



ER MUSEI E TERRITORIO

Dossier

5
IBC

ISTITUTO PER I BENI ARTISTICI
CULTURALI E NATURALI
DELLA REGIONE EMILIA-ROMAGNA

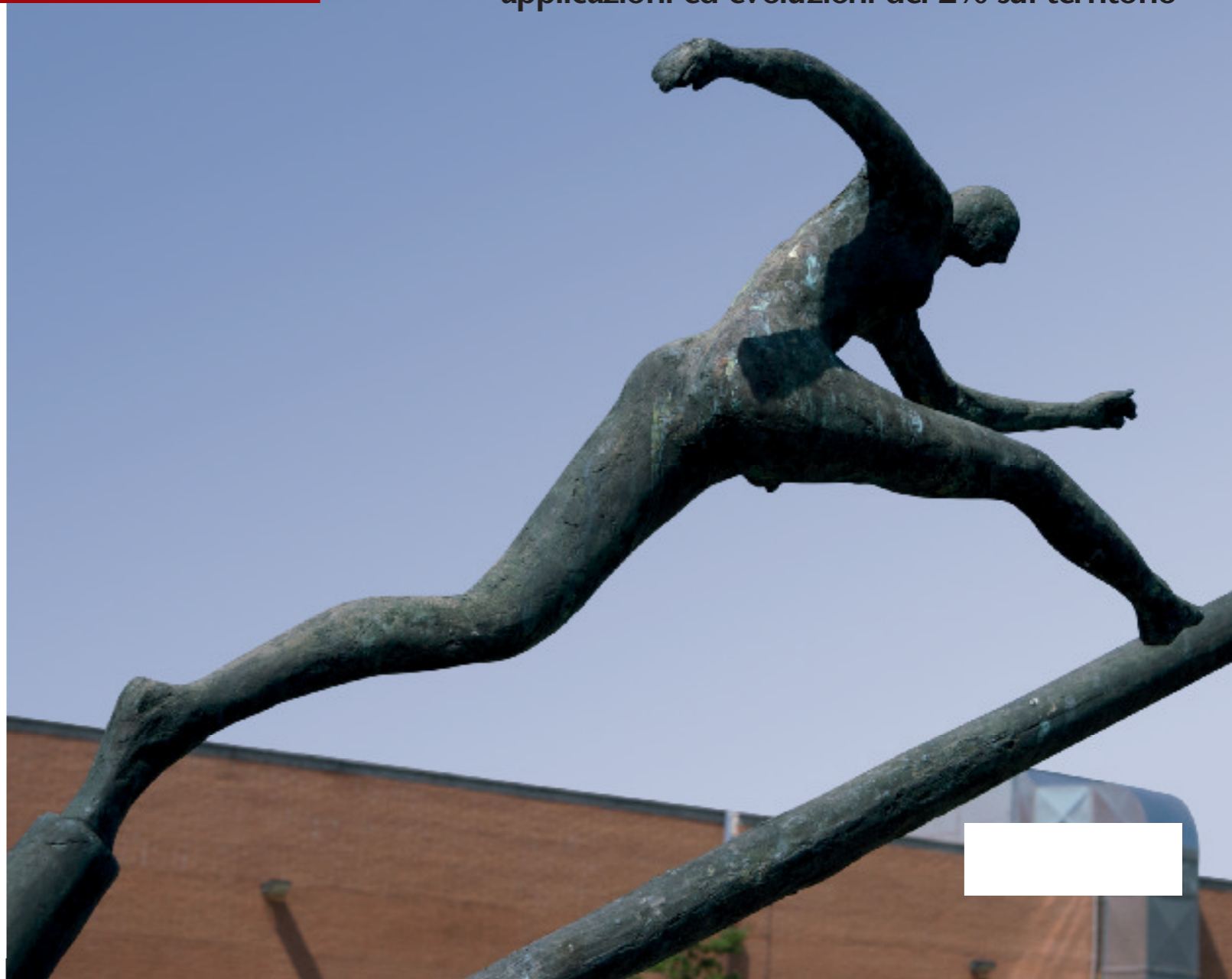
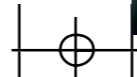
Il percento per l'arte in Emilia-Romagna

La legge del 29 luglio 1949 n. 717:
applicazioni ed evoluzioni del 2% sul territorio



Il percento per l'arte in Emilia-Romagna

€ 25,00

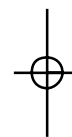


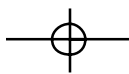


5 **ER** MUSEI E TERRITORIO

Dossier

ISTITUTO PER I BENI ARTISTICI
CULTURALI E NATURALI
DELLA REGIONE EMILIA-ROMAGNA





Art direction
Lisa Marzari

Progetto grafico
Francesca Frenda

Impaginazione
Simona Pinchiorri

In copertina
Giuseppe Maraniello, [*Senza titolo*],
1999, bronzo, ferro e cemento,
Rimini, Caserma dell'Arma dei Carabinieri.
Foto di A. Scardova (IBC)

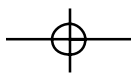
In quarta di copertina
Davide Rivalta, [*Occulti latices*],
2002, bronzo,
Ravenna, Tribunale Nuovo.
Foto di A. Scardova (IBC)

© 2009 Dossier
Istituto per i beni artistici culturali e naturali
della Regione Emilia-Romagna
Via Galliera 21 - 40121 Bologna
www.ibc.regione.emilia-romagna.it

© 2009 Editrice Compositori
via Stalingrado 97/2 - 40128 Bologna
tel. 051 3540111 - fax 051 327877
info@compositori.it
www.compositori.it

ISBN 978-88-7794-654-6

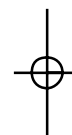
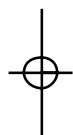
L'Istituto per i beni culturali si dichiara pienamente disponibile,
nel caso di involontari errori, a regolare eventuali pendenze
con gli aventi diritto che non sia stato possibile contattare.



ISTITUTO PER I BENI ARTISTICI CULTURALI E NATURALI
DELLA REGIONE EMILIA-ROMAGNA

Il per cento per l'arte in Emilia-Romagna

**La legge del 29 luglio 1949 n. 717:
applicazioni ed evoluzioni del 2% sul territorio**



a cura di
Claudia Collina

 **EDITRICE
COMPOSITORI**





Ricerche archivistiche

Francesca Alessi, Claudia Collina (IBC), Eva Frisenda

Fotografie

Tutte le fotografie di questo libro sono di Andrea Scardova (IBC).
Quelle alle pp. 33-41 sono anche dell'Archivio fotografico dell'IBC, dell'Archivio fotografico del Museo della Città di Ravenna e di Tano D'Amico. Le foto alle pp. 43-52 sono anche di Andrea Zanelli (IBC).

Coordinamento editoriale

Carlo Tovoli (IBC)

Ufficio stampa IBC

Valeria Cicala, Isabella Fabbri, Carlo Tovoli
www.ibc.regione.emilia-romagna.it

Ringraziamenti

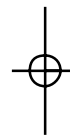
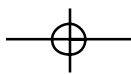
Questo libro si avvale della generosità intellettuale, della fiducia e dell'entusiasmo di molte persone, che desidero qui ringraziare: Flavio Delbono per il significativo indirizzo economico-legislativo; Piero Cammarota e Alessandro Zucchini per gli importanti contributi alla ricerca; Maurizio Avanzolini, Paola Barzanti, Chiara Burgio, Vladimiro Camporesi, Gabriele Dadati, Giovanna Damiani, Rossella Fanti, Giancarlo Fre, Lucia Governatori, Luigi Lazzari, Davide Marchi, Stefania Mirandola, Sandro Parmiggiani, Angela Pelliccioni, Maria Grazia Pini, Maurizio Ricciardelli, Davide Rivalta, Matteo Zauli e Gabriele Zelli per la straordinaria collaborazione.

Inoltre grazie a: Marcella Accorsi, Claudio Agosti, Monica Aiello, Livo Alberani, Mariangela Alessi, Palmese Aniello, Stefano Angelillo, Vito Ataliano, Alfredo Azzini, Maura Babotti Vecchiati, Andrea Barbieri, Maurizio Barbieri, Leda Bartoletti, Rossana Bartone, Giandomenico Barrella, Maria Basenghi, Linda Battaglia, Paola Belletti, Luisella Bellini, Maria Benassi, Davide Benati, Valeria Bergami, Maria Grazia Bernardini, Maria Pia Bertini, Giancarlo Bianconcini, Lidia Bortolotti, Sandra Buzzoni, Fabrizio Calanchi, Lorenza Calandrini, Marco Campana, Patrizia Cappelli, Barbara Casadei, Patrizia Casadio, Erica Caselli, Sandro Casoli, Loretta Cassanelli, Roberto Cavalieri, Paolo Chairini, Augusto Ciacci, Giuseppe Cicchetti, Paola Corni, Filippo Cullaro, Maddalena Degli Esposti, Anna Dionigi, Andrea Donati, Giovanni Dossetti, Vania Eusini, Maurizio Ferrai, Maria Assunta Ferri, Lorella Finelli, Eliana Fiorini, Gennaro Flaret, Annalisa Fontana, Paola Fontana, Giuseppe

Formaggio, Costanza Fortini, Giuliano Fomaciari, Federica Fornasari, Barbara Forti, Antonio Fabiano Franza, Miranda Frisoni, Silvia Gaiba, Nadia Gardini, Bartolomeo Gaudiano, Elisabetta Gherardi, Luigia Ghetti, Federico Ghinassi, Patrizia Ghirardelli, Lelia Giordani, Dario Giordano, Linda Giordano, Gualtiero Gori, Anna Grandi, Elisa Grisanti, Athos Gualandi, Micaela Marvet Guarino, Carla Lazzari, Fiamma Lenzi, Bice Loschi, Fernando Maffuccini, Gino Malaguti, Maurizio Mandolfo, Alessandro Mancini, Gaia Marani, Gianfranco Maraniello, Giuseppe Maraniello, Claudia Marigiò, Graziella Martinelli Braglia, Raffaele Masetti, Caterina Mazzoni, Elena Melloni, Paola Menozzi, Valerio Missori, Beatrice Montanari, Emanuela Montecavalli, Lidia Moretti, Anna Morrone, Sonia Muzzarelli, Laura Novelli, Giuseppe Parrello, Michele Pasotti, Patrizia Pellacai, Ivana Pelliconi, Giovanna Pelosi, Emanuela Peri, Paolo Perotti, Paola Pezzi, Carolina Pittillo, Fabrizia Piazzolla, Annamaria Piccinetti, Luisa Pinotti, Luciano Pozzolo, Lucia Ragazzi, Antonio Raimondo, Rita Rambelli, Alfredo Ranza, Luciano Ravaglia, Patrizia Ravagi, Giovanni Reali, Giuseppe Riccardi, Vanna Ricci, Davide Rivalta, Renzo Rizzoli, Orianna Roncarati, Serenella Sacchetti, Carlo Sacchi, Giuseppe Savini, Davide Scarabelli, Maurizio Speciale, Rita Tonioli, Claudia Toschi, Giacomo Sangiorgi, Oriole Spezzani, Concetta Tolve, Elena Torcellini, Marisa Tronconi, Rolando Valli, Virna Valmori, Paolo Vecchi, Franco Venturi, Freddy Veroni, Pietro Verreggia, Francesco Verzelli, Mirella Zaccarelli, Eleonora Zaccheroni, Nicola Zamboni, Christian Zucconi.

Indice

7	Una legge alla prova <i>Ezio Raimondi</i>	119	I luoghi del percento
		121	Catalogo fotografico delle opere
9	Il percento per l'arte	231	Riflessioni per una legge regionale
11	La difficile vita della decorazione pubblica e la sua fortuna privata <i>Andrea Emiliani</i>	233	Arte contemporanea e Pubblica Amministrazione: la legge del 29 luglio 1949 n. 717 e sue modificazioni, lo specchio legislativo di una storia di carsico affetto <i>Claudia Collina</i>
21	Architettura, arte, città: un rapporto da ritrovare <i>Piero Orlandi</i>	245	Considerazioni legislative <i>Elena Bastianin</i>
33	Musei e percentuale per l'arte. Promotori di creatività e consapevolezza <i>Laura Carlini</i>	249	Relazione illustrativa al progetto di legge regionale recante <i>Norme regionali per l'arte negli edifici pubblici</i>
43	Da ovest a est: itinerario di architetture del due percento (da Piacenza a Rimini) <i>Andrea Zanelli</i>	255	Progetto di legge regionale <i>Norme regionali per l'arte negli edifici pubblici</i>
55	Storia dell'arte del percento in Emilia-Romagna <i>Claudia Collina</i>	259	Apparati
		261	Indice dei luoghi del percento per l'arte
		265	Indice dei nomi
89	Contributi tematici		
91	Vita urbana e arte contemporanea <i>Matilde Callari Galli</i>		
97	Il 2% di niente? <i>Massimo Pulini</i>		
101	L'unità delle espressioni artistiche negli edifici pubblici bolognesi del Novecento <i>Paolo Frabboni</i>		
107	Opere d'arte come aiuto al modello di cura sanitaria <i>Graziano Campanini</i>		
111	IdeARTE per la Manifattura delle Arti a Bologna <i>Dede Auregli</i>		



Una legge alla prova

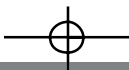
È passato più di mezzo secolo da quando, nella prima Italia repubblicana, veniva emanata la legge del 29 luglio 1949, n. 717, che, come si ricorda, istituiva il principio che «le Amministrazioni dello Stato, anche con ordinamento autonomo, nonché tutti gli enti pubblici che provvedano all'esecuzione di nuove costruzioni di edifici pubblici ed alla ricostruzione di edifici pubblici distrutti per cause di guerra devono destinare al loro abbellimento mediante opere d'arte una quota non inferiore al 2% del loro conto totale». Da allora, in tempi diversi, le si sono affiancati nuovi interventi legislativi con modifiche e sviluppi, dalla legge del 3 marzo 1960, n. 237 alla legge n. 352 dell'8 ottobre 1997, dal decreto ministeriale del 29 gennaio 2007 'Linee guida per l'applicazione della legge n. 717/1949' al disegno di legge sulla qualità architettonica approvato dal Consiglio dei ministri del 29 novembre 2008, coinvolgendo, secondo il dettato costituzionale, anche le Regioni. Ed è un 'dossier' normativo che precisa via via distinzioni e concetti dopo la nozione originaria, sostanzialmente retorica, di abbellimento. Resta solo da stabilire che cosa poi vi corrisponda nell'universo fattuale degli uomini e delle istituzioni.

Attento da sempre al dialogo dei linguaggi artistici e alla loro rilevanza civile di beni culturali, il nostro Istituto ha pensato proprio che convenisse indagare che cosa è accaduto alla legge n. 717 del 2% in questo cinquantennio, e di seguirne analiticamente l'applicazione di luogo in luogo, di costruzione in costruzione. Ne è nata così una ricerca lunga e laboriosa fra archivi, soprintendenze, comuni e altri soggetti che, alla fine, è divenuto un censimento e un bilancio di un patrimonio praticamente sconosciuto, e for-

se anche un capitolo inedito di storia del gusto e del costume contemporaneo, da interrogare e valutare nella varietà sorprendente dei casi e degli esiti stilistici. E questo volume che oggi giunge alle stampe ne dà conto, arricchito di commenti e di prospettive e considerazioni complementari. Nello stesso tempo ci è parso che alla sua presentazione si potesse associare una giornata di studi con la partecipazione di politici, amministratori, artisti, urbanisti, architetti, ingegneri, critici e soprintendenti; un gruppo di lavoro interistituzionale ha poi preparato un progetto di legge regionale 'Norme regionali per l'arte negli edifici pubblici in correlazione con la legge quadro sulla qualità architettonica dello Stato'.

Come si vede, un censimento, che è insieme una storia, può introdurre a un ragionamento più ampio e compiuto sul rapporto organico tra opera d'arte e contesto architettonico e sui valori civili che vi sono implicati. Certo la crisi economica che ci ha investito, aggravata dal tragico bilancio del terremoto in Abruzzo, invita più che mai all'austerità e al rigore, a un rinnovato e durevole impegno per il 'bene comune'. Discutendo di programmi e di ipotesi per il futuro, l'IBC, consapevole delle trasformazioni che ci attendono sul piano di una vita associata più equilibrata e più moderna, cerca di fare la sua parte con il rigore dei concetti e delle procedure conoscitive.

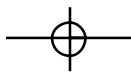
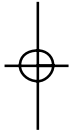
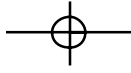
Ezio Raimondi
*Presidente dell'Istituto per i beni artistici,
culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna*





Il percento per l'arte







La difficile vita della decorazione pubblica e la sua fortuna privata

Andrea Emiliani

La 'decorazione' dell'arte, ovvero l'arte applicata all'arte, è un'antica, classica dimensione della stessa espressione artistica – dalla pittura alle cosiddette arti minori – e insieme una nozione concettuale. In realtà, nell'esperienza moderna le due dimensioni sono state un po' strumentalmente divise. La decorazione – a fine Ottocento – fu elevata tra gli strumenti concettuali e critici, anche da alcuni storici dell'arte, come Bernard Berenson, a far parte dell'orizzonte dell'età che nasceva dalla pura visibilità sul finire del secolo XIX. Il suo significato divenne in quel momento di uso assai limitativo, quasi a dimostrare che la 'decorazione' fosse un atto di valore soltanto aggiunto. Essa tuttavia, intesa come modello operativo in forte crescita di un'età che aveva conosciuto molte 'arti', da quelle meccaniche a quelle 'belle' e ideali, e poi anche quelle artigiane per non dire di quelle industriali – che, ultime arrivate, addirittura furoreggiarono nell'Europa delle grandi Esposizioni, a partire da quella di South Kensington a Londra nel 1851 – aveva preso e continuava a prendere aspetti e responsabilità molto diverse tra loro. La forza che la decorazione si era guadagnata sul campo finì infine per renderla autonoma e per dividerla dall'arte.

In Italia, l'età delle 'arti' decorative storiche si rivolgeva, quasi per un loro destino post-rinascimentale, a una continua, quasi obbligata riassunzione delle caratteristiche degli infiniti modelli esistenti, esempi che si aggiravano nei musei e prima ancora nelle grandi collezioni. Città creative generarono arte e decorazione, così da produrre soprattutto ceramiche, ma poi anche oggetti bronzei, strutture lignee, modelli di tessitura, invenzioni tratte dal vetro e un intero mondo in rapporto con forme e materie. Un esempio tra

molti: il Museo del Bargello, in una città della Rinascenza anche 'produttiva' come Firenze, nacque progettualmente come una concentrazione di arti 'industriali' storiche da opporre, nel secolo XIX, ai massimi esempi di Norimberga, di Parigi, di Vienna come anche di Londra. Ma poi, come a Londra il grande impianto di South Kensington divenne il Museo Victoria & Albert, assumendo una specifica forza d'arte propriamente detta, a Firenze il Bargello divenne inesorabilmente un museo d'arti elette e per nulla industriali. E così è tuttora.

L'arte antica è sempre contenuta in un lasso di tempo e di spazio che riconnette ogni forma alla nozione centrale dell'espressione, così nell'architettura come nella pittura, oppure nelle arti strumentali o appunto: decorative. Ciò accade perfino nel grande spazio-tempo del paesaggio, l'ambiente costruito dall'uomo e dal suo lavoro, già affascinante per nostra volontà, e che oggi stiamo stupidamente deteriorando e portando in tal modo alla distruzione.

Le avanguardie novecentesche che nacquero appunto dal puro-visibilismo e soprattutto dalla riflessione portata sul grande ceppo della forma come vitalità dell'espressione, dal Futurismo allo stesso Divisionismo, e soprattutto al Cubismo, nonché al Surrealismo e ad altre correnti ancora, entrano – dopo la proposta delle avanguardie di Parigi di comporre il tutto nel regime dell'Art-Deco – entro questa stagione che è così particolare, ma anche generale. Gli anni '30 in Italia, vivendo la contraddizione ben nota di ultima ma resistente cultura, così d'arte che di letteratura, ma in pieno e anche retorico regime reazionario,



Franco Giorgi, *Il dono della vista*,
1965, maiolica, Forlì, Ausl
Direzione Generale.

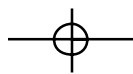


hanno manifestato grandissima attenzione a l'Art-Déco. Essa forse allora si denominava in modo più tradizionale, ma gli artisti la usavano esattamente come post-avanguardia e nell'intelligenza di un'arte sempre più vitale e intelligente.

Questa, già negli anni Trenta, fu una tematica tanto diffusa quanto gradevole, che del resto si affiancava alla moda, allo spettacolo, all'economia produttiva che allora cercava per giunta le strade dell'"autarchia" e che dunque accettava sollecitazioni artistico-artigiane, e le nuove articolazioni che si spinsero già allora nella direzione del 'design' come espressione di molteplici interessi, volontà sperimentali di materie diverse e anche 'povere': ma tutte sostenute, si direbbe, entro il riferimento alla grande forma in quanto spazio e tempo, tutte realizzate con un'esperienza produttiva capace di tradurre la grande abilità del lavoro 'manuale' e artigiano in una perfezione che tendeva a trasformarsi in ricchezza industriale.

Un esempio di eccezionale importanza per la presenza vitale dell'atto 'déco' e anche più ampiamente 'decorativo' è esplicito, anche prima del conflitto mondiale 1940-1945, nella progettazione e nella stessa pianificazione architettonica italiana. Già nell'eclettismo progettuale europeo, ma soprattutto nell'età assai alta del Razionalismo italiano, la forma architettonica che decorava da Figini e Pollini e da altri – che incontreremo anche del dopoguerra – esigeva la presenza di forme create, di oggettivazioni formali e materiali che conferissero a quelle volute e razionali nudità il prestigio del decoro: e dunque appunto della decorazione.

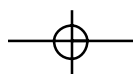
Il tema dell'architettura e dell'arte decorativa venne assumendo grande sviluppo in previsione dell'E42 nei pressi di Roma. Per il numero degli specialisti, degli architetti e anche degli artisti, il progetto – spezzato dallo scoppio della guerra mondiale – ha rappresentato il cantiere più espressivo dell'arte e dell'architettura italiana. Ed è singolare, ma comprensibile, che proprio il materiale ceramico fosse con-



Gianni Gnciarini, *Pulsazioni*,
1975, rame, Forlì, Ausl - Ospedale
Morgagni-Pierantoni.

siderato materia espressiva durevole e calorosa. Più tardi, ma in quello stesso spirito dei tempi, nacque una legge nazionale che doveva associare in ogni progetto architettonico l'esistenza necessaria – si diceva – di un'opera d'arte: ma che in realtà doveva essere, nella mente dell'architetto progettista, un'opera immaginata e cresciuta in una opportuna visione autonoma e nel tempo stesso connaturata al suo ambiente. Come abbiamo già ricordato, allora si chiamavano anche 'arti applicate', ma era proprio quella 'applicazione' che una volta ancora doveva essere combattuta, come ogni banale sovrapposizione, per ritrovare infine una possibile 'unità' delle arti. Del cantiere annoso dell'EUR e delle sue prospettive di progettazione e di attuazione la Fondazione Cassa di Risparmio di Imola ha promosso la pubblicazione del volume documentativo di Mario Serio, edito da Bononia University Press con il titolo *Istituzioni e politiche per i beni culturali. Materiali per una storia* nel 2005.

Nacque da questa esigenza molto avvertita, sopraffatta più tardi dallo scoppio della guerra, quella legge detta del 2% che prevedeva un'opera 'déco' ovvero decorativa per ogni edificio statale costruito, finanziata con una percentuale – appunto – della spesa globale incontrata. Essa fu molto sostenuta da un giovane Giulio Carlo Argan, per non dire di Mario Socrate, quale responsabile del Sindacato Artistico di sinistra nel dopoguerra. Ebbe qualche applicazione sparsa, e soprattutto malconosciuta. Io stesso fui incaricato d'ufficio negli anni Sessanta, a Bologna e in Romagna, di condurre qualche pubblico concorso. Tra tutti, vorrei ricordare la bellissima lastra di grés bianco di Carlo Zauli, realizzata circa nel 1966, che oggi è stata ricollocata nel nuo-



Carlo Zauli, *La storia della chirurgia*, 1966-1967, grès bianco, Forlì, Ausl - Ospedale Morgagni-Pierantoni.

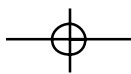


vo Ospedale Civico di Vecchiaviano a Forlì; così come, più tardi, il grande girale collocato a giorno sulla fiancata dell'Istituto Universitario di Matematica al fondo di piazza San Donato a Bologna.

Se la legge è stata poi sommersa e dimenticata (sarebbe ancora in vigore, in teoria) ciò è accaduto sia per la disattitudine nazionale alle programmazioni culturali, che insieme per la caduta di questi valori nell'ambito dell'architettura contemporanea. Non ho mai visto architetto pro-

gettista che fosse in grado di ideare, in collaborazione con un artista, si intende, un assetto decorativo per un edificio pubblico, ma cresciuto in una collaborazione vera e anzi connaturato ad esso, alle sue finalità e infine al suo stile. Ancora una volta, in questi decenni, ha finito per prevalere l' 'applicazione' di un brano decorativo, magari di qualità ma senza dimestichezza alcuna con lo spazio-tempo della forma architettonica. Tutto si risolve insomma in un oggetto da appendere, sovrapporre, attaccare, ma non da creare nella sua autonomia.

Ho voluto insistere su di un evento che poteva essere molto utile e produttivo, ricco di lavoro, di professionalità e di economia. Però bisogna riconoscere che l'Art-Déco autonoma e indipendente nel frattempo ha comunque proceduto in forza del suo fascino e della ricchezza delle sue possibilità. Molti artisti sono divenuti soggetti ricercati e amatissimi da un fecondo collezionismo, numerose sono le abitazioni contrassegnate da una notevole qualità di arredo decorativo. Il collezionismo privato ha stimolato il settore dell'Art-Déco, lo ha condotto verso l'attenzione di alcune manifatture nazionali famose in queste iniziative, oppure rinnovando in tempi moderni il valore insostituibile della bottega e del laboratorio privato. Ciò è avvenuto con grande fortuna in questa Italia, con accentuazione diverse e anche sopravvivenze novecentesche, di reviviscenza regionalistica, oppure legate a linee produttive tradizionali ancora riconoscibili. Bisogna dire che anche per questo l'autonomia espressiva della creatività 'déco' è stata saldamente, squisitamente riconfermata, almeno sul piano dell'oggetto nell'ambiente domestico e nella sua riconoscibilità privata.



Angelo Biancini, *Calzolaio*, 1970,
ceramica policroma e lustro,
Forlì, Camera di Commercio,
Industria, Artigianato e
Agricoltura, Sede Camerale.

Credo di essermi ritrovato, nella qualità di primo incaricato di Cesare Gnudi, Soprintendente – come si diceva allora – «alle Gallerie e ai Musei» di Bologna e delle province di Romagna, a dover affrontare in ogni sua legale estensione aspetti, snodi e congiunture dei moderni concorsi nazionali (detti 'del 2/100'). Si trattava di prendere contatto con l'ente costruttore, per lo più un Comune: e concordare con lui contenuti e visibilità di un oggetto dotato di decoro formale, oppure anche cromatico che venisse a configurarsi in progetto e in ipotesi poi sviluppata in progetto di investimento, di spesa, di messa in opera e alla fine anche di comunicazione pubblica.

Ho già dato esito pubblico – da allora – alla necessaria discussione a riguardo dell'evidente crisi per sfinito così inventivo che finanziario che progressivamente invase le virtù delle 'arti applicate' anche in aree di spazio evidente, come la ceramica di forte cromatismo: e ciò accadde nell'occasione dell'uscita editoriale del fascicolo n. 7 del *Rapporto sull'attività di tutela, conservazione e restauro della Soprintendenza alle Gallerie*, con un contributo dal titolo *Improrogabile una riforma della Legge 717 ovvero del 2%* (pp. 55-67). Si trattava, ricordo, del primo fascicolo intestato alla funzione di *Rapporto sull'attività di tutela* sviluppata da questa Soprintendenza. I numeri precedenti erano stati destinati alla funzione di *Diario di lavoro e di Soccorso bibliografico e cartografico* delle prime Campagne di Rilievamento dei beni culturali (anni 1968-1969 e parte del 1970). La collana dei Rapporti della SBAS di Bologna realizzò una novantina di numeri editoriali, comprensivi di scritti come quelli di Hans Belting, di Cesare Gnudi e di



Vincenzo Cardarelli, ma soprattutto di relazioni propositive e riassuntive dell'esperienza di restauro e di conservazione. La collana, la sola sede di un dibattito museografico e anche urbanistico organizzata nel dopoguerra immediato in Italia, fu silenziosamente cassata senza neppure un comunicato in proposito, alla mia cessazione di attività per pensionamento (aprile 1997); come del resto ogni altra documentazione di recupero, di restauro e di tecniche di supporto.

La causa prima della progressiva riduzione di interesse a riguardo del destino culturale e della metodologia di inven-



Carlo Zauli, *[Senza Titolo]*, 1966,
ceramica policroma e lustro,
Faenza, Istituto Tecnico
Commerciale Geometri
'Alfredo Oriani'.



zione e di realizzazione, risiedette palesemente nella evidente perdita di contiguità del concetto spaziale che ha governato, nei secoli, plasticità come figurazione e struttura come massa: una contiguità che ha letteralmente popolato il mondo greco-latino, come anche spesso quello medioevale e rinascimentale, ma che a decorrere dall'architettura dell'Eclettismo ha imparato a separare i due mondi e non li ha riaccostati se non, come si è detto, in fase di volontà creativa di avanguardia.

Nel 1942, avendo l'EUR romano come campo di sperimentazione, si comprese, talora reboante, talaltra corretta, la consanguineità spaziale che il Neoclassicismo con i suoi teorici e storici, a cominciare da Leopoldo Cicognara (1808-18) e da Pietro Giordani, aveva postulato anche nel bel mezzo nell'hegeliano grande ritorno dei valori plastici, il modello neo-razionalista e in certi aspetti anche quello neo-retorico e celebrativo del regime ritornarono a praticare, e proprio sulla scorta dell'Art-Déco, alcune congiunzio-

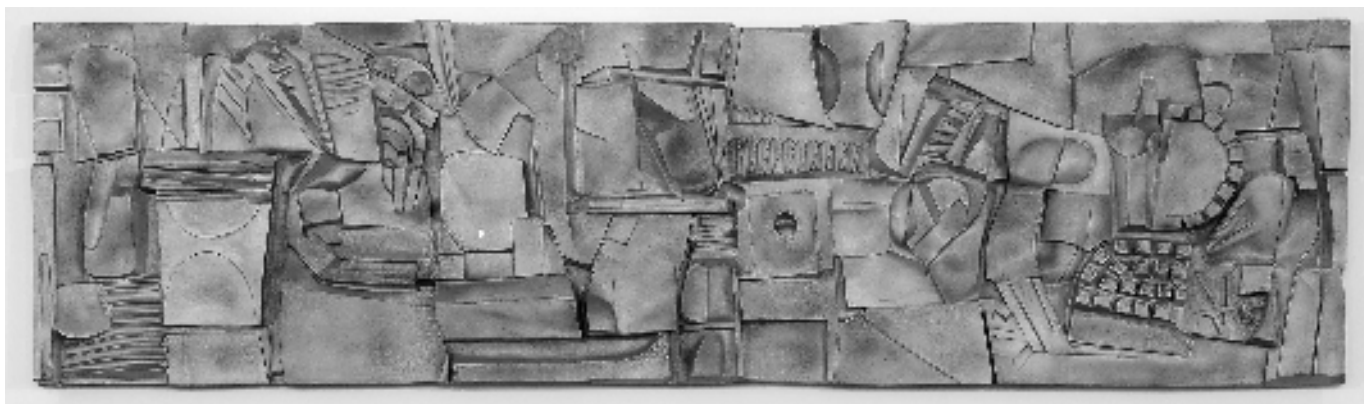
Carlo Zauli, *Rilievo*, 1966,
ceramica, Faenza, Istituto Tecnico
Commerciale Geometri
'Alfredo Oriani', Aula Magna.

ni di sapore diverso: molto corretta la Sala della Scherma di Moretti, un capolavoro oggi da restaurare e da riabilitare e, a pochi metri, lo Stadio dei Marmi, più esibizionistico anche se gradevole nel suo approccio al paesaggio (Foro Italico).

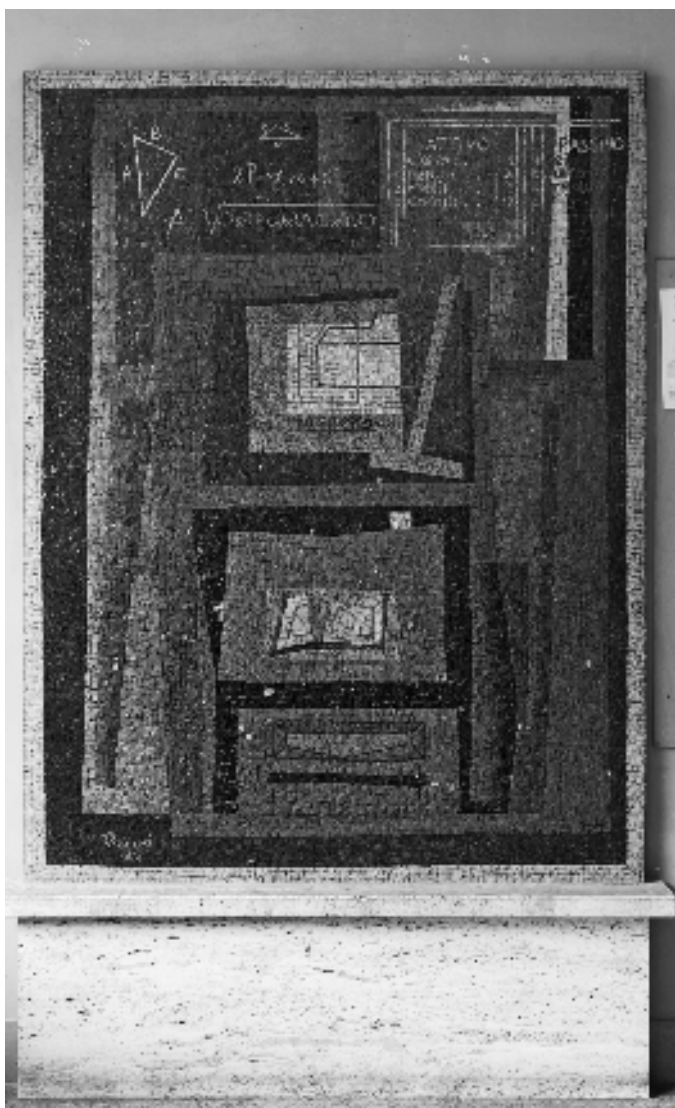
La legge del 1942 nasceva come corollario dalla revisione della 1089 del 1 giugno 1939, legge di tutela nata con Corrado Ricci nel giugno 1909, n. 364; nonché dalla finalmente nata legge urbanistica emanata nel 1942 stesso da Bottai, ormai in fase di chiaro dissenso dal regime. Per non dire, a ricostruzione avviata, dalla necessità di tenere in piedi e attive quelle tuttora presenti fasce di speciale mano d'opera (scultori praticanti, ma anche ceramisti, fonditori, fabbri plasmatori, mosaicisti, pavimentisti, ornati di volte e di pareti, falegnami, ecc.) che proprio nell'opera mirabile di riabilitazione del patrimonio italiano si erano rafforzate. Basterebbe ricordare la grande, incomparabile forza creativa e decorativa per molte materie espressa dalle maestran-

ze ancora presenti e attive nelle Scuole d'Arte: un riserva di formazione e di esperienza senza confronti, dopo pochi anni distrutte e demolite – purtroppo – da banali sovrapposizioni di attualità sorte dinanzi alle nuove tecniche di mestiere o presunte tali: cinematografia sperimentale, o cromato fotografia, oppure regia teatrale, e altre qualificazioni improbabili a Caltagirone come a Cittadella.

L'impulso più conscio per procedere a una sperimentazione rinnovata, in fondo, doveva giungere fino alla conoscenza critica da un esatto dettato di Giulio Carlo Argan nella qualità, anno 1963, di Presidente dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte (AICA). Io stesso, più modestamente ma anche più praticamente, nel corso di un'ormai storicizzata collaborazione con il primo quotidiano «Il Giorno» delle origini, quello diretto da Italo Pietra, avevo scritto qualcosa circa la legge (bella ma latente) che



Antonio Rocchi, *Scienza e tecnica*, 1964, mosaico, Ravenna, Istituto Tecnico 'G. Ginanni'.



aveva richiamato l'attenzione di Mario Penelope, allora Segretario AIAP. Fatto sta che in quei mesi di fine 1970, il Provveditorato alle Opere Pubbliche di Bologna, che ricordo a quelle date assai ben diretto, richiamò in vita il provvedimento e sottolineò a tutti coloro che si preparassero a privilegiare qualche evento di 'abbellimento di edifici pubblici' (così si diceva, malamente, in quegli anni) e ne raccomandava l'affidamento in collaborazione proprio con la locale Soprintendenza ai beni artistici e storici (che si chiamava ancora «alle Gallerie»).

Fu in questo modo che per qualche anno ci ponemmo a lavorare, inadeguati in quanto a organizzazione e a comunicazione, attorno a un discreto numero di appalti-concorsi, piuttosto vivaci – da un lato – per la sempre discreta entità economica di premio; e dall'altro per la volontà di garantire scelte artistiche, concetti spaziali, materialità opportune di peso e selezione tale da resuscitare un non contestabile lavoro di 'contiguità' ma non di sovrapposizione, oppure di abbellimento, oppure di falsa banalità sovrapponibile. La stagione, alla quale fui delegato personalmente, vide realizzati alcuni grandi 'premi' specie nel campo di materiali creativi durevoli, dal bronzo alla ceramica, dal bronzo alla pietra. Il territorio più intenso di offerte fu quello romagnolo, anche in presenza d'una forte tradizione nel campo della ceramica (Faenza, Imola), oppure del mosaico (Ravenna) e infine delle fusioni nobili (Bologna). Privileggiammo anche talune espressioni non tradizionali (*Paesaggi fotografici* di grande estensione per la Scuola Elementare di Castel d'Aiano, autore: Paolo Monti), come anche *Ferri* lavorati a Imola (Piscina Comunale, autore: Germano Sar-



Angelo Biancini, *Civiltà e lavoro*,
1976, bronzo, Ravenna, Istituto
Tecnico 'G. Ginanni'.

telli). Ma le più durevoli furono, anche in ragione della loro qualità, le opere di grandi scultori ceramisti come il giovane Carlo Zauli, oppure di Angelo Biancini, e infine di altri dell'Istituto Ballardini di Faenza (Bianco, Piancastelli, Dal Monte, Leoni, ecc.). Opere in bronzo di elevato peso e spessore spaziale furono quelle di Sandro Cherchi nell'Ospedale Maggiore di Bologna, e le altre di Quinto Ghermandi realizzate in Bologna (Scuole Zanotti) e in Forlì (Tribunale Civile).

A metà degli anni Settanta l'afflusso di notizie dal Ministero del Lavoro venne a decadere vistosamente, e l'attività si venne spegnendo nuovamente anche per la carenza di un solido lavoro di comunicazione da istituire e da approvigionare nelle informazioni di lavoro degli Enti Locali e la Regione stessa.

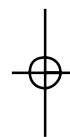
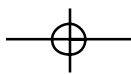


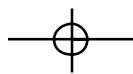
Riferimenti bibliografici

ANDREA EMILIANI, *Improrogabile una riforma della Legge 717 ovvero del 2%*, in *Rapporto sull'attività di tutela conservazione e restauro 1970, 7, 1971*.

MARIO SERIO, *Istituzioni e politiche per i beni culturali. Materiali per una storia*, Bologna, Bononia University Press, 2005.







Architettura, arte, città: un rapporto da ritrovare

Piero Orlandi

Arte e architettura, e così anche *arte e città*, sono binomi inscindibili in tutte le epoche. Per secoli nessuno ha pensato che fosse possibile separare questi concetti, tanto naturale appariva ai più che un edificio fosse decorato con rilievi, pitture, stucchi, statue, arredi fissi lignei, bronzei, marmorei, e tanto più che contenesse quadri e altre opere d'arte, e fosse magari affacciato su un giardino ricco di fontane e sculture. Allo stesso modo una città è sempre stata tale se si componeva di architetture e piazze, giardini e strade, spazi ed edifici pubblici, in un intreccio virtuoso e inestricabile tra aspetti funzionali ed estetici. *Utilitas* e *venustas* vanno in coppia fino al momento in cui – ed è l'indizio di un rapporto che si è consumato – si sente la necessità di riunificarli con una legge. Questo accade nel 1949, quando viene promulgata la 717, la 'legge del due per cento'. Segno che da qualche tempo non nascono più *naturalmente* edifici e piazze abbelliti con opere d'arte. Da quando e perché?

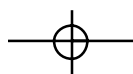
Nella seconda metà del diciannovesimo secolo sembra entrare in crisi il ruolo storico delle arti figurative. Sono molti gli indiziati di questo delitto epocale: gli impressionisti, la cui scandalosa pittura provoca un profondo rifiuto da parte del pubblico e incrina la comune concezione dell'arte come strumento per rappresentare fantasia e realtà in un modo comprensibile alla maggioranza della popolazione. La rivoluzione industriale, offrendo all'architettura la disponibilità su larga scala di materiali nuovi, come il ferro e il cemento armato, finisce per dividere i critici sul nesso esistente tra progresso scientifico e artistico: ciò che è costruttivamente più semplice, di esecuzione più rapida, magari anche più resistente e comunque ottenibile con materiali di facile reperibilità e di re-

cente invenzione, insomma ciò che è più moderno, più nuovo, inedito, è anche automaticamente più bello? Poi c'è la nascita della fotografia, che pone addirittura dubbi sulla necessità di sopravvivenza delle arti figurative, dal momento che è possibile disporre di uno strumento di precisa e incontrovertibile rappresentazione della realtà. Anche la fotografia contribuisce a svalorzare le belle arti e a renderne meno necessaria la presenza nell'architettura e nella città, secondo una visione positivista e funzionalista del mondo delle forme.

Anche in ambito musicale, una diffusa e decadente interpretazione dell'opera di Wagner spinge a identificare il *sublime* come il principale valore con cui si misura l'autenticità di un capolavoro e a diffondere il sentimento di una altezza smisurata in cui nasce e vive l'opera d'arte, accessibile così soltanto a chi ne è degno e, soprattutto, a chi fa parte di un gruppo ristretto di intenditori, di conoscitori raffinati. Si crea così un progressivo distacco tra arte e pubblico, poi anche tra artista e pubblico.

Nel Novecento poi, molte delle avanguardie storiche si battono per affermare idee che ingigantiscono questi fenomeni: proprio nel 1949 – data che coincide con l'uscita in Italia della legge sull'arte negli edifici pubblici – Matisse dichiara che i suoi quadri dovrebbero riuscire a indirizzare lo spirito dello spettatore verso «tutt'altra cosa» rispetto al particolare oggetto che l'autore ha voluto dipingere.¹ Og-

¹ Traduco dal francese e sintetizzo liberamente un testo pubblicato da ANNA MARIA MURA nel suo saggio *Il pubblico e la fruizione*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, II, pp. 270 ss., Torino, Einaudi, 1979.



Alessandro Cerchi, Renzo
Giovanni Regosa, *[Fontana]*, 1972
ca., bronzo, Bologna, Ausl di
Bologna, Ospedale Maggiore.



getto d'arte e significato pubblico, civile, di massa smarriscono sempre di più il loro rapporto: l'arte diventa la chiave di accesso a un mondo di segni e significanti che ognuno può e deve interpretare liberamente, interagendo in modo soggettivo con l'opera e decodificandola attraverso la propria cultura e la propria emotività. È noto inoltre che già nel 1908 l'architetto austriaco Adolf Loos pubblica il suo *Ornamento e delitto*, teorizzando una architettura pratica e funzionale come quella americana, come unica vera risposta ai bisogni sociali. Loos è tra i padri del Razionalismo architettonico, della sua versione più rigida e intransigente, ma è un grande architetto; come purtroppo accade quasi sempre, gli epigoni continuano stancamente e banalmente l'insegnamento dei maestri, e gli anni, accumulandosi, volgarizzano i migliori propositi. Le urgenze sociali e ricostruttive del secondo dopoguerra un po' in tutta Europa, e in particolar modo in Italia, hanno diffuso una versione semplificata, impoverita e ripetitiva delle opere dei migliori maestri del Razionalismo locale, da Terragni a Figini, a Ponti, a Bottoni, e le nostre periferie si sono allargate trasformando l'architettura in edilizia, limitando la concezione di spazio pubblico alla sola strada, sminuendo la strada a arteria di traffico. L'arte sparisce dagli edifici, dalle piazze, dalla città.

Owamente non basta, come sempre accade, una legge per far tornare in scena comportamenti virtuosi che si sono smarriti a causa dell'inesorabile cambiamento dei tempi. Dopo il '49 la legge *del due per cento* produce qualche risultato, ma spesso si tratta di opere non di gran qualità in architetture anch'esse non memorabili, e per di più appli-

Carlo Zauli, *Fontana*, 1968,
bronzo e cemento, Ravenna,
Ospedale di Santa Maria delle
Croci.

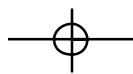


cando il metodo dell'*inserimento*. La legge cita infatti questa modalità come quella da seguire, *inserire* un oggetto artistico all'interno o negli spazi circostanti l'edificio già costruito. È un sistema che poco ha a che vedere con le complesse interazioni culturali proprie di una collaborazione tra professioni e visioni estetiche diverse. *Dopo* il progetto architettonico, se non addirittura *dopo* la realizzazione, si dà incarico a un artista di abbellire l'opera. Se non bastano le somme rimaste a disposizione, si compra qualche quadro da appendere nelle stanze più importanti. È un modo di procedere destinato a lasciare segni di poco prestigio.

In questo ultimo ventennio qualcosa però ha cominciato a cambiare. È noto a tutti il caso di Barcellona, una città che a partire dal 1980 – quando la prima elezione demo-

cratica del dopo-Franco porta all'insediamento di una giunta a maggioranza socialista – inizia a cambiare aspetto, grazie anche alla assunzione della direzione del Dipartimento di Urbanistica da parte dell'architetto Oriol Bohigas. È a Barcellona che l'eterno conflitto tra i santificatori del piano urbanistico generale e i discepoli dell'architettura come arte in grado di trasformare da sola l'intero contesto urbano trova una mediazione concreta e non puramente teorica nel *progetto urbano*. Una invenzione non solo verbale (la parola *progetto* fa parte del vocabolario dei termini architettonici, l'aggettivo, invece, di quelli usati dai pianificatori): Bohigas, con la forza dei fatti, ovvero delle molte realizzazioni, dimostra che una scala territoriale come quella rappresentata dalle dimensioni di un quartiere è idonea a far incontrare le esigenze di un disegno coerente e omogeneo per una serie abbastanza estesa di isolati, con gli effetti di *riverbero* sull'organizzazione e il funzionamento del tessuto cittadino adiacente alle realizzazioni di architettura di qualità. Di norma, il protagonista del progetto urbano è lo spazio pubblico, sia esso aperto che edificato, purché il cittadino vi si riconosca e possa comprendere immediatamente l'uso da farne e la disponibilità dello stesso per i propri bisogni. La città è intesa da Bohigas come una «somma di frammenti, ciascuno dei quali ha una data coesione fisica e sociale»,² e i progetti

² Si veda, di ORIOL BOHIGAS, Barcellona: un'esperienza urbanistica. La città Olimpica e il fronte mare, in *La città europea del XXI secolo. Lezioni di storia urbana*, a cura di Catia Mazzeri, Ginevra-Milano, Skira, 2002, pp. 71 ss.

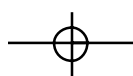


Quinto Ghermandi, *[Fontana]*,
1971, bronzo, Ospedale
Sant'Orsola, Bologna, Istituti
di Patologia Speciale e Medica,
Chirurgica e Clinica
Otorinolaringoiatra
dell'Università di Bologna.



urbani devono «venir utilizzati come base per la partecipazione cittadina e per la collaborazione di diversi professionisti». È così che nascono profonde e inedite riflessioni sull'alternativa tra espansione e ricostruzione, sulla necessità di superare il falso dualismo tra centro e periferia e

dunque sulla possibilità di ottenere una città più densa e compatta, riqualificando spazi dismessi, vuoti, o degradati, anche ricorrendo a forme contemporanee, «contro l'opinione dei *falsi conservatori*». Nascono – oltre alle riflessioni – una serie di interventi su *pasei* e piazze, dove ap-





Gianni Gnciarini, *Fontana*, 1980,
cemento, Ferrara, Ospedale
per cronici dell'Arcispedale
Sant'Anna.

punto collaborano professionalità diverse, architetti, urbanisti e scultori, tra cui Richard Serra ed Eduardo Chillida. Questo fervore di opere è ancor più stimolato, com'è ovvio, dalla assegnazione a Barcellona delle Olimpiadi del 1992: arrivano i grandi nomi, come Norman Foster, Arata Isozaki, Frank Gehry, Alvaro Siza e poi Richard Meier, Herzog & de Meuron, Jean Nouvel, Richard Rogers. Di solito l'arrivo delle archistar fa terra bruciata delle giovani generazioni locali; al contrario, l'esperienza di Barcellona smentisce questa teoria. Architetti come Viaplana e Pinon, Miralles, Bonell, Mateo, relativamente giovani e sconosciuti, sono emersi dall'esperienza della riqualificazione urbana come protagonisti dell'architettura europea, forse grazie alla forte carica di impulsi liberatori esistente nella città catalana, dal primitivismo di Joan Miró all'essenzialismo del padiglione tedesco di Mies van der Rohe.

L'esempio di Barcellona non è unico e isolato a livello internazionale. Negli anni Settanta cominciò il fenomeno postindustriale, che determinò la riqualificazione per usi civili di grandi siti un tempo occupati da fabbriche. Tutto iniziò in modo spontaneo e privato con la conversione in residenze di *loft* industriali nel quartiere di Soho a Manhattan. A Boston, nel 1972, gli ex-mercati all'ingrosso, *Quincy Market*, vengono riordinati come centro commerciale turistico. A Londra il porto di *St. Katherine* è stato trasformato in residenze con negozi e ristoranti al piano terreno, anticipando le grandi operazioni delle *Docklands* negli anni successivi. A Parigi i mercati centrali, *Les Halles*, vengono demoliti per servire la nuova stazione interurbana RER. Nei pressi dell'area sorge il *Centre Pompi-*



dou di Rogers e Piano (1971-76), la prima opera di riqualificazione che entra a pieno titolo nella storia dell'architettura. Concepita come un'impalcatura tecnologica, la sua immagine richiama l'allontanamento degli ambiti industriali dal centro della città. Molti progetti di riqualificazione evocano la nostalgia per un mondo industriale sfrattato. Grandi capannoni in ferro e vetro sono stati riadattati a nuove funzioni, ciminiere solitarie sono rimaste come obelischi a segnare i luoghi. Sempre a Parigi tre nuovi giardini pianificati negli anni Ottanta, *Parc La Villette*, *Parc*



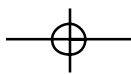
Dante Carpigiani, *[Senza Titolo]*,
1966, bronzo, Ferrara, Liceo
Scientifico 'A. Roiti'.



Citroen, Parc Bercy, conservano, con involucri moderni, alcune reliquie delle fabbriche dismesse.

Negli anni Novanta, il più vasto intervento di riqualificazione di questo genere è *Emscher Landschaftspark*, un progetto che si estende per 70 chilometri nella vallata della Ruhr in Germania. Comprende una serie di giardini, abitazioni, centri commerciali, luoghi di intrattenimento, inseriti nei siti ex-industriali. I residui della cultura industriale, il Gasometro di Oberhausen, la collina-discarica di Bottrop, diventano elementi scultorei di un paesaggio in fase di ripristino. L'area comprende ottanta comuni, il più grande distretto industriale europeo, che alla fine degli anni Ottanta era costituito da superfici in gran parte dismesse. Fu assoggettato a un vastissimo programma di interventi di bonifica e riurbanizzazione che si è attuato attraverso concorsi pubblici ai quali erano invitati gruppi di progettazione che comprendevano artisti e architetti. Qui il tema è la rimodellazione paesaggistica, dopo decenni di devastazione ambientale; la *land art* fa corpo con il progetto urbanistico e territoriale creando parchi naturali e tematici, contenitori museali e culturali, anche in questo caso 'firmati', e con una forte attenzione al risparmio energetico e a radicali principi di ecosostenibilità.

Più di recente fece scalpore un intervento di architettura modernissima e *high-tech* in uno dei centri storici della Mitteleuropa: paragonabile per impatto nel contesto urbano – *mutatis mutandis*, e dunque fatte le debite proporzioni – con il prototipo di sempre, il Beaubourg parigino, ecco scendere dalle profondità degli abissi siderali fin dentro il più intimo tessuto storico della città di Graz, nel-



Davide Rivalta, *Occulti latices*,
 2002, bronzo, Ravenna, Tribunale
 Nuovo.



la Stiria, il *friendly alien*, la grande massa tentacolare disegnata dagli inglesi Peter Cook e Colin Fournier come *Kunsthau*s; a pochi metri di distanza, la passerella pedonale sulla Mur di Vito Acconci si trasforma in una piccola

isola al centro del fiume e accompagna il trasferimento dalla città vecchia a quella moderna proponendo una meravigliosa escursione fin sul pelo dell'acqua, ospiti di un bar, spettatori di una *performance* teatrale nel piccolo an-





Marco Samorè, *Il sole, l'erba, la giovinezza*, particolare del progetto per il Parco del Cavaticcio, Concorso IdeaARTE per la Manifattura.

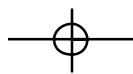


fiteatro, mentre la notte lunare illumina d'argento le limpide acque torrentizie.

Agli esempi europei sopra ricordati fa riferimento in

Italia, circa un decennio dopo, una intensa stagione di provvedimenti legislativi orientati a cambiare radicalmente le modalità di ideazione dei quartieri destinati alle ca-



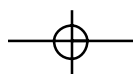


Alessandra Andrini, *Il bosco delle robinie*, particolare del progetto per il Parco del Cavaticcio, Concorso IdeARTE per la Manifattura.



tegorie sociali a reddito medio-basso. Le realizzazioni di edilizia abitativa del piano decennale della casa – dal 1978 a fine anni Novanta – avevano mostrato grandi limiti

sul piano dell'“effetto-città”: consistevano il più delle volte in grandi aree di espansione realizzate con tipologie edilizie sempre uguali, scarsi servizi, poco verde e soprattutto

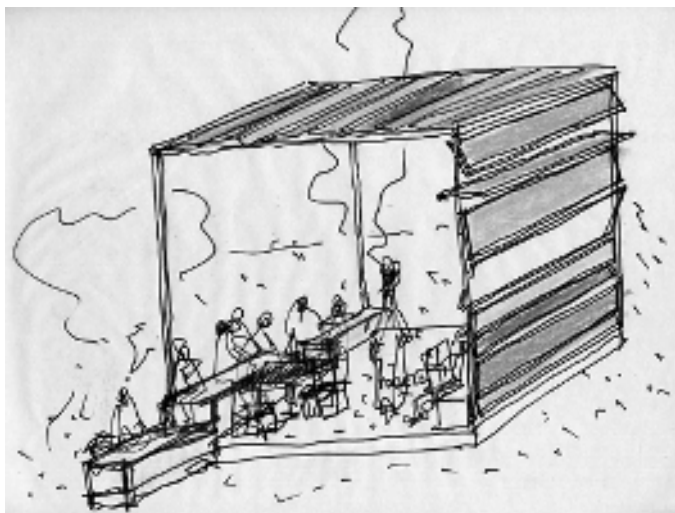


con una uniformità formale e sociale incapace di rendere la vivace mutevolezza del tessuto urbano storico. Vengono emanate, a scala nazionale e poi regionale, norme accompagnate da finanziamenti, rivolte soprattutto a riqualificare le città, partendo dalle aree industriali, militari, ferroviarie dismesse. Questo cambiamento di prospettiva porta – come si disse – a costruire la città dentro la città, ovvero a demolire – pratica fin là del tutto desueta in Italia – e a costruire nuovi edifici prevalentemente pubblici – scuole, musei, auditorium, università – a fianco di costruzioni otto-novecentesche da conservare come elementi di archeologia industriale. Non tutti gli interventi di riqualificazione sono rispettosi del passato. I costi da sostenere per riabilitare un vecchio edificio industriale per nuovi usi sono due-tre volte quelli di un edificio nuovo. Ad esempio, sempre a Barcellona, il quartiere residenziale creato per le Olimpiadi del 1992, *Vila Olimpica*, ha rimpiazzato un'enorme zona industriale senza lasciare tracce del vecchio assetto. Negli anni Novanta, a Milano, le fabbriche della Pirelli sono state eliminate per sviluppare il più grande sito di riqualificazione in Italia, la Bicocca. Gli architetti della Gregotti Associati hanno creato un nuovo tessuto urbano di isolati aperti da un lato e chiusi da un altro. Quasi tutte le strutture industriali della Pirelli sono scomparse. La grande torre di raffreddamento che una volta sovrastava il quartiere è stata conservata, poi incapsulata dentro un parallelepipedo di calcestruzzo e vetro, per diventare il centro direttivo della Pirelli. In entrambi i casi si è deciso di cancellare l'identità industriale per dare luogo a una nuova identità borghese.

