

DI,
*Città nel
Mondo*

DIRETTORE RESPONSABILE

Carlo Sangalli

DIREZIONE SCIENTIFICA

Mauro Magatti, Giulio Sapelli

COORDINAMENTO EDITORIALE

Pasquale Alferj

COMITATO DI REDAZIONE

Mario Barone, Vittoria De Franco, Lucia Pastori,
Veronica Ronchi, Federica Villa

I contributi ospitati da “Dialoghi Internazionali. Città nel Mondo” impegnano solo gli autori. Trattandosi di uno spazio di discussione dove le idee si formano confrontandosi con altre idee, non sempre i punti di vista coincidono con quelli del promotore.

Tutti i diritti riservati

© 2008, Pearson Paravia Bruno Mondadori S.p.A.

È vietata la riproduzione, anche parziale o ad uso interno didattico, con qualsiasi mezzo, non autorizzata.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla siae del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da aidro, corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, e-mail segreteria@aidro.org e sito web www.aidro.org

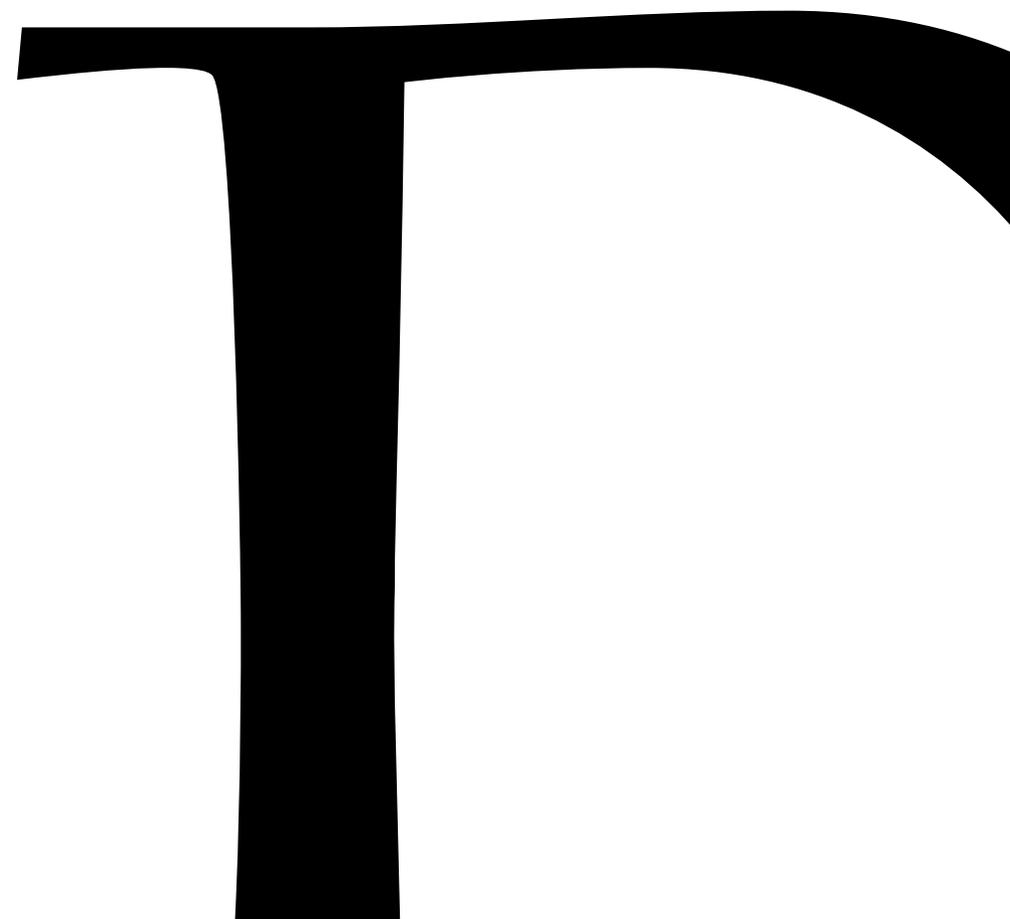
PROGETTO GRAFICO

Heartfelt Graphic Design Studio, Milano
www.heartfelt.it

FOTO DI COPERTINA

Alessandro Zuek Simonetti
www.zuekphotography.com

www.brunomondadori.com



LETTERE PER MILANO	Provocazioni milanesi	
LENTE D'INGRANDIMENTO	Mario Boselli. <i>Quante sfide per Milano!</i>	8
AVANGUARDIE	Nuovi processi di governo	
TRACCE E SEGNI	Giulio Sapelli. <i>Esiste una "quistione settentrionale"?</i>	10
PROIEZIONI GLOBALI	Alain Thierstein. <i>Monaco. Una megacittà-regione emergente</i>	14
IN FUGA	Alessandro Fornoni. <i>L'inafferrabile Expo. Conversazione con Pasquale Alferj</i>	30
SUL CAMPO	Frédéric Gilli. <i>Parigi, metropoli laboratorio di una gestione territoriale reinventata</i>	32
SAGGIO METROPOLITANO	Un'esplorazione della new generation con proiezione globale	
VISTA SULLA CITTÀ	Marco Morganti. <i>Se un chicco di grano... Conversazione con Pasquale Alferj</i>	46
	Johnny Dotti. <i>Percorsi d'impresa sociale: il gruppo cooperativo CGM</i>	52
	Alberto Salsi. <i>"Not for profit". È tempo di occuparci anche di governance e cultura della trasparenza</i>	56
	Giorgio Vittadini. <i>Dieci considerazioni intempestive sul "not for profit"</i>	60
	Culture nella città	
	Giuliano Di Caro. <i>Quando e perché scegliere Milano. La città raccontata da fuori</i>	66
	Luca Doninelli. <i>Una domanda ai miei amici architetti</i>	70
	Settori, imprese, iniziative nel mondo	
	Ernesto Gismondi. <i>Artemide. La lampada magica "with human light".</i>	72
	Testo raccolto da Veronica Ronchi	
	Storie di milanesi che hanno scelto di stare altrove e di stranieri che hanno deciso di vivere a Milano	
	Giuliano Di Caro. <i>Il colore è un'entità europea</i>	78
	Ricerche sulla città	
	Sara Rossi. <i>22 agosto 2008. Gente di Tbilisi</i>	82
	Claudia Sonino. <i>Vienna in tre istantanee</i>	90
	Sulle trasformazioni urbane del XXI secolo	
	Li Peilin. <i>I "villaggi in città" della Cina che cambia: il caso di Yang Cheng a Canton</i>	94
	Leslie Sklair. <i>Architettura iconica e globalizzazione capitalista</i>	114
	Le immagini raccontano	
	Dario Trento. <i>La Pinacoteca di Brera. Una storia milanese</i>	146

QUANTE SFIDE PER MILANO!

di Mario Boselli, presidente della Camera nazionale della moda italiana

La moda italiana, oltre a essere una voce importante della bilancia commerciale nazionale, costituisce per il complesso degli elementi che la caratterizzano – tradizione, creatività, imprenditorialità, tecnologia – il settore più rappresentativo del *made in Italy* all'estero, con ricadute positive su tutti gli altri settori, a cominciare da quelli più prossimi.

La leadership del sistema moda italiano ha il suo punto di forza nel *prêt-à-porter* alto di lusso: quello degli stilisti, per intenderci, che non producono capi unici ma collezioni prestigiose che racchiudono al loro interno un know-how unico. A livello mondiale, e quindi anche italiano, è il più importante in assoluto perché origina lavoro e ricchezza per l'intera filiera produttiva, dal tessile a monte al terziario a valle.

Milano ha ormai assunto il ruolo di punto di riferimento e di richiamo internazionale per la stampa e per i compratori, sia nel comparto Uomo sia nel comparto Donna. Infatti le settimane della moda più attese al mondo sono proprio le nostre.

Senza Milano tutta la macchina della moda italiana non funzionerebbe, perché Milano è di fatto la

capitale del *made in Italy*, il luogo dove si svolge la regia di tutto il sistema, l'unica città al mondo che ospita più di 600 showroom, non solo di case italiane ma anche di moltissimi marchi stranieri: è il cuore del business.

Per la conservazione della leadership di Milano, diventa sempre più strategico il tema della formazione, che deve riuscire a garantire l'immissione di nuovi talenti e rispondere a una serie di fabbisogni formativi che la turbolenza dei mercati in evoluzione e l'incertezza della crescente globalizzazione dell'economia fanno emergere come indispensabili. L'ottenimento di vantaggi in termini di competitività dipende dalla professionalità di tutte le risorse umane coinvolte. Occorre quindi fare in modo che il know-how acquisito negli anni, le buone prassi e la metodologia di lavoro possano essere trasferite alle nuove generazioni.

Parlare di formazione del settore moda vuol dire affrontare il problema della tipologia di competenze da trasferire ai tecnici, agli artigiani, ai creativi e ai manager del settore, per fare in modo che questi abbiano le capacità e le conoscenze appropriate

alle richieste che arrivano dal mercato del lavoro. La rilevazione e l'intervento sui fabbisogni formativi diventano quindi la variabile strategica per la conservazione di una leadership italiana e lombarda nella moda a livello internazionale. La chiave di successo per lavorare nella moda non è solo l'identificazione della figura professionale più richiesta ma la specializzazione e la preparazione messa in campo nell'ambito di qualsiasi area aziendale.

Parigi, Londra, New York, Anversa hanno puntato da anni sul tema della formazione, dando vita a scuole molto ambite e conosciute a livello internazionale; Milano invece, seppur dotata di buone scuole di moda private, non ha ancora spiccato il volo. È per questo che oggi siamo lieti di annunciare la più importante novità su questo fronte!

Devo onestamente dire che il primo che ha avuto l'illuminata idea di pensare una Città della moda a Milano è stato Nicola Trussardi più di venticinque anni fa. Dopo la sua scomparsa è stata costituita la fondazione Milano Città della moda e del design, che aveva l'obiettivo di portare avanti proprio quella sua intuizione.

L'intero progetto ha oggi assunto dimensioni maggiori, si è evoluto nel tempo e si è ampliato coinvolgendo importanti attori del mondo culturale e istituzionale, investitori privati e pubblici. Quella che sembrava solo una visione oggi ha un nome e un indirizzo: *fashion district*, inserito nel più ampio progetto di riqualificazione di Porta Nuova che prevede, così come voluto dal Comune di Milano, un recupero urbanistico dell'area Garibaldi-Varesine-Isola, che diventerà un'area moderna e di eccellenza internazionale.

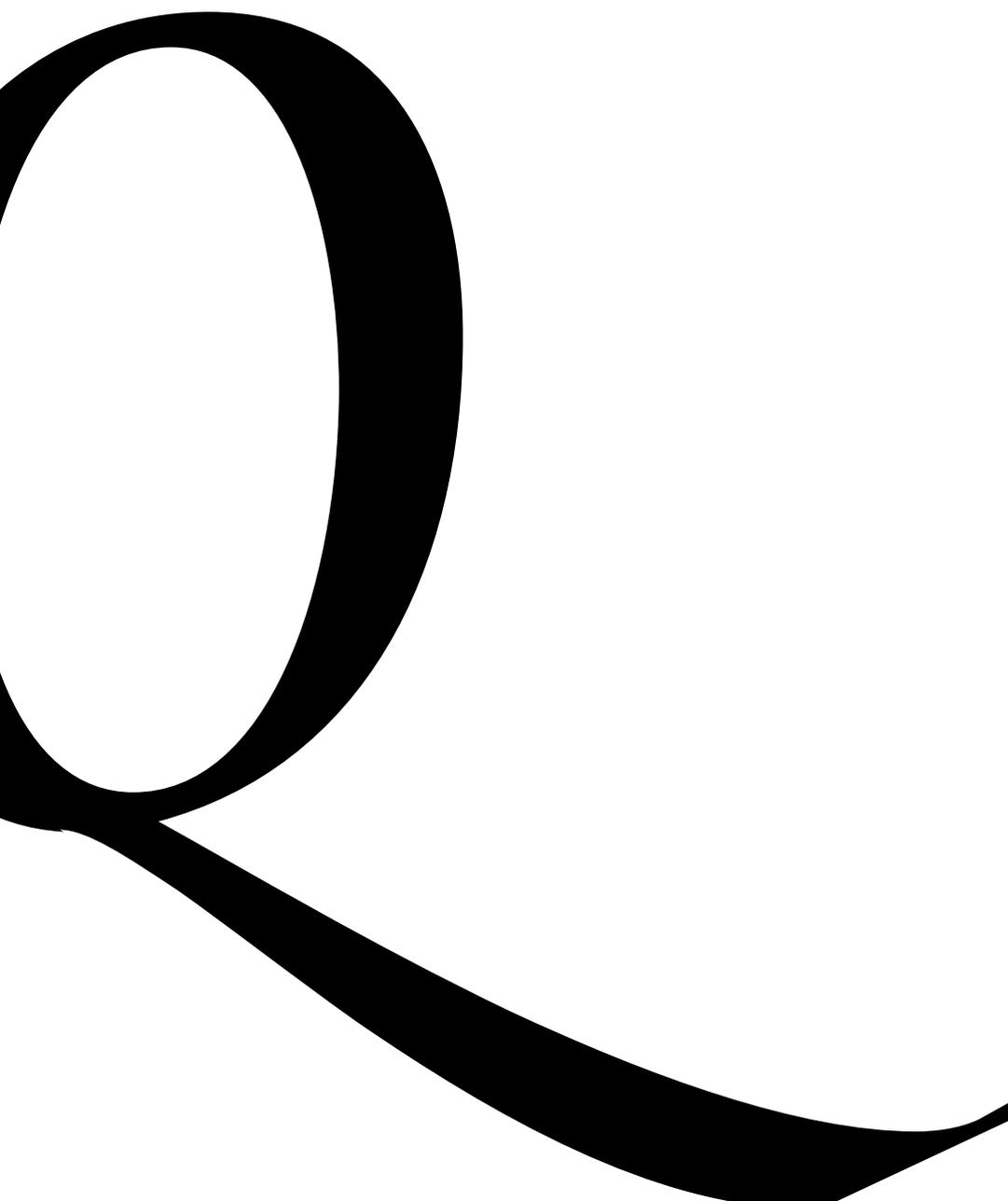
È prevista anche la costruzione di un edificio, di proprietà del Comune di Milano, che ospiterà corsi formativi di alta specializzazione, un "incubatore"

per giovani stilisti e grandi iniziative culturali legate al mondo della moda. Il bando di concorso per la progettazione è stato vinto dall'architetto Pierluigi Nicolini, con un edificio a forma di "cubo" alto circa trenta metri e concepito come un edificio-mondo per il coinvolgimento globale che ripropone al suo interno. Alla Camera nazionale della moda italiana è stato affidato il ruolo di coordinamento e di regia di tutte le attività che confluiranno al suo interno con l'obiettivo di realizzare, con l'aiuto delle più importanti università milanesi, l'Istituto nazionale di ricerca e innovazione per il settore moda – Fashion Institute of Milan. L'iniziativa, che vuole dare evidenza ai concetti di qualità, innovazione, ricerca e creatività, rappresenta un'idea progettuale di grande visione e generosità per la moda italiana e di importante promozione a livello internazionale per la città di Milano. Riservare queste attenzioni alla moda significa infatti far crescere Milano e favorire tutto il sistema-paese.

Finalmente anche Milano potrà guardare al futuro con un progetto di grande respiro internazionale per la formazione nel campo della moda, una vera punta di diamante destinata a competere con le migliori scuole al mondo.

Il piano di avanzamento dei lavori è già a buon punto, gli edifici saranno pronti tra il 2009 e il 2011. Il quartier generale della moda italiana sarà quindi più che rodato per il 2015 e potrà far fronte al meglio all'Expo universale.

L'Expo sarà l'occasione per accelerare i tempi e caricarsi di energia, rafforzando ancora di più un settore che continua a crescere e a dare il meglio di sé. Milano sarà invasa da visitatori che passeranno nel quadrilatero della moda e faranno shopping offrendo al mondo della moda opportunità uniche. **Quante sfide per Milano!**



ESISTE UNA “QUISTIONE SETTENTRIONALE”?

*di Giulio Sapelli, docente di Storia economica
all'Università degli Studi di Milano*

Debbo confessare in tutta modestia, ma dopo decenni di studi, riflessioni e viaggi alla Piovene in Italia e nel mondo, che io, umilissimo intellettuale orgoglioso di esserlo, a questa “quistione settentrionale” non credo. Ovvero, credo che esista una questione tutta ideologica e politica derivante dal blocco, verificatosi anni or sono e non previsto, nella circolazione più o meno cleptocratica e neocaciquistica delle classi politiche delle varie sinistre italiane, non più legittimate dal voto. È una “quistione” che esiste solo per gli irriducibili, i “cantori” di una sinistra che di quella circolazione sono i meccanici regolatori ideologici. È un bel problema, quindi, di storia e di sociolo-

gia della cultura, e nulla più. Interessantissimo. Il problema infatti è che, nonostante tutti i nuovi e arzigogolati paradigmi linguistici di cui quei “cantori” si vantano e che incantano ormai solo il nuovo ceto medio (gli operai per fortuna non sono toccati da un simile arzigogolare), sono rimasti senza opere da rappresentare. Non basta una terminologia nuova per fondare un nuovo paradigma.

Parole nuove dilagano sui quotidiani e sono ormai arcinote: flussi e controflussi, moltitudini e capitalismi personali, potere molecolare e ubiquo, plessi e bacini, e via discorrendo. Le ho ascoltate con attenzione e santa pazienza, ma non mi sognerei mai

di applicarle agli aggregati umani sociali. Cantano, i sunnominati cantori, solo operette o brevi arie con molti acuti. In verità sono rimasti senza voce. Si noti che tale “novalingua” nasconde un pensiero senza concetto e bene rappresenta la divisione saussuriana tra *langue* e *language*: hanno un *language* nuovo, infatti, che tuttavia oscilla nel nulla perché la *langue*, ossia gli archetipi morfemici fondativi, è sempre quella di un tempo. Capirete allora la confusione linguistica: la convenzione comunicativa deve fondarsi, per divenire relazionalità orale e scritta, sulla resezione della storia, sul suo annichilimento, sulla sua scomparsa come universo significativo dell'essere.

Guardiamo invece alla storia. Io non mi rassegno a non farlo. E allora le “quistioni” – come avrebbero detto il mai abbastanza citato Gramsci e i suoi maestri Machiavelli, Pareto, Mosca, Gentile – riguardano i casi di incompiutezza, innovazioni mancate, arretratezze croniche; non di affanni nella crescita e per la crescita e per gli strumenti che mancano ancora per garantirla in continuità. Ammesso, beninteso, che ciò sia auspicabile e possibile. Com'è appunto il caso storico e concreto delle regioni del mondo che sono più sviluppate di altre e che quindi in Europa e negli Stati Uniti sono passate – per quel che riguarda i settori in cui classifichiamo le attività in cui si esercita la produttività del lavoro e la valorizzazione capitalistica – dall'industria ai servizi, e stanno passando dall'agricoltura all'industria, essendo già passate per i servizi (guarda un po' gli scherzi della modernizzazione mondiale!) in Asia e in Africa.

Lasciando il canto per un attimo, in effetti è proprio così che ci è stato storicamente insegnato a pensare. E questo insegnamento sino a un certo punto della curva della storia ci è stato tramandato

in Italia da una tradizione dottissima sulla “quistione meridionale”, non da sociologi improvvisati o da giornalisti improvvisatisi sociologi o storici (ci sono le eccezioni felici perché non improvvisate, vedi Paolo Bricco); intellettuali del calibro di Giustino Fortunato, Guido Dorso, Francesco Saverio Nitti, Pasquale Saraceno, Adriano Olivetti, Luigi Musatti, Albert Mainster, Giorgio Ceriani Sebregondi, Felice Balbo, Agostino Paci... e potrei continuare. Tutte le riflessioni di e su codesti autori sono dimenticate, come sono dimenticate quelle degli studiosi del Nord italiano, in *primis* Cattaneo e, se vogliamo venire ai giorni nostri, l'indimenticabile Luciano Cafagna con un testo antologico di decenni or sono che dovrebbe continuare a far scuola e che varrebbe la pena rileggere. Se si guarda al mondo, poi, si hanno conferme che di tali “quistioni” son piene le esperienze di crescita economica e di “modernizzazioni senza sviluppo”. Si tratta di un dibattito sulle teorie della modernizzazione e sulla necessità che abbiamo di sottoporle a critica per intendere appieno il dibattito stesso in un contesto meno provinciale, così com'è necessario farlo per il cosiddetto declino, che spesso è null'altro che trasformazione. Naturalmente, per fare ciò, è necessaria una formidabile critica alle teorie della modernizzazione prevalenti. È in corso da qualche tempo, del resto, un loro ripensamento profondo. Si tratta di una riflessione che ora è promossa soprattutto dagli scienziati umani più raffinati. Essi cercano di superare le aporie che avevano caratterizzato la prima fase della critica alle teorie della modernizzazione sviluppatesi negli anni cinquanta. Queste ultime si fondavano su una serie di relazioni moncausali che avrebbero dovuto produrre una successione virtuosa tra: industrializzazione, diffusione del reddito, partecipazione politica, civilizzazione.

Quella prima fase critica rilevava il non meccanico circolo virtuoso tra i primi due termini (industrializzazione e reddito) e i secondi (partecipazione politica e civilizzazione). La partecipazione politica poteva essere non democratica e la modernizzazione poteva compiersi in forme ibride, ossia non regolate dall'orientamento legal-razionale degli attori, proliferando la corruzione, la discriminazione etnica e religiosa, la violenza. Tale fase critica coniava concetti importanti e decisivi per il progredire della riflessione. Ne ricordo solo tre: la pluralità di vie alla crescita; il concetto di neopatrimonialismo; la centralità del ruolo delle élite.

Il primo concetto enfatizzava il relativismo e la pluralità non tanto delle culture quanto delle civilizzazioni, e poneva in primo piano la storicità dell'essere sociale e i vincoli di lungo periodo che ciò disvelava.

Il secondo concetto strappava i veli della debolezza democratica e poneva sul palcoscenico della storia l'intreccio tra potere economico, controllo dello Stato – che era l'elemento cardine, non dimentichiamolo mai, dell'originario paradigma della modernizzazione – e potere invisibile della decisione socio-politica, che sta dietro i cesarismi e i populismi delle modernizzazioni incompiute.

Il terzo concetto sollevava il problema della responsabilità delle élite. Se il circolo virtuoso tra industrializzazione, diffusione del reddito, partecipazione politica e civilizzazione non si affermava, la responsabilità di tale fallimento era individuata nell'incapacità delle élite di realizzare tale obiettivo. Di qui la necessità teorica di comprenderne le cause attraverso nuovi strumenti analitici quali la prosopografia e la biografia, realizzando un difficile ma essenziale rapporto tra modelli interpretativi nomotetici e modelli interpretativi idiografici.

È in corso oggi una riflessione ancora più radicale. Si tratta della seconda fase della teoria critica, che vuole andar oltre l'interrogarsi sul fallimento della politica e rischia d'essere tautologica. Infatti erano le élite, che la modernizzazione doveva incivilire e sostituire, a costruire la politica: il fallimento di quest'ultima era il loro fallimento. Dato per scontato il fatto che il mercato non era in grado di agire per sostituirle o per costituirle, lo Stato avrebbe dovuto crearne di nuove: la mano visibile doveva porre le basi della diffusione di un'epidemiologia benefica, ibridante la crescita virtuosa tanto della società economica quanto della società civile. Sennonché il fatto che le classi dirigenti si costituivano sì ma non virtuosamente – non erano le élite che la teoria realistica della politica ha insegnato a una minoranza a vagheggiare – ha posto in discussione in modo radicale molti dei presupposti che operavano per favorire la sostituzione del mercato da parte dello Stato legal-razionale. A partire da questa consapevolezza s'invera, dunque, un ripensamento profondo, una svolta cognitiva ancora in corso e non compiuta, ma che è sicuramente destinata a essere benefica e che apre la via alla ricerca odierna.

