introduzione al suo passato e una proposta per il suo futuro* (Bruno Mondadori 2015); *Che cos'è un ideale: Da Platone alla filosofia contemporanea* (Carocci 2016).

Irene Cieraad

Irene Cieraad è un'antropologa culturale e Professore Associato al Dipartimento di Interiors, Facoltà di Architecture and the Built Environment della Delft University of Technology. Ha all'attivo pubblicazioni su diversi argomenti, ma la sua tematica principale di ricerca riguarda l'analisi degli interni domestici e lo spazio costruito secondo una prospettiva antropologica. A questo riguardo ha curato il volume *At Home: An Anthropology of Domestic Space* (Syracuse University Press 2006).

Francesca Danesi

Architetto e PhD in Architettura degli Interni e Allestimento presso il Politecnico di Milano, attualmente collabora con il dipartimento DASTU e con altre istituzioni ad attività didattiche e di ricerca. Per la parallela formazione artistica e le esperienze professionali (come architetto, scenografa, musicista, curatrice e artista visiva), la sua personale ricerca verte sulle relazioni che intercorrono tra l'Architettura e le altre Arti, con interesse crescente per la dimensione socio-antropologica e politica. Ha scritto diversi testi sugli Interni, la Museografia e l'Allestimento, come, *La ri-attivazione artistica di borghi abbandonati come progettazione e sperimentazione condivisa di possibilità alternative* (2017) e *Abitare liminare, in una rete di linee che si intersecano* (con Marco Lucchini, 2016).

Lavinia Dondi

Architetto e PhD, è docente a contratto in Architettura degli Interni presso il Politecnico di Milano. Consegue il dottorato in Architettura degli Interni e Allestimento nel 2015 con la tesi dal titolo *Intorno alla biblioteca di quartiere. Il progetto degli spazi per la cultura: Idee, contesti, architetture*. Dal 2010, dopo la laurea magistrale, collabora con il dipartimento DASTU a diverse attività di ricerca, attraverso le quali approfondisce, da una parte, l'architettura degli spazi per la cultura, e dall'altra, l'architettura degli spazi aperti, affrontata attraverso una lettura dei luoghi dalla scala del paesaggio a quella del dettaglio. È autrice di diverse pubblicazioni, l'ultima delle quali è *The Network of Local Libraries* (in L. Basso Peressut, I. Forino e J. Leveratto, *Wandering in Knowledge: Inclusive Spaces for Culture in an Age of Global Nomadism*, Maggioli 2016).

Elena Elgani

Architetto e PhD, ha conseguito il dottorato di ricerca in Architettura degli Interni e Allestimento presso il Politecnico di Milano con la tesi *Ospitalità nomade: Interni temporanei per gli eventi urbani* (2016). Svolge attività di ricerca, didattica e professionale nell'ambito dell'architettura degli interni e dell'interior design con particolare interesse per il sistema dell'ospitalità turistico ricettiva e per le sue trasformazioni. Si interessa di architettura temporanea per i nuovi modi di abitare e di processi di ibridazione tra gli spazi. È professore a contratto presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano e collabora a master internazionali per Poli.design. Ha pubblicato saggi in testi dedicati all'interior design e articoli

su riviste nazionali tra cui *Hospitality Contract* (con F. Scullica, «Domus» 2016) e *I nuovi spazi dell'ospitalità* (con F. Scullica, «Ottagono» 2014).

Imma Forino

Architetto e PhD, è Professore Ordinario di Architettura degli Interni e Allestimento, membro del collegio docenti del Dottorato in Progettazione architettonica, Urbana e degli Interni e del Comitato organizzativo delle Conferenze internazionali *IFW - Interiors Forum World* presso il Politecnico di Milano. Redattore della rivista «Op. cit.», fa parte del Comitato scientifico della rivista «Ark» e del Comitato editoriale della Collana di studi «ii inclusive interiors» (Maggioli). Fra le pubblicazioni si segnalano i volumi: *L'interno nell'interno* (Alinea 2001); *Eames, design totale* (Testo&immagine 2002); *George Nelson, thinking* (Testo&immagine 2004); *Uffici: Interni arredi oggetti* (Einaudi 2011). Con quest'ultimo ha vinto il Premio Biella Letteratura e Industria 2012 per la saggistica.