Le aree industriali da riqualificare sono quasi sempre situate nella prima periferia della città. Oggigiorno, in conseguenza alla crescita urbana, sono diventate centralissime. Se è vero che l'opinione diffusa tende a individuare la qualità urbana nei centri storici e, diversamente, a considerare poco attraenti gli ambiti periferici, la risorsa costituita dalla dismissione di aree industriali in zone urbanizzate costituisce una reale opportunità di riqualificazione. La bellezza del centro storico è, infatti, una questione di armonia tra pieni e vuoti, frutto di un chiaro linguaggio urbano. Il disagio della periferia deriva spesso dall'incoerenza tra l'edificato e il vuoto che in essa si manifesta.

In Emilia-Romagna si realizzano – oltre ad altri di minore importanza – tre grandi progetti di riqualificazione: l'ex-Manifattura Tabacchi a Bologna è situata dentro le mura del centro storico, l'Eridania-Barilla a Parma è nell'immediato esterno dell'ex cinta muraria, e l'ex-Zuccherificio a Cesena è nei pressi della via Emilia. In ogni intervento la programmazione prevede la compresenza di un rilevante numero di alloggi e di edifici a destinazione culturale e direzionale. Dopo le tristi esperienze di ghettizzazione e alienazione prodotte da alcuni grandi progetti d'espansione, come il quartiere Pilastro a Bologna, la lezione più importante interiorizzata dalla committenza pubblica è stata la necessità di privilegiare, nella programmazione, una distribuzione equilibrata tra spazi destinati ai servizi, alla cultura e alla residenza. Le tre esperienze sopra citate, ad esempio, rivestono importanti funzioni culturali, garantendo in tal modo un ricco scambio tra il quartiere e il resto della città.

Mili Romano (progetto) in collaborazione con lo studio di architettura Giuseppe Ciorra e con l'artista Sabrina Torelli, gazebo 'Light Cube', vetro colorato e acciaio, Pianoro, area verde, in corso di realizzazione.



Va da sé che ripensare alle piazze, ai giardini, a strade che non corrispondano solo ad arterie di traffico ma assumano a buon diritto il ruolo di spazi per il pubblico, tornare a progettare dopo decine di anni edifici specialistici o comunque affrontare il loro *restyling*, comporta naturalmente la necessità di pensare all'arte pubblica, coinvolgere gli artisti nella progettazione della città. Da qui il ritorno di interesse verso la dimenticata 'legge del due per cento'. Nella nostra regione, nel 2002, la legge regionale 16, dedicata alla qualità architettonica e paesaggistica, si pose obiettivi ambiziosi: rilanciare la cultura del progetto, attraverso la costruzione di nuova architettura contemporanea, la demolizione delle opere incongrue con il paesaggio, la realizzazione di interventi artistici in spazi ed edifici pubblici.

Con il primo programma operativo – uscito nel 2005 – la legge 16 finanziò una decina di interventi di arte contemporanea, prevalentemente di tipo tradizionale – fontane, sculture – e sostenne un concorso per un'opera d'arte pubblica nei giardini della nuova galleria d'arte moderna, l'attuale MAMbo. Eva Marisaldi vinse il concorso a inviti bandito dal Comune di Bologna con l'idea di un monumento invisibile, un parallelepipedo sulle cui pareti scabre chiunque può scrivere, disegnare, lasciare graffiti, che contiene una specie di vetrina in periodico cambiamento, un teatrino per oggetti di affezione che ha una durata limitata nel tempo: nove anni di gestione da parte del MAMbo e poi l'opera diventa solo un oggetto nel parco.

Nelle piazze e negli spazi pubblici l'arte può fare molto. Può dare senso alle dissonanze, creare luoghi. Passare da spazio a luogo è un valore aggiunto. Il luogo non è una parte dello spazio, che è solo costituito da punti equivalenti. Il luogo ha caratteristiche irriducibili a qualsiasi altra parte dello spazio. Per passare da spazio a luogo serve il concetto di identità e soprattutto quello di condivisione. Oggi, ad esempio, nelle città ricompaiono le statue. Si tornano a seguire gli antichi principi di Vasari. Ma per coagulare in un luogo il senso di una identità non basta una scultura. Non basta decidere di collocare un simbolo al centro di uno spazio pubblico, se il simbolo non è condiviso. E questo succede quasi sempre, se non si fa ricorso a strumenti di confronto. I concorsi, se realizzati attraverso metodi partecipativi, possono interpretare bene la condivisione. Si è parlato molto delle statue negli spazi pubblici, ma poco dell'arte



non statuarica. Dell'arte più performativa, più concettuale, più connaturata all'uso degli spazi e alla riflessione anche critica su come modificarli. Molti sono i limiti e le diffidenze che ostacolano l'arte contemporanea nelle nostre città, l'arte intesa non come appendice successiva e secondaria di architettura e urbanistica, ma come loro stretta integrazione. Il graffitismo e i murales sono rabbiosamente osteggiati nella città storica, dimenticando esperienze ormai entrate nella storia come quella di Keith Haring a Pisa. Si era nel

1989, quasi vent'anni fa, nel centro storico di una delle più monumentali città d'Italia; e non si avrebbe il coraggio oggi di ripetere esperienze come quella in altri luoghi urbani? Non va dimenticato che anche l'architettura e l'arte contemporanea possono essere beni culturali. Senza attendere che la storia si accumuli sopra di loro, esse possono essere da subito beni culturali se esprimono attese, se pacificano conflitti, se producono pensiero, insomma se sono il frutto sapiente di un progetto.

Riferimenti bibliografici

ORIOLO BOHIGAS, *Barcellona: un'esperienza urbanistica. La città Olimpica e il fronte mare*, in *La città europea del XXI secolo. Lezioni di storia urbana*, a cura di Catia Mazzeri, Ginevra-Milano, Skira, 2002.

ANNA MARIA MURA nel suo saggio *Il pubblico e la fruizione*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, II, Torino, Einaudi, 1979.



Musei e percentuale per l'arte. Promotori di creatività e consapevolezza

Laura Carlini

Queste pagine sono dedicate al rapporto tra arte pubblica e musei e in particolare alla relazione tra creazione artistica per gli edifici pubblici finanziata dalla legge del 2% e musei d'arte in Emilia-Romagna.

La ricerca svolta dall'IBC sulla produzione artistica direttamente riconducibile alla legge 717/49 ha posto in evidenza alcuni significativi esiti, in base ai quali vorrei sviluppare qualche considerazione in merito alla connessione tra arte pubblica e musei.

La prima concerne la semplice constatazione che i musei non rientrano tra i luoghi della nostra regione che sono stati oggetto d'intervento in esecuzione della legge del 2%.

L'unico progetto di arte pubblica in ambito museale, il concorso IdeARTE per un progetto di *Public Art* per il parco della nuova sede della galleria d'arte moderna di Bologna, oggi MAMbo, è stato realizzato mediante la L.R. 15 luglio 2002, n. 16, *Norme per il recupero degli edifici storico-artistici e la promozione della qualità architettonica e paesaggistica del territorio*, che riverbera, integrandoli su scala regionale, i dettati della legge nazionale.¹

A prescindere da questa recente occorrenza, il concorso per la Manifattura si è svolto nel 2005, l'unico caso riscontrato di attuazione della legge, non per un museo bensì per un centro culturale, va ascritto al Comune di Sant'Ilario d'Enza, nel cui centro culturale 'Mavarta' è stata installata una scultura di Graziano Pompili.

Tale assenza è probabilmente imputabile al fatto che i musei sono di regola collocati in ambienti storici e che la legge sulla percentuale per l'arte limita la propria applicazione agli edifici di nuova costruzione e non include, per-

ciò, le architetture e i luoghi oggetto di restauro, recupero e riqualificazione, come invece prevede la già citata normativa regionale sulla qualità dell'architettura.

A supporto di tale ipotesi conviene inoltre rammentare che l'indagine campionaria dell'Istat sul settore musei (2000) aveva messo in evidenza che gli istituti museali della regione sono nella quasi totalità ospitati in chiese e conventi, palazzi e castelli storici riattati a destinazione museale, per i quali non è richiesto l'abbellimento mediante opere d'arte contemporanea.

È opportuno, tuttavia, sottolineare la dicotomia creata tra la crescita esponenziale del numero dei musei in Emilia-Romagna dal 1950 ad oggi e la totale assenza d'interventi ex lege 717/49 in questa tipologia di strutture.

In effetti i musei non statali della nostra regione istituiti dopo il 1950 rappresentano l'80% del patrimonio composto dai quasi 400 musei compresi nella più recente indagine Istat (2006). A fronte di questo tumultuoso sviluppo del comparto non si è verificata un'altrettanta vigorosa crescita di progettualità architettonica e artistica contemporanea. In altri termini, sembra aver prevalso la necessità di restauro e recupero del patrimonio monumentale, da destinare a finalità culturali, rispetto alle opportunità di innovazione architettonica connaturate a progetti di nuova ideazione.

D'altra parte la mappatura degli interventi d'arte riconducibili al 2%, che è stata tracciata con un paziente lavoro

¹ IdeARTE per la Manifattura. Concorso per un progetto di *Public Art*, s.l., s.n., 2005.

Faenza, Museo Internazionale
della Ceramica, foto di Tano
D'Amico, Archivio Fotografico
IBC.



d'archivio, ci restituisce nell'insieme una trama di estrema rarefazione.

Nei sessant'anni di vita della legge risultano banditi solo 158 interventi (di cui realizzati 149), nelle più variegate tipologie d'edificio, pari a circa 2,6 concorsi in media all'anno su base regionale.

Non stupisce a questo punto che i musei non abbiano giocato un ruolo da protagonisti nella promozione dell'arte pubblica legata al 2% e seppure sia certamente plausibile che non tutti gli interventi effettuati siano stati reperiti nel corso della ricerca, è altrettanto verosimile che non vi sia stata una sistematica applicazione della normativa e che non tutte le opportunità siano state colte.

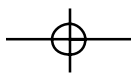
I musei in Emilia-Romagna non hanno preso parte in modo diretto alle politiche di arte pubblica connesse alla

legge nazionale 717/49. La legge nazionale stessa non fa alcun riferimento a istituzioni museali, dal momento che nell'individuare i soggetti per la costituzione della commissione di concorso non prevede la partecipazione di esperti di storia dell'arte, e in particolare di contemporaneisti, provenienti dai ruoli direttivi dei musei (i quali avrebbero comunque potuto essere designati dall'amministrazione locale committente). Il compito di rappresentare gli storici dell'arte in seno alla Commissione è affidato al Soprintendente ai beni artistici e storici. Scelta comprensibile se si tiene conto della data di emanazione della legge (1949) che ci riporta a un'Italia con un'amministrazione centralista e nella quale la diffusione di musei d'arte moderna e contemporanea era molto modesta.

Inoltre, va pure considerato che, in generale, le opere messe a bando non avevano costi tali da richiedere la formazione di una commissione di carattere nazionale per la loro valutazione.

Un'ultima notazione concerne il fatto che nel momento storico in cui la legge è stata emanata si era lungi dall'ipotizzare il coinvolgimento della collettività nelle scelte artistiche e di politica culturale, nell'espressione di un'opinione o di una volontà in merito alla consonanza tra arte, architettura, urbanistica e società.

La legge nazionale tuttora in vigore, seppure successivamente emendata e integrata, sembra non tenere conto dei molteplici mutamenti nella percezione della sostanza e delle finalità dell'arte contemporanea da parte del corpo sociale e in particolare delle esigenze di partecipazione e condivisione della collettività nella scelta dei progetti artisti-



Ravenna, Museo d'Arte della
Città, Archivio Fotografico
del MAR.

ci per il proprio territorio. Ad oggi anche i casi più riusciti di buona integrazione tra arte e architettura non sono scervi da una significativa esclusione della cittadinanza dai processi decisionali.

In molti concorsi d'arte pubblica pare che l'orientamento degli artisti e dei committenti sia stato e continui ad essere ispirato alla concezione espressa da Henry Moore nei primi anni Settanta:

Non mi piace realizzare opere su commessa andando sul posto per poi farmi venire un'idea. Quando mi viene chiesto di considerare un luogo dove una delle mie sculture potrebbe essere collocata, cerco di scegliere qualcosa di adatto tra le opere che ho già scolpito o che sto preparando, ma non tento di creare qualcosa di specifico per quel luogo. ... Ritengo che il miglior modo di esporre la scultura all'aperto sia di porla in relazione con il cielo piuttosto che con gli alberi, gli edifici, la gente o altri aspetti di quanto la circonda. Solo il cielo, miglia lontano, ci consente di porre in contrasto l'infinito con il reale, in modo da poter scoprire l'intima e peculiare scala dello scultore senza termini di paragone.²

Le parole di Moore potrebbero essere prese a paradigma della fase aurorale del rapporto tra arte moderna e movimento per l'arte pubblica, che ha caratterizzato la scena internazionale delle ultime quattro decadi. Rapporto che si è evoluto nel tempo in tre susseguenti approcci.³

Il primo è fondato sul concetto di *art-in-public-spaces* (arte negli spazi pubblici), prevalente nel periodo che va



² HENRY J. SELDIS, *Henry Moore in America*, New York, Prager, 1973, pp. 176-177 (T.d.A.).

³ MIWON KWON, *One place after another, site-specific art and locational identity*, Cambridge, MA, London, UK, MIT Press, 2004, p. 60.



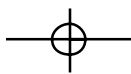
dalla metà degli anni Sessanta alla metà degli anni Settanta, caratterizzato da opere autonome dal contesto e che riproducevano in scala più ampia il tipo di sculture presenti in musei e gallerie. In questa concezione, che non considerava le caratteristiche del luogo, gli artisti, gli urbanisti e gli architetti assegnavano all'arte la vocazione a contribuire all'estetica del sito, negandole tuttavia la possibilità d'interagire effettivamente con l'architettura e d'influire sulla qualità intrinseca dello spazio.

La seconda fase: *art-as-public-spaces* (arte come spazio pubblico) si afferma sulla scena internazionale alla fine degli anni Settanta e permea l'operare di artisti, curatori e responsabili di programmi di arte pubblica per tutti gli anni Ottanta. È il momento in cui l'arte viene intesa come arredo urbano, elemento paesaggistico o architettonico e riflette l'idea che l'arte possa rendere lo spazio più umano e che possa concorrere a superare il senso di alienazione e di estraneità che il paesaggio urbano contemporaneo genera. In altre parole si attribuiva all'arte un ruolo di contrasto e di superamento delle fredde stilizzazioni dell'architettura del modernismo, anche se lo stile prevalente delle opere rimaneva spesso incomprensibile e alieno, se non ostile, agli occhi del pubblico, a meno che non si potesse associarlo, anche solo parzialmente, all'idea di utilità e di piacere come, ad esempio, nel caso di aree attrezzate per la sosta e lo svago o d'impianti per attività ludiche. In sostanza si chiedeva agli artisti di partecipare al concepimento e alla realizzazione di spazi urbani unitari e coerenti. L'intervento artistico non è più concepito quale creazione di un'opera d'arte auto-

noma, ma piuttosto come un dialogo con l'intorno ambientale, flettendo la creatività artistica verso il design urbano. Quanto più un'opera si distaccava dalla propria natura intrinsecamente artistica per mimetizzarsi ed essere assimilata dal sito e confondersi con il design urbano, tanto più veniva considerata accettabile e avanzata. Si prospettava, inoltre, agli artisti l'opportunità di sviluppare creazioni di una dimensione mai prima raggiunta, purché il valore d'uso eccedesse il valore puramente estetico. In questo secondo periodo emerge in seno alle pubbliche amministrazioni responsabili delle politiche per le arti un'esplicita sensibilità nei confronti del sentire della collettività e un'attenzione più profonda alle esigenze di migliore comprensibilità, di accettazione condivisa e di utilità dei progetti da finanziare.

A questa seconda fase si sostituisce il modello *art-in-the-public-interest* (arte di pubblico interesse) nel quale si privilegiano le istanze sociali, l'attivismo politico e il coinvolgimento della comunità, che si consolida a partire dagli anni Novanta. Il ricorso ambiguo e costante al termine *comunità*, dai contorni sfumati e incerti e l'uso opinabile del termine *pubblico* per indicare ogni intervento che immaginasse la partecipazione di persone e gruppi in uno spazio adibito alla pubblica utilità hanno improntato la produzione artistica degli anni più recenti. La priorità è accordata ora al processo collettivo e all'interazione sociale, senza che vi sia la certezza di un risultato finale tangibile.

La storia dell'arte pubblica, a questo punto, condensa molte delle criticità del rapporto tra artisti, architetti, urbanisti, esperti e critici, amministratori, media e comunità.



Faenza, Museo Carlo Zauli,
foto di Andrea Scardova (IBC).

Le politiche attuate per favorire lo sviluppo dell'arte nei luoghi di vita collettivi suscitano arroventate controversie, che giungono fino a episodi di reciproca ostilità tra le parti in causa. Le decisioni sulla scelta degli spazi, la selezione degli artisti, la qualità e appropriatezza dell'opera, la sua rappresentatività e utilità per i residenti arrivano a generare sia rifiuti clamorosi in sede di concorso, sia mancate realizzazioni di progetti già approvati per timore di reazioni sociali negative. Accade che si giunga perfino a eliminare opere celebrate come il *Tilted Arc* di Richard Serra, creato per la Federal Plaza a New York nel 1981, e rimosso dalla sua collocazione nel 1989, a seguito di un regolare procedimento legale intentato da quanti ritenevano che la scultura distruggesse e violasse il passato di un luogo di rimarchevole vitalità, ponendosi come un'arrogante e assolutamente inappropriata affermazione di un ego privato in uno spazio pubblico.

Sono innumerevoli gli esempi di difficoltà e incomprensioni, di opportunità trascurate e di mancanza di coraggio e di fantasia che hanno segnato tante operazioni di arte pubblica, al punto da domandarsi se siano più significative le assenze delle presenze, i presunti fallimenti dei casi di successo, o, al contempo, se il valore dell'impresa non vada ravvisato proprio nel confronto e nella tensione contraddittoria, per la potenzialità implicita a sfociare nel riconoscimento di un'identità unitaria e a rendere i membri della comunità più consapevoli e più autonomi.

Nell'atlante del 2% in Emilia-Romagna sono reperibili numerosi esempi di opere riferibili all'idea di arte nello spazio pubblico e altre indubbiamente concepite per integrar-



si al luogo e richiamare con il proprio contenuto la funzione dello stesso: scuola, ospedale, e così via, e però non è stato possibile rintracciare processi partecipativi connessi al concetto di arte di pubblico interesse, che unisce il gesto artistico alla partecipazione sociale, come è invece riscontrabile nei più recenti progetti elaborati per i finanziamenti della L.R. 16/02.

La seconda considerazione sull'applicazione della percentuale per l'arte concerne la frequenza d'interventi che impiegano i materiali e le tecniche della tradizione locale, laddove questa si sostanzia in un tessuto creativo e produttivo tuttora di grande spessore: nello specifico il mosaico nel Ravennate e la ceramica nell'area faentina.



Faenza, Museo Carlo Zauli,
foto di Andrea Scardova (IBC).



Questo rilevante risultato emerso dall'indagine consente di proporre tre esempi della funzione che i musei svolgono nei confronti dei loro portatori d'interesse e che plausibilmente ha avuto un impatto, seppure indiretto, anche sulle scelte concernenti il 2%.

È proprio nella capacità di conservare la tradizione e al contempo di propugnare la ricerca costante d'innovazione che i musei testimoniano il ruolo straordinario che rivestono come forum per alimentare l'interesse e la partecipazione pubblica, con l'obiettivo d'individuare le esigenze e le

aspettative della popolazione nel momento in cui s'indice un concorso d'arte pubblica. Un ruolo che sarebbe necessario potenziare e sostenere ulteriormente.

La tradizione di Ravenna nell'impiego del mosaico, anche contemporaneo, vanta un polo assolutamente unico in Italia nel MAR, Museo d'arte della Città. Il Museo, dotato di una significativa raccolta d'arte contemporanea, espone nel loggiato un'ampia e preziosa collezione di opere realizzate dai mosaicisti ravennati su bozzetti di alcuni tra i più noti artisti del XX secolo, selezionati negli anni Cinquanta anche con la consulenza di Giulio Carlo Argan e Palma Bucarelli.

In questo modo il Museo offre ad artisti, studenti e visitatori una vasta campionatura di stili e di tecniche e un termine di paragone raro per quanti intendono mettersi alla prova e a confronto con l'arte musiva. Nel 2003 il Museo ha inoltre creato al proprio interno il CIDM, Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico, frutto della collaborazione di più enti, che documenta e rende accessibile, anche via web, la cultura musiva in tutti i suoi aspetti. Nel sito del CIDM trova spazio l'intero mondo del mosaico, dall'antichità ai nostri giorni.

Il Centro opera da collante e funge da propulsore per le iniziative che interessano il mosaico, dalle mostre ai restauri, ai concorsi, agli studi, alle banche dati e si è collocato fin da subito in una dimensione internazionale, essendo stato istituito grazie ai fondi europei Interreg III A.

Il CIDM – Centro Internazionale di Documentazione sul Mosaico – è una sezione del Museo d'Arte della città di Ravenna nata per promuovere la ricerca, lo studio e la va-

lorizzazione del mosaico.

È rilevante che proprio a Ravenna, protagonista indiscussa nel panorama dell'arte musiva, sia scaturita l'idea di creare un luogo che fosse punto di riferimento per gli studi sulla materia, al fine di valorizzare l'antico splendore dell'età giustiniana e, allo stesso tempo, di perpetuarne la tradizione nella contemporaneità.⁴

Così come la produzione artistica in mosaico ha un saldo referente nel MAR di Ravenna, altrettanto la vocazione di Faenza per la creazione in ceramica trova riscontro in due istituzioni museali, diverse e complementari: il Museo Internazionale della Ceramica e la casa museo Carlo Zauli.

Il MIC nasce un secolo fa (1908) e dalla sua costituzione svolge un lavoro di promozione e valorizzazione anche del contemporaneo, come si desume dallo statuto in cui si enuncia che:

È finalità del Museo: a) raccogliere e disporre sistematicamente i tipi della produzione ceramica italiana e straniera, interessanti sotto l'aspetto dell'arte, della tecnica, della tradizione, mediante la cooperazione delle fabbriche nazionali ed estere e dei privati collezionisti; b) mettere in relazione le fabbriche con la pubblicazione di uno speciale bollettino; c) indire mostre internazionali periodiche di ceramiche, interessanti l'uno o l'altro punto dell'arte, della tecnica, dell'uso pratico; d) raccogliere pub-

⁴ <http://www.mosaicoravenna.it/>.

blicazioni in modo da offrire agli studiosi un materiale bibliografico di critica, di storia, di arte, di tecnologia ceramica; e) disporre una rappresentazione oggettiva dello sviluppo della ceramica – arte, tecnica, uso, tradizione – mediante una collezione di oggetti retrospettivi; f) divulgare il gusto della decorazione ceramica, in modo da intensificarne l'uso estetico e razionale nella casa, nella applicazione architettonica; g) indire concorsi internazionali per la produzione, sotto l'aspetto d'arte e di tecnica, di oggetti di determinato uso pratico; h) sottoporre all'esame di congressi internazionali di ceramica le questioni che interessano l'arte, la letteratura e bibliografia ceramica, la legislazione (invenzioni e brevetti) e la tecnica; i) stabilire una terminologia internazionale scientifica, per evitare l'anfibologia nelle discussioni di critica storica e nei trattati tecnici; j) farsi promotore di una scuola pratica di ceramica in Faenza che, ad integrazione delle finalità del Museo, sia intesa all'elevamento intellettuale e tecnico dei ceramisti; k) proporre e favorire ogni altra iniziativa che rientri nelle finalità del Museo.⁵

Fin dagli esordi, sulla traccia dei musei d'arte industriale del XIX secolo, il Museo di Faenza si propone di essere il punto di riferimento per la conoscenza scientifica e lo sviluppo dell'arte ceramica in ogni campo. In particolare il museo organizza da 56 edizioni il Concorso Internazionale della Ceramica d'Arte Contemporanea, un momento importante per la crescita degli artisti e dell'industria ad essi collegata. Come viene ricordato nel testo di presentazione del sito web del Museo:

La Manifestazione è stata, fin dall'inizio, un importante momento nella valorizzazione, nel rinnovamento, nella promozione della ceramica sia sotto l'aspetto artistico e decorativo, sia in quello funzionale e dell'arredo.

La stessa Manifestazione ha inoltre dato impulso a una ricerca complessa, non solo estetica, ma riguardante anche esperienze nel settore della tecnologia delle argille, degli smalti, delle cotture mutuandole dall'industria e coinvolgendo di ritorno l'industria stessa nel design di oggettistica e di piastrelle.⁶

Nel 1962 il premio al concorso internazionale organizzato dal MIC viene attribuito a Carlo Zauli e il caso del maestro e del museo a lui dedicato rappresenta il terzo esempio paradigmatico di ciò che, al di là della presenza nelle giurie, può essere il ruolo del museo per la conoscenza e la valorizzazione degli artisti contemporanei e la promozione dell'arte d'oggi nella società.

La vicenda umana e artistica di Carlo Zauli, scultore faentino di straordinario talento nell'uso della ceramica, viene ripercorsa nella casa-museo di Faenza inaugurata nel 2003, che conserva ancora i materiali e gli strumenti utilizzati per la creazione delle opere e che documenta, anche attraverso il sito web, i lavori di Carlo, inclusi quelli presentati ai diversi concorsi del 2%. Di queste opere il Museo conserva i bozzetti.

⁵ <http://www.racine.ra.it/micfaenza/index.htm>.

⁶ *Ivi*.

Carlo Zauli, *Contro la retorica*,
bozzetto per il concorso
dell'Istituto Commerciale di
Faenza, Faenza, Museo Carlo Zauli,
foto Andrea Scardova (IBC).



Le strategie culturali messe in atto dal Museo Zauli, come negli altri due musei, ben esemplificano il ruolo che un'organizzazione museale può giocare nella partita dell'arte pubblica, dimostrando che questo non è necessariamente limitato ai pur necessari e fondamentali compiti di ricerca e studio, documentazione, conservazione ed esposizione al pubblico. Il museo si pone nei confronti delle comunità, dei cittadini e degli artisti, come un operatore che, come si dichiara nel sito del Museo:

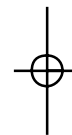
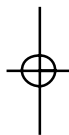
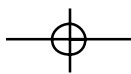
oltre alla conservazione e alla divulgazione dell'opera dell'artista faentino, intende promuovere l'utilizzo della ceramica nell'arte contemporanea, ed in questo senso valorizzare l'opera di artisti delle ultime generazioni che già utilizzano o vorrebbero sperimentare tale materiale nella propria ricerca. In questa prospettiva il Museo Carlo Zauli nel 2003 istituisce il progetto Residenza d'Artista, promosso

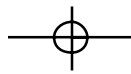
insieme all'Assessorato alle Politiche Culturali del Comune di Faenza, e in collaborazione con l'associazione Diatonìa. Il progetto prevede ogni anno la partecipazione di 3 artisti giovani ma già di spessore internazionale invitati dalla curatrice Daniela Lotta a risiedere presso il Museo Carlo Zauli. L'invito alla Residenza d'Artista è rivolto a personalità artistiche capaci di generare un complesso dialogo tra i linguaggi della contemporaneità e quelli della tradizione; artisti la cui attitudine concettuale è legata da un uso esclusivo del mezzo espressivo, ma che siano quindi interessati a stabilire relazioni tra i luoghi e le persone, a mettere in atto strategie estetiche all'interno di un più ampio processo creativo capace di attivare il pensiero.⁷

I documenti fondanti dei tre musei e i loro programmi, nei quali si dichiara che si ritiene essenziale agire affinché siano stabilite relazioni tra i luoghi e le persone mediante un incontro tra contemporaneità e tradizione, sono stati qui presentati come casi esemplari, ma non esclusivi, di un possibile punto d'incontro tra museo e arte pubblica.

Si vuole sottolineare la competenza dell'istituzione museo nel sostenere gli aspetti squisitamente scientifici di studio, ricerca e conservazione, l'idoneità a fungere da attrattore di nuovi talenti e di diffusore delle più aggiornate ricerche e tendenze e infine la capacità di porsi come luogo dell'incontro e del dialogo per tutti. Perché non avvantaggiarsene?

⁷ <http://www.museozauli.it/>





Da ovest a est: itinerario di architetture del due percento

Andrea Zanelli

L'itinerario, suddiviso per province, da Piacenza a Rimini, comprende diciotto scuole, sette ospedali, cinque caserme, cinque sedi di uffici pubblici, due biblioteche, due impianti sportivi, una chiesa, una piazza, un centro sociale, un carcere e un cimitero.

Piacenza

L'*Istituto Tecnico Agrario Statale Raineri*, in aperta posizione a cinque chilometri circa dal centro di Piacenza, nella campagna a sud-ovest, occupa un'area di 90x110 m all'interno del campus agroalimentare Raineri-Marcora. La scuola (1968) è costituita da cinque razionali corpi edilizi, con struttura in cemento armato, tamponamenti vitrei e laterizi e copertura a falde, raccordati da eleganti passerelle su due livelli in acciaio e vetro.

L'*Istituto Statale di Istruzione Industriale Marconi* è insediato in un vasto lotto di circa tre ettari nella prima periferia sud di Piacenza. La scuola è stata inaugurata nel 1964. All'edificio del biennio, di impronta tradizionale, con ali ortogonali e finestre verticali ripetute uguali su tutto il perimetro, è agganciata la 'U' coperta con volta a botte dei laboratori di meccanica. Vi si affiancano edifici più moderni ed eterogenei: una palestra con struttura a portali esterni di cemento armato, un corpo di ingresso su via IV novembre sospeso su pilotis, edifici più alti, con copertura piana, per i laboratori del triennio.

Di fronte all'ISII Marconi sorge la *Palestra comunale* di via Alberici (1960), caratterizzata dall'uso del laterizio e di intonaci tinti rossi e arancioni. Si tratta di un volume semplice, di circa 35x45 m in pianta, costituito da corpi bassi



(eccetto l'ingresso su due livelli) che circondano per tre lati l'emergenza della palestra, coperta a falde.

Sempre nella prima periferia sud di Piacenza si trova la *Caserma dei Vigili del Fuoco* (1966), in un lotto rettangolare di 100x85 m, con corpi di due piani coperti a falde che circondano una vasta corte interna. Gli edifici sono con struttura in cemento armato, ben evidenziata all'esterno, e tamponamenti in laterizio. I setti strutturali verticali sporgono leggermente rispetto al piano delle facciate, come già visto anche nell'ITAS Raineri.

Reggio Emilia

Il *Villaggio Belvedere* di Reggio Emilia è un complesso destinato all'educazione e all'assistenza, costituito da una





Nella pagina precedente:
ITAS Raineri, Piacenza.

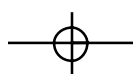
Chiesa del villaggio Belvedere,
Reggio Emilia.



ventina di edifici raccordati da un percorso coperto, organicamente disposti in un bel parco di circa sette ettari alla periferia sud della città (a tre chilometri dal centro). La *chiesa di San Lorenzo*, situata nell'angolo nord, è un'architettura del 1967 a pianta rettangolare di 30x15 m, alta quattro metri, da cui emerge in corrispondenza dell'altare un volume di 7x7x5 m circa. La struttura in cemento armato è composta di pilastri interni e sottili travi binate, che aggettano leggermente, a sostegno della copertura piana. Le pa-

reti esterne sono percorse da una finestratura continua appena sotto il tetto, alta non più di mezzo metro, e da murature in laterizio incominciate da cordoli in cemento. Il blocco sovrastante l'altare è vetrato e schermato da leggeri frangisole in metallo scuro.

Appena oltre i viali di circonvallazione di Reggio Emilia, a nord, sorge l'*Istituto Tecnico Industriale Statale Nobili*, un vasto insediamento, su un'area di 180x300 m, con numerosi edifici da uno a quattro piani. I primi fabbricati sono del



1968, in struttura di cemento armato, con tamponamenti laterizi e finestre continue; nonostante l'aspetto funzionalista i tetti sono a falde. Luminoso il vano scale a lato dell'ingresso principale che collega i due corpi centrali.

A San Martino in Rio è stata da poco inaugurata la nuova sede della *Scuola media Allegri* (2007), in una zona a nord fra l'abitato e l'area produttiva, vicino a campi sportivi. Il compatto edificio, su due livelli, ha un disegno assai curato, ma avrebbe forse potuto essere maggiormente articolato nel sito (come ad esempio è il caso del non lontano complesso degli anni Sessanta che ospitava la scuola media in passato, ora destinato alla scuola primaria).

Un altro fabbricato scolastico è nel centro di Sant'Ilario d'Enza, a pochi passi dalla via Emilia: la *Scuola media da Vinci* (1963), su un'area di 60x80 m. L'edificio principale, sulla strada, è a tre piani e presenta 6 moduli di aule leggermente sfalsati, con struttura a portale esterno in cemento armato e ampie aperture vetrate con sottostanti fasce in laterizio. Non pare altrettanto proporzionato il piccolo corpo d'ingresso (con tettuccio a falde), nel quale la struttura portante diviene inopinatamente in setti di mattoni.

Altro interessante complesso, situato nella zona sud di Sant'Ilario d'Enza, a circa 500 m dalla via Emilia, è *Mavarta*, un frequentato centro culturale (www.mavarta.it) ricavato dal restauro (1999) di edifici di fine Ottocento, sorti attorno a un forno per la produzione del grassello di calce (il camino ha l'aspetto di una torretta), e dalla sostituzione di vecchi magazzini fatiscenti. L'edificio aggiunto è a un piano, con elementi strutturali (colonne e travi) in cemento armato a vista e pareti in laterizio.

Modena

Il *Nuovo ospedale Sant'Agostino-Estense* di Modena, in località Baggiovara, inaugurato nel 2005, si iscrive in un rettangolo di 200x350 m ed è affiancato da un vasto e ben strutturato parcheggio, in parte coperto su due livelli. I corpi di fabbrica sono su quattro piani, dotati di 476 posti letto in camere da uno o due letti con servizi, di impianti e dotazioni all'avanguardia, di spazi commerciali e per la ristorazione; tuttavia l'impianto manca di vivacità per via dell'organizzazione rigidamente simmetrica dei volumi.

Nell'area immediatamente a nord-ovest del centro storico di Modena, accanto allo stadio, un'altra scuola di notevoli dimensioni, inaugurata nel 1958: l'*Istituto Tecnico Commerciale Barozzi*, che affaccia il suo lungo corpo principale (100 m) di tre piani d'aule più seminterrato su viale Monte Kosica. Le finestre delle aule sono intervallate da bande intonacate verticali che vanno dal primo marcapiano continuo fino all'ultimo sotto la copertura a falde, conferendo alla facciata un buon ritmo; meno felice il rapporto con gli altri corpi edilizi (alcuni aggiunti più di recente), in sé interessanti, da cui a volte fuoriescono plastiche scale esterne. Tutto il complesso occupa un'area di circa tre ettari e mezzo.

Non lontano, appena a sud della via Emilia ovest, in un'area di circa 120x180 m, sorge l'*Istituto Tecnico Industriale Statale Corni* (1965), caratterizzato dal rivestimento in mattonelle di gres scuro delle pareti e da quello in mosaico chiaro delle lesene strutturali, che ritmano i prospetti sulle strade principali. All'interno, altri corpi interessanti, fra cui le officine coperte a *shed*.

A Spilamberto il *Municipio* è un edificio razionalista del

Municipio, Spilamberto.



1937, restaurato nel 1962, con un bel portico angolare d'ingresso, un cui occhio è impegnato da un'opera d'arte (una fontana), protetta dall'unico balcone al primo piano, anch'esso angolare. Si tratta di un archetipo, che precede di 12 anni la legge 717/49. La costruzione ha una base di conglomerato a grana larga (materiale che riveste anche l'esterno dei pilastri del portico), pareti in mattoni, cornici in cemento chiaro per gli occhi di portico e finestre; sulla sommità una balaustra continua segue l'intero perimetro del volume.

Nella *Scuola media Muratori* di Vignola, del 1962, si ritrova il modo espressivo già incontrato in molti dei precedenti edifici: gabbia strutturale in cemento armato evidenziata sulle facciate, riempimenti in laterizio e finestre. Il corpo a destra dell'accesso principale, aggiunto più recentemente, privilegia

invece il *continuum* di mattoni, legandosi al precedente edificio soprattutto con i lucenti tubi degli impianti. Sempre nello stesso lotto (130x80 m), alla scuola è agganciato a ovest il nuovo palasport 'Città di Vignola', parallelepipedo rivestito di pannelli ad andamento orizzontale sui toni del verde chiaro e del grigio e con ampia vetrata centrale.

Bologna

Sulla via Emilia ponente, a Bologna, separata da una fascia di parco pubblico larga una cinquantina di metri, si erge l'imponente mole (16 piani) dell'*Ospedale Maggiore*, della metà degli anni Cinquanta, cui la ristrutturazione e il *restyling* degli anni Novanta hanno conferito maggior leggerezza, contribuendo – insieme ai corpi edilizi sorti successivamente – a rendere meno estraneo, meno straniante il grande volume rispetto al sito. E le integrazioni stanno continuando: una nuova ala, anch'essa di 16 piani, è stata inaugurata quest'anno, mentre è in costruzione la nuova centrale operativa del 118.

Il nuovo *Museo d'arte moderna* di Bologna (MAMbo), inaugurato nel 2007, è ospitato in un edificio del 1915, nel quadrante nord-ovest del centro storico: il forno del pane, una massiccia costruzione che è stata oggetto di un impegnativo restauro. Siamo nella zona dell'antico porto della città, sul canale Navile; pertanto un cilindretto rosso aggiunto sul lato ovest dell'edificio conduce dalla via don Minzoni ai piani sottostanti e alla quota del canale, con una evocativa risistemazione pavimentata e una griglia a semicerchio che inghiotte l'acqua del canale riaperto (questo spazio è tuttavia ancora interdetto a una fruizione libera).

Padiglione Nuove patologie,
Ospedale Sant'Orsola, Bologna.

Nel complesso dell'Ospedale Sant'Orsola, nella prima periferia est di Bologna, sorge *Nuove patologie*, una clinica del 1965 che si segnala per l'organica ramificazione dei corpi edilizi (dai quattro ai sei piani), per il sempre diverso disegno delle pareti esterne, in un dialogo mai banale tra aperture (alte, basse, a nastro, scandite dai montanti verticali della struttura, a tutta parete, ecc.), fasce continue dei solai in cemento armato a vista (in leggero aggetto rispetto ai pilastri) e tamponamenti in mattoni dalle variegature sfumate del color rosso, nonché per l'eleganza dei materiali di finitura interni (porte a vetri in ciliegio, atrio e altre parti comuni pavimentate in marmo grigio). Un gioiello



di ispirazione aaltiana, sul lato nord, è lo sfaccettato volume con copertura in rame che ospita l'aula magna. Necessità di ampliamento hanno portato recentemente alla costruzione di una nuova ala agganciata ad est, rivestita di mattoni dal tono uniforme e con aperture di monotona, piatta regolarità.

A Marzabotto il *Municipio* (1975) è un edificio su due livelli, di 35x40 m in pianta, all'interno di un piccolo parco centralissimo con abeti, ed è caratterizzato dall'espressività del cemento armato a vista e delle finestre continue con infissi di metallo verniciato, nonché dall'aggetto pressoché continuo (un metro e mezzo) dell'intero primo piano. All'interno, la parte centrale è un doppio volume su cui si affacciano i corridoi d'accesso agli uffici, illuminato da lucernai.

La *Mediateca civica* di Anzola dell'Emilia (2000) è un premiato intervento di restauro dell'ex Scuola De Amicis, con una moderna riorganizzazione dei livelli e degli ambienti e l'inserimento di diafane lastre di diversi colori, che vivacizzano la luce interna.

Il *Cimitero del Piratello* a Imola è ricco di storia e bei monumenti funerari del passato. Un primo ampliamento, nella zona nord-est, risale agli anni Settanta. Il *secondo ampliamento*, nella zona sud-est (160x130 m), è del 2001, e ha un disegno affascinante: il grande campo quadrato delle sepolture in terra, cui si accede da sud, è fiancheggiato da percorsi che degradano a una quota inferiore, per raggiungere una batteria di tombe di famiglia sul lato nord che risultano dunque in parte ipogee; rimane la possibilità di restare in quota, e di raggiungere ad est il rosso volume dell'ossario/cinerario (con un intreccio di

Ampliamento del cimitero
del Piratello, Imola.

rampe interne), rivestito in corten, e a nord i colombari in cemento su due livelli, con lucernari in copertura. Proseguendo a nord ci si riconnette con l'ampliamento degli anni Settanta.

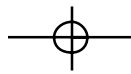
A sud della via Emilia, a circa un chilometro e mezzo dal centro, sorge l'*Ospedale nuovo* di Imola, un compatto complesso di edifici degli anni Novanta (180x80 m in pianta) ai piedi della collina. La stecca principale, di sette piani, con le torri di risalita in evidenza, è sui toni del grigio chiaro; ad essa si aggancia un braccio di distribuzione a piano terra che si diparte dalla palazzina di ingresso, rivestita in ceramica rossa.

Ferrara

L'*Ospedale Fratelli Borselli* di Bondeno è un edificio di 4 piani dei primi del Novecento, con addizioni più recenti, che è situato di fronte a un piccolo parco, poco fuori dell'abitato, a fianco dell'argine del Panaro. Nonostante una recente ristrutturazione, tesa più che altro a sostituire gli infissi e ad opere manutentive, l'umidità ha già intaccato gli intonaci esterni.

Il *Dipartimento di Sanità Pubblica* a Ferrara è ospitato in un braccio dello storico chiostro di San Domenico, a poche decine di metri dal Castello. L'edificio è stato oggetto di un diligente restauro nel 2007.





Anita Sardellini, Autorità
portuale di Ravenna, 2008.
Foto di Andrea Scardova (IBC).

Sempre all'interno del perimetro delle mura ferraresi, a ridosso di quelle nord, in un'area di 140x60 m, sorge l'*Istituto Tecnico Commerciale Statale Monti* (1961), che è costituito da cinque corpi incastrati fra loro, dai due ai tre piani e seminterrato, orientati a 30° rispetto all'asse stradale, e da altri fabbricati retrostanti con palestra e laboratori. Singolare la facciata del corpo centrale di ingresso, di due piani, con una grande pensilina a pianta trapezoidale irregolare sostenuta da quattro pilastri a V rivestiti di ceramica verde; di ceramica arancione sono rivestite le sottili lesene che incorniciano le finestre a tutt'altezza del primo piano. Ma i materiali esterni comprendono anche rivestimenti in laterizio, metallo verniciato di rosso (infissi), strutture in cemento armato a vista, intonaci tinti.

A due chilometri dal centro di Ferrara, verso nord, nel verde, il *Liceo Sociale Carducci* (1971) articola i suoi semplici prismi a due o tre piani, costruiti in prefabbricati bianchi e rossi e con coperture piane. Più recente, e dall'aspetto di capannone industriale, il grande parallelepipedo aggiunto in chiusura ad ovest, di 80x25x7 m.

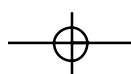
Ravenna

In un angolo verde a sud dell'abitato di Conselice sorge l'*Istituto Comprensivo per l'Infanzia*, del 1965, i cui corpi edilizi mostrano la griglia strutturale in cemento armato che incornicia tamponamenti in laterizio e ampie finestre con sottili infissi metallici neri. La copertura è a falde in tegole. Un ponte collega direttamente il primo piano alla strada, che sale a congiungersi con via Selice.



A Porto Corsini, in un'area di 40x90 m sulla spiaggia, si ergono i due corpi a due piani con pianta rettangolare della sede della *Guardia Costiera* (2002), d'impianto simmetrico e disegno semplice, con grandi aperture a piano terra, rivestimento in mattonelle di cemento e in intonaco. Di fronte, al di là della strada, nello stesso stile una stecca di abitazioni per le famiglie del personale.

I nuovi uffici dell'*Autorità Portuale* di Ravenna, sul canale Candiano, attualmente in fase di completamento, hanno invece una forma più appariscente: si tratta sempre di un blocco cubico, ma il corpo superiore, rivestito in mattonelle rosse di laterizio e con doppie fasce orizzonta-



Caserma dei Carabinieri,
Ravenna.



li di finestre per ognuno dei tre piani, è come sospeso sull'alto piano inferiore d'accesso, rivestito in mattonelle di marmo chiaro.

La *Scuola Matema Lametta*, del 1970, è nella prima periferia sud, a due chilometri dal centro storico di Ravenna, in una zona verde di attrezzature che comprende anche scuole medie e superiori, in prossimità dello stadio. Misura 60x25 m in pianta ed è costruita a un solo piano con prefabbricati in cemento modulari. La copertura piana ospita tre file di pannelli solari.

Non troppo distante sorge il *Tribunale*, un fabbricato degli anni Novanta a corte quadrata di quattro piani, sviluppato su un asse di simmetria diagonale (l'ingresso principale è nello spigolo a sud), con un aspetto di fortificazione, su un leggero terrapieno. I prospetti principali sono scanditi da fasce di finestre alternate a fasce di pannelli di cemento a coste (d'ispirazione rudolphiana); nell'angolo nord si erge,

rispetto al tetto piano del restante fabbricato, il volume delle aule con copertura inclinata.

Nell'area a fianco il vasto complesso della *Caserma dei Carabinieri* (2000), su un'area di due ettari, nel quale i prismi, di quattro piani, rivestiti in laterizio, si connettono tramite passerelle in quota o snodi vetrati. La parte centrale del corpo principale presenta invece ampie superfici finestrate incorniciate da pannelli scuri con un effetto complessivo di specchio.

A Faenza, raggiungibile dalla via Emilia ponente, poco oltre l'asse di circonvallazione sud, sorge il *Palazzo dello Sport Cattani* (1998), d'impianto simmetrico, che si caratterizza per le scale di deflusso sui lati, le pareti d'angolo anteriori a specchio, la copertura inclinata che si allarga, sostenuta da una struttura reticolare, sopra l'ingresso, e i dominanti colori bianco delle pareti, verde del tetto.

Nel centro storico, a ridosso dei viali di circonvallazione nella parte nord-ovest, si articola uno dei più interessanti edifici scolastici faentini, l'*Istituto Commerciale Oriani* (1965). Il complesso, lungo 400 m, si inserisce innanzitutto nel sito con grande attenzione ai tracciati viari esistenti, dialogando da un lato con i resti delle antiche mura e la fascia di verde alberato, dall'altro con edifici di pregio storico. Nei corpi edilizi, prevalentemente di tre piani, le pareti esterne sono scandite dalle riquadrature in cemento tinto chiaro della struttura, con leggero arretramento dei montanti e – all'interno dei riquadri – dalle finestre a tutta larghezza con sottostante fascia di laterizio ovvero dall'intera superficie in laterizio. È un modo di costruire tipico dell'epoca, già incontrato più sopra in altri fabbricati coevi, ma qui declina-

ITC Oriani, Faenza.



to con grande sensibilità, grazie alle variabili angolazioni dei corpi, agli aggetti e rientranze di alcune parti, al disegno mai ripetitivo delle sommità sotto le coperture a falde. Purtroppo si è voluto riproporre il laterizio anche nella posteriore realizzazione delle scale di sicurezza, creandone i setti portanti dei gradini metallici e coprendo così parti dei prospetti (meglio sarebbe stato costruire le scale interamente in metallo).

Forlì-Cesena

Il *Ginnasio Sportivo comunale Ambrosini* di Forlì (1970), nella zona della prima periferia est, vicino alla stazione, è un buon esempio di quanto la tecnica del cemento armato consenta di realizzare in termini di aggetti (l'intero primo piano sporge di oltre due metri), tuttavia l'edificio, che si inscrive in un lotto quadrato di 50x50 m, ha i quattro lati quasi del tutto identici.

A pochi passi da piazza Saffi, nel centro di Forlì, la *Scuola primaria Fabbri* (1973), quattro corpi uniti negli spigoli, da due a quattro piani, dialoga con la facciata in mattoni della settecentesca chiesa di San Filippo Neri (l'attiguo convento dei filippini fu demolito nel 1969 per far posto alla scuola). L'architettura è semplice; le pareti in mattoni lasciano intravedere un sottile marcapiano e l'architrave delle finestre in cemento; il corpo a due piani sulla sinistra ha un breve portico con pilastri in cemento a vista; l'intera base degli edifici è rivestita di lastre di pietra rettangolari con diverse sfumature di colore.

All'angolo sud-est di piazza Saffi sorge l'edificio della *Camera di commercio* di Forlì, oggetto negli anni Settanta di un raffinato restauro (recentemente rinfrescato all'esterno), con cui si è ricavato un piano mezzanino in più, inserendo un solaio alla quota di imposta degli archi del portico su corso della Repubblica, e si è operato nella riorganizzazione degli spazi, anche con arredi moderni e funzionali.

Sempre all'interno del centro storico, nel quadrante sud-ovest, l'*Istituto di Istruzione Superiore Ruffilli* occupa una zona di 120x120 m. Gli edifici, costruiti nel 1973, sono in muratura a vista, di uno o due piani, con parti into-

nacate chiare, una base e un alto cornicione in cemento. Una passerella d'acciaio verniciato e vetro, sostenuta da tre portali di putrelle in acciaio a doppio T, collega al primo piano la zona di ingresso dei nuovi edifici con un fabbricato storico (ex chiesa e parte di chiostro). La palestra poggia il suo muro perimetrale su una parte di muratura antica.

A circa tre chilometri dal centro di Forlì, in località Vecchiazzano, in un'area di circa 350x600 m è situato l'*Ospedale Morgagni-Pierantoni*, un complesso di edifici la cui parte centrale, di 125x75 m, è del 2004: si compone di una vasta spina distributiva vetrata su due livelli, con copertura reticolare e ampi lucernai, e di corpi di otto piani rivestiti di pannelli grigio chiaro, azzurro e blu, eleganti e funzionali.

La *Caserma dei Carabinieri* a Meldola, del 1998, è nello stile di quella ravennate, sia pur molto più piccola, con le pareti esterne rivestite in laterizio e qualche oggetto, passerella in quota, terrazze. Anche a questa caserma sono affiancate abitazioni per le famiglie del personale.

Nella prima periferia est di Cesena, in un'area di 110x90 m, si trova la *Scuola Media Plauto*, del 1978, di tre piani e seminterrato, il cui corpo principale sulla via omonima ha l'ingresso decentrato a destra, tra aule e aula magna; un corpo ortogonale con altre aule si diparte in corrispondenza di questo accesso. Sulla sinistra, preceduta da un ingresso autonomo e bassi spogliatoi, la palestra. Gli esterni evidenziano la griglia strutturale in cemento armato; nei riquadri tamponamenti in muratura a vista e finestre.

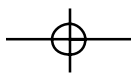
Rimini

A Coriano la sistemazione di *piazza don Minzoni*, del 1973, propone una ripavimentazione in porfido inserita in una raggiera di pietra chiara, che non è però sufficiente a invitare gli automobilisti a rallentare (siamo sulla strada principale). Da qui, attorno alla grande vasca circolare inclinata dove è posto il monumento ai caduti, si dipartono le risalite alla chiesa, all'interno di un giardino pubblico con abeti e cipressi.

La *Caserma dei Carabinieri* di Rimini (2000), situata a due chilometri dal centro verso sud-est, è un complesso di edifici di pianta rettangolare, da uno a tre piani, dal monotono rivestimento in laterizio, con coperture piane. Alla caserma si affiancano le abitazioni per le famiglie del personale, sempre con la stessa fisionomia.

La *Scuola Elementare* di Miramare, frazione di Rimini, è del 1971, in un sito a 250 m dal mare e 40 m dalla ferrovia, a fianco di un grande parcheggio e di un'area destinata a luna park e fiere o mercati. Lo stabile è piuttosto anonimo, con tetti a falde, intonaco tinto in colore chiaro, finestre non grandi.

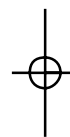
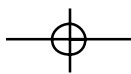
Il *Carcere* riminese (1998) sorge lungo una strada che porta in collina, in un'area verde, con fabbricati bassi e abbastanza ordinari e numerosi spazi aperti con campi sportivi. La recinzione è tutto sommato permeabile alla vista e non si ha l'impressione di un mondo a parte. La capienza è per 80 detenuti, ma anche qui come altrove c'è una situazione di sovraffollamento, cui si tenta di dare risposta con la ristrutturazione di alcuni fabbricati sottoutilizzati, in corso di esecuzione.

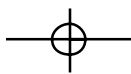


Indirizzi:

1. ITAS Raineri - strada Agazzana, 35 - 29100 Piacenza
2. ISII Marconi - via IV Novembre, 122 - 29100 Piacenza
3. Palestra comunale - via F.lli Alberici, 2 - 29100 Piacenza
4. Vigili del fuoco - viale Dante Alighieri, 108/111 - 29100 Piacenza
5. Chiesa del villaggio Belvedere - via Martiri della Bettola, 51 - 42100 Reggio Emilia
6. ITIS Nobili - via Makallè, 10 - 42100 Reggio Emilia
7. Scuola media Allegri - viale F.lli Cottafavi, 31 - 42018 San Martino in Rio (RE)
8. Scuola media Da Vinci - via Gramsci, 5 - 42049 Sant'Ilario d'Enza (RE)
9. Centro culturale Mavarta - via Piave, 2 - 42049 Sant'Ilario d'Enza (RE)
10. Ospedale Sant'Agostino-Estense - via Giardini, 1355 - 41100 Modena
11. ITC Barozzi - viale Monte Kosica, 136 - 41100 Modena
12. ITIS Corni - largo Aldo Moro, 25 - 41100 Modena
13. Municipio - piazza Caduti della libertà, 3 - 41057 Spilamberto (MO)
14. Scuola media Muratori - via della Resistenza, 800 - 41058 Vignola (MO)
15. Ospedale Maggiore - largo Nigrisoli, 2 - 40133 Bologna
16. Museo d'arte moderna - via don Minzoni, 14 - 40121 Bologna
17. Ospedale Sant'Orsola: nuove patologie - via Albertoni, 15 - 40138 Bologna
18. Municipio - piazza XX settembre, 1 - 40043 Marzabotto (BO)
19. Mediateca civica - piazza Giovanni XXIII, 1 - 40011 Anzola dell'Emilia (BO)
20. Cimitero del Piratello - via Emilia ponente, 24/A - 40026 Imola (BO)
21. Ospedale nuovo - via Montericco, 4 - 40026 Imola (BO)
22. Ospedale F.lli Borselli - via Dazio, 113 - 44012 Bondeno (FE)
23. Dipartimento di sanità pubblica - via Berretta, 7 - 44100 Ferrara
24. ITC Monti - via Azzo Novello, 4 - 44100 Ferrara
25. Liceo sociale Carducci - via Canapa, 75 - 44100 Ferrara
26. Istituto comprensivo per l'infanzia - via Di Vittorio, 1 - 48017 Conselice (RA)
27. Guardia costiera - via Teseo Guerra, 15 - 48100 Porto Corsini - Ravenna
28. Autorità portuale - via Antico Squero, 31 - 48100 Ravenna
29. Scuola materna Lametta - via Marconi, 7 - 48100 Ravenna
30. Tribunale - viale Falcone, 67 - 48100 Ravenna
31. Caserma dei carabinieri - viale Pertini, 11 - 48100 Ravenna
32. Palazzo dello sport Cattani - piazzale Tambini, 5 - 48018 Faenza (RA)
33. ITC Oriani - via Manzoni, 6 - 48018 Faenza (RA)
34. Ginnasio sportivo comunale Ambrosini - via della Libertà, 46 - 47100 Forlì
35. Scuola primaria Fabbri - via G. Saffi, 12 - 47100 Forlì
36. Camera di commercio - corso della Repubblica, 5 - 47100 Forlì
37. IIS Ruffilli - via Romanello da Forlì, 6 - 47100 Forlì
38. Ospedale Morgagni-Pierantoni - via Forlanini, 34 - 47100 Vecchianzano - Forlì
39. Caserma dei carabinieri - via Castellucci, 5 - 47014 Meldola (FC)
40. Scuola media Plauto - via Plauto, 175 - 47023 Cesena
41. Piazza don Minzoni - 47853 Coriano (RN)
42. Caserma dei carabinieri - via Dalla Chiesa, 15 - 47900 Rimini
43. Scuola elementare Miramare - via Pescara, 33 - 47900 Miramare - Rimini
44. Carcere - via Santa Cristina, 19 - 47900 Rimini







Storia dell'arte del percento in Emilia-Romagna

Claudia Collina

Il vero "fare" artistico è dunque il progettare.¹

1949. L'anno di promulgazione della legge del 29 luglio 1949 n. 717 si connotava per l'Italia come epilogo di un periodo cruciale, sia per le svolte storiche del triennio precedente, sia per quelle politiche, cui quelle artistiche s'intrecciavano allora significativamente; un anno spartiacque in cui si chiudeva un processo epocale e se ne apriva contemporaneamente un altro di grandi trasformazioni. Erano gli anni della ricostruzione post-bellica: dopo il ventennio fascista e la fine della Seconda guerra mondiale l'Italia in rovina, materiale e morale, doveva ripartire da fondamenta più solide e diverse dall'assenza di coscienza nazionale e democratica che l'ha connotata sin dai tempi della sua Unità. L'anno precedente, nel 1948, era entrata in vigore la Costituzione della Repubblica Italiana, approvata dall'Assemblea Costituente, e costruita nel 1947 su un difficile terreno di macerie che vedeva la democrazia come garanzia d'equilibrio di pericolose e paventate oscillazioni tra «dittatura proletaria contro dittatura borghese»;² la vittoria alle elezioni del governo democristiano, che ancorava l'Italia al capitalismo occidentale e al suo boom economico, anche se all'ombra spettrale della guerra fredda, determinava un'ansia di riscatto e recupero del tempo perduto, animando la popolazione che, anelante a uscire dalla miseria reale e culturale in cui versava, dava vita a un periodo straordinario di fervore civile, intellettuale e politico in cui il Paese, nonostante tentasse il suo inserimento nella sfera economica degli alleati antifascisti anglo-americani, continuava a

governare con la revisione, o meno, di leggi concepite nel corso del ventennio come la legge del 1° giugno 1939 n. 1089 e la legge del 2%, nata da una costola della legge dell'11 maggio 1942 n. 839 ideata da Giuseppe Bottai.³

Sul fronte dell'arte la complessità delle trasformazioni a metà degli anni Quaranta coinvolgeva tutta l'Europa nel dibattito acceso tra realismo e astrazione,⁴ il cui indicatore storico e critico, in Italia, rimane la mostra nazionale 'Alleanza della cultura'⁵, tenutasi a Bologna nel 1948 e mirabilmente scandagliata e sintetizzata nella relazione conclusiva che ne fece Francesco Arcangeli nel suo testo *Astrattismo e realismo*:

In sostanza, un'ala del manipolo si è svolta ad esasperare la sintesi neocubista e neofauvistica, genericamente picassiana, del movimento verso una esasperata ricerca formale che è sfociata in un astrattismo più o meno assoluto (per esempio Turcato); l'altra ala (per esempio

¹ GIULIO CARLO ARGAN, *Arte e critica d'arte*, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 95.