Da tale ripensamento rinasce la teoria della sussidiarietà e del prevalere teorico e storico-concreto della società civile rispetto alla Stato. Su ciò da qualche tempo un manipolo di audaci sta cercando di ragionare e di far ragionare in tal senso anche in Italia. Tra questo manipolo io mi colloco.

La quinta del palcoscenico su cui si svolgeva e si svolge il dramma della modernizzazione inizia, per fortuna dell'umano, a configurarsi in forme nuove. È forse su questo che occorrerebbe comporre delle belle cantate, così da offrire agli aggregati umani sociali uno spettacolo non inquietante ma civilizzatore.

MONACO. UNA MEGACITTÀ-REGIONE EMERGENTE

di Alain Thierstein, docente di Sviluppo spaziale e
territoriale alla Munich University of Technology (TUM)
Traduzione di Laura Dal Carlo

DESCRIZIONE DELLA PROBLEMATICATA

È sempre più evidente, oggi, l'importanza delle attività economiche a forte contenuto cognitivo, definite unanimemente con il concetto di "economia cognitiva".¹ Essa assorbe sempre maggiori posti di lavoro, occupati, e crea valore. Nell'espansione dell'economia cognitiva, le caratteristiche qualitative delle localizzazioni delle attività economiche giocano un ruolo fondamentale. La concorrenza internazionale è d'incentivo sia all'analisi scientifica sia alla discussione economico-politica a essa relativa. L'economia cognitiva crea una nuova gerarchizzazione di localizzazioni, per quanto a livello spaziale non siano ancora percepite tali. Nei centri urbani si concentrano attività di imprese private e pubbliche di grande valore. In generale, nel corso dell'ultimo decennio, sociologi, urbanisti e politici hanno indirizzato sempre più la loro attenzione alla rivalutazione dei criteri regionali.²

Le moderne infrastrutture dei trasporti e delle co-

¹ O anche "economia della conoscenza".

² M. Storper, *The Regional World Territorial Development in a Global Economy*, The Guilford Press, New York - London 1997; P. Weichart, "Designerregionen-Antworten an die Herausforderungen des globalen Standortwettbewerbs", in "Informationen zur Raumentwicklung", 2000, pp. 549-564.

municazioni favoriscono e incentivano la mobilità di beni e persone e la divisione del lavoro. Flussi cognitivi, capitale umano, servizi e prodotti specializzati si concentrano nelle grandi aree urbane. Le infrastrutture moderne della comunicazione incrementano i collegamenti tra agglomerati urbani multipolari. Tale ampliamento dei criteri, denominato riscalizzazione (*re-scaling*),³ porta alla creazione di nuove gerarchie spaziali (per esempio le regioni metropolitane) e a una divisione del lavoro più ampia e più funzionale. Grazie alle nuove dinamiche aziendali createsi e alla mobilità del lavoro, le città vicino a Monaco, che un tempo avevano una loro autonomia, ora sono più legate alla città leader e maggiormente interdipendenti con essa. Una delle maggiori sfide consiste ora nel dare visibilità al cosiddetto “sviluppo spaziale occulto” (*Raumentwicklung im Verborgenen*),⁴ attribuendo alle città un volto più tangibile e contorni meglio definiti.⁵ Questo articolo si propone di sviluppare un'indagine analitico-funzionale sulle regioni metropolitane ed è centrato sulla messa in evidenza dei rapporti funzionali che legano porzioni di aree di una regione metropolitana al loro nucleo centrale, o meglio – nel caso di regioni metropolitane fortemente policentriche – ai loro rispettivi nuclei metropolitani. A tale proposito facciamo riferimento al concetto di megacittà-regione che Hall e Pain definiscono come: «Una serie di cittadine e città, da un numero

che va dalle 10 alle 50, fisicamente separate tra loro ma collegate da una rete funzionale, agglomerate attorno a una o più città centrali, che costituiscono un'enorme potenza economica grazie alla nuova distribuzione funzionale del lavoro».⁶ Attualmente non esiste ancora una definizione universalmente riconosciuta e inequivocabile del concetto di “regione metropolitana”. La maggior parte degli esperti del settore tuttavia vede in questo contesto spaziale una concentrazione di determinate funzioni globalmente significative come, per esempio, quelle decisionali, innovative, di *gateway* e funzioni simboliche.⁷ Una caratteristica delle regioni metropolitane è la loro coesione funzionale, grazie alle connessioni a livello interregionale dei rispettivi centri; tali connessioni interne devono quindi essere maggiori di quelle esterne. In primo luogo, il campo d'azione di tali connessioni si misura approssimativamente tramite i tempi di spostamento in automobile, da 60 a 90 minuti, da un “nodo” specifico come l'aeroporto di una metropoli o il centro città. Le regioni metropolitane dispongono di una massa critica di due-tre milioni di abitanti e di almeno una metropoli significativa, ossia che abbia portata internazionale. Poiché le funzioni di ogni regione metropolitana, a seconda dei settori specifici, coprono campi d'azione variamente estesi, non sarebbe corretto creare delle linee di demarcazione troppo nette.

3 N. Brenner, “Globalisation as Reterritorialisation: The Re-scaling of Urban in the European Union”, in “Urban Studies”, n. 36, 1999, pp. 345-351.

4 A. Thierstein, C. Kruse, L. Glanzmann, S. Gabi, N. Grillon, *Raumentwicklung im Verborgenen. Untersuchungen und Handlungsfelder für die Entwicklung der Metropolregion Nordschweiz*, NZZ Buchverlag, Zürich 2006.

5 A. Thierstein, A. Förster (eds.), *The Image and the Region-Making Mega City Regions Visible!*, Lars Müller, Baden 2008.

6 P. Hall, K. Pain, *The Polycentric Metropolis. Learning from Mega-City Regions in Europe*, Earthscan, London 2006.

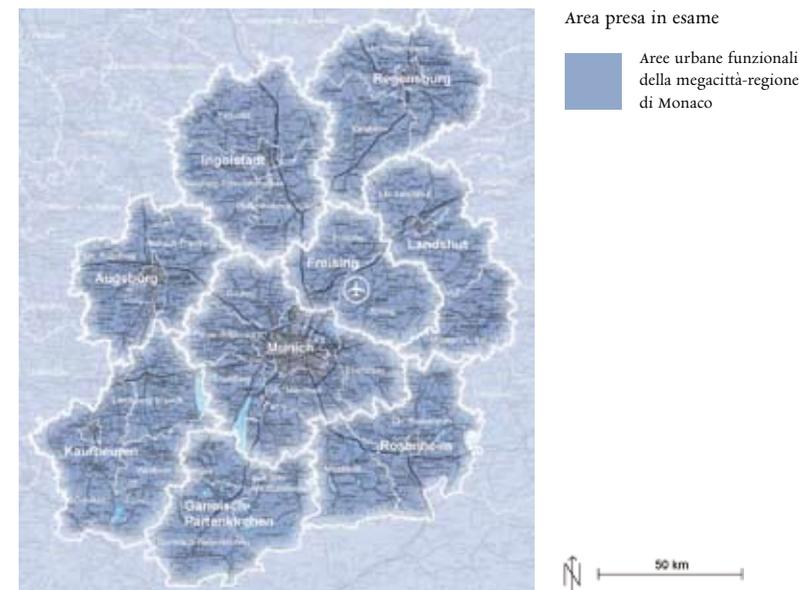
7 H.H. Blotevogel, “Deutsche Metropolregionen in der Vernetzung”, in “Informationen zur Raumentwicklung”, n. 6-7, 2002, pp. 345-351; A. Thierstein, P. Dümmler, C. Kruse, “Die europäische Metropolregion Zürich: zu gross um wahr zu sein?”, in “disP”, n. 152, pp. 87-94.

LA MEGACITTÀ-REGIONE DI MONACO COME SPAZIO RELAZIONALE

La figura 1 rappresenta l'estensione geografica della regione metropolitana di Monaco attraverso i risultati di un'indagine funzionale-analitica. In quest'area risiedono 5,3 milioni di abitanti

e lavorano 1,9 milioni scarsi di occupati regolari. Il bacino d'utenza è quindi molto più esteso di quanto non lo sia la reale regione di Monaco.

Fig. 1 – Estensione della megacittà-regione di Monaco



Fonte: Thierstein et al. 2007

Il centro principale della regione metropolitana è la città di Monaco. Se consideriamo come indicatori la popolazione e il numero di occupati, essa presenta un carattere monocentrico. Nell'hinterland più prossimo alla città si trovano ulteriori centri secondari significativi, con bacini d'utenza propri. Il totale dei posti di lavoro di tutte le altre aree funzionali raggiunge quasi il valore dell'area funzionale di Monaco. La regione metropolitana di Monaco e Monaco stessa, che costituisce il suo fulcro, rappresentano una delle regioni più attrattive ed economicamente più fiorenti della Germania.⁸ Il prodotto interno lordo della regione pianificata di Monaco, con 46.600 euro pro capite su base annua, rappresenta il valore più alto di tutta la Germania e supera nettamente quelli di altre regioni metropolitane.⁹ Il programma d'incentivi economici denominato "Iniziativa d'incentivazione economica Grande area di Monaco" (*Greater Munich Area, GMA*) promuove tutta l'area economica della Baviera meridionale come "regione della conoscenza". Quest'area comprende, inoltre, le aree funzionali di Monaco, Augusta, Ingolstadt, Freising, Landshut e parte di Rosenheim. Nella regione metropolitana di Monaco si trovano università di fama internazionale, importanti istituzioni scientifiche di ricerca e diversi istituti della Fraunhofer Gesellschaft e Max-Planck Gesellschaft e le loro rispettive sedi centrali.

8 IHK München, *Metropolregion München-das Kraftzentrum Deutschlands. Deutsche Metropolregionen im Vergleich. Industrie – und Handelskammer für München, München 2003*; Institut der Deutschen Wirtschaft Köln Consult GmbH, *Großstadtvergleich. Deutsche Großstädte im Vergleich. IW Consult GmbH, München 2005*.

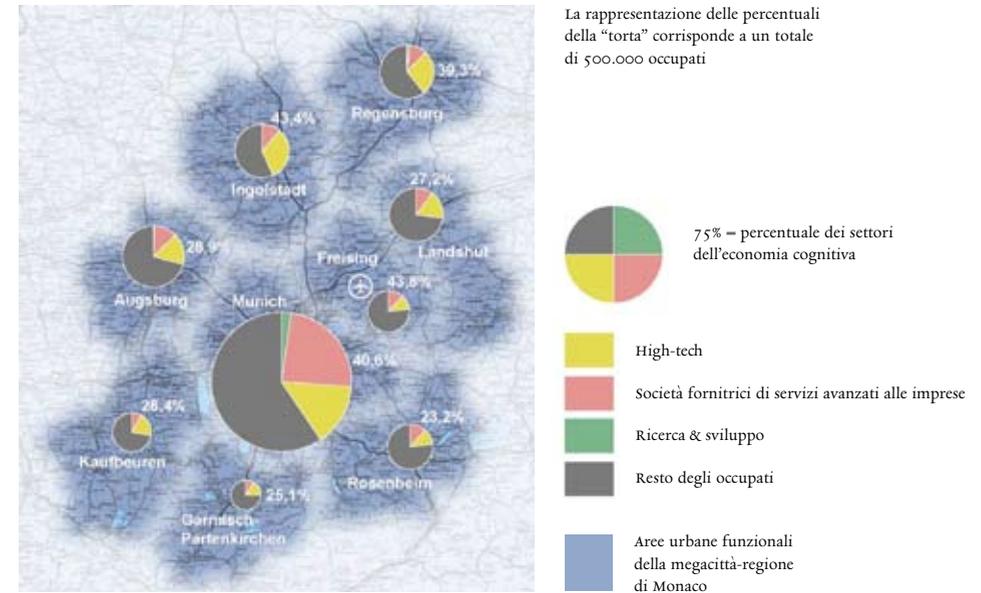
9 INKAR, *Indikatoren und Karten zur Raum – und Stadtentwicklung. Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, Bonn 2006*.

La tesi di Neil Brenner¹⁰ secondo la quale le imprese innovative dell'economia cognitiva si concentrano in aree dotate di competenze tecnico-scientifiche e specialistiche, e provviste di una fitta rete di collegamenti, trova la sua valida dimostrazione nella regione metropolitana di Monaco. La percentuale dei "lavoratori della conoscenza" (residenti, con diploma di scuola superiore) in quest'area metropolitana è più alta che in tutto il resto della Baviera. Questo dato era già presente nel 1999, quando, nella regione metropolitana di Monaco, la percentuale dei "lavoratori della conoscenza" occupati in settori scientifici era del 35%, percentuale più alta dell'intera Baviera (28,9%). Nel corso dei sette anni successivi tale percentuale è aumentata mediamente – sempre nella regione metropolitana – del 4,7%, arrivando così al 39,7%. Nel resto della Baviera l'aumento degli occupati nei principali settori dell'economia cognitiva, durante lo stesso periodo, è stato solo del 3,6% e l'andamento procede a un livello inferiore rispetto a quello della regione metropolitana di Monaco. Ciò dimostra un effetto strutturale positivo, in quanto la percentuale di settori in forte crescita, prendendo in considerazione un'area parziale rispetto a un'area complessiva, registra uno sviluppo superiore alla media.¹¹ La regione metropolitana di Monaco dispone di centri minori con struttura economica eterogenea.

10 N. Brenner, *art. cit.*

11 B. Buser, G. Giuliano, S. Buchli, T. Gsponer, P. Rieder, *Shiff-Analyse für die Regionen des Wallis, Institut für Agrarwirtschaft, ETH, Zürich 2003*, p. 8.

Fig. 2 – Occupati nel settore della cognitività nella megacittà-regione di Monaco



Fonte: Thierstein et al. 2007

Questo vale anche per i settori dell'economia cognitiva. Le aree funzionali secondarie situate intorno a Monaco presentano una concentrazione di settori high-tech maggiore che nell'area funzionale della stessa Monaco. Fa eccezione l'area di Freising, che presenta una percentuale visibilmente alta di attività di servizi (terziario, figura 2). Verosimilmente tale risultato è dovuto al collegamento diretto con l'aeroporto.¹²

12 A. Thierstein, B. Buser, T. Vofskamp, S. Hampe, *Auswirkungen des Vorhabens 3. Start und Landebahn auf Wirtschaft und Siedlung in Flughafenland, Flughafen München GmbH, München 2007*.

La forte concentrazione di alta tecnologia presente a Ingolstadt è dovuta alle industrie automobilistiche lì insediate e alle aziende dell'indotto. L'area funzionale di Monaco detiene il primato, in termini percentuali, degli occupati nell'economia cognitiva, e risulta significativo anche il peso delle attività di servizio a essa relative.

CONNESSIONI LOCALI NELLA MEGACITTÀ-REGIONE DI MONACO

La regione metropolitana è costituita da diverse aree tipologiche: centri densamente urbanizzati, aree circostanti trasformate in centri urbani, aree rurali che tuttavia presentano un'impronta cittadina grazie a connessioni funzionali; tutte zone collegate da una rete di infrastrutture efficienti. Nella città di Monaco, le aree di connessione non strettamente legate da interazioni fisiche e funzionali coprono un raggio d'azione di gran lunga più ampio rispetto alle regioni pianificate e collegate solo fisicamente.¹³ Manuel Castells evidenzia il significato di questa tipologia di aree di spazi interconnessi che si stanno delineando sempre più chiaramente: «Le nostre società sono costruite intorno a dei flussi: flussi di capitale, d'informazioni, di tecnologie, d'interazioni organizzative [...] Sono espressione del processo che domina la nostra vita economica, politica, simbolica. Suggestivo quindi l'idea che esista una nuova forma spaziale caratteristica delle dinamiche sociali che dominano e forgiare una società in rete: lo spazio dei flussi».¹⁴ Perché questi «flussi» e lo «spazio dei flussi» sono così importanti? Le imprese innovative hanno successo sul lungo periodo, creano posti di lavoro e in questo modo esercitano un'influenza significativa sulla struttura del contesto nel quale operano. Più un'impresa è coinvolta in tali «flussi», più si trova in una posizione centrale, prestigiosa e facilmente accessibile, maggiore sarà il suo potenziale di successo e la sua possibilità di apportare continua

innovazione. Le regioni metropolitane cominciano a contraddistinguersi quali aree multipolari ad alta densità, in grado di abbinare e valorizzare al massimo due grandi qualità. Esse combinano, infatti, le competenze delle imprese operanti nell'ambito dell'economia cognitiva e creano i presupposti che permettono un confronto internazionale relativo a questa rete. Inoltre, le regioni metropolitane devono essere in grado di fornire alle singole zone d'insediamento delle imprese, sia nelle aree a esse adiacenti sia in un più vasto comprensorio, un notevole livello qualitativo dal punto di vista infrastrutturale, ambientale, culturale e della «città costruita». L'incontro tra «spazi di flusso» di alto valore qualitativo e i cosiddetti «spazi di luogo» (*spaces of place*) di livello superiore rende le regioni metropolitane aree strategicamente importanti per l'economia cognitiva. Collegamenti costituiti da una rete immateriale tra attività di aziende del settore dell'economia cognitiva possono essere monitorati sia nell'ambito di reti aziendali interne sia tra i singoli produttori di valore della catena di produzione del valore esterne alle aziende stesse.¹⁵

13 A. Thierstein, S. Lüthi, C. Krause, S. Gabi, L. Glanzmann, N. Grillon, «Raumentwicklung im Verborgenen...», art. cit.

14 M. Castells, *The Information Age: Economy, Society and Culture*, Blackwell, Malden 1996, p. 412.

15 A. Thierstein, S. Lüthi, C. Krause, S. Gabi, L. Glanzmann, «The changing value chain of the knowledge economy. Spatial impact of intra-firm and inter-firm networks within the emerging Mega-City Region of Northern Switzerland», in «Regional Studies» (di prossima pubblicazione).

ANALISI DELLE CONNETTIVITÀ INTRAZIENDALI

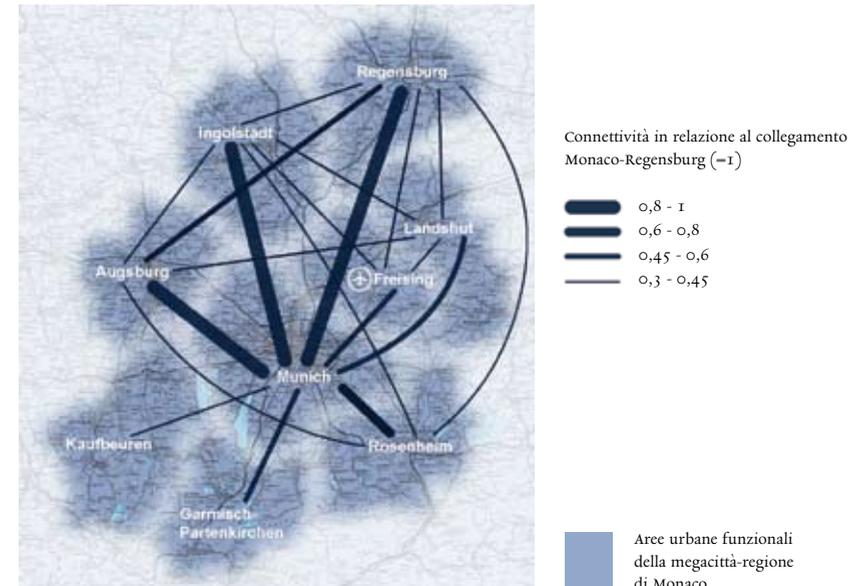
I network delle aziende multisettore dell'Advanced Producer Service (APS), quelle del settore high-tech, vengono analizzate sulla base di diverse scale spaziali, e cioè a livello regionale, nazionale e internazionale. Queste reti forniscono, con una buona approssimazione, dati fondamentali relativi ai flussi d'informazione e comunicazione.

Schemi di connettività

Le imprese APS costituiscono spesso una rete siste-

matica e sono collocate in zone diverse della megacittà-regione. Esse cercano di essere il più possibile vicine ai loro clienti. Monaco è il centro di questo denso network ma, nonostante ciò, stanno emergendo connettività laterali che aggirano la centralità dominante. Nell'ambito della megacittà-regione, Monaco e Regensburg godono della più solida rete di connettività intraaziendale. Se posizioniamo Monaco al centro della nostra illustrazione, risulta evidente una rete di connessioni relativamente forte con Ingolstadt e Augsburg (figura 3).

Fig. 3 – Connettività intraaziendale di società fornitrici di servizi avanzati alle imprese nella megacittà-regione di Monaco



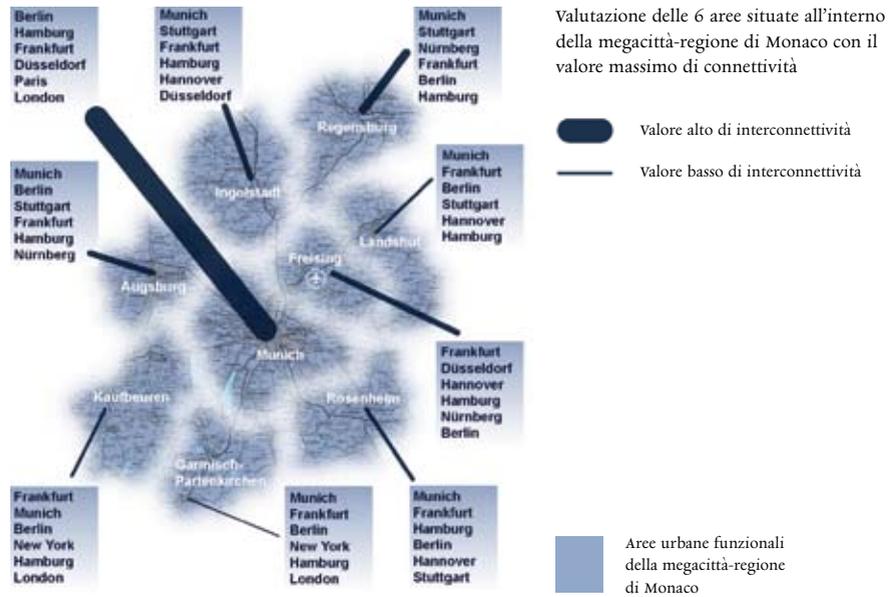
Fonte: Thierstein et al. 2007

Intensità e gerarchia della connettività

Nell'ambito dell'economia cognitiva i modelli spaziali differiscono. Vi sono differenze significative tra le connettività delle imprese APS e le aziende high-tech. Osservando il settore APS, e cioè le aziende che fornisc

sono servizi avanzati alle imprese, Monaco è la città più fortemente connessa a tre grandi città nazionali, seguita da Parigi e Londra come città-globali. Monaco, rispetto a tutte le altre aree urbane funzionali, è il centro dominante della megacittà-regione (figura 4).