Tonino Griffero

Professore Ordinario di Estetica all'Università di Roma Tor Vergata, dirige il Master in Comunicazione estetica e museale (Scuola IAD, Tor Vergata), la rivista «Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience», il Colloquium «Sensibilia» e le seguenti collane editoriali: «Percezioni. Estetica & Fenomenologia» (Marinotti); «Sensibilia» («Mimesis»); «Atmospheric Spaces» (Mimesis International). Tra le sue pubblicazioni più recenti, le monografie *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali* (Laterza 2010, traduzione inglese *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, Routledge 2014); *Quasi-cose: La realtà dei sentimenti* (Bruno Mondadori 2013, trad. ing. *Quasi-Things*, Suny Press, in corso di stampa); *Il pensiero dei sensi: Atmosfere ed estetica patica* (Guerini 2016).

Francesca Lanz

Architetto e PhD, è Ricercatrice presso il dipartimento DASTU del Politecnico di Milano, dove dal 2006 svolge attività di ricerca e didattica nell'ambito dell'Architettura degli Interni e dell'Allestimento. Dal 2010 è membro del gruppo di ricerca AIMAC – Architettura degli Interni, Musei e Ambiente Costruito, partecipando allo sviluppo di diversi progetti internazionali sui temi della museografia e degli heritage studies, tra i quali: MeLa – European Museums in an age of migrations (EU-FP7, 2011-2015) e TRACES – Transmitting Contentious Cultural Heritages with the Arts (EU-H2020, 2016-2019).

Jacopo Leveratto

Architetto e PhD, è docente a contratto in Architettura degli Interni presso il Politecnico di Milano e collabora con il dipartimento DAStU a ricerche focalizzate sull'abitabilità dello spazio urbano. Autore di numerosi saggi e articoli, è *associated editor* di «iijournal: The International Journal of Interior Architecture + Spatial Design», corrispondente di «Op. Cit.» e fa parte del Comitato editoriale della Collana di studi *ii inclusive interiors* (Maggioli). Tra le sue ultime pubblicazioni: *Città personali: Interni urbani a misura d'uomo* (LetteraVentidue 2015); *Città da abitare: La misura urbana dell'inclusività* (Maggioli 2017).

Antonio Longo

Phd, Architetto e urbanista, è Professore Associato presso il dipartimento DAStU del Politecnico di Milano, dove insegna Progettazione Urbanistica ed è direttore del nuovo corso di laurea in Landscape Architecture presso la Scuola AUIC. Co-fondatore di UbiStudio con Alessandro Ali, ha al suo attivo piani e progetti per città (Jesi, San Donato Milanese, Cernusco Sul Naviglio, Romano di Lombardia), bacini fluviali (Lura, Seveso, Lambro), per l'inserimento paesaggistico di grandi infrastrutture (Pedemontana Lombarda) per il sistema dei parchi metropolitani Milanesi (progetto ReLambro per la rete ecologica del fiume Lambro Milanese).

Elena Montanari

Architetto e PhD, è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano, dove dal 2005 collabora alle attività didattiche e di ricerca. Tra i principali programmi a cui ha partecipato, il progetto MeLa – European Museums in an Age of Migrations e le attività promosse nell'ambito della Cattedra UNESCO in Architectural Preservation and Planning in World Heritage Cities del Polo Territoriale di Mantova.

Chiara Rabbiosi

Chiara Rabbiosi è attualmente assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze per la Qualità della Vita dell'Università di Bologna. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi Urbani (URBEUR) all'Università di Milano-Bicocca nel 2009. Si occupa prevalentemente di rigenerazione urbana e geografie del consumo, del turismo e del *branding* territoriale nelle loro implicazioni culturali, sociali e politico-economiche. Ha pubblicato numerosi articoli su riviste nazionali e internazionali (tra

cui «Cities», «Gender, Place and Culture», «Annals of Tourism Research») e il volume *Nuovi itinerari del consumo* (Maggioli 2013).

Greg Richards

Professore di Placemaking and Events alla NHTV Breda University of Applied Sciences e di Leisure Studies alla Università di Tillburg, in Olanda, ha collaborato a numerosi progetti per diversi governi nazionali, per organizzazioni turistiche e per una serie di municipalità. Tra le sue più recenti pubblicazioni si annoverano: *Reinventing the local in tourism: Producing, consuming and negotiating place* (curatela con A. Paolo Russo, Channel View Publications 2016) e *the SAGE Handbook of New Urban Studies* (curato con J.A. Hannigan, Sage 2017).

Pierluigi Salvadeo

Architetto e PhD, è Professore Associato nella Scuola AUIC del Politecnico di Milano. È autore di diverse pubblicazioni con case editrici nazionali ed estere. Partecipa e cura workshop di progettazione architettonica sia in Italia che all'estero. Partecipa e cura convegni nazionali e internazionali. È membro di comitati editoriali di collane scientifiche. È socio dello studio di progettazione Stefano Guidarini-Pierluigi Salvadeo architetti associati, che si occupa di progettazione architettonica di edifici, di interni, di design, di allestimenti espositivi e teatrali, partecipando a diversi concorsi di architettura nazionali ed internazionali e ottenendo diversi premi e riconoscimenti, tra cui il Primo premio "Atelier Castello" al Concorso per la sistemazione provvisoria di piazza Castello a Milano per EXPO 2015 (con Snark).