² SIMONA COLARIZI, *Storia del Novecento italiano*, Milano, BUR, 2007, p. 315 (I ed. BUR, 2000).

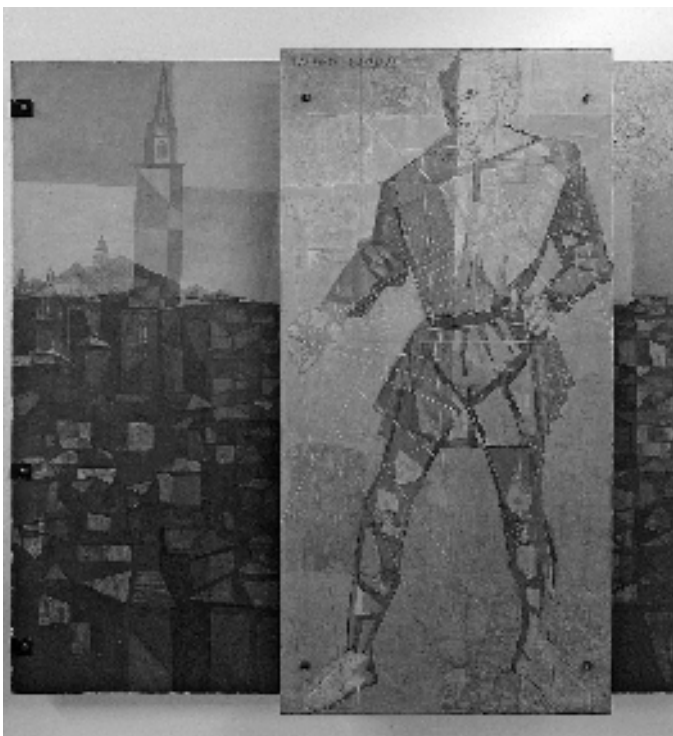
³ CLAUDIA COLLINA, *Arte contemporanea e Pubblica Amministrazione: la legge del 29 luglio 1949 n. 717 e sue modificazioni, lo specchio legislativo di una storia di carsico affetto*, in questo volume, pp. 233-245.

⁴ Sul complesso periodo di trasformazione dell'arte dall'immediato secondo dopoguerra alla metà degli anni Sessanta vedi PAOLA SEGA, *Arte astratta e informale in Italia (1946-1963)*, Bologna, Clueb, 1998.

⁵ GIORGIO FANTI, *Togliatti: l'astratto e il concreto*, in *Occhio alla pittura*, Bologna, Gedit Edizioni, 2003.



Aldo Borgonzoni, [*Jacopo Barozzi e Modena*], 1959, acrilico su legno (doppia tavola), Modena, Istituto Tecnico Commerciale 'Jacopo Barozzi'.



Guttuso) ha ritenuto e ritiene che i mattoni procurati durante la fase neorealista siano già pronti per costruire l'edificio di un realismo sociale. Ma intanto il dilemma è interno soltanto a uno stretto manipolo di giovani, non a tutti i giovani; e mi pare poi che, anche per quei pochi, sian venuti a imbrogliare le acque fatti che non c'entrano con la loro sincera ed umana meditazione; sollecitazioni politiche e forse persino fatti di moda (per esem-

pio, la prolungata esposizione della collezione Guggenheim, alla Biennale di Venezia). Comunque, nella quarantina di artisti qui presenti ripeto che la realtà è ben più complessa di quanto la si voglia proporre schematicamente. C'è chi studia d'innestarsi, rinnovandole, entro le forme e le ricerche della nostra generazione del Novecento, ritenendole a giusta ragione tutt'altro che formalistiche (e qui potrei citare soprattutto bolognesi come Mandelli, Rossi, Ciangottini; o il veneziano Bred- do; o, in un certo senso, scultori come Minguzzi o Gre- co, o Cappello); c'è chi accetta ancora i termini del neo- realismo come intenso studio di enunciazione e di ri- composizione del mondo (Santomaso o il giovane Romi- ti, Fazzini o Leoncillo); c'è chi tenta di rinnovare, per le strutture neorealistiche, il valore ambiguo e feticcio che hanno in Picasso (Barnabè o Gaspari); c'è chi le carica ancora d'una passione intima o urlante o sensuale, di timbro neoromantico (e questo accade soprattutto a Mi- lano, in Cassinari e in Francese, in Morlotti e in Birolli, in Chighine e in Tavernari); altri hanno derivato verso l'a- strattismo puro (Corpora e Turcato); c'è invece chi river- sa in un astrattismo apparente un disperato amore al soggetto (Corsi) o si affatica e si agita entro le forme astratte con oscuri presentimenti di problemi forse a ve- nire (Vedova e Pizzinato); c'è chi si serve di tali forme per un raffinato gioco formale e sentimentale (Afro e Mirko); c'è chi tenta di inalveare in esse significati sur- realistici (Cagli e Peverelli); c'è chi si risolve in una forma personale di postimpressionismo (Martina); c'è infine chi, forse troppo preoccupato di uscire dalla crisi, volge

Enzo Trevisi, *La geometria*,
1959, olio su tela, Modena,
Istituto Tecnico Statale per
Geometri 'Guarino Guarini'.



gli schemi neorealistici a un significato narrativo, apertamente sociale (Guttuso, Treccani e in un certo senso anche Borgonzoni). Naturalmente in così rapida scorsa non voglio distinguere qualità, ma individuare degli atteggiamenti; e, ripeto, mi pare siano molto vari;⁶

e intanto Lucio Fontana dava vita all'arte spazialista «basata sull'unità del tempo e dello spazio» formulata nel *Manifesto Blanco* del 1946.

La mostra, organizzata da Arcangeli, Giorgio Fanti,

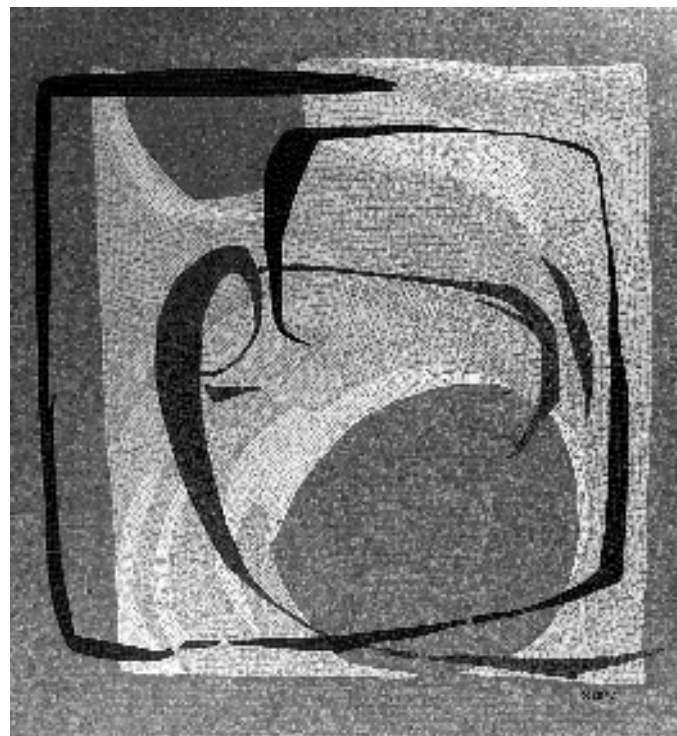
Cesare Gnudi, Giuseppe Raimondi e Vittorio Tavernari aveva intenzioni ecumeniche nella rappresentazione di tutte le tendenze «nessuna esclusa», subiva le aspre critiche di Palmiro Togliatti che, ancorato a una secolare fun-

⁶ FRANCESCO ARCANGELI, *Astrattismo e realismo*, in *Dal Romanticismo all'informale*, II, Torino, Einaudi, 1977; citato anche in C. COLLINA, *per una cronologia dell'Arte contemporanea in Emilia-Romagna*, in *I luoghi d'Arte Contemporanea in Emilia-Romagna. Arti del Novecento e dopo*, Bologna, Clueb, 2008, pp. 18-19 (I ed. Editrice Compositori, 2004).

zione persuasiva dell'arte quale *biblia pauperum*, privilegiava i progetti artistici del Neorealismo quali espressioni di propaganda sociale ed educativa che, sin dal decennio precedente, erano stati comuni sia alla destra fascista, con Mario Sironi in Italia, sia ai programmi federali sostenuti dal governo Roosevelt, sia alla sinistra comunista messicana, con David Alfaro Siquieros, e, con sfumature sostanzialmente diverse, a quella russa e stalinista; l'antifascismo del PCI e di Pablo Picasso – «modello del "genio creatore"», che muta maniera senza smarrire la propria coerenza»⁷ – esercitava grande influsso tra le élites culturali e assecondava il profondo desiderio di rinascita culturale attraverso le arti, cinema, letteratura e arti plastiche – specchio poetico di una società povera e disagiata – che a metà del sesto decennio si rivolse decisamente all'influenza ineludibile dell'*american way of life* e ai linguaggi delle avanguardie astrattiste, formaliste e concrete, e soprattutto informaliste, quale sinonimo di evidente trasformazione esistenziale ed estetica diretta verso la libertà d'espressione il più lontana possibile da modelli figurativi: artisti e critici si trovarono così divisi tra Neorealismo figurativo e Astrattismo, o a cercarne insolite ibridazioni.

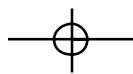
A metà degli anni Cinquanta del secolo scorso, questo era il contesto in cui si avviarono i primi concorsi della legge del 2% che, alla luce della ricerca attuata, sono stati realizzati in due costanti direzioni, determinanti differenti integrazioni funzionali dell'arte: opere d'arte più o meno complementari all'architettura, ma ad essa volutamente legate, e opere d'arte acquistate successivamente come

William Xerra, [*Composizione astratta*], 1965 ca., mosaico in porcellana, Piacenza, Istituto Statale di Istruzione Industriale 'Guglielmo Marconi', pavimento dell'atrio dell'entrata principale.

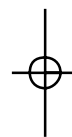
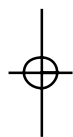
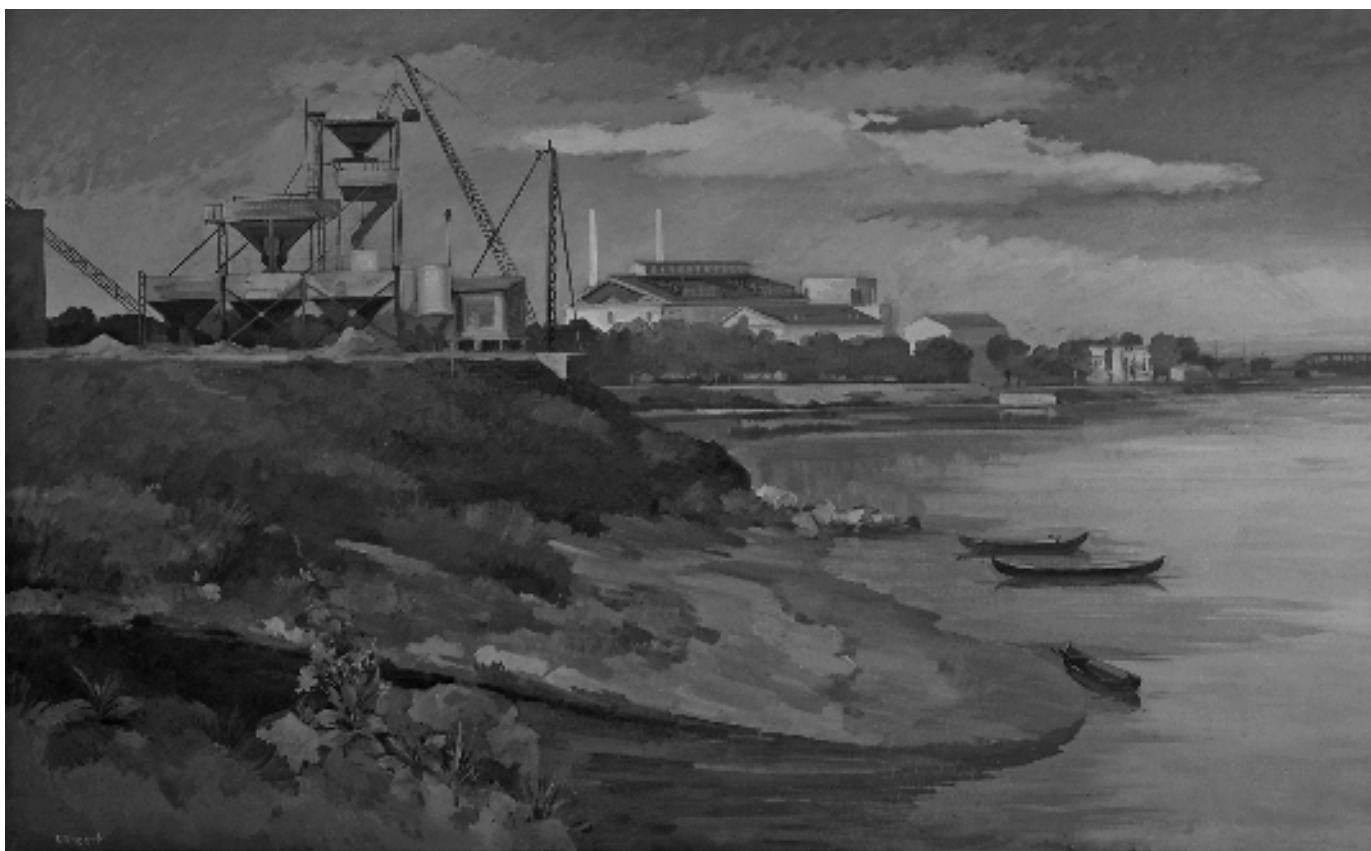


arredo mobile. Nel corso del tempo sino ad ora, entrambe le modalità sono state perseguite senza tener troppo conto del determinante e imprescindibile fattore che «la qualità estetica di un'opera architettonica non è separabile da quella delle opere pittoriche o plastiche che la inte-

⁷ G.C. ARGAN, *Arte e critica d'arte* cit., p. 39.



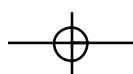
Umberto Conceri, *[La centrale Emilia sul Po]*, s.d., olio su tela, Piacenza, Istituto Statale di Istruzione Industriale 'Guglielmo Marconi'.



grano»,⁸ ma d'altronde l'architettura italiana, dall'immediato secondo dopoguerra in poi, procedeva su un duplice binario volto, da un lato, alla produzione di singolari eccellenze architettoniche create da progettisti culturalmente impegnati e dall'altro alla monotonia architettoni-

ca di edilizia anonima e speculativa, superficialmente imbellettata, che ha dettato la «triste uniformità» fuori dai

⁸ G.C. ARGAN, *Dell'Arte nei pubblici edifici*, in *Rapporto sull'attività di tutela conservazione e restauro 1970, 7, 1971*, pp. 66.



Vittorio Cavicchioni, *Vigneto*,
1961, olio su tela, Reggio Emilia,
Liceo Scientifico 'Ariosto-
Spallanzani', ma Collezioni d'arte
della Provincia.



centri storici delle città,⁹ e se si esclude l'interessante esperienza progettuale unitaria di INA-Casa, cantieri d'edilizia popolare sovvenzionata iniziati, proprio nel 1949, nelle prime periferie delle più grandi città italiane e ideati da eccellenti progettisti.

Nell'arte del 2% in Emilia-Romagna, l'evoluzione delle trasformazioni culturali inizia pacatamente a Piacenza sui muri esterni dell'Istituto 'Leonardo da Vinci' dove Luciano Ricchetti e Pietro Daveri realizzavano due bassorilievi i cui soggetti popolari ed educativi di lavoro e scienza sono stati disegnati

con sintesi e plasticismo monumentale, ancora stilisticamente ancorato alla corrente di Novecento; mentre a Bologna, Quinto Ghermandi scolpiva «per via di levare» dal marmo un'imponente *Famiglia* carica di pathos e in stile cubo-surrealista picassiano davanti all'ex Palazzo delle Telecomunicazioni; e il neorealismo sociale filo guttusiano era espresso con coerenza da Nello Leonardi a Reggio Emilia in quadri come *Salvataggio degli alluvionati* per il Comando Provinciale dei Vigili del Fuoco,¹⁰ o *I sette fratelli Cervi* per la Scuola media professionale 'Leonardo da Vinci' di Sant'Ilario d'Enza; nonché, alla fine del decennio, nel 1959, Dino Balsadella e Aldo Borgonzoni vincevano il concorso per la realizzazione di opere d'arte all'Istituto Tecnico Commerciale 'Iacopo Barozzi' di Modena. La modernità avanzava: del Vignola era data espressività essenziale ed esistenziale nel pannello astratto informale di Balsadella, così sottolineato nell'importanza da Emilio Villa:¹¹

È necessario attendere il 1958 per vedere realizzato un altro pannello polimaterico, in cemento, pietre, marmi e metallo, per l'Istituto Barozzi di Modena. Del "Vignola" disponiamo sia del disegno preparatorio, sia del bozzetto vincitore del concorso. Il polimaterico ci richiama alla mente quello di Latisana: qui però il pannello rettangolare si presenta alla sola

⁹ Sull'argomento LEONARDO BENEVOLO, *Architettura e urbanistica nel "boom" economico*, in *L'architettura delle città nell'Italia contemporanea*, Bari, Laterza, pp. 113-125.

¹⁰ SANDRO PARMIGGIANI, *La raccolta d'arte della Provincia di Reggio Emilia*, Reggio Emilia, IGI, 1994, p. 78.

¹¹ *Dino Balsadella*, a cura di Emilio Villa, Bologna, Edizioni Bora, 1983, p. 59.



Gianni Ruspaggiari, *Paesaggio invernale*, 1962, olio su tela, San Polo d'Enza, Scuola elementare 'R. Pezzani'.

visione frontale. Dino sente l'opera e la realizza con maggiore grinta plastica: anche sostanzialmente suggestionato da Picasso, egli accentua il significato del modellato in cemento, utilizzando l'effetto (pittorico) dei primi piani realizzati con l'inserimento di altri materiali. La figura esce, così, prepotentemente dalla nicchia, sostenuta dai chiaroscuri che fanno da trama strutturale alle decise articolazioni dei primi piani, animati da una continua varietà compositiva; ora emergendo plasticamente, ora segnati dai fendenti degli inserimenti materici. La soluzione ottenuta dal Balsadella, più che derivare dalla stilizzazione della figura umana, è un'affermazione della razionalità costitutiva della composizione: evidente omaggio alla personalità del grande architetto vignolese cui l'opera stessa è dedicata.



Aldo Borgonzoni, invece, interpretava l'architetto e trattatista modenese dipingendolo sovrastante la sua città, su un doppio pannello in cui la poetica figurativa s'intreccia con il retaggio post-cubista e un naturalismo espressionista, assai più evidente nei pannelli ad altorlievo dipinti da Borgonzoni ad encausto nelle *Storie di Modena*, conservate nella saletta adiacente, e a cui si aggiunge un altro pannello con *Scene scolastiche*, vicino al neorealismo guttusiano, ma impaginato con uno squadernamento di matrice post-impressionista. Arturo Carlo Quintavalle ricordava come per l'artista bolognese «il 1958 è un anno complesso, ricco di esperienze [...] che si collega agli spazi postcubisti ma con una stesura come di intonaco informale; e del resto gli echi della pittura informale si avvertono anche in *Bambina* (1958) che è insieme un omaggio a Soutine e una evocazione di certe figure di Munch». ¹² A

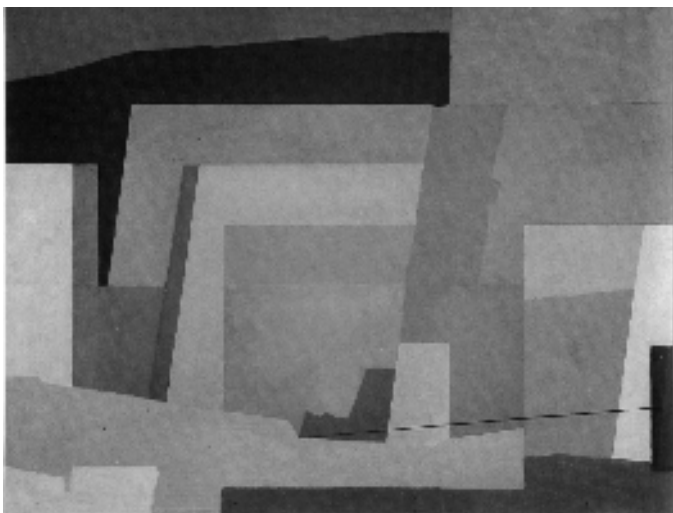
concludere il ventaglio delle poetiche del momento, venivano acquistati due piccoli quadri astratto geometrici di Enzo Trevisi realizzati lo stesso anno con una tecnica assai materica che non occulta le evidenti suggestioni tratte da Kandinsky.

Contemporaneamente, nel 1954, Francesco Arcangeli scorgeva ne «gli ultimi naturalisti» gli autori capaci di un confronto viscerale ed espressivo con la vita, rinnovato esistenzialmente nel rapporto tra uomo e natura – *naturae naturans* – e nel suo linguaggio dall'arte informale, e che

¹² ARTURO CARLO QUINTAVALLE, in *Aldo Borgonzoni*, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta), a cura di Gloria Bianchino, Milano, Electa, 2001, p. 53.



Giovanni Korompay,
Cave di marmo, 1964,
 olio su compensato,
 Reggio Emilia, Raccolta d'Arte
 della Provincia, Uffici.



inauguravano originalmente, in territorio emiliano, la stagione italiana dell'*art a utre* sottesa dall'importanza del gesto, del segno e della materia; queste esperienze d'avanguardia critica e artistica, durate lo spazio folgorante di un triennio, lasciavano un forte segno anche in Andrea Raccagni, Germano Sartelli, Quinto Ghermandi, Luciano de Vita, Concetto Pozzati e Osvaldo Piraccini.

Il concorso per le scuole Capuccini di Imola veniva vinto nel 1960 da Germano Sartelli e Andrea Raccagni che, rispettivamente, realizzavano *La maternità* e *Il girotondo*: il primo, un soggetto di tipo familiare ed esemplarmente pedagogico, emana un contenuto pathos esistenzialista nei volti, riflesso anche nelle figure di rimando giacomettiano armonizzate da un avvolgente, delicato e inquietante, ef-

fetto decompositivo analogo all'uso fatto dall'artista di materiali atipici come le ragnatele; il secondo creava un grande pannello dove brilla centripeta l'energia del nucleo rosso di matrice informale, sfondo del girotondo di opposta forza, centrifuga, di Pinocchio, Arlecchino e bambini, le cui propaggini sfociano in ambiguamente gioiosi *Liberi* di fuoco, in cui «rimane ancora, nonostante la freddezza metallica delle lamiere, un riferimento alla materia organica: il colore che le ricopre riporta l'immagine – o forse solo l'evocazione, il perdurante ricordo – di erbe, radici, grovigli vegetali, quasi ad instaurare un processo osmotico fra la materia vivente e quella siderea».¹³

Quinto Ghermandi, formatosi sullo studio delle opere di Picasso e Moore, sceglieva il bronzo come materiale elettivo. *Largo gesto per un massimo spazio* del 1969 segnava il passaggio dell'abbandono dell'oggetto-forma per l'oggetto-spazio, in cui costruire «magici giardini, cristallizzati nel bronzo argentato» e composti da elementi naturali che si trasformano, prodromi di un naturalismo concettuale generato dalla ricerca informale di *Foglie della notte* e *La grande foglia*. È così che la fitomorfica *Fontana* degli Istituti di Patologia Speciale Medica, Chirurgica dell'Ospedale Sant'Orsola di Bologna è costruita con *Grandi foglie notturne* rovesciate che l'artista ripropone solitarie ancora nel 1973-1974, mentre nella *Bilancia* del Palazzo di Giustizia di Forlì l'elemento della foglia evolve da quello dell'opera *Giardino fiorito tardi* del 1968.

¹³ *Andrea Raccagni. Mostra antologica*, a cura di Claudio Spadoni, Bologna, Grafis, 1982, p. 12.



Rina Ferri, *La cascata in dicembre*, s.d., olio su tela iuta, Scandiano, Scuola elementare 'Lazzaro Spallanzani'.

Nel corso dei primi anni Sessanta, l'eccezionale sviluppo economico cambiava repentinamente l'Italia, segnata comunque da catastrofi naturali, migrazioni lavorative dal Sud al Nord, un'arretratezza del sistema scolastico e la spaccatura culturale e sociale tra generazioni che culminava nelle rivolte del 1968: «era chiaro che si era di fronte a una crisi culturale di ben più vasta portata: a quel benessere non si era preparati e la rapidità dei cambiamenti non era stata accompagnata da nessuna seria opera di riflessione culturale e educativa. In più le istituzioni, tutte le istituzioni, risultavano drammaticamente in ritardo».¹⁴ Per contro, sul fronte delle arti e della critica, si assisteva all'affermazione di nuove avanguardie teorizzate in Italia con chiarezza da Umberto Eco. Nel 1958 egli aveva individuato *Il problema dell'opera aperta*,¹⁵ la cui «indefinitezza» incorporava nell'opera stessa la fruizione da parte del pubblico e la cui «apertura» si trovava ad essere in perfetta sintonia con l'evoluzione «della logica e delle scienze» la cui pluralità, unitamente a quella «delle spiegazioni geometriche e la relatività delle misure spazio-temporali», dava vita a «opere a più esiti».¹⁶ Egli approfondiva lo spostamento del codice semantico dell'opera d'arte contemporanea che da esterno e patente al fruitore diventava, nelle nuove ricerche visuali d'avanguardia, un codice «individuale» insito nell'opera, così totalmente autonoma¹⁷ e con la possibilità di essere letta elitariamente nei nuovi criptici significati e messaggi concettuali dell'arte espressi con nuove forme e tecniche e con un'evoluzione priva di linearità tra la molteplicità dei linguaggi coesistenti; e con una progressiva varietà di materiali espressi con



estetica gestuale, processuale e con intenzioni distruttive, anche.

L'arte architettonica moderna si caratterizzava nel periodo per estrema varietà e veniva a perdere completamente

¹⁴ G. VECCHIO, *Scontri politici e sociali nell'Italia repubblicana*, in *Il Rosso e il Nero figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC*, a cura di G. Bianchino, A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 1999, p. LXVII.

¹⁵ UMBERTO ECO, *L'opera aperta*, in *Storia dell'arte moderna in Italia: tra neorealismo e anni Novanta 1945-1990*, a cura di Paola Barocchi, III, Torino, Einaudi, 1992.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ U. Eco, *Teoria della comunicazione e arti visuali* (1966), in *Storia dell'arte moderna in Italia* cit.



Nello Leonardi, *La luna nel greto*
 [Nascita del Secchia], 1967,
 olio su tela, Reggio Emilia,
 Istituto Tecnico Industriale
 'Leopoldo Nobili', ma Collezioni
 della Provincia.



ogni caratteristica unitaria di stile, approfondendo definitivamente la sua spaccatura con l'architettura a causa anche della progressiva scomparsa di grandi maestri ad angolo giro artistico come Le Corbusier, Mies van der Rohe e Gropius e dell'affermazione diffusa dell'International Style, mentre le teorie di Robert Venturi stigmatizzavano bene la trasformazione in atto nel rilevare «un'architettura complessa e contraddittoria basata sulla ricchezza e l'ambiguità della vita moderna e della pratica dell'arte».¹⁸

Nel 1962 gli epigoni dell'Espressionismo astratto americano, già tangenti ai primi esordi di Pop Art, partecipavano alla XXXI Biennale di Venezia che dedicava a Arshile Gorky un'importante antologica, mentre l'edizione successiva diventava il teatro di presentazione europea della Pop Art, che in parte condivideva con l'arte Minimal, New Dada, Op Art, Cinetica e programmata, caratteristiche antitetice al-

l'Espressionismo astratto e all'Informale per le qualità anti-espressive e la riduzione a strutture e forme elementari che evocassero la natura oggettuale o l'oggetto stesso, in un nuovo rapporto con il reale non certo esente da riviscenze avanguardistiche duchampiane che approdava alla rivisitazione dei *ready-mades* e a un interesse per i linguaggi della comunicazione massmediale; ma la necessità di un nuovo dialogo con la realtà fenomenica coinvolgeva anche gli altri artisti in uscita dal noumenico informale verso lo studio di nuove possibilità di figurazione.

Tra i pop-artisti italiani, che riflettono la cultura socio-economica del Nord Italia, c'era Concetto Pozzati che, dopo aver esposto alla Biennale del 1964 insieme a Festa, Angeli e Schifano, eseguiva due anni dopo il dipinto *Inventario: mio rinnovato amore per Léger* per le Scuole 'Archimede' di San Giovanni in Persiceto. Il titolo è programmatico per l'ispirazione: l'artista sviluppava in esso simboli e forme già apparsi in *Ortagonale II* del 1963, ma è con opere come *L'ultimo persuasore* del 1963-1964 o *Per una possibile modificazione* del 1964-1965, o *Sostituzione del monumento* dello stesso anno, che si affaccia una rivisitazione stilistica esplicitamente surrealista e la figura affianca i coaguli di forme organiche e viscerali predilette dal pittore, in uscita dall'Informale con possibilità di relazione, per una poetica decisamente Pop, confermata dalle parole dello stesso artista: «vidi la grande mostra postuma di Léger e ne

¹⁸ ROBERT VENTURI, *Complexity and contradiction in architecture*, New York, 1966, in L. BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1990¹⁵, p. 910.

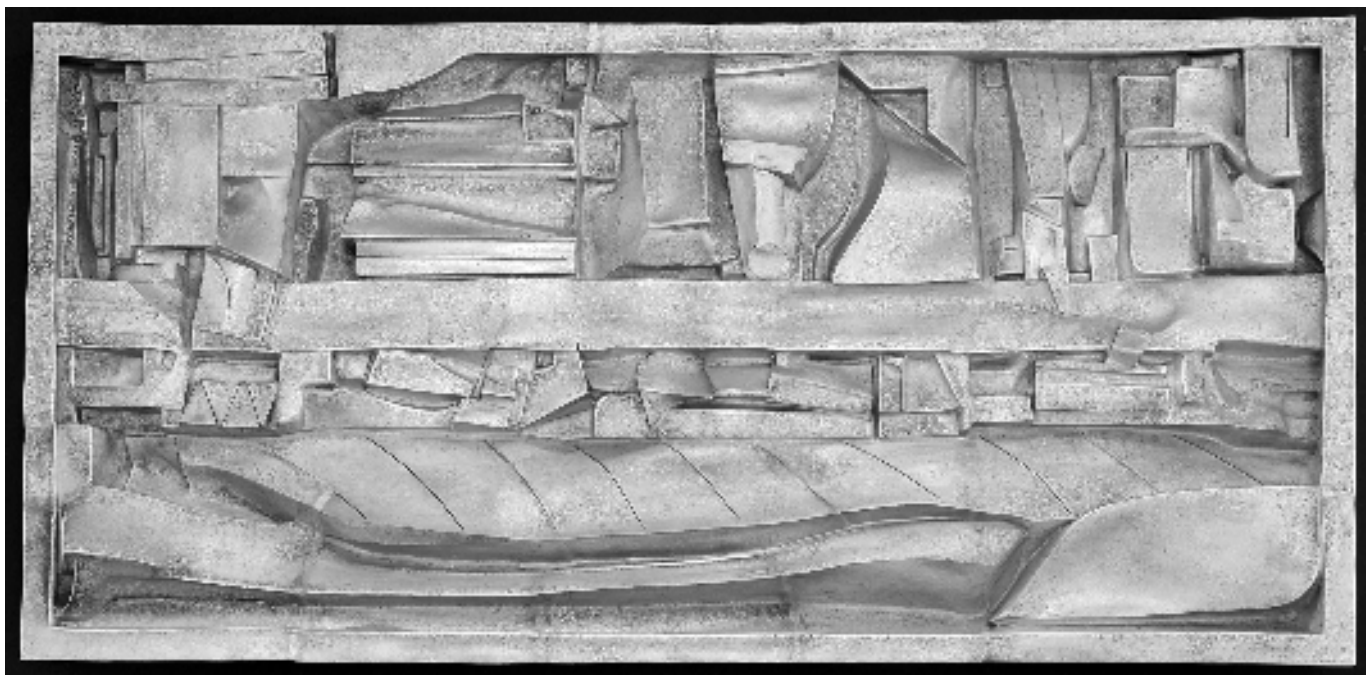
Carlo Zauli, *Rilievo*, 1966, gres,
Faenza Istituto Tecnico
Commerciale Geometri
'Alfredo Oriani', atrio.

rimasi colpitissimo [...] Era un Pop prima dei Pop. Léger stesso è una pittura che si fa manifesto e cartellone ma è un cartellone che al tempo stesso, attraverso il ritaglio e il segno nero, si fa quasi pop. Ecco, l'amore è venuto dopo anni per Léger ».¹⁹

È luogo comune che le istanze culturali abbiano sviluppi più lenti se lontane dalla detonazione degli epicentri: nel 1960 il Sindaco del Comune di Piacenza, invitava l'allora Soprintendente per le Province di Parma e Piacenza, Odilia Quin-

tavalle, a far parte della commissione di concorso per la progettazione ed esecuzione di opere d'arte per la Palestra comunale di Piacenza. Dal bando erano previste due opere: «una scultura a tutto tondo, fusa in bronzo [...] e un monocromo, in tesserine di porcellana opaca». Vincevano, per la scultura, Secondo Tizzoni con *Il pugilatore*, opera classi-

¹⁹ CONCETTO POZZATI, in *Concetto Pozzati*, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta), a cura di A.C. Quintavalle, Milano, Electa, 2002, p. 50.



Carlo Zauli, *Rilievo* (bozzetto preparatorio), 1966, gesso, Faenza, Museo Carlo Zauli.



cista ed eroica, un esemplare tardivo della corrente artistica di Novecento, e Enzo Vescovi che disegnava sul pavimento a mosaico una partita di basket in cui le sagome dei giocatori, sintetiche e stilizzate con morbidezza formale, richiamano una figurazione in bilico tra l'astrattismo e la 'nuova figurazione' post-informale. L'anno seguente la stessa Amministrazione bandiva il concorso per l'esecuzione di opere d'arte nel nuovo edificio scolastico d'avviamento profes-

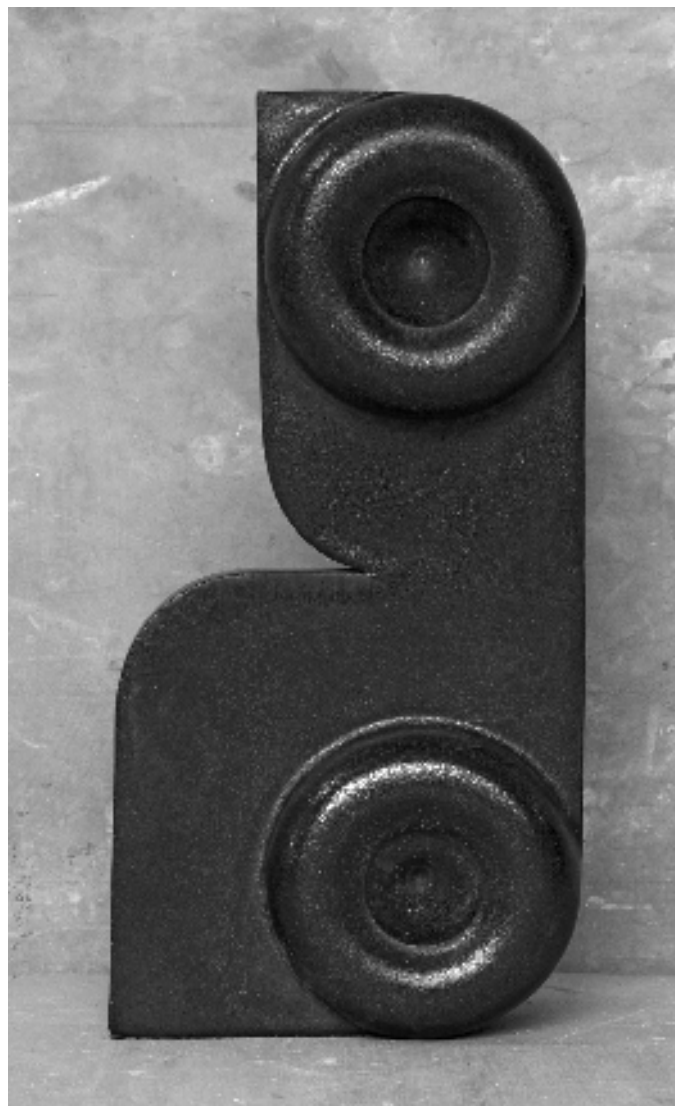
sionale 'A. Casali': venivano scelti dei mosaici ceramici rappresentanti le arti e i mestieri e la dattilografia ubicati nei larghi stipiti della porta d'entrata e, per l'atrio, un bassorilievo in bronzo di Vittorio Callegari narrante le attività dei servizi commerciali e turistici insegnati dalla scuola, ossia, *Lo studio della dattilografia, trigonometria e meccanica elettrica*. Contemporaneamente, nel 1961, il Consiglio Provinciale di Piacenza deliberava un bando di concorso per



Carlo Zauli, *Genesi geometrica*
(bozzetto preparatorio),
1968-1970, gres, Faenza,
Museo Carlo Zauli.

opere d'arte dell'Itis 'Marconi' a Piacenza, prevedendo sette opere d'arte da allocarsi in precisi siti dell'edificio, ma l'anno seguente, date le scelte della commissione giudicatrice che non aveva assegnato alcune opere a causa dell'assenza di qualità d'esecuzione, o per assenza di concorrenti, l'Amministrazione Provinciale indiceva un nuovo bando per le opere non aggiudicate, omettendo l'esecuzione dell'affresco in Presidenza che la commissione aveva già aggiudicato a William Xerra e stornando fondi per l'espletamento del nuovo concorso che vedeva mutare il soggetto della statua in bronzo, ora con «libero riferimento alla scienza ed all'apporto della tecnica nello sviluppo dell'industria». Secondo Tizzoni si aggiudicava la scultura bronzea allegorica *Techne*, realizzata con grande morbidezza nella resa della femminilità, con reviviscenze stilistiche di età moderna che si dimostrano essere qualitativi episodi epigoni di Novecento; a Luciano Ricchetti era assegnato il grande affresco dell'Aula Magna, eseguito coniugando classicismo e modernità all'interno di una poetica d'aulico verismo; a Xerra era affidato il mosaico all'ingresso espresso con informalismo segnico, mentre Vittorio Callegari scolpiva con sintesi neorealista *L'allegoria delle arti tecniche*; mentre, slegati dal contesto architettonico dell'edificio, venivano acquistati due paesaggi di Umberto Concerti dipinti con lirismo classicista di retaggio ancora novecentista.

Alla fine del decennio, ancora la Provincia piacentina bandiva il concorso nazionale per opere d'arte da destinare alla nuova sede dell'Istituto Tecnico Agrario: si trattava di tre opere d'arte da allocarsi all'entrata dell'edificio, nell'atrio e nei corridoi dello stesso. Vinceva all'unanimità e «per



Carlo Zauli, *Colonna* (bozzetto preparatorio), 1970 ca., gres, Faenza, Museo Carlo Zauli.



pregi artistici» il progetto di Vincenzo Assenza *Pietra*, accompagnato da questa motivazione:

L'autore nel presentare il bozzetto richiesto in scala 1:5 con relativo particolare al vero, ha tenuto presente l'insieme architettonico e naturale che lo dovrà contenere ed ha studiato una scultura scolpita in un unico blocco di pietra. Tutta la composizione figurativa si sviluppa in senso verticale con forme larghe e geometricamente serrate, leggibile anche a distanza. Le figure, animali, piante che si articolano intorno al blocco in un ritmo plastico ascensionale, si riferiscono a Temi che hanno relazione con l'attività dell'Istituto Tecnico Agrario. L'opera sarà realizzata in pietra Travertino di Roma e sormonterà un basamento di pietra "peperino di Marino" in modo che faccia contrasto con il colore caldo del blocco sovrastante.

L'opera vincitrice da situare all'ingresso era dello scultore Pietro Sam, un pannello a sbalzo e intagli di rame ossidato dal titolo *Georgiche* accompagnato da questa dichiarata ispirazione:

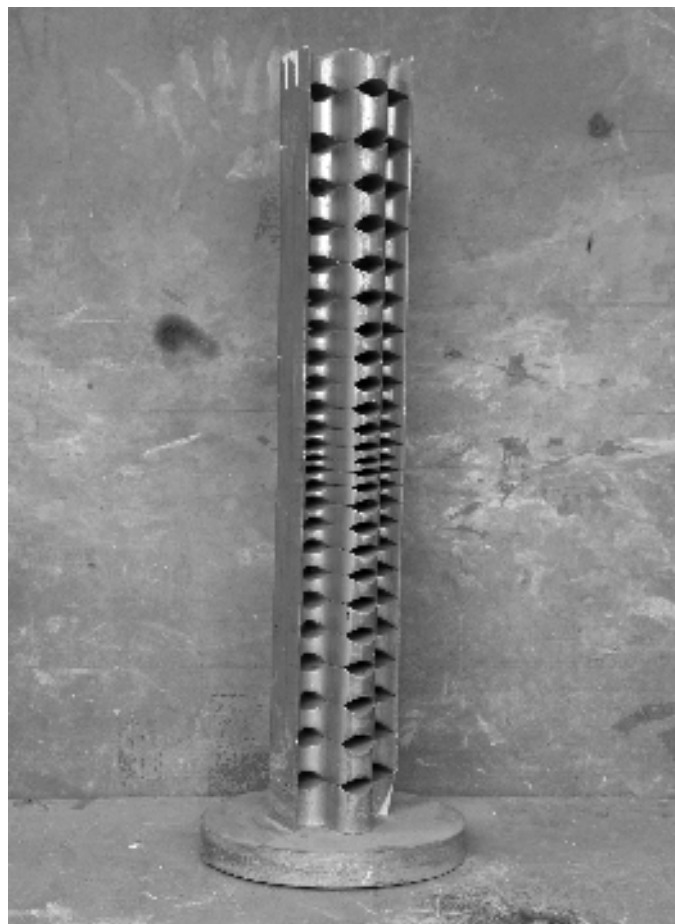
Prescindendo dall'emancipazione razionalistica che prelude ormai a tecniche avveniristiche, mi piace pur sempre richiamarmi alle sublimi virtù della gente dei campi nel sempre tormentato cammino delle stagioni, ricreando in clima di poetica rudezza e mistica arcaicità, il simbolo dell'eterno amore verso la terra, della costante dedizione e della tenace volontà.



Carlo Zauli, *Una volta c'era*
(bozzetto preparatorio), 1980 ca.,
alluminio, Faenza, Museo Carlo
Zauli.

Contemporaneamente, a Reggio Emilia l'Amministrazione Provinciale applicava la legge del 2% con frequente incidenza per l'edilizia scolastica, sia con la realizzazione di sculture in dialettico confronto con l'architettura per lo più anonima, sia con l'acquisto di numerosi quadri da arredo parete. Gli artisti privilegiati erano per lo più territoriali, tra i quali per ricerca e qualità si distinguono la fronda che visitava «l'ultimo naturalismo» come Rina Ferri, Enzo Vescovi, Vittorio Cavicchioni e Gianni Ruspaggiari, il chiarista lirico Gino Gandini e il cubo surrealista Albano Seguri. La coniugazione d'istanze stilistiche di Moore e Picasso suggestionava anche Luciano Ceschia che realizzava *La scienza, la tecnica e il lavoro* in un grande pannello architettonico per l'Istituto 'Corni' di Modena:²⁰ è assai interessante lo schizzo preparatorio dell'altorilievo, datato 1963,²¹ perché la composizione si presenta come un ammasso di forme morbide e sinuose ispirate a Moore, chiuse all'interno di un'imponente cornice a guisa di porta, ma nella realizzazione alcune di esse diventano più spigolose e geometriche, dando vita a una maggiore dialettica con il Cubismo che influenzava anche l'informalismo scultoreo di Beppe Marzot, presente a Reggio nell'Istituto 'Secchi-Scaruffi' e a Forlì nella Scuola 'Dante Alighieri'.

Nel 1966 l'Ente ospedale 'G.B. Morgagni' avviava il concorso pubblico per opere artistiche nel nuovo padiglione ortopedico prevedendo «l'esecuzione di un'opera in pietra o in marmo a composizione volumetrica all'esterno del padiglione, e l'esecuzione di due pannelli in ceramica da collocarsi all'interno del padiglione stesso». I temi erano rispettivamente «la prevenzione degli infortuni sul lavoro» e



²⁰ CARLO FEDERICO TEODORO, *Arte in vista*, Modena, Edizioni Il Fiorino, 1995, p. 66.

²¹ ELIO BARTOLIN, AMEDEO GIACOMINI, FRANCESCO TENTORI, *Luciano Ceschia. Sculture e disegni 1943-68*, Udine, Del Bianco & Figlio, 1968, p. 82.



Vincenzo Stagnani, *Fregio*, 1969,
terracotta, Forlì, Palazzo di
Giustizia.

«la storia della chirurgia». Nel 1967 veniva nominata la commissione giudicatrice di cui faceva parte l'allora Soprintendente Andrea Emiliani e alla fine dello stesso anno venivano liquidati i vincitori Elio Morri e Carlo Zauli; contestualmente l'Ospedale Morgagni avviava il concorso pubblico per opere artistiche nel padiglione 'Rivalta' prevedendo l'esecuzione di «due pannelli in ceramica da collocarsi nei due reparti (oculistico e dozzinanti) ivi alloggiati». Sempre nel 1966 veniva nominata la commissione, mentre l'anno seguente i vincitori erano individuati in Guido Baldini e Vittorio D'Augusta. Morri eseguiva *La prevenzione degli infortuni sul lavoro*, dimostrandosi attento e aggiornato a modelli d'avanguardia ma, nello stesso anno, scolpiva il bassorilievo *L'assistenza all'infanzia* per l'ex Aiuto Materno, Pediatria e Ostetricia di Rimini, opera di potenza e plasticismo che risente, nella ricerca di arcaismi classici rivisitati alla lu-



ce della modernità, di scultori come Martini, Marini e presenta analogie con il pittore Campigli. Da questo momento in poi, i destini concorsuali di D'Augusta – «di disciplina pittorica di decantato lirismo, di rarefatta qualità emotiva»²² – e del ceramista Baldini – «dalla ricerca sul segno allusivo e significante, ma ottenuto attraverso un'apparente casualità dei risultati di cottura e degli effetti di colore»²³ si sono trovati spesso intrecciati, come nella Scuola elementare di Miramare o all'Istituto Professionale per il Commercio 'C. Macrelli' di Cesena, dove l'astrattismo lirico di entrambi si enuncia nei segni, resi con morbidezza nella forma geometrizzante e nella tecnica diversa, ma sospesi con leggerezza nello spazio di tela e ceramica dove la luce è coprotagonista emozionante, con segno e forma, nella genesi di paesaggi concettuali.

Fontana e Leoncillo avevano già eletto la ceramica a materiale privilegiato per le opere concettuali e informali quando il faentino Carlo Zauli iniziò a emergere come artista aggiornato all'avanguardia: allievo di Domenico Rambelli, sperimentò e incardinò la sua ricerca artistica sulla «dialettica tra forma mentale (geometria o razionalismo) e "naturalità fisica"»²⁴ coniugando «organicità e razionalismo» in una formula oggi definibile naturalismo concet-

²² WALTER GUADAGNINI, in *D'Augusta: del differimento visivo*, a cura di Giovanni Tiboni, Rimini, Edizioni Tiperà, 1992.

²³ *53/85: ricerche artistiche a Rimini nel secondo Novecento*, a cura di Simonetta Nicolini, Renzo Semprini, Misano Adriatico, Silver Books, 1998.

²⁴ CESARE VIVALDI, *Carlo Zauli*, Bologna, Grafis, 1973.

Ivo Sassi, *Era tecnologica M.R. II*,
1968-1969, maiolica policroma,
Faenza, Ospedale civile.



tuale.²⁵ Egli vinceva numerosi concorsi del 2%, costellando gli edifici con opere di straordinaria potenza materica e spaziale e cercando un rapporto dialettico con l'ambiente d'insediamento: dal *Cubo alato* per la Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Forlì, alle sculture per la Facoltà di Lettere a Bologna, *Forma mediterranea* del 1972 e *Colonna* del 1970-1971, opere ove, tra i solchi concavi e convessi, tipici dell'artista, e processuali scivolature come stoffa piegata, si alternano i segni incisi dal pollice e dalla

sgorbia nella materia, rilevando lame taglienti aggettanti che compongono l'ossimoro conflittuale dei segni opposti dell'arte di Zauli; e ravvisabili anche nella *Maternità* dell'Istituto Statale Superiore 'Melozzo da Forlì/R. Ruffilli', nella *Fontana* dell'Ospedale Santa Maria delle Croci di Ravenna e in *Genesi geometrica* del 1968-1970 per l'Ospedale di Faenza dove l'artista generava un'opera concettuale che coniuga forme astratte e geometriche rigorosamente simmetriche in una personale rivisitazione delle sculture surrealiste e brutaliste di Edoardo Paolozzi; infatti, parlando del suo lavoro, lo stesso Zauli affermava: «sono un uomo che ama un "grumo" d'argilla, che vuole vitalizzarlo, dargli piano piano forma, esaltando e riordinando i suoi infiniti ritmi e le misteriose tensioni che in esso si nascondono».²⁶

Alle eccellenze alla *page* di Zauli – o a tratti di Nicola Zamboni, che per il Comune di Marzabotto realizzava nel 1976 il *Monumento alla Resistenza* ispirato figurativamente alle figure dolenti della vicina necropoli etrusca e scolpito con suggestioni tratte da Moore e ancora informaliste in un cemento di rimessa che armonizza il suo lavoro all'architettura brutalista in *béton brut* del Municipio – si alter-

²⁵ Le mie prime riflessioni sul naturalismo concettuale sono già parzialmente apparse in C. COLLINA, *E venne Arcangeli* [recensione], «IBC», XIV, 2, aprile-giugno, 2006; C. COLLINA, *La metascultura di Pinuccia Bernardoni*, in *Vie di dialogo*, catalogo della mostra, Bologna, Clueb, 2006; e C. COLLINA, *Naturalismo concettuale in Emilia Romagna*, «Meta. Parole & Immagini», XXI, 25, ottobre 2007, pp. 60-63.

²⁶ CARLO ZAULI, in *Museo Carlo Zauli di Faenza*, a cura di Matteo Zauli, Ravenna, Provincia di Ravenna, 2004, p. 18.

Angelo Biancini, *L'ultima cena*,
1970, maiolica policroma e
cemento, Modigliana, Country
Hospital, AUSL di Forlì, chiesa,
tabernacolo.

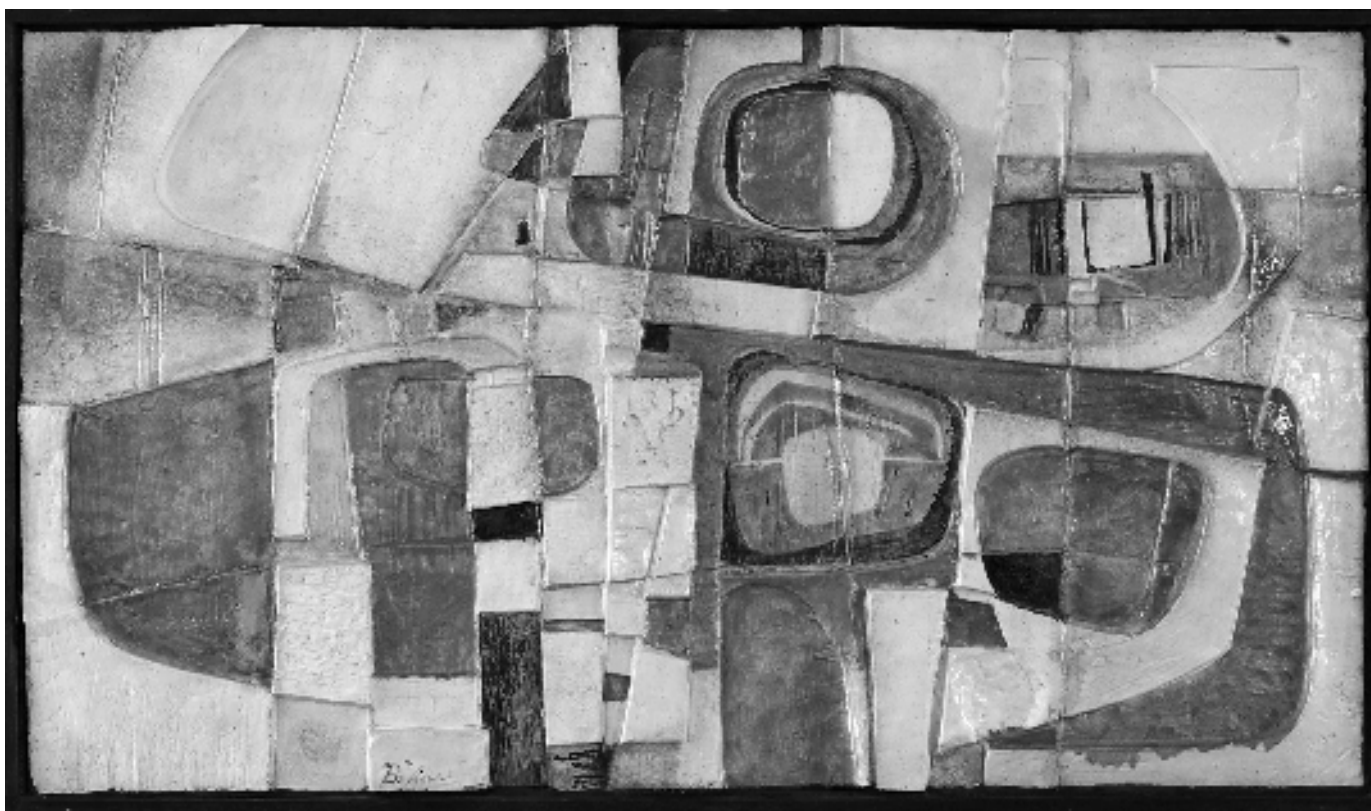


navano, simultaneamente, artisti che mantenevano la loro ricerca nella figurazione, senza per questo perdere in artisticità: Angelo Biancini realizzava diversi pannelli e formelle in ceramica, per varie scuole e il Country Hospital di Modigliana, con una sensibilità post-impressionista e post-cubista, mentre Remo Gaibazzi riusciva a raggiungere l'auspicata sintesi tra le arti nelle vetrofanie della *Bibbia* per la chiesa del Villaggio Belvedere di Reggio Emilia con formelle dialoganti con l'architettura essenziale, di razionale minimalismo nei grandi volumi giustapposti, dove Gaibazzi sceglieva il segno grafico e sintetico della xilografia rivisitando «le soluzioni plastiche derivate dalla scultura romanica, e soprattutto dalla scultura gotica francese e, per altri versi, le soluzioni che escono dalla impostazione e organizzazione delle immagini di Bisanzio fra i secoli IX e XII».²⁷

La fine degli anni Sessanta codificava un denominatore comune alla maggior parte dell'arte nel rifiuto dell'oggetto artistico così come inteso dalla tradizione: nel 1967 si assisteva alla vera crisi dell'arte sinora concepita in relazione allo spazio e al conseguente straripamento dell'opera nell'ambiente, sempre con varietà di caratteristiche e atteggiamenti che oscillavano fluidamente tra le istanze filtrate dagli Stati Uniti, dall'Inghilterra, dall'Olanda e dalla Francia e che erano rielaborate in Italia, con assoluta originalità, nell'ambito dell'Arte Povera, nata tra il 1967 e il 1969 a To-

²⁷ G. BIANCHINO, *La bibbia di Remo Gaibazzi*, in *Remo Gaibazzi quello sguardo sulla città*, a cura di G. Bianchino, Milano, Electa, 1996, pp. 235-236.