Fig. 4 – Grado d'intensità delle connessioni tra le aziende fornitrici di servizi avanzati alle imprese APS in aree nazionali e internazionali

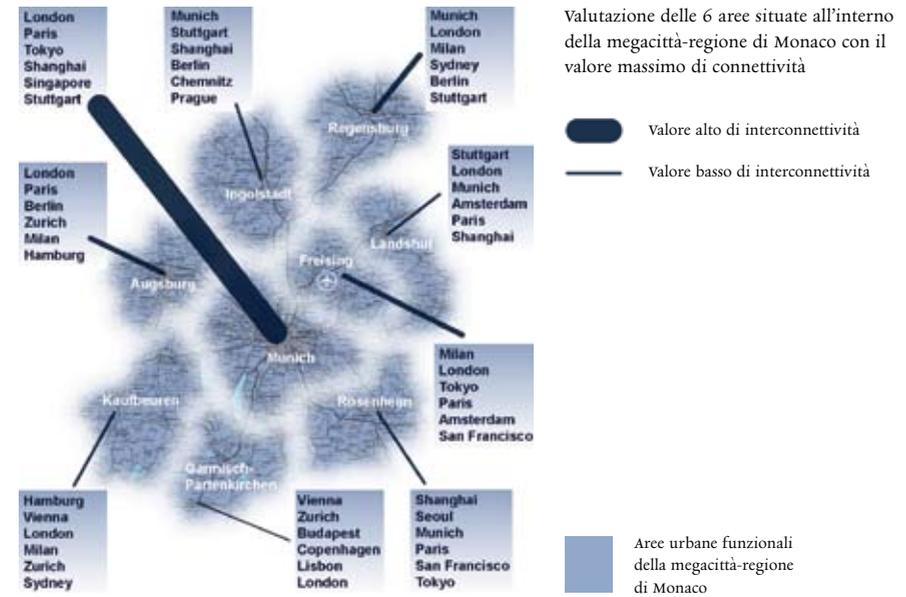


Fonte: Thierstein et al. 2007

Il settore high-tech è caratterizzato da un miglior posizionamento a livello internazionale e Monaco è la città più intensamente connessa alle reti globali. Le altre aree urbane funzionali, tuttavia, sono anch'esse caratterizzate da connes

sioni nazionali e internazionali piuttosto che da collegamenti primari con Monaco. Ogni regione funzionale urbana è dotata di un profilo individuale di connettività che dipende dalle imprese lì situate (figura 5).

Fig. 5 – Grado d'intensità delle connessioni tra i centri economici nazionali e internazionali: aziende del settore high-tech

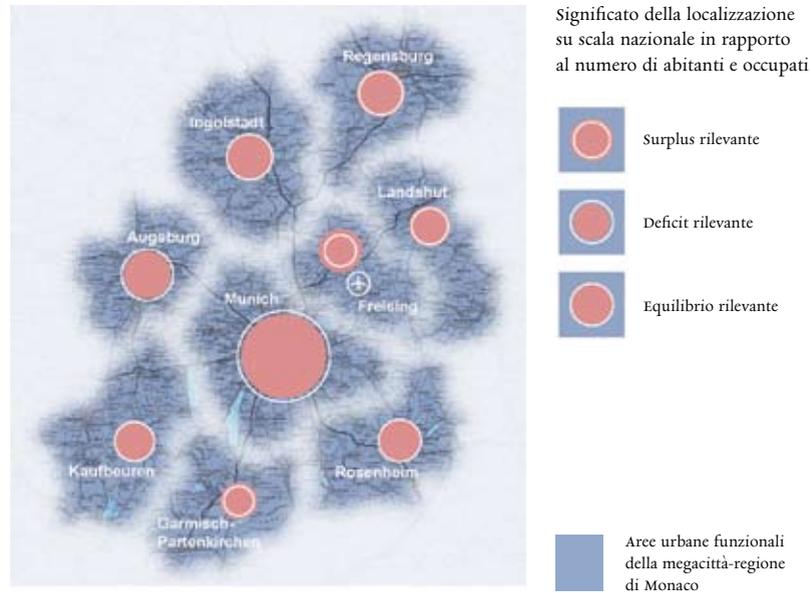


Fonte: Thierstein et al. 2007

Importanza relativa delle diverse aree urbane funzionali
Se mettiamo in relazione l'importanza nazionale e internazionale delle differenti aree che costituiscono la megacittà-regione con il numero dei loro abitanti

e degli occupati, saremo in grado di identificare sia il surplus sia l'insufficiente peso delle singole localizzazioni (figure 6 e 7).

Fig. 6 – Importanza a livello nazionale delle aree urbane funzionali nella megacittà-regione: società fornitrici di servizi avanzati alle imprese

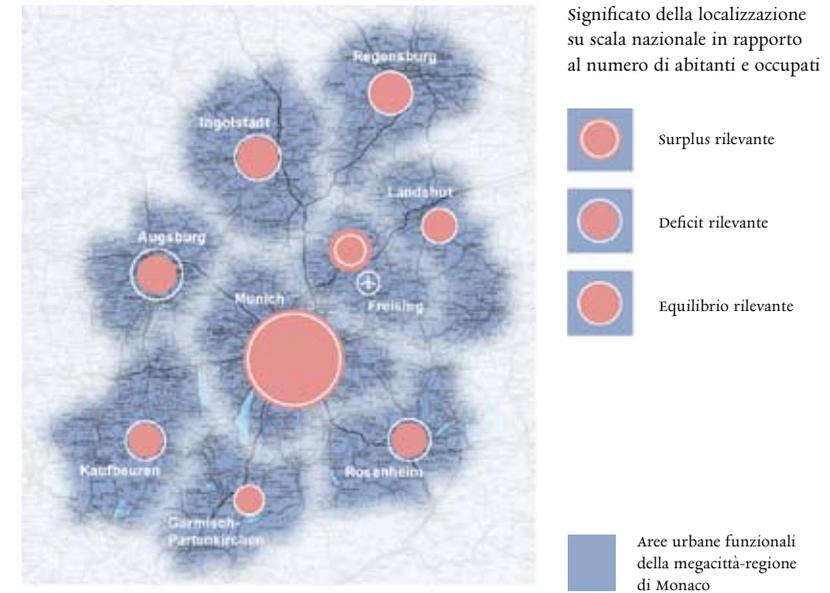


Fonte: Thierstein et al. 2007

Tra le differenti aree funzionali urbane si può constatare una divisione del lavoro in rapporto alla connettività con diverse scale spaziali. Mentre Monaco agisce come un “hub della cognitivtà” globale

ed europeo, le aree urbane funzionali circostanti assumono un ruolo d'importanza prevalentemente nazionale.

Fig. 7 – Importanza a livello internazionale delle aree urbane funzionali della megacittà-regione: società fornitrici di servizi avanzati alle imprese



Fonte: Thierstein et al. 2007

Freising, area urbana funzionale minore, è un'eccezione: il suo ampio sovrappiù d'importanza a livello internazionale è dovuto principalmente alla sua vicinanza all'aeroporto internazionale di Monaco.

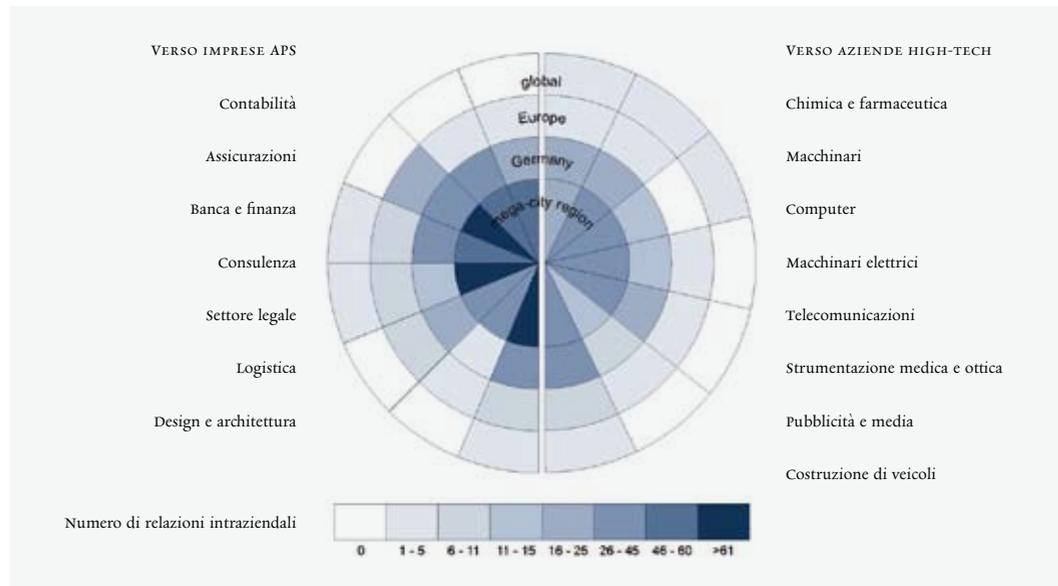
In questa prospettiva Freising e Monaco sono da considerarsi non tanto sostitute l'una dell'altra, quanto localizzazioni complementari nell'ambito dello stesso spazio urbano funzionale.

LA VASTA AREA DI MONACO COME SISTEMA LOCALIZZATO DI CATENE DEL VALORE

Le analisi svolte finora delineano l'organizzazione strutturale e l'impatto spaziale delle reti intraaziendali. Ora presentiamo i risultati dell'analisi extraaziendale che è stata concettualizzata tramite l'approccio della "catena del valore". La figura 8 evidenzia i modelli spaziali della connettività extraaziendale di imprese APS su scala regionale, nazionale, europea e globale. Nella legenda, il colore blu illustra la quantità di interrelazioni esterne all'impresa (*firm-external*). Più il colore blu è intenso, maggiore è il numero d'interazioni determinate dalle imprese APS coinvolte

nell'indagine. Per queste imprese, le relazioni più forti sono quelle che si sviluppano all'interno della loro megacittà-regione. Le interazioni più frequenti sono con altre imprese APS, in particolare quelle del settore assicurativo, legale e del settore pubblicitario e dei media. Lo si deduce osservando i settori di colore blu intenso nel semicerchio sinistro al centro della figura 8. Il rapporto extraaziendale delle imprese APS rispetto al settore high-tech, d'altra parte, è meno evidente anche se fortemente concentrato dentro la megacittà-regione. Lo si può osservare nel semicerchio destro della figura. La prossimità geografica ad altre imprese sembra essere un motore che genera network e interazioni extraaziendali.

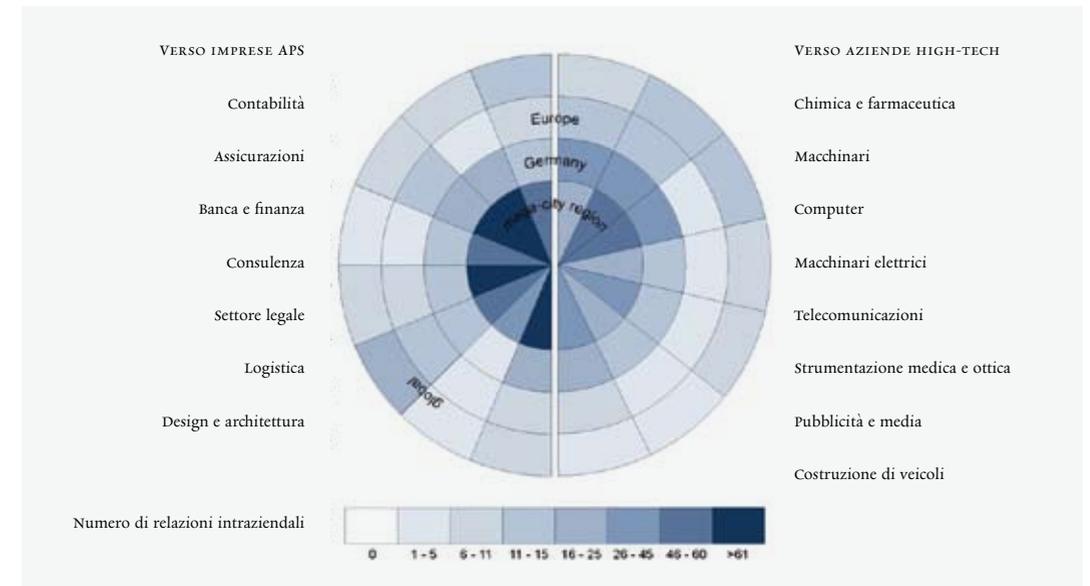
Fig. 8 – Relazioni extraaziendali di società APS della megacittà-regione emergente di Monaco



Fonte: Thierstein et al. 2007

Per le aziende high-tech, il modello spaziale delle reti extraaziendali è leggermente diverso. La figura 9 illustra i risultati visti dalla prospettiva delle imprese high-tech. Come nel caso delle imprese APS, la parte predominante delle reti extraaziendali è collocata entro la linea di demarcazione della megacittà-regione emergente di Monaco. La vicinanza geografica ad altre aziende sembra essere rilevante anche per le imprese high-tech. Tuttavia, in contrasto con le reti delle imprese APS, quelle high-tech nell'ambito della megacittà-regione di Monaco mostrano una quantità notevole di relazioni globali extraaziendali. Lo possiamo dedurre osservando i numerosi settori blu situati nell'anello esterno della figura 9. Per poter competere con successo nell'ambito dell'economia globale, le aziende high-tech della megacittà-regione emergente devono attingere alle risorse e alle competenze di imprese appartenenti ad altre aree economiche. In tal senso la vasta area di Monaco non è un sistema autonomo ma interconnesso con un ampio spazio di flussi d'informazione, di capitale, di beni e persone che viaggiano su infrastrutture quali strade, ferrovie, aerei e, sempre più, telecomunicazioni.

Fig. 9 – Relazioni extraaziendali di imprese high-tech situate nella megacittà-regione emergente di Monaco



Fonte: Thierstein et al. 2007

La figura 9 mostra che servizi logistici di terzo e quarto livello (*third and fourth party logistics services*)¹⁶ svolgono un ruolo fondamentale per le imprese high-tech, anche su scala globale. Come risultato della competitività globale, basata su tempi e qualità, è emersa una generazione di aziende che fornisce servizi logistici estremamente sofisticati; alcune di esse si sono evolute fuori dalle aziende di trasporto tradizionali (ferrovie, strade, trasporti via acqua e aerei) e altre partendo da grossisti e imprese commerciali; altre ancora costituiscono nuove forme di organizzazione logistica.¹⁷ Queste aziende si possono definire importanti integratori che assemblano risorse, capacità e tecnologie proprie e di altre organizzazioni allo scopo di progettare, costruire e offrire soluzioni complete a tutta la catena di fornitura (*global supply chain solutions*). Come nel caso delle imprese APS, tuttavia, le relazioni più forti delle aziende high-tech sono a livello di: contabilità, assicurazioni, consulenza legale, pubblicità e media. Ciò significa che questi settori forniscono importanti servizi all'economia cognitiva della megacittà-regione intesa nella sua globalità e, in particolare, alle aziende high-tech. Tali settori d'attività svolgono un ruolo importante anche come rete di supporto imprenditoriale dell'emergente regione.

16 È un'espressione tecnica per indicare quella parte di servizi logistici – basata sulla conoscenza e sulla tecnologia – che va oltre il semplice trasporto e il carico/scarico delle merci. I *third and fourth party logistics services* sono attività che organizzano, gestiscono, concepiscono, supervisionano o seguono le catene di trasporto per le società che eseguono fisicamente il trasporto. Tali servizi non movimentano navi, camion o aerei, ma usano la conoscenza scientifica e la tecnologia informatica. [N.d.R.]

17 N. Coe, P. Dicken, M. Hess, "Global production networks: realizing the potential", in "Journal of Economic Geography", n. 8, 2008, pp. 271-295.

I dati da noi raccolti dimostrano chiaramente che i legami extraziendali delle imprese impegnate in modo intensivo nel campo dell'economia cognitiva si concentrano su questa megacittà-regione ed evolvono in direzione di un sistema localizzato di catene del valore di alta qualità. Va tuttavia sottolineato che tali sistemi non sono rinchiusi nei sistemi urbani, quanto piuttosto integrati in ampie reti economiche su differenti scale geografiche.

CONCLUSIONI

L'economia cognitiva ha bisogno di vicinanza spaziale, che tuttavia ha un valore solo nella misura in cui gli spazi sono contraddistinti da un alto grado di accessibilità. In primo luogo, è importante che esista una buona accessibilità in ambito regionale, tale da permettere uno scambio diretto ed efficiente tra la cognitivtà locale implicita e la sua applicazione; d'altra parte è importante che esista un'accessibilità a livello sovra-regionale e internazionale, perché in questo modo la cognitivtà formale, sia essa assente o implicita nella regione, possa essere facilmente accessibile e mobile. Gli aeroporti-crocevia internazionali svolgono un ruolo fondamentale nell'ambito dell'economia cognitiva.

L'Aeroporto Internazionale di Monaco (MUC), inaugurato nel 1992, è situato trenta chilometri a nord della città. Nel 2007 il traffico aeroportuale è stato di 34 milioni di passeggeri, di cui il 35% in transito. Per Lufthansa, il principale vettore aeroportuale, Monaco è il secondo hub nazionale; nella sua strategia multicentro, Francoforte sul Meno costituisce la base principale e Zurigo la terza per importanza. MUC è uno degli aeroporti europei che cresce con maggiore velocità e la sua capacità è in

via di saturazione. I primi "colli di bottiglia" si sono verificati nel 2006. Per il 2020 si stima un traffico pari a 58 milioni di passeggeri, 24 milioni in più rispetto al 2007.¹⁸ Conseguentemente nel 2005 l'aeroporto ha deciso di ampliare la sua capacità con una terza pista di decollo/atterraggio. Il corridoio tra l'aeroporto e la città è da considerarsi la spina dorsale della megacittà-regione. Molte multinazionali come Siemens, Allianz, Munich Re o la divisione tedesca della Microsoft e il Centro di ricerca europeo della General Electric vi si sono insediate. Un aeroporto centrale come quello di Monaco è molto più che una "macchina per far soldi". È un'infrastruttura, una rete di collegamento che offre alle aziende esportatrici e ai turisti un servizio centrale, di facile accessibilità e con funzione di catalizzatore.¹⁹ La necessità di ampliamento dell'aeroporto è dettata dal ruolo crescente dell'economia cognitiva nella regione metropolitana di Monaco. Al momento la percezione del ruolo "catalitico" dell'aeroporto monacense sembra ancora poco marcata, e ciò è

18 Flughafen München, "Verkehrsflughafen München. Antrag auf Planfeststellung", in "3. Start-und Landebahn", Flughafen München, München 2007.

19 Flughafen München, "Auswirkungen des Vorhabens", in "3. Start-und Landebahn", Wirtschaft und Siedlung im Flughafenumland, Flughafen München, München 2007.

dovuto anche alla situazione dell'area nord-orientale di Monaco, che ancora mentalmente si orienta in direzione sud.

Con i Giochi olimpici del 1972, Monaco, risvegliata da una realtà ancora localistica, si è trovata al centro di una dinamica di "torsione" molto faticosa. La città può essere concepita come un corpo che con grande energia e curiosità volge il proprio sguardo e capo verso nord, mentre il resto continua a essere orientato a sud. Lo sguardo tradizionale del Nord resta quello rivolto alle Alpi cristalline, battute dal föhn.²⁰ L'orientamento della città e il suo futuro sono ormai disposti in quella direzione, dove si trovano l'aeroporto internazionale e il centro gravitazionale dell'Europa nord-occidentale, luoghi in cui l'economia cognitiva di Monaco e della sua regione metropolitana è perfettamente integrata. La città bavarese sente però spesso nostalgia del Sud; il pensiero vivo e pieno di energie guarda invece al Nord. Il corpo robusto di Monaco è ancora in grado di compiere questa "torsione". Ma per quanto?

20 Föhn, in italiano favonio. Vento di caduta caldo e secco tipico delle Alpi bavaresi, che porta a un improvviso innalzamento della temperatura anche fino a 30 °C e scioglie le nevi. [N.d.T.]

L'INAFFERRABILE EXPO

di Alessandro Fornoni, studente

Conversazione con Pasquale Alferj

PASQUALE ALFERJ. QUANTI ANNI HAI?

ALESSANDRO FORNONI. Diciannove.

P.A. A CHE FACOLTÀ SEI ISCRITTO?

A.F. Design della comunicazione al Politecnico di Milano.

P.A. FAI IL PENDOLARE BERGAMO-MILANO?

A.F. Esatto, ma non tutti i giorni: solo tre volte la settimana.

P.A. PERCHÉ HAI SCELTO DESIGN DELLA COMUNICAZIONE?

A.F. A Bergamo ho frequentato il liceo artistico e lì è nato il mio interesse per la grafica pubblicitaria: dai cartelloni ai manifesti, alle pagine web ecc. È un campo di studi e di pratiche che mi è sempre piaciuto. Una vera passione. Mi piace comunicare un'idea o un oggetto in modo originale, immediatamente intuibile e d'impatto. Dopo la maturità ho fatto il test d'ingresso al Politecnico di Milano, l'ho superato e mi sono iscritto al primo anno.

P.A. SAI CHE COS'È L'EXPO?

A.F. Sì, e per un fatto curioso. Prima dell'esame di maturità, i nostri professori ci fecero fare una prova generale interna, simile a quella vera. Per la prova pratica ci fu dato come tema di progettare il manifesto informativo-illustrativo dell'Expo di Milano del 2015. Avevo già sentito parlare di questo tipo di evento internazionale, ma non avevo mai approfondito l'argomento. Il professore ci spiegò in che cosa consisteva l'Expo e io andai a documentarmi

in rete, consultando Wikipedia e altri siti. Come traccia avevo il titolo "Nutrire il pianeta. Energie per la vita". Nel documentarmi ho cercato di capire il perché di questo titolo e poi ho progettato il manifesto.

P.A. HAI PROGETTATO UN MANIFESTO PER L'EXPO?

A.F. Certo, guardalo. Rappresenta simbolicamente la terra, vista come un vassoio sul quale viene servita una mela-mondo, cibo semplice e accessibile a tutti.

P.A. CHE COSA TI ASPETTI DA UN EVENTO COME L'EXPO PER MILANO E BERGAMO?

A.F. L'informazione che circola è per il momento insufficiente. Certo, un evento di questo tipo è in grado di cambiare completamente l'immagine della città. Dei contenuti dell'Expo si sa poco. Ho letto che vogliono costruire dei grattacieli e che è scoppiata una polemica sulle loro forme tra alcuni favorevoli e altri contrari. Per una città che vuole essere internazionale non è certo un grande dibattito. Non si parla di verde, di infrastrutture, di parchi, di mobilità. Inoltre, vorrei che anche le città vicine, per esempio Bergamo, venissero coinvolte nell'evento.

P.A. NEL 2015 AVRAI VENTIQUATTRO ANNI. COME IMMAGINI IL TUO FUTURO?

A.F. Spero di essere già al lavoro in qualche studio, a Milano o altrove. Magari all'estero. Quello del pubblicitario è un mestiere che ha bisogno di buone basi tecniche, tanta curiosità e quell'esperienza che si acquisisce in bottega, lavorando con un bravo

maestro e con gli altri, mettendo a confronto idee e progetti. Non so ancora se proseguirò con la laurea di secondo livello. Farò forse l'Erasmus, scegliendo bene la nazione in cui andare. Le mie preferenze vanno alla Spagna e all'Olanda.

P.A. DI MILANO CONOSCI SOLO LA BOVISA?

A.F. No, conosco anche il Duomo, il Castello, la stazione Garibaldi e la stazione Cadorna, la Triennale di Milano, dove ho visto la mostra di Andy Warhol. Non sono ancora andato alla Triennale-Bovisa. Conosco la Milano underground: quella delle metropolitane e del passante. Mi piacerebbe conoscere di più la città, ma io arrivo al mattino alla stazione Garibaldi e dalle 9.15 alle 18.15 sono in università. Finite le lezioni, corro veloce a Garibaldi e prendo il treno per Bergamo. Arrivo a casa tra le 20 e le 20.30. Nel secondo semestre l'orario sarà diverso: due mattine e due pomeriggi. Mi ritaglierò un po' di tempo per guardarmi attorno e per esplorare la città.