Francesco Scullica

Architetto e PhD, è Professore Associato presso il dipartimento Design del Politecnico di Milano, dove svolge attività didattica e di ricerca. Svolge anche attività di consulenza professionale. Fra i suoi ambiti di ricerca si segnalano l'ospitalità, il *retail design*, il progetto per gli spazi ufficio e la progettazione accessibile. È stato membro del Collegio dei docenti del Dottorato di Architettura degli Interni del Politecnico di Milano. È direttore scientifico del Master Interior Design, di cui è stato co-progettista, e co-direttore dell'Executive Design Management Master for Innovative Environments, master istituito fra la Tongji University di Shanghai e il Politecnico di Milano. Fra le sue principali pubblicazioni si segnalano: *Bruno Morassutti, quattro realizzazioni un percorso metodologico*, *Human Hotel design* (con G. Del Zanna e M.R. Fossati), *Curarsi Lontano*

da casa (con G. Del Zanna e R. Co) editi da Franco Angeli, e *Interni Ospitali* edito da Maggioli. Svolge attività di Visiting Professor in diverse università e scuole di design internazionali.

Kali Tzortzi

Kali Tzortzi è Professore Associato di Museologia all'Università di Patras. Insegna Organization and Design of Museum Space al Master in Museum Studies dell'Università di Atene. Ha conseguito il dottorato presso The Bartlett, University College London, con una ricerca sull'interazione tra edificio e allestimento nei musei. Ha lavorato come consulente di mostre per il Ministero della Cultura greco e per concorsi di design nazionali e internazionali. Il suo libro più recente, *Museum Space: Where Architecture Meets Museology* (Routledge 2015), definisce una metodologia per lo studio dei musei esistenti e una cornice teorica per la loro interpretazione.

Elenco delle illustrazioni

- p. 16 Soglia di un'abitazione tradizionale giapponese, foto dell'Autrice.
- p. 30 Casa Bernarda, Toscana, foto di Alberto Strada.
- p. 36 Peter Zumthor, Bruder Klaus Field Chapel, Mechernich, 2007, foto di Kateer (CC).
- p. 52 Interno di un appartamento per studenti olandese, foto dell'Autrice.
- p. 68 Collectif Etc., Place au Changement, Saint-Etienne, 2011, per concessione di Collectif Etc.
- p. 78 Dall'alto in basso: Collectif Etc., Place au Changement, Saint-Etienne, 2011, per concessione di Collectif Etc; Carlos Martinez e Pipilotti Rist, City Lounge, San Gallo., 2005, foto dell'Autore.
- p. 86 Cena in Bianco a Milano in Piazza Castello durante Expo 2015, foto dell'Autore.
- p. 94 Dall'alto in basso: Keiichi Matsuda, *Augmented City*, 2010, per concessione dell'Autore; El Campo de Cebada, Madrid, 2010, foto dell'Autore.
- p. 102 Michelangelo Pistoletto, performance *Il Terzo Paradiso*, Ginevra, 2014, foto di Annik Wetter (CC).
- p. 116 Laboratorio Arti Civiche, *Big Rocket*, razzo costruito dagli abitanti, sul set cinematografico *Space Metropoliz*, 2011, foto di Luca Ventura.
- p. 122 Dall'alto in basso: Carlo Gianferro, *Ritratto di famiglia con opera*, MAAM, 2013; Michelangelo Pistoletto, *Venere degli stracci*, MAAM, 2015, foto di Giorgio Sacher.
- p. 128 Immagine di un concerto, Piano City, Milano, 2016 (CC).
- p. 146 Esterno della Rothko Chapel, Houston, 1971, foto di Ed Uthman (CC).