Giulio Baldini, [*Paesaggio*], 1970,
pannello in ceramica policroma,
Rimini, AUSL, Sala Congressi.

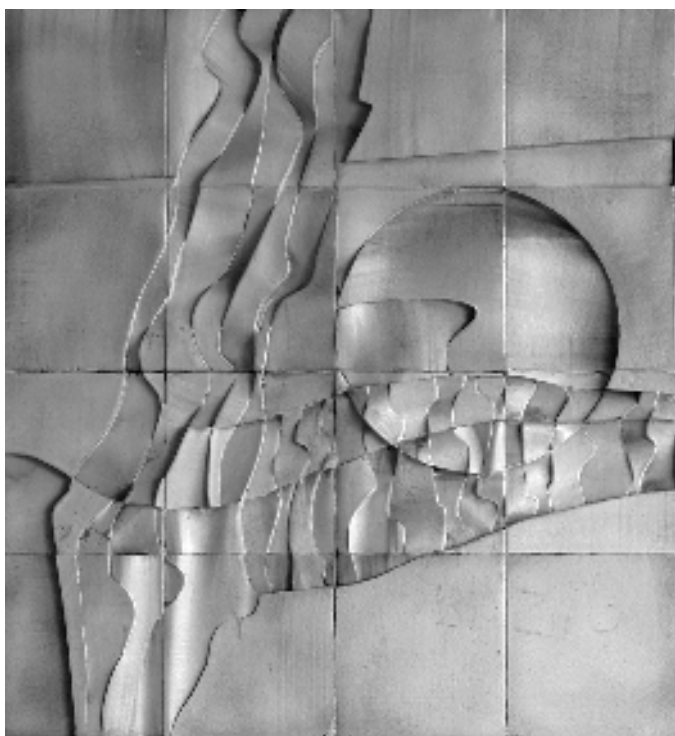


rino e teorizzata da Germano Celant come un'arte «impegnata con l'evento mentale e comportamentistico, con la contingenza, con l'astorico, con la concezione antropologica»,²⁸ contrapposta a un'arte ricca di stratificazioni di rimandi e riferimenti a contesti più ampi quali la tecnologia e i modelli creati dalla storia dell'arte di tutti i tempi che,

per contro, esploderanno con il movimento della *Transavanguardia* negli anni Ottanta e che ha avuto in Achille Bonito Oliva il suo esegeta.

²⁸GERMANO CELANT, *Arte Povera*, in *Storia dell'arte moderna in Italia* cit.

Guido Baldini?, [Senza titolo],
1973, gres, Cesena, Istituto
Professionale per il Commercio
'C. Macrelli', entrata.



Il decennio precedente, di piombo per l'Italia, era segnato da lotte di eversione dell'ordine democratico di cui l'omicidio Moro è l'acme di una società nuovamente ferita e aperta a un'ondata di riflusso per l'eccesso di orrori vissuti, ma da essi nasceva anche un secondo *boom* economico europeo, in particolare legato all'esportazione del *made in Italy* e alle nuove tecnologie elettroniche e multimediali che rivoluzionano la società «che cambia letteralmente identità nel

nuovo mondo multimediale di cui la televisione è regina incontrastata»²⁹, e l'espressione artistica che assume sempre di più la funzione di comunicazione di una pluralità sempre più ampia di linguaggi, espressi con una molteplicità di tecniche e materiali. E non è un caso che un nuovo salto capitalistico e culturale, quello dell'alfabetizzazione cibernetica nell'epoca multimediale e post-moderna dal 1980 in poi, determini, similmente a quella degli anni Cinquanta, un'esplosione di sperimentalismi artistici avulsi da correnti unitarie; e a tutt'oggi permane questa situazione a livello planetario, la cui lettura per lo storico e critico d'arte necessita avvalersi anche dell'antropologia.³⁰ Anche l'architettura veniva coinvolta da queste trasformazioni post-moderne, rivisitando con originalità il neoclassicismo e la scuola viennese d'inizio Novecento con Aldo Rossi e il barocco con Paolo Portoghesi, sintonizzandosi lontanamente con il ritrovamento di archetipi culturali che la pittura operava, negli anni Ottanta, con le correnti della Transavanguardia, dei Nuovi nuovi e degli Anacronisti; ma è verso la fine del secolo, complice l'affermarsi sempre più dell'arte installativa, concettuale e ambientale, che l'opera fa proprio lo spazio architettonico circostante, trasformandosi poi gradualmente in quell'arte Arte pubblica che concepisce una nuova idea di monumento urbano che determina il distacco progressivo, ma totale, tra arte e architettura e all'affermazione geniale, ma isolata,

²⁹S. COLARZI, *Storia del Novecento* cit, p. 464.

³⁰EZIO RAIMONDI, *Novecento e dopo: considerazioni su un secolo di letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

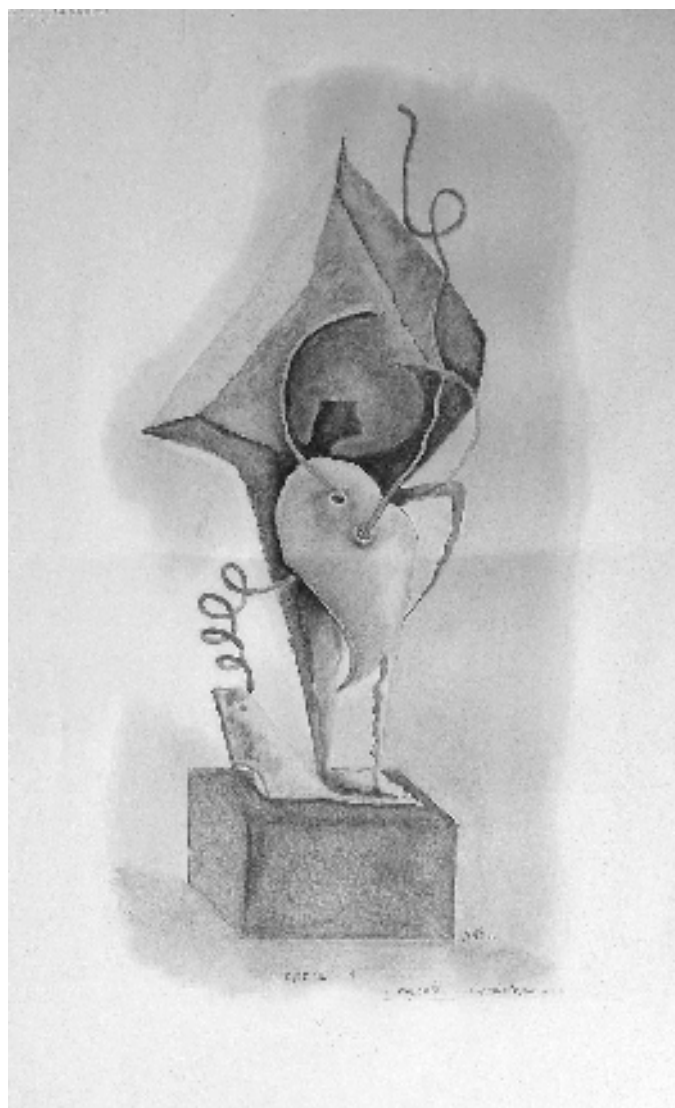


Augusto Neri, *Opera 1. Reparto Cardiologia* (bozzetto), [1975 ca.], acquerello su carta, Forlì, Ausl Direzione Generale.

di singoli progettisti in tutte le arti. Anche se qualche singolo caso contrario esiste.

La scultura astratto-concreta di Gianni Cinciari, la cui cifra stilistica rinvia sempre agli alveoli dello smalto *champlevé*, risultava vincente in numerosi concorsi a Forlì, dove compiva la *Fontana* dell'Artstud, l'emancipazione sul sapere della stilizzata *Donna nel secondo Risorgimento* per la Scuola 'Diego Fabbrì', il pannello natatorio per la Piscina Comunale di Imola, le biomorfe *Pulsazioni* cardiache per il reparto di Medicina e Cardiologia dell'Ospedale Morgagni trionfanti sui bozzetti di gusto surrealista di Augusto Neri; e, infine, *Il mondo della ginnastica*, cesellato nel marmo nel 2003 per la nuova Palestra progettata dall'architetto Gabrio Furani, dove l'artista ha rappresentato le discipline della ginnastica artistica che si alternano come sinuose mummie fasciate all'interno degli alveoli di materia lacerata con un aggiornamento stilistico post-moderno, mentre la decorazione parietale interna, astratto-geometrica, è frutto di Paolo Carli Moretti che l'ha ideata in accordo con il progettista.³¹

³¹ «L'obbligo di legge di realizzare un'opera d'arte dell'importo di almeno il 2% del valore dell'edificio è stato assunto non come vincolo da rispettare, ma come stimolo progettuale per "inventare" una solida connessione e sintesi tra architettura e arte. Si è pensato di realizzare un'opera d'arte di tipo "grafico-decorativo", costituita da un grande mosaico sulle pareti interne della palestra, costruito con pannelli di Eradit di diversa natura e colore, che assolvono anche alla funzione acustica ed integrano l'isolamento termico [...] Il bozzetto vincitore, ideato dal giovane architetto Paolo Carli Moretti, è stato poi realizzato, sotto la direzione dell'autore, direttamente dall'Eradit, che ha fattivamente collaborato all'iniziativa» («Quaderni di architettura», Comune di Forlì, 2, luglio 2000).



Elio Di Blasio, *Natura*, 1973,
legno e smalto, Reggio Emilia,
Istituti Ospedalieri
Neuropsichiatrici San Lazzaro.



Ancora dalla stretta collaborazione tra un artista e una architetto, anche se non progettista dell'ampliamento della struttura cui l'opera è collegata, nasce l'installazione *Luce ed ombra* di Ilario Nati e Stefania Mirandola per la nuova parte ipogea del cimitero del Piratello di Imola. Si tratta di un'opera concettuale che si integra con le fughe dell'architettura e la cui valenza metaforica è volta a richiamare lo scambio osmotico, tra il raggio di luce e il cono d'ombra della soglia, del passaggio tra la vita e la morte,

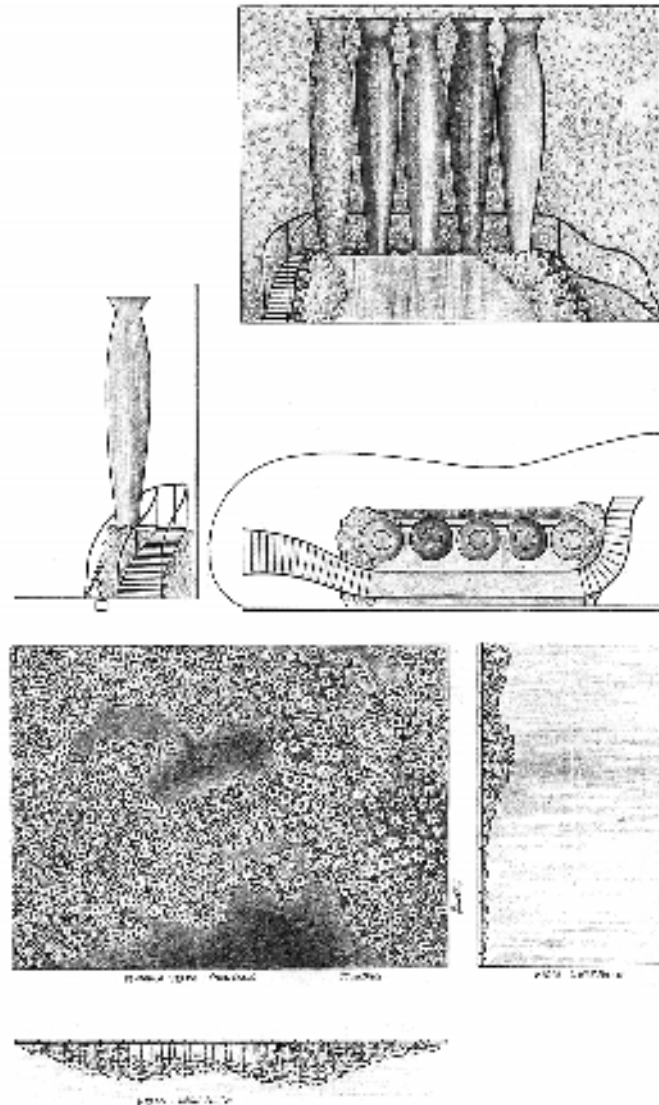
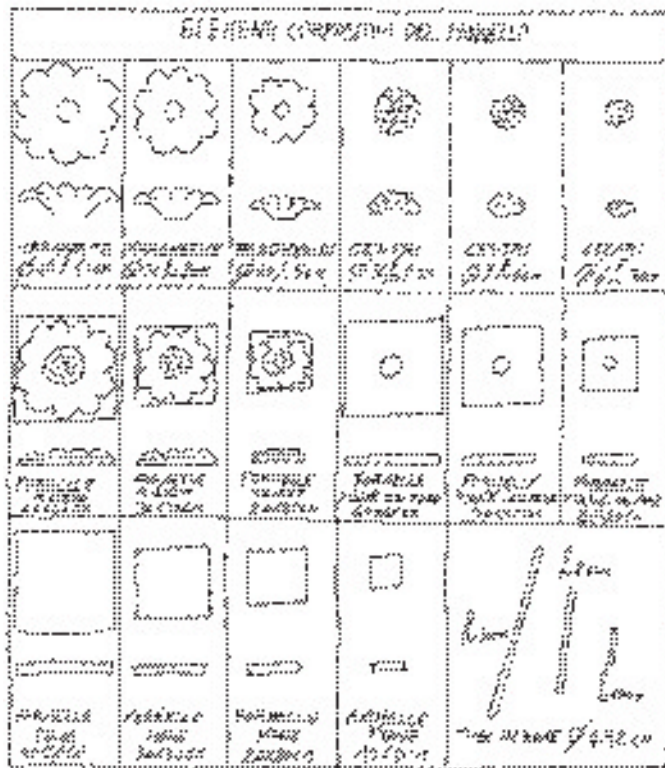
la trasformazione da energia immanente a trascendente. E sempre a Imola, in straordinario equilibrio armonico con i volumi architettonici post-moderni, Bertozzi & Casoni concretano nel 1994 il gioioso pannello neo Pop in ceramica *Ditelo con i fiori* per l'Ospedale Santa Maria della Scaletta che si aggiunge a un *Mare mediterraneo* di Carlo Zauli posto nell'atrio.

Ditelo con i fiori non sarà il titolo ma certo è lo spirito progettuale con cui si è intrapresa la progettazione del pannello architettonico destinato alla collocazione in esterno presso l'Ospedale civile di Imola. [...] Nella prima versione il progetto per l'Ospedale civile della città di Imola includeva la realizzazione di una fontana. Cinque grandi vasi da parata posti a mo' di colonnato fanno cortina ad un piccolo ponte per una passeggiata a velo d'acqua.

Il Bozzetto di progetto del pannello nella sua versione definitiva. Lo studio formale verte sulla esigenza di conferire effetto volumetrico e tridimensionalità alla superficie piatta della parete con il semplice utilizzo di elementi in piccolo formato ed in basso rilievo. Il pannello è composto da formelle ed elementi tridimensionali in grés di vari formati; la superficie è rivestita da una copertura in smalto cristallizzato che conferisce stonalizzazioni cromatiche e preziosismi materici.³²

³² Bertozzi & Dal Monte Casoni snc, a cura di Betta Frigeri, Sassuolo, Comune di Sassuolo-Assessorato alla Cultura, 1993.

Bertozzi & Casoni, *Ditelo con i fiori* (progetto preparatorio).



Alla fine degli anni Novanta i concorsi del 2% in Emilia-Romagna prendono maggior quota grazie a un bando del Comune di Ravenna e a un altro del Ministero dei Lavori Pubblici che prevede opere d'arte in varie case circondariali e caserme dei Carabinieri del territorio.

A Ravenna vincevano Sandro Piermarini e Fernando Iraci con un pannello in marmo-mosaico, architettonico,



Sandro Piermarini e Fernando
Iraci, *Acque chiare e trasparenti*,
1997, marmo policromo,
Ravenna, Struttura socio-
assistenziale per la terza età.



astratto, modulare e pittorico dal titolo evocativo *Acque chiare e trasparenti* per la Struttura socio-assistenziale per la terza età della città, mentre Davide Rivalta si aggiudicava lo spazio della piazza interna del nuovo Palazzo di Giusti-

zia, ove dislocava *Occulti latices*, sei gorilla in bronzo alti tre metri ciascuno realizzati dall'artista con l'intenzione di dare forma animale ai sentimenti intensi, a volte brutali, vissuti da chi attraversa un tribunale. L'efficacia dell'opera, termi-



nata nel 2002, nasce dal contrasto tra la linearità austera dell'immobile e l'energia primordiale delle sculture: le dimensioni, gli atteggiamenti, la natura degli animali e naturalmente l'approccio alla materia, fisico e viscerale, completa come un emozionante ossimoro gli equilibri di un'architettura simmetrica, lineare e rigida. Il giovane artista bolognese, avvezzo alla rappresentazione della forza primordiale e animalesca nelle sue sculture, affronta con verismo le suggestioni della scultura delle prime avanguardie artistiche europee, dall'impressionismo di Rodin al dinamismo di boccioniana memoria, ma con cifra assolutamente originale e grande senso della forma e della materia, trattata frastagliata e non compatta nei volumi che rendono i gorilla realistici e compendiari allo stesso tempo.

Sempre a Ravenna, per l'edificio dell'Arma dei Carabinieri, Giuseppe Uncini traduceva in acciaio una delle sue *Dimore* e, toccando il riferimento topologico abitativo holderliniano, scriveva di esse

sono sculture-contenitori, sculture praticabili che si aprono o si attraversano, con elementi spostabili a volte, che al valore estetico-formale aggiungono anche una loro funzione. Per comprendere o meglio recepire la scultura, io l'ho aperta, ne ho indagato e valorizzato il vuoto all'interno di essa, soffermandomi su questo con particolare attenzione perché non risultasse più una semplice cavità formale ma assurgesse a "fatto estetico" come la parte esterna che lo forma e lo contiene. L'interno della scultura quindi è consequenziale al suo esterno e viceversa [e fare della mia scultura] cavità dense di avventure esistenziali.³³

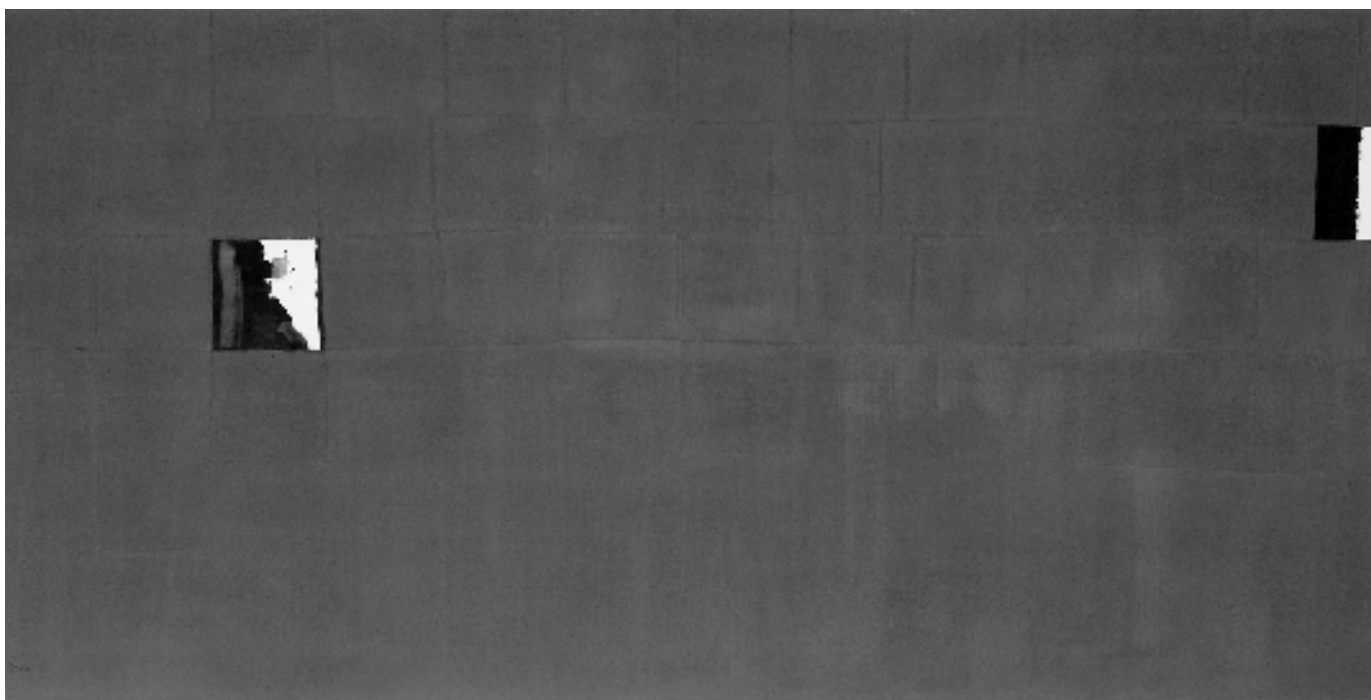
Questa *Dimora* discende, come tutte, dall'originaria del 1979, anche se qui l'apertura dell'arco non è più solo accennata, ma reale e la struttura aggettante a fianco, staccata, è assai vicina a *Dimore n. 45 b* del 1984.

Anche Graziano Pompili s'ispira alla poesia di Hölderlin e sviluppa il tema già affrontato nel 1992 e nel 1994 nelle varie versioni della sua opera *Poeticamente abita l'uomo*, realizzata nella foresta di Lizzano in Belvedere; e se là l'ambiente portava l'artista ad armonizzare il nucleo abitativo agli alberi con un filtro di pietre quali menhir qui, in *Tannetum* del 1999, l'artista coniuga il nucleo abitativo all'architettura rurale riattata e ampliata di Mavarta a Sant'Ilario d'Enza in un contrappunto armonico spaziale tra architettura e scultura, che ridona fiducia al perduto dialogo tra le due arti; e con poetica concettuale, ma romantica ed esistenziale, Pompili ripropone il suo archetipo di *Sotto il cielo e sopra la terra*, del 1966, in questo lavoro di Mavarta, dove il cielo d'erba diventa, con uno spaesamento di matrice surrealista, ancora lo spazio su cui costruire la propria casa.

Inaugurata il 21 marzo del 2000, la scultura *Senza titolo* di Giuseppe Maraniello per l'Arma dei Carabinieri di Rimini coniuga elementi arcaici alla simbologia dell'Arma con equilibrio e atletica potenza. Figure umane ed ermafrodite compiono acrobazie sino alla fiamma e piccoli ermafroditi alternati formano la modanatura della base

³³ BRUNO CORA, *Giuseppe Uncini. Catalogo ragionato*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.

Achille Pace, [Senza titolo],
[1998-2000], tempera e tecnica
mista, Ravenna, Caserma
dell'Arma dei Carabinieri.

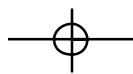


quale trampolino di lancio delle acrobazie militari dell'Arma. L'opera scaturisce dal ciclo delle *Storie orizzontali* che l'artista realizza nel 1998, dove da una struttura orizzontale si staglia, obliqua, un'asta verticale, mentre la stessa agile figura arcaica d'uomo che la percorre era già comparsa in *Mo-menti*, del 1995, scandendo un «basso continuo», omologo al pensiero debole, che Gillo Dorfles individuava come cifra costante della poetica dell'artista alla ricerca continua, anche se conflittuale, dell'integrazio-

ne «tra levità e l'imponenza, la monumentalità e la leggiadria».³⁴

Lo stesso anno si concludevano, con la nomina a vincitore di Giuseppe Spagnulo, i lavori del concorso pubblico

³⁴GILLO DORFLES, *Maraniello: levità e imponenza*, in *Giuseppe Maraniello. Vasi comunicanti*, catalogo della mostra (Trento, Galleria Civica d'Arte Contemporanea; Bologna, Villa delle Rose), Milano, Charta, 1993.



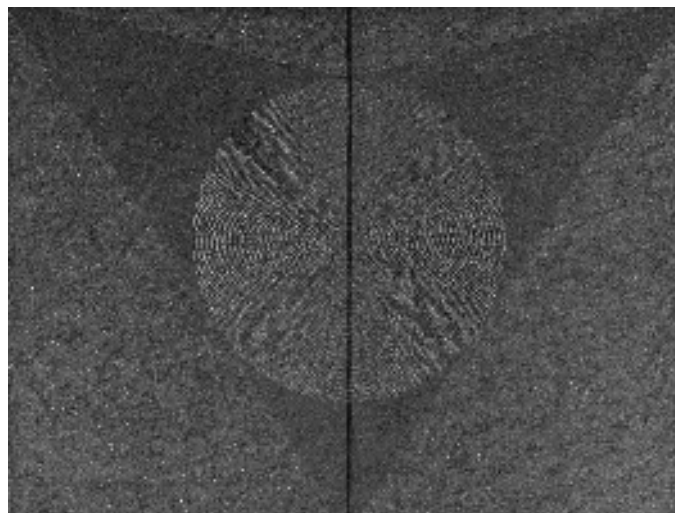
Ignazio Gadaleta, *Blu oltre*, 2004,
olio su tela su telaio in legno,
Ravenna Porto Corsini,
Capitaneria di Porto di Ravenna.

tra artisti bandito dal Comune di Ravenna per l'ideazione e l'esecuzione di un'opera d'arte destinata all'abbellimento del nuovo Palazzo Polifunzionale per lo spettacolo sportivo. La commissione sceglieva l'opera di Spagnulo

per la qualità intrinseca, per la capacità di porsi in relazione all'edificio, per le garanzie di durata nel tempo che i materiali proposti offrono, per gli elementi che suggeriscono saldezza e dinamismo e che rispecchiano la destinazione e peculiarità dell'edificio, per la sua capacità di raccogliere in modo differenziato le variazioni di luce nell'arco della giornata e al mutare delle stagioni.

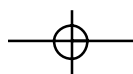
L'opera, scelta con il meccanismo più tradizionale della legge e senza alcuna partecipazione cittadina, suscitava polemiche campaniliste in chi desiderava che venisse scelto un lavoro realizzato con la tecnica ceramica che tradizionalmente contraddistingue il luogo, ma si trattava di sterili polemiche perché la scultura concettuale di retaggio poverista di Spagnulo è creata con equilibrio tettonico e realizzata con raffinato e aggiornato senso monumentale. Il titolo *La giostra infinita* e la forma dell'installazione sono evocative e pertinenti alla funzionalità dell'architettura a cui si rapportano. L'artista ha compiuto una variante di *Ruota* del 1999, poi evoluta dieci anni dopo ne *La rosa dei venti*, medesima forma sfondata dai venti e le cui parti modulari, giacendo a terra, lasciano spazio al vuoto, memoria visiva della potenza dell'aria.

Il paesaggismo astratto, mentale, concettuale, simbolico, realizzato con tecnica musiva nello stesso biennio e incastonato in parete, accomuna le opere di Erio Carnevali, //

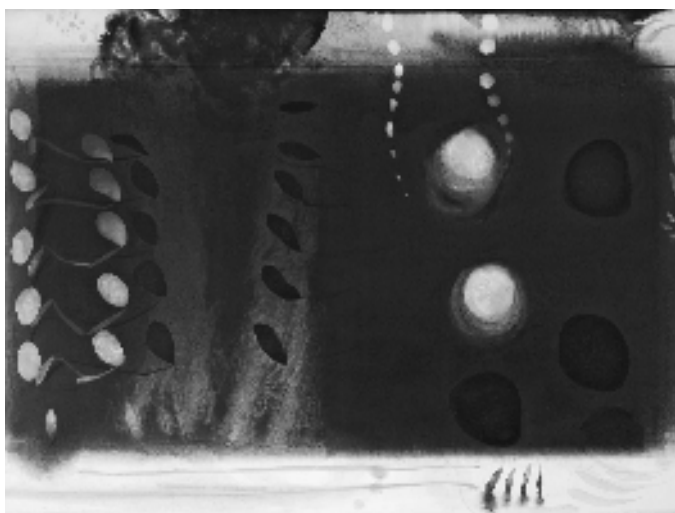


pensiero e *Dopo* per l'Ospedale di Baggiovara, e di Nataly Maier, *Mare* per la Capitaneria di Porto di Ravenna, il cui bando del 2% veniva vinto nel 2004 anche da altri artisti come Gianfranco Cresciani, Franco Marocco, Antonio Rinaldi e Ignazio Gadaleta che motivava così la nascita del suo dipinto *Blu oltre*:

L'opera si pone come risposta creativa all'esigenza della committenza, che pone precise indicazioni di ordine dimensionale, tecnico e tematico. Queste concorrono a determinare la processualità dell'opera, le configurazioni, le cromie, le quali evocano per simbologie i contenuti tematici. La formalità, costruita secondo dinamiche di sviluppo interne al processo dell'opera, richiama una di-



Franco Marocco, *Distensione*,
racconto di sale, [2004],
acquerello su tela, Ravenna Porto
Corsini, Capitaneria di Porto di
Ravenna.

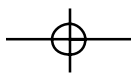


mensione di fenomenologia naturale propria delle *Luci dell'Adriatico*. Una mediterraneità avvertibile nella *ultramarina* consistenza dei valori cromatici, che nel loro fluido dissolversi o concentrarsi, fra desaturazioni e saturazioni del colore, realizzano la qualità cromatica della luce. Proprio l'intensità del blu e la bizantina presenza dell'oro evocano ad un tempo il mare e la peculiare concezione luminosa nell'arte musiva di Ravenna. La forma di luce originaria, raggiata e irradiante, si attualizza nelle proiezioni direzionali.

Contemporaneamente, l'Amministrazione sanitaria della Provincia di Ferrara procedeva all'affidamento diretto di alcune opere d'arte da eseguire con il residuo finanziario del-

la costruzione, o riattamento, di strutture di sua competenza: il forlivese Matteo Lucca eseguiva la scultura d'influenza transavanguardista *Autoforia* per l'Ospedale di Bondeno; Sara Berti, con esistenzialismo dolente e forse suggestionata dalla pittura di Roberto Barni, plastica come terracotta il bronzo *Rinascita, l'Uomo e la Fenice* per l'Ospedale 'del Delta' di Lagosanto; mentre il principio di trasformazione di figure stilizzate, archetipiche, fuse con uno stile che guarda con occhio post-moderno a Henry Moore alberga in *Rinascita* di Maria Cristina Pacelli per l'Ospedale di Argenta; ma, in particolare, è l'installazione concettuale, *site specific*, di Riccardo Catozzi che s'interseca con intelligenza nell'architettura preesistente del Dipartimento di Sanità Pubblica di Ferrara con la seguente logica descritta dallo stesso artista

L'intero progetto parte dalla lapide in marmo collocata sulla parete di sinistra rispetto all'ingresso principale, la lapide è un frammento di testimonianza della vecchia identità dell'edificio ed ha inoltre una presenza visiva molto forte all'interno dello spazio. Per rispettarne l'equilibrio estetico, è stata usata la sua altezza come misura archetipica che stabilisce le dimensioni dei riquadri di ogni struttura. L'installazione si sviluppa con grandi "scale" articolate come una grande quadreria al cui interno, invece, è rappresentato uno schema domino-genetico, incastri e complementarità nelle forme e nei colori. Le tele sono dipinte per metà oro e metà bianche e, in alcuni casi, siglate da codici che lasciano presupporre un'infinita concatenazione di queste tessere, sono sigilli ai riquadri per mantenerne un



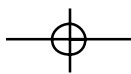
Marco De Luca, *Mediterraneo*,
2008, mosaico e grafite su
cemento, Ravenna, Autorità
portuale, ingresso.

segreto dati. Le tele apparentemente sembrano tutte uguali ma in realtà ognuna è macchiata diversamente, pel- li in codice. Il colore oro è la parte preziosa, rappresenta la positività, potrebbe anche essere inteso come elemento a sostegno di una parte bianca invece carente e priva di smalto. L'oro copia e copre con un nuovo strato di prote- zione. Il percorso si sviluppa passando attraverso due strut- ture complementari e contrapposte, tutto sembra tendere ad un contatto in un perfetto completarsi. Le lontane di- mensioni si fondono infine in reazione stabilendo il ponte di unione.

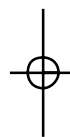
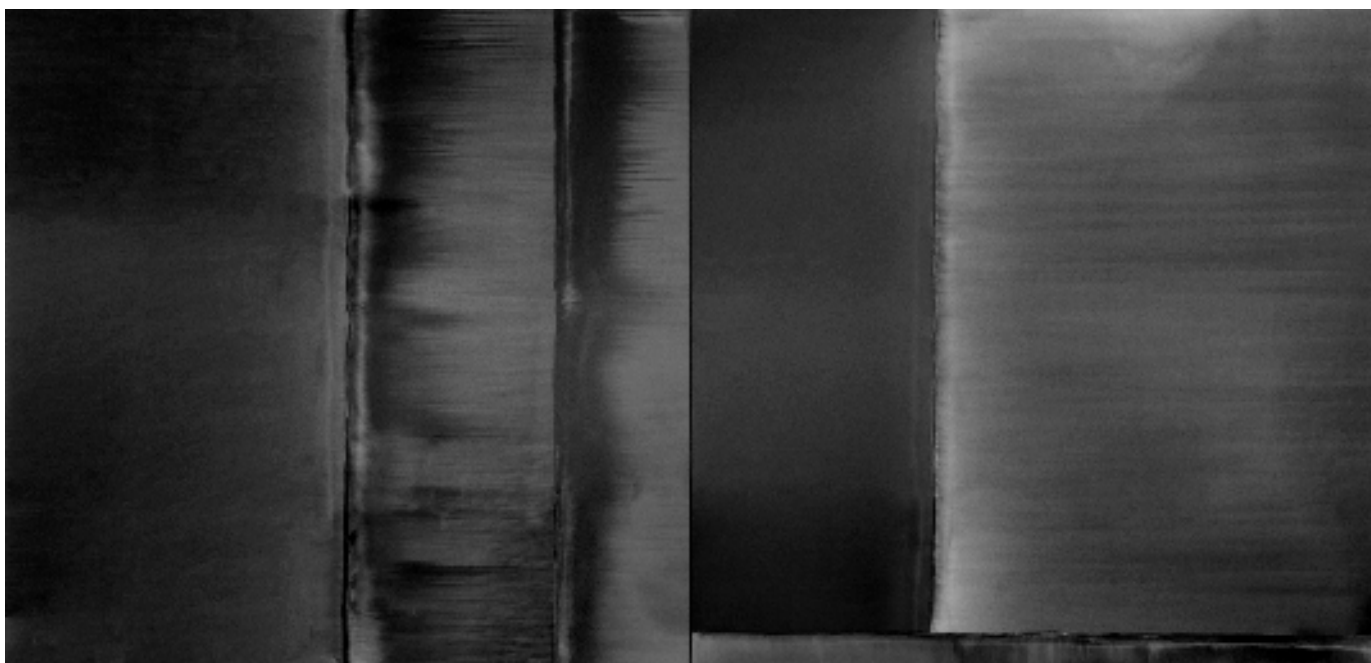
Infine, nel 2008, l'Autorità portuale di Ravenna, in seguito al trasferimento nel nuovo edificio ideato dall'architetto Anita Sardellini, in cui sono coniugate al contempo sugge- stioni d'impianto gregottiano a finiture più vicine a Mario Botta, apriva un «bando di concorso per la realizzazione di opere d'arte destinate all'allestimento di sale del nuovo edi- ficio» ai sensi delle *Linee guida per l'applicazione della leg- ge n. 717/1949 recante norme per l'arte negli edifici pub- blici* pubblicate nel 2006 . Si trattava di

un concorso fra artisti per la scelta, la realizzazione e l'ac- quisto delle seguenti opere d'arte destinate all'abbelli- mento degli spazi [...] Qualsiasi soggetto, tema, tecnica pittorica o indirizzo è accettato [...] comunque, le tecniche proposte dovranno avere caratteristiche di durata nel tem- po. [...] Le opere non dovranno necessariamente avere ri- ferimenti espliciti all'attività svolta nell'edificio che la ospi- ta, ma piuttosto riflettere il pensiero artistico contempora-





Giovanni Lombardini, [Senza titolo], 2008, vernice a lacca su legno, Ravenna, Autorità portuale, Sala delle Conferenze.



neo. L'opera si dovrà rapportare al generale contesto architettonico dell'edificio e del sito in cui sarà inserita e dovrà essere appositamente studiata in funzione del contesto stesso. Deve essere altresì studiato e proposto un adeguato sistema d'illuminazione dell'opera tenendo presente le caratteristiche degli spazi nei quali l'opera verrà collocata.

La commissione, composta da Giuseppe Parrello, Anita Sardellini, Maria Concetta Muscolino, Vittorio D'Augusta, Concetto Pozzati e con la consulenza esterna di

Claudio Spadoni, decideva

d'individuare nei soli Giovanni Lombardini, Luca Piovaccari, Davide Rivalta e Marco de Luca, gli artisti ai quali assegnare il compimento delle quattro opere individuate [...] nell'assegnare solamente 4 dei 18 lotti previsti [...] con la volontà] di riaprire un nuovo bando di gara utilizzando diversi e più ampi canali di comunicazione, tali da assicurare una maggiore partecipazione alla nuova procedura concorsuale;



orchestrando così una significativa sintesi del pluralismo di poetiche e tecniche di qualità della contemporaneità, anche se susseguente al progetto architettonico e alla costruzione dell'edificio. Marco De Luca ha composto un suggestivo e cangiante astratto *Mediterraneo* in mosaico, Luca Piovaccari ha installato *Una strada del mondo* prestando la sua opera a una lettura antropologica, culturalmente nomadica, Giovanni Lombardini ha dato corpo a un'opera astratta, cromaticamente fluida e riflettente il passaggio dell'odierna 'società liquida', per usare una metafora di Zygmunt Bauman, che si siede davanti ad essa nella Sala Conferenze dell'edificio; e Davide Rivalta ha raggiunto esiti poetici ed estetici particolari con un *wall drawing* in cui *Rinoceronti* ispirati dalla lettura del *Milione* di Marco Polo galleggiano, preistorici e arcaici nella potenza semantica e sintattica del segno di Rivalta, su un'ampia parete della Sala Riunioni dell'Autorità portuale, che si apre così ad effetti scenografici dettati dalla studiata divaricazione della traiettoria prospettica.

Leonardo Benevolo concludeva il suo testo su *L'architettura del nuovo millennio*³⁵ con una grande attenzione alla tettonica infrastrutturale e il grande occhio aperto sul futuro del Novo Museu a Curitiba di Oscar Niemeyer, mentre sono di estrema attualità e significativa portata storica i dieci progetti dei grandi architetti, da Jean Nouvel a Bernardo Secchi, invitati a riprogettare l'urbanistica, le infrastrutture e la viabilità di una metropoli come Parigi; e in un momento in cui storici dell'arte contemporaneisti e critici sono tutti d'accordo che l'arte sia arrivata a un punto di saturazione

del post-moderno – la sua fine è decretata proprio in questi giorni alla Tate Britain di Londra da l'*Altermodern manifesto*³⁶ di Nicholas Bourriaud anche se Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh³⁷ già ne avevano ragionato – quale espressione e sinonimo di una società tecnologica, tardo capitalista e consumista, ora in una drammatica crisi che si spera almeno apra a espressioni artistiche di inedita autenticità, forse tra arcaismi e archetipi sviluppati con tecniche sempre più *high tech* e con una «sensibilità pellicolare» (Achille Bonito Oliva) frutto dell'era digitale e della imperante e inevitabile spettacolarizzazione della società.

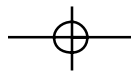
Giulio Carlo Argan nel suo testo *L'integrazione di architettura, pittura e scultura* indicava già, con saggezza chiaroveggente, il nodo cruciale nel quale si sarebbero confrontate nel XXI secolo le arti e la nostra ricerca: egli indicava un viatico che individua nella progettazione unitaria delle arti un sensibile rinnovamento di esse in fun-

³⁵ L. BENEVOLO, *L'architettura del nuovo millennio*, Bari, Laterza, 2006.

³⁶ <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>.

³⁷ HAL FOSTER, ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN BUCHLOH, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, Thames & Hudson, 2004.

³⁸ Sinora il primo progetto italiano, e forse anche europeo, che è andato parzialmente in questo senso è 'le Stazioni dell'Arte' di Metronapoli, promosso dall'Amministrazione comunale di Napoli e diretto artisticamente da Achille Bonito Oliva, dove architetti come Alessandro Mendini, Gae Aulenti e Vittorio Magnago Lampugnani hanno progettato alcune stazioni insieme agli artisti, mentre altre fermate sono state integrate successivamente nella loro struttura architettonica da opere d'arte d'artisti nazionali e internazionali.



zione sociale³⁸ e non un esito teoretico deciso a tavolino, perché

l'integrazione delle arti costituisce un'esigenza vitale della cultura artistica moderna e del suo sviluppo nel senso di una maggiore funzionalità sociale dell'arte [...] Una delle obiezioni più frequenti contro la tesi, teoricamente inattaccabile, della cooperazione in fase progettistica è che, in questo modo, sarebbero gli architetti a scegliere

gli artisti e ad approvare o respingere il loro lavoro. Se lo scopo non è di distribuire un po' di denaro tra gli artisti, ma di giungere a risultati artistici di valore, è inevitabile che sia così.³⁹

È importante, allora, iniziare a progettare in maniera unitaria, perché una modernità autentica e nuova delle arti, socialmente funzionale e significativamente relazionale, potrebbe proprio rinascere da qui.

³⁹G.C. ARGAN, *L'integrazione di architettura, pittura e scultura*

Riferimenti bibliografici

Aldo Borgonzoni, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta), a cura di Gloria Bianchino, Milano, Electa, 2001.

Andrea Raccagni. *Mostra antologica*, a cura di Claudio Spadoni, Bologna, Grafis, 1982.

FRANCESCO ARCANGELI, *Astrattismo e realismo*, in *Dal Romanticismo all'informale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977.

GIULIO CARLO ARGAN, *Dell'Arte nei pubblici edifici*, in *Rapporto sull'attività di tutela conservazione e restauro 1970*, 7, 1971.

GIULIO CARLO ARGAN, *Arte e critica d'arte*, Bari, Laterza, 1984.

GIULIO CARLO ARGAN, ACHILLE BONITO OLIVA, *L'arte moderna 1770-1970. L'arte dopo il*

Duemila, Firenze, Sansoni, 2002.

ELIO BARTOLINI, AMEDEO GIACOMINI, FRANCESCO TENTORI, *Luciano Ceschia. Sculture e disegni 1943-68*, Udine, Del Bianco & Figlio, 1968.

LEONARDO BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1990.

LEONARDO BENEVOLO, *L'architettura del nuovo millennio*, Bari, Laterza, 2006.

Bertozzi & Dal Monte Casoni snc, a cura di Betta Frigeri, Sassuolo, Comune di Sassuolo-Assessorato alla Cultura, 1993.

53/85: *ricerche artistiche a Rimini nel secondo Novecento*, a cura di Simonetta Nicolini, Renzo Semprini, Misano Adriatico, Silver Books, 1998.

SIMONA COLARIZI, *Storia del Novecento italiano. Cent'anni di entusiasmo, di paure, di speranze*, Milano, BUR, 2007 (1 ed. BUR, 2000).

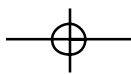
CLAUDIA COLLINA, *E venne Arcangeli* [recensione], «IBC», XIV, 2, aprile-giugno 2006.

CLAUDIA COLLINA, *La metascultura di Pinuccia Bernardoni*, in *Vie di dialogo*, catalogo della mostra, Bologna, IBC-Clueb, 2006.

CLAUDIA COLLINA, *Naturalismo concettuale in Emilia Romagna*, «Meta. Parole & Immagini», XXI, 25, ottobre 2007, pp. 60-63.

Concetto Pozzati, catalogo della mostra (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta), a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 2002.





BRUNO CORÀ, *Giuseppe Uncini. Catalogo ragionato*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2007.

D'Augusta: del differimento visivo, a cura di Giovanni Tiboni, Rimini, Edizioni Tiperti, 1992.

Dino Basaldella, a cura di Emilio Villa, Bologna, Edizioni Bora, 1983.

GILLO DORFLES, *Maraniello: levità e imponenza*, in *Giuseppe Maraniello. Vasi comunicanti*, catalogo della mostra (Trento, Galleria Civica d'Arte Contemporanea; Bologna, Villa delle Rose), Milano, Charta, 1993.

GIORGIO FANTI, *Togliatti: l'astratto e il concreto*, in *Occhio alla pittura*, Bologna, Gedit Edizioni, 2003.

HAL FOSTER, ROSALIND KRAUSS, YVE-ALAIN BOIS, BENJAMIN BUCHLOH, *Art since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*,

New York, Thames & Hudson, 2004.

I beni della salute. Il patrimonio dell'Azienda sanitaria di Forlì, a cura di Mariacristina Gori, Ulisse Tramonti, Milano, Federico Motta Editore, 2004.

I luoghi d'Arte Contemporanea in Emilia-Romagna. Arti del Novecento e dopo, a cura di Claudia Collina, Bologna, IBC-Clueb, 2008 (I ed. Editrice Compositori, 2004).

Il Rosso e il Nero figure e ideologie in Italia 1945-1980 nelle raccolte del CSAC, a cura di Gloria Bianchino, Arturo Carlo Quintavalle, Milano, Electa, 1999.

Museo Carlo Zauli di Faenza, a cura di Matteo Zauli, Ravenna, Provincia di Ravenna, 2004.

SANDRO PARMIGGIANI, *La raccolta d'arte della Provincia di Reggio Emilia*, Reggio Emilia, IGI, 1994.

«Quaderni di architetture», Comune di Forlì, 2, luglio 2000.

EZIO RAIMONDI, *Novecento e dopo: considerazioni su un secolo di letteratura*, Roma, Carocci, 2003.

Remo Gaibazzi quello sguardo sulla città, a cura di Gloria Bianchino, Milano, Electa, 1996.

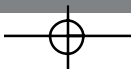
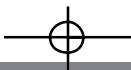
PAOLA SEGA, *Arte astratta e informale in Italia (1946-1963)*, Bologna, Clueb, 1998.

Storia dell'arte moderna in Italia: tra neorealismo e anni Novanta 1945-1990, a cura di Paola Barocchi, III, Torino, Einaudi, 1992.

CARLO FEDERICO TEODORO, *Arte in vista*, Modena, Edizioni Il Fiorino, 1995.

CESARE VIVALDI, *Carlo Zauli*, Bologna, Grafis, 1973.

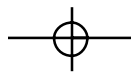
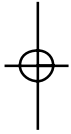
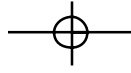






Contributi tematici





Vita urbana e arte contemporanea

Matilde Callari Galli

'Mettere il proprio nome in giro'

È stato detto che dove più c'è bruttezza là c'è più violenza: e molte periferie e 'centri storici' degradati sembrano confermare questa affermazione. E Luigi Zoja, riprendendo un filone del pensiero della Grecia classica, intreccia la giustizia con il valore estetico arrivando ad affermare che il brutto è immorale. Vere ferite inferte all'anima sono gli anonimi quartieri difficilmente riscattati da episodi architettonici di valore abbandonati rapidamente all'incuria e all'indifferenza, i paesaggi violentati da piani urbanistici velleitari e spesso incompiuti, gli esempi di edilizia illegale, gli edifici anonimi dell'edilizia residenziale che spesso ignorano il bisogno di giardini e parchi (L. Zoja, 2007).

Molti degli atti di vandalismo con cui i giovani abitanti delle città occidentali si accaniscono contro gli edifici pubblici dei loro quartieri periferici potrebbero essere interpretati anche come la ribellione torva che, in modo inconsulto, viene rivolta contro il degrado, l'incuria, la casualità che caratterizzano le loro strade e le loro abitazioni. Durante i disordini che qualche anno fa hanno attraversato con maggior violenza le *banlieue* parigine, i giornali hanno riportato la notizia che a Clichy-sous-Bois la rabbia si è accanita soprattutto intorno ai grandi insediamenti 'prefabbricati' dove sono state distrutte in pochi giorni migliaia di macchine. Se molto si è parlato dell'influenza che i luoghi hanno sul nostro umore, sulla nostra creatività, sulla capacità di convogliarci tali e tanti sentimenti, tali e tante emozioni da farci 'innamorare' di loro (G. Bruno, 2006), non si è molto riflettuto su cosa significhi essere costantemente circondati da luoghi anonimi, grigi e

sciatti, comunque lontani da ogni ricerca estetica. Solo quando, per caso, un bambino sempre vissuto in una periferia – e neanche tra le più degradate – ci invade con l'entusiasmo e l'eccitazione con cui affronta una passeggiata nel 'centro storico' della sua città, ci rendiamo conto della deprivazione sensoriale ed emotiva cui è esposta silenziosamente, giorno dopo giorno, la maggior parte delle nuove generazioni. E a questo non si risponde solo distruggendo un citofono o incendiando un 'cassonetto', ma anche scrivendo il segno della propria presenza su una saracinesca, un muro, un vagone ferroviario. Sfuggire all'indifferenza e all'anonimato dei luoghi, 'mettendo il proprio nome in giro', sui luoghi.

Qualunque sia la posizione che assumiamo nei confronti della postmodernità – sia se la rifiutiamo come movimento difficilmente individuabile e non chiaramente distinguibile dalla modernità, sia se la esaltiamo per i suoi effetti liberatori, sia se più cautamente consideriamo che nella contemporaneità si stanno aprendo nuovi spazi in cui possono trovare voce molti dei gruppi che sono stati esclusi dai secoli di 'violenza e turbolenza' propri della modernità – dobbiamo riconoscere che ci troviamo di fronte a un incontro tra le diversità che ha andamenti totalmente nuovi e che per i loro ritmi e per la loro estensione non hanno nulla a che vedere con quelli dei secoli precedenti.

Nuove forme di migrazioni internazionali, nuovi sistemi di trasporto, nuovi flussi finanziari, nuove entità politiche costituiscono relazioni complesse che senza riguardo alcuno attraversano i confini e assumono come ambito per le

loro pratiche socio-culturali una espansione multipolare su vastissime aree territoriali. Simultaneamente il pianeta è attraversato da movimenti reali e virtuali di milioni di individui spinti a immaginare o a raggiungere 'nuove patrie' da ragioni molteplici e spesso concomitanti – guerre, carestie, persecuzioni politiche, ricerca di maggior benessere e di libertà ma anche di novità, di divertimento, di studio e di scambi intellettuali –; e su tutto, a confondere e insieme ad amalgamare, una circolazione, anch'essa globale e multilocale, dinamica e vertiginosa di immagini, di idee, di oggetti, di usi e costumi. È stato scritto che le città divengono sempre più le 'discariche' della globalizzazione, i terreni su cui si addensano i problemi della globalizzazione anche se l'origine di questi esula in maniera crescente dai confini urbani: e i cittadini, con i loro rappresentanti, si trovano davanti al difficile compito di trovare soluzioni locali a contraddizioni globali (Z. Bauman, 2005).

Rendere plurale il discorso culturale

Di fronte a panorami così contraddittori appare importante riflettere sulle dinamiche della pluralità culturale che caratterizza la vita delle nostre città, attingendo sia alle riflessioni che le scienze sociali e umane applicano ai rapporti interculturali sia alle produzioni che nei diversi campi artistici ed estetici da anni si sono focalizzate su di essi. E le finalità dovrebbero essere quelle di 'pluralizzare' il discorso culturale, decentrandolo e allontanandolo da visioni egemoniche e gerarchizzanti, cercando la sua legittimità in una fenomenologia mobile e critica, nelle varietà delle sue forme, dei suoi momenti, dei suoi percorsi.

Questo implica dare un grande spazio alla interdisciplinarietà, al dialogo tra discipline e 'saperi' diversi, accostare esperienze scientifiche, artistiche, produzioni filmiche e massmediologiche, porre a confronto gruppi e tradizioni diverse e/o contrastanti, rivolgendo il discorso a gruppi sociali, sessuali, etnici e generazionali diversi, per cercare con la loro partecipazione di attivare una formazione strutturata sulla differenza e sull'apertura verso relazioni intese come dimensioni aperte al dialogo, al confronto e alla mediazione.

In questo panorama di attività, dovremmo porre attenzione ai livelli emotivi e alle espressioni estetiche che sono in grado di analizzarli e di renderli comunicabili al di là dei soggetti direttamente implicati negli scambi affettivi: le esperienze estetiche possono contribuire a farci allacciare con la realtà un rapporto meno convenzionale, più elastico e inventivo, possono aprirci a interpretazioni dei luoghi e dei vissuti nuove e inaspettate, possono contribuire a combattere la banalizzazione e la passività.

Per capire lo spazio urbano già mezzo secolo fa Lynch ci ricordava quanto l'estetica fosse importante per costruire «l'immagine della città», un'immagine che per Lynch conferisce significato allo spazio urbano, che è costruita tramite l'esperienza diretta, tramite il quotidiano attraversamento di strade e di piazze, tramite il depositarsi nei suoi luoghi di memorie e di ricordi. Ed è un'immagine che rimanda alle diverse identità dei gruppi che animano il vivere urbano, un'immagine che muta con dinamiche variabili e difficilmente prevedibili nello scambio continuo tra i luoghi e i vissuti dei loro abitanti (K. Lynch, 1960).

L'espansione dei domini artistici

L'esperienza artistica coinvolge in modo totale – sensoriale, emotivo e cognitivo – tanto i suoi produttori che i suoi fruitori; attraverso l'accento sulla visione e sui procedimenti dello 'straniamento' ma contemporaneamente sulla immedesimazione in qualcosa di determinato; evidenzia aspetti impliciti e percorsi sotterranei: in altre parole aiuta a capire con più immediatezza ma al tempo stesso con profondità il mondo che ci circonda.

L'arte, e in particolare l'arte contemporanea, cerca di coinvolgere i suoi fruitori, si rivolge ad essi come individui e come gruppi, accetta di aprirsi ai grandi temi della nostra epoca e al tempo stesso tenta di renderli soggettivi e individuali nell'espressività dell'artista e nell'accettazione del fruitore.

La componente più evidente negli ultimi anni dei paradigmi dei grandi eventi espositivi è una documentazione della presenza, nella contemporaneità, del multiculturalismo: dalla mostra 'Les Magiciens de la Terre' a cura di Jean-Hubert Martin (Paris, 1989) gli artisti del 'Terzo Mondo' hanno rivestito ruoli sempre più rilevanti nel panorama estetico mondiale: come conseguenza la produzione artistica si è aperta a rappresentare le nuove prospettive identitarie, i difficili rapporti tra le alterità, l'indeterminatezza dei confini, nazionali ma anche sessuali e sociali, le illusioni della decolonizzazione, lo svanire della memoria identitaria, le angosce delle periferie e delle *favelas*, i meticciati culturali.

Aprendosi alle problematiche urbane, ha privilegiato la rappresentazione dei nuovi modelli migratori, ha cercato di colloquiare con i nuovi spazi aperti dalle nuove configura-

zioni delle città, ha inteso creare nuove centralità nei tessuti urbani, ha evidenziato l'emergere di nuove soggettività sociali, ha decostruito con ferocia o con ironia la banalità della società dello spettacolo. Molte espressioni artistiche superano oggi il livello della rappresentazione e si applicano ai temi della contemporaneità con sguardi inaspettati, indicando nuovi modi e nuove prospettive per interpretarli e per viverli.

E i nuovi soggetti delle migrazioni, delle diaspore, degli incontri, danno oggi voce ai loro disagi, alla loro disperazione e alle loro speranze, attraverso forme diverse di espressione artistica, attraverso livelli diversi di notorietà e di successo: la letteratura sempre più 'meticcica', sempre più campo di quelli che Salman Rushdie ha definito «uomini tradotti», ma anche quella forma di scrittura, nuova e individuale, che costituisce ciò che è stato definito 'blogsfera'; la rappresentazione visiva e l'espressione musicale che, usando i mezzi più tradizionali e i più tecnologicamente avanzati, in un'alternanza spesso estremamente innovativa e suggestiva, fonde insieme tradizioni culturali diverse e invenzioni, memoria e presente; i racconti filmici, molti dei quali sono testi che documentano ed elaborano esperienze di incontri e scontri vissuti durante le esperienze personali di migrazioni e diaspore.