La maggior parte degli amici che frequento è a Bergamo, ma comincio ad avere qualche amico anche a Milano. Ragazzi che vengono da fuori e hanno preso in affitto una casa. Avere degli

amici a Milano è una spinta a conoscere di più la città. Se la frequenza universitaria è concentrata in tre o quattro giornate, per il momento preferisco vivere a Bergamo dove, oltre agli amici, durante il weekend lavoro: faccio il pony pizza.

P.A. BERGAMO-MILANO A CONFRONTO?

A.F. Sono due città diverse. Bergamo è un po' chiusa. Ha un'attiva galleria d'arte moderna e contemporanea e un festival della scienza, annuale e carico di sorprese. Ma nulla a che vedere con Milano, più ricca di eventi di ogni tipo: mostre, teatro, manifestazioni, incontri. A me piace la musica di consumo e i concerti più interessanti e i locali più attrattivi sono tutti nella provincia di Bergamo. Il fatto che io abiti lì, a pochi passi dalla città alta, ha suscitato qualche volta una punta d'invidia in alcuni miei compagni di corso. Il fascino di Bergamo alta, della città murata...

P.A. COME IMMAGINI MILANO TRA CINQUE ANNI?

A.F. Devo metterci tanta fantasia per darti una risposta. Posso disegnarti come vedo la Bovisa tra cinque anni?



PARIGI, MÉTROPOLI LABORATORIO DI UNA GESTIONE TERRITORIALE REINVENTATA

di Frédéric Gilli, direttore aggiunto,
Chaire Ville, Sciences Po, Parigi
Traduzione di Luisa Stella

P

Pianificazione e gestione territoriale di una metropoli sono due facce di una stessa medaglia: lungi dal limitarsi alla sola architettura istituzionale, il modo in cui una metropoli viene governata è il risultato di una continua sinergia tra i diversi protagonisti regionali. La pianificazione, d'altronde, non corrisponde alla semplice applicazione di schemi razionali a una città. I piani da una parte sono il risultato delle strutture istituzionali nel cui ambito vengono prodotti, mentre dall'altra la loro applicazione è soggetta ai problemi della gestione operativa.

A lungo gestita dallo Stato, la pianificazione del territorio di Parigi è stata affidata nel 1995 al Conseil Régional, un'ulteriore tappa nel processo di decentralizzazione francese. Le numerose sfasature tra le raccomandazioni del programma del 1994 e la sua realizzazione pratica¹ hanno rapidamente condotto a un nuovo schema direttivo: in seguito a una lunga serie di consultazioni, che ha coinvolto la maggior parte dei protagonisti regionali (politici, economici, associativi, scientifici, tecnici), è stato proposto un nuovo assetto territoriale a partire dal 2003. Il testo è stato poi convalidato nel 2008 dopo lunghe discussioni e a tutt'oggi attende di essere definitivamente ratificato.

Parallelamente e dopo diversi decenni di stasi,² la città di Parigi ha cominciato a dialogare con la sua periferia vicina e lontana. Al centro delle discussioni

la constatazione che la totale assenza di dialogo tra Parigi e la sua periferia ha condotto a una vera e propria incapacità comunicativa per mancanza di un vocabolario comune. Le “conferenze metropolitane”, luogo d'incontro tra amministratori *francilien* (relativo all'Île-de-France) di ogni schieramento e di ogni luogo (benché principalmente della prima cintura³) sono servite a questo scopo.

Spinto dall'urgenza di agire cavalcando l'onda di una campagna di stampa imperniata sull'immobilismo parigino, pressato dal volontarismo della presidenza della Repubblica e dalla sua determinazione a far promulgare una riforma del territorio parigino ma anche dalla realtà di una regione ricca di squilibri sociali, con trasporti pubblici sempre più spesso congestionati e una scarsa crescita economica, il dibattito pubblico si è impadronito della questione della gestione territoriale *francilien* e dei progetti da realizzare per ristabilire la competitività della metropoli.

Analizzeremo dunque i diversi settori (economico, sociale, urbano e istituzionale) prima di soffermarci sugli attuali problemi del territorio, dato che per risolvere i problemi metropolitani sembra più utile cercare di risolvere le questioni attuali piuttosto che cercare un'improbabile quadratura del cerchio relativamente alla gestione territoriale. Termineremo rivedendo le questioni poste dagli attuali dibattiti.

1 Le SDRIF de 1994: quel bilan?, Synthèse des points de vue du Conseil régional, de l'Etat et Conseil économique et social régional, *Éléments pour un bilan*, 21 ottobre 2004.

2 A. Fourcaut, E. Bellanger, M. Flonneau (sotto la direzione di), *Paris/Banlieues. Conflits et solidarités. Historiographie, anthologie, chronologie 1788-2006*, Créaphis, Paris 2007.

3 Dalla metà degli anni sessanta, l'Île-de-France è formata da otto dipartimenti: Paris, tre dipartimenti immediatamente contigui chiamati “piccola corona” (o “prima corona”), Hauts de Seine, Seine Saint-Denis e Val de Marne, e quattro dipartimenti periferici chiamati “seconda corona”, Seine et Marne, Essone, Yvelines e Val-d'Oise.

L'ÎLE-DE-FRANCE, FRAGILE COLOSSO

Nel 1996, gli amministratori newyorchesi avevano denominato il loro piano per la gestione del territorio «A region at risk». Questo è un po' lo stesso sentimento che percepiamo oggi nell'Île-de-France: profondamente riorganizzata negli anni sessanta (Plan Delouvrier), la metropoli parigina ha a lungo beneficiato di una configurazione economica e sociale particolare e di infrastrutture urbane di altissimo livello che le hanno consentito di evitare almeno in parte la crisi urbanistica che ha colpito negli anni ottanta Londra e soprattutto New York. Alcune particolarità *franciliennes* permangono ancora oggi, in particolare la grande diversificazione del suo tessuto economico⁴ e la relativa eterogeneità del suo spazio urbano,⁵ ma l'organizzazione spaziale del territorio si è oggi modificata mettendo le sue infrastrutture istituzionali e urbane in una situazione precaria.

Dinamismo economico

La situazione economica dell'Île-de-France rompe con l'immagine che rimandava fino all'inizio degli anni novanta: la disoccupazione non è più così circoscritta come prima (6,9% nel 2007, cioè 0,7 punti in meno rispetto alla provincia, mentre nel 2000 lo scarto era di 1,7 punti) e, anche se la produttività per impiego è fortemente aumentata (1,4% all'anno rispetto all'1,1% in provincia tra il 1996 e il 2006, il che ne fa la seconda regione dopo la Bretagna per

ritmo di intensificazione della produttività), il tasso di crescita cumulativo degli ultimi anni s'inserisce appena nella media nazionale (2,3% all'anno tra il 1996 e il 2006, ma una crescita due volte inferiore tra il 2004 e il 2006). L'economia regionale rimane caratterizzata da una struttura lavorativa molto diversa da quella dell'economia nazionale,⁶ dominata dai servizi alle imprese e dai quadri direttivi.

Queste differenze s'inseriscono nel quadro di uno Stato che rimane potente e presente, alimentando due punti di vista differenti in relazione alla metropoli parigina. Da una parte si pone la questione del nesso tra ricchezza prodotta (PIL) e sviluppo (redditi e consumi) sul territorio della regione parigina:⁷ la metropoli è sicuramente più ricca, ma la maggior parte dei redditi viene spesa al di fuori (sia dai *franciliennes* in trasferta sia attraverso il sistema di redistribuzione nazionale) e in città i prezzi sono più elevati.⁸ Infine, se la città produce il doppio per persona rispetto alla provincia, il reddito pro capite è soltanto 1,5 volte più elevato (senza considerare il livello dei prezzi). Inoltre questi scarti sono soprattutto il riflesso delle differenze tra le diverse strutture socio-professionali. D'altra parte Parigi è una città mondiale, dipen-

6 I servizi alle imprese rappresentano il 25% dell'impiego *francilien* (13% in provincia), il terziario amministrativo e domestico il 59% (59% in provincia), l'industria l'11% (17% in provincia), il BTP il 5% (7% in provincia) e l'agricoltura lo 0,3% (4% in provincia). A causa della sua dimensione, l'Île-de-France resta tuttavia il primo territorio industriale francese quanto a volume (15% dell'impiego e 21% del valore aggiunto dell'industria francese), dato che appare in parte più basso poiché molti impieghi dei servizi alle imprese sono in realtà impieghi industriali (consulenza, ricerca ecc.). Dunque l'Île-de-France conta il 35% dell'impiego e il 37% del valore aggiunto nazionale nei servizi alle imprese.

7 L. Davezies, *Croissance ans développement en Île-de-France*, Rapporto per la Caisse des Dépôts et Consignations, 2007.

8 M. Fesseau, V. Passeron, M. Verone, «Les prix sont plus élevés en Île-de-France qu'en province», in «Insee Première», n. 1210.

4 J.-C. Prager, *Le management stratégique des grandes métropoles des pays avancés*, Rapporto dell'ADIT, 2007.

5 E. Preteceille, «Is gentrification a useful paradigm to analyse social changes in the Paris metropolis?», in «Environment and Planning A», vol. XXXIX, n. 1, 2007, pp. 10-31.

dente dalle grandi strategie politiche nazionali,⁹ e alcune politiche pubbliche (soprattutto in materia di ricerca¹⁰) hanno particolari effetti sulla competitività relativa del territorio parigino. Né la fonte dei problemi – parigini o francesi con un impatto più forte su Parigi (vedere in seguito) – né l'ampiezza reale del problema – congiunturale o strutturale – sono veramente chiari.

Ristrutturazione eco-socio-spaziale

Negli ultimi decenni la maggior parte delle grandi città ha visto i lavoratori abbandonare il centro-città per stabilirsi e crescere in periferia.¹¹ Parigi, sebbene considerata una città monocentrica, non è sfuggita a questa tendenza.

Se consideriamo l'evoluzione dell'impiego nell'ambito del territorio urbano di Parigi, includendo anche i sobborghi tra il 1975 e il 1999,¹² troviamo 500.000 impiegati in più ma soprattutto una trasformazione della geografia territoriale a tutto vantaggio della seconda cintura: Parigi ha perso 300.000 impiegati

sul lungo periodo e queste perdite non sono state compensate dai 100.000 impiegati guadagnati nei poli della prima cintura (La Défense, Boulogne-Isy les Moulinaux, Ivry-sur-Seine, Montreuil, la Plaine de France ecc.). Sempre più densamente popolati e integrati con Parigi, questi poli hanno guadagnato terreno soprattutto per quanto riguarda i quadri e le professioni intermedie, mentre la popolazione nella zona Nord-est della prima cintura è soprattutto composta da operai e impiegati.

La crescita dell'impiego in periferia è dunque il fenomeno di maggior rilievo degli ultimi trent'anni: 400.000 impiegati si sono concentrati nei poli periferici più numerosi, più estesi e più importanti (se ne contano più di quaranta nel 1999) e 300.000 impiegati si sono trasferiti negli spazi extraurbani, specialmente nella seconda o terza cintura dei poli d'impiego periferici o lungo le grandi arterie autostradali.

Secondo elemento importante, questa decentralizzazione ha comportato una riorganizzazione dell'economia regionale. Mentre i servizi ai singoli e i servizi amministrativi hanno subito più o meno lo stesso processo di decentralizzazione, i servizi alle imprese e gli impieghi industriali si sono invece ricomposti in poli specializzati disseminati lungo il territorio. L'effetto statistico è lo stesso (si osserva una decentralizzazione dell'impiego, ma la logica spaziale che questo comporta è radicalmente diversa), poiché da una parte otteniamo spazi misti, dall'altra poli economici specializzati. La crescita economica nella seconda cintura è stata abbastanza importante da evitare la formazione di poli troppo specializzati, ma le conseguenze di questa evoluzione sono state comunque rilevanti. Se consideriamo l'effetto che drastici squilibri settoriali possono avere non soltanto sulla dinamica economica ma anche sulle differenze di sviluppo tra territori vicini, questa evoluzione può

9 J.-L. Missika, *Paris, ville-monde dans une France endormie*, www.laviedesidees.fr, 12 feb. 2008.

10 In quanto a volume, l'Île de France resta la prima regione europea nel campo della ricerca secondo la quasi totalità dei criteri impiegati per calcolarla: 14,4 milioni di euro investiti nel 2003, cioè il 7,7% dei fondi R&D dell'Ue, 3282 richieste di brevetti nel 2002, cioè 5,5% delle richieste europee, 3.500.000 persone che lavorano nelle scienze e nella tecnica e, cioè 3,4% di RHST dell'Ue. Tuttavia, considerata la sua estensione, questo dato appare ridimensionato; soprattutto il livello dell'investimento pubblico e privato nel R&D che caratterizzava l'Île-de-France è oggi minacciato dalla forte crisi degli investimenti pubblici (B. Flex, *Industries de haute technologie et services fondés sur la connaissance – L'importance de la R&D et des ressources humaines en science et technologie*, Statistiques en bref, Eurostat, 2006).

11 A. Anas, R.A. Kenneth, A. Small, «Urban Spatial Structure», in «Journal of Economic Literature», American Economic Association, vol. 36(3), pp. 1426-1464.

12 F. Gilli, «La région parisienne entre 1975 et 1999: une mutation géographique et économique», in «Économie et Statistiques», n. 387, 2006, pp. 3-32.

comportare una frammentazione delle dinamiche spaziali. Le grandi metropoli si trovano così di fronte a una forte pressione di integrazione dinamica. Questo ricorda i processi di frammentazione sociale e politica già osservati in altre metropoli. Nel territorio parigino il livello di vita delle fasce più ricche è d'altronde più di 5 volte superiore a quello delle fasce più modeste, pari a 1,8 volte la media nazionale.¹³ Considerando il territorio nel suo insieme, il 10% delle famiglie più povere (ossia 450.000 famiglie) vive con un reddito annuo inferiore a 5580 euro. La differenza con il 10% dei più poveri in provincia è così inferiore al 2%, mentre nell'ambito del territorio più ricco d'Europa il costo della vita è più elevato del 13% (per esempio, un affitto medio nell'Île-de-France si aggira intorno ai 17,2 euro/m² contro gli 11,8 euro/m² della media nazionale, dunque più del 50% più caro).¹⁴ Se la regione parigina resta per la maggior parte composta da territori socialmente eterogenei, le disparità intercomunali sono aumentate dal 1980 e vi sono differenze importanti anche tra i dipartimenti. Queste tensioni sono accresciute dalla situazione di crisi del mercato degli alloggi: il gap accumulato è a tutt'oggi valutato intorno ai 200.000 alloggi e l'Île-de-France è quella che ha messo in cantiere il minor numero di nuovi progetti in questi ultimi anni (circa 3 nuovi alloggi ogni 1000 abitanti nel 2005), soprattutto in considerazione delle richieste locali particolarmente elevate. Oggi vi sono 340.000 richieste di case popolari (+20% in 10 anni) e il

livello di mobilità degli abitanti del parco sociale è diventato assolutamente inadeguato (6,5% all'anno), mentre gli alloggi avrebbero bisogno di essere fortemente rinnovati. Un mercato immobiliare fluido è sinonimo di mobilità e consente di accogliere provvisoriamente o stabilmente i nuovi abitanti che costantemente arrivano e ripartono dalla metropoli. Al di là del miglioramento della qualità della vita per le classi più abbienti della popolazione internazionale, la capacità di offrire a tutti una casa renderebbe più competitiva e attraente una zona a rischio nel territorio parigino.

Il rapporto governance-performance economica

I rapporti tra la dinamica macroeconomica del territorio e quella del paese sono determinanti. Lo stesso vale per il mercato del lavoro e la creazione di imprese. Le leggi nazionali s'impongono su quelle delle grandi metropoli. Così il tasso di occupazione *francilien* è inferiore a quello di Londra, ma questo riflette una caratteristica francese piuttosto che parigina.¹⁵ Più che avvicinarsi a uno schema ottimale di governance, è soprattutto importante riuscire a tenere sotto controllo gli ostacoli e le ridondanze che, una volta risolti i punti contraddittori, consentono ad alcuni protagonisti di bloccare le decisioni. L'IAU-IF sottolinea che «la maggior parte dei piani urbanistici locali prevede un aumento relativamente modesto della costruzione di nuovi alloggi, aumento che resta molto al di sotto di quello che servirebbe per raggiungere l'obiettivo di 60.000 alloggi all'anno [sottoscritto da tutti i protagonisti a livello metropolitano, N.d.A.]». Solo un quarto dei comuni pre-

vede un aumento delle costruzioni, un terzo invece addirittura una riduzione. Più spesso l'obiettivo è «il punto morto, il ritmo che consentirebbe di stabilizzare la popolazione».

Lo stesso avviene in materia di trasporti. Fino agli anni novanta il territorio parigino disponeva di una rete di trasporti molto efficace. Ciò che prima era all'avanguardia oggi non lo è più e sono aumentate le difficoltà nel quotidiano. Negli ultimi trent'anni, a fronte di un notevole aumento del traffico e di un forte sviluppo della periferia, sono state messe in cantiere solo due nuove linee (la RER e la linea 14) e nessuna nuova infrastruttura è stata creata dal 1990. A parte questi due progetti e l'interconnessione della linea D – tutti lavori comunque concentrati nel centro della capitale –, gli investimenti realizzati dagli anni settanta riguardano unicamente prolungamenti di linee preesistenti o la tramvia, investimenti non disprezzabili in sé ma di collegamento locale e che non modificano l'architettura della rete. D'altronde le statistiche fornite dall'EMTA¹⁶ evidenziano problemi collegati alla struttura stessa dei trasporti pubblici sul territorio parigino: da una parte un ipercentro tra i meglio serviti al mondo (64% di utilizzo dei trasporti pubblici), dall'altra una periferia tra le peggio servite tra quelle europee analizzate (meno del 30% di utilizzo dei trasporti pubblici). Tutto questo conduce a un divario ecologico e sociale considerevole. Eppure sul lungo periodo lo Stato, i diversi operatori (RATP, SNCF, RFF¹⁷) e infine la regione si

sono trovati in condizioni istituzionali (progetti da definire o semplicemente da finalizzare, operazioni da negoziare o gestire) e finanziarie (tassi d'interesse alti e poi bassi, crescita economica forte e poi debole ecc.) molto diverse. Al di là della struttura gestionale, si tratta dunque di superare le difficoltà della gestione territoriale *francilien*.

DIFFICOLTÀ DELL'ATTUALE SISTEMA DI GESTIONE TERRITORIALE

Potrebbe essere stimolante immaginare uno schema istituzionale completamente nuovo per il territorio parigino, tuttavia il cimitero delle riforme istituzionali è già saturo. Questo depone a favore più di un approccio basato sull'analisi e la risoluzione dei problemi specifici che ostacolano la realizzazione dei progetti piuttosto che sulla creazione ex novo di nuovi equilibri istituzionali.

Stato, regione, comuni: tutti i protagonisti sono coinvolti: la difficoltà nel gestire la metropoli parigina rimanda ai rapporti problematici tra le diverse collettività e alle relative competenze in Île-de-France. Questa situazione, caratteristica dell'insieme del sistema francese,¹⁸ prende una piega particolare nel momento in cui è immersa in un sistema metropolitano pressato di potenziali conflitti. Si moltiplicano, infatti, le occasioni di scontro a scapito delle opportunità di discussione.

13 L. Auzet, M. Février, A. Lapinte, "Niveaux de vie et pauvreté en France", in "Insee Première", n. 1162, 2007.

14 M. Sagot, Île-de-France, province: écarts de revenus, inégalités des situations, IAURIF, Note Rapide 378, 2005.

15 OECD, Territorial Reviews, Competitive Cities: A New Entrepreneurial Paradigm in Spatial Development, OECD Publishing, 2007.

16 EMTA, Barometer of public transport in the European metropolitan areas, 2007.

17 Negli anni ottanta il potere era ufficialmente nelle mani dello Stato, ma a causa delle difficoltà tecniche e finanziarie la maggior parte degli arbitrati è dipesa da scelte operative e priorità dei diversi operatori. Questi ultimi si sono di fatto ritrovati al comando per la loro abilità nella

gestione dei mezzi.

18 P. Valletoux, Fiscalité et Finances publiques locales: à la recherche d'une nouvelle donne, rapporto del Conseil Economique et Social, 2006; P. Richard, Solidarité et performance: les enjeux de la maîtrise des dépenses publiques locales, 2006.

Stato: protagonista storico in declino ma comunque presente

Lo Sato occupa un posto importante nella recente storia della pianificazione del territorio di Parigi. Ha infatti per lungo tempo orientato e portato avanti la politica regionale, come ricorda il titolo stesso del libro dell'IAU-IF, *75 ans de planification*.¹⁹ In un primo tempo, il piano Prost (1934), il PARP²⁰ (1939), il PADOG (1960) miravano a controllare l'estensione dell'agglomerato urbano dopo la sfrenata edificazione di villette nel periodo tra le due guerre.

Troppo maltusiano, il PADOG è stato spesso soggetto a deroghe in un'epoca in cui lo Stato interveniva massicciamente nelle questioni relative agli alloggi e alle infrastrutture. Viene sostituito nel 1965 dallo SDAURP, che porta avanti un progetto ambizioso e servirà come base per le azioni dello Stato lungo due decenni. Lo schema direttivo è una testimonianza forte del peso statale al di là degli aspetti legali. Non ha alcun valore giuridico, ma i mezzi utilizzati per metterlo in piedi ne faranno il documento base della trasformazione di Parigi in capitale di livello europeo.

Lo Stato resta ancora un protagonista fondamentale sia a livello locale sia su scala metropolitana in forza del ruolo e degli strumenti che continua ad avere. Da una parte conserva un'innegabile ruolo "legale". Se infatti l'elaborazione dello SDRIF è stata affidata alla regione, lo Stato conserva il potere di ratificarla. A questo si aggiunge il già citato ruolo di primo finanziatore tramite il Contrat de Projet Etat-Région e le grandi imprese pubbliche.

D'altra parte, se è diventato soprattutto un protagonista operativo piuttosto che legislativo²¹ non è certo un protagonista qualsiasi. Diversi fattori ne fanno sempre più un protagonista essenziale: lo è direttamente attraverso il controllo sui grandi operatori urbani che sono anche proprietari terrieri (a cominciare dalla RATP e dalla SNCF, le due società pubbliche incaricate dei trasporti nell'Île-de-France), attraverso i terreni pubblici convertibili (quelli dei ministeri e quelli appartenenti all'Agenzia delle entrate²²) e poi anche indirettamente (Opérations d'Intérêt National, poli di competitività, politiche della città ecc.).

Conserva inoltre il controllo delle grandi politiche di settore – alloggi, università – ed è coinvolto nei grandi progetti strategici per il paese, che sia a Saclay (tramite i centri di ricerca, le università e le grandi scuole ma anche alcune imprese di cui è azionista, come Thalès) o a Roissy (direzione generale dell'aviazione civile, aeroporti di Parigi, rete ferroviaria di Francia, ma anche Air-France e la SNCF), situazione che riflette quella prevalente in numerose altre metropoli internazionali.

Lo Stato conserva anche, in diversi territori specifici, pesanti funzioni operative sostituendosi alle collettività locali. È in particolare il caso di EPA (Etablissements Publics d'Aménagement) e di OIN (Opération

21 In maniera emblematica e senza presagire in alcun modo la nascita del segretariato di Stato, la stampa gli ha attribuito mire specifiche (Saclay, CDG-Express, Métrophérique?) più che una volontà di ricomposizione degli equilibri sociali, proprio mentre lo Stato lanciava la consultazione internazionale sulla metropoli!

22 L'AFTRP (Agence Foncière et Technique de la Région Parisienne), organo statale storicamente incaricato della gestione territoriale (F. Scherrer, "L'AFTRP", in "Annales de la recherche urbaine", n. 51, La planification urbaine et ses doubles, pp. 71-82) non si è fuso con l'EPFR (Etablissement Public Foncier Régional sous la tutelle du Conseil Régional) alla nascita di quest'ultimo.