- p. 154** AROS Aarhus Kunstmuseum, foto di Lars Aaroe, per concessione di AROS Aarhus Kunstmuseum.
- p. 160** Dall'alto in basso e da sinistra a destra: Ofalur Eliasson, *Your rainbow panorama*, AROS Aarhus Kunstmuseum, foto di Ole Hein Pedersen, per concessione di AROS Aarhus Kunstmuseum; Tate Modern, Londra, vista della riva nord del Tamigi e della Turbine Hall, foto dell'Autrice, per concessione Tate; Moesgaard Museum, Aarhus, vista del tetto verde e dello spazio principale, foto di Media Department, per concessione di Moesgaard Museum.
- p. 166** Layout spaziali della mostra *Soundscapes* alla National Gallery di Londra, del 21st Century Museum of Contemporary Art di Kanazawa, del museo AROS e dei Tate Tanks, elaborazione grafica dell'Autrice.
- p. 170** Adjaye Associates, Idea Store Chrisp Street, Londra, 2004, foto dell'Autrice.
- p. 174** Bruno Zevi e Studio A/Z, Biblioteca Civica Luigi Einaudi, Dogliani, 1963, foto dell'Autrice.
- p. 184** Brigata Tognazzi, *Dumia*, cupola interreligiosa, Biennale dei Giovani Artisti di Torino, 2002, foto dell'Autrice.
- p. 190** Dall'alto in basso: Anna Barbara, *Ut Unum*, installazione interreligiosa, Refettorio Ambrosiano, 2016; *Spitingling*, Progetto di torre interreligiosa per il Laboratorio di Design degli Interni (proff. A. Barbara, R. Gilad, P. Gandini; A. Destro, N. Gobini) di A. Ertin, M. Tarasio, W. Weipeng, B. Zannoni, A. A. 2016-2017.
- p. 196** Concrete, Zoku living kitchen, Amsterdam, 2016, foto di Ewout Huibers per Zoku e concrete.
- p. 204** Dall'alto in basso: vista degli spazi comuni aperti al pubblico del co-living Zoku, Amsterdam, 2016, foto di Ewout Huibers per Zoku e concrete; The Design Agency, Generator Hostel, Barcellona, 2013, per concessione di Generator Hostels.
- p. 210** Dall'alto in basso: Exyzt, Southward Lido, Londra, 2008, per concessione di Hannes Schreckensberger/EXYZT; BC studies con Michael Lefeber, Yes We Camp, Marsiglia, 2013, per concessione di Sébastien Normand.
- p. 214** CH + QS (Josemaría de Churtichaga + Cayetana de la Quadra-Salcedo), Madrid Hub Garage, Madrid, 2009, foto di Daniel Torrelló, per concessione di CH + QS.
- p. 228** Martin Krenn, Aisling O'Beirn, *A Dialogical Project to Counter the Antagonistic Politics of Architectural and Linguistic Limbo*, 2016 (Progetto TRACES: Creative Co-Production 5 "Transforming Long Kesh/Maze Prison").
- p. 234** Dall'alto in basso: *The WALL*, installazione multimediale interattiva Museum of Copenhagen, foto di Caspar Miskin; pannello conclusivo della mostra *Un air d'Italie*, Musée Dauphinois, Grenoble, 2012, per concessione del Musée Dauphinois.
- p. 238** Dall'alto in basso: Tal Adler, *shooting* dell'opera *The Skull Cabinet*, Natural History Museum Vienna, 2012 (Progetto TRACES: Creative Co-Production 4 "Dead Images"), foto di Michael Zupraner; fotografie dall'archivio della Mediaş synagogue, Romania (Progetto TRACES: Creative Co-Production 1 "Absence as Heritage"), foto di Michael Nork.
- p. 244** Neutelings Riedijk, Museum aan de Stroom – MAS, Anversa, 2011, foto di Filip Dujardin, per concessione del MAS.
- p. 250** Dall'alto in basso: Patrick Bouchain e Loïc Julienne, Construire – atelier d'architecture, La Salle des Fêtes del Musée National de l'Histoire de l'Immigration, Palais de la Porte Dorée, Parigi, 2007, foto di Guilhem Vellut; Herzog & de Meuron, il foyer dei Tanks presso la TATE Modern, Londra, 2012, foto di Francesca Lanz.
- p. 256** Dall'alto in basso: Jeffrey Schnapp e Studio Terragni, La Galleria Bianca, Gallerie di Piedicastello, 2007, per concessione della Fondazione Museo Storico del Trentino; Neutelings Riedijk, Museum aan de Stroom – MAS, Anversa, 2011, foto di Filip Dujardin, per concessione del MAS.
- p. 264** Mercato di Santa Maria del Suffragio, Milano, 2016, foto dell'Autrice.
- p. 280** Vista dell'ostello Casa Bella Gracia, Barcellona, foto dell'Autore.
- p. 298** Giulio Ceppi/Total Tool, esterno dell'Autogrill Villorosi Est, Autostrada Milano-Laghi, foto dell'Autore.
- p. 304** Giulio Ceppi/Total Tool, area comunicazione e servizi dell'Autogrill Villorosi Est, Autostrada Milano-Laghi, foto dell'Autore.
- p. 306** Giulio Ceppi/Total Tool, Toilet Lounge dell'Autogrill Villorosi Est, Autostrada Milano-Laghi, foto dell'Autore.