Questa espansione dei domini artistici è stata accompagnata da una pluralità di linguaggi e di mezzi espressivi: disegni, dipinti, sculture, fotografie, film ma anche installazioni, rappresentazioni, azioni performative, video, internet/art. Questa commistione ribadisce una visione della storia come insieme intrecciato di esperienze culturali diverse, a volte

convergenti, a volte opposte e conflittuali, a volte specchiantesi in percorsi paralleli, a volte innovative sino all'estremo, a volte innamorate del proprio passato: sempre, comunque, dotate di insegnamenti preziosi per il futuro di una umanità che ormai è destinata a vivere le sue molte, difficili diversità.

Adoprarsi affinché le nuove generazioni partecipino attivamente a questo mondo espressivo significa diffondere nei loro vissuti – nell'affettività e nella consapevolezza – un modello educativo che contrasti il modello che dipinge come gruppi monolitici, privi di dinamiche interne, di variazioni, di scontri le culture: tutte, le 'nostre' e le 'loro'. È invece necessario opporsi con pratiche efficaci alla visione delle nostre città come teatri dello «scontro di civiltà» ipotizzato da Samuel Huntington. Per immaginare, e quindi progettare un multiculturalismo efficace, è necessario conoscere, in termini di pratiche vissute sin dai primi anni di vita, che tutte le culture, quelle dominanti e quelle dominate, non sono monolitiche ma sono attraversate da differenze interne, da contestazioni e critiche che per certi versi possono consentire, oggi più che ieri, dialoghi interculturali, progetti e azioni condivise.

Arte per la città

Molti fenomeni creativi odierni hanno come tema i conflittuali processi identitari, i mutamenti sociali che stravolgono le categorie tradizionali dell'ordine e del disordine, i nuovi incroci che attraversano la dimensione culturale e quella sociale: e molte città affidano all'arte il compito di aiutarle a individuare le nuove centralità dei loro sviluppi urbani e le direzioni delle loro politiche culturali.

E se Bilbao e Barcellona, trasformandosi con le loro rivoluzioni urbanistiche e artistiche in poli di attrazione turistici ed economici, sono anche esempi di uno sviluppo rivolto ad aumentare la vivibilità dei suoi cittadini, progetti in scala minore presenti in tutto il mondo tentano di segnare i luoghi con espressioni estetiche che coinvolgano nel loro uso e nella loro configurazione i loro abitanti. Così l'arte entra nel quotidiano a Napoli, nella linea '1' della metropolitana, o a Nizza con quindici artisti internazionali che hanno lavorato sullo spazio cittadino accompagnando il percorso di una linea di tramway o a Colle Val d'Elsa che anni fa aveva già visto l'intervento sui suoi colli di Sol Lewitt e che oggi affida a Jean Nouvel il progetto della trasformazione della piazza Arnolfo di Cambio.

Un'idea complessiva, appartenente più al livello dell'utopia che al campo della possibilità, potrebbe essere prevedere il lavoro di gruppi a carattere interdisciplinare che comprendano studiosi della vita urbana e artisti i quali in modo diverso focalizzino la loro espressività sui problemi, sugli spazi e sui tempi della città contemporanea. Si potrebbero così individuare i luoghi che vivono la complessità del passaggio da quartiere operaio a quartiere a forte presenza di immigrati, da area centrale e monumentale ad area di degrado, da area rurale ad area di edilizia intensiva, da area caratterizzata da una forte identità a teatro di incontri tra gruppi appartenenti a culture e tradizioni diverse e non conosciute.

Intorno ad essi e ai loro interstizi, alle loro problematiche, alle loro relazioni spesso conflittuali, sempre difficili da definire per la loro fluidità e la loro dinamicità, potrebbero



essere chiamati a proporre ai loro abitanti forme di conoscenza, attività, azioni che affrontino con strumenti critici e artistici i nodi della quotidianità urbana.

Uno degli obiettivi potrebbe essere quello di rendere spazi oggi anonimi, quando non minacciosi, 'luoghi' di incontro, di scambio, di partecipazione (anche temporanea). Si potrebbe pensare a interventi di *public art* rivolta non tanto a individui quanto a gruppi, lavorando sia sulla memoria di eventi che abbiano caratterizzato il passato di quel gruppo sia sulla quotidianità del loro presente, sia sul loro 'spaesamento' che sul loro rimpianto di comunità.

Si potrebbero individuare i *terrain vagues* delle periferie – gli spazi modesti e impercettibili di cui parla Saskia Sassen – microspazi da rendere visibili e condivisi: con *performance*, installazioni effimere, giardini sonori, sculture pubbliche, nuove tecnologie di network, uso dei nuovi media. Potrebbe essere un modo per abituarci a cercare l'estetico nei percorsi quotidiani, nell'arte moderna mescolata al disordine e alla bruttezza che con la sua presenza denuncia e tra-

sforma; potrebbe essere un modo per spingerci a riflettere sui contrasti e ad assumere le nostre responsabilità rispetto all'ambiente in cui viviamo.

Molti i livelli di intervento che devono essere mobilitati per poter tracciare, nelle nostre città, percorsi di convivenza. Accanto a una progettazione politica di spazi urbani che facilitino lo sviluppo di cambiamenti nei settori del lavoro, dell'abitare, dell'istruzione, della politica stessa, la fruizione e la produzione di espressioni estetiche possono essere modalità, utili soprattutto alle nuove generazioni per strappare all'analfabetismo nei vecchi e nei nuovi linguaggi, per attivare le loro energie verso l'invenzione di nuove strategie sociali, politiche o simboliche che consentano loro, in un certo qual modo, di reinventare la città per se stessi e per noi. È l'energia della speranza – e non quella della disperazione – che alimenta le creazioni sociali e culturali, il superamento dei propri limiti e mette in discussione alcune frontiere, come quelle delle periferie e dei 'ghetti', immaginari o reali che siano.

Riferimenti bibliografici

GIORGIO AGAMBEN, *La comunità che viene*, Torino, Einaudi, 1990.

GASTON BACHELARD, *La terra e il riposo. Un viaggio tra le immagini dell'intimità*, Milano, RED, 2007.

JEAN BAUDRILLARD, *Parole chiave*, Roma, Armando, 2002.

ZYGMUNT BAUMAN, *Fiducia e paura nella città*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

GIULIANA BRUNO, *Atlante delle emozioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

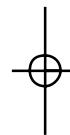
ENRICO CASTELNUOVO, *Arte delle città, arte delle corti*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di Paolo Fossati, parte seconda, V,

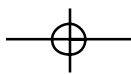
Torino, Einaudi, 1983.

GILLES DELEUZE, FELIX GUATTARI, *Mille piani: capitalismo e schizofrenia*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987.

LUGI ZOJA, *Giustizia e bellezza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.







Il 2% di niente?

Massimo Pulini

L'Italia è diventata una nazione nella quale si devono fare leggi per difendere la bellezza e il bene comune. Anzi c'è da tempo la netta sensazione che non siano sufficienti nemmeno quelle e per decenni sono divenute una normalità le trasgressioni verso il patrimonio artistico o le inadempienze delle stesse amministrazioni pubbliche circa la tutela e la riforestazione del bello.

Per secoli tutte le importanti costruzioni architettoniche e urbanistiche, le chiese, i palazzi pubblici e quelli signorili, le piazze, le scuole, i monasteri, gli ospedali e le case del popolo, ma anche i viadotti e le fabbriche, i porti e le fiere nascevano assieme a opere d'arte, a pitture, sculture, bassorilievi, ornati o mosaici.

Per una lunga stagione storica la bellezza ha avuto carattere endemico nel nostro paese e vi erano regole non scritte, ma intimamente comprese, che tenevano in stretto dialogo le arti tra loro. Non solo nel tempo in cui gli esperti in architettura avevano, nel titolo, la stessa desinenza dei pittori e degli scultori (*Architettori* li chiamava il Vasari), ma fino alla fine dell'Ottocento la loro scuola era la stessa. Disegnava chiese e palazzi chi si era formato come artista, chi aveva frequentato le accademie e le botteghe d'arte. Non vi era architetto che non fosse, o non fosse stato, anche pittore, scultore, plastificatore o scenografo.

Ogni arte nasceva in forma dialettica, non fosse altro che per il semplice fatto di essere la risposta a una domanda. La committenza era domanda e sollecitazione su un tema, su un concetto teologico o civile, al quale l'artista (pittore, architetto o altro) rispondeva con un'opera, che spesso aveva carattere corale. L'edificazione di una nuova cat-

tedrale poneva domande a differenti arti e riceveva risposte diversificate ma armoniche, che nell'insieme restituiscono il senso e il valore dell'epoca storica in cui sono state create.

Agli inizi del Novecento i percorsi delle arti si sono purtroppo disgiunti e questo è avvenuto, salvo rari episodi, in tutto il mondo occidentale. Si può dire che da quando il programma architettonico ed estetico di Le Corbusier e della sua scuola ha trionfato, nulla è più restato lo stesso sotto questo aspetto. Il Razionalismo e lo Strutturalismo applicato alle costruzioni ha portato all'espulsione di tutte le altre arti dai cantieri. Per tutto il 'secolo breve' l'architettura si è tendenzialmente appiattita sull'ingegneria. Basterebbe il titolo del libro di Adolf Loos (un *alter ego* di Le Corbusier) per comprendere quanto sistematico fosse quel progetto politico: *Ornamento e delitto* (scritto nel 1908). Ovviamente non intendo colpevolizzare le idee di grandi e liberi pensatori, ma l'uso applicativo, interessato e sistematico che ne è conseguito, che come un'atomica ha fatto terra bruciata di una coniugazione durata millenni. Tutto quello che chiamiamo ora 'speculazione edilizia' viene dal radicale sfruttamento economico di quel pensiero che, nei primi decenni del Novecento, ha dato una patente estetica a costruzioni realizzate col minimo costo e col massimo profitto.

Con una malinconica battuta potrei aggiungere che se invece di Le Corbusier avesse vinto Gaudì, se si fosse diffuso con la stessa rapidità il pensiero di una fantasia curvilinea delle arti visive e una modernità variegata delle arti applicate, avremmo città e metropoli enormemente più belle e, sono certo, anche più felici.

Da queste premesse bisogna partire, ripartire, per comprendere quanto tempo artistico abbiamo perso, soprattutto



to in Italia, quanto abbiamo dimenticato, quanto non è stato fatto più fiorire nelle nostre città, che sono divenuti i giardini incolti della nostra terra, del nostro paesaggio.

Due periodi che fanno eccezione nel Novecento ci permettono di intuire quale direzione avrebbe potuto prendere l'urbanistica contemporanea. Sono due momenti diversissimi tra loro: uno sbocciato naturalmente grazie alla concentrazione sincronica e geografica di un vasto numero di genialità, quale è stato la cosiddetta *Secessione viennese* e l'altro per imposizione politica, ahimè con sciagurate intenzioni imperialiste, quale fu lo stile del ventennio fascista.

Indipendentemente dai differenti giudizi estetici e semantici che ognuno per sé ne può ricavare, è certo che siano state le ultime vere stagioni di un *politecnico delle arti*.

All'inizio degli anni Quaranta del secolo scorso, in Italia, qualcuno (*in primis* Giuseppe Bottai) ha sentito il bisogno di mettere in forma di legge quello che già quasi da due decenni il regime stava di fatto applicando, vale a dire quella parola d'ordine che sosteneva non ci dovesse più essere palazzo senza un fregio, piazza senza un monumento, che fosse impensabile progettare una scuola senza un mosaico o uno stadio senza una statua. Forse c'era la convinzione nel legislatore di allora, inaspettatamente illuminato e veggente, che i decenni a venire avrebbero avuto necessità di strumenti di tutela e di incentivo speciali per far sopravvivere quella pratica diffusa. Per tenere in dialogo (seppur coercitivo) le arti in una stagione che già le vedeva allontanarsi.

All'indomani della Seconda guerra mondiale non a caso questa legge è stata letteralmente copiata dagli Stati Uniti d'America e applicata con grande fortuna, non solo agli

edifici di proprietà pubblica, ma anche a quelli privati rivolti al pubblico, quali banche, palazzi con uffici, fabbriche o altro. L'applicazione americana di questa normativa ha generato un circolo virtuoso di rapporti tra gli artisti, favorendo anche la nascita di imprese collaterali che si sono incaricate di perfezionare i legami operativi nei cantieri di intervento. Sono nate delle società (per esempio le Architectural & Art Company) che si offrono di individuare le opere d'arte o gli artisti più idonei e armonici allo stile della costruzione che si sta progettando.¹

Sappiamo invece tutti quanto sia stata ignorata la cosiddetta *legge del 2%* proprio in Italia dopo la caduta del regime fascista. Come se anche lo spirito che l'aveva ispirata meritasse lo stesso giudizio politico, la stessa rimozione.

Verrebbe da dire che la denominazione comune con la quale è conosciuta la legge contenga qualche altra veggenza, dato che finora è stata applicata, al massimo, nel 2% dei casi in cui era prevista. Credo inoltre che la maggior parte di queste rare occasioni sia avvenuta per iniziativa di qualche sin-

¹ A testimonianza di quanto, in quel paese, sia presa in considerazione la relazione stilistica tra architettura e arti visive riferisco brevemente di una mia personale esperienza: verso la metà degli anni Ottanta vinsi (dall'Italia) un concorso indetto dalla società che gestiva la costruzione del grande complesso architettonico *The Crescent*, progettato da Philip Johnson (il padre del *Postmodern*) nel centro di Dallas (Texas), fu proprio l'Architectural & Art Company che organizzò il concorso nel quale circa ottanta artisti europei parteciparono, essendo stati individuati come quelli più stilisticamente affini all'estetica del progetto architettonico. In quel caso dunque le consonanze vennero cercate all'estero e fuori da ogni compiacenza amichevole.

golo amministratore ispirato che forse si sarebbe comportato nello stesso modo anche in assenza di normative, ne sono esempio, proprio nella nostra regione Emilia-Romagna, i casi di Ravenna e Faenza che hanno incentivato opere musive l'una e sculture in ceramica l'altra, segno di un comprensibile (e quanto mai auspicabile) legame con una tradizione la cui sopravvivenza è più nei fatti di quanto non sia nelle leggi.

Ora si è riusciti, meritoriamente, a redigere la bozza di una legge regionale che incentivi e migliori l'applicazione di quella nazionale. Mi auguro solo che non faccia la stessa fine di quella e che domani non sia necessario un ulteriore regolamento comunale.

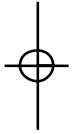
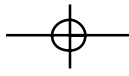
Ma il punto, che continuo a ritenere centrale e che ora è dolente, resta quello del rapporto tra le arti che a mio avviso va incentivato a partire dalle scuole, dalle accademie e dalle università, perché si possa poi felicemente compiere nei cantieri.

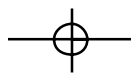
L'opera d'arte non dovrebbe essere la ciliegina, cercata dalla «Gazzetta Ufficiale»² e messa sulla torta architettoni-

ca ultimata, come qualcosa di estraneo atterrato nell'ultimo atto dell'edificazione, ma deve nascere a partire dalla fase progettuale della costruzione o della ristrutturazione. Deve diffondersi l'abitudine di far condividere all'artista le stesse questioni che si pone a monte l'architetto, di aiutare l'inserimento armonico e dialettico della sua opera specifica entro l'opera generale.

Se quello che è fiorito dall'unione delle arti ha rappresentato, in tutti i secoli che ci hanno preceduto, la migliore cultura italiana del tempo e ha permesso, nelle piazze, nelle chiese e nei palazzi dei nostri centri storici, la diffusione di una bellezza che ci viene universalmente riconosciuta, mi chiedo cosa abbiamo lasciato per le strade a nostra rappresentanza, in questi ultimi decenni. Non più di qualche panchina, di qualche lampione, spesso niente più di uno scadente arredo urbano. Nelle nostre odierne periferie, per il momento, è meglio passeggiare a testa bassa.

² Un altro problema resta aperto sulla comunicazione pubblica dei bandi di concorso, l'attuale esiguità delle occasioni l'ha finora resa appannaggio dei lettori meticolosi delle *gazzette ufficiali* e non ha sostanzialmente raggiunto il mondo (i mondi) delle arti visive. Riporto a tal proposito un'ultima esperienza personale che ritengo sintomatica, questa volta nella posizione di commissario di concorso: qualche anno fa fui chiamato a far parte della commissione che doveva scegliere l'acquisto di due dipinti da assegnare alla Capitaneria del Porto di Livorno, in quell'occasione ristrutturata. Dai curriculum che affiancavano le opere concorrenti ho dedotto che per il 95% i partecipanti erano architetti, geometri o ingegneri che si dilettevano di pittura. Se si vorrà davvero selezionare qualitativamente l'opera d'arte si dovranno trovare i modi, nazionali e periferici, per informare adeguatamente il maggior numero di artisti.





L'unità delle espressioni artistiche negli edifici pubblici bolognesi del Novecento

Paolo Frabboni

È opinione assai diffusa che sia andata perduta, con l'avvento del secondo dopoguerra, quella unità delle espressioni artistiche che, nelle epoche precedenti, aveva costituito uno degli elementi caratterizzanti la realizzazione di ogni opera architettonica. Da sempre architettura, pittura e scultura hanno rappresentato, infatti, aspetti diversi di un unico organico progetto, nel quale ciascuna disciplina portava il proprio significativo contributo.

Questo stretto legame si manifestava nella realizzazione di opere plastiche e di scultura, finalizzate ad arricchire i prospetti esterni degli edifici ma anche gli ambienti interni, nei quali l'apparato decorativo prevedeva normalmente un ampio impiego di decorazioni, quadrature e pitture murali. Come è stato acutamente osservato, con l'avvento del Razionalismo e la condanna dell'ornato, questa relazione artistica inizia a indebolirsi, per sciogliersi in modo assai evidente, salvo rare eccezioni, nel secondo Novecento. La separazione tra le discipline, che sarà sempre più manifesta nel dopoguerra, inizia in effetti ad avvertirsi negli anni che precedono immediatamente la Seconda guerra mondiale e l'emanazione della legge 839/1942, così che proprio a questi anni risalgono gli ultimi convincenti esempi di opere nelle quali architettura, scultura e pittura si trovano organicamente riunite.

Per ritrovare a Bologna esempi significativi nei quali la compresenza delle espressioni delle tre discipline artistiche – architettura, scultura e pittura – emerga con evidenza, occorre risalire agli anni che precedono immediatamente l'ultimo conflitto mondiale, anni nei quali vennero realizzati, tra gli altri, il Palazzo dell'INAIL in angolo tra via Milazzo

e via Roma (ora via Amendola) e il Palazzo della Camera del Lavoro in via Roma (ora via Marconi).

Il primo edificio, costruito negli anni 1938-1939 su progetto di Francesco Santini con Giuseppe Rangoni direttore dei lavori, si segnala per l'inserimento – in corrispondenza dell'angolo di confluenza tra le due vie, all'altezza del primo ordine di aperture – di un altorilievo in terracotta raffigurante i temi della *Famiglia* e quello della *Cura dei malati*, congiunti dalla grande figura angolare in aggetto della *Previdenza*, motivo simbolico legato alla funzione dell'edificio¹. Benché l'opera artistica, per le sue ridotte dimensioni, non risponda alle aspettative di monumentalità previste dall'arte del regime, va osservato che il rilievo in terracotta fa comunque parte di un progetto architettonico complessivo, nel quale svolge un ruolo di esplicita rappresentazione programmatica.

Sebbene abbozzata, l'opera risulta sistematicamente raffigurata negli elaborati progettuali e nella fotografia di un disegno, a firma dello stesso architetto Santini, nel quale – oltre alla terracotta della *Previdenza* – sono stilizzati altri due elementi decorativi posti alla stessa altezza nel prospetto su via Amendola, in corrispondenza dei penultimi pilastri del porticato, alle estremità della facciata.

L'altro edificio pubblico di via Roma, il Palazzo della Ca-

¹ Cfr. ISTITUTO DI DIAGNOSTICA E SPERIMENTAZIONE PER IL RESTAURO DEI BENI CULTURALI, *Mostra immaginari collettivi, architettura e arte del regime lungo la via Emilia*, Studio per la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna, Bologna, 2007.



mera del Lavoro, originariamente destinato a *Casa del Contadino*, costituisce un esempio ancora più rappresentativo di questa concezione unitaria delle espressioni artistiche, frutto di una organica progettazione.

Il fabbricato, realizzato negli anni 1940-1941, a conclusione di una articolata fase progettuale con diverse proposte elaborate tra il 1938 e il 1940 dal noto architetto romano Florestano Di Fausto, con la direzione dei lavori di Giuseppe Mengoli, presenta nel prospetto principale, in corrispondenza del secondo e terzo livello, due grandi bassorilievi in pietra artificiale dello scultore bolognese Farpi Vignoli, raffiguranti la vita e il lavoro dei contadini². L'esame delle quattro ipotesi progettuali di Di Fausto, autore tra l'altro della coeva sede della Confederazione dei Lavoratori dell'Agricoltura di Roma, rivela, sin dalla seconda proposta del luglio 1939, l'intenzione di inserire i grandi bassorilievi laterali con una forte valenza compositiva. I due pannelli, originariamente previsti in posizione più centrale (in corrispondenza della seconda e sesta arcata del portico), vennero collocati, nel progetto definitivo, alle estremità della facciata – in conformità con la richiesta della Commissione edilizia comunale – mantenendo tuttavia una precisa funzione compositiva nel partito architettonico.

All'eccellente lavoro plastico realizzato all'esterno dell'edificio da Farpi Vignoli, eclettico pittore, scultore e negli anni Cinquanta progettista del Teatro dell'Accademia di Bologna, corrispose, all'interno, quello pittorico affidato a Galileo Chini che nel 1942 eseguì nel salone delle riunioni un raffinato ciclo decorativo, recentemente riscoperto, dedicato alla coltivazione della canapa.

Il caso del Palazzo della Camera del Lavoro è paradigmatico rispetto a molti edifici pubblici realizzati negli anni Trenta-Quaranta del Novecento, nei quali si verifica la compresenza di elementi plastici o scultorei (normalmente opere a rilievo nella facciata principale) e di decorazioni pittoriche, generalmente realizzate negli ambienti interni maggiormente rappresentativi.

Nel secondo dopoguerra si avverte invece la tendenza a limitare le opere artistiche alle sole sculture poste all'esterno dell'edificio, talvolta prive della capacità di trasmettere quel valore di unità e coerenza che costituisce il significato più profondo e duraturo del rapporto tra l'opera architettonica e quella artistica, e ad abbellire gli ambienti interni con opere plastiche o pittoriche (talvolta mediante tardive acquisizioni) alle quali è assegnata una mera funzione decorativa.

Le motivazioni di questa mancanza di coesione tra le diverse componenti artistiche ci sembra vadano ricercate, da un lato, nella fine di una unitaria *arte di Stato*, fortemente rappresentativa e autocelebrativa, dall'altro nel mutato panorama artistico del secondo dopoguerra, dominato da movimenti non figurativi come l'Informale, l'Astrattismo e lo Spazialismo. Nel dopoguerra, alle istanze programmatiche del regime, subentrano infatti logiche non celebrative che si manifestano in espressioni di carattere estetico, prive

² Cfr. *Bologna. Palazzo della Camera del Lavoro*, a cura di Chiara Magalini, 2007, sito ufficiale web Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna (www.emiliaromagna.beniculturali.it).

di una specifica comunicazione ideologica. Così che, se si volessero esaminare le opere d'arte nell'edilizia pubblica, realizzate nel nostro territorio nei primi decenni del secondo Novecento (subito dopo l'entrata in vigore della legge 717/1949), si dovrebbe riconoscere inevitabilmente la difficoltà di trovare esempi perfettamente calzanti di quel principio dell'unità delle espressioni artistiche, ancora così osservato nella prima metà del ventesimo secolo.

Tra gli artisti più attivi a Bologna, nel dopoguerra, si segnala – tra gli altri – Quinto Ghermandi, apprezzato scultore e autore, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, di opere in bronzo destinate in più di un caso ad abbellire gli edifici pubblici realizzati in questi anni. Prima di queste fusioni, Ghermandi aveva realizzato la grande scultura in pietra situata in piazza VIII Agosto, posta nell'area di pertinenza del Palazzo del Ministero del Lavoro (1953-1956) di Alfredo Cosentino e Giovanni Molteni, scultura nella quale lo stesso artista, cimentandosi con una materia a lui meno congeniale, si era tuttavia impegnato a realizzare un'opera che seguiva un criterio più architettonico che scultoreo. Nonostante le dichiarate intenzioni del valente artista bolognese di confrontarsi con l'edificio pubblico, l'esito, sotto il profilo della coesione delle espressioni artistiche, non appare del tutto convincente, soprattutto perché non si rileva un vero e proprio *inserimento* dell'opera scultorea in quella architettonica e la marginalità della collocazione del lavoro, rispetto al palazzo ministeriale, non pare suggerire l'idea di un progetto unitario e concertato.

Diversi esiti si possono riscontrare invece nell'inserimento di opere successive, come la scultura in bronzo a corre-

do delle Scuole ex Zanotti e Gandino di Giuseppe Vaccaro, uno dei più significativi edifici pubblici dell'epoca (1955-1959), la grande fontana con le *Foglie della notte*, che domina il piazzale antistante le Nuove Patologie del Sant'Orsola di Luigi Riguzzi (1965) e le grandi foglie della *Bilancia*, davanti al Palazzo di Giustizia di Forlì, progettato da Francesco Leoni. A proposito di queste due ultime opere, realizzate nei primi anni Settanta, lo stesso Ghermandi – che credeva «in una scultura "funzionale", cioè che faccia parte dell'ambiente in cui si vive, che ne determini i tracciati, ne "commenti" il sussistere»³ – affermò: esse «mi hanno dato l'opportunità di sperimentare in grande scala le mie tematiche formali e le mie idee circa lo spazio»⁴. Pur essendo state eseguite successivamente alla costruzione degli edifici pubblici correlati (il Palazzo di Giustizia di Forlì venne addirittura edificato a partire dal 1940), queste opere riescono a esprimere la tensione spaziale ricercata e a rapportarsi efficacemente all'ambiente circostante.

Uno stretto legame tra l'opera d'arte e l'edilizia pubblica del dopoguerra si riscontra, normalmente, laddove l'opera è stata fisicamente inserita nell'edificio. Non sempre tuttavia questo rapporto appare stringente: nei casi, ad esempio, dei nuovi palazzi INPS e INAIL di via Gramsci a Bologna, le opere plastiche di Del Duca e Castelli, ancorate agli edifici e posizionate accanto all'ingresso principale, ri-

³ COMUNE DI FERRARA, COMUNE DI CREVALCORE, *Quinto Ghermandi*, s.l., s.n., 1983, s.p.

⁴ *Ibidem*.

sultano sostanzialmente dei semplici elementi decorativi, ascrivibili alla poetica dell'Informale e dell'Astrattismo, opere di abbellimento *tout court*.

Una maggiore unità artistica negli edifici pubblici realizzati negli anni Cinquanta-Sessanta si registra invece nei casi in cui l'opera artistica, collocata nei prospetti di questi fabbricati, viene inserita come un vero e proprio elemento architettonico, acquisendo talvolta una precisa funzione compositiva nel partito architettonico. È questo il caso del pannello in pietra d'Istria, realizzato dallo scultore faentino Alfonso Leoni, inserito nel prospetto laterale dell'Istituto di Matematica (1960-1965) di Giovanni Michelucci⁵. L'opera, inquadrata tra due architravi sovrapposte sopra il portico, costituisce parte integrante dell'edificio, conferendo allo stesso, con il suo movimento centrifugo, un inaspettato dinamismo. Questo caso, assieme a pochi altri dello stesso periodo, rimanda al tradizionale impiego di elementi plastici o scultorei, inseriti nell'edificio come elementi architettonici con una precisa funzione compositiva.

Una tipologia del tutto particolare è poi quella costituita da opere artistiche inserite nell'edificio dallo stesso progettista e spesso costituenti sin dall'origine parte integrante della progettazione architettonica, indipendentemente dall'applicazione della legge del due per cento. Queste opere si devono quasi sempre alla particolare sensibilità artistica dell'autore che riveste contemporaneamente il ruolo dell'architetto e dell'artista. È il caso dello scultore e ingegnere Luciano Ravaglia, versatile autore di *archisculture* e di interventi di addizione artistica come quello costituito dall'inserimento della sua *Fontana a secco*, in marmo e grani-

to rosa, all'interno di Palazzo Serughi di Forlì (sede della Camera di Commercio e Industria), inserimento avvenuto nel corso di un restauro (1964-1973) con progetto di riuso dello stesso Ravaglia.

Sotto questo profilo, è poi di assoluta coerenza l'attività del pittore, museografo e architetto Leone Pancaldi che progettò a Bologna, assieme all'ex Palazzo della Regione (1970-1971), anche la grande fontana, sormontata da bassorilievo marmoreo, posta davanti all'edificio e perfettamente inserita nel complesso architettonico⁷. Lo stesso progettista prevede anche la realizzazione della scultura neocubista collocata accanto all'ingresso della Galleria d'Arte Moderna di Bologna, da lui stesso disegnata negli anni 1969-1970.

Non pare certo casuale il fatto che la presenza di un'opera d'arte all'interno del progetto architettonico si manifesti nelle elaborazioni di un autore come Pancaldi che fu prima pittore e poi architetto, artista eclettico dotato di una felice predisposizione alla interdisciplinarietà. Questo aspetto è stato puntualmente rilevato in una recente pubblicazione a cura di Antonella Huber, nella quale si osserva che «come l'architettura entra nel suo linguaggio pittorico, così la sensibilità d'artista caratterizza le sue opere architetto-

⁵ Cfr. RAFFAELLA INGLESE, *Lavori per l'Università di Bologna*, in CLAUDIA CONFORTI, ROBERTO DULIO, MARZIA MARANDOLA, *Giovanni Michelucci (1891-1990)*, Milano, Electa, 2006, pp. 234-239.

⁶ Cfr. ELIO GARZILLO, *Lo scomodo innovatore*, «Caffè Michelangelo», X, 3, 2005, pp. 64-70.

⁷ Cfr. COMUNE DI FERRARA, *Leone Pancaldi*, Bologna, Grafis, 1975.

niche e si riscontra nell'attenzione al dettaglio, nel gusto per l'elemento decorativo, nella cura per le rifiniture».⁸

Anche se questi ultimi esempi costituiscono episodi eccentrici rispetto alla fedele applicazione della legge 717/1949, sono tuttavia rappresentativi di quel principio di coniugazione dell'architettura con l'opera artistica prevista dalla legge ed esplicitata dal secondo comma dell'art. 2, secondo il quale i progetti devono contenere l'indicazione di massima delle opere d'arte e il computo del relativo importo. La stessa normativa, al sesto comma dello stesso articolo, prevede però la possibilità che il due per cento venga devoluto all'acquisto e all'ordinazione di opere d'arte mobili, di pittura e di scultura, che integrino la decorazione degli interni.

A proposito di questo comma, pare utile evidenziare quanto osservato nel *commento* del Decreto 23/03/2006 (Linee guida per l'applicazione della legge n. 717/1949 recante norme per l'arte negli edifici pubblici) del Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti:

È evidente, tuttavia, la radicale differenza di significato tra la realizzazione di un progetto in cui cultura architettonica ed espressione del genio artistico si confrontano all'interno di uno stesso processo realizzativo, rispetto ad un mero inserimento di oggetti dotati di una "valenza artistica" effettuato quando l'edificio pubblico è ormai completamente definito.

L'inserimento "non programmato" dell'opera d'arte all'interno degli edifici pubblici (l'acquisto di un quadro, di una scultura) è evidentemente cosa assolutamente diversa dal

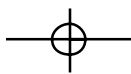
concepire lo spazio architettonico in relazione ad un'opera d'arte per la quale il progettista abbia definito nel corso della progettazione il contesto di inserimento sia mediante specifiche di natura dimensionale o localizzativa, sia mediante la realizzazione di "condizioni" ambientali che influenzano e interagiscono con la sensibilità dell'artista.

Riguardo, infine, all'inserimento di opere d'arte realizzate a prescindere dalle caratteristiche del progetto architettonico e al di fuori di esso, va infine registrata la circostanza che tale procedura ha prodotto in alcuni edifici contemporanei un effetto di "estraniamento", in cui la relazione tra "edificio pubblico e opera d'arte" si è spesso risolta con esiti di anonimato e di sostanziale perdita di significato.⁹

Se è vero che la legge 717/1949 consente anche l'acquisizione di opere d'arte dopo la realizzazione degli edifici pubblici ai quali sono destinate, va tuttavia osservato che il principio della previsione dell'inserimento dell'opera d'arte sin dal momento della progettazione architettonica è confermato, con prescrizioni vincolanti, dalla recente legge-quadro sulla qualità architettonica, approvata dal Consiglio dei Ministri del 19 novembre 2008. Il disegno di legge, al-

⁸ *La museografia di Leone Pancaldi. Nota biografica*, a cura di Antonella Huber, «Arte attraverso i secoli. Annuario della Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici dell'Università di Bologna», 7, 2008, p. 209.

⁹ MINISTERO DELLE INFRASTRUTTURE E DEI TRASPORTI, *Decreto 23/03/2006. Linee guida per l'applicazione della legge n. 717/1949 recante norme per l'arte negli edifici pubblici*, «Gazzetta Ufficiale», 23, 29 gennaio 2007, Supplemento ordinario, p. 18.



l'articolo 10, comma 3, prescrive infatti che il progetto definitivo dell'intervento debba prevedere l'inserimento delle opere d'arte e il relativo costo e, in mancanza di tali indicazioni, stabilisce che il progetto non possa essere approvato dagli organi competenti.

In linea con questa normativa, il progetto di legge regionale, *Norme regionali per l'arte negli edifici pubblici*, ribadisce all'articolo 3 il medesimo principio, prevedendo che l'inserimento dell'opera d'arte debba essere di regola con-

templato sin dal progetto preliminare, e limita la possibilità di successiva acquisizione di opere d'arte alle sole opere pubbliche oggetto di restauro.

Si tratta in sostanza della riproposizione, nella progettazione di un edificio pubblico, di quella coniugazione delle espressioni artistiche che ha sempre connotato i migliori esiti di queste realizzazioni, del proposito di riallacciare quel legame tra le arti che spesso definisce la cifra stessa della qualità dell'opera.

Riferimenti bibliografici

COMUNE DI FERRARA, *Leone Pancaldi*, Bologna, Grafis, 1975.

CLAUDIA CONFORTI, ROBERTO DULIO, MARZIA MARRANDOLA, *Giovanni Michelucci (1891-1990)*, Milano, Electa, 2006.

ELIO GARZILLO, *Lo scomodo innovatore*, «Caffè Michelangelo», X, 3, 2005, pp. 64-70.

ISTITUTO DI DIAGNOSTICA E SPERIMENTAZIONE PER IL RESTAURO DEI BENI CULTURALI, *Mostra immagini collettivi, architettura e arte del regime lungo la via Emilia*, Studio per la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna, Bologna, 2007.

La museografia di Leone Pancaldi. Nota biografica, a cura di Antonella Huber, «Arte attraverso i secoli. Annuario della Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici dell'Università di Bologna», 7, 2008.



Opere d'arte come aiuto al modello di cura sanitaria

Graziano Campanini

Sarà capitato sicuramente a parecchi di noi, lettori di questo volume, di passare qualche bella serata a Parigi, magari camminando nella zona vicina al Municipio in una fredda e limpida serata di febbraio o in una dolce e profumata notte di maggio. Chi non è passato tra il Teatro Châtelet e il Teatro de la Ville?

Io rimango sempre molto colpito nel vedere dipinti sulla facciata dello Châtelet, illuminati di notte, i grandi affreschi di Valerio Adami. All'interno dei porticati, protetti da grandi vetrate, essi splendono ancora di più nella notte buia ma vivace che si muove attorno.

Quelle figure in blu, quei gialli accesi, quella folla di personaggi mi ricordano la folla che entra nel Teatro. Ogni volta è uno di quei rari momenti di poesia che capita di vivere nei centri storici delle nostre belle città europee mentre lavoriamo, ci divertiamo o soltanto passeggiamo lungo una strada.

La stessa identica sensazione la possiamo provare all'ospedale di Montecchio Emilia dove, a seguito di grandi lavori di ristrutturazione, sono state acquisite e collocate numerose e importanti opere d'arte. Nella grande *hall*, una specie di piazza coperta, immersa nel verde sulla quale affacciano il bar, il CUP e l'ufficio informazioni, due grandi vetrate di Valerio Adami accolgono i visitatori, i dipendenti, i degenti che possono riposarsi su grandi e accoglienti divani. Le vetrate accompagnano queste persone in una parte del loro tempo, modificandosi a seconda dell'ora, della luce, delle condizioni atmosferiche esterne.

Queste due grandi opere d'arte che paiono immutabili nella fissità un po' ieratica delle figure e delle forme che

l'artista ha voluto loro dare, cambiano così continuamente: una al mattino sarà in ombra, l'altra in piena luce e viceversa, alla sera una sarà più in ombra e avrà come fondale parti della costruzione; mentre all'altra fanno da corona i pioppi e gli ippocastani del giardino. Se la giornata sarà nebbiosa ci appariranno in una maniera, se sarà nuvoloso cambieranno continuamente a seconda del giro delle nubi o del sole. Di notte saranno illuminate dalla luce artificiale, all'alba ...

Davanti all'ingresso principale della struttura, una grande casa di ferro e di marmo di Graziano Pompili accoglierà chiunque arrivi per entrare; in un qualche cavedio o cortiletto vi sono altre opere: di Morgana Orsetto Ghini o di Piergiorgio Colombara. Esse non si trovano lì solo per abbellire i luoghi: messe ben in evidenza e ben illuminate come ora sono e, come io credo, correttamente mantenute negli anni a venire, la loro presenza permetterà di instaurare un dialogo con tutti gli abitanti di quel luogo. Se verrà un cittadino per una prestazione sanitaria, magari sarà un incontro fugace; per l'ammalato che si ferma qualche giorno all'interno della struttura un'occasione di dialogo interiore e di pensiero sulla bellezza e su tutta una serie di segnali che le opere d'arte comunque mandano. Per chi lavora in quel luogo sarà una irripetibile occasione di avere un dialogo costante, quotidiano con opere d'arte che in maniera percettibile a seconda della sensibilità di ciascuno di noi si introducono nella mente e spesso nel cuore e raccontano di sé, di altre persone, di altre storie. E a volte succede, anzi spesso, che ci illuminino su pezzetti della nostra *storia* personale di osservatori.

Le opere d'arte, se tali (come indubitabilmente lo sono i due capolavori di Valerio Adami e le altre opere esposte di Pompili, Ghini e Colombara), non solo costituiscono un valore economico da conservare nel tempo; non solo raccontano un pezzetto della storia dell'arte contemporanea, una storia di bellezza e di un modello di crescita di civiltà; ma, soprattutto in ambito sanitario, offrono un dialogo all'utente ammalato o al personale di servizio, legato ai temi della bellezza, della poesia, della filosofia di vita che spesso rappresentano un contributo notevole al modello di cura.

Sempre a Montecchio, grazie a un funzionario, è stata prima ritrovata e poi salvata una sorta di grande 'pala d'altare laica' che Omar Galliani aveva realizzato, disegnandola su una tavola, nei primi anni Settanta, per un qualche luogo dell'Ospedale. Un Cristo crocifisso, una giovane Vergine o una Maddalena piangente ai suoi piedi. Un contorno di militari, bambini e altri personaggi. Un'opera forse a quell'epoca abbastanza ideologica, ma sicuramente un capolavoro di tecnica, un documento eccezionale di storia dell'arte e anche di storia sanitaria e ospedaliera.

Si tratta di un capolavoro che, benché salvato, non è ancora del tutto fuori pericolo. Il luogo nel quale si trova non dà garanzie per la sua incolumità attuale e futura. L'opera fu acquisita molto probabilmente utilizzando la legge del 2%. Poi con l'andare del tempo se ne erano perse le tracce a causa dei numerosi cambiamenti che hanno interessato la sanità pubblica sia dal punto di vista territoriale con in-

tegrazioni e divisioni di intere aziende USL, sia dal punto di vista logistico con spostamenti di servizi e uffici e dei loro mobili e arredi. Oggi potrà essere recuperata e restaurata grazie all'intervento dell'Ufficio Beni Artistici delle Aziende Sanitarie della regione e dello stesso Omar Galliani che si è dichiarato disponibile a collaborare nell'impresa di restaurare quel suo «antico capolavoro».

Ma la maggior parte delle opere che prima descrivevo, collocate in occasione dell'apertura del nuovo padiglione dell'Ospedale Franchini di Montecchio, non sono state acquisite al patrimonio pubblico di cui oggi esse fanno parte attraverso la legge 717 del 1949. Probabilmente si ritiene che in carenza di finanziamenti, anche un 2% può essere utile a completare opere pubbliche anziché essere investito in arte; probabilmente la complessità e la complicata burocrazia necessaria per istituire la gara per fare realizzare le opere sono oggi deterrenti all'utilizzo della legge. Nel caso di Montecchio è stato chiesto un intervento diretto come 'sponsorizzazione' alle varie ditte che hanno partecipato ai lavori di rinnovo dell'Ospedale; mentre la scelta delle opere e degli artisti ha avuto un percorso più semplice, ma egualmente efficace. Graziano Pompili è il *genius loci* della scultura di quel territorio, oltre che un artista di fama internazionale; Valerio Adami, uno dei 'grandi' della pittura del secolo scorso e di questo, ha da molti anni frequentazioni artistiche in tutto quel territorio: ricordo soltanto le mostre a Palazzo Magnani o gli affreschi per la Camera del Lavoro di Reggio Emilia ... È un metodo di scelta empirico ma che in questo e in altri casi funziona alla perfezione.

Dall'altra parte della regione ci accoglie un esempio di sapore completamente diverso, ma altrettanto efficace. Nel restauro del grande Ospedale Morgagni-Pierantoni in località Vecchiazzano di Forlì è stata creata una grandissima piazza coperta come centro coordinatore e di smistamento del pubblico, degli ammalati, degli uffici direzionali, del personale. Una grande piazza a due piani, completamente coperta, su cui si affacciano uffici, negozi, bar, ristoranti e mensa, il CUP, luoghi per esposizione delle attività ospedaliere, luoghi di informazione sulla vita della struttura; luoghi di sosta, di chiacchiera, di lettura, ma anche di attesa per i propri affari sanitari. Con una intelligente operazione culturale, dal vecchio Ospedale Morgagni nel centro storico della città di Forlì, sono state tolte tutta una serie di opere d'arte acquistate in passato per i vari padiglioni, oggi destinati a luoghi di studio universitario. È rimasto solo ciò che avrebbe subito danni materiali se fosse stato staccato dai muri. Quasi tutte quelle opere erano state acquisite nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta utilizzando la legge del 2%. Ad esse si accompagnano altre opere pervenute al vecchio ospedale e ora ricollocate nel nuovo attraverso donazioni a vario titolo. Il percorso si snoda dal parco dove troviamo una grande *Maternità* di Graziano Pompili, un 'rame' di Gianni Cinciarini e un bronzo dedicato alla *Prevenzione degli infortuni sul lavoro* di Elio Morri. All'interno della piazza coperta due grandi pannelli in altorilievo in gres bianco di Carlo Zauli, *La storia della chirurgia*, sono stati messi a colloquio con un bassorilievo di Guido Baldini, in gesso patinato, *Il dono della vista* e con un grandioso pannello murale in ceramica policroma di Vittorio D'Augusta:

insieme concorrono ad arredare e a raccontare storie sanitarie e di vita.

Altre opere, bronzi di Luigi Galotti e di Bernardino Boifava, allestiscono insieme ad altre un ambiente che può essere tranquillamente definito come museale all'interno del padiglione Allende dove fungono da ingresso alla chiesa dell'Ospedale affrescata negli anni Trenta. È già un *inizio di museo*, già il nucleo di un percorso che, ben divulgato, permette all'utente, al paziente, al malato deambulante, al semplice visitatore o al medico, all'impiegato, all'infermiere di ritrovare lo stesso modello che avevamo letto a Montecchio e di cui forse il Morgagni-Pierantoni è stato un precursore. Si può così dialogare sulla bellezza, imparare storie della sanità, capire che ci si trova all'interno di un mondo fatto sì di scienza e tecnologia ma in cui la bellezza dell'arte esprime anche la filosofia del perché la società si dedica alla cura delle persone. Dialogo che in quel momento può essere fatto proprio e capito da chi lo percorre.

Se è vero che i centri storici delle città italiane sono luoghi di vita pieni di arte a cui fanno da contrasto delle periferie spesso anodine e *senza arte né parte*, è vero che ospedali così concepiti diventano un pezzetto della città italiana e dei suoi percorsi storici, artistici e sociali per cui il luogo in cui ci si trova per la cura, diventa un luogo integrante della città e della sua civiltà. E già solo per questo un luogo migliore per la cura. L'utente si può sentire se non proprio a casa almeno in un contesto familiare.

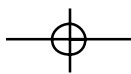
Il mondo è cambiato dal 1949 ad oggi ed ora sta cambiando ancora più rapidamente. Anche se rimane ancora

valido a mio parere il principio ordinatore della legge 2% che permette agli artisti di lavorare e vivere e a un dato territorio di arricchirsi di opere d'arte. Opere d'arte e di decorazione che paiono scomparire già dalla prima periferia delle nostre città, come se tutti noi vivessimo in due mondi separati: i centri storici, veri musei all'aperto con opere di bellezza e qualità pari a quelle che si trovano dentro i musei, le periferie lasciate allo squallore e all'abbandono architettonico e artistico, come se la bellezza e la poesia non avessero più nulla a che fare con quel mondo. Anzi anche le opere antiche nei centri storici da lungo tempo vengono neglette e abbandonate o trasformate in spartitraffico o lasciate deperire e morire sui muri dei palazzi, sulle colonne, sulle facciate delle chiese. *Limate* ogni giorno di più dallo smog, dalle piogge acide, dalle intemperie, dalla mancata manutenzione, dall'indifferenza di una memoria collettiva labile e facilona.

Il mondo dunque è cambiato: al principio ispiratore del legislatore, tuttora valido, necessita oggi una rapidità e velocità di decisione e realizzazione senza troppi orpelli buro-

cratici e con solo un livello efficace di controllo dopo la realizzazione del progetto. Solo così si potrà rivoluzionare quella legge oramai morta. L'utilizzo di sponsor privati o contributi da altri enti, associazioni, fondazioni culturali o bancarie, come a Montecchio, è certamente una strada.

Sicuramente la strada maestra da percorrere è capire e cercare di far capire che crisi economiche o no (tanto una crisi in agguato c'è sempre) l'arte, il suo utilizzo, la promozione e produzione di manufatti artistici, anche e soprattutto nei periodi di crisi, dovrebbe avere il sopravvento su tutto e essere ritenuta parte fondamentale per la crescita sociale e civile di una società e quindi necessaria come acqua pura alla vita degli uomini, tanto più, in strutture sanitarie. Le crisi economiche o di civiltà come quella alla quale stiamo assistendo non sono forse prima di tutto crisi *morali*? E cosa se non cercare di promuovere o produrre o far conoscere la bellezza, i sentimenti che ci trasmettono le opere d'arte in poesia, architettura, pittura, scultura, musica ... ci aiuterà a sopravvivere e poi vivere? E poi uscire dalla crisi morale e poi economica?



IdeARTE per la Manifattura delle Arti a Bologna

Dede Auregli

'IdeARTE per la Manifattura' era il titolo del concorso d'idee, e della mostra che, tra la fine del 2004 e l'inizio del 2005, venne pensato sull'onda delle riflessioni sollecitate dalle possibilità messe in campo dalla legge 16 del 2002.

'IdeARTE' nacque proprio dall'idea di sperimentare, anche a livello di un Museo d'Arte Moderna, le possibilità offerte dall'allora relativamente recente legge regionale, che non solo 'sorvegliava' e promuoveva la qualità del paesaggio e dell'architettura, ma intendeva rinverdire e insieme aggiornare le indicazioni contenute nell'ormai dimenticata, anche perché in molte parti divenuta decisamente obsoleta, legge nazionale 717 del 1949 che, in modo macchinoso, promuoveva gli interventi artistici all'interno di edifici pubblici di nuova costruzione.

La legge in oggetto, come in altre pagine di questo volume Piero Orlandi sicuramente ha scritto, destinava una parte dei fondi regionali anche all'attuazione di concorsi pubblici per la realizzazione di opere d'arte. Dunque i fondi ai quali poteva attingere la Galleria d'Arte Moderna di Bologna, ancorché contenuti nel secondo programma, e quindi abbastanza scarsi, aprivano la concreta possibilità per un nuovo progetto indirizzato alla produzione della ricerca più attuale e di punta, quella, per intenderci, che gravitava attorno all'attività di 'Spazio Aperto'.

Infatti l'Istituzione Galleria d'Arte Moderna, oggi meglio conosciuta come MAMbo, tra il 1997 e il 2005 diede spazio al suo interno a un luogo, anche fisico, che, sotto la direzione di chi scrive, dedicò una quarantina di mostre, personali e collettive, a lavoro di giovani italiani e stranieri particolarmente interessanti dal punto di vista della ricerca e del-

la sperimentazione di nuovi linguaggi. Dunque, anche su suggerimento di alcuni amici, che supportavano con la loro professionalità queste attività, si pensò di intraprendere questa strada, certo inedita: infatti, grazie ai contenuti della legge, fummo stimolati a realizzare un concorso d'idee per un'opera d'arte che fu in sostanza il primo nella storia della Galleria dal 1975 (quindi nel corso di ben trenta anni ...) perché nessuna delle direzioni succedutesi in quell'arco di tempo pensò mai ad acquisire opere per quella via (e del resto la voce acquisizioni non fu mai la più significativa nei budget annuali del Museo ...) ragione per la quale non erano state mai affrontate prima procedure a questo scopo.

'IdeARTE' quindi era prima di tutto la novità di un concorso a inviti per un'idea progettuale che poi consentisse di realizzare in futuro un'opera nella nuova sede.

Infatti scrivevo in accompagnamento alla mostra dei progetti inviati dagli artisti invitati:

L'imminenza del trasferimento alla nuova sede della Manifattura delle Arti, nell'imponente edificio dell'ex del Forno del Pane, spinge la GAM ad un'ampia e approfondita riflessione non solo sulla riorganizzazione e sull'innovativo allestimento degli spazi interni, ma anche sulle possibili ragioni e i modi di utilizzo di quelli esterni relativi all'ampio parco che corre tra gli edifici congiungendoli tra loro e marcando il territorio cittadino del "polo del contemporaneo".¹

¹ *IdeARTE per la Manifattura*, Galleria d'Arte Moderna-Spazio Aperto, Bologna, 2005 (Quaderni della galleria d'arte moderna, 38) s.p.



Anche se l'area esterna dunque non era tutta di pertinenza della GAM, se non una piccolissima striscia subito a ridosso della futura sede (come si evinceva anche dalla pianta della zona che completava la pubblicazione), spiegavo che, in quella sorta di difficile ma strutturalmente sfidante terra-di-mezzo,

la nostra idea è di organizzare un parco che, tra le molteplici destinazioni, ospiti anche le opere da esterno già in possesso della collezione della GAM; non solo, ma nel tempo ad esse se ne aggiungano di nuove e, anzi e meglio, si intende farne realizzare alcune *site specific*, secondo le più attuali indicazioni della "Public Art". Il termine, nato negli anni Sessanta, ha assunto una plurivocità di connotazioni che danno adito a una vasta gamma di interventi nel pubblico e con il pubblico tanto che la critica d'arte anglosassone ha coniato anche altre, maggiormente circostanziate, "etichette" per circoscriverne gli intenti (community art, social art o arte come servizio). In questa concezione ha grande rilevanza il luogo: un luogo pubblico appartenente alla collettività, accessibile ad una larga maggioranza di persone, aperto a molteplici modi d'uso e di senso. Per questo ci è sembrata un'occasione imperdibile quella offerta dalla legge regionale 16/2002 che, intesa ad incentivare la vecchia legge statale del 2%, offriva la possibilità di un premio per un concorso di idee per arte pubblica.²

Dunque un'imperdibile possibilità di molteplici, positivi ritorni.

Infatti il trasferimento nella nuova, restaurata sede della Manifattura delle Arti, percepito ormai come imminente,

poneva la GAM e il Comune di Bologna, proprio per gli imponenti lavori di recupero e restauro dell'area intera e dell'edificio dell'ex Forno del pane in particolare, tra i perfetti candidati a richiedere i contributi regionali.

La legge giungeva in tempo per consentirci di 'intercettare' almeno una piccola cifra, solo 14.4000,00 euro, cioè appunto il 2% della somma impegnata per gli ultimi lavori di risistemazione delle aree verdi (movimenti di terra, impiantistica, arredi, ecc.), somma certo esigua rispetto a quella, assai considerevole ma a quel punto già tutta impegnata e in gran parte spesa, che il Comune di Bologna aveva globalmente destinato per l'area oggi Manifattura delle arti. Mi spiace dover sottolineare che, se l'allora direttore della GAM fosse stato interessato al futuro dell'Istituzione e avesse avuto molto prima un autonomo intendimento propositivo e una ferma decisione in questo senso, probabilmente il calcolo del 2% si sarebbe potuto fare avendo a disposizione una somma totale ben differente e di conseguenza, cosa ottima e assai preferibile, sarebbe stata sicuramente superiore la quantità dei finanziamenti per la realizzazione dell'intervento artistico.

Detto questo il bicchiere era comunque 'mezzo pieno' non solo perché in tutti i casi ci era data la possibilità di sperimentare, all'interno dell'Istituto e dunque in modo formale, nuove strade di partecipazione e coinvolgimento degli artisti, come del pubblico, grazie, appunto, al concorso d'idee, ma anche perché eravamo riusciti comunque a reperire altri

² *Ibidem*.

denari per l'arte, dando insieme attuazione, almeno parziale, alle ipotesi di *public art* che da alcuni anni si stavano sperimentando in altri territori e sotto forme differenti.³ Attraverso il meccanismo avviato dal legislatore potevamo così segnalare l'adesione alle sollecitazioni di un pensiero critico teso a evitare la collocazione di 'monumenti' e 'statue' ideate e realizzate 'altrove' per contesti indifferenti e in questo senso valide per qualsiasi luogo a qualsiasi latitudine.

Tornando al concorso d'idee, l'IdeA, appunto, ci nacque in seguito ad alcuni incontri con Piero Orlandi (allora Responsabile del Servizio programmazione e Sviluppo dell'Attività Edilizia della Programmazione Territoriale regionale) e a successive discussioni e riflessioni che coinvolgevano gli amici della Commissione di 'Spazio Aperto' e, tra loro, Roberto Daolio, docente e fine studioso, e Claudio Spadoni, direttore del MAR di Ravenna.

'Spazio Aperto' era il luogo istituzionale più 'libero', maggiormente teso appunto alla sperimentazione, alla ricerca di strade diverse che portassero il Museo anche fuori da se stesso (come era già avvenuto con la mostra 'Keep in touch' tenutasi nello spazio aeroportuale del Guglielmo Marconi); aveva dunque le carte in regola per promuovere il concorso per un progetto che avesse almeno alcune caratteristiche della *public art*. Il tempo a disposizione per accedere ai finanziamenti era breve e dunque si scelse la strada della partecipazione ad inviti. Gli artisti da invitare furono scelti dal direttore allora ancora in carica, Peter Weiermair, tra una rosa di nomi indicati dalla Commissione scientifica di 'Spazio Aperto' (i due critici citati sopra e Chiara Bertola, Claudio Marra, Alessandra Vaccari): erano artisti

giovani che tuttavia avevano curricula professionali accertati e già progettato e/o realizzato lavori di *public art*. Essendo dunque i tempi prestabiliti e cadenzati dagli obblighi contenuti nella legge, anche tra gli invitati non tutti ebbero la possibilità di accettare e furono infine sette i progetti partecipanti, ciascuno ritagliato a misura del luogo (sempre inteso nella sua globalità di sito fisico e storico-culturale) e della sua destinazione.

La Giuria – composta da chi scrive, da Daolio, da Orlandi e Mario Lupano, docente di Architettura Contemporanea all'Università di Bologna, con l'apporto di Mili Romano, attivissima ideatrice e curatrice di eventi di *public art* – discusse a lungo perché i progetti inviati da Alessandra Andrini, Paolo Bertocchi, Emilio Fantin, Andrea Fogli, Armin

³ Concorso di idee per la realizzazione di un'opera di "arte pubblica" per la nuova sede della GAM, 2004.