19 F. Dugeny, *75 ans de planification*, 2008, www.iau-idf.fr.

20 PARP, *Plan d'Aménagement de la Région Parisienne*; PADOG, *Plan d'Aménagement et D'Organisation Générale de la région parisienne*; SDAURP, *Schéma D'Aménagement et d'Urbanisme de la Région Parisienne*; SDRIF, *Schéma Directeur de la Région Parisienne*.

d'Intérêt National). La creazione del nuovo Secrétariat d'Etat à la Région Capitale accentua il tutto. È anche il caso delle zone degradate dove si concentrano i maggiori sforzi pubblici. Pur tuttavia la capacità operativa dello Stato sta perdendo forza.

La ricomposizione dei mezzi d'azione pubblici (disimpegno dei gruppi industriali, riconfigurazione degli incarichi pubblici) implica una parziale rinuncia da parte dello Stato a leve d'azione immediatamente operative. Altrettanto se non ancor più degli amministratori pubblici, gli operatori privati influiscono sul disegno della metropoli. Spingono, determinano, addirittura costruiscono come nel caso di Eurodisney a Marne la Vallée: intorno al parco di divertimenti l'impresa ha creato una vera e propria città con i suoi alloggi permanenti, le aree ricreative e i suoi centri commerciali.

In ogni modo, la rinuncia da parte dello Stato lo priva dei mezzi necessari per ricomporre gli equilibri francilien, anche nell'ottica di una pianificazione più indiretta, a progetto. L'esempio del rinnovamento urbano è emblematico di questo ridimensionamento: mentre i quartieri popolari del territorio parigino sono quelli che presentano le situazioni più estreme e richiedono gli investimenti più pesanti (a causa della loro interconnessione o della loro struttura), l'Agence Nationale pour la Rénovation Urbaine vi si è dedicata solo tardivamente e con mezzi inferiori rispetto a quelli mobilitati in provincia. Incapace di trasformare l'infrastruttura urbana, la potenza pubblica fatica a dirottare verso tali quartieri le decisioni d'investimento.

Il ruolo dello Stato è infine in declino anche a causa della decentralizzazione, che lascia più spazio alle iniziative delle collettività locali. Lo Stato dovrebbe inventare «per l'Île-de-France la "terza età" della pianificazione territoriale»: dopo la pianificazione

volontarista dei gloriosi anni trenta e quella flessibile degli anni ottanta, è arrivato il momento della «pianificazione per progetti». L'azione pubblica sul territorio in Île-de-France troverebbe un nuovo equilibrio tra la gestione territoriale quotidiana pilotata dalla regione e da Parigi e la pianificazione per progetti portata avanti dallo Stato.

Regione: immobilizzata dalla gestione, debole leadership

La regione è, caso unico in Francia, dotata di un piano direttivo che unisce urbanismo e pianificazione. Lo SDRIF è quindi un documento ambiguo. La sua funzione è quella di formalizzare una strategia di gestione e di sviluppo territoriale, di fornire uno strumento di controllo spaziale del territorio francilien e di indirizzare e focalizzare i documenti di interesse territoriale come il *Plan de déplacements urbains d'Île-de-France* (PDUIF) e i documenti di interesse urbanistico come gli *Schémas de cohérence territoriale* (SCOT) o i *Plans locaux d'urbanisme* (PLU) in mancanza di SCOT. A termini di legge, i suoi obiettivi sono quindi molto ampi; lo SDRIF «indica i mezzi da impiegare per correggere gli squilibri spaziali, sociali ed economici del territorio, coordinare le offerte di dislocamento e preservare le zone rurali e naturali al fine di assicurare le condizioni per uno sviluppo durevole della regione parigina». Per organizzare al meglio la crescita urbana e l'uso degli spazi garantendo l'influenza internazionale del territorio, lo schema direttivo deve raccomandare azioni per correggere gli squilibri spaziali, sociali ed economici del territorio, coordinare le offerte di dislocamento e preservare i territori rurali e gli spa-

23 D. Béhar, P. Estebe, "La planification au péril du SDRIF?", in "Urbanisme", n. 29, 2006, pp. 23-25.

zi naturali. Secondo i termini dello schema in corso di convalida, la «visione regionale» ha consacrato una volontà collettiva di organizzare la gestione del territorio secondo la logica di una eco-regione, portando avanti tre sfide principali: favorire l'uguaglianza sociale e territoriale, anticipare e risolvere i cambiamenti e le crisi più importanti (notoriamente legati ai cambiamenti climatici e al rincaro dei combustibili fossili) e sviluppare un'île-de-France dinamica che conservi la sua influenza mondiale. Per ottenere tutto questo traccia cinque punti: un policentrismo rafforzato e gerarchizzato; compattezza e densità urbana; vicinanza, accessibilità e mobilità; uguaglianza e solidarietà; durata, solidità e capacità evolutiva degli schemi d'azione. Pur essendo espressione di una volontà politica, lo schema rimane prima di tutto un documento urbanistico, obbligato a confrontarsi con l'utilizzo e la distribuzione del suolo per portare avanti le sue riforme. Inoltre, la regione si scontra con la mancanza di procedure automatiche di conciliazione tra collettività locali di livelli diversi. L'esistenza di tale schema nel contesto istituzionale attuale rende tuttavia il territorio il principale referente degli orientamenti regionali. Si è anche parlato di «stratega», di «pilota» o di «coordinatore».²⁴ In pratica, l'articolarsi di grandi visioni necessita di un protagonista forte, che si tratti di un'istituzione unica (Stato, regione ecc.) o di un collettivo costituito. Dunque, la metropoli parigina non possiede a tutt'oggi la capacità di intraprendere azioni di ampio respiro. E questo da una parte per una questione legale, poiché se la decentralizzazione consente alla

regione di diventare la sede della programmazione politica, il peso dello Stato (che conserva il potere esecutivo) e dei comuni (che conservano il potere operativo) evidenziano i limiti di tale processo di decentralizzazione parziale; dall'altra parte per una questione pratica: lungi dal dipendere dalla sola intendenza, gli aspetti finanziari delle operazioni si dimostrano fondamentali per capire chi detiene il potere reale. L'esempio dei trasporti è lampante: sulla carta è prevista la creazione di un centinaio di nuove infrastrutture nei prossimi vent'anni, senza differenziare tra linee metropolitane (metro e RER) e linee locali (tram e autobus), né tra prima e seconda cintura o tra linee città-periferia e linee periferia-periferia. Ma se i finanziamenti si riveleranno insufficienti a raggiungere tutti gli obiettivi, a chi toccherà decidere quali linee sacrificare? Alla regione (seguendo le logiche politiche?), all'organo operativo (seguendo le logiche tecniche?) o ai finanziatori (seguendo le logiche produttive?). Dunque, la semplice definizione di un piano non dice niente delle logiche di potere che in realtà contribuiranno a creare la metropoli di domani.

La decentralizzazione parziale ha dunque conseguenze drammatiche sul piano operativo dei protagonisti locali *francilien*.²⁵ Da una parte mantiene e addirittura accentua la confusione di ruoli tra le diverse autorità locali. La mancanza nella Costituzione di un principio di sussidiarietà tra le collettività locali moltiplica le occasioni di conflitto²⁶ quando i protagonisti locali e metropolitani si incontrano

24 P. Estèbe, P. Le Galès, «La métropole parisienne: à la recherche du pilote?», in «Revue Française d'Administration Publique», 2004.

25 Il documento giuridico prodotto sullo SDRIF è illuminante (vedere DREIF, *Les nouvelles formes de planification de l'île de France*, Paris 2006, elaborato sotto la responsabilità di Gérard Marcou).

24 Vedere il dossier «Paris-Île-de-France. Comment gouverner la métropole régionale?», in «Pouvoirs Locaux», n. 73, 2007.

così sovente. La condivisione delle responsabilità tra collettività che operano a livelli diversi è utile in un contesto metropolitano, garantisce una consultazione continua e promuove lo sviluppo di una democrazia «multiscalare» che alcuni hanno definito «postmoderna».²⁷ Tuttavia, se manca una chiara ripartizione dei ruoli, questo conduce a una situazione in cui ogni singola collettività può opporsi a un progetto, ma nessuna può spingere perché esso venga portato avanti. Allora lo scontro si sovrappone alla consultazione, conducendo a un congelamento degli investimenti.

Amministrazione locale: fragile e frammentata

L'incapacità di portare avanti progetti di ampio respiro non pertiene solo alla sfera metropolitana, ma influisce profondamente nel quotidiano sull'edificazione territoriale della regione parigina. In Francia i sindaci hanno poteri molto estesi. Definiscono ed eseguono i piani regolatori comunali (se anche esistono alcuni vincoli,²⁸ ai sindaci spettano i piani di dislocaimento, quelli relativi al clima e i piani urbanistici, compresa la concessione delle licenze e l'attribuzione delle case popolari). Sono più in generale responsabili delle scuole, dei dispensari medici (ai quali si aggiungono anche gli ospedali nel caso di Parigi), della polizia locale, delle politiche sociali²⁹ ecc. In confronto ai loro omologhi europei, i sindaci francesi hanno poteri

molto più estesi e sono relativamente autonomi rispetto alla legge. D'altronde in Francia le entrate locali coprono circa la metà dei budget locali rispetto a meno del 30% negli altri Stati europei, dove la maggior parte delle risorse fiscali proviene dalle imposte statali.

Tutta questa libertà non comporta però una più ampia responsabilità politica.³⁰ Da una parte una stessa imposta è il risultato dell'accorpamento di più aliquote definite indipendentemente da collettività differenti; dall'altra ogni taxa soddisfa obiettivi multipli e diversi per ciascun livello di collettività. Questo alimenta le disuguaglianze. Così facendo, infatti, le politiche locali dipendono da contributi locali piuttosto che metropolitani. E allo stesso tempo non favorisce la trasparenza delle azioni dei politici eletti e quindi l'esercizio della democrazia. Tale situazione rafforza i confini amministrativi. A differenza di ciò che accade a Londra o in Germania, dove i confini municipali hanno solo un impatto minore sui budget locali dipendenti dai fondi pubblici, la riorganizzazione dei confini conduce in Francia a importanti ridistribuzioni delle risorse.³¹ Difficile in questo contesto ricomporre uno spazio politico *francilien* tanto frammentato: l'île-de-France conta 1281 comuni e anche i sindaci constatano la loro impotenza a farsi ascoltare.³² L'impotenza degli eletti locali non riguarda soltanto la loro capacità di farsi ascoltare. Concerne ugualmente la capacità di agire: la maggior parte non ha

27 Acadie, *Paris en Île-de-France, Matériaux pour un débat*, 2002.

28 I piani regolatori ricadono nell'ambito dei Plans Locaux d'Habitat, SCOT o SDRIF; la stessa politica degli alloggi deve sottostare al vincolo di costruire case popolari secondo la legge Solidarité et Renouveau Urbain.

29 I dipartimenti sono responsabili delle politiche sociali ma queste ultime sono gestite nel quotidiano dagli amministratori municipali.

30 P. Richard, *Solidarité et performance*, cit.

31 T. Travers, «Decentralization London-style: The GLA and London Governance», in «Journal: Regional Studies», vol. XXXVI, n. 7, pp. 779-788.

32 Inchiesta condotta dall'Association des maires d'île-de-France (Amif), citata da «Journal du Dimanche», 27 aprile 2008.

i mezzi economici per portare avanti da solo importanti progetti urbani (escludendo Parigi, il budget d'investimento medio dei comuni dell'Île-de-France era di appena 3.200.000 euro nel 2002 e la superficie media dei comuni della regione di Parigi è di circa 900 ettari,³³ di cui appena 534 nella prima corona e, al di fuori della città di Parigi, non si contano che 34 comuni con più di 50.000 abitanti nel 2005). Si trovano sempre più di fronte a una frammentazione del potere decisionale (che contribuiscono a creare) e a essere sempre più spesso in concorrenza per l'adozione o la sospensione di un progetto in una metropoli che potrebbe contenere le 15 maggiori aree urbane della provincia.³⁴ Combinazione della potenza dei soggetti operativi e della debolezza dello Stato e dei protagonisti locali, la metropoli parigina si gestisce in gran parte da sola.

ARTICOLARE LOCALE E METROPOLITANO

Al di là del solo schema direttivo della regione dell'Île-de-France, il rilancio della metropoli parigina pone alcune questioni operative e solleva problemi politici.

33 1.201.100 ettari per l'Île-de-France per 1281 comuni, cioè 938 ettari in totale, 917 se si escludono i casi particolari di Parigi, 10.540 ettari, e Fontainebleau, 17.205 ettari, e 1.451.800 ettari per l'area urbana di Parigi che raggruppa 1584 comuni, cioè 917 ettari in totale e 900 ettari senza Parigi né Fontainebleau.

34 A titolo di esempio, costruire una rete di trasporto pesante che attraverso una metropoli della provincia presuppone di mettere d'accordo la comunità urbana e una quindicina di comuni. Nel caso di Parigi costruire una linea RER mobilita direttamente lo Stato (lo statuto della capitale impone un minimo di vincoli dipendenti dalla Défense Nationale), la Regione, diversi dipartimenti, una decina di bacini d'utenza e più di una decina di comuni.

Agire o no... e come?

In una metropoli che non presenta tassi di crescita a due cifre, portare avanti nuovi progetti pone una questione pratica: se paragonati a Shanghai, i progetti parigini sono meno rischiosi, ma rendono anche molto meno e soprattutto molto più a lungo termine. Le conseguenze da un punto di vista operativo sono molto vaste: nel caso di rendimenti a cinque o sette anni, sono possibili speculazioni urbanistiche. Questo spinge verso un'urbanizzazione frenetica e senza regole, ma gli edifici sorgono e i progetti decollano. Le regole di una corretta gestione sconsigliano questo tipo di investimenti quando i progetti vengono ammortizzati su 15 o più anni. In questo caso i progetti devono resistere a rovesci congiunturali per poter essere portati a termine e il ritmo e la quantità di realizzazioni ne risentono. Ne risentono ancor più quando, anche a causa di problemi interni, i tempi si allungano: se i tempi dell'investimento sono più lunghi rispetto alla fase ascendente del ciclo, il rischio è che le finestre di opportunità finiscano per chiudersi prima dell'inizio dei progetti. Per esempio, in seguito alle incertezze del mercato immobiliare e alla crisi finanziaria, tali problemi interessano direttamente il piano di rilancio "La Défense 2015".

Vi è anche un problema di metodo e di obiettivi. Al di là dei ritocchi istituzionali, qualsiasi riforma riguardante la regione parigina dovrà modificare in dettaglio gli aspetti fiscali, di politica immobiliare e delle modalità di finanziamento. Ciò rimanda ad arbitrati tecnici e insieme a scelte politiche. Per quanto riguarda la fiscalità, per esempio, non si potrà ottenere una migliore perequazione delle risorse a breve termine senza aumentare quella parte di risorse ridistribuita alle collettività, sia attraverso

un'attribuzione più selettiva delle dotazioni statali (estensione dei meccanismi esistenti³⁵) sia attraverso la generalizzazione dei meccanismi obbligatori di trasferimento di fondi tra collettività.³⁶ Sembra però difficile, nel contesto politico attuale, collocare questi massicci trasferimenti in una prospettiva a lungo termine. La divergenza tra gli schieramenti locali e il livello metropolitano che alimenta i discorsi separatisti (Fiandre ecc.) obbliga a considerare i trasferimenti e la solidarietà territoriale massiccia in modo diverso rispetto a un territorio più ristretto. Si tratta quindi di mobilitare queste risorse non soltanto per compensare le differenze tra la popolazione ma anche per operare localmente al riassorbimento dei differenziali di ricchezza in seno alla metropoli. Solo a questo prezzo si riuscirà, a medio termine, a mettere la crescita metropolitana al servizio dello sviluppo locale. La regione e gli attori regionali hanno verificato, grazie allo SDRIF, che erano in grado di formulare delle diagnosi condivise e di elaborare quadri collettivi d'azione. Le questioni in sospeso evidenziano tuttavia due problemi: da una parte come creare non soltanto una visione ma anche un'ambizione regionale (e come rinnovarla nel tempo); dall'altra come mettere in pratica gli arbitrati collettivi. Sono queste due questioni che hanno rilanciato il dibattito sulla "Grande Parigi".

Grand Paris o Parigi metropoli

Sperare nel ritorno di uno Stato accentratore nel quadro di una gestione pubblica, riunito ed

35 Dotation Globale de Fonctionnement, Dotation de Solidarité Urbaine.

36 Fonds de Solidarité Régional d'Île-de-France.

efficace è anacronistico e poco realistico. Da una parte, un forte accentramento dei mezzi d'azione non farebbe rinascere il prefetto Delouvrier che ha ridisegnato la regione negli anni sessanta, e dall'altra quest'ultimo, per ottenere lo stesso impatto storico sulla regione parigina, dovrebbe lavorare diversamente e produrre piani diversi. Questo non significa che bisogna accontentarsi della situazione attuale in cui i mezzi d'azione e gli interventi statali sono divisi e non coordinati tra loro e con le altre forze pubbliche. La questione della legittimità di un Secrétariat d'Etat o di un Comité Interministériel d'Aménagement du Territoire non sembra assurda se consideriamo che al centro della questione c'è più l'attore (lo Stato e le sue diverse propaggini locali) che l'obiettivo (la regione parigina). Al contrario sembra invitare a immaginare una soluzione innovativa per coordinare i diversi attori locali della metropoli.

Immaginare un governo locale unico in una metropoli di più di 11 milioni di abitanti è poco realistico. Diverse soluzioni sono allora possibili per mettere degli intermediari tra azioni locali e azioni metropolitane. Nel quadro del dibattito *francilien*, troviamo uno scenario elaborato intorno ad alcune delle grandi intercomunalità confinanti con Parigi (chiamate "della margherita"); uno scenario dipartimentalista, che si baserebbe sugli otto dipartimenti già esistenti affidandogli una parte dei poteri detenuti adesso dai comuni; uno scenario di *Grand Paris* che mira a raggruppare la prima corona (o la *zone dense* a seconda che vi sia un approccio amministrativo o morfologico) in un solo insieme politico; uno scenario "Haussman bis", la cui idea è di creare una corona supplementare di *arrondissements* intorno a Parigi a partire dai comuni vicini; uno scenario

regionalista basato soprattutto su un aumento del potere regionale in modo da dotare la metropoli di un leader operativo; infine, uno scenario per sindacati o agenzie tecniche, incentrato su una *governance* per obiettivi tecnici o reti.

Ne conseguono quindi due letture contrastanti della realtà parigina. Secondo una di queste Parigi sarebbe troppo piccola e dovrebbe quindi cercare di sfruttare meglio il suo spazio funzionale. Vi si ritrovano i diversi scenari a base spaziale che, modificandone i contorni, consentirebbero un trattamento efficace di un maggior numero di questioni d'ordine metropolitano. Secondo l'altra, Parigi ha modificato la sua logica organizzativa e quindi non si tratta più tanto di ingrandire la città quanto di riarticolare gli spazi locali (possibilmente ampliati per essere credibili su scala metropolitana) e i diversi protagonisti metropolitani in modo che la metropoli funzioni come uno spazio interterritoriale e multiscalare. Cercare oggi di ingrandire Parigi alla ricerca di un profilo pertinente per la prima corona della metropoli è tuttavia profondamente anacronistico.³⁷ La mondializzazione non smembra i territori, ma l'accresciuta liquidità degli investimenti industriali costringe a concepire l'edificazione territoriale in modo molto più dinamico: dinamico nello spazio, poiché i luoghi si pensano in relazione l'uno con l'altro; dinamico nel tempo, poiché la vitalità di un territorio è indissolubile dalla sua capacità di rapportarsi a un "dopo" sempre da inventare, sia per quanto riguarda le attività del territorio sia il suo profilo.

La regione parigina è oggi una "città vischiosa", i

cui profili sono dati da un luogo e da una durata, ma evolvono costantemente su scala metropolitana (inglobando il bacino parigino³⁸). I luoghi di residenza e di lavoro di ciascuno, le scelte di insediamento delle imprese, le politiche pubbliche producono quotidiane modifiche degli spazi funzionali. Alcune scelte implicano permanenze lunghe, altre di breve durata. Articolare queste diverse temporalità e dargli senso è il compito del territorio: come in tutti i campi, la capacità di adattamento presuppone non un'assoluta flessibilità delle strutture, ma strutture sufficientemente solide e legittime per rispondere alle esigenze e alle opportunità di cooperazione multiforme.

CONCLUSIONE

Con più di 1300 amministratori locali e con i suoi cinque livelli politico-amministrativi interconnessi, la metropoli parigina presenta se non un'originalità (ogni metropoli rivela sistemi complessi se si scava oltre la superficie) almeno un caso molto interessante di ricomposizione. Tanto più che sta per dotarsi di un nuovo piano di sviluppo territoriale e pensa a una nuova *governance*.

Mentre i *faubourgs* prolungano la città al di là dei bastioni, l'attuale metropoli non si ferma né alle tangenziali né all'A86, né dopo la prima corona né ai limiti dell'agglomerato e neanche a quelli dell'area urbana: è invece multiforme e i suoi profili variano nel tempo, nello spazio e in base ai

protagonisti. La sfida quindi non è quella di modificare i contorni istituzionali ma di fare in modo che le nuove problematiche territoriali divengano rapidamente una delle preoccupazioni principali dei protagonisti e delle istituzioni consolidate. In particolare, in uno spazio attraversato da reti passanti, i confini possono al giorno d'oggi essere considerati non come limiti, come barriere, bensì come membrane, come ponti che uniscono piuttosto che separare.

Da questo punto di vista, la complessità istituzionale non è certo un problema in sé. Il territorio riunisce i sottosistemi, i codici e le connessioni. I processi di interferenza vi trovano terreno fertile.

Che si tratti di conferenze metropolitane o SDRIF, il dialogo e la condivisione di punti di vista sono al centro delle dinamiche di ricomposizione.

La metropoli parigina è oggi un formidabile laboratorio di modalità di organizzazione spaziale, dinamiche economiche, schemi di *governance* e metodi per riformarli. La maggior parte degli elementi strutturanti di una metropoli sono oggi sul punto di cambiare sensibilmente e tutti nello stesso momento. Una nuova metropoli sta nascendo, ma non è ancora dato sapere se sarà una vera e propria rivoluzione o se – com'è assolutamente possibile date le assurde lungaggini che interessano questi campi – sarà solo molto rumore per nulla.

37 P. Chemetov, F. Gilli, *Une région de projets: l'avenir de Paris*, Documentation française, 2006.

38 F. Gilli, "Le Bassin parisien. Une région métropolitaine", in "Cybergeo, Espace, Société, Territoire", art. 305, messo in rete il 15 aprile 2005, modificato il 22 giugno 2007.

SE UN CHICCO DI GRANO...

*di Marco Morganti, amministratore delegato di Banca Prossima
Conversazione con Pasquale Alferj*

Banca Prossima è la banca del gruppo Intesa Sanpaolo dedicata al *not for profit*, ed è pienamente operativa dal febbraio di quest'anno. Marco Morganti ne è l'amministratore delegato. La Banca non nasce dal nulla, ma ha avuto almeno cinque anni d'incubazione in quel "Laboratorio banca e società" istituito da Corrado Passera pochi mesi dopo il suo ingresso in Banca Intesa. A guidarlo chiamò subito Marco Morganti – una carriera alla Giunti Editore, fino a diventarne segretario generale, e alcuni anni a Poste italiane a progettare e seguire innovative iniziative culturali e territoriali.

Compito del Laboratorio è stato di pensare e realizzare prodotti – ma anche progetti – banca-

ri che prima non esistevano e quindi veramente nuovi, non in termini retorici. Ne cito alcuni alla rinfusa: “Tuttinsieme”, per aiutare le famiglie con un anziano non autosufficiente in casa; l’anticipazione dell’assegno INPS per i cassa integrati; “Intesa Bridge”, prestito d’onore per gli studenti universitari; “Universityhouse”, sostegno finanziario per gli studenti fuori sede alla ricerca di un alloggio. Sempre agendo sulla leva del credito, dunque offrendo finanziamenti da rimborsare ma con modalità agevolate e coinvolgendo nel prodotto-servizio enti terzi (comune, provincia, regione, fondazioni locali, università ecc.) che accettino di condividere con la Banca il rischio, offrendo qualcosa in garanzia.

È in questo “atelier” che affondano le radici di Banca Prossima, che per l’attività bancaria ordinaria utilizza i circa 6000 punti vendita di Banca Intesa Sanpaolo e che per le operazioni complesse dispone di una struttura leggera: 50 presidi locali propri e un organico di circa 140 specialisti, di cui pochi sono i funzionari centrali e la maggior parte è distribuita sul territorio.

A costituire il personale della Banca è un «team formidabile di persone», tutte provenienti da società del gruppo, frutto di una selezione veramente diversa dal solito, come ribadisce convinto Marco Morganti: «Abbiamo cercato delle persone motivate che, oltre alle competenze bancarie e generali, avessero un’esperienza non superficiale nel volontariato e nella cooperazione, in grado di dialogare con il mondo al quale devono rivolgersi. Delle persone quindi speciali».

Oggi, a circa un anno dall’inizio delle attività, superata la fase di rodaggio, i risultati sono andati oltre le aspettative, con 3000 clienti acquisiti fuori dal perimetro Intesa Sanpaolo, più di quanti

la Banca ne aveva previsti. 250 milioni di euro raccolti da soggetti come fondazioni, diocesi ecc. affinché la Banca li gestisca, a fronte di 180 milioni di euro impiegati: già questa “sproporzione” è un segnale forte.

PASQUALE ALFERJ. CHE COS’È BANCA PROSSIMA?

MARCO MORGANTI. Banca Prossima è una realtà completamente nuova. Non c’è niente di simile in Europa. È una banca specializzata, interamente dedicata al Terzo settore, laico o religioso, e quindi a un mercato con regole e bisogni particolari. Non rinuncia al profitto, ma cerca di realizzarlo venendo incontro alle esigenze di quei soggetti fino a oggi esclusi dal credito. L’obiettivo di Banca Prossima è di creare valore sociale. È “al servizio” dell’economia sociale di mercato, non dell’economia sociale di assistenza.

P.A. QUINDI, NIENTE BENEFICENZA?

M.M. No. Tenga presente che la beneficenza è necessariamente un’attività limitata e saltuaria; l’attività bancaria no.

P.A. PERCHÉ “PROSSIMA”?

M.M. Perché vogliamo essere vicini ai soggetti con i quali lavoriamo. “Prossima” non solo come vicinanza di valori, ma anche come “prossima” al luogo in cui la domanda sorge. Il *not for profit* è radicato nel territorio e la nostra scommessa di vicinanza è possibile grazie alla rete bancaria di Intesa Sanpaolo che possiamo utilizzare. Si tratta di oltre 6000 punti vendita.

P.A. SIETE UN PO’ SPECIALI MA PUR SEMPRE UNA BANCA...

M.M. Sì, anche se la maniera di operare di Banca Prossima non è riconducibile al modello ordinario di banca. L’approccio bancario tradizionale, per esempio, cerca nei clienti quei criteri di affidabilità – a partire dalla solidità patrimoniale – che spesso questo mondo non ha, a prescindere dalla bontà dei progetti o delle capacità, dimostrate con anni di lavoro, di saper fare il proprio mestiere.

La banca tradizionale finisce di solito per considerare il *not for profit* qualcosa di “residuale” e quindi in genere seleziona tra i potenziali clienti coloro che dal punto di vista creditizio sono assicuranti (fondi pensione, istituzioni secolari, fondazioni con grandi patrimoni ecc.).

Chi opera in questo modo non riesce a vedere quei soggetti che, pur avendo dei bei piani, scontano il fatto di essere nuovi, avere una patrimonializzazione bassa, lavorare in zone difficili del paese e, soprattutto, voler avviare attività mai sperimentate prima e sulle quali, quindi, non c’è “storia”.

Se qualcuno si propone di aprire un’attività nota, non è complicato valutarne il progetto. Ma se a voler aprire un asilo nido sono quattro ragazze che, invece di fare le baby sitter in nero, decidono di fare le imprenditrici sociali, la banca tradizionale finisce per considerare soggetti non bancabili, perché non è attrezzata ad ascoltarle. Banca Prossima sì: è attrezzata, sa e vuole ascoltare imprese sociali e comunità.

P.A. VALUTARE PROGETTI DI QUESTO TIPO NON È SEMPLICE. QUALI SONO I VOSTRI CRITERI?

M.M. Se prendi un soggetto del Terzo settore e lo valuti come se fosse una PMI, il risultato è sicuramente negativo: non gli dai accesso ai finanziamenti, oppure lo finanzia a breve, gli dai poco, gli applichi un tasso alto ecc.

I nostri strumenti di valutazione creditizia, a partire dal modello di rating proprietario che abbiamo sviluppato, sono particolari: integrano i tradizionali metodi di analisi bancaria per l’erogazione del credito con criteri diversi, per lo più qualitativi. Certo, da un punto di vista tradizionalmente bancario, alcuni nostri criteri possono apparire troppo intangibili e quindi “pericolosi”. In realtà, tenendo conto del soggetto in esame, sono importanti. Nel nostro modello di rating, la *governance* dell’organizzazione, per esempio, è molto importante. Quanto più è democratica, tanto più è protetta rispetto al rischio di crisi interna. La diversificazione del portafoglio clienti, e quindi dei rischi, è un altro elemento da considerare. Poi c’è il flusso del cinque per mille, che è un importante indicatore di “stabilità”. Altri elementi da prendere in considerazione sono la capacità di *fund-raising*, il successo ottenuto da eventuali progetti da loro avviati e finanziati dalla Pubblica amministrazione e dalle fondazioni ecc.

P.A. D’OBBLIGO, A QUESTO PUNTO, LA DOMANDA SUI PRODOTTI MESSI A PUNTO DA BANCA PROSSIMA. SI TRATTA DI PRODOTTI AD HOC?

M.M. In buona parte sì. Sono prodotti pensati e costruiti, insieme alle organizzazioni del Terzo settore, per rispondere a loro specifiche necessità. Quello che conta, in questi casi, è la tempestività dell’offerta

rispetto a una richiesta nascente. Questo significa costruire un nuovo prodotto, spesso volte adattandone uno già esistente, e presentarlo al momento giusto. Un tipico prodotto nuovo è l'anticipazione del cinque per mille. Per tutte le organizzazioni *not for profit*, ridurre i tempi di attesa per riscuotere questo contributo dallo Stato è decisivo. L'organizzazione riceve una lettera dall'agenzia delle Entrate, legge l'importo corrispondente alla somma che ha raccolto, ma non sa quando le sarà erogata. Anche se si tratta di un titolo di credito dello Stato, sicuro e certificato, Banca Prossima è stata la prima a scontare in modo generalizzato questo titolo e ad anticipare alle organizzazioni il denaro. È ovvio che poi ci sono tutti i servizi bancari di base: dai prelievi ai conti correnti, ai bonifici utilizzando gli sportelli di Intesa Sanpaolo e, per servizi più significativi (gestione patrimoniale, prestiti significativi), le due filiali di Banca Prossima, a Milano e a Roma. Con una cinquantina di presidi commerciali, Banca Prossima accompagna lo sviluppo del *not for profit* su tutto il territorio nazionale.

P.A. CHI È STATO IL PRIMO CLIENTE A RIVOLGERSI A BANCA PROSSIMA PER L'ANTICIPAZIONE DEL CINQUE PER MILLE?

M.M. Le ACLI, alle quali spettavano 3,5 milioni di contributi per l'anno 2006. Una cifra significativa per l'economia dell'organizzazione. Ci sono casi in cui il ritardo nell'incassare i soldi può essere veramente esplosivo. Pensi ad alcune onlus di nicchia o alle ONG impegnate all'estero...

P.A. UN ALTRO ESEMPIO DI PRODOTTI-SERVIZIO INNOVATIVI MESSI A PUNTO DA BANCA PROSSIMA?

M.M. Aiutiamo le organizzazioni del Terzo settore (associazioni, cooperative, fondazioni, imprese sociali ecc.) a patrimonializzarsi.

P.A. IN QUALI MODI?

M.M. Per esempio, attraverso il prestito personale ai soci. Se i soci vogliono patrimonializzare la loro cooperativa, noi forniamo loro uno strumento di debito equo e trasparente, senza intenti speculativi, con un buon tasso a lungo termine in modo che la restituzione non diventi poi un problema per la persona-socio, consentendogli di diventare imprenditore. E questo impegno rende i soci più responsabili. Inoltre, vorremmo offrire a questo mondo un buon prodotto assicurativo-previdenziale. Non c'è ancora, ma ci stiamo lavorando. Chi opera nel Terzo settore è meno protetto di altri. È più precario, più fragile. E ciò è ingiusto, perché è a lui che viene affidato un compito fondamentale per la coesione sociale del paese: quei servizi alla persona rappresentati per esempio dall'assistenza agli anziani più o meno non autosufficienti. E poi stiamo pensando al campo della produzione culturale: teatro, musica, danza sono tutti settori in cui domina il *not for profit*. A prima vista nessuno se ne rende conto, perché non considera la struttura giuridica organizzativa delle aziende di questo settore: fondazioni, associazioni, cooperative ecc. Una delle ambizioni di Banca Prossima è quella di accompagnare questo mondo culturale a strutturarsi e diventare più efficiente, anche se si tratta indubbiamente del più difficile campo di intervento.

P.A. QUAL È L'ESPERIENZA CHE FINORA LE HA DATO MAGGIORE SODDISFAZIONE?

M.M. Quella degli asili nido. Forse perché è l'esperienza su cui ci siamo fatti le ossa. Grazie a Banca Prossima ne sono nati circa 300, distribuiti in tutta Italia. Che poi significa 2000 donne occupate, tutte laureate e di età media 30 anni, e 8000 famiglie che affidano i loro figli a questi asili. L'impatto sociale è grande. La prima regione, per numero di asili nati con il nostro contributo, è la Lombardia; seguono la Toscana, la Puglia e la Campania. Il percorso virtuoso, e qui può vedere l'importanza di far parte di un grande gruppo bancario, è che Banca Prossima agisce sul fronte dell'offerta dei servizi e finanzia la nascita degli asilo nido. La banca madre, Intesa Sanpaolo, agisce su quello della domanda con i finanziamenti alla famiglia per aiutarla a pagare la retta. Un finanziamento che ne permette la diluizione in piccole rate mensili e in sei anni, anziché i due canonici di frequenza.

P.A. E QUAL È LA DESTINAZIONE DELL'UTILE CHE LA BANCA ANNUALMENTE REALIZZA?

M.M. Una banca normale agisce sul mercato, vende i propri prodotti, consegue dei ricavi, paga i costi e le tasse, fa degli utili dividendi da dare agli azionisti e in parte li trattiene e li usa per la propria crescita (dalla sostituzione del sistema informativo all'aggiornamento professionale, all'aumento di stipendio dei dipendenti ecc.). Banca Prossima non distribuisce i dividendi agli azionisti e gli utili conseguiti li tiene al proprio interno. Questo valore disponibile deve servirci a coprire il costo del capitale affidatoci, in modo da risultare un'impresa sostenibile, che non distrugge valore. Garantisce solo il capitale

sociale sottoscritto e versato dai soci, grazie al quale Banca Prossima ha iniziato a operare, che ammonta a 80 milioni di euro. Tutta la parte di valore eccedente va in un fondo speciale di garanzia, che serve a consentire l'accesso al credito dei soggetti e dei progetti più deboli (per esempio, le imprese che nascono da zero e quelle con attività particolarmente nuove e complesse). Non si tratta di un normale fondo rischi, tipico di ogni banca. In caso di cessazione delle attività di Banca Prossima, infatti, l'ammontare sarà devoluto in beneficenza, gli azionisti non potranno reclamarlo. In questo senso, Banca Prossima funziona un po' come una fondazione, ma – tengo a sottolinearlo – con quel fondo non fa erogazioni: lo utilizza solo come garanzia parziale sugli affidamenti che fa.

Questa condizione stimola a fare ancora di più: a investire di più e quindi ad assumere maggiori rischi.

PERCORSI D'IMPRESA SOCIALE: IL GRUPPO COOPERATIVO CGM

di Johnny Dotti, amministratore di Welfare Italia



L'estensione dell'articolo mi dà la possibilità, a distanza di alcuni mesi dal mio cambio di ruolo¹ (sino a maggio 2008 sono stato presidente di CGM), di riflettere con pacatezza su ciò che è stata finora la storia di questa organizzazione, prefigurandone gli sviluppi futuri; ma anche di inserire nel discorso le nuove sfide lanciate dal consorzio tre anni fa e che ora stanno prendendo corpo: la Fondazione SolidaRete e Welfare Italia.

A onor del vero devo aggiungere, con una certa soddisfazione, che quelle che seguiranno non sono solo valutazioni personali, ma riflessioni che sono andate prendendo corpo con l'intero gruppo dirigente di CGM. Questa caratteristica, costruire senso e consenso che si trasformano poi anche in obiettivi concreti e strategie per perseguirli, attitudine piuttosto rara oggi in Italia, credo sia uno dei segreti preziosi del percorso di vita di un'esperienza d'impresa sociale consistente che si è andata consolidando nel tempo, pur avendo attraversato in questi vent'anni molteplici e differenti stagioni del contesto italiano ed europeo.

Partiamo dai numeri. La fotografia di CGM assomiglia oggi a una galassia² costituita da 1150 cooperative sociali³ e 120 altre organizzazioni *not for profit* che danno vita a 77 consorzi⁴ territoriali, distribuiti in tutte le regioni italiane e nel 65% delle province. Una metà ha sede nel Nord Italia, l'altra è equamente distribuita tra Centro e Sud. Questa rete orizzontale, molto radicata sul territorio e

nelle comunità, coinvolge più di 42.000 persone, prevalentemente soci, dei quali 4000 volontari e 38.000 lavoratori (di cui 4000 persone svantaggiate in inserimento lavorativo: carcerati, disabili, persone con patologie psichiatriche, tossicodipendenti ecc.). Questi soci hanno capitalizzato le loro aziende per 53 milioni di euro, hanno accantonato riserve per 220 milioni e registrano perdite pregresse portate a nuovo per 11 milioni. Nell'anno appena trascorso hanno sviluppato un fatturato di 1 miliardo e 150 milioni di euro, coinvolgendo nei propri servizi più di 500.000 persone. In questi anni la mortalità aziendale (imprese fallite) è stata mediamente dell'1,5 per mille anno. L'età media delle persone nel sistema si aggira intorno ai 33 anni e la classe dirigente è in prevalenza espressa da quarantenni. Per stipendi a tempo pieno all'interno di una forbice tra gli 850 e i 3000 euro netti al mese, abbiamo la seguente ripartizione percentuale per tasso di scolarizzazione: laurea / diploma universitario 40%; diploma di scuola secondaria superiore 40%; corso professionale 12%; scuola media 8%.

Nella sola area metropolitana milanese ci sono 5 consorzi, 105 imprese sociali e 3500 lavoratori, di cui 490 "svantaggiati".

Nel tempo, contestualmente al maturarsi delle singole esperienze e dell'esperienza del sistema, si sono andate strutturando a livello nazionale o macroregionale, a partire da CGM, altre società, con lo scopo di alimentare filiere di servizi ritenuti utili e di irrobustire infrastrutture in grado di reggere le trasformazioni nel tempo. Siamo passati da agenzia strategica della cooperazione sociale a gruppo cooperativo paritetico, regolarmente costituito nel 2005, composto oggi da 8 società nazionali che a loro volta partecipano altre 31 società nazionali e

1 È consuetudine democratica in CGM cambiare presidente ogni due mandati di tre anni.

2 Dati al 31 dicembre 2007.

3 Come da legge 381/91 sulla cooperazione sociale.

4 Come da legge 381/91.

internazionali.⁵ Oltre alla partecipazione diretta in capitale, sono da segnalare anche decine di collaborazioni strutturali con altre organizzazioni.

A queste società fanno capo le attività di sviluppo, ricerca, formazione, cultura, innovazione, finanza, marchi, controllo qualità ecc. che rappresentano, usando una metafora, il sistema nervoso della rete. Oggi il gruppo cooperativo costituisce nel suo insieme la più grande rete italiana di asili nido, inserimento lavorativo di svantaggiati, comunità psichiatriche, per minori, per disabili, nel costante sforzo di generare non solo buoni servizi distribuiti su tutto il territorio nazionale ma anche nuove istituzioni di comunità in grado di tessere reti relazionali sui territori e tra i territori, in un quotidiano lavoro di inclusione.

In particolare, i consorzi sono chiamati a connettersi strutturalmente con altri soggetti del territorio, incernando così il loro essere consorzio di comunità, producendo filiere di servizi il cui scopo è costruire non solo risposte puntuali ai bisogni, ma contesti comunitari più vivibili.

Questo costante e sistematico scambio tra dimensione orizzontale (i territori) e verticale (il livello nazionale e internazionale) ha per effetto il contenimento degli egoismi locali e degli elefantismi nazionali, ma soprattutto genera un significativo spazio di creatività, scambio e distribuzione del valore.

La visione, perseguita con coraggio sin dall'atto fondativo nel 1987 e cresciuta in spessore valoriale nel corso di questi vent'anni, è stata certamente il punto di forza e di identificazione progressiva per

i soggetti che vi partecipano. Per affrontare i tempi nuovi, è necessario anche un modo nuovo per rendere fattibile l'universalismo che stava alla base della positiva intuizione del welfare state. Ed è la visione universalistica di quest'ultimo il valore che va preservato, chiedendo allo Stato di promuoverla e verificarla, non certo di amministrarla e gestirla come si intestardisce a fare.

Comprendere e sollecitare le capacità di tutte le persone, soprattutto di quelle in difficoltà, sviluppare l'autopromozione di gruppi, scommettere sulle risorse scarse sapendo estrarre valore e sapendolo distribuire, interpretare la cooperazione come forma evoluta di competizione, scommettere sul valore della differenza dei singoli territori sono il nostro modo profondo e concreto di interpretare la sussidiarietà e inverare il mito della solidarietà. Trattare dell'economia in modo trasparente rendendola accessibile a tutti, non ponendosi come semplici consumatori, accanto a una costante cura dei processi partecipativi e democratici (che rappresenta evidentemente un costo nel breve periodo) è il nostro modo di dare un contributo alla creazione di imprese (sociali) sane e soprattutto in grado di pensare e di agire.

Nel suo "piccolo", CGM è la dimostrazione che ci può non essere frattura o necessaria contrapposizione tra sociale ed economia, tra produzione di senso e produzione di valore. E che soprattutto si possono costruire situazioni sane senza spreco di risorse: in particolare nel campo sociale, il giusto valore dell'efficienza si coniuga con la solidarietà responsabile. È la qualità delle persone, della visione e delle intenzioni che fa la differenza.

Credo che oggi questa sia una funzione pubblica positiva, anzi di più, una rete vocata alla promozione e alla produzione di bene comune, attraverso

la gestione di beni comuni. Basti il concretissimo esempio che, se tutto dovesse finire oggi, riconsegnaremmo alla collettività delle risorse e non certo dei debiti.

Appartiene all'etica profonda di CGM non pensare solo a se stesso, alla propria crescita organizzativa in senso specifico. Anche questo è un modo per interpretare il proprio essere "impresa sociale". In quest'ottica sono nati gli ultimi due progetti: la fondazione SolidaRete – costituita con la Focsiv (la più grande rete di ONG italiane) e CTM Altromercato (la più grande rete di commercio equo e solidale), con la missione di generare e accompagnare nel Sud del mondo, nello stile che ci ha fino a oggi contraddistinto, esperienze di impresa sociale – e l'impresa sociale Welfare Italia – che intende costituirsi come un soggetto affidabile per tutte quelle famiglie, in particolare nella fascia bassa e media di reddito, che abbisognano di servizi qualificati e accessibili, sanitari, educativi, abitativi, di lavoro, a prezzi sostenibili per redditi sempre più risicati; ma soprattutto per poter trovare qualcuno che ti ascolti e ti accompagni nei difficili travagli di questo tempo. Anche in tal caso valgono il metodo sperimentato positivamente della mutualizzazione dei bisogni e di un migliore sviluppo delle capacità personali.

Così, accanto alla promozione e alla crescita della piccola e media impresa sociale (cooperative e consorzi), allo sviluppo di distretti e metadistretti (le società di prodotto e di marchio), CGM si avvia a dare corpo, anche con altri attori, a ulteriori forme societarie: una fondazione e una Spa impresa sociale che, in ascolto costante della realtà mutevole e sinergica alle precedenti esperienze, possano portare un contributo di ben-essere nel quotidiano di molte persone.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E ONLINE

- M. Carbognin (a cura di), *Il campo di fragole*, FrancoAngeli, Milano 1999.
- G. Scaratti e F. Farinotti (a cura di), *Qualità come strategia per l'impresa sociale di comunità*, Unicopli, Milano 2003.
- A. Bonomi, *Il passaparola dell'invisibile*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Centro Studi CGM (a cura di), *Beni comuni*, Fondazione Agnelli, Torino 2005.
- S. Taraschi e F. Zandonai (a cura di), *Impresa sociale*, Carocci, Roma 2006.
- G. Scaratti e F. Zandonai (a cura di), *I territori dell'invisibile*, Laterza, Roma-Bari 2007.

www.cgm.coop

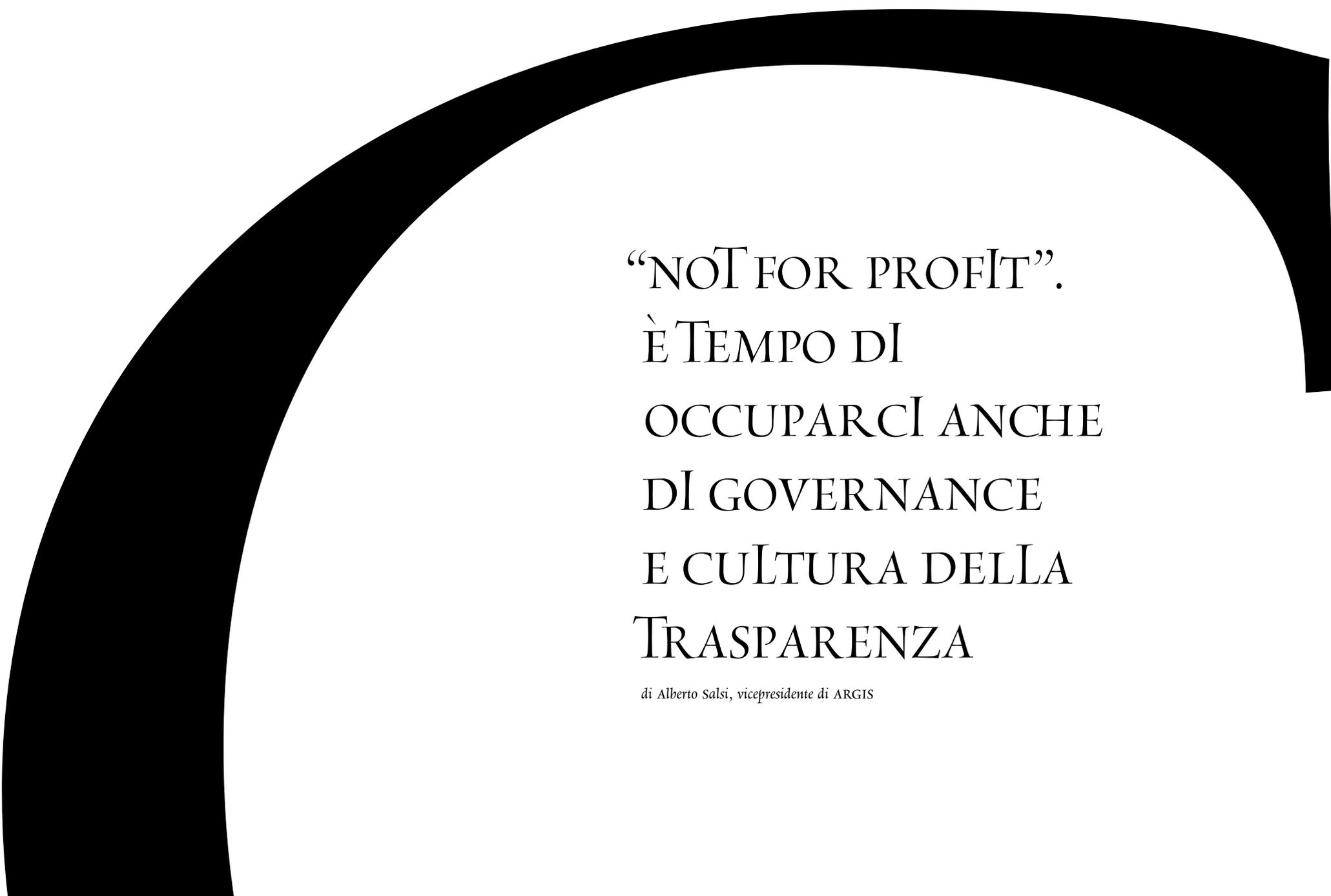
www.fondazionetalenti.it

www.consorziopan.it

www.diesis.coop

www.vita.it

⁵ Va specificato che CGM non è un'associazione di rappresentanza – è associato infatti a Concooperative/Federsolidarietà –, ma è un'impresa a rete nazionale che da alcuni anni ha avviato significative attività anche all'estero in ambito europeo ed extraeuropeo.