«[...] Individuazione del luogo dove sarà collocata l'opera [...] Oggi l'area si presenta in parte già ristrutturata negli edifici dell'ex Manifattura Tabacchi e dell'ex Macello – dove hanno la sede Cineteca e Laboratori di Musica e Spettacolo dell'Università – del Castellaccio, recuperato a fini residenziali, della vecchia cartiera Mulino Tamburi attualmente sede del Dipartimento di Scienze della Comunicazione e della Salara. Verrà ulteriormente potenziata dal trasferimento della Galleria d'Arte Moderna nell'ex Forno del Pane, sede che verrà presumibilmente inaugurata tra il 2005 e il 2006. Gli spazi esterni di collegamento tra i diversi edifici, verranno suddivisi e "assegnati" di pertinenza alle diverse Istituzioni e la Galleria d'Arte Moderna per parte sua intende costituirvi un parco che ospiti opere di scultura e installazioni. In particolare, oltre alle opere esistenti che troveranno nuova e adeguata collocazione e ad altre che si aggiungeranno nel tempo, si intende porre una speciale attenzione ad un aspetto della produzione artistica più attuale che è quello della "public art" per realizzare alcuni interventi di questo tipo. [...]».

Linke, Eva Marisaldi, Marco Samorè avevano tutti ben interpretato, per aspetti diversi, lo spirito del bando e ciascuno conteneva caratteristiche e peculiarità tali che suscitavano le diverse propensioni dell'uno o dell'altro dei giurati. Si dovette ragionare molto insieme, analizzando approfonditamente tutti gli elementi di valutazione quali l'adesione al tema, l'efficacia del progetto, la sua fattibilità e realizzabilità (con attenzione alla compatibilità dei costi di realizzazione e di manutenzione). Infine si decise di premiare il progetto di Eva Marisaldi *AA.VV (Autori Vari)* con la seguente motivazione:

l'adesione al tema e l'efficacia del progetto costruito sull'intreccio di elementi molteplici. L'artista ha proposto una riflessione sullo specifico artistico e museale, ma anche sull'uso che il pubblico può fare di un monumento cittadino. Si interviene da un lato sull'idea della "vetrina" in un contesto museale, dunque apparentemente riconoscibile come ambito d'arte, ma con indubitabile riferimento alla possibilità di "esibizione" di categorie merceologiche diverse in una tautologia iperreale della realtà. Il gioco si moltiplica poi nella continua attualizzazione dei contenuti espositivi e ulteriormente nella struttura architettonica di contenimento appoggiata su un basamento che riconferma l'ambito della tradizione artistica insieme sconfessandolo per la struttura minimale che sorregge. Il "monumento" che si propone al pubblico nella distrazione è anche un insieme di superfici vergini passibili, d'altro canto, anche di interventi attivi, proprio come accade solitamente sui muri dei luoghi urbani.⁴

Sul piccolo, veramente 'essenziale', catalogo della fase espositiva al pubblico dei progetti – 27 gennaio-27 marzo 2005 – ciascun artista era rappresentato dall'immagine a colori del progetto e, sul retro, da una scheda ad opera di ogni autore nel quale l'artista illustrava le proprie ragioni e gli intendimenti. Così la vincitrice illustrava il proprio intrigante pensiero sull'opera:

Un oggetto, un parallelepipedo di proporzioni 200x130x100 cm, di colore scuro (immagino un rivestimento in lavagna), è posato su una struttura in muratura e legno, più elettricità. Si espone all'aperto e si offre come oggetto da vandalizzare moderatamente.

È pensato per essere mimetico, per perdersi, essere non guardato (e va bene così) nel giardino tra una GAM e una Cineteca, per quanto "duro e tardo-minimalista".

Per caso, lettura del testo *Monumenti* di R. Musil (da *Pagine postume pubblicate in vita*):

"La cosa più strana dei monumenti è che non si notano affatto. Nulla al mondo è più invisibile.

-...- hanno qualcosa che li rende impermeabili, e l'attenzione vi scorre sopra come le gocce d'acqua su un indumento impregnato d'olio senza arrestarsi un istante.

-...- capita di girare loro attorno, di utilizzarli come bussole.
-...- sono considerati come un albero, come una parte dello scenario..."

AAVV, un catafalco che nel lato meno in vista contiene ina-

⁴ *IdeARTe* cit.

spettatamente una vetrinetta. Questa è uno spazio che offre una programmazione, a cadenza annuale, di micro-eventi:

- Allestimento di piante grasse "a morire", luce neon.
- Terrario per serpente con tanto di cartellino, vetrina aperta, serpente scappato, neon.
- Diorama con esposizione su raso di miniature immaginarie di scatole di cioccolatini "a sbiadire", luce neon.
- Quinte fotografiche di una sontuosa vetrina di chinaglieria, luci spot.
- Scenetta con polli in gomma travestiti, luce neon verde o lilla.
- Esposizione della "cravatta ideale" seguendo i dettami del garbo orientale (cravatta, diploma, sasso, luci spot).
- Vetrinetta promozionale di cartomante, luci soffuse.
- Luci psichedeliche da tomba (esistono davvero) su fondale adeguato – ready-made.
- Allestimento in polistirolo ispirato al film "Titanic", con musica e luci spot.

Questa programmazione copre nove anni. In seguito può essere replicata, oppure può essere gestita direttamente come un piccolo spazio esterno della GAM. Ovviamente un lato del parallelepipedo è apribile per consentire i cambi di allestimenti, i quali verranno forniti già pronti per essere installati. Un semplice impianto elettrico prevede già tutte le luci necessarie. Le sensibilità che presento sono atmosfere colte nell'espone prodotti in città. Questa inventiva, manualità artigiana è interessante perché formativa, suggestiva e divertita. A mio modo non c'è paura di sbagliare. Chi ha visto una certa "macelleria di Natale", o le fodere dietro le scatole di cioccolatini, sa che non parlo di design studia-

to per innovativi Templi del Consumo. Volo basso. Siamo in provincia, e con il passare dei giorni, che ci piaccia o no, ci si sentirà sempre più in periferia. Non è interessante solo il provinciale esotico o transalpino. Bisogna che i bambini crescano nella lussuosa tristezza sbagliata dei bruchi da Luna Park in desolate piazzette, circondati da ripetuti esperimenti falliti di modernità. Da questo melanconico basso profilo ne viene una scuola estetica verso il basso, utile. Perché una Peugeot 106 è ancora passabile come design, e non la Twingo che uscì contemporaneamente? Perché la Corea del Sud sta sfornando i più bei film di questi pochi anni 2000? Una persona perbene avrebbe potuto usare meglio questa occasione... Ci sarebbe bisogno di comunicare pensieri più alti. Mi muovo all'interno di materiale conosciuto. Alleggerire. Essere invisibile, non cambio la vita a nessuno ma nemmeno mi travesto da qualcuno che non sono. Ognuno la cambi da sé e si senta liberamente contento o arrabbiato per questa ingiustizia. Vite parallele e rapporti di fiducia, fumetto e proletariato, terziario avanzatissimo sono solo dei prossimamente. La filosofia del "giù di busta" è vera, è tra noi, non facciamo i parvenu.

Siamo ai limiti del sobrio? Dell'understatement?⁵

Il forte apprezzamento per tutti i progetti pervenuti venne espresso anche nella segnalazione speciale de *Il bosco delle robinie* di Alessandra Andrini, teso a sottolineare la possibilità di persistenza di un angolo 'naturale', cresciuto spontaneamente all'interno di un incolto cittadino. «Il pro-

⁵ *ivi*.

getto si inserisce nelle più avanzate teorie paesaggistiche a carattere internazionale di “giardino in movimento” contro ogni rigida e artificiosa progettazione giardinistica» era il commento della giuria, che indicava nelle teorie dell’architetto paesaggista Gilles Clément, creatore tra l’altro del *Parc Citroen* a Parigi, una possibile suggestione nell’adesione a un minimale intervento umano, una sorta di ‘aiuto’ quasi impercettibile ma presente e motivato (certo lontano da un indiscriminato *laissez faire*). Contemporaneamente se ne caldeggiava la possibile realizzazione mediante l’eventuale, futura acquisizione da parte del Museo stesso. Come avviene quasi sempre nel nostro paese, e come del resto è avvenuto sempre nei tanti anni durante i quali ho lavorato all’interno del Museo, il mutare della direzione ha portato un mutamento di indirizzi e orientamenti e probabilmente anche questa indicazione si è definitivamente perduta (non sembra infatti che per ora sia stata ripresa).

Comunque sia Andrini descriveva così l’idea del lavoro e raccomandava di riservare «una grande attenzione al sottobosco e alla natura circostante»:

La collocazione dell’opera riguarda un’area non ancora attivata del cantiere di ristrutturazione.

È stata proprio la condizione di cantiere in attesa di intervento a determinare il mutamento del luogo. Lo spazio di verde pubblico che segue il percorso del bacino del Cavaticcio è divenuto, nel tempo che un grande cantiere richiede per la realizzazione di un’opera così complessa, un pezzetto di “bosco” inserito nel cuore della città. Il progetto prevede che questa parte di verde, che raccoglie la memoria visibile

del vecchio canale, venga mantenuta nel suo aspetto attuale, rispettandone sottobosco ed ogni segno che il tempo ha lasciato, a partire dal cancello d’ingresso di via Rosselli e per un lungo tratto delimitato alla parte opposta da una ipotetica linea oltre la quale il giardino riprende il suo aspetto attrezzato secondo il progetto di ristrutturazione originario. Lungo il percorso, al centro del “bosco di robinie”, una grande porta girevole di vetro e metallo accoglie chi passa ruotando automaticamente le sue ante. “Abbracciata” dal bosco, il limite del suo spazio e il tempo del varcare diventano esperienza di un tempo e uno spazio “altro”.⁶

Paolo Bertocchi invece aveva pensato il suo intervento situandolo quasi sullo specchio d’acqua e ipotizzando la costruzione di una sorta di ‘cubo’ tecnologico al cui interno presentare ancor più straniamenti particolari architettonici. Infatti

la scelta della struttura interna al monolite è una sorta di dedica umile all’architettura del luogo, “il fregio”, ... che in realtà è una sorta di carta d’identità storica ed ha in sé una ritmica e una proporzione che definirei musicale e scandisce tempo e spazio tra palazzo e palazzo identificando, con il suo intervento discreto, un’epoca ... penso infine che la via più diretta per spiegare tale progetto sia insita nel titolo stesso *Cronotopo*, l’unità di misura che raccoglie in sé le tre direttrici dello spazio più l’unità di misura del tempo.⁷

⁶ *Ivi.*

⁷ *Ivi.*

In più inseriva l'elemento spiazzante della collocazione a ridosso dello spettatore e dei suoi occhi, calcando intenzionalmente la mano sul fuori scala.

Emilio Fantin aveva invece progettato un'alta struttura metallica *Cosmos-eye* (a metà tra un inquietante e surreale fiore e un lampione) che, appunto al posto dell'occhiospia, conteneva uno schermo per trasmettere immagini dal mondo. Non un terminale dalle infinite possibilità, sottolineava, ma una sorta di opera 'collettiva' dalla forte impronta iconografica, una somma di centinaia di individualità che andava a comporre un 'museo virtuale' e 'mobile' perché capace di modificarsi nel tempo

IL PROCESSO. Sarà redatto un indirizzario elettronico comprendente artisti di cinque continenti. Saranno quindi spediti loro dei messaggi email con cui li si invita ad esporre un'immagine che verrà trasmessa una volta al mese, per un'intera giornata, nell'arco di 4 mesi, a Bologna sullo schermo da 30" (formato 16/9), situato fuori dalla galleria in uno spazio visibile ai passanti. Nel messaggio email oltre all'invito vi sarà un link a cui collegarsi che permette agli artisti di spedire, nel più semplice dei modi, l'immagine già nel giusto formato e dimensione, il proprio nome e nazionalità. Le immagini saranno archiviate in uno spazio web (le immagini in formato jpg occuperanno uno spazio relativamente piccolo), da cui si potrà caricarle nel terminale (schermo al plasma). Questo lavoro, attuabile in pochi minuti, dovrebbe essere svolto dal personale della galleria.⁸

Andrea Fogli con *Kleidon* aveva inteso

ideare *un'opera-luogo* che potesse funzionare come punto di integrazione tra gli abitanti della "città reale" e tutte quelle persone (spettatori, studenti, artisti ed intellettuali) che, animando il centro multimediale, vengono a costituire e proporre una "città virtuale" o "ideale" ... una struttura semplice, naturale, "povera" (è composta essenzialmente da 200 pali di castagno), ... essenziale per un'opera d'arte pubblica che non vuole conformarsi alle esigenze della "società dello spettacolo".⁹

Dall'uso dei materiali più antichi agli *Schermi* di Armin Linke affidati alla percezione collettiva e spiazzante di un'operazione voyeristica.

Il progetto deve essere sviluppato nel dettaglio con la collaborazione e la consulenza della Cineteca.

Installare una o due videocamere "industriali" in bianco e nero che riprendano lo schermo di proiezione con tutta la sala della cineteca e eventualmente un punto di vista dello stesso dalla stanza di proiezione. ... L'immagine prodotta da questa videocamera viene proiettata all'esterno su uno schermo o parete bianca che sarebbe da montare proprio sul muro dietro lo schermo del cinema all'angolo con Porta Lame. ... tale da essere visibile anche al traffico dei veicoli. L'installazione sarebbe possibile solo nelle ore serali ... L'immagine ripresa dalla videocamera dovrebbe avere una inqua-

⁸ *Ivi.*

⁹ *Ivi.*

dratura larga e abbastanza contrastata in modo da non riconoscere nel dettaglio gli spettatori nella sala ma solo come delle silhouette (privacy?) e in modo da non riprendere solo lo schermo ma tutta la sala del cinema (problemi copyright rispetto al distributore della pellicola cinematografica?).¹⁰

Marco Samorè con *Il sole, l'erba, la giovinezza* muoveva dall'idea di un gruppo di intellettuali bolognesi di intitolare quel polo culturale alla figura di Pier Paolo Pasolini,

il progetto è ... basato essenzialmente su una serie di diffusori acustici innestati all'interno di finte rocce, disposte in maniera verosimile tra il parco del Cavaticcio (alle spalle del forno del pane) ed i locali dell'ex macello (attuale sede del Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini) le quali, attraverso le parole dei protagonisti della vita culturale bolognese degli anni '50 e '60, "raccontano" con letture e testimonianze la personalità carismatica di Pasolini, facendo particolare attenzione allo strettissimo rapporto che lo lega a Bologna, sua città natale (gli studi giovanili e l'esperienza di "Officina" in testa).¹¹

Il bando prevedeva anche un premio in denaro ammontante a «Euro 5.000 (cinquemila) al netto degli oneri fiscali. Il progetto vincitore verrà acquisito dalla Galleria d'Arte Moderna che provvederà alla sua realizzazione in collaborazione con l'artista».¹²

Il passante, però, può ancor oggi notare che i lavori dello spazio esterno retrostante e attorno a MAMbo non sono completati e quindi l'opera di Marisaldi non si è potuta fino ad ora realizzare. Tuttavia l'artista, interpellata per questa occasione, mi ha assicurato di aver ripetutamente ricevuto dall'attuale direttore Gianfranco Maraniello, conferme che, non appena le condizioni oggettive lo renderanno possibile, verrà intrapresa la realizzazione del suo progetto.

¹⁰ /M.

¹¹ /M.

¹² *Concorso di idee*, cit.

Riferimenti bibliografici

IdeARTE per la Manifattura, Galleria d'Arte Moderna-Spazio Aperto, Bologna, 2005
(Quaderni della galleria d'arte moderna, 38) s.p.



I luoghi del 2%



Nota archivistica

I luoghi censiti e citati scaturiscono da una ricerca effettuata nei seguenti archivi e da informazioni acquisite dai referenti degli stessi, nonché dagli archivi degli istituti nominati nel volume e precisamente:

Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici Province di Parma e Piacenza, Archivio Corrente

Soprintendenza per i Beni Storici e Artistici di Modena e Reggio Emilia

RIC. Lazzari, POS. II/7

Soprintendenza ai Beni Storici Artistici delle Province di BO-FE-RA-FC-RN, Archivio di Deposito

Cartone BO 3-8; Cartone BO 70; Cartone BO 74; Cartone BO 105; Cartone FE 1; Cartone FE 86; Cartone FO 1, F. Corrisp. 1966-1969; Cartone FO 1-5; Cartone FO 6-10; Cartone FO 30-41; Cartone FO 47-62; Cartone FO 96-105; Cartone FO 106-113; Cartone FO 144 -155; Cartone RA 1; Cartone RA 41

Soprintendenza ai Beni Storici Artistici delle Province di BO-FE-RA-FC-RN, Archivio Corrente

Cartone BO 55-70; Cartone BO 250-261; Cartone FE 1-17; Cartone FE 20-30; Cartone FE 65-85; Cartone FE 86-

100; Cartone RA 42; Cartone RA 62-81; Cartone RA 107-125

Archivio del Provveditorato Interregionale Opere Pubbliche dell'Emilia-Romagna e delle Marche, Sede di Bologna, del Ministero dei Lavori Pubblici

Archivio Provincia di Piacenza, Edilizia scolastica

Archivio della Provincia di Bologna, Edilizia scolastica

Archivio della Provincia di Ferrara, Edilizia scolastica

Archivio della Provincia di Modena, Settore Cultura

Archivio del Comune di Ravenna

Azienda sanitaria di Modena, Archivi

Azienda sanitaria della Provincia di Ferrara, Direzione generale, Archivi

Azienda sanitaria di Ferrara, Direzione generale, Archivi

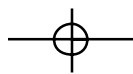
Azienda sanitaria della Provincia di Ravenna, Direzione generale, Archivi

Azienda sanitaria di Forlì, Direzione generale, Archivi

Azienda sanitaria di Imola, Ospedale di Santa Maria della Scaletta

Archivio della Capitaneria di Porto di Ravenna

Archivio Autorità portuale di Ravenna



Fiorenzuola d'Arda

Ospedale civile

Pino Mocchint

*Rappresentazione astratta di un animale
in un simbolico atto di sfida, 1968*

bronzo e legno

firmato in basso di lato: «Mocchint 68»



Piacenza

Istituto Statale d'Istruzione Industriale

'Guglielmo Marconi'

giardino antistante all'entrata principale

Secondo Tizzoni

Techne, 1965 ca.

bronzo su basamento in marmo



Piacenza

Istituto Professionale per i Servizi Commerciali
e Turistici 'Alessandro Casali'

atrio

Vittorio Callegari

*Studio della dattilografia, trigonometria
e meccanica elettrica, 1961*

bronzo



Piacenza

Istituto Tecnico

'Leonardo da Vinci'

Luciano Ricchetti, Pietro Daveri

Allegoria delle scienze, 1955 ca.

marmo





Piacenza

Istituto Statale d'Istruzione Industriale

'Guglielmo Marconi'

Aula Magna

Luciano Ricchetti

[*Allegoria delle tecniche*], 1964

affresco

firmato di lato a destra: «L. Ricchetti 1964»





Piacenza

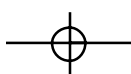
Istituto Tecnico Agrario Statale 'G. Raineri'

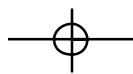
Vincenzo Assenza

Pietra, [1970]

arenaria

firmato in basso di lato: «V. Assenza»





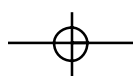
Piacenza

Palestra comunale
giardino antistante all'entrata principale
Secondo Tizzoni
Il pugilatore, 1960-1961
bronzo
firmato in basso a destra: «Tizzoni»
e «Fonderia Artistica Battaglia»



Piacenza

Caserma dei Vigili del Fuoco
Secondo Tizzoni
Lingue di fuoco, 1966
bronzo e cemento





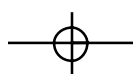
Sissa

Biblioteca civica
Mirko Ghinelli
Francesco Scaramuzza, 1963
bronzo e marmo



Guastalla

Arma dei Carabinieri,
Comando Compagnia Guastalla
Pino Barillà
Tempio di Namo, 1999
cemento armato, ferro e filo di ferro





Luzzara

Scuola media 'Enrico Fermi'
Albano Seguri
[*Scene di guerriglia*]
affresco
firmato in basso a destra: «Seguri»

Reggio Emilia

Istituto Tecnico Agrario 'Antonio Zanelli'
Carlo Zauli
[*Rilievo*], [1969-1971 ca.]
gres





Reggio Emilia

Pio Istituto Artigianelli

Vittorio D'Augusta

[Senza titolo], s.d.

olio su tela

firmato sul retro: «Vittorio D'Augusta»





Reggio Emilia

Istituto Tecnico Industriale 'Leopoldo Nobili'

(Collezioni della Provincia)

Albano Seguri

Tecnologia ritmica, 1968

fontana scultura in bronzo,

con vasca in mosaico vetroso





Reggio Emilia

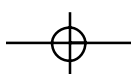
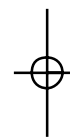
Centro di Documentazione della Storia
della Psichiatria 'San Lazzaro'

Marco Gerra

Astratto, 1972

olio su tela

firmato sul retro: «Gerra 72»





Reggio Emilia

Istituto Tecnico per Geometri
'Angelo Secchi'
Albano Seguri
Simbologia dantesca, 1965
marmo artificiale e bronzo

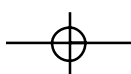
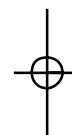
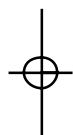




Reggio Emilia

Istituto Tecnico Statale 'G. Scaruffi-C. Levi'
(Collezioni d'arte della Provincia)

Beppe Marzot
Scultura all'aperto, 1964
cemento



Reggio Emilia

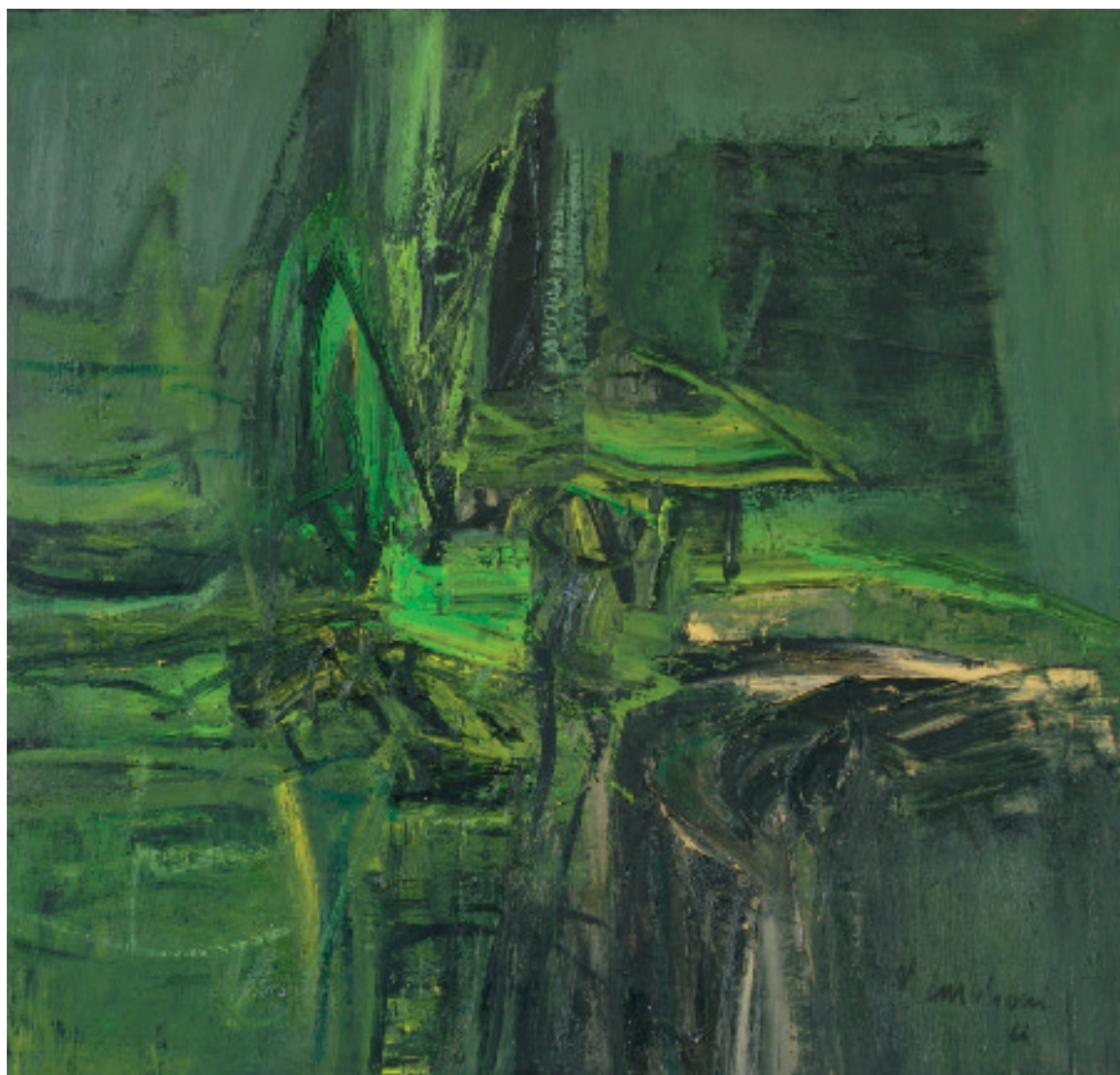
Liceo Classico-Scientifico 'Ariosto-Spallanzani'
(Collezioni d'arte della Provincia)

Vittorio Cavicchioni

Vigneto, 1961

olio su tela

firmato in basso a destra: «V. Cavigioni 61»



Reggio Emilia

Raccolta d'Arte della Provincia

uffici

Emilio Scanavino

Formella, 1965

ceramica



Reggio Emilia

Opere di Servizi Educativi Assistenziali (O.s.e.a.)

Vilaggio Belvedere - chiesa

Remo Gaibazzi

Via Crucis. Il sacrificio d'Isacco, 1970

vetrografie incise e dipinte





Reggio Emilia

Comando Provinciale Vigili del Fuoco
(Collezioni d'Arte della Provincia)

Nello Leonardi

Salvataggio degli alluvionati, 1958

olio su tela

firmato in basso a destra: «N. Leonardi»





Reggiolo

Nuova Scuola elementare
'Edmondo De Amicis'
Carlo Santandrea
[*Senza titolo*], 1974
bronzo





San Martino in Rio

Scuola media 'Allegri'
Luciano Palmieri
La conoscenza, 2007
acciaio inossidabile



Sant'Ilario d'Enza

Scuola secondaria di primo grado
'Leonardo da Vinci'
Marino Mazzacurati
[Senza titolo], 1964
cemento
targa in bronzo: «Marino Mazzacurati 1964»





Sant'Ilario d'Enza

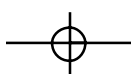
Centro culturale 'Mavarta'

Graziano Pompili

Tannetum, 1999

fontana in marmo polito, trapanato e graffiato

targa in marmo: «Tannetum 1999 G. Pompili»



San Polo d'Enza

Scuola elementare 'Renzo Pezzani'

Gianni Ruspaggiari

Paesaggio invernale

olio su tela

firmato in basso a destr: «G. Ruspaggiari 62»





Scandiano

Scuola elementare 'Lazzaro Spallanzani'

Rina Ferri

La cascata in dicembre, [1965 ca.]

olio su tela iuta

firmato in basso a destra: «Rina Ferri»





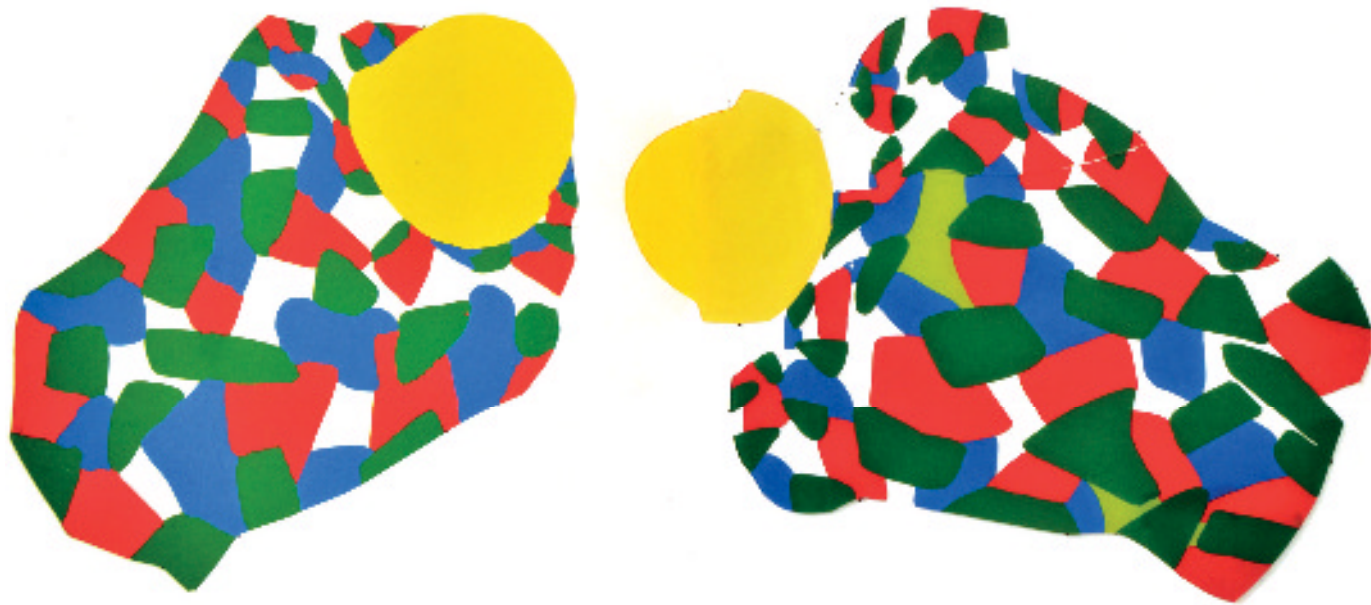
Carpi

Ausl di Modena
Ospedale di Carpi

Marco Lodola

La morale è un soldato, 1985-1987

perpex e smalti





Modena - Baggiovara

Ospedale Sant'Agostino Estense

Erio Carnevali

Dopo, 2005

pasta di vetro colorata



Modena

Istituto Tecnico Industriale

'Fermo Corni'

Luciano Ceschia

La scienza, le tecnica e il lavoro,

1964-1965

cemento, ceramica greificata

e azulejo



Modena

Istituto Tecnico Commerciale Statale

'Jacopo Barozzi'

Dino Basaldella

[*Senza titolo*], s.d.

cemento, marmi vari e pietra arenaria

firmato in alto a destra: «Dino Basaldella»





Modena

Scuola media statale 'Giosuè Carducci'

Claudio Capotondi

Fiore di pietra, 1975

travertino

firmato sul basamento: «Capotondi 75»





Modena

Istituto Tecnico Industriale per Chimica ed
Elettronica 'Enrico Fermi'

Davide Scarabelli

Altorilievo, 1990

acciaio

firmato in basso a destra: «Davide Scarabelli»





Modena

Scuola media statale 'Pasquale Paoli'

Giuseppe Zigaina

[*La realtà e i sogni*], 1960

mosaico ceramico

firmato in basso a sinistra: «SME Spilimbergo 60»;

e a destra: «Zigaina»





Modena

Casa protetta Vignolese

Vittorio Magelli

[*Putti musici e cantori*], 1954

terracotta

firmata a metà a destra: «V. Magelli 1953»



Pavullo nel Frignano

Caserma dell'Arma dei Carabinieri

Margherita Serra

[*Nodo*], 1999

mar mo bianco di Carrara

firmato sul retro: «Serra 1999»



Pavullo nel Frignano

Ausl di Modena - Ospedale di Pavullo

Gino Covili

Trittico, 1986

tempera su muro

firmato in basso a destra: «G. Covili 86»





Sassuolo

Scuola media statale 'Primo Levi'

Tino Pelloni

[*Paesaggio con campanile*], s.d.

tempera su cartone

firmato in basso a destra: «Tino Pelloni»





Sassuolo

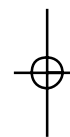
Arma dei Carabinieri, Comando Compagnia Sassuolo

Michele Cossyro

[*Senza titolo*], 1997-1999

bronzo su base di travertino

targa: «Nal Cossyro-97»



Sassuolo

Scuola elementare
'Giovanni Pascoli'
Sergio Vasco
[*Bosco fiabesco*], 1968 ca.
ceramica policroma



Spilamberto

Istituto comprensivo

'Severino Fabriani'

Arrigo Righini

[*Bambini che giocano*], 1962

pietra arenaria di Vicenza

firmato in basso al centro: «A. Righini 62»





Spilamberto

Municipio

Tino Pelloni

San Michele dei Mucchiotti, 1962

olio su tela

firmato in basso a destra: «Tino Pelloni 1962»





Vignola

Scuola media 'Ludovico Antonio Muratori'

Ivo Soli

[*Allegorie della vita scolastica e dello studio*], 1962

ceramica





Anzola dell'Emilia

Scuola media 'Giovanni Pascoli'

facciata esterna

Gino Pellegrini

Aironi, 2002 ca.

tempera su muro





Bologna

Scuole dell'Infanzia comunali 'Masi Guidi'

Quinto Ghermandi

Teodoro Jonico, 1960-1965 ca.

bronzo



Bologna

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Istituto di Matematica

Alfonso Leoni

Senza titolo, 1971

bronzo



Bologna

Istituto Nazionale per l'Assicurazione
contro gli Infortuni sul Lavoro (I.N.A.I.L.)

entrata principale, atrio

Alfio Castelli

[Senza titolo], 1965 ca.

bronzo

firmato in basso al centro: «A. Castelli»





Bologna

Ospedale Sant'Orsola
Istituti di Patologia Speciale Medica, Chirurgica
e Clinica Otorinolaringoiatra dell'Università di Bologna
Quinto Ghermandi
[Fontana], 1971
bronzo
firmata e datata: «Ghermandi 1971 Fond. Art. F.lli Bonvicini»





Bologna

Ausl di Bologna - Ospedale Maggiore
facciata principale, sopraporta entrata

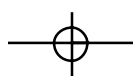
principale

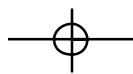
Cesare Ronchi

Vecchio e Nuovo Testamento, 1963

fregio in ceramica

firmato e datato al centro: «Ronchi Cesare»





Bologna

Ausl di Bologna - Ospedale Maggiore
piazzale antistante

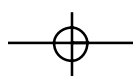
Sandro Cherchi, Renzo Giovanni Regosa
[*Fontana*], 1972 ca.
bronzo



Bologna

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Facoltà di Lettere e Filosofia

Carlo Zauli
Colonna, 1970-1971
maiolica in parte lustrata
firmata in basso a destra: «C. Zauli 1970-71»





Bologna

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Facoltà di Lettere e Filosofia

Biblioteca, Sala di lettura

Carlo Zauli

Forma mediterranea, 1972

ceramica

firmata in basso a destra: «Zauli 72»





Bologna

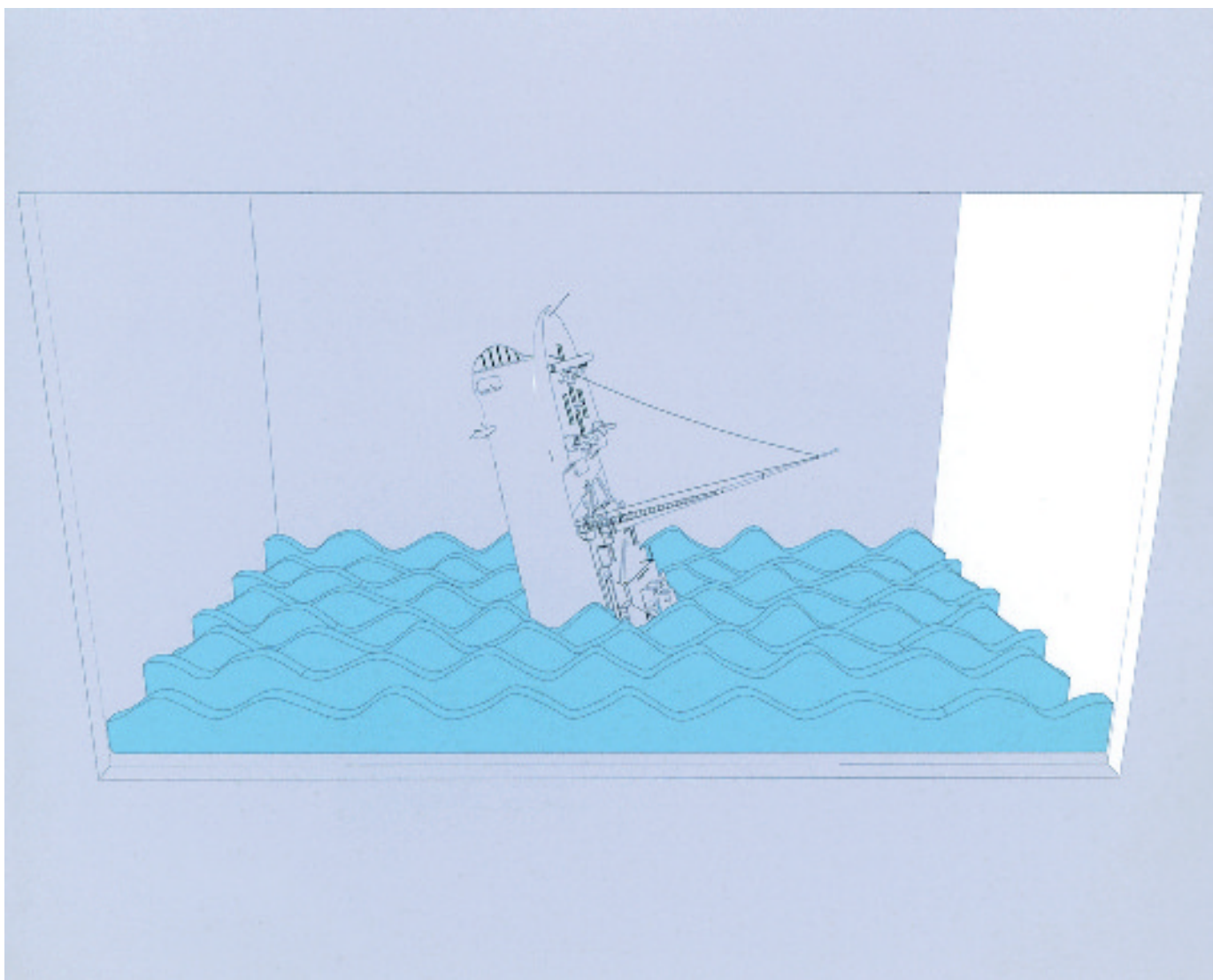
MAMbo

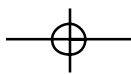
Eva Marisaldi

AAVV (*Autori Vari*) – progetto, 2005

lavagna su legno e muratura

in corso di realizzazione





Bologna

Palazzo del Ministero dei Lavori Pubblici
ex Palazzo delle Telecomunicazioni

Quinto Ghermandi
La famiglia, 1955 ca.
marmo



Imola

Scuole Capuccini
atrio scale

Germano Sartelli
La maternità, 1960
bassorilievo in terracotta e cemento





Imola

Ospedale Santa Maria della Scaletta

Bertozzi&Casoni

Ditelo con i fiori, 1994

ceramica policroma e ferro

firmato in basso a destra: «Bertozzi Casoni 1994 Ditelo con i fiori»





Imola

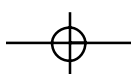
Cimitero del Piratello

parte nuova ipogea

Stefania Mirandola, Ilario Nati

Luce ed ombra, 2001-2002

lamiera di ferro sabbiata e acciaio





Marzabotto

Municipio

Nicola Zamboni, Antonio Papa

Monumento alla Resistenza, 1976

cemento

firmato in una targa: «Nicola Zamboni e Antonio Papa 1976»



San Giovanni in Persiceto

Istituto Statale d'Istruzione Tecnica e Scientifica 'Archimede'

Biblioteca

Concetto Pozzati

Inventario: mio rinnovato amore per Léger, 1966

olio su tela

firmato a metà a destra: «pozzati XII '65/7 '66»





Zola Predosa

Scuola media statale 'Francesco Francia'

Nicola Zamboni

[Senza titolo], 1971 ca.

cemento armato e arenaria





Argenta

Ausl Provincia di Ferrara -
Ospedale Civile Mazzolani - Vandini
Maria Cristina Pacelli
Rinascita, 2007
bronzo e travertino



Bondeno

Ausl Provincia di Ferrara -
Ospedale Fratelli Borselli
Matteo Lucca
Autoforia, 2004
bronzo su marmo





Bondeno

Istituto Comprensivo Statale
'Teodoro Bonati'
Guido Baldini
[*Senza titolo*], 1974
ceramica





Cento

Ausl Provincia di Ferrara - Distretto Ovest

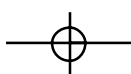
Emanuele Giannetti

Uomo, 2006

bronzo e granito nero

firmata in basso a destra: «Emanuele Giannetti 2006»

iscrizione: «Forza di, voglia di»





Ferrara

Ospedale per cronici dell'Arcispedale Sant'Anna

Gianni Cinciarini

Fontana, 1980

cemento



Ferrara

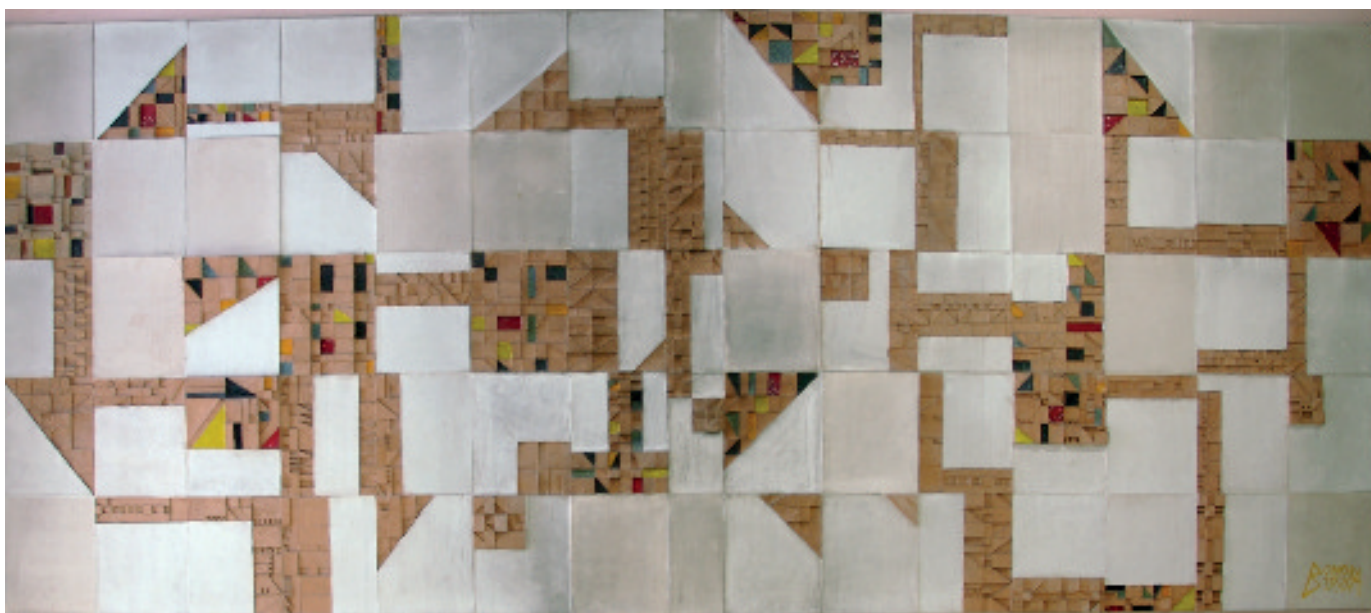
Liceo Scienze Sociali 'Giosuè Carducci'

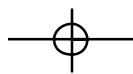
Maurizio Bonora

La città, 1975

ceramica

firmato in basso a sinistra: «Bonora 1975»





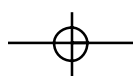
Ferrara

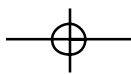
Ausl Provincia di Ferrara -
Dipartimento di Sanità Pubblica
Riccardo Catozzi
La tavola degli elementi, 2007
pigmento acrilico su tela bianco/oro



Ferrara

Istituto Tecnico Commerciale
'Vincenzo Monti'
Luciano De Vita
[I giganti che portano fiori], 1973
bronzo





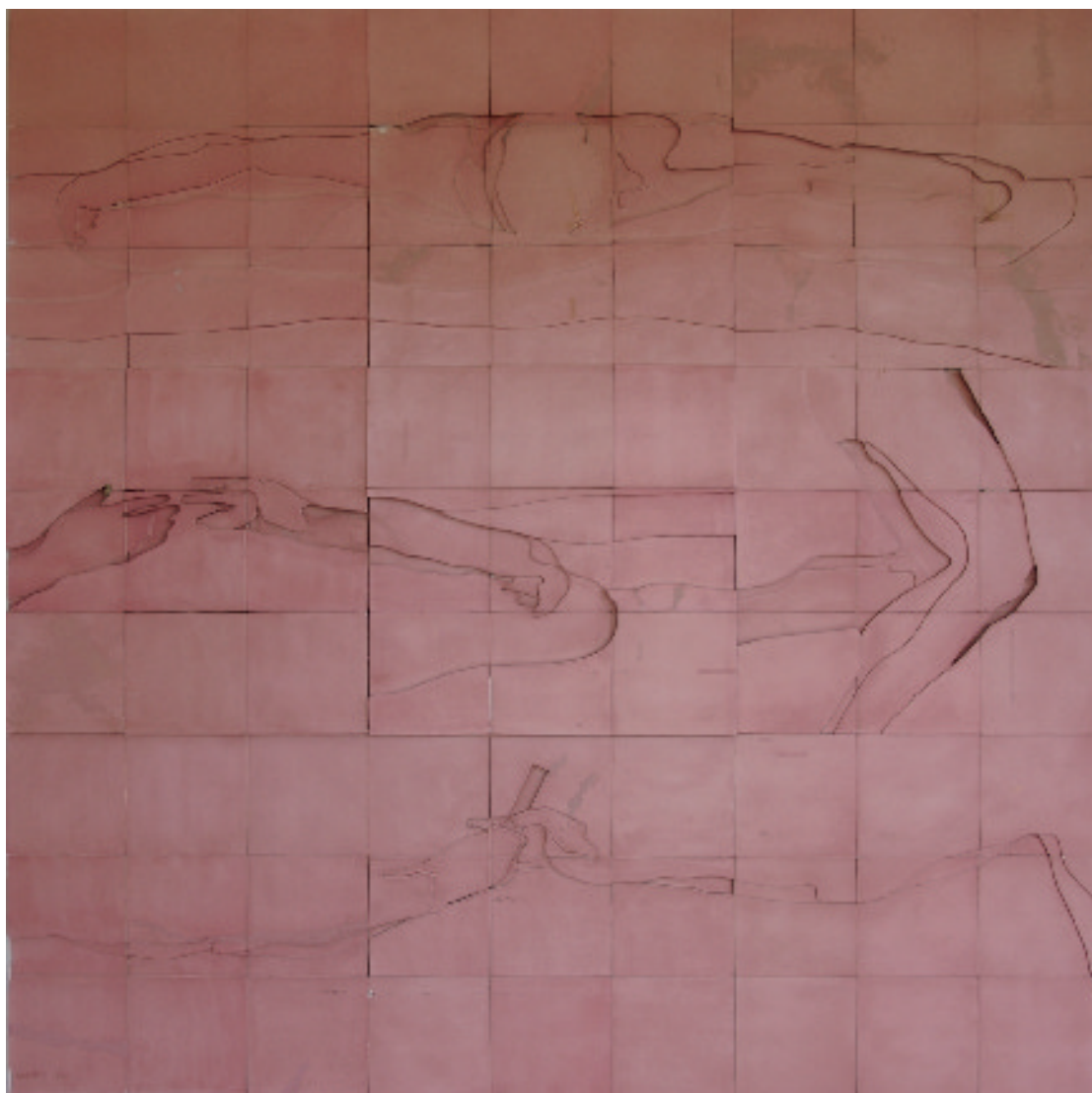
Ferrara

Piscina Comunale
Gianfranco Goberti

Tre per tre, 1976

mosaico ceramico

firmato in basso a sinistra: «Goberti 1976»





Ferrara

Liceo Scientifico 'Antonio Roiti'

Sergio Zanni

Il cammino della storia: la civiltà greca, la civiltà romana, le caravelle di Cristoforo Colombo alla scoperta dell'America e il processo a Galileo, 1966
quattro tondi in terracotta





Ferrara

Scuola elementare 'Giacomo Leopardi'

Bianco Ghini

[*Letteratura per ragazzi*], 1973

altorilievo in ceramica

firmato in basso a destra: «M.B. Ghini 1973»



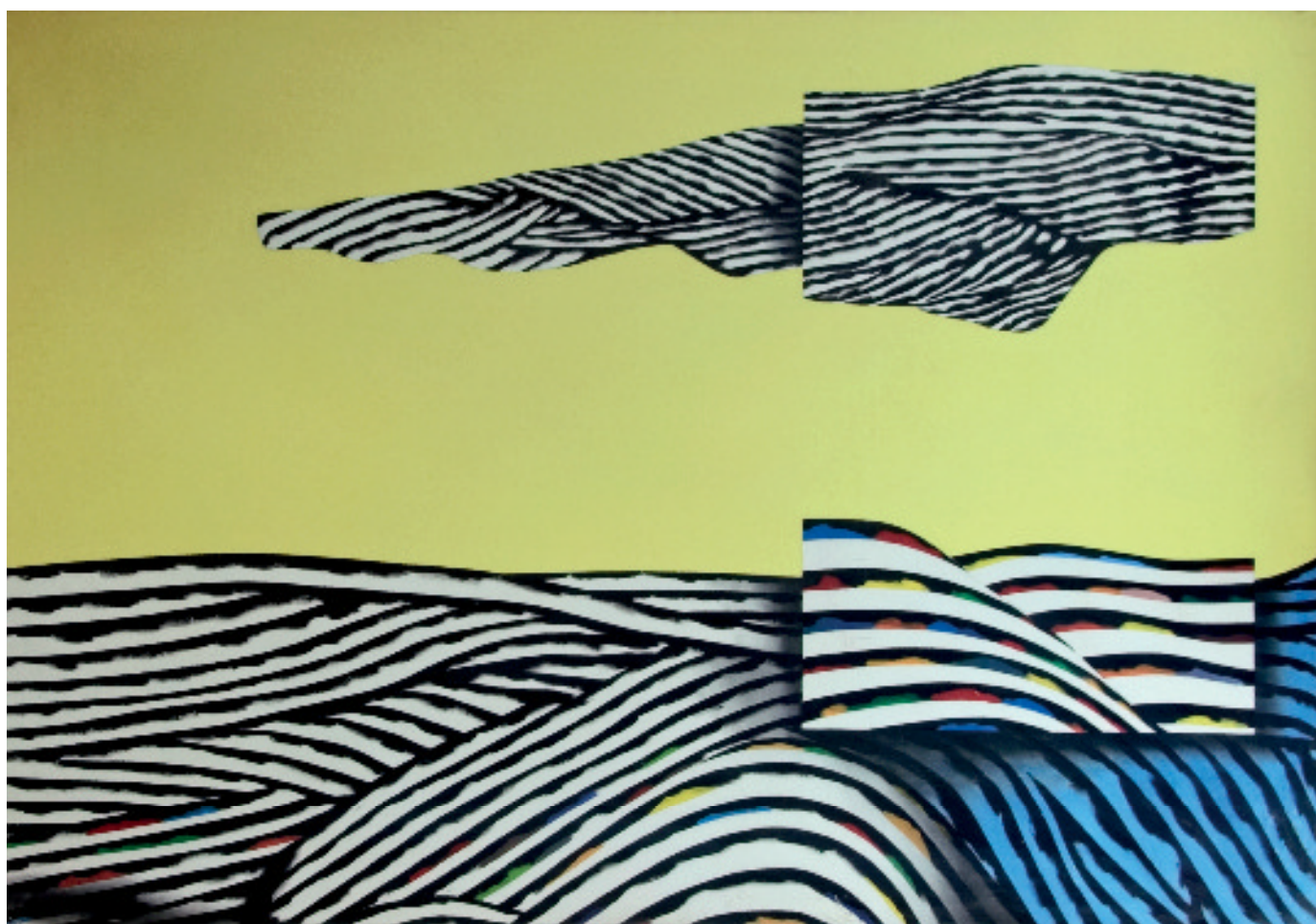


Ferrara

Scuola elementare 'Giacomo Matteotti'

Gianfranco Goberti

[*Senza titolo*], 1975, particolare
otto pannelli, acrilico su tela





Lagosanto

Ospedale 'del Delta'
Proprietà Ausl della Provincia di Ferrara
Sara Berti
Rinascita, l'Uomo e la Fenice, 2004
bronzo e travertino
firmata su un piede: «sara berti 04»



Migliarino

Scuola media
Ernesto Fioravanti
[Senza titolo], s.d.
terracotta e smalto





San Bartolomeo in Bosco

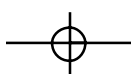
Scuola media 'Adriano Aducco'

Bianco Ghini

Polychromatic, 1977

ceramica

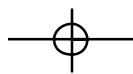
firmato in basso a destra: «Bianco Ghini 76»





Sant'Agostino
Cimitero Comunale
Maurizio Bonora
Giudizio Universale, 1972
cemento





Conselice

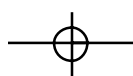
Istituto Comprensivo Statale di Scuola dell'Infanzia,
primaria e secondaria

atrio 1° piano

Umberto Folli

[*Storie di civiltà contadina locale*], 1966

mosaico di piastrelle di terracotta dipinta, 4 pannelli
firmato a sinistra: «Folli 1966»





Faenza

Caserma dell'Arma dei Carabinieri
Carlo Bernardini

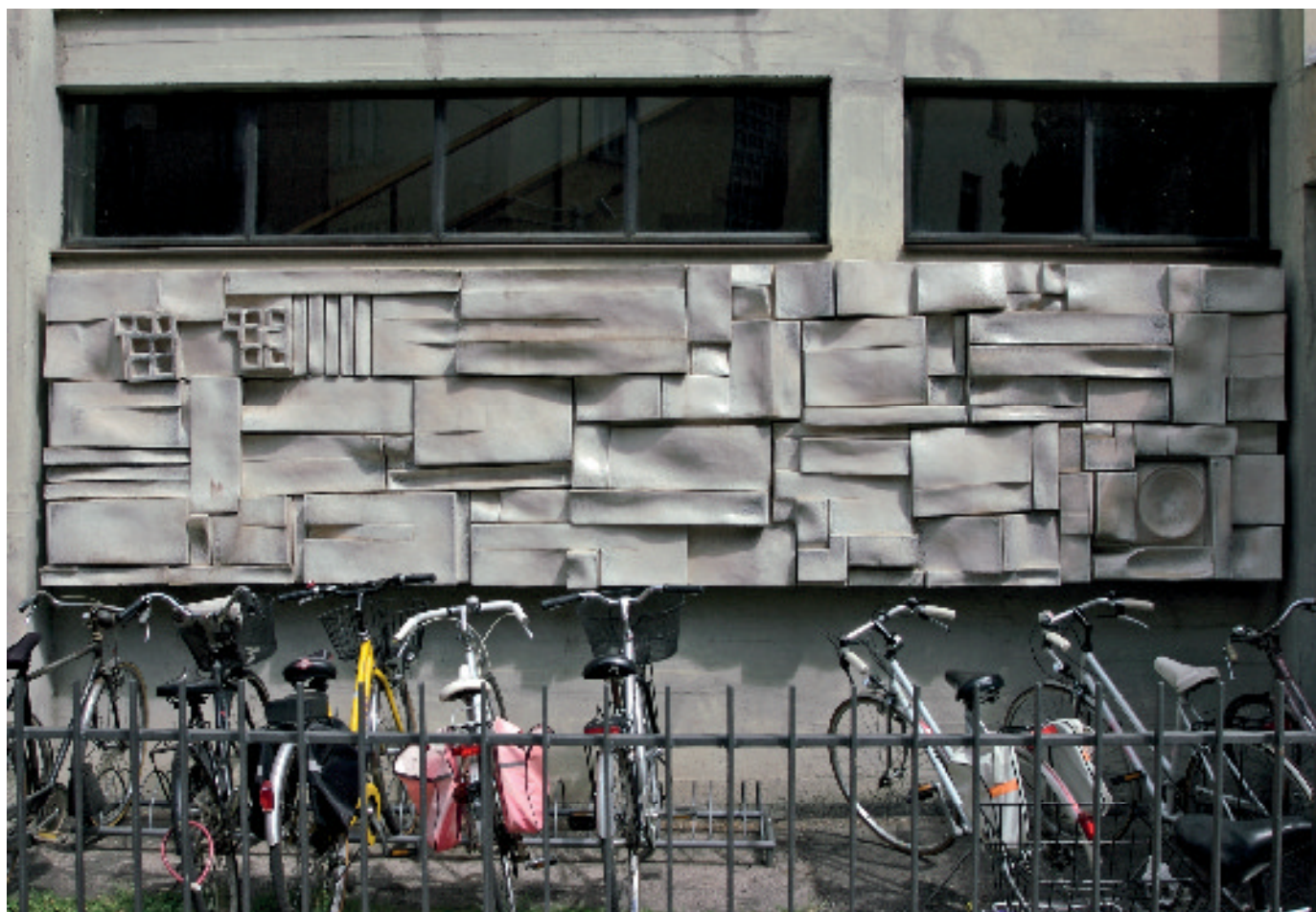
Divisione dell'unità plastica, 1999
tubolari e lamiera in acciaio inox