“NOT FOR PROFIT”.
È TEMPO DI
OCCUPARCI ANCHE
DI GOVERNANCE
E CULTURA DELLA
TRASPARENZA

di Alberto Salsi, vicepresidente di ARGIS

Che cos'è ARGIS? È l'Associazione di ricerca per la *governance* dell'impresa sociale, costituita a Milano nel dicembre 2006 per rispondere a un'esigenza cresciuta nel corso di questi ultimi anni: mutuare i sistemi di *corporate governance* dal profit al *not for profit* per favorire la formazione di una classe dirigente delle imprese sociali, così da legittimare il ruolo di queste ultime e il loro valore economico e sociale nel nostro paese.

Una novità assoluta per l'Italia e una scommessa non facile. Il primo elemento che rende il *not for profit* pienamente percepito per il suo effettivo valore è il poter disporre di una buona *governance* che, oltre ad assicurare efficienza organizzativa e contabile alle imprese sociali, permette loro di rispondere alle aspettative degli *stakeholders*. Non c'è nessuna distinzione o differenza tra la professionalità espressa dal *not for profit* rispetto al sistema del *for profit*. Il celebre Peter Drucker, in uno storico articolo apparso anni fa sull'"Harvard Business Review", invitava i manager delle imprese ad andare a scuola dal *not for profit* quanto a capacità gestionale, motivazione ecc. Viceversa, i sistemi più evoluti di *corporate governance* adottati nel profit possono rappresentare delle "buone pratiche" dalle quali il *not for profit* può attingere e ricavare suggerimenti e modelli.

Per il *not for profit* aprirsi al mercato significa: a) adottare "buone pratiche" per il bilanciamento dei poteri e per la definizione di un sistema che assicuri efficienza organizzativa e contabilità adeguata e, quindi, una concreta cultura della trasparenza; b) possedere una *corporate governance* adeguata e strutturata, affidata ad amministratori indipendenti; c) sviluppare una comunicazione non solo di servizio e finalizzata alla raccolta, al *fund raising* o a situazioni di contingenza; d) assumere la piena consapevolezza dell'insostituibile ruolo del *not for profit* come parte integrante del

sistema del welfare, partendo dall'enorme impatto che esso genera sul mercato del lavoro.

Ecco allora che il compito primo di ARGIS è di individuare e determinare il modello di *governance* più consono alla tipologia del soggetto *not for profit*, alla luce della normativa nazionale e delle esperienze internazionali più avanzate. E, contestualmente, sviluppare e diffondere una nuova cultura di *governance* in grado di affinare le conoscenze e le capacità di governo, anche attraverso studi e ricerche, dei soggetti che ne fanno parte, fornendo aggiornamenti sulle normative e sviluppando un sistema di circolazione di "buone pratiche", in modo da garantire una condivisione di regole e valori.

Da una posizione di assoluta indipendenza e da un osservatorio privilegiato, sia esperienziale sia di mercato, ARGIS vuole valorizzare il *not for profit*, perché questo grande "bene comune" è un patrimonio inestimabile del nostro paese. Il *not for profit* non è la mano tesa, non è la questua o la comoda *charity*, la filantropia o tanto meno il pietismo; non è la tazza del consolo del venerdì pomeriggio, quando tutte le altre incombenze riposano. È come la democrazia: una forma ideale di vita. È una "comunità di pratiche" non assopita, che rappresenta un tessuto connettivo formato da persone che per territorialità, cultura, bisogni e ideali si mettono insieme senza dipendere da logiche di consenso. Una confusione da evitare è quella di identificare il *not for profit* con il volontariato o con il terzo settore. Il volontariato è in realtà solo una delle sue diverse forme, insieme alla quale esiste tutta una serie di imprese senza fini di lucro che presenta una struttura imprenditoriale e che opera in prevalenza con patrimonio e reddito allo scopo di rispondere ai bisogni di interesse collettivo delle persone (istruzione, sanità, scuola e cultura). Associando il *not for*

profit al volontariato, si perde di vista la sua specificità e le sue peculiarità. Inoltre, non è assimilabile al terzo settore perché quest'ultimo viene inteso come qualcosa di residuale, ovvero come *tertium* tra Stato e mercato. L'espressione è equivoca perché accredita l'idea di supplenza: laddove lo Stato non può arrivare e dove il privato non ha convenienza a intervenire, o meglio non ne è capace, lì si crea lo spazio per il *not for profit*.

Il *not for profit* è dunque espressione di creatività sociale in risposta ai bisogni concreti, anzi alla prepotenza del bisogno. Una risposta che si riferisce a una tradizione plurisecolare di opere e istituzioni sorte già in epoca tardo medievale dall'esperienza del monachesimo, fino a intrecciarsi – con l'affermarsi della democrazia e dei movimenti cattolici e operai – allo sviluppo del mercato e del progresso scientifico.

Quanto al mettersi all'ascolto delle istanze profonde dei soggetti più fragili e alla gestione delle loro aspettative i risultati raggiunti sono sorprendenti, e questo è dovuto anche al rapporto che il *not for*

profit ha intessuto con i propri *stakeholders*, donatori, utenti, istituzioni.

Al *not for profit* è riconosciuta la straordinaria capacità imprenditoriale di "mettersi insieme" e di creare con pochi mezzi, opere, servizi. Perciò, a maggior ragione, deve comunicare di più la propria eccellenza e il prezioso ruolo che ricopre. Eleganti campagne di marketing di numerose imprese hanno fatto uso del concetto di "socialmente responsabile", sostenendo nobili enti e finalità, ma questo né le assolve né le solleva dal fatto di non mettere in discussione la propria attività economica e neppure il proprio modello di relazione con gli *stakeholders*, in primis i dipendenti e il mercato. Questo, in molti lo pensano ma pochi lo dicono.

Il *not for profit* per lungo tempo ha dovuto scontrarsi con steccati ideologici, forze conservatrici o con semplici consuetudini genericamente ostili. Eppure, anche solo in riferimento alle cifre – dei soggetti che occupa e del peso che ha sull'economia del paese –, esso merita attenzione e grande considerazione.

10

DIECI CONSIDERAZIONI INTEMPESTIVE SUL “NOT FOR PROFIT”

di Giorgio Vittadini, presidente
della fondazione Sussidiarietà¹

LA TRISTE SCIENZA

Mi hanno detto che gli ordinari di economia aziendale – a differenza di quelli di economia politica – bocciano lo studente che sostiene che il fine dell'impresa è il profitto. Il profitto è un'astrazione, è una questione accademica e culturale. Si tratta

di una faccenda complessa: se questo è vero, che cos'è un'impresa? Che cos'è il mercato? Che cos'è lo Stato? Uno accanto all'altro formano una rosa dei venti piuttosto che un'antinomia. In questo contesto l'impresa si può disvelare in molti modi.

C'è spazio, dunque, anche per il *not for profit*, che è un obiettivo non secondario ma finalizzato. Per esempio: se il mio scopo nella vita è curare le persone, io posso realizzarmi anche attraverso l'impresa, non solo nel volontariato. La mia soddisfazione si può esprimere in modi diversi dal semplice arricchimento monetario. Qui è descritta l'origine antropologica del *not for profit*. Non siamo un po' meno impresa, la facciamo solo in modo diverso. Questo spiega molto di più la realtà e l'idea “positiva” che ne abbiamo.

¹ L'articolo riproduce un ampio estratto della conversazione che l'autore ha avuto con Giulio Sapelli e Veronica Ronchi nel giugno del 2008. Il testo completo sarà pubblicato prossimamente in un volume a cura di Veronica Ronchi. La curatrice del volume, per dare continuità al discorso di Giorgio Vittadini, ha preferito non riportare le domande degli intervistatori-dialoganti, così da trarre tutto il valore esplicito del pensiero dell'autore. La suddivisione per paragrafi e la loro impaginazione sono il risultato di scelte redazionali.

UN'ANTROPOLOGIA POSITIVA

Se anche i broker finanziari ammettono un codice etico, se alcune imprese non distruggono l'ambiente e non fanno lavorare i bambini perché l'immagine reputazionale conta, vuol dire che questi concetti penetrano anche nell'impresa capitalistica. Dunque il problema è piuttosto quanto pesa questo aspetto “reputazionale” nelle diverse imprese, invece di cercare di definire il *not for profit* come una sorta di “riserva indiana”.

Il primo punto, microeconomico, è l'intrapresa antropologia positiva che genera l'impresa, anche l'impresa profit, anche la piccola e media impresa. Il fine di molti imprenditori è quello di far lavorare la famiglia, di dare occupazione, di far crescere il proprio “intorno”, di produrre qualche cosa. Questo percorso dell'uomo positivo, salvo limiti, io lo definisco “un'altra idea d'impresa”.

Il secondo punto è macroeconomico. Imprese particolari rispondono a bisogni particolari. Qui c'è l'evidente questione che l'impresa profit (o l'impresa di Stato) su certi settori si trova ad avere come *competitor* almeno un'impresa che è più vicina a certi bisogni. Stiamo parlando in particolare del mondo del welfare allargato alla sanità, dove l'idea è che tu destini gli utili al miglioramento continuo dell'impresa e questo fatto risponde di più alla capacità di essere efficiente ed efficace rispetto ai bisogni sociali di quanto non possa esserlo l'impresa che massimizza l'utile. Perché se io massimizzo soltanto l'utile in sanità, farò solo le rotule, non farò degli investimenti in settori che possono avere nel lungo periodo un ritorno economico. Oppure, una malattia rara io non posso curarla per uno scopo di lucro immediato. Non a caso nel settore del welfare, l'istruzione, la sanità, l'assistenza, il tempo libero, la cultura, le forme associative come le fondazioni

o le cooperative, parlando in generale, sono realtà che si sono sviluppate in tutto il mondo al massimo livello, più che le imprese private.

Le grandi università americane possono essere private, possono essere statali, ma possono essere anche delle enormi *not for profit*, e queste funzionano bene, anzi, rispetto a certe università private, sviluppano linee di ricerca molto più avanzate, perché decidono che certe cose hanno uno scopo non lucrativo. Mentre le private devono avere un ritorno. Nella sanità è identico, in Italia così come in tutto il mondo. Per esempio, il San Raffaele e la Medioclinic dimostrano, con il *not for profit*, un'incredibile capacità di rispondere al bisogno sanitario. Com'è possibile che un ente privato intraprenda questa strada se comunque “ci perde”? Non lo si fa?

ELOGIO DEL PRIVATO SOCIALE

Altro tema è quello delle *public utilities*. Anche qui non c'è solo un problema di efficienza. Infatti, se l'efficienza è solo privata, allora sfrutto le reti per vent'anni e poi le butto via. Perché le dovrei sistemare? Tutti questi servizi in cui non solo esiste la persona, ma lo scopo è il miglioramento del benessere, fanno la differenza nelle *public utilities*. Per questo diciamo che i servizi di pubblica utilità alla persona sono i servizi in cui il primo fattore essenziale è il servizio relazionale che nasce come interazione. La misura dell'efficacia non è solo l'output, ma “quanto” è cambiato il benessere. Quindi, da questo punto di vista, l'organizzazione stessa della struttura, rispetto alla finalità, deve essere molto più vicina all'interazione con la persona: la persona non può essere solo identificata con la possibilità di raggiungere un massimo economico.

Le imprese profit, addirittura, non vogliono più quotarsi in Borsa perché questo spesso preclude la capacità di reinvestire, si percepisce il dividendo trimestrale come un cappio al collo; quindi si preferisce limitarsi a fare l'imprenditore. Se invece si opta per investimenti di lungo periodo, si decide anche di fare utile nel lungo periodo. In questi campi, inevitabilmente, si deve agire così. Addirittura imprese profit come l'Humanitas, che però ha alle spalle un filantropo come Gianfelice Rocca, fanno impresa privata con l'idea di reinvestire in sanità. E che cosa fa Humanitas? Anche se è profit continua a comperare ospedali sempre migliori perché vuole realizzare un'immagine di sanità di un certo livello. Investe per migliorare il servizio. La vera obiezione è l'impresa quotata, la quale ha un azionista che comunque chiede un utile. Invece, da un certo punto di vista, l'impresa a proprietà privata non quotata è un'impresa che in qualche modo può decidere di graduare gli utili in funzione dell'obiettivo del miglioramento del servizio. Quindi, il privato sociale non è un elemento marginale, ma una possibilità destinata a crescere nella misura in cui gli obiettivi personali e sociali diventano molteplici.

AFFERRARE L'INVISIBILE E ACCOGLIERLO

C'è una vasta area grigia in cui lo Stato non può più intervenire e in cui il privato non interverrà mai. Faccio un esempio: Luigi Campiglio, con il banco alimentare. Perché lo sviluppo del banco alimentare nel mondo? Perché c'è un bisogno marginale: piccoli cunicoli in cui la grande mano assistenziale dello Stato non può arrivare; così deve cedere il passo a realtà che riescono ad agire proprio lì, perché in molti casi certi bisogni della popolazione non sono

visibili. Si tratta di realtà più piccole ma amiche. Alcuni studi sostengono che per cogliere tali bisogni emergenti occorra una realtà di "privato sociale" in grado di dialogare con questo "invisibile". Non può lo Stato, il quale, il più delle volte, non ci pensa neppure.

L'UOMO RAZIONALE DEGLI ECONOMISTI

L'immagine Stato-mercato dominante è una monocultura, mentre qui abbiamo una biodiversità. Il nostro mondo moderno è una biodiversità e in essa occorre vedere mille modi per raggiungere altri scopi. Quindi qual è il problema? Ne parlavo con Eddo Rigotti, uno studioso di linguistica che insegna Comunicazione finanziaria a Lugano. Mi ha detto che l'uomo razionale concepito nell'attuale sistema economico è un uomo di una razionalità ridotta. Il vero problema è che la razionalità economica viene fatta coincidere con la logica: non è la capacità di leggere la realtà. Mi ha raccontato una storiella pedagogica, che faccio mia. Ci sono un chimico, un fisico e un economista con una scatola di fagioli chiusa, spersi nel deserto. Il fisico dice: «Scaldiamola, così esplode». Il chimico: «Cerchiamo di esaminare in che modo si corrode». L'economista: «Se avessimo un apriscatole potremmo aprirla». L'economista è intriso sempre dell'idea di condizioni impossibili. Questa razionalità si basa su un modello che non funziona. Gli economisti dicono: «Se però l'uomo fosse razionale, funzionerebbe». La prima cosa di cui non tengono conto, in questa razionalità, è che essa è costruita in funzione di una soddisfazione, e questa può essere raggiunta in mille modi diversi. Ciò che mi soddisfa, infatti, non è la massimizzazione del conto in banca: ho fatto una

scelta di vita diversa. Però ritengo di aver fatto una scelta razionale, non irrazionale. La razionalità ha obiettivi più ampi di quelli normalmente dichiarati, anche in economia. Oltre a questo obiettivo (la razionalità attraverso una diversa concezione) quello che manca è l'idea di limite. Nell'*homo economicus* non c'è limite.

PENSARE IL LIMITE

Nella concezione cristiana tale limite si chiama peccato originale, cioè l'idea che in presenza di un obiettivo si hanno anche dei limiti per raggiungerlo. Si può chiamare limite sociale, si può pensare alle asimmetrie informative ecc. Questa razionalità si concepisce teoricamente e si applica al mondo ma, siccome nel mondo c'è un limite, non funziona mai. Occorre invece costruire dei modelli in cui il limite sia incorporato. Che cosa può permettere a un uomo di vivere nel mondo attraverso una razionalità "reale"? Ecco quello che mi ha riferito un amico che lavora in un fondo finanziario creato a New York da William Sharpe, premio Nobel. Il primo fondo è fallito. Nell'ultimo mese hanno perso 500 milioni di dollari, ma non smettono di continuare a perdere soldi, perché si basano su un modello che sostengono sia vincente. Se l'obiettivo è lontano bisogna continuare a investire. Sono riusciti a salvarsi solo perché non possono più investire. Il modello non descrive i limiti umani perché non riesce a modellizzare l'aspetto del limite, inevitabile. I modelli continuano quindi a ripetere, come verità impartite, una lezione teorica che non prende in considerazione la realtà.

NON ESISTONO SCARTI

Come posso tener presente l'errore sociale? C'è un enorme spreco di risorse e da qui emerge un altro valore del privato sociale: esso recupera più risorse. Una scuola che riconquista persone che hanno fatto dropout e le reinserisce, come ha fatto Don Bosco, recupera dei soci all'umana convivenza. Se io, invece, continuo a teorizzare quel tipo di razionalità che considera solo l'eccellenza, non riesco a raggiungere quell'obiettivo. Tu non sei eccellente? Bene, vieni scartato. Le non eccellenze, invece, vengono poi recuperate. Da chi? Dal privato sociale. È come uno che butta via il caviale e l'altro dice: «Lo prendiamo e lo mangiamo noi, visto che a te non piace». L'assenza del limite costruisce modelli incapaci, quindi questa idea di mercato non spiega niente. La pietra che i costruttori hanno scartato è diventata testata d'angolo. Questa è la razionalità. Il mondo ha bisogno di eccellenze, a patto però che si salvi il resto.

LAVORARE SUL LIMITE

Il *not for profit* opera in ambiti dove il limite è inevitabile: pensiamo al disagio fisico e sociale, alla povertà, all'unità di persone senza mezzi. Nel *not for profit*, i marginali diventano protagonisti. Il limite è il tempo libero, il limite sono gli anziani che non hanno più niente da fare, il limite è il ragazzino diversamente abile che vuole imparare cose nuove. Ho un amico in California, un immigrato, che ha lavorato per un po' di anni in una multinazionale. Ora si è dimesso e ha costituito una *not for profit* che procura lavoro ai reduci di guerra. Negli Stati Uniti i reduci sono molti e spesso diventano dei relitti sociali: il governo garantisce loro una pensione per

alcuni anni e poi sono perduti. L'attività di questa associazione *not for profit* è cominciata in California, area di mercato dispiegato. Dei reduci non si parla più dai tempi della guerra in Vietnam, invece continuano a esistere e sono reduci di guerre recentissime. Si accreditano tutti per poter studiare gratuitamente. Nel centro della società capitalistica per eccellenza, quella statunitense, esiste un recupero di tale limite. Una società dove la fascia dei marginali è in espansione.

L'ho sentito dire da Bruno Manghi trent'anni fa, quando citava Verga: che cosa ne facciamo del limite? Da allora questo interrogativo non mi ha mai abbandonato. Forse il 70% dei limiti non può essere utilizzato per un bene comune, ma certamente questo sì! È necessario recuperare capacità assopite, far lavorare i carcerati, risollevar chi è vittima della prostituzione, recuperare i dropout.

Il limite è un punto di partenza. Un vinto potrà avere un percorso diverso da quello del vincitore.

LA RAZIONALITÀ DI DON BOSCO

Il *not for profit*, gli istituti di carità, fanno parte di una grande tradizione europea. Oggi, per colpa anche dell'Unione europea, ci vengono proposti due scenari in merito ai servizi alla persona: il totalitarismo o la fine dell'universalità del servizio, ossia il modello americano. Gli istituti che non funzionano, spiegano certi commissari, sono destinati a chiudere, non a essere recuperati. Facciamo un esempio: l'anzianità in Olanda. Dopo i settant'anni gli individui non vengono più curati; esiste un'emigrazione massiccia di questi soggetti in Germania: che cosa fare? Dobbiamo ucciderli? È necessario che lo Stato, se non è in grado di mantenere una forma

assistenziale, permetta ad altre strutture, ad altri soggetti di sopperire a queste mancanze. In caso contrario, l'antinomia tra Stato e mercato ci porterà al modello statunitense, senza però avere le eccellenze che quel modello produce. È doveroso pensare a percorsi paralleli.

Se non avessimo avuto le *not for profit* nel campo dell'assistenza agli anziani, noi non avremmo avuto la possibilità di mantenere alti i livelli occupazionali, perché l'aumento di produttività porta le imprese a rimanere sul mercato e a garantire reddito. Ma devono esistere anche dei luoghi dove questo reddito va speso per far lavorare altri soggetti, e quindi devono esistere altre possibilità: il *not for profit* sanitario, oppure il *not for profit* one-to-one, il quale garantisce molta più occupazione dell'impresa competitiva, che pure serve.

Devono esistere schemi che tengano conto di questo, altrimenti si rischia che la soddisfazione personale sia ridotta a un segmento e che il limite non venga tenuto presente in tale percorso. Paradossalmente, immettendo il concetto di limite all'interno del modello, esso arriva a un ottimo sociale molto più forte, giacché considera l'uomo un essere limitato. Don Bosco, sotto il profilo della razionalità economica, è stato profondamente, logicamente razionale: ha preso dei semilavorati che altri scartavano, li ha educati e li ha rimessi nella società. In America Latina la formazione professionale è completamente in mano ai salesiani, basti pensare all'Università di La Paz.

DALLA TERRA SI LEVANO I SOGNI

Il *not for profit* è stato etichettato come "azione etica", perché il mainstream non vuole pensare che

sia una base dell'economia. Secondo la teoria della concorrenza pura, mi ha spiegato Beccattini, il distretto industriale non avrebbe dovuto esistere. La concorrenza tra due imprese che creano prodotti simili, se non uguali, porta al tentativo di acquisizione della più potente, non a sinergie. Il distretto industriale non rientra negli schemi razionali prima citati. Facciamo degli esempi: qual è il più grande produttore mondiale di prodotti per bambini? La Chicco. Quest'impresa nasce a Como, contro qualsiasi teoria. L'imprenditore che l'ha creata non è mai entrato in Camera di Commercio della città, poiché tutti producevano tessile e lo consideravano solo un elemento marginale. Poi c'è Calzedonia, che nasce a Brescia in un settore ormai saturo, quello delle calze da donna.