Faenza

Istituto Tecnico Commerciale Geometri
'Alfredo Oriani'
entrata esterna
Carlo Zauli
[Senza titolo], 1965 ca.
pannello in ceramica





Faenza

Palazzo dello Sport 'Cattani'

Pino Spagnolo

La giostra infinita, 2000

ferro e ruggine





Faenza

Istituto Tecnico Commerciale Geometri
'Alfredo Oriani'
[Angelo Biancini attr.]
[Senza titolo], s.d.
cemento e ferro



Faenza

Ospedale civile
cortile interno
Carlo Zauli
Genesi geometrica, [1968-1970 ca.]
grés e marmo granito



Faenza

Ospedale civile
Ivo Sassi

Era tecnologica M.R. II, 1969

maiolica policroma

firmato in basso a destr: «Sassi 69»



Faenza

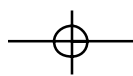
Scuola elementare 'San Rocco'
Carlo Zauli

Una volta c'era, 1980-1984

stele in gres ceramico e alluminio

firmata in basso a destra: «Zauli»





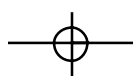
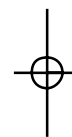
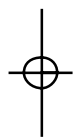
Faenza

Scuola media statale
'Francesco Lanzoni'
Pietro Melandri
Storie di Ulisse, 1962
pannello in maiolica policroma e lustro
firmato in basso a sinistra:
«P. Melandri»

Pietro Melandri
Discesa di Orfeo agli Inferi, 1962
pannello in maiolica policroma e lustro
firmato in basso a destra: «Melandri»

Ravenna

Istituto Tecnico 'Giuseppe Ginanni'
Antonio Rocchi, Ines Morigi Berti
Città nuova - Spazio colore, 1964
mosaico su cemento
firmato in basso a destra:
«Rocchi - Morigi 1964»



Ravenna

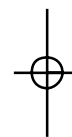
Autorità portuale
Sala delle riunioni
Davide Rivalta
Rinoceronti, 2008
grafite su intonaco

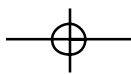




Ravenna

Autorità portuale
ingresso Sala delle conferenze
Luca Piovaccari
Una strada del mondo, 2008
stampa fotografica su acetato





Ravenna

Tribunale Nuovo
Davide Rivalta
Occulti latices, 2002
bronzo





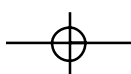
Ravenna

Ospedale di Santa Maria delle Croci

Carlo Zauli

Fontana, 1968

bronzo e cemento





Ravenna Porto Corsini

Capitaneria di Porto di Ravenna

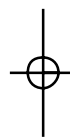
Nataly Maier

Mare, 2004

mosaico

firmato al centro a destra: «Nataly Maier 2004»

realizzazione musiva: Officina del Mosaico di Luciana Notturmi





Ravenna

Scuola dell'Infanzia 'La metta'

Paolo Racagni

Struttura-gioco, 1976

cemento, mosaico e ferro





Ravenna

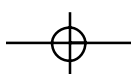
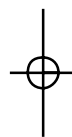
Scuola media 'Mario Montanari'
facciata esterna

N. Cortesi

Le conquiste della scienza e della tecnica, 1971

marmo travertino

firmato in basso a sinistra: «N. Cortesi 71»



Ravenna

Scuola elementare 'Giovanni Pascoli'
[scuola di Angelo Biancini]

*Mia madre alzò nel gran silenzio un dito
disse un nome ... suonò alto un nitrito
[...] un uomo manda da una balza la sua
cometa nel ciel turchino, [1966 ca.]*

bronzo





Ravenna

Caserma dell'Arma dei Carabinieri
Giuseppe Uncini
[Senza titolo], 1998
laminato in acciaio corten
targa in basso a destra: «Nei secoli fedele.
Opera di Giuseppe Uncini, 1998.
Officine Luigi Vitali srl S. Eraclio di Foligno»



Ravenna

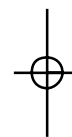
Struttura socio-assistenziale per la terza età
Antonio Violetta
Omnia vincit Amor, 1999
bronzo dorato e cemento





Cesena

Istituto Professionale per il Commercio
'Cino Macrelli'
Guido Baldini?
[Senza titolo], 1973
gres



Cesena

Scuola Media 'Tito Maccio Plauto'

Oswaldo Piraccini

[*Il gioco*], 1978

terracotta

firmato in basso al centro: «Piraccini 78»



Cesena

Istituto Professionale per il Commercio
"Cino Macrelli"
Vittorio D'Augusta
[*Senza titolo*], 1974
olio su tela





Forlì - Vecchiazzano

Ausl - Ospedale Morgagni-Pierantoni

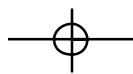
Elio Morri

La prevenzione degli infortuni sul lavoro, 1967

bronzo

firmato e datato: «E. M. 1967»





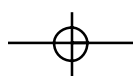
Forlì - Vecchiazzano

Ausl - Ospedale Morgagni-Pierantoni

Carlo Zauli

La storia della chirurgia, 1966-1967

gres bianco, due pannelli





Forlì - Vecchiazzano

Ausl - Ospedale Morgagni-Pierantoni

Graziano Pompili

Maternità

pietra di Vicenza





Forlì - Vecchiazzano

Ausl - Ospedale Morgagni-Pierantoni

Vittorio D'Augusta

Stagioni, 1967

ceramica policroma

firmato e datato in basso a sinistra: «Vittorio d'Augusta 1967»



Forlì - Vecchiazzano

Ausl - Ospedale Morgagni-Pierantoni

Germano Sartelli

Composizione, 1972

collage

firmato in basso a destra: «G. Sartelli 73»





Forlì

Ausl - Direzione Generale
Guido Baldini
Il dono della vista, 1967
gesso patinato, bozzetto

Forlì

Scuola elementare 'Melozzo degli Ambrogi'
Angelo Biancini
Ricerche idrocarboniche, 1974
ceramica policroma





Forlì

Ginnasio Sportivo Comunale

'G. Ambrosini'

Guido Baldini

Quattro momenti (particolare), 1970

cemento





Forlì

Camera di Commercio, Industria,
Artigianato e Agricoltura
Sede Camerale
Carlo Zauli
Cubo alato, 1969-1970
bronzo e cemento



Forlì

Camera di Commercio, Industria,
Artigianato e Agricoltura
Sede Camerale
Angelo Biancini
Gli artigiani. [Fornaie], 1970
ceramica policroma e lustro
«Ceramica per la CCIAA di Forlì»





Forlì

Istituto Tecnico Industriale 'Guglielmo Marconi'
Gianni Cinciarini

Corsa, scherma, canoa, pallacanestro, lotta 1969
bronzo

ogni pannello è firmato in basso a destra:
«Cinciarini Gianni 1969»

Forlì

Istituto Tecnico Industriale 'Guglielmo Marconi'
Augusto Neri

Ginnastica artistica e atletica, 1969
bronzo





Forlì

Palazzo di Giustizia
Quinto Ghermandi
Fontana, 1969
bronzo e cemento





Forlì

Istituto Statale Superiore
'Melozzo da Forlì/Roberto Ruffilli'
Carlo Zauli
Maternità, 1974
marmo granito



Forlì

Scuola elementare 'Diego Fabbrì'
Gianni Cinciarini
La donna nel secondo Risorgimento, 1973
terracotta
firmata in basso a destra:
«G. Cinciarini D. Spigarolo maggio 1973»





Forlì

Scuola elementare 'Dante Alighieri'
Beppe Marzot
Dante, 1967
bronzo su cemento
firmato sul retro: «B. Marzot 67»



Forlì

Scuola media 'Piero Maroncelli'
Osvaldo Calò
[Lo squarcio], 1973
alluminio e legno





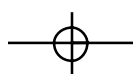
Forlì

Studentato Artstud
Gianni Ciancini
Fontana, 1971
cemento e bronzo



Forlimpopoli

Ausl di Forlì - Ospedale Civile
Mario Bertozzi
L'abbraccio, 1969
bronzo e cemento
firmata in basso: «M. Bertozzi 1969»





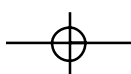
Forlì

Palestra di ginnastica artistica

Gianni Cnciarini

Il mondo della ginnastica, 2003

marmo





Gambettola

Scuole elementari 'Giovanni Pascoli'

Luciano Caldari

Corsa in cortile, 1969

olio su tela

firmato in basso a sinistra: «L. Caldari 1969»





Meldola

Caserma dell'Arma dei Carabinieri
Marco Gabriel Perli
[Senza titolo], 2002-2003
laminato in acciaio corten



Meldola

Ausl di Forlì - Ospedale Civile
Augusto Neri
Io sono la Resurrezione e la Vita, 1973
bronzo su mosaico





Mercato Saraceno

Istituto Ospedaliero 'Lorenzo Cappelli'

Mario Morigi

Deposizione, 1972

bronzo

firmato in basso a destra:

«Mario Morigi Cesena 5.72»



Modigliana

Ausl di Forlì - Country Hospital

Angelo Biancini

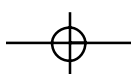
Il Maestro, 1970

bronzo

Vincenzo Stagnani

[*Senza titolo*], 1970

vetro mosaico





San Piero in Bagno

Ospedale Angioloni
Proprietà Ausl, Provincia di Cesena
Maurizio Bottarelli
[*Senza titolo*], [1967 ca.]
olio su tela





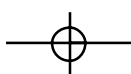
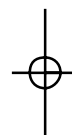
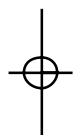
Bellaria – Igea Marina

Comune

Luigi Poiaghi

Passato e presente, 1978-1979

sassi, ferro e cemento





Coriano

piazza Don Minzoni

Vittorio D'Augusta, Giuseppe Ferri

Monumento ai caduti di tutte le guerre, 1971

cemento e bronzo

targa con iscrizione: «ed è morte uno spazio nel cuore (S. Quasimodo)»



Miramare di Rimini

Scuola elementare
Vittorio D'Augusta,
Guido Baldini
[*Senza titolo*], 1971
pannello in ceramica policroma





Rimini

Ausl
Sala Congressi
Guido Baldini
[Paesaggio], 1970
pannello in ceramica policroma
firmato in basso a sinistra: «Baldini»



Rimini

Comune di Rimini
ex Ospedale Aiuto materno, Pediatria e Ostetricia

Elio Morri

L'assistenza all'infanzia, 1966

cemento

firmato e monogrammato in basso a destra: «E. Morri EM»





Rimini

I.N.A.I.L.

Pietro Melecchi

Minerva, 1965

tecnica mista su tela

firmato in basso a destr: «Melecchi»





Rimini

Caserma dell'Arma dei Carabinieri

Giuseppe Maraniello

[*Senza titolo*], 1999

bronzo, ferro e cemento

firmata sull'asta destra in basso: Maraniello '99»





Rimini

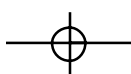
Casa circondariale

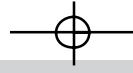
Claudio Palmieri

Herois, 1998

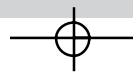
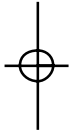
bronzo e acciaio

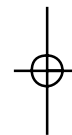
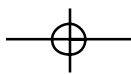
firmato sul basamento: «C. Palmieri 98»





Riflessioni per una legge regionale





Arte contemporanea e Pubblica Amministrazione: la legge del 29 luglio 1949 n. 717 e sue modificazioni, lo specchio legislativo di una storia di carsico affetto¹

Claudia Collina

I prodromi

Il 25 ottobre 1936 prendeva avvio alla Reale Accademia d'Italia, promosso dalla Fondazione Alessandro Volta, il 'Convegno di Arti: rapporti dell'architettura con le arti figurative': ponderoso incontro di riflessione e dibattito lungo una settimana sulla secolare questione che, periodicamente, unisce e divide le arti visive. Presieduto dall'architetto Marcello Piacentini, il VI convegno Volta vedeva partecipare e dibattere i più importanti storici dell'arte, artisti e architetti nazionali e internazionali dell'epoca, in un *par-terre* composto, tra gli altri, da Filippo Tommaso Marinetti, Ugo Ojetti, Maurice Denis, Le Corbusier, Roberto Papini, Tiberio Gerevich, Felice Carena, Alberto Calza Bini, Leo Planiscig, Felice Casorati, Gino Severini, Carlo Carrà, Gio Ponti, Carlo Emilio Oppo, Ferruccio Ferrazzi, H.P. Cart de Lafontaine, Aldrich Chester, André Dezarrois, Leo Von Koenig, Ivan Mestrovich, J.M. Sert; esperti aperti a un confronto sulla necessità dell'armonia tra arti figurative e architettura, sulle tendenze del Razionalismo e del suo coniugarsi a pittura e scultura, sulle tecniche artistiche in relazione all'architettura e sul rapporto tra la committenza dello Stato e la tutela degli artisti.²

Qualche segnale sulla necessità di un collegamento impostato su nuove basi era già apparso all'inizio del decennio, nel 1933, con l'intervento di Corrado Cagli, *Muri ai pittori*, e il *Manifesto della pittura murale* firmato da Massimo Campigli, Carlo Carrà, Achille Funi e Mario Sironi.³ Dall'importante simposio scaturivano alcuni indirizzi culturali che, scremati e selezionati alla luce di un'epoca in cui vige, fortunatamente, la democrazia, esprimono ancor oggi una lo-

ro validità teorica, come «l'esame delle condizioni delle arti nell'ora presente e del loro indirizzo, in relazione coi nuovi bisogni imposti dalla vita»;⁴ la ricerca dell'unità tra l'arte «creatrice di spazi», l'architettura, e le arti plastiche e l'importanza dell'opera realizzata specificatamente per uno spazio, perché «la vera condizione di luce è quella del posto per cui l'opera è fatta»;⁵ l'arte è «espressione collettiva, sociale, e non individuale»;⁶ la necessità di

rendere sensibile al pubblico il senso spirituale del monumento, dato che la collaborazione di due individualità sane, il pittore e l'architetto, esige un accordo di idee generali o indiscutibili che non sempre esiste [per cui] sarebbe salutare lo sforzo che esige una siffatta collaborazione. Esso sforzo è necessario e lo deve essere nella comune ricer-

¹ Dedico questo testo alla memoria di Vincenzo e Piero Collina e al ricordo delle mie lunghe estati passate al lavoro nel loro studio legale. Il saggio è già stato parzialmente e diversamente pubblicato da chi scrive in *Quale e quanta. Architettura in Emilia-Romagna nel secondo Novecento*, a cura di Mari-stella Casciato e Piero Orlandi, Bologna, Clueb, 2005, pp. 149-155.

² *Convegno di Arti: rapporti dell'architettura con le arti figurative*, 25-31 ottobre 1936, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937.

³ L'intervento di Cagli apparve sulla rivista «Quadrante», mentre il *Manifesto della pittura murale* veniva pubblicato su «Colonna», anche in DOMENICO GUZZI, *2%: considerazioni in margine*, Roma, Joyce & Co., 1990, pp. 159-163.

⁴ ROMANO ROMANELLI, *Discorso per la seduta inaugurale*, in *Convegno di Arti cit.*, p. 13.

⁵ GUSTAVO GIOVANNONI, *L'architettura e le arti decorative negli stili dei vari tempi*, in *Convegno di Arti cit.*, p. 29.

⁶ GINO SEVERINI, *ivi*, p. 37.

ca della bellezza monumentale che dipende dalla proporzione e dall'espressione dei valori spirituali, d'accordo con la scala umana e lo scopo del monumento;⁷

le arti intese come «voce per la quale l'edificio parlerà agli uomini e susciterà in loro ricordi, propositi, sentimenti»;⁸ la coscienza che «l'arte collettiva soddisfa un dovere, un'esigenza sociale»;⁹ ed infine la summa percettiva dove «l'architettura dei tempi moderni sta negli oggetti stessi che sono il prodotto dei tempi, in tutto ciò che è soggetto alle investigazioni dell'occhio, a ciò che l'occhio vede, misura e apprezza».¹⁰

Da questo convegno, anche se nato in seno all'affermazione in Europa dell'arte italiana d'epoca dittatoriale e totalitaria, emergeva la necessità di ripensare le arti in senso sociale, come espressione estetica e armonica di una collettività; esigenza che Giuseppe Bottai, nominato Ministro dell'Educazione nazionale nel 1936, stilava in principi normativi con la legge dell'11 maggio 1942 n. 839. Come egli stesso dichiarava alla rivista «Primato» – sede di un acceso dibattito¹¹ promosso da Virgilio Guzzi che riprendeva il confronto tematico del Convegno Volta alla luce di tempi già mutati nella belligeranza che stava smascherando la sirena culturale fascista e distruggendo il paese – in un articolo dal titolo *Socialità dell'arte*, la legge del 2% «riconosce legittima, sul proprio piano storico e sulla propria linea d'azione, l'arte, che si fa oggi in Italia dagli artisti italiani [... afferma] il valore di pubblica utilità del lavoro artistico [... promuovendo] tutte le "tendenze", purché persuasive ed impegnate».

La legge 839/1942 nasceva, quindi, dalla costola del Convegno Volta e dalla circolare del 29 aprile 1937 *Decorazioni artistiche nelle opere edilizie* – finalizzata a contenere la disoccupazione degli artisti, nei progetti relativi a edifici pubblici – e dallo schema di decreto proposto dall'allora Presidente della Unione Provinciale Professionisti e Artisti di Firenze, avvocato Pilacci, il quale stabiliva che il 2% andava destinato a opere d'arte intese come «figurazione dipinta o scolpita appositamente creata dall'artista a ciò designato» e avocava ogni potere al Sindacato delle Belle Arti per «la designazione degli artisti». A ciò seguiva l'approvazione della Corporazione delle Professioni e delle Arti che sottolineava come tali disegni avrebbero concorso «a sollevare le attuali condizioni economiche della categoria degli artisti» diventando «il mezzo migliore per ritornare all'unità delle arti».

Al momento della sua promulgazione, la legge n. 839/1942 stabiliva principi e scelte rispecchianti precedenti schemi, anche se nei mesi precedenti la rivista istituita da Bottai, «Primato», aveva aperto le sue pagine a quel dibattito, non privo di contrasti, sollecitato da Virgilio Guzzi sul disegno di legge.

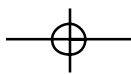
⁷ MAURICE DENIS, *Retour de la peinture et de la sculpture à la fonction monumentale*, *ivi*, pp. 72, 74.

⁸ ANTONIO MARAINI, *Ritorno delle arti figurative a compiti monumentali*, *ivi*, p. 82.

⁹ G. SEVERINI, *ivi*, p. 92.

¹⁰ Le Corbusier, *Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*, *ivi*, p. 121.

¹¹ Dibattito interamente riportato e commentato da D. GUZZI, 2% *cit.*, pp. 36-115.



La legge del 2%

La legge del 2%, segnatamente istituita per la costruzione di nuovi edifici pubblici nel pieno della Seconda Guerra mondiale, veniva altrettanto significativamente abrogata e diversamente promulgata nel 1949 dal nuovo governo democratico-cristiano che, sconfitto il fascismo, doveva pensare alla ricostruzione di edifici su un terreno di macerie. La legge del 29 luglio 1949 n. 717 stabiliva, nel primo articolo, il principio che

Le Amministrazioni dello Stato, anche con ordinamento autonomo, nonché tutti gli enti pubblici che provvedano all'esecuzione di nuove costruzioni di edifici pubblici ed alla ricostruzione di edifici pubblici distrutti per cause di guerra devono destinare al loro abbellimento mediante opere d'arte una quota non inferiore al 2 per cento del loro conto totale¹²

con l'esclusione di edifici ad uso industriale e alloggi popolari, e con la possibilità di acquistare, a posteriori, opere d'arte per l'abbellimento dell'edificio, qualora non prevista l'esecuzione progettuale «in sito» delle opere. Venivano così a cadere le motivazioni che avevano tanto sostenuto la genesi della legge e l'unitarietà delle arti visive e questo poteva essere imputato alla coscienza della profonda frattura, poetica e politica, che all'epoca stava dividendo l'arte tra astrazione e figurazione; e dalla relativa nascita, repentina e mutevole, di diverse e numerose correnti artistiche dal 1945 in poi¹³. Inoltre, la legge stabiliva la composizione della Commissione giudicatrice che si dimostrerà essere uno

dei punti nevralgici e delicati della legge e delle sue modificazioni successive; nella legge del 1949 erano previsti un rappresentante dell'Accademia di Belle Arti (ove esisteva), rappresentanti dei lavoratori delle Arti figurative eletti dalle Associazioni sindacali di zona e rappresentanti nominati dall'Amministrazione committente; ed era contemplata una tassa a carico degli artisti prescelti, con l'imposizione del versamento del 2% del compenso incassato a favore della Cassa Nazionale Assistenza Belle Arti (istituita nel 1936), trattenuto direttamente dalla Sovrintendenza responsabile del collaudo e nullaosta.

All'inizio del settimo decennio, la ricostruzione post bellica, unitamente alla generosa ripresa dell'economia italiana, generavano la necessità di una prima modificazione della legge n. 717/1949: con la legge del 3 marzo 1960 n. 237 erano ribaditi i principi, ma veniva finalmente reintrodotta

¹² Legge 29 luglio 1949, n. 717, *Norme per l'arte negli edifici pubblici*, pubblicata in «Gazzetta Ufficiale», n. 237, 14 ottobre 1949.

¹³ Le vicende poetiche e politiche che hanno segnato il dibattito delle arti in Italia dal 1945 al 1949 hanno epicentro nazionale nella mostra *Alleanza della cultura* tenutasi a Bologna nel 1948 e organizzata da Giorgio Fanti, Cesare Gnudi, Giuseppe Raimondi e Vittorio Tavernari. L'esposizione aveva l'obiettivo di rappresentare tutte le tendenze artistiche in essere al momento, ma incorse nell'aspra critica di Palmiro Togliatti che privilegiava la corrente neorealista come linguaggio più adatto a riflettere le condizioni del Paese con immediata comprensione, mantenendo vive quelle funzioni dell'arte come strumento di propaganda sociale. Cfr. CLAUDIA COLLINA, *Per una cronologia dell'Arte contemporanea in Emilia-Romagna: 1900-2008*, in *I luoghi d'arte contemporanea in Emilia-Romagna. Arti del Novecento e dopo*, a cura di C. Collina, II ed., Bologna, Clueb, 2008, pp. 17-19.



l'encomiabile ritorno all'unità progettuale di architettura e arte,¹⁴ inoltre si variavano nuovamente le modalità burocratiche e la composizione della Commissione in cui era inserito il ruolo imprescindibile del Soprintendente territoriale, o di un artista da lui designato. La Commissione giudicatrice del concorso, quindi, doveva essere composta da quattro rappresentanti dell'Amministrazione committente, di cui almeno uno artista o critico d'arte, dal Soprintendente competente, dal progettista dell'edificio e da tre artisti scelti dal Ministero della Pubblica Istruzione (allora competente per i Beni Culturali) su indicazione dei sindacati. Per assicurare l'effettiva applicazione della legge erano introdotte penalizzazioni e sanzioni (mancato collaudo dell'edificio e versamento del sette per cento alla Soprintendenza competente) qualora l'Amministrazione avesse realizzato una costruzione pubblica senza ottemperare i principi della legge del 2%. È quindi comprensibile come da questo momento la normativa iniziò a essere applicata con frequenza, in particolare nell'edilizia scolastica sino alla metà degli anni Settanta, quando la legge n. 412/1975¹⁵ stabiliva la sua abrogazione, ulteriormente frenata dal D.L. 817/1978¹⁶, dove l'annullamento del 2% per l'arte era esteso anche all'edilizia universitaria. Peccato, perché erano anni cruciali per l'argomento che sviluppava il suo dibattito nella sede del IV Congresso Internazionale delle Arti Plastiche tenutosi nel 1963 a New York con l'adozione della *Carta sulla cooperazione fra pittori, scultori e architetti*, stilata dall'Unesco e sollecitata in Italia da Giulio Carlo Argan, perché «l'idea dell'integrazione delle arti costituisce un'esigenza vitale della cultura artistica moderna e del suo sviluppo nel senso di una maggiore fun-

zionalità sociale dell'arte»,¹⁷ e da Andrea Emiliani che interveniva nel 1970 su «Il Giorno» e con il tuttora attualissimo testo: *Improrogabile una riforma della Legge 717 ovvero del 2%*¹⁸ in cui, mettendo in evidenza come le opere d'arte segnano emotivamente ed educativamente i luoghi del territorio che viviamo, invocava la necessaria collaborazione tra architetti, progettisti e artisti e l'auspicio del contributo attivo dell'ente Regione, affinché «la Legge 717 potrebbe finalmente realizzare un'arte "pubblica" più di quella conservata nei musei».¹⁹

Da quel momento un silenzio lungo un ventennio calava sull'applicazione legislativa, come se, in effetti, solo negli edifici destinati alla formazione primaria, secondaria e oltre fosse stata opportuna la realizzazione, a scopo educativo, di quell'armonia estetica tra spazio architettonico e opere d'arte ad esso integrate che dovrebbe essere la prassi di un vivere civile; o forse più realisticamente, sottraendo l'applicazione del 2% a edifici scolastici e universitari dove

¹⁴ Legge del 3 marzo 1960, n. 237, *Modificazioni alla legge 29 luglio 1949, n. 717, contenente norme per l'arte nei pubblici edifici*, «Gazzetta Ufficiale», n. 80, 1 aprile 1960, art. 2.

¹⁵ Legge 5 agosto 1975, n. 412, *Norme sull'edilizia scolastica e piano finanziario d'intervento*, «Gazzetta Ufficiale», n. 229, 28 agosto 1975.

¹⁶ D.L. del 23 dicembre 1978, n. 817, «Gazzetta Ufficiale», n. 360, 28 dicembre 1978.

¹⁷ GIULIO CARLO ARGAN, *Dell'Arte nei pubblici edifici*, in *Rapporto sull'attività di tutela conservazione e restauro 1970*, 7, 1971, pp. 66-67.

¹⁸ ANDREA EMILIANI, *Improrogabile una riforma della Legge 717 ovvero del 2%*, *Ivi*, pp. 54-61.

¹⁹ *Ibidem*, p. 60.

maggiormente la legge era stata ottemperata, si sperava di occultare, attraverso un silenzio incurante, lo storno di fondi ad essa destinati nella realizzazione di altri servizi per gli edifici? Fatto sta che, sino alla fine degli anni Novanta, nessuna normativa sollecitava o rilanciava la legge del *percentage*, che era modificata e nuovamente diffusa dal Governo Prodi I dalla legge 352/1997,²⁰ dove tra varie nuove «disposizioni sui beni culturali» si prevedeva l'adeguamento economico dei parametri della legge 717/1949 da cinquanta milioni a un miliardo di lire e una nuova composizione della commissione giudicatrice della procedura concorsuale, formata da un rappresentante dell'amministrazione committente, dal progettista della costruzione, dal soprintendente per i beni artistici e storici territoriale «e da due artisti di chiara fama nominati dall'amministrazione medesima». Il merito di questo Governo, e precisamente dell'allora ministro dei Beni e delle Attività Culturali Walter Veltroni, è stato di aver richiamato l'attenzione sul dispositivo legislativo ottenendo l'apertura improvvisa di un ventaglio di disegni di legge sulla riforma della 717/49 proposti da vari gruppi politici, tra i quali spicca per innovazione *Disposizioni in materia di promozione della cultura architettonica e urbanistica*²¹ che, riformato ai sensi delle leggi Bassanini, avrebbe abrogato la vecchia legge del 1949 e riorganizzato la commissione, aggiungendo esperti designati da comuni, province e regioni e aprendo il 2% ai privati con una detrazione fiscale.

Nel frattempo, l'istituzione della Direzione per l'Architettura e l'Arte Contemporanea (2000) e il *Patto per l'arte contemporanea tra il Ministero per i Beni e le Attività*

Culturali e la Conferenza dei Presidenti delle Regioni e delle Province autonome (2003) portavano il Governo a rilanciare apertamente la 717/49, attribuendo alle Direzioni regionali territoriali del Ministero suddetto il compito di vigilanza²² sulla effettiva realizzazione delle opere d'arte negli edifici pubblici ai sensi della legge. Lo stesso anno l'Università IUAV di Venezia, congiuntamente all'Amministrazione Comunale, organizzava il Convegno *duexcento: poetiche e politiche dell'arte nell'architettura*:²³ il dibattito per l'applicazione costante della legge e una sua significativa riforma era finalmente riaperto, a livello nazionale e internazionale, e dopo i decenni di cارسico oblio in cui l'applicazione della legge era progressivamente caduta in disuso, o adempiuta solo in apparenza con affidamenti diretti di opere d'arte ad artisti prescelti dalle Amministrazioni committenti, a partire circa dal 2000 essa è diventata oggetto di revisioni in disegni di legge del centro-sini-

²⁰ Legge 8 ottobre 1997, n. 352, *Disposizioni sui beni culturali*, «Gazzetta Ufficiale», n. 243, 17 ottobre 1997, Supplemento ordinario n. 212.

²¹ D.L. n. 2867 del 1999 e poi D.L. n. 4324 del 2004.

²² DPR 8 giugno 2004 n. 173, *Regolamento di organizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, art. 20, comma 4, lettera v, «Gazzetta Ufficiale», n. 166, 17 luglio 2004, supplemento ordinario n. 126.

²³ *Duexcento: poetiche e politiche dell'arte nell'architettura*, Venezia, Convento delle Terese, 6-7 febbraio 2004, atti in corso di pubblicazione. Sono intervenuti Mariano Folin, Marco Corsini, Salvatore Vento, Marco De Michelis, Pio Baldi, Margherita Guccione, Fiorenzo Alfieri, Achille Bonito Oliva, Lucia Barsotti, Pierluigi Sacco, Andrea Martella, Armando Peres, Angela Vettese, Michelangelo Pistoletto, Katharina Blaas-Pratscher, Antonio Di Mambro, Joseph Kosuth, David Chipperfield.

stra, di dibattito nazionale e internazionale e, con la legge regionale dell'Emilia-Romagna n. 16/2002²⁴ promossa dall'architetto Piero Orlandi, della prima raccomandazione legislativa regionale alla sua applicazione.

Contemporaneamente, un contributo fondamentale per l'estrazione della norma dalle falde freatiche del sottosuolo al fine di trasformarla in una più aggiornata realtà si deve alla pubblicazione di diversi contributi di specialisti,²⁵ sollecitazioni di artisti dell'Associazione Art Club Internazionale e Indipendente,²⁶ ma soprattutto al convegno *lo arte-noi città. Natura e cultura dello spazio urbano*, organizzato nel 2004 dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca con l'Accademia di Belle Arti di Roma, la Facoltà di Architettura di Valle Giulia dell'Università 'La Sapienza' di Roma e l'Archivio Arte Contemporanea Crispolti, i cui preziosi atti sono stati editati nel corso del successivo biennio.²⁷ Lo scopo previsto dal gruppo interistituzionale era dare voce a una pluralità di soggetti, pubblici, formativi e privati, per tentare di disegnare metodi innovativi che riconoscessero «la centralità della ricerca artistica nell'analisi dei processi e dei cambiamenti dello spazio urbano, non disgiunta da una crescente sensibilità e più in generale di un'etica nel rapporto tra progettisti, artisti, cittadini e città».²⁸ Il dibattito, durato tre giorni, in cui si sono alternati intellettuali prestigiosi, artisti e architetti, tra i quali Pietro Barcellona, Patrizia Ferri, Nicola Carrino, Mauro Staccioli, Alberto Abruzzese, Stefano Boeri, Fabio Cavallucci, Daniela Fonti, Antonio Presti, Vittorio Corsini, Manuela Crescentini, Enrico Crispolti, Ignazio Gadaleta, Margherita Guccione,

Fabio Briguglio e Anna Maria Tatò, ha avuto il grande merito di aprire la riflessione sul significato dell'arte nello spazio urbano, in relazione agli edifici, alle infrastrutture e alla committenza pubblica, verso orizzonti più ampi e complessi nel loro sviluppo relazionale e antropologicamente significativi; e soprattutto ha indicato la necessità della creazione di sinergie attive tra «committenti, operatori, destinatari» affinché «qualità e bellezza» ritornino concretamente a scaturire dalla collaborazione integrata tra architetti e artisti, anche grazie all'emanazione di leggi regionali concorrenti allo Stato in materia di «promozione e organizzazione di attività culturali» e

²⁴L.R. 15 luglio 2002, n. 16, *Norme per il recupero degli edifici storico-artistici e la promozione della qualità architettonica e paesaggistica del territorio*, «Bollettino Ufficiale della Regione Emilia-Romagna», n. 101, 15 luglio 2002 e «Gazzetta Ufficiale», 3ª Serie Speciale, n. 45, 9 novembre 2002.

²⁵MARTINA DE LUCA, *Dal monumento allo spazio delle relazioni*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, a cura di M. De Luca et al., Roma, Luca Sossella Editore, 2004, pp. 89-103; LORENZA PERELLI, *Public Art. Arte, Integrazione e progetto urbano*, Milano, Franco Angeli, 2006, pp. 24-28; STEFANO BOERI, ANDREA LISSONI, *L'arte pubblica tra incisività e inutilità*, in *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti e fruitori*, a cura di Carlo Birrozzi, Marina Pugliese, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 62-66, con bibliografia ragionata su 'Arte e legge del due per cento', p. 169.

²⁶Nel 1998, l'artista Piero Dorazio in qualità di Presidente dell'Associazione artistica internazionale e indipendente Art Club scriveva alla Soprintendenza di Modena proponendo una lista di artisti di chiara fama propedeutica all'attuazione dell'art. 4 della legge n. 52/1997.

²⁷*lo arte-noi città: Natura e cultura dello spazio urbano*, a cura di Manuela Crescentini, Daniela Fonti, Patrizia Ferri, Atti del convegno (Roma, MACRO 23-25 novembre 2004), Roma, Gangemi Editore, 2006.

²⁸G.B. CIVELLO, *Rispondere al concetto di complessità*, Ivi, p. 5.

«valorizzazione di beni culturali e ambientali»,²⁹ e la reintroduzione dell'arte nei luoghi dove si formano i giovani, ossia scuole e università. Assai circostanziato a una concreta progettualità scaturita da un'analisi attenta del passato alla luce del presente è l'intervento di Enrico Crispolti, volto al tratteggio di

possibili prospettive operative atte a far compiere alla dimensione della presenza fattuale dell'arte, nella capacità di configurazione ambientale, un deciso salto di qualità di consapevolezza problematica, e dunque di maturità, a fronte delle eventualità di committenza, pubblica o privata che sia, e di concreta realizzazione».³⁰

Egli, tenendo conto della trasformazione del tessuto connettivo dei centri urbani che da materiale è diventato immateriale, individua alcune «condizioni progettuali» proficue a una relazione veramente ambientale tra arti plastiche e centri urbani attraverso «un'esperienza di cultura e pratica progettuale del rapporto spaziale e plastico con l'insieme di componenti, semiologiche, memoriali storico-antropologiche e sociali, caratterizzanti il luogo ove operare»,³¹ e in particolare nei confronti della committenza, non solo pubblica, egli raccomanda un'adeguata tempistica procedurale e decisionale, il rispetto della «complessità» e dei «nessi» progettuali, «un rapporto profondo con il contesto ambientale», conoscenza dell'identità dei luoghi e ricerca «della relativa memoria ambientale, che è memoria sia architettonico-monumentale, sia antropologico-sociale», la considerazione di una progettualità allargata e la «consapevolez-

za ambientale» di committenti, operatori e fruitori.³²

Su questa scia, importante e rilevante quanto il Convegno Volta, nel 2005 il Consiglio regionale della Regione Toscana, su iniziativa dei consiglieri Verdi per l'Unione, avanzava la proposta di legge regionale *Norme per la realizzazione di lavori artistici a corredo delle opere pubbliche*³³ che, oltre a «funzionalità» e «valore d'uso», fosse finalizzata «a qualificare anche a livello estetico ogni nuova opera pubblica», contribuendo così a una «maggiore e migliore fruizione dell'opera pubblica». Riprendendo, più o meno consapevolmente, i capisaldi teorici del dibattito del Convegno Volta del 1936, il presente disegno proponeva che la quota non inferiore al 2% fosse prevista sin dall'inizio del procedimento progettuale; e, qualora il progetto non avesse contemplato lavori artistici, ipotizzava il destino di tale quota volto all'acquisto di lavori artistici realizzati presso gli studi di artisti prescelti dall'Amministrazione committente. L'inadempienza della legge avrebbe visto il mancato collaudo dell'opera pubblica o la sanzione, per l'Amministrazione competente, della stessa quota maggiorata del 5% volta alla Soprintendenza territoriale di riferimento.

²⁹ Legge costituzionale 18 ottobre 2001, n. 3, *Modifiche al titolo V della parte seconda della Costituzione*, «Gazzetta Ufficiale», n. 248, 24 ottobre 2001; ANNAMARIA TATO, *Strumenti normativi di intervento, in lo arte-noi città cit.*, pp. 253-255.

³⁰ ENRICO CRISPOLTI, *Condizioni e possibilità urbane delle arti, Ivi*, p. 217.

³¹ *Ivi*, p. 224.

³² *Ivi*, p. 227.

³³ PdL n. 9, 6 maggio 2005.

L'anno successivo, nel 2006, in seguito allo studio di un gruppo di lavoro interdisciplinare, l'allora sindaco di Roma Walter Veltroni, presentava una delibera veramente innovativa sull'argomento, dal titolo *Promozione dell'Arte nella realizzazione di opere pubbliche nei programmi urbanistici attuativi*³⁴ in cui era finalmente ampliato il campo d'applicazione della legge per la realizzazione d'interventi artistici in tutte le tipologie di opere pubbliche di nuova costruzione, o di ristrutturazione edilizia e urbanistica, con la finalità del recupero di una metodologia di lavoro storicamente radicata nella cultura artistica italiana: il sodalizio tra le arti e l'architettura, con gli obiettivi di

sviluppare le arti con sinergie che portino ad un ampio processo di identificazione dei cittadini con i luoghi e gli edifici, così che questi diventino simbolo riconoscibile del territorio d'appartenenza [...] perseguendo non tanto l'abbellimento, di cui all'art. 1 della l.717/1949, del singolo manufatto, ma la qualificazione anche artistica dei luoghi d'intervento [...], intendendo bandire concorsi e affidare incarichi di progettazione a gruppi di professionisti che includano fra le figure professionali previste anche l'artista

e la cui finalità sia «la promozione di progetti di sperimentazione che includano all'origine della progettazione la presenza delle arti, intese come insieme di linguaggi multidisciplinari mirati alla qualificazione ambientale di siti urbani individuati». Questo atto avviava un processo molto importante, perché procedeva alla nomina di una Commissione di studio³⁵ di altissimo profilo scientifico avente come fina-

lità «una rilettura critica della legge 717/1949 mirata alla definizione di possibili sviluppi applicativi e innovativi e individuando programmi ed opere pubbliche su cui attivare una sperimentazione metodologica».

È indiscutibile che, una volta emersa dall'oblio, la legge del 2% è diventata di estremo interesse culturale e attualità politica, amministrativa e sociale. Nel 2007, a distanza di quasi un anno dalla loro promulgazione avvenuta nel marzo del 2006, sono state pubblicate le *Linee guida per l'applicazione della legge n.717/1949 recante norme per l'arte negli edifici pubblici*³⁶ in cui, oltre alla rinnovata composizione della commissione e alla conferma dell'esenzione dell'applicazione per alloggi popolari, costruzioni inferiori a 50 milioni di euro, edilizia scolastica e universitaria, si ricorda che l'arte negli edifici pubblici è materia di potestà legislativa concorrente e si invita le Regioni a legiferare su essa. Le finalità sono il «miglioramento della qualità dell'edilizia pubblica attraverso l'apporto dell'inserimento artistico e la promozione di quest'ultimo», con l'intendimento di un'applica-

³⁴ Delibera del Comune di Roma, 5 aprile 2006, n. 150, *Promozione dell'Arte nella realizzazione di opere pubbliche nei programmi urbanistici attuativi*.

³⁵ Commissione consultiva di studio: Soprintendente Comunale di Roma, Architetti rappresentanti dei singoli Dipartimenti del Comune di Roma, un rappresentante dell'Assessorato Politiche del Territorio, uno del Ministero delle Infrastrutture, il Direttore generale del MIUR, un rappresentante dell'Università 'La Sapienza', Facoltà di Architettura, un professore di Storia dell'arte dell'Università, un sociologo urbano, un professore dell'Accademia di Belle Arti.

³⁶ D.M. 23 marzo 2006, *Linee guida per l'applicazione della legge n.717/1949 recante norme per l'arte negli edifici pubblici*, «Gazzetta Ufficiale», n. 23, 29 gennaio 2007.

zione «più puntuale ed omogenea della normativa stessa, secondo criteri univoci e coerenti [...] considerate le competenze attribuite al Ministero delle infrastrutture e dei trasporti in materia di opere pubbliche ed al Ministero per i Beni e le Attività Culturali»; e, istituendo procedure di cornice molto dettagliate ai fini di responsabilizzare adeguatamente e reciprocamente le parti, l'Amministrazione committente e gli artisti degli spazi, tali linee guida definiscono alcuni criteri salienti come l'esclusione dall'obbligo di applicazione della legge delle costruzioni e ricostruzioni di edifici destinati a uso industriale o di alloggi popolari, nonché degli edifici a qualsiasi uso destinati che comportino una spesa non superiore al miliardo, lasciando abrogata la legge sull'edilizia scolastica e universitaria. Le novità si ravvisano nell'accantonamento del 2% che deve essere applicato a tutti gli interventi di nuova costruzione, alla modifica di strutture mediante ampliamento di edifici, nonché alle demolizioni e restauri, mentre l'inadempienza prevede il mancato collaudo o il versamento della cifra maggiorata sino al 5% alla Soprintendenza competente. La scelta degli artisti mantiene la procedura concorsuale e la Commissione prevede un rappresentante dell'Amministrazione committente, il progettista della costruzione, il Soprintendente per i beni artistici e storici competente e due artisti di chiara fama nominati dall'Amministrazione medesima.

Nell'ultimo biennio e all'interno della cornice disegnata dalle *Linee guida* e del disegno di legge *Legge quadro sulla qualità architettonica*³⁷, le Regioni Sicilia³⁸, Sardegna³⁹ e Puglia⁴⁰ hanno sollecitato e promosso l'applicazione della legge del 2% con funzioni di vigilanza e osservazione, ma

senza entrare nel dettaglio, pur favorendo il concorso d'idee anche per l'arte in edifici privati.

Il Consiglio dei Ministri della XVI legislatura, Governo Berlusconi IV, del 19 novembre 2008 ha approvato in via definitiva, previo parere favorevole della Conferenza unificata, il *Disegno di legge quadro sulla qualità architettonica* ripreso e modificato dall'attuale Ministro dei Beni e Attività Culturali Sandro Bondi.

Il provvedimento prevede l'obbligo delle amministrazioni pubbliche di destinare il 2% della spesa per nuovi edifici – di importo superiore a un milione di euro – all'inserimento di opere d'arte nel piano triennale per la qualità architettonica. In particolare, l'art. 10 abroga la legge del 29 luglio 1949 e sue modificazioni con una norma che esclude la sua applicazione agli edifici penitenziari e a quelli di edilizia residenziale pubblica, «nonché agli interventi di rein-

³⁷ Disegno di legge n. 2867, *Legge quadro sulla qualità architettonica*, a cura dell'Ufficio legislativo del Ministero e della DARC, con il contributo del Consiglio Nazionale degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti, Conservatori è stato approvato dal Consiglio dei Ministri il 25 luglio 2003; attualmente è in corso l'iter parlamentare.

³⁸ Legge regionale del 14 aprile 2006 n. 15, *Istituzione del dipartimento regionale per l'architettura e l'arte contemporanea. Disposizioni varie*, «Bollettino Ufficiale della Regione Sicilia», n. 21, 26 aprile 2006.

³⁹ Legge regionale del 20 settembre 2006 n. 14, *Norme in materia di beni culturali, istituti e luoghi della cultura*, «Bollettino Ufficiale della Regione Sardegna», n. 32, 26 settembre 2006.

⁴⁰ Legge regionale del 10 giugno 2008 n. 14, *Misure a sostegno della qualità delle opere di architettura e di trasformazione del territorio*, «Bollettino Ufficiale della Regione Puglia», n. 93, 13 giugno 2008.

dustrializzazione e di recupero d'immobili a destinazione industriale dismessi realizzati con partecipazione finanziaria prevalente dello Stato o di altri enti pubblici»; contempla l'inserimento delle opere d'arte sin dal progetto definitivo dell'edificio e prevede due tipi di commissione giudicatrice, differenziate nella loro snellezza dall'entità del costo dell'opera d'arte; obbliga il suo adempimento pena l'assenza di collaudo e il ristorno delle risorse inutilizzate allo scopo; e sancisce che «per le opere di competenza delle amministrazioni pubbliche non statali, il potere sostitutivo è esercitato dalle regioni».⁴¹

Il percento per l'arte in Emilia-Romagna

*Che cosa fare? Elenco alcune iniziative: a) un censimento delle opere realizzate in base alla legge 2%; b) un riassunto delle conclusioni a cui erano arrivati i dibattiti per il suo superamento; c) una proposta di legge che, mentre proponga di migliorarne l'applicabilità, richiami anche l'attenzione sul fatto che la vecchia legge va semmai abrogata, non può essere semplicemente ignorata (salvo semi-clandestine eccezioni); d) una serie di misure che affrontino il problema dell'arte contemporanea, per favorirne la competitività nei confronti dell'arte già consolidata.*⁴²

Le proposte encomiabili formulate da Renato Nicolini nel 1990 hanno trovato terreno fertile nelle strategie culturali dell'Istituto Beni Artistici e Culturali della Regione Emilia-Romagna che, sulla scorta del precoce dibattito avviato all'interno del convegno 'Oltre il 2%: l'arte negli edifici pubblici. Ipotesi e prospettive', organizzato dalla Provincia di

Modena, dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Modena e Reggio Emilia e dall'Università degli Studi di Ferrara⁴³, e delle iniziative della Regione Emilia-Romagna che ha promulgato nel 2002 la già ricordata legge *Promozione dell'architettura contemporanea e salvaguardia del patrimonio architettonico*, ha attivato il censimento delle opere d'arte realizzate con la legge del 2% sul territorio attraverso un'indagine a tappeto sul territorio.

Dall'analisi dei documenti d'archivio emerge che la 717/49 è stata applicata con analogo andamento del suo iter legislativo nazionale, ossia con una buona incidenza sino al 1975 in istituti scolastici di tutti i gradi, universitari, enti vari, impianti sportivi e ospedali, privilegiando temi educativi ed *exempla virtutis*, nonché gli artisti del territorio; e si registra una significativa ripresa di essa dalla fine degli anni Novanta in poi, soprattutto in caserme e penitenziari, con un allargamento al panorama artistico nazionale più aggiornato.

Il censimento, che è iniziato nel 2003 con uno spoglio dei documenti di archivio di deposito e correnti delle Soprintendenze ai Beni Storici e Artistici della Regione Emilia-Romagna, è proseguito con la richiesta dell'applicazione della legge agli uffici regionali del Ministero dei Lavori pubblici e delle infrastrutture, poi con una richiesta della sua

⁴¹ *Disegno di legge quadro sulla qualità architettonica*, 2008. Articolo 10 (Opere d'arte negli edifici pubblici).

⁴² RENATO NICOLINI, in *2% cit.*, p. 15.

⁴³ *Oltre il 2%: l'arte negli edifici pubblici. Ipotesi e prospettive*, Modena, Teatro San Carlo, 2-3 luglio 1993, Atti editi dalla Provincia di Modena.

applicazione ai direttori dei settori Lavori Pubblici delle Province e, per finire, ai singoli comuni della Regione. La ricerca negli archivi è stata la più fruttuosa, mentre la richiesta ai comuni la meno in assoluto. Nel corso del censimento, agevolato da tante persone, sono emerse nuove notizie non sempre documentate, ma attendibili: in Emilia-Romagna la legge è risultata applicata, o è stata avviata la procedura della sua applicazione, in 158 luoghi di cui 149 conservano opere, o realizzazioni con procedura ibrida. E precisamente si tratta di 8 luoghi nella Provincia di Piacenza, 1 nella Provincia di Parma, 18 nella Provincia di Reggio Emilia, 18 nella Provincia di Modena, 26 nella Provincia di Bologna, 21 nella Provincia di Ferrara, 23 nella Provincia di Ravenna, 25 nella Provincia di Forlì-Cesena e 9 nella Provincia di Rimini. La campagna fotografica, condotta da Andrea Scardova e da chi scrive, ha impegnato tutto il 2008 e da essa scaturisce il presente volume e una futura mostra fotografica itinerante, volta a sensibilizzare il territorio regionale, nazionale e internazionale, sull'argomento.

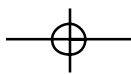
La necessità di riflessione sulla revisione degli articoli della legge 717/49 alla luce della flagranza dell'interrogativo di Nicolini, aggiornato alla situazione amministrativa, culturale ed artistica odierna in direzione della qualità e dell'integrazione armonica tra le arti, l'architettura e il contesto urbano ai fini del processo d'identificazione e vivibilità dei luoghi attraverso valori estetici contemporanei – e sull'effettiva costanza della sua applicazione in conformità alle *Linee guida* e alla *Legge quadro sulla qualità architettonica* – ha portato l'Istituto Beni Culturali a costituire un gruppo di studio interistituzionale⁴⁴ sull'argomento, affin-

ché proponesse alla Giunta della Regione Emilia-Romagna un documento innovativo, che guarda verso le esperienze europee di Francia⁴⁵ e Germania⁴⁶, come la *Bozza di legge regionale per l'arte nelle opere pubbliche in Emilia-Romagna*, pubblicata al termine di questo volume.

⁴⁴ Cfr. p. 250 di questo volume.

⁴⁵ La legge statale francese, istituita nel 1951 per le costruzioni scolastiche e universitarie ha permesso ad artisti di tendenze diverse di creare opere per il miglioramento della vita quotidiana, di collaborare con gli architetti e di evolvere l'arte del presente. Ora essa concerne tutti gli edifici, ad eccezione di certi fabbricati all'interno di una lista prerogativa del Ministero pertinente. La modalità di selezione dei progetti è per l'armonizzazione dell'insieme della costruzione ed è stata stabilita dal decreto del 29/2/2002, mentre nel 2004 c'è stata la semplificazione delle procedure amministrative e la pubblicizzazione dei concorsi attraverso il link del Ministero della Cultura e delle Comunicazioni www.culture.gouv.fr/culture/dap/dap/unpourcent/index.php. In seguito alla sua modificazione nel 2005, la legge dell'1% prevede l'obbligo d'applicazione a tutto, tranne che agli edifici pubblici a carattere industriale e commerciale che, in ragione della loro natura, non giustificano la presenza di una realizzazione artistica. Il restauro obbligato delle opere artistiche incombe sull'amministrazione proprietaria che può sollecitare l'apporto finanziario di partner pubblici o privati. Il montante complessivo, tasse comprese, per l'applicazione dell'1% dev'essere applicato per opere che non superino i 2 milioni di euro. Le realizzazioni di opere artistiche plastiche e grafiche rientrano nel codice della proprietà intellettuale, per cui ci deve essere l'impegno a promuovere l'opera attraverso le nuove tecnologie o una segnaletica particolore. Dopo le leggi di decentralizzazione, lo Stato ha trasferito alle collettività locali l'incarico della costruzione di numerosi edifici: le scuole materne e primarie, gli stabilimenti sportivi e spazi comuni, college, archivi, dipartimenti, biblioteche e licei della regione.

⁴⁶ Sin da prima della caduta del Muro di Berlino, nel 1989, la Germania Ovest aveva adottato una percentuale graduale, variante a discrezione tra lo 0,5 e il 2%, dei costi di nuovi edifici per la realizzazione di opere d'arte.



Riferimenti bibliografici

GIULIO CARLO ARGAN, *Dell'Arte nei pubblici edifici*, in *Rapporto sull'attività di tutela conservazione e restauro 1970, 7*, 1971.

L'arte pubblica nello spazio urbano. Commit-tenti, artisti e fruitori, a cura di Carlo Bir-rozzi, Marina Pugliese, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Convegno di Arti: rapporti dell'architettura con le arti figurative, 25-31 ottobre 1936, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937.

Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato, a cura di Martina De Luca et al., Roma, Luca Sossella Editore, 2004.

ANDREA EMILIANI, *Improrogabile una riforma della Legge 717 ovvero del 2%*, in *Rapporto sull'attività di tutela conservazione e restauro 1970, 7*, 1971.

DOMENICO GUZZI, *2%: considerazioni in margi-ne*, Roma, Joyce & Co., 1990.

Io arte-noi città: Natura e cultura dello spa-zio urbano, a cura di Manuela Crescen-tini, Daniela Fonti, Patrizia Ferri, Atti del convegno (Roma, MACRO 23-25 no-vembre 2004), Roma, Gangemi Editore, 2006.

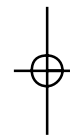
I luoghi d'arte contemporanea in Emilia-Ro-magna. Arti del Novecento e dopo, a cu-

ra di Claudia Collina, II ed., Bologna, IBC-Clueb, 2008.

Oltre il 2%: l'arte negli edifici pubblici. Ipo-tesi e prospettive, Atti del convegno (Modena, Teatro San Carlo, 2-3 luglio 1993), Modena, Provincia di Modena, 1994.

LORENZA PERELLI, *Public Art. Arte, Integrazione e progetto urbano*, Milano, Franco An-geli, 2006.

Quale e quanta architettura in Emilia-Roma-gna nel secondo Novecento, a cura di Maristella Casciato e Piero Orlandi, Bolo-gna, IBC-Clueb, 2005.



Considerazioni legislative

Elena Bastianin

Dopo la riforma costituzionale del 2001, con la quale sono state apportate modifiche al Titolo V, parte II, della Costituzione, la normativa concernente l'arte negli edifici pubblici di cui alla legge 29 luglio 1949, n. 717 viene ricondotta tra le materie di legislazione cosiddetta 'concorrente', di cui al terzo comma dell'articolo 117 Cost., materie per le quali spetta allo Stato la determinazione dei principi fondamentali e alle Regioni la disciplina di dettaglio.

Nello specifico, la disciplina che qui ci occupa viene ricondotta alle materie, di cui al comma citato, 'programmazione ed organizzazione di attività culturali' e 'valorizzazione dei beni culturali ed ambientali'.

Anche le *Linee guida per l'applicazione della legge n. 717 del 1949 recante norme per l'arte negli edifici pubblici*, di cui al DM 23 marzo 2006, collocano la disciplina dell'arte negli edifici pubblici tra le materie di legislazione concorrente.

La recente emanazione delle citate linee guida testimonia il ciclico, rinnovato interesse suscitato dalla materia in esame; il menzionato chiarimento circa la titolarità della competenza legislativa, evidenzia la volontà di mettere le Regioni nelle condizioni di legiferare su di un tema evidentemente ritenuto bisognoso di ricevere nuova attenzione e nuovo impulso.

La Regione Emilia-Romagna, dunque, con il progetto di legge *Norme regionali per l'arte negli edifici pubblici*, frutto del lavoro di elaborazione del gruppo di studio sul 'percento per l'arte', detta una propria disciplina in materia, nel rispetto dei principi fondamentali espressamente stabiliti dallo Stato, dando un ulteriore segno della sensibilità del territorio al tema della promozione della qualità architettonica attraverso l'inserimento di opere d'arte negli edifici pubblici.

Nel progetto di legge *de quo* viene ribadita una finalità promozionale di incentivo all'applicazione della legge n. 717 del 1949, già presente nella legge regionale 15 luglio 2002, n. 16.

La volontà di riportare l'attenzione sulla qualità architettonica e sulla necessità del suo innalzamento – volontà presente anche a livello statale, come testimonia il nuovo disegno di legge quadro sulla qualità architettonica, approvato dal Consiglio dei Ministri il 19 novembre 2008 – viene enfatizzata dalla nuova legge regionale e in particolare dalla previsione dell'obbligo, in capo alle amministrazioni pubbliche regionali, di destinare all'inserimento di opere d'arte nelle infrastrutture e negli edifici pubblici di nuova costruzione (o nella ristrutturazione edilizia o urbanistica di quelli esistenti, o all'acquisizione di opere di design o di opere d'arte come abbellimento) una quota della spesa totale prevista per l'opera pubblica.

Detto incentivo all'inserimento di opere d'arte negli edifici pubblici, nella *ratio* della legge, viene ritenuto strumento necessario per il miglioramento della vivibilità dei luoghi, per lo sviluppo armonico del territorio quale luogo di identificazione per la collettività, per l'innalzamento della qualità della vita e per la lotta al degrado urbano.

La volontà è dunque quella, pur nel contesto paralizzante dei tagli di risorse, di rilanciare i temi dell'architettura e dell'arte contemporanee e, quale metodologia di intervento, il sodalizio fra le stesse, perseguendo e garantendo effettività all'applicazione dell'obbligo di destinare una percentuale della spesa all'inserimento di opere d'arte nei nuovi edifici pubblici. Ciò che dunque si persegue è non so-

lo e non tanto l'abbellimento – di cui all'articolo 1 della legge n. 717 del 1949 – del singolo intervento, ma la qualificazione anche artistica dei luoghi dell'intervento, includendo sin dall'origine della progettazione la presenza delle arti, intese come insieme di linguaggi multidisciplinari mirati alla qualificazione ambientale di siti urbani individuati.

L'articolo 2, nel delineare l'ambito applicativo della legge, lo limita alle opere realizzate sul territorio regionale, da parte delle pubbliche amministrazioni che non siano statali, né enti pubblici nazionali: la legge regionale non può, infatti, disciplinare l'esecuzione di opere da parte di amministrazioni dello Stato o di enti pubblici nazionali compresi nella lettera g) ('ordinamento e organizzazione amministrativa dello Stato e degli enti pubblici nazionali') dell'art. 117, comma secondo, della Costituzione. Le materie elencate al secondo comma dell'articolo 117 Cost., sono infatti attribuite alla competenza legislativa esclusiva dello Stato.

Vengono espressamente ricomprese nell'ambito applicativo della legge le opere di restauro, di ristrutturazione edilizia e di ristrutturazione urbanistica, come definite dalla legislazione statale. La legge specifica inoltre che, nel caso di restauro su un'opera pubblica che sia già di intrinseco valore artistico e abbia una sua unità storica perfetta, tale che l'inserimento di una ulteriore opera d'arte ne potrebbe compromettere l'armonia, il semplice restauro è considerato sufficiente per l'attuazione delle finalità della legge, senza obbligo di destinazione di ulteriori somme. La valutazione è in tali casi rimessa alla Commissione di cui all'articolo 5: si è voluto così creare una misura di flessibilità nell'applicazione della legge, laddove sarebbe incongruo prevedere

l'obbligo di accantonamenti di ulteriori somme da destinare ad opere d'arte, al contempo consentendo alle amministrazioni di evitare ulteriori esborsi di denaro, nel contesto di mantenimento della finalità di riqualificazione artistica.

Altre importanti previsioni della legge sono:

- la disposizione secondo cui la previsione dell'inserimento dell'opera d'arte deve essere di norma contemplata già nel progetto preliminare: con ciò dando forte impulso alla progettazione integrata di spazialità architettoniche, urbanistiche ed espressioni artistiche, in un quadro di unità tra le arti in cui progetto architettonico e opera d'arte vanno elaborati contestualmente e dovrebbero maturare in modo coordinato. Con l'inserimento dell'opera d'arte intesa quale esigenza prioritaria sin dalle fasi iniziali, l'impostazione del progetto e il suo sviluppo si avvarrebbero di un approccio più consapevole al momento artistico;
- l'utilizzo, per la graduazione della quota percentuale della spesa totale per l'opera pubblica che le amministrazioni devono destinare all'inserimento di opere d'arte, di un metodo a scaglioni, secondo il modello già utilizzato in Germania: così, detta quota non deve essere inferiore al 2% per la parte di spesa totale da 500mila a 5 milioni di euro; all'1% per la ulteriore parte di spesa totale fino a 10 milioni di euro; allo 0,5 % per la ulteriore parte di spesa totale eccedente i 10 milioni di euro. Base di calcolo su cui determinare il *quantum* della percentuale è il costo complessivo dell'intervento quale risultante dal computo metrico estimativo. Nessun obbligo è invece previsto per gli interventi che hanno un costo complessivo inferiore a 500.000,00 euro;
- anticipazione, nella nuova legge regionale, della fase di

individuazione dell'artista cui affidare l'esecuzione dell'opera d'arte: detta individuazione deve avvenire preferibilmente subito dopo l'approvazione del progetto preliminare, con ciò incentivando la più ampia integrazione fra le professionalità interessate;

- differenziazione della procedura di scelta dell'artista a seconda del costo dell'opera d'arte da realizzare: ove il costo dell'opera d'arte sia inferiore a 100.000,00 euro, attraverso una commissione 'semplificata' (composta dal committente ovvero da un suo rappresentante esperto in materia, da un critico-storico dell'arte nominato fra i membri dell'elenco regionale di cui all'articolo 6 e dal progettista); attraverso una procedura concorsuale e nomina di una commissione di concorso ove invece il costo sia superiore. In tale seconda ipotesi la commissione sarà composta da: dirigente del settore lavori pubblici o responsabile dell'ufficio tecnico dell'amministrazione proponente, che presiede la commissione; dirigente del settore cultura o responsabile del patrimonio culturale dell'amministrazione proponente; progettista; un rappresentante degli utenti dell'edificio o dell'infrastruttura, come suggerisce la legge dell'1% in Francia e affinché le 'buone pratiche' di partecipazione dei cittadini alla vita amministrativa pubblica siano sempre più cogenti anche attraverso la scelta in fase concorsuale e non solo nella fruizione; due membri scelti dall'Elenco regionale per l'arte contemporanea nelle opere pubbliche di cui all'articolo 6. Si prevede inoltre che venga sempre richiesta la partecipazione del Soprintendente ai beni artistici e storici competente o la nomina di un esperto in propria rappresentanza, da definirsi entro sessanta giorni dal ricevimento

della richiesta stessa. Non è infatti possibile imporre al Soprintendente – che è organo dell'amministrazione statale, ma la cui presenza la Regione intende assolutamente promuovere – la partecipazione a un organismo previsto dalla legge regionale: per questo è stata utilizzata una formula che consente ad esso di essere presente, in forma diretta o indiretta, secondo la sua discrezionalità e che, in mancanza, si provveda alla nomina di un ulteriore esperto individuato fra quelli di cui al comma 3, lettera e), affinché venga in ogni caso garantito che il numero dei componenti della commissione rimanga dispari. Viene infine chiarito, con una disposizione che vuole certamente garantire risparmi di spesa che, fatta eccezione per i membri esperti scelti dall'elenco regionale, la partecipazione ai lavori delle commissioni è senza oneri per la pubblica amministrazione (trattandosi di dipendenti pubblici);

- confermata la non collaudabilità dell'opera quale sanzione per il caso di mancato adempimento dell'obbligo di destinazione di una percentuale per l'arte. L'obbligo di dare applicazione alle prescrizioni della legge regionale è stato reso più pregnante altresì attraverso la previsione in base alla quale, ove il progetto definitivo non rechi la previsione dell'opera d'arte ed il relativo costo, esso non potrà essere approvato dagli organi competenti;

- previsione di un elenco regionale di esperti nelle materie storia dell'arte, critica d'arte, architettura e arti visive che coniughino competenze tecnico-amministrative a conoscenza artistica, cui affidare incarichi come membri della Commissione per l'individuazione dell'artista cui affidare l'esecuzione delle opere d'arte.

Il gruppo di studio autore del progetto di legge regionale *Norme regionali per l'arte negli edifici pubblici*

Cristina Ammaturo (Provveditorato Interregionale Opere Pubbliche dell'Emilia-Romagna e Marche del Ministero delle Infrastrutture e Trasporti)

Elena Bastianin (Servizio Affari legislativi Regione Emilia-Romagna)

Matilde Callari Galli (Docente di Antropologia culturale dell'Università di Bologna)

Piero Cammarota (Soprintendenza ai Beni Storici e Artistici Province di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna e Rimini)

Laura Carlini (IBC, Responsabile del Servizio Musei e Beni Culturali)

Claudia Collina (IBC, Servizio Musei e Beni Culturali)

Silvia D'Apote (già Provveditorato Interregionale Opere Pubbliche Emilia-Romagna e Marche del Ministero delle Infrastrutture e Trasporti)

Manuela Faustini Fustini (Settore Lavori Pubblici del Comune di Bologna)

Luigi Ficacci (Soprintendente ai Beni Storici e Artistici Province di Bologna, Ferrara, Forlì-Cesena, Ravenna e Rimini)

Paolo Frabboni (Direzione generale regionale dell'Emilia-Romagna del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Davide Marchi (Responsabile Edilizia scolastica della Provincia di Piacenza)

Paola Mazzitelli (Direzione generale regionale dell'Emilia-Romagna del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Piero Orlandi (IBC, Responsabile del Servizio Beni Architettonici e Ambientali)

Massimo Pulini (Artista e storico dell'arte, professore dell'Accademia di Belle Arti di Bologna)

Andrea Zanelli (IBC, Servizio Beni Architettonici e Ambientali)

Gabriele Zelli (Assessore ai lavori pubblici del Comune di Forlì)

Alessandro Zucchini (Direttore dell'IBC)

Relazione illustrativa al progetto di legge regionale recante *Norme regionali per l'arte negli edifici pubblici*

Dopo le modifiche al titolo V della Costituzione, la normativa concernente 'l'arte negli edifici pubblici' di cui alla nota legge 29 luglio 1949, n. 717, viene ricondotta tra le materie di legislazione concorrente di cui al comma terzo dell'articolo 117: viene cioè ritenuta rientrare nelle materie 'programmazione e organizzazione di attività culturali' e 'valorizzazione dei beni culturali e ambientali'.

La Regione Emilia-Romagna, vertendosi dunque in materia oggetto di potestà legislativa concorrente, come si ricava peraltro nelle *Linee guida per l'applicazione della legge n. 717/1949 recante norme per l'arte negli edifici pubblici*, di cui al decreto ministeriale 23 marzo 2006, con la legge in esame detta una propria disciplina, nel rispetto dei principi fondamentali espressamente stabiliti dallo Stato.

A livello regionale, un primo intervento legislativo volto a incentivare l'applicazione della legge n. 717 del 1949, e dunque finalizzato, in sostanza, alla promozione della qualità architettonica attraverso l'inserimento di opere d'arte negli edifici pubblici, si è avuto con la legge regionale 15 luglio 2002, n. 16. Detta normativa regionale, dedicata al recupero degli edifici storico-artistici e alla promozione della qualità architettonica e paesaggistica del territorio, annovera tra gli interventi in merito ai quali la regione è chiamata a programmare l'erogazione di finanziamenti nel perseguimento delle finalità della legge (quali il recupero e la valorizzazione degli edifici e dei luoghi di interesse storico-artistico, il miglioramento della qualità architettonica e il recupero del valore paesaggistico del territorio anche attraverso l'eliminazione delle opere incongrue), «l'inserimento

di opere d'arte in infrastrutture ed edifici pubblici e nelle loro aree di pertinenza, nel corso dei lavori di edificazione o di recupero degli stessi» (L.R. n. 16 del 2002, art. 2, comma 1, lettera g)).

In attuazione della menzionata legge regionale n. 16 del 2002, la Regione ha dunque in passato programmato l'erogazione di finanziamenti volti a far sì che i comuni promuovessero i concorsi di architettura quale modalità di innalzamento della qualità architettonica.

La finalità promozionale, di incentivo all'applicazione della legge n. 717 del 1949 viene ora ripresa dalla nuova legge regionale, la quale nasce dall'esigenza – avvertita anche a livello statale, come testimonia il nuovo disegno di legge quadro sulla qualità architettonica approvato dal Consiglio dei Ministri in data 19 novembre 2008 – di riportare l'attenzione sulla qualità architettonica e sulla necessità del suo innalzamento, cui certamente mira la previsione dell'obbligo, in capo alle amministrazioni pubbliche regionali, di destinare all'inserimento di opere d'arte nelle infrastrutture e negli edifici pubblici di nuova costruzione (o nella ristrutturazione edilizia o urbanistica di quelli esistenti, o all'acquisizione di opere di design o di opere d'arte come abbellimento), una quota della spesa totale, risultante dal computo metrico estimativo.

Si ritiene dunque che l'inserimento di opere d'arte negli edifici pubblici sia strumento necessario per il miglioramento della vivibilità dei luoghi, per la maggiore identificazione del cittadino coi luoghi pubblici, per l'innalzamento della qualità della vita e per la lotta al degrado urbano.

L'articolo 1 evidenzia le finalità che si intendono perseguire con il progetto di legge: esso, mediante l'incentivazione della realizzazione o della acquisizione di opere d'arte negli edifici pubblici, mira a favorire un maggior processo di identificazione e vivibilità dei luoghi attraverso quei valori estetici che solo l'integrazione tra tecniche artistiche e architettoniche può garantire: favorire una maggiore identificazione del cittadino coi luoghi pubblici, migliorare la vivibilità dell'ambiente urbano e, conseguentemente, la qualità della vita; incoraggiare i progetti che incentivino lo sviluppo armonico del territorio quale luogo d'identificazione per la collettività.

L'articolo 1, inoltre, opportunamente sottolinea che ci si muove nell'ambito dei principi stabiliti dalla legislazione statale (la materia all'interno della quale inquadrare la disciplina regionale per l'arte negli edifici pubblici, per la ripartizione della competenza legislativa tra Stato e regioni ai sensi dell'articolo 117 della Costituzione, è stata individuata, dalle summenzionate linee guida all'applicazione della legge n. 717/1949, nella «promozione e organizzazione di attività culturali», «valorizzazione dei beni culturali e ambientali». Si tratta, come detto, di materie oggetto di legislazione concorrente da parte delle regioni, le quali dunque possono dettare una propria disciplina in merito, ma nel rispetto delle norme di principio dettate in materia dallo Stato).

Al **comma 2** viene richiamato il principio di cui all'art. 2 (*Interventi promossi dalla Regione*) comma 1 lett. g) della legge regionale 15 luglio 2002, n. 16 (*Norme per il recupero degli edifici storico-artistici e la promozione della qualità architettonica e paesaggistica del territorio*): per conseguire

gli obiettivi di cui all'art. 1 (promozione del recupero e valorizzazione degli edifici e dei luoghi di interesse storico-artistico, miglioramento della qualità architettonica, recupero del valore paesaggistico del territorio anche attraverso l'eliminazione delle opere incongrue nel rispetto della legislazione statale vigente in materia di tutela di beni culturali), la Regione programma l'erogazione di finanziamenti per contribuire alla predisposizione e attuazione di alcuni tipi di intervento fra cui, quello di cui alla lettera g) e cioè «l'inserimento di opere d'arte in infrastrutture ed edifici pubblici e nelle loro aree di pertinenza, nel corso dei lavori di edificazione o di recupero degli stessi». La nuova legge regionale chiarisce cioè, con il citato richiamo, che gli interventi della legge regionale in esame sono finalizzati altresì alla realizzazione del principio di cui alla L.R. n. 16 del 2002.

Viene infine opportunamente chiarito il rapporto fra la nuova legge regionale e la legge 16 del 2002: i finanziamenti eventualmente erogati dalla Regione per valorizzare l'inserimento di opere d'arte negli edifici pubblici e nelle loro aree di pertinenza non possono essere utilizzati a copertura delle percentuali di cui all'articolo 4 della legge in esame.

L'articolo 2, nel delineare l'ambito applicativo della legge, lo limita alle opere realizzate sul territorio regionale, da parte delle pubbliche amministrazioni che non siano statali, né enti pubblici nazionali: la legge regionale non può, infatti, disciplinare l'esecuzione di opere da parte di amministrazioni dello Stato o di enti pubblici nazionali compresi nella lettera g) dell'art. 117, comma secondo, della Costituzione). Le materie elencate al secondo comma dell'articolo 117 della Costituzione, tra cui, ap-

punto, quella di cui alla lettera *g*) («ordinamento e organizzazione amministrativa dello Stato e degli enti pubblici nazionali») sono infatti attribuite alla competenza legislativa esclusiva dello Stato.

Vengono espressamente ricomprese nell'ambito applicativo della legge le opere di restauro, di ristrutturazione edilizia e di ristrutturazione urbanistica, come definite dalla legislazione statale. Sono opportunamente riportati i riferimenti normativi che contengono la definizione dei concetti di restauro, ristrutturazione edilizia e ristrutturazione urbanistica, i quali rientrano tra le opere alla cui realizzazione si applicano le previsioni della legge regionale.

Al comma 2, si specifica che nel caso di restauro su un'opera pubblica che sia già di intrinseco valore artistico e abbia una sua unità storica perfetta, tale che l'inserimento di una ulteriore opera d'arte ne potrebbe compromettere l'armonia, il semplice restauro è considerato sufficiente per l'attuazione delle finalità della legge, senza obbligo di destinazione di ulteriori somme. La valutazione è in tali casi rimessa alla Commissione di cui all'articolo 5, commi 2 e 3: si è voluto così creare una misura di flessibilità nell'applicazione della legge, laddove sarebbe incongruo prevedere l'obbligo di accantonamenti di ulteriori somme da destinare ad opere d'arte, al contempo consentendo alle amministrazioni di evitare ulteriori esborsi di denaro, nel contesto di mantenimento della finalità di riqualificazione artistica. La valutazione di tali casi viene rimessa alla commissione di cui all'articolo 5, nella duplice formazione prevista da tale norma, secondo i due diversi casi.

L'articolo 3 al comma 1 chiarisce che la previsione dell'inserimento dell'opera d'arte deve essere di norma contenuta già nel progetto preliminare, sia che l'opera pubblica costituisca invenzione progettuale, sia che essa sia oggetto di restauro o valorizzazione o ristrutturazione edilizia, e anche quando si tratti di opere di design espressamente realizzate per l'opera pubblica o di acquisizione successiva di opere d'arte: ciò in quanto, in un quadro di unità tra le arti, si intende privilegiare la progettazione integrata di spazialità architettoniche, urbanistiche ed espressioni artistiche, da definirsi possibilmente sin dalla prima invenzione progettuale e da calcolare nell'aspetto finanziario dell'opera pubblica. Ciò non esclude che il progetto contempri opere di design da realizzarsi appositamente per l'opera pubblica, né che esso rechi la previsione dell'acquisizione successiva di opere d'arte come abbellimento.

Il comma 2 specifica che per le opere pubbliche di restauro è ammessa l'acquisizione successiva di opere d'arte.

Il comma 3 prescrive invece quale sanzione per il caso in cui il progetto definitivo non rechi la previsione dell'opera d'arte o il relativo costo che il progetto non possa in tal caso essere approvato dagli organi competenti: si è così reso pregnante l'obbligo di dare applicazione alle prescrizioni della legge.

L'articolo 4 reca l'indicazione, in percentuale, della quota della spesa totale, risultante dal computo metrico estimativo, che le amministrazioni pubbliche devono destinare all'inserimento di opere d'arte. Per la graduazione della quota si è utilizzato un metodo a scaglioni.

Si è così prevista una sorta di graduazione della percen-

tuale: la quota da destinare all'inserimento di opere d'arte non deve essere inferiore al 2% per la parte di spesa totale da 500.000,00 di euro a 5.000.000,00 di euro; all'1% per la ulteriore parte di spesa totale fino a 10.000.000,00 di euro; allo 0,5% per la ulteriore parte di spesa totale eccedente i 10.000.000,00 di euro. Base di calcolo su cui determinare il *quantum* della percentuale è il costo complessivo dell'intervento quale risultante dal computo metrico estimativo. Nessun obbligo è invece previsto per gli interventi che hanno un costo complessivo inferiore a 500.000,00 di euro (si è mantenuta la soglia di esenzione, al di sotto della quale non trovano applicazione le previsioni della legge, sulla cifra prevista dalla legge n. 717 del 1949 tuttora in vigore).

L'articolo 5 prevede che l'individuazione dell'artista cui affidare l'esecuzione dell'opera d'arte debba avvenire tempestivamente, subito dopo l'approvazione del progetto preliminare. Questa fase è anticipata rispetto a quanto previsto dal disegno di legge del Governo – il cui articolo 10 si riferisce al progetto definitivo – perché si svolge già, di norma, nella fase della progettazione preliminare (che deve quindi di norma prevedere non solo l'inserimento dell'opera d'arte, ma possibilmente anche l'individuazione dell'artista). Vengono fatte salve motivate esigenze, dando così alle amministrazioni un margine di flessibilità operativa; viene altresì fatto salvo il caso in cui l'artista venga individuato nell'ambito del concorso di progettazione o del concorso di idee effettuato per il progetto, perché in tali casi già individuato 'a monte' e parte attiva della progettazione.

Con le previsioni di cui ai commi 2 e 3 si è scelto di differenziare la procedura di scelta dell'artista a seconda del costo dell'opera d'arte da realizzare, come avviene ora nel nuovo disegno di legge statale sulla qualità architettonica. Si avranno dunque due casi:

a) se il costo dell'opera d'arte da realizzare è inferiore a 100.000,00 euro, la scelta degli artisti viene compiuta da una commissione 'semplificata' composta dal committente ovvero da un suo rappresentante esperto in materia, da un critico-storico dell'arte nominato fra i membri dell'elenco regionale di cui all'articolo 6 e dal progettista.

b) Se il costo dell'opera d'arte da realizzare è invece pari o superiore a 100.000,00 euro, la scelta degli artisti avviene tramite una procedura concorsuale con nomina di una commissione di concorso composta da:

- il dirigente del settore lavori pubblici o responsabile dell'ufficio tecnico dell'amministrazione proponente, che presiede la commissione;
- il dirigente del settore cultura o responsabile del patrimonio culturale dell'amministrazione proponente;
- il progettista;
- un rappresentante degli utenti dell'edificio o dell'infrastruttura;
- due membri scelti dall'Elenco regionale per l'arte contemporanea nelle opere pubbliche di cui all'articolo 6.

Al comma 4 si prevede che venga richiesta la partecipazione del Soprintendente ai beni artistici e storici competente o la nomina di un esperto in propria rappresentanza, da definirsi entro sessanta giorni dal ricevimento della ri-

chiesta stessa. Non è infatti possibile imporre al Soprintendente – che è organo dell'amministrazione statale, ma la cui presenza la Regione intende assolutamente promuovere – la partecipazione a un organismo previsto dalla legge regionale: per questo è stata utilizzata una formula che consente ad esso di essere presente, in forma diretta o indiretta, secondo la sua discrezionalità e che, in mancanza, si provveda alla nomina di un ulteriore esperto individuato fra quelli di cui al comma 3, lettera e), affinché venga in ogni caso garantito che il numero dei componenti della commissione rimanga dispari.

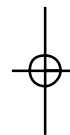
Il comma 6 chiarisce, con una disposizione che vuole certamente garantire risparmi di spesa che, fatta eccezione per i membri esperti scelti dall'elenco regionale, la partecipazione ai lavori delle commissioni di cui ai commi 2 e 3 è senza oneri per la pubblica amministrazione (trattandosi di dipendenti pubblici).

L'articolo 6 demanda a un avviso della Giunta la definizione di un elenco regionale di esperti nelle materie storia dell'arte, critica d'arte, architettura e arti visive che coniughino competenze tecnico-amministrative a conoscenza artistica, cui affidare incarichi come membri della Commissione per l'individuazione dell'artista cui affidare l'esecuzione delle opere d'arte, di cui all'articolo 5, comma 3.

L'articolo 7, dedicato alle sanzioni, in correlazione alle previsioni contenute nel recente disegno di legge del Governo prevede che, per le violazioni alla presente legge si applicano le sanzioni di cui all'articolo 2-bis della legge n. 717 del 1949, il quale prevede che, nelle opera-

zioni di collaudo delle opere pubbliche di cui alla legge, spetta al collaudatore accertare, sotto la sua personale responsabilità, l'adempimento degli obblighi previsti. In difetto, l'opera pubblica dovrà essere dichiarata non collaudabile, fino a quando gli obblighi di cui sopra non siano stati adempiuti. Il collaudatore ha l'obbligo di comunicare alla Giunta regionale l'adempimento o il mancato adempimento degli obblighi. Qualora l'amministrazione non provveda all'adempimento degli obblighi entro sei mesi dal completamento dei lavori, la Giunta regionale nomina un commissario straordinario che vi provvede, utilizzando le risorse finanziarie a ciò destinate. L'attività commissariale non dà titolo ad alcun compenso o indennità. Viene poi demandato a un successivo atto della Giunta regionale la definizione del procedimento per l'applicazione delle sanzioni previste per i casi di mancata applicazione della presente legge.

L'articolo 8 prevede, infine, che per il monitoraggio dell'applicazione della legge, la Giunta della Regione Emilia-Romagna si coordini con l'Osservatorio regionale per i lavori pubblici e con la Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici del MIBAC, anche concordando l'istituzione di un'apposita commissione comune e che la Commissione di monitoraggio ogni anno presenti alla Giunta apposita relazione.





Progetto di legge regionale *Norme regionali per l'arte negli edifici pubblici*

Articolo 1. Finalità e principi

1. La presente legge, nel rispetto delle norme di principio di cui alla legislazione statale in materia di promozione e organizzazione di attività culturali, valorizzazione dei beni culturali e ambientali, è volta, mediante la realizzazione o l'acquisizione di opere d'arte negli edifici pubblici, al perseguimento delle seguenti finalità:

- a) favorire una maggiore identificazione del cittadino coi luoghi pubblici;
- b) migliorare la vivibilità dell'ambiente urbano e la qualità della vita;
- c) incoraggiare i progetti pubblici volti allo sviluppo armonico del territorio quale luogo d'identificazione per la collettività;
- d) consolidare l'identità ed il senso di appartenenza della comunità locale.

2. Gli interventi di cui alla presente legge sono altresì finalizzati a realizzare il principio di valorizzazione dell'inserimento di opere d'arte negli edifici pubblici e nelle loro aree di pertinenza, sancito dall'articolo 2, comma 1, lettera g), della legge regionale 15 luglio 2002, n. 16. I finanziamenti di cui all'art. 2, comma 1, della legge regionale n. 16 del 2002 non possono essere utilizzati a copertura degli obblighi di cui all'art. 4 della presente legge.

Articolo 2. Ambito di applicazione

1. La presente legge si applica a tutte le tipologie di opere pubbliche, architettoniche ed infrastrutturali realizzate nella regione Emilia-Romagna dalle pubbliche amministrazioni

non comprese nell'articolo 117, comma secondo, lettera g) della Costituzione, ivi comprese le opere di:

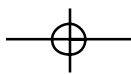
- a) restauro, come definito dall'articolo 29, comma 4, del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 (Codice dei beni culturali);
- B) ristrutturazione edilizia, come definita dall'articolo 3, comma 1, lettera d) del decreto del presidente della Repubblica 6 giugno 2001, n. 380 (*Testo unico dell'edilizia*);
- C) ristrutturazione urbanistica, come definita dall'articolo 3, comma 1, lettera f) del decreto del presidente della Repubblica n. 380 del 2001.

2. Ove l'opera pubblica sia già di intrinseco valore artistico ed abbia una sua unità storica perfetta, tale che l'inserimento di una ulteriore opera d'arte ne potrebbe compromettere l'armonia, il semplice restauro è considerato sufficiente per l'attuazione delle finalità della presente legge, senza obbligo di destinazione di ulteriori somme. La valutazione è in tali casi rimessa alla Commissione di cui all'articolo 5, commi 2 e 3.

Articolo 3. Individuazione delle opere d'arte negli edifici e nelle infrastrutture pubbliche

1. L'inserimento dell'opera d'arte deve essere di norma contemplato sin dal progetto preliminare, sia che l'opera pubblica costituisca invenzione progettuale, sia che essa sia oggetto di restauro o valorizzazione o ristrutturazione edilizia, ed anche quando si tratti di opere di design espressamente realizzate per l'opera pubblica o di acquisizione successiva di opere d'arte.





2. Per le opere pubbliche di restauro è ammessa l'acquisizione successiva di opere d'arte.

3. Ove il progetto definitivo non rechi l'indicazione dell'inserimento delle opere d'arte ed il relativo costo, non può essere approvato dagli organi competenti.

Articolo 4. Percentuali per l'arte contemporanea

1. Le amministrazioni di cui all'articolo 2 destinano all'inserimento di opere d'arte nelle infrastrutture e negli edifici pubblici di nuova costruzione o nella ristrutturazione edilizia o urbanistica di quelli esistenti, o all'acquisizione di opere di design o di opere d'arte come abbellimento, una quota della spesa totale, risultante dal computo metrico estimativo, non inferiore:

- a) al 2% per la parte di spesa totale da 500.000,00 di euro a 5.000.000,00 di euro;
- b) all'1% per la ulteriore parte di spesa totale fino a 10.000.000,00 di euro;
- c) allo 0,5% per la ulteriore parte di spesa totale eccedente i 10.000.000,00 di euro.

2. Nessun obbligo è previsto per gli interventi che hanno un costo complessivo inferiore a 500.000,00 di euro.

Articolo 5. Procedure di scelta delle opere d'arte

1. L'individuazione dell'artista cui affidare l'esecuzione dell'opera d'arte deve avvenire tempestivamente, subito dopo l'approvazione del progetto preliminare, fatte salve motivate esigenze e salvo il caso in cui l'artista venga individuato

nell'ambito del concorso di progettazione o del concorso di idee effettuato per il progetto.

2. Se il costo dell'opera d'arte da realizzare è inferiore a 100.000,00 euro la scelta degli artisti viene compiuta da una commissione composta dal committente ovvero da un suo rappresentante esperto in materia, da un critico-storico dell'arte nominato fra i membri dell'elenco regionale di cui all'articolo 7 e dal progettista.

3. Se il costo dell'opera d'arte da realizzare è pari o superiore a 100.000,00 euro, la scelta degli artisti avviene tramite una procedura concorsuale con nomina di una commissione di concorso composta da:

- a) il dirigente del settore lavori pubblici o responsabile dell'ufficio tecnico dell'amministrazione proponente, che presiede la commissione;
- b) il dirigente del settore cultura o responsabile del patrimonio culturale dell'amministrazione proponente;
- c) il progettista;
- d) un rappresentante degli utenti dell'edificio o dell'infrastruttura;
- e) due membri scelti dall'Elenco regionale per l'arte contemporanea nelle opere pubbliche di cui all'articolo 6.

4. Viene altresì richiesta la partecipazione del soprintendente ai beni artistici e storici competente o la nomina di un esperto in propria rappresentanza, da definirsi entro 60 (sessanta) giorni dal ricevimento della richiesta stessa. In mancanza si provvede alla nomina di un ulteriore esperto individuato fra quelli di cui al comma 3, lettera e).

5. La partecipazione ai lavori delle commissioni di cui ai



commi 2 e 3 per i componenti di cui alle lettere a), b) c) e d) è senza oneri per la pubblica amministrazione.

Articolo 6. Elenco regionale

1. Con avviso pubblico emanato dalla Giunta regionale si provvederà all'individuazione di un elenco regionale di personalità ed esperti in storia dell'arte, critica d'arte, architettura ed arti visive¹ che coniughino competenze tecnico-amministrative a conoscenza artistica, cui affidare incarichi come membri della Commissione di cui all'articolo 5, comma 3.

Articolo 7. Sanzioni

1. Per le violazioni alla presente legge si applicano le sanzioni di cui all'articolo 2-bis della legge n. 717 del 1949.
2. Nelle operazioni di collaudo delle opere pubbliche di cui alla presente legge il collaudatore dovrà accertare, sotto la sua personale responsabilità, l'adempimento degli obblighi previsti. In difetto, l'opera pubblica dovrà essere dichiarata non collaudabile, fino a quando gli obblighi di cui sopra siano stati adempiuti.

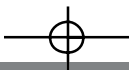
3. Il collaudatore ha l'obbligo di comunicare alla Giunta regionale l'adempimento o il mancato adempimento degli obblighi. Qualora l'amministrazione non provveda all'adempimento degli obblighi entro sei mesi dal completamento dei lavori, la Giunta regionale nomina un commissario straordinario che vi provvede, utilizzando le risorse finanziarie a ciò destinate. L'attività commissariale non dà titolo ad alcun compenso o indennità.

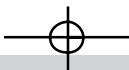
4. Con atto della Giunta regionale viene definito il procedimento per l'applicazione delle sanzioni previste per i casi di mancata applicazione della presente legge.

Art. 8. Monitoraggio

1. Per il monitoraggio dell'applicazione della presente legge, la Giunta della Regione Emilia-Romagna si coordina con l'Osservatorio regionale per i lavori pubblici e con la Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici, anche concordando l'istituzione di un'apposita commissione comune.
2. La Commissione di monitoraggio ogni anno presenta alla Giunta apposita relazione.

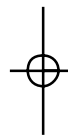
¹ Comprendere nelle categorie che possono chiedere di essere iscritti nell'elenco regionale ai fini della composizione della Commissione 1) Istituto Beni Artistici, Culturali e Naturali, 2) Università, 3) Accademie delle Belle Arti.

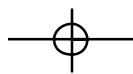




Apparati

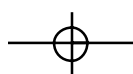


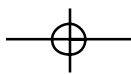




Indice dei luoghi del percento per l'arte

- Anzola dell'Emilia, Mediateca civica, 47, 53
- Anzola dell'Emilia, Scuola media 'Giovanni Pascoli', 158
- Argenta, Ausl Provincia di Ferrara - Ospedale Civile Mazzolani - Vandini, 82, 173
- Bellaria - Igea Marina, Comune, 223
- Bologna, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Facoltà di Lettere e Filosofia, 71, 164, 165
- Bologna, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Istituto di Matematica, 14, 104, 160
- Bologna, Ausl di Bologna - Ospedale Maggiore, 19, 22, 46, 53, 163, 164
- Bologna, Istituto Nazionale per l'Assicurazione contro gli Infortuni sul Lavoro (I.N.A.I.L.), 101, 161
- Bologna, MAMbo, 46, 53, 118, 166
- Bologna, Manifattura delle arti, 112
- Bologna, Ospedale Sant'Orsola, Istituti di Patologia Speciale Medica, Chirurgica, e Clinica Otorinolaringoiatra dell'Università di Bologna, 24, 47, 53, 62, 103, 162
- Bologna, Palazzo del Ministero dei Lavori Pubblici, ex Palazzo delle Telecomunicazioni, 60, 167
- Bologna, Scuola secondaria di primo grado 'F.M. Zanotti', 19, 103
- Bologna, Scuole dell'Infanzia comunali 'Masi Guidi', 159
- Bondeno, Ausl Provincia di Ferrara - Ospedale Fratelli Borselli, 48, 53, 82, 173
- Bondeno, Istituto Comprensivo Statale 'Teodoro Bonati', 174
- Carpi, Ausl di Modena, Ospedale di Carpi, 143
- Castel d'Aiano, Scuola elementare, 18
- Cento, Ausl Provincia di Ferrara - Distretto Ovest, 175
- Cesena, Istituto Professionale per il Commercio 'Cino Macrelli', 70, 74, 202, 204
- Cesena, Scuola media 'Tito Maccio Plauto', 52, 53, 203
- Conselice, Istituto Comprensivo Statale di Scuola dell'Infanzia, primaria e secondaria, 49, 53, 186
- Coriano, piazza don Minzoni, 52, 53, 224
- Faenza, Casa Museo 'Carlo Zauli', 39, 41, 66, 67, 68, 69
- Faenza, Caserma dell'Arma dei Carabinieri, 187
- Faenza, Istituto Ballardini, 19
- Faenza, Istituto Tecnico Commerciale Geometri 'Alfredo Oriani', 16, 17, 41, 50, 51, 53, 65, 188, 190
- Faenza, Ospedale civile, 71, 190, 191
- Faenza, Palazzo dello Sport 'Cattani', 50, 53, 189
- Faenza, Scuola elementare 'San Rocco', 191
- Faenza, Scuola media statale 'Francesco Lanzoni', 192
- Ferrara, Ausl Provincia di Ferrara - Dipartimento di Sanità Pubblica, 48, 53, 82, 178
- Ferrara, Istituto Tecnico Commerciale Statale 'Vincenzo Monti', 49, 53, 178
- Ferrara, Liceo Scientifico 'Antonio Roiti', 26, 180
- Ferrara, Liceo Scienze Sociali 'Giosuè Carducci', 49, 53, 177
- Ferrara, Ospedale per cronici dell'Arcispedale Sant'Anna, 25, 176
- Ferrara, Piscina Comunale, 179
- Ferrara, Scuola elementare 'Giacomo Leopardi', 181
- Ferrara, Scuola elementare 'Giacomo Matteotti', 182
- Fiorenzuola d'Arda, Ospedale civile, 121
- Forlì - Vecchiazzano, Ausl - Ospedale Morgagni-Pierantoni, 13, 14, 52, 53, 69, 70, 75, 109, 205, 206, 207, 208, 209
- Forlì, Ausl - Direzione Generale, 12, 75, 210
- Forlì, Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura, 15, 51, 53, 71, 104, 212

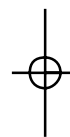




Forlì, Ginnasio Sportivo Comunale 'G. Ambrosini', 51, 53, 211	Lagosanto, Ospedale 'del Delta', 82, 183	Modena, Scuola media statale 'Pasquale Paoli', 149
Forlì, Istituto Statale Superiore 'Melozzo da Forlì/Roberto Ruffilli', 51, 53, 71, 215	Livorno, Capitaneria del Porto, 99	Modigliana, Ausl di Forlì - Country Hospital, 72, 221
Forlì, Istituto Tecnico Industriale 'Guglielmo Marconi', 213	Luzzara, Scuola media 'Enrico Fermi', 128	Montecchio Emilia, Ospedale Franchini, 107, 108
Forlì, Palazzo di Giustizia, 19, 62, 70, 103, 214	Marzabotto, Municipio, 47, 53, 71, 170	Pavullo nel Frignano, Ausl di Modena - Ospedale di Pavullo, 151
Forlì, Palestra di ginnastica artistica, 218	Meldola, Ausl di Forlì - Ospedale Civile, 220	Pavullo nel Frignano, Caserma dell'Arma dei Carabinieri, 150
Forlì, Scuola elementare 'Dante Alighieri', 69, 216	Meldola, Caserma dell'Arma dei Carabinieri, 52, 53, 220	Piacenza, Caserma dei Vigili del Fuoco, 43, 53, 126
Forlì, Scuola elementare 'Diego Fabbri', 51, 53, 75, 215	Mercato Saraceno, Istituto Ospedaliero 'Lorenzo Cappelli', 221	Piacenza, Istituto Professionale per i Servizi Commerciali e Turistici 'Alessandro Casali', 66, 122
Forlì, Scuola elementare 'Melozzo degli Ambrogli', 210	Migliarino, Scuola media, 183	Piacenza, Istituto Statale d'Istruzione Industriale 'Guglielmo Marconi', 43, 53, 58, 59, 67, 121, 124
Forlì, Scuola media 'Piero Maroncelli', 216	Miramare di Rimini, Scuola elementare, 52, 53, 70, 225	Piacenza, Istituto Tecnico 'Leonardo da Vinci', 60, 123
Forlì, Studentato Artstud, 75, 217	Modena - Baggiovara, Ospedale Sant'Agostino Estense, 45, 53, 81, 144	Piacenza, Istituto Tecnico Agrario Statale 'G. Raineri', 43, 53, 67, 68, 125
Forlimpopoli, Ausl di Forlì - Ospedale Civile, 217	Modena, Casa protetta Vignolese, 150	Piacenza, Palestra comunale, 43, 53, 65, 126
Gambettola, Scuole elementari 'Giovanni Pascoli', 219	Modena, Istituto Tecnico Commerciale Statale 'Jacopo Barozzi', 45, 53, 56, 60, 146	Pianoro, area verde, 31
Guastalla, Arma dei Carabinieri, Comando Compagnia Guastalla, 127	Modena, Istituto Tecnico Industriale per Chimica ed Elettronica 'Enrico Fermi', 148	Ravenna - Porto Corsini, Capitaneria di Porto di Ravenna, 49, 53, 81, 82, 197
Imola, Cimitero del Piratello, 47, 48, 53, 76, 169	Modena, Istituto Tecnico Industriale Statale 'Fermo Corni', 45, 53, 69, 145	Ravenna, Autorità portuale, 49, 53, 81, 83, 84, 85, 193, 194
Imola, Ospedale Santa Maria della Scaletta, 48, 53, 76, 168	Modena, Istituto Tecnico Statale per Geometri 'Guarino Guarini', 57	Ravenna, Caserma dell'Arma dei
Imola, Piscina Comunale, 18, 75	Modena, Scuola media statale 'Giosuè Carducci', 147	
Imola, Scuole Capuccini, 62, 167		



- Carabinieri, 50, 53, 79, 80, 201
 Ravenna, Istituto Tecnico 'Giuseppe
 Ginanni', 18, 19, 192
 Ravenna, Ospedale di Santa Maria delle
 Croci, 23, 71, 196
 Ravenna, Palazzo Polifunzionale per lo
 spettacolo sportivo, 81
 Ravenna, Scuola dell'Infanzia 'Lametta',
 50, 53, 198
 Ravenna, Scuola elementare 'Giovanni
 Pascoli', 200
 Ravenna, Scuola media 'Mario
 Montanari', 199
 Ravenna, Struttura socio-assistenziale per
 la terza età, 78, 201
 Ravenna, Tribunale Nuovo, 27, 50, 53,
 78, 195
 Reggio Emilia, Centro di
 Documentazione della Storia della
 Psichiatria 'San Lazzaro', 76, 131
 Reggio Emilia, Comando Provinciale Vigili
 del Fuoco, 60, 137
 Reggio Emilia, Istituto Tecnico Agrario
 'Antonio Zanelli', 128
 Reggio Emilia, Istituto Tecnico Industriale
 Statale 'Leopoldo Nobili', 44, 53, 64,
 130
 Reggio Emilia, Istituto Tecnico per
 Geometri 'Angelo Secchi', 69, 132
 Reggio Emilia, Istituto Tecnico Statale 'G.
 Scaruffi-C. Levi', 69, 133
 Reggio Emilia, Liceo Classico-Scientifico
 'Ariosto-Spallanzani', 60, 134
 Reggio Emilia, Opere di Servizi Educativi
 Assistenziali (O.s.e.a.), Villaggio
 Belvedere, chiesa di San Lorenzo, 43, 44,
 53, 72, 136
 Reggio Emilia, Pio Istituto Artigianelli,
 129
 Reggio Emilia, Raccolta d'Arte della
 Provincia, 62, 69, 135
 Reggiolo, Nuova Scuola elementare
 'Edmondo De Amicis', 138
 Rimini, Ausl, Sala Congressi, 73, 226
 Rimini, Casa circondariale, 52, 53, 230
 Rimini, Caserma dell'Arma dei
 Carabinieri, 52, 53, 79, 229
 Rimini, Comune di Rimini, ex Ospedale
 Aiuto materno, Pediatria e Ostetricia, 70,
 227
 Rimini, I.N.A.I.L., 228
 San Bartolomeo in Bosco, Scuola media
 'Adriano Aducco', 184
 San Giovanni in Persiceto, Istituto Statale
 d'Istruzione Tecnica e Scientifica
 'Archimede', 64, 171
 San Martino in Rio, Scuola media
 'Allegri', 45, 53, 139
 San Piero in Bagno, Ospedale Angioloni,
 222
 San Polo d'Enza, Scuola elementare
 'Renzo Pezzani', 61, 141
 Sant'Agostino, Cimitero Comunale, 185
 Sant'Ilario d'Enza, Centro culturale
 'Mavarta', 33, 45, 53, 79, 140
 Sant'Ilario d'Enza, Scuola secondaria di
 primo grado 'Leonardo da Vinci', 45, 53,
 60, 139
 Sassuolo, Arma dei Carabinieri,
 Comando Compagnia Sassuolo, 153
 Sassuolo, Scuola elementare 'Giovanni
 Pascoli', 154
 Sassuolo, Scuola media statale 'Primo
 Levi', 152
 Scandiano, Scuola elementare 'Lazzaro
 Spallanzani', 63, 142
 Sissa, Biblioteca civica, 127
 Spilamberto, Istituto comprensivo
 'Severino Fabriani', 155
 Vignola, Scuola media 'Ludovico Antonio
 Muratori', 46, 53, 157
 Zola Predosa, Scuola media statale
 'Francesco Francia', 172



Indice dei nomi

- Abruzzese, Alberto, 238
Acconci, Vito, 27
Adami, Valerio, 107, 108
Afro (Basaldella, Afro), 56
Alfieri, Fiorenzo, 237
Andrini, Alessandra, 29, 113, 115, 116
Angeli, Franco, 64
Arcangeli, Francesco, 55, 57, 61
Architectural & Art Company, 98
Argan, Giulio Carlo, 13, 17, 39, 85, 236
Assenza, Vincenzo, 68, 125
Aulenti, Gae, 85
Baldi, Pio, 237
Baldini, Giulio, 73
Baldini, Guido, 70, 74, 109, 174, 202, 210, 211, 225, 226
Barcellona, Pietro, 238
Barillà, Pino, 127
Barsotti, Lucia, 237
Basaldella, Dino, 60, 61, 146
Bauman, Zygmunt, 85, 92
Belting, Hans, 15
Benevolo, Leonardo, 85
Berenson, Bernard, 11
Barnabè, Duilio, 56
Bernardini, Carlo, 187
Berti, Sara, 183
Bertocchi, Paolo, 113, 116
Bertola, Chiara, 113
Bertozzi & Casoni, 76, 77, 168
Bertozzi, Mario, 217
Biancini, Angelo, 15, 19, 72, 190, 200, 210, 212, 221
Birolli, Renato, 56
Blaas-Pratscher, Katharina, 237
Boeri, Stefano, 238
Bohigas, Oriol, 23
Boifava, Bernardino, 109
Bois, Yve-Alain, 85
Bondi, Sandro, 241
Bonell, Esteve, 25
Bonito Oliva, Achille, 73, 85, 237
Bonora, Maurizio, 177, 185
Borgonzoni, Aldo, 56, 57, 60, 61
Botta, Mario, 83
Bottai, Giuseppe, 17, 55, 98, 234
Bottarelli, Maurizio, 222
Bottoni, Piero, 22
Bourriaud, Nicholas, 85
Breddo, Gastone, 56
Briguglio, Fabio, 238
Bruno, Giuliana, 91
Bucarelli, Palma, 39
Buchloh, Benjamin, 85
Cagli, Corrado, 56, 233
Caldari, Luciano, 219
Callegari, Vittorio, 66, 67, 122
Calò, Osvaldo, 216
Calza Bini, Alberto, 233
Campigli, Massimo, 70, 233
Capotondi, Claudio, 147
Cappello, Emanuele, 56
Cardarelli, Vincenzo, 15
Carena, Felice, 233
Carli Moretti, Paolo, 75
Carnevali, Erio, 81, 144
Carpigiani, Dante, 26
Carrà, Carlo, 233
Carrino, Nicola, 238
Cart de Lafontaine, H.P., 233
Casorati, Felice, 233
Cassinari, Bruno, 56
Castelli, Alfio, 103, 161
Catozzi, Riccardo, 82, 178
Cavallucci, Fabio, 238
Cavicchioni, Vittorio, 60, 69, 134
Celant, Germano, 73
Cerchi, Sandro, 19, 22, 164
Ceschia, Luciano, 69, 145
Chester, Aldrich, 233
Chighine, Alfredo, 56
Chilida, Eduardo, 25
Chini, Galileo, 102
Chipperfield, David, 237
Ciangottini, Giovanni, 56
Cicognara, Leopoldo, 16
Cinciarini, Gianni, 13, 25, 75, 109, 176, 213, 215, 217, 218
Ciorra, Giuseppe, 31
Clément, Gilles, 116

Colombara, Piergiorgio, 107, 108
Concerti, Umberto, 59, 67
Cook, Peter, 27
Corpora, Antonio, 56
Corsi, Carlo, 56
Corsini, Marco, 237
Corsini, Vittorio, 238
Cortesj, N., 199
Cosentino, Alfredo, 103
Cossyro, Michele, 153
Covili, Gino, 151
Crescentini, Manuela, 238
Cresciani, Gianfranco, 81
Crispolti, Enrico, 238, 239
D'Augusta, Vittorio, 70, 84, 109, 129, 204, 208, 224, 225
Daolio, Roberto, 113
Daveri, Pietro, 60, 123
De Luca, Marco, 83, 84, 85
De Michelis, Marco, 237
de Vita, Luciano, 62, 178
Del Duca, B., 103
Denis, Maurice, 233
Dezarrois, André, 233
Di Blasio, Elio, 76
Di Fausto, Florestano, 102
Di Mambro, Antonio, 237
Dorazio, Piero, 238
Dorfles, Gillo, 80
Eco, Umberto, 63
Emiliani, Andrea, 70, 236
Fanti, Giorgio, 57, 235
Fantin, Emilio, 113, 117
Fazzini, Pericle, 56
Ferrazzi, Ferruccio, 233
Ferri, Giuseppe, 224
Ferri, Patrizia, 238
Ferri, Rina, 63, 69, 142
Festa, Tano, 64
Figini, Luigi, 12, 22
Fioravanti, Ernesto, 183
Fogli, Andrea, 113, 117
Folin, Mariano, 237
Folli, Umberto, 186
Fontana, Lucio, 57, 70
Fonti, Daniela, 238
Foster, Hal, 85
Foster, Norman, 25
Fournier, Colin, 27
Francese, Franco, 56
Funi, Achille, 233
Furani, Gabrio, 75
Gadaleta, Ignazio, 81, 238
Gaibazzi, Remo, 72, 136
Galliani, Omar, 108
Galotti, Luigi, 109
Gandini, Gino, 69
Gaspari, Luciano, 56
Gaudí, Antoni, 97
Gehry, Frank, 25
Gerevich, Tiberio, 233
Gerra, Marco, 131
Ghermandi, Quinto, 19, 24, 60, 62, 103, 159, 162, 167, 214
Ghinelli, Mirko, 127
Ghini, Bianco, 181, 184
Giannetti, Emanuele, 175
Giordani, Pietro, 16
Giorgi, Franco, 12
Gnudi, Cesare, 15, 57, 235
Goberti, Gianfranco, 179, 182
Gorky, Arshile, 64
Greco, Leonardo, 56
Gregotti Associati, 30
Gropius, 64
Guccione, Margherita, 237, 238
Guttuso, Renato, 56, 57
Guzzi, Virgilio, 234
Haring, Keith, 32
Herzog & de Meuron, 25
Huber, Antonella, 104
Huntington, Samuel, 94
Iraci, Fernando, 77, 78
Isozaki, Arata, 25
Johnson, Philip, 98
Kandinsky, Wassily, 61
Koenig, Leo Von, 233
Korompay, Giovanni, 62
Kosuth, Joseph, 237
Krauss, Rosalind, 85

Le Corbusier, 64, 97, 233
Léger, Fernand, 64, 65
Leonardi, Nello, 60, 64, 137
Leoncillo (Leonardi, Leoncillo), 56, 70
Leoni, Alfonso, 104, 160
Leoni, Francesco, 103
Lewitt, Sol, 94
Linke, Armin, 113, 117
Lodola, Marco, 143
Lombardini, Giovanni, 84, 85
Loos, Adolf, 22, 97
Lotta, Daniela, 41
Lucca, Matteo, 82, 173
Lupano, Mario, 113
Lynch, Kevin, 92
Magelli, Vittorio, 150
Magnago Lampugnani, Vittorio, 85
Maier, Nataly, 81, 197
Mandelli, Pompilio, 56
Maraniello, Gianfranco, 118
Maraniello, Giuseppe, 79, 229
Marinetti, Filippo Tommaso, 233
Marini, Marino, 70
Marisaldi, Eva, 31, 114, 166
Marocco, Franco, 81, 82
Marra, Claudio, 113
Martella, Andrea, 237
Martin, Jean-Hubert, 93
Martina, Piero, 56
Martini, Arturo, 70
Marzot, Beppe, 69, 133, 216
Mateo, Josep Lluís, 25
Matisse, Henri, 21
Mazzacurati, Marino, 139
Meier, Richard, 25
Melandri, Pietro, 192
Melecchi, Pietro, 228
Mendini, Alessandro, 85
Mengoli, Giuseppe, 102
Mestrovich, Ivan, 233
Michelucci, Giovanni, 104
Mies van der Rohe, Ludwig, 25, 64
Minguzzi, Luciano, 56
Miralles, Enric, 25
Mirandola, Stefania, 76, 169
Mirko (Basaldella, Mirko), 56
Mirò, Joan, 25
Mocchint, Pino, 121
Molteni, Giovanni, 103
Monti, Paolo, 18
Moore, Henry, 35, 62, 69, 71, 82
Morigi Berti, Ines, 192
Morigi, Mario, 221
Morlotti, Ennio, 56
Morri, Elio, 70, 109, 205, 227
Munch, Edvard, 61
Muscolino, Maria Concetta, 84
Nati, Ilario, 76, 169
Neri, Augusto, 75, 213, 220
Nicolini, Renato, 243, 244
Niemeyer, Oscar, 85
Nouvel, Jean, 25, 85, 94
Ojetti, Ugo, 233
Oppo, Carlo Emilio, 233
Orlandi, Piero, 111, 113, 238
Orsetto Ghini, Morgana, 107, 108
Pace, Achille, 80
Pacelli, Maria Cristina, 82, 173
Palmieri, Claudio, 230
Palmieri, Luciano, 139
Pancaldi, Leone, 104
Paolozzi, Edoardo, 71
Papa, Antonio, 170
Papini, Roberto, 233
Parrello, Giuseppe, 84
Pasolini, Pier Paolo, 118
Pellegrini, Gino, 158
Pelloni, Tino, 152, 156
Penelope, Mario, 18
Peres, Armando, 237
Perli, Marco Gabriel, 220
Peverelli, Cesare, 56
Piacentini, Marcello, 233
Piano, Renzo, 25
Picasso, Pablo, 56, 58, 61, 62, 69
Piermarini, Sandro, 77, 78
Pietra, Italo, 17
Pilacci, Francesco, 234
Pinon, Helio, 25
Piovaccari, Luca, 84, 85, 194

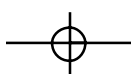
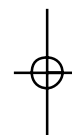
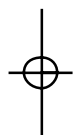
Piraccini, Osvaldo, 62, 203
Pistoletto, Michelangelo, 237
Pizzinato, Armando, 56
Planiscig, Leo, 233
Poiaghi, Luigi, 223
Pollini, Gino, 12
Polo, Marco, 85
Pompili, Graziano, 33, 79, 107, 108, 109, 140, 207
Ponti, Gio, 22, 233
Portoghesi, Paolo, 74
Pozzati, Concetto, 62, 64, 84, 171
Presti, Antonio, 238
Quintavalle, Arturo Carlo, 61
Quintavalle, Odilia, 65
Racagni, Paolo, 198
Raccagni, Andrea, 62
Raimondi, Giuseppe, 57, 235
Rambelli, Domenico, 70
Rangoni, Giuseppe, 101
Ravaglia, Luciano, 104
Ricchetti, Luciano, 60, 67, 123, 124
Ricci, Corrado, 17
Righini, Arrigo, 155
Riguzzi, Luigi, 103
Rinaldi, Antonio, 81
Rivalta Davide, 27, 78, 84, 85, 193, 195
Rocchi, Antonio, 18, 192
Rodin, Auguste, 79
Rogers, Ernesto Nathan, 25
Rogers, Richard, 25
Romano, Mili, 31, 113
Romiti, Sergio, 56
Ronchi, Cesare, 163
Rossi, Aldo, 74
Rossi, Ilario, 56
Rushdie, Salman, 93
Ruspaggiari, Gianni, 61, 69, 141
Sacco, Pierluigi, 237
Sam, Pietro, 68
Samorè, Marco, 28, 114, 118
Santandrea, Carlo, 138
Santini, Francesco, 101
Santomaso, Giuseppe, 56
Sardellini, Anita, 49, 83, 84
Sartelli, Germano, 18, 62, 167, 209
Sassi, Ivo, 71, 191
Scanavino, Emilio, 135
Scarabelli, Davide, 148
Schifano, Mario, 64
Secchi, Bernardo, 85
Seguri, Albano, 69, 128, 130, 132
Serio, Mario, 13
Serra, Margherita, 150
Serra, Richard, 25, 37
Sert, J.M., 233
Severini, Gino, 233
Siquieros, David Alfano, 58
Sironi, Mario, 58, 233
Siza, Alvaro, 25
Socrate, Mario, 13
Soli, Ivo, 157
Soutine, Chaïn, 61
Spadoni, Claudio, 84, 113
Spagnulo, Giuseppe, 80, 81, 189
Staccioli, Mauro, 238
Stagnani, Vincenzo, 70, 221
Tatò, Anna Maria, 238
Tavernari, Vittorio, 56, 57, 235
Terragni, Giuseppe, 22
Tizzoni, Secondo, 65, 67, 121, 126
Togliatti, Palmiro, 57
Torelli, Sabrina, 31
Treccani, Ernesto, 57
Trevisi Enzo, 57, 61
Turcato, Giulio, 55, 56
Uncini, Giuseppe, 79, 201
Vaccari, Alessandra, 113
Vaccaro, Giuseppe, 103
Vasari, Giorgio, 31, 97
Vasco, Sergio, 154
Vedova, Emilio, 56
Veltroni, Walter, 237, 240
Vento, Salvatore, 237
Venturi, Robert, 64
Vescovi, Enzo, 66, 69
Vettese, Angela, 237
Viaplana, Albert, 25
Vignoli, Farpi, 102
Villa, Emilio, 60

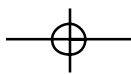


Violetta, Antonio, 201
Wagner, Richard, 21
Weiermair, Peter, 113
Xerra, William, 58, 67

Zamboni, Nicola, 71, 170, 172
Zanni, Sergio, 180
Zauli, Carlo, 13, 14, 16, 17, 19, 23, 40,
41, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 76, 109,

128, 164, 165, 188, 190, 191, 196, 206,
212, 215
Zigaina, Giuseppe, 149
Zoja, Luigi, 91





Finito di stampare
nell'anno 2009
da Editrice Compositori, Bologna