Tutti questi studi sul rapporto Stato-mercato non rispondono all'interrogativo di Smith: come si origina ricchezza? Il *not for profit* è connesso a questo interrogativo. Perché? Perché agisce dove non c'è tradizione, dove altri non intravedono possibilità di sviluppo. Nonostante questo viene generata ricchezza.

Anche nell'impresa non ci si chiede mai perché nasce e si sviluppa in un determinato luogo. La teoria dell'uomo razionale è malthusiana: io costruisco l'impresa in base alle risorse che ho a disposizione. La nascita dell'impresa, invece, ha in sé un quid che riesce a superare le scarse risorse. L'imprenditore è colui che crea innovazione anche a partire da risorse scarse. Nel *not for profit* succede esattamente la stessa cosa. Nel fare impresa è indispensabile mettere al centro la persona. La creatività della persona, invece di essere un fattore morale o religioso, diventa qui un fattore economico. Mi riferisco alla grande tradizione socialista ma anche a quella liberale. La creatività, da qualsiasi lato la si guardi, non è riducibile

alla razionalità come prima la intendevamo. Dalla prospettiva di un certo marxismo alternativo degli anni settanta, questo è il soggetto rivoluzionario. Il *not for profit* rimette al centro il tema del soggetto. Ci potremmo riferire anche alla scuola schumpeteriana, oggi completamente emarginata. Schumpeter, infatti, pensava che l'imprenditore fosse un deviante. Facciamo un esempio: la sedia dove sei seduto serve alla tua comodità. Serve a te. Dunque io ti guardo e cerco di creare un prodotto per te. Invece, se mi baso sul pragmatismo organizzativo, non pongo le mie potenzialità creative al servizio di questo scopo. Nel *not for profit* devo applicare lo stesso principio. Ovvero, per garantire il benessere a qualcuno prima devo guardare quel qualcuno in faccia. Il *not for profit* non è l'assistenza sociale, non è un'agenzia. È l'idea di riuscire a cogliere il bisogno dell'altro e quindi generare il prodotto più capace di rispondere a un ottimo sociale. Dopo la crisi del welfare, il *not for profit* avrà un ruolo predominante, basti pensare a quanti bisogni soddisfiamo al di fuori delle istituzioni.

Il prossimo passaggio sarà garantire gli alloggi attraverso il *not for profit*. E questo accomunerà culture diverse con l'identica esigenza di rispondere a bisogni sociali. Cattolici e socialisti, per esempio, dovranno camminare insieme.

QUANDO E PERCHÉ SCEGLIERE MILANO. LA CITTÀ RACCONTATA DA FUORI

di Giuliano Di Caro, giornalista pubblicitaria

Eventi, eventi, eventi. Il nostro è il paese degli happening; workshop, incontri, seminari, festival di ogni fattura: letteratura, musica, matematica, cinema, filosofia, arte, grafica. Ma come funziona il meccanismo di attrazione e organizzazione? Milano contro il resto del mondo o contro il resto dell'Italia? Milano, stavolta, ce la raccontano da fuori. Siamo andati a Reggio Emilia per capire le modalità di attrazione della città attraverso le esperienze e le scelte di chi, impegnato nel settore della grafica, Milano la evita; oppure, viceversa, di chi concepisce altrove iniziative che si terranno, fisicamente, nel capoluogo lombardo.

A sentir parlare Dora Raimondo e Simone Wolf, entrambe impegnate nel settore della creazione di eventi nel campo della grafica, la parola chiave non è "scontro", come spesso ci immaginiamo. È "sinergia". L'ufficio di Typevents, piccola società fondata nel giugno 2006 da Simone, tedesca di Francoforte,

si trova a Reggio Emilia. Qui non tira affatto aria da periferia dell'impero. Anzi. Non tutto succede, né deve succedere, a Milano. Dora lavora per Inside, agenzia di creazione di eventi che sta sì a Reggio Emilia ma al contrario opera anche a Milano. Sarà perché sono amiche, o ancora di più perché sono entrambe giovani, brillanti e conoscono bene il loro campo, fatto sta che un'oretta di chiacchierata basta e avanza a convincerti che la guerra – specie lavorando in un ambito così specializzato e di nicchia come l'arte grafica e tipografica – loro due non se la faranno mai. «È semplice. La mia è una società piccola. A Milano succedono molte cose, e se volessi andarci la concorrenza sarebbe notevole. Ma se eventi come il mio *Immaginae* li realizzo a Bologna, o se a Rimini organizzo un tour tipografico che prende avvio dalle iscrizioni sull'arco di Augusto, ecco che allora la storia cambia» spiega Simone. «Milano costa, in termini monetari, ma anche per

lo stress e la raggiungibilità. Nella grafica, emiliani, fiorentini, marchigiani sono molto attivi e propositivi. Gli sponsor non mancano. Il nostro ruolo è quello di curare i dettagli, inventarsi manifestazioni capaci di attrarre un pubblico preparato, con relatori internazionali, idee e prospettive nuove. Così attirati gli sponsor e crei una sorta di polo alternativo, non migliore o peggiore, rispetto alla metropoli.» Pensi che un settore relativamente piccolo significhi automaticamente guerra spietata. Che Milano imponga la sua centralità e il suo piglio internazionale per impedire un gioco alla pari con altre città. E invece, semplicemente, si tratta di due giochi diversi. E con una certa accortezza Milano e – poniamo – Bologna non sono destinate a pestarsi per forza i piedi. «Il fatto è che gli emiliani a Milano non ci vanno, se possono evitarlo. Se Bologna offre eventi ben curati, progettati a dovere da società vicine geograficamente, perché non andarci? Ogni territorio ha medie e piccole aziende capaci di investire. Dai loro la possibilità di mettersi in gioco, di guadagnare spazio e visibilità tra un pubblico di addetti ai lavori, preparato e attento, attratto da noi con relatori di livello e iniziative brillanti, e il meccanismo funziona.»

Simone, avendo lavorato per anni alla Linotype, azienda tedesca specializzata in font tipografici, conosce a fondo il suo campo, oltre a parlare perfettamente tedesco, italiano e inglese. E nel suo ufficio di Reggio Emilia, frutto del suo mettersi in proprio e rischiare, ti racconta le cose come stanno: «Noi creiamo economia, e strutture piccole significano cura, una rete di collaboratori validi, un'offerta professionale. In Italia siete abituati agli eventi gratuiti, ma la qualità organizzativa va pagata. Non troppo, il giusto. Qui mi sono accorta che se crei buoni rapporti di lavoro e di collaborazione, te li

porterai dietro per anni». Per concepire un evento nella giusta maniera occorre libertà d'azione. «E infatti non dipendo mai da soldi pubblici, non ci credo. Pile infinite di scartoffie, sei mesi di attesa e alla fine, se ti va bene, un finanziamento quasi sempre inferiore alle attese? Typoberlin, il più grande evento del settore, quest'anno alla quattordicesima edizione, non ha mai ricevuto finanziamenti statali.»

L'organizzare eventi è insomma ricerca di un delicato equilibrio tra contenuti, utenti, innovazione e qualità. «I miei sono eventi multisponsor. In linea teorica si potrebbe cercare sponsor e lasciare che siano loro a definire i contenuti» spiega Dora. «Io invece faccio esattamente il contrario: riempio il contenitore vuoto, cioè l'evento, con ciò che credo sia migliore per il pubblico e per l'evoluzione del settore grafico e della sua sensibilità. Nel frattempo ascolto le necessità dei miei utenti. Quest'estate ho letto 35 pagine che mi hanno scritto, extra, circa 350 persone in risposta a un mio questionario. Ma si sa, agli italiani piace parlare più che mettere crocette. Allora leggi, ascolti, guardi che cosa succede anche a livello internazionale. E poi fai la tua proposta.» Così ha ragionato Dora quando ha portato in Italia un evento di grafica, *Cut and Paste*, ormai conosciuto e ramificato a livello mondiale. Lei lavora con la società Inside, «che è prima di tutto un training center nel settore grafica, foto, 3D. Da noi si sono formati qualche anno fa quelli che oggi sono i cosiddetti "adobe guru", cioè i superesperti italiani del settore, e abbiamo rapporti con designer, grafici, docenti titolati». Milano non deve certo muoversi a Bologna, bensì rinnovare la sua capacità di apertura verso l'estero, la sua internazionalità data troppo spesso come elemento scontato, e che invece richiede sforzi e idee continue. «Io credo che un ambito

cruciale della grafica sia l'infotainment, la commistione di lavoro e divertimento, anche considerando che la grafica attira e interessa molti giovani. Pensavo a creare un evento-performance live quando mi hanno parlato di *Cut and Paste*, un match di improvvisazione grafica durante una serata in discoteca. Gli organizzatori decidono il tema, il cosa e il come, e i designer si sfidano dal vivo, mentre i desktop dei loro computer vengono proiettati sui maxischermi del locale.» Inaugurato in sei città americane nel 2006, *C&P* quest'anno si terrà in 50 città in tutto il mondo. Ha un'agenzia regionale che si occupa dell'Europa, a Londra, e richiama professionisti da tutto il mondo. Dora è riuscita a portare l'evento a Milano, vincendo la concorrenza di Amburgo. Per convincere gli organizzatori a scegliere Inside come advisor di una possibile edizione milanese, dopo svariate mail e *conference calls*, li ha portati insieme a designer italiani di riferimento sulla terrazza di via Volta, in cima al Politecnico con vista sulle case trasparenti, un inno visivo alla vocazione del design milanese. Ne è venuta fuori una data, il 14 marzo, prima tappa italiana dell'evento.

Per una Milano che importa e si fa snodo di una rete internazionale, ce n'è anche una che genera e diffonde in Italia. Dora si occupa, tra l'altro, del Creativity Day, «l'appuntamento di riferimento in Italia dedicato a tutte le novità del mondo della creatività digitale, sempre a Milano, ogni febbraio. Dall'anno scorso abbiamo però creato eventi collegati in altre città, una sorta di versione alleggerita. Le tematiche dipendono proprio dal territorio che ospita l'evento: fotografia e video a Roma, web e stampa a Venezia, video e web a Napoli, a seconda delle forze creative presenti nelle singole città».

Niente Milano versus altri capoluoghi insomma, ma nemmeno metropoli versus centri medio-piccoli? Si-

mone e Dora lo sanno da par loro. Una consapevolezza che è stata intercettata anche dall'Unione europea come cambiamento profondo e radicale delle società del continente, una falsariga su cui investire soldi ed energie. Reggio Emilia, grazie a una collaborazione tra università, Comune e Camera di Commercio, è entrata nel circuito UrbanAct, un progetto europeo targato OCSE che prevede fondi per incoraggiare il networking tra creativi di una decina di città europee di media grandezza. «Perché in queste città trovi maggiore propensione a innovare, un valore aggiunto di grande rilevanza. Le metropoli hanno grandi capitali ma spesso strutture pesanti e rigide. Il panorama dei piccoli centri invece è fatto di società ad alto contenuto di conoscenza» spiega Nicola Bigi, dell'Università degli Studi di Bologna, che ha lavorato insieme a Dora a una mappatura delle potenzialità espresse da chi lavora con la cultura in città in vari ambiti: design, editoria, musica, grafica, *software houses*. «Mi stupisco che l'Unione europea abbia capito così in fretta l'importanza di investire sulle città di media grandezza, poiché il ruolo della creatività è determinante per evitare che le città si svuotino a favore delle metropoli, alzando così il livello di vita nei centri più piccoli. Il meccanismo è interessante: non soldi a pioggia, bensì finanziamenti solo per il networking, cioè per eventi capaci di collegare tra loro le città presenti nella rete.» Uno specchio fedele di come cambiano non solo le piccole ma di riflesso anche le grandi città. «Milano per molto tempo ha esternalizzato processi produttivi marginali. Oggi invece mantiene la gestione dei clienti e la definizione delle strategie, iniziando ad affidare all'esterno realizzazioni più complesse: non più solo un bullone o un logo, bensì sfide complicate che attirano talenti e creano competenze ovunque.» Sinergia, appunto. Perché farsi la guerra e sprecare capacità, idee, innovazione?

UNA DOMANDA AI MIEI AMICI ARCHITETTI

di Luca Dominelli, scrittore

Rientro ora da un viaggio a New York che ha rimescolato un po' le carte nella mia testa a proposito dei cambiamenti che Milano sta vivendo dal punto di vista del paesaggio urbano e umano. Ho diversi amici che, a più titoli, stanno vivendo da protagonisti questo cambiamento: architetti, intellettuali, ma anche costruttori edili. Con loro ho condiviso il cammino di questi anni, comprendendone la necessità.

Adesso però vorrei rivolgere, a loro e a tutti, ma prima di tutto a me stesso, una domanda che mi sta sempre più a cuore. Può essere anche una domanda insensata, ma è sempre meglio tirarla fuori senza troppa vergogna, anche col rischio di sentirmi dare dello stupido una volta sola, piuttosto che tenerla dentro a creare continue, stupide obiezioni.

Le mie non sono osservazioni di uno specialista, ma solo di un osservatore curioso.

Chiunque compia un viaggio a Manhattan rimane colpito dalla quantità di città diverse che convivono in una superficie relativamente ristretta come quella della penisola newyorkese. I cambiamenti sono rapidi. Basta prendere una guida della città di dieci, quindici anni fa e confrontarla con una redatta oggi: quartieri allora descritti come malfamati o fatiscenti sono oggi al centro dell'attenzione turistica per i loro negozi "alternativi", i loro ristoranti etnici, i loro musei curiosi, le loro librerie tematiche. L'architettura, nelle sue diverse versioni, è stata la protagonista di questi mutamenti, facendo sorgere ora nuovi e mastodontici complessi di edifici, ora rifacendo il profilo di un intero quartiere, portando quei ritocchi (interni oltre che esterni) capaci – senza buttare giù un solo edificio, o quasi – di trasformare il frutto malandato della vecchia edilizia popolare in un oggetto del desiderio per i più abbienti.

La città è diventata così sempre più sicura, sempre più chic e, possiamo dirlo, sempre più bella.

Questo è stato reso possibile, non nascondiamocelo, anche da una politica rivolta più alla garanzia della sicurezza delle classi abbienti (senza dimenticare l'indotto turistico, sempre crescente) che non alla garanzia di una casa per le classi meno protette.

Di *social housing* si è parlato sempre meno, gli affitti sono saliti alle stelle e chi non se li poteva permettere, e aveva usufruito fino a quel momento di una politica della casa tra le più illuminate, ha dovuto fare fagotto e andarsene, spesso in modo rapido e a dir poco sgarbato, come nell'East Village.

Quello che, però, in questa sede m'interessa maggiormente è un altro aspetto del problema. Ho visitato il Theatre District, SoHo, TriBeCa, il delizioso East Village, e dopo tanti anni ho rimesso piede nel Lower East Side. Dappertutto – ormai anche in quest'ultimo quartiere un tempo malfamato – si va ripulendo, gli edifici vengono ristrutturati, nuovi negozi sostituiscono quelli vecchi, tanto che si può dire che solo il quartiere cinese e quel che resta di Little Italy resistono al nuovo vento.

Intanto, però, mi dicono che la creatività se ne va. Arrivano gli architetti e la cultura più vivace – musica, arte, letteratura – fa le valigie e trasloca, proprio come gli *homeless*, di cui Manhattan non vuole più sapere. La città diventa sempre più bella, arrivano i grandi architetti, ma intanto la cultura se ne va a Brooklyn, forse perché gli artisti non ce la fanno a sostenere certi affitti, o forse anche perché tutto questo rilucere ha modificato troppo radicalmente la vita di tanti quartieri.

Ci sono naturalmente gli artisti al top, che però appartengono a una società speciale, un mondo a sé che è tanto newyorkese quanto londinese o (new entry) pechinese. E sono uguali a questi architetti bravissimi, capaci di passare con disinvoltura da un ritocco del paesaggio di Vancouver alla realizzazione di un complesso di grattacieli a Shanghai, alla ristrutturazione di un antico palazzo romano.

Ma, a parte questo mondo che vive tutto sommato una vita a sé stante, la vivacità della cultura si appanna perché l'architetto, e specialmente quello di oggi, insieme con le sue abitazioni nuove, i suoi spazi reinventati, i suoi interni ridefiniti ci comunica uno stile di vita: una vita che non lascia mozziconi o bottiglie vuote per terra, né piatti sporchi da lavare; una vita che non conosce topi o scarafaggi, che non sa cosa sia un bambino di strada, una vita bella e pulita ma tutta uguale, dove le persone sono tutte mentalmente aperte ma tutte aperte nello stesso modo.

È questa la domanda che voglio rivolgere ai miei amici architetti, ai miei amici costruttori, ai miei amici intellettuali milanesi che riflettono sul destino di questa città tra la crisi finanziaria e la sfida dell'Expo 2015: ditemi, amici, cosa farete, anzi cosa state facendo affinché i luoghi che andate pensando e costruendo siano buoni per persone diverse da voi, che vivono una vita diversa dalla vostra, con interessi e passioni diverse? Cosa fate, insomma, per mantenere, in quello che fate, la porta aperta alla diversità di cui (non dimenticatevelo) siete i servitori?

ARTEMIDE. LA LAMPADA MAGICA “WITH HUMAN LIGHT”

di Ernesto Gismondi, ingegnere aeronautico,
imprenditore e designer, presidente di Artemide
Testo raccolto da Veronica Ronchi

Il gruppo Artemide, noto marchio del design italiano per l'illuminazione, avvia la sua attività nel 1960 a Milano grazie al genio di Ernesto Gismondi – ingegnere aeronautico con l'amore per i missili, la luce e il design – e dell'architetto Sergio Mazza. Obiettivo del gruppo, da subito, è quello di produrre illuminazione di qualità che racchiuda in sé design, innovazione, funzionalità ed efficienza. Ma non solo.

All'inizio abbiamo prodotto anche mobili di plastica, utilizzando la resina poliestere con fibra di vetro. Il risultato era davvero interessante: superfici lisce e molto lucide. Certo, ci sono stati dei problemi: gli stampi per produrre questi mobili erano molto complessi e anche estremamente costosi. Oggetto di plastica spesso è sinonimo di basso costo. Non è così per questi mobili. E oggi pochi sarebbero disposti a pagare tanto per averli e dunque la loro produzione è ingiustificata. Abbiamo smesso di produrli perché, con la crisi petrolifera del 1973, alla plastica veniva associata la parola petrolio, e oggetti grandi di questo materiale in casa non se ne volevano avere. Sono, per così dire, passati di moda. Innovazioni di prodotto ma anche di processo. In Artemide si inventavano macchine potenti e costose, non convertibili, per produrre mobili e non erano ammessi errori.

POI ARRIVÒ TIZIO

Artemide inizia immediatamente una fiorente collaborazione con i maggiori architetti e designer italiani – per fare qualche nome Giò Ponti e Vico Magistretti, e negli anni settanta anche con importanti nomi internazionali come Richard Sapper e Santiago Calatrava.

Sapper ha disegnato per noi la lampada “Tizio”. Ci può credere? Dal 1972 a oggi ne abbiamo vendute due milioni. Un design stupendo, quasi una scultura, questa lampada. Un oggetto come questo può avere una vita lunghissima e continuare a essere prodotto, tanta è l'originalità del pezzo. Questa, per esempio, è una lampada senza fili. Ci sono solo bacchette di alluminio che portano corrente e dei bottoni automatici. Non è possibile renderla più bella. Chi ci ha provato ha fallito. Resta la lampada più venduta al mondo.

Un altro designer con cui ancora collaboro con piacere è Enzo Mari, un uomo che ha incarnato l'innovazione di prodotto. Ha capito che i materiali utilizzati per le diverse parti della lampada devono essere i migliori per rispondere alle loro rispettive funzioni. Per esempio, le parti meccaniche devono essere fatte in materiale resistente: banalmente, il ferro.

In quegli anni Gismondi, da ingegnere – e quindi da uomo che limita, per ragioni di produzione, i designer –, diventa lui stesso un creativo.

Mi sono divertito a disegnare. Volevo mettermi in gioco sul fronte creatività. All'inizio usavo uno pseudonimo, mi vergognavo. Poi ho pensato che sarebbe stato il mercato a valutare i miei pezzi. A volte ho avuto successo, altre volte meno. Ma così è il nostro mondo.

ROMPERE GLI SCHEMI

Nel 1981 Artemide contribuisce alla nascita di Memphis, movimento internazionale di nuove arti applicate creato da Ettore Sottsass, e lancia Metamorfofi, una tecnologia innovativa usata per creare colori e sensazioni.

Memphis è stata una rivoluzione. Qualcosa doveva cambiare nell'arredamento. Dov'erano i colori? Dov'erano le forme sinuose? Nessuno osava osare. Noi sì, e siamo stati premiati. Dal canto mio ho portato un contributo a livello imprenditoriale, anche se qualcuno ha cercato di dirmi che stavo portando la mia azienda alla rovina.

Metamorfofi parte invece da una riflessione: qual è il rapporto tra luce e uomo? La risposta è il colore. Mi spiego: luci dai colori diversi danno sensazioni diverse. Perché allora non poterle ricreare in un ambiente dissimile da quello in cui queste luci vengono naturalmente prodotte? Non è impossibile vedere un tramonto in mattinata. E qui entra in gioco la memoria: ci ricordiamo, per esempio, che la luce del tramonto fa star bene? Qui entra in gioco anche la tecnologia: per creare queste luci abbiamo pensato a un computer che le modulasse.

A partire dagli anni novanta Artemide lancia la filosofia "The Human Light", che riassume l'intenzione di usare la luce come elemento di miglioramento della vita dell'uomo.

Il nostro intento è quello di generare innovazione. E dietro l'innovazione c'è sempre un pensiero forte, costruito.

È GIÀ STORIA

Artemide è stata ed è una delle aziende più vive del design internazionale. Ha fatto scuola e soprattutto storia. Molte sue lampade sono esposte in musei di arte moderna e contemporanea di tutto il mondo, come il MoMA o il Metropolitan Museum of Art di New York, The Victoria e Albert Museum di Londra, la Galleria nazionale di arte moderna di Roma e il centro George Pompidou di Parigi, solo per citarne alcuni.

E OGGI?

Oggi non possiamo più produrre solo lampade, lampade belle ormai le sanno produrre in molti. C'è anche molto da copiare. Ecco allora una corposa descrizione delle innovazioni inserite recentemente. Artemide ha ideato, sulla scia di Metamorfofi, "My White Light", una tecnologia applicata a una serie di apparecchi che permette l'emissione di luce bianca variabile per intensità, temperatura e colore, assumendo tonalità che vanno dalla più calda alla più fredda. My White Light è un sistema con sorgenti fluorescenti RGB.¹ L'aspetto innovativo di tale apparecchio consiste nella possibilità di ottenere, sommando luci rosse, verdi e blu in diverse e opportune quantità, le diverse intensità e temperature di colore della luce bianca.

Questi apparecchi sono in grado di generare luce bianca variabile, da luci calde (sulla tonalità del giallo-arancio) a luci molto fredde (sulle tonalità

¹ Red, Green, Blue. [N.d.R.]

del blu) e possono essere modulate dall'utente per intensità in modo semplice. C'è anche da inserire il fattore creatività. L'utente non è più adesso soggetto "passivo" che subisce una luce funzionante secondo la dicotomia acceso/spento, ma è soggetto "attivo" che ricerca autonomamente la tinta e l'intensità di luce desiderata. Ecco che cosa proponiamo: il benessere dell'uomo.

My White Light, come del resto le ultime innovazioni di Artemide, s'impone sul mercato come un "metaprodotto", una lampada cioè che va oltre le sue caratteristiche prettamente funzionali e tangibili: non rappresenta solo un prodotto di elevato livello qualitativo, ma arriva a connotare l'identità dell'utente.

Artemide cerca di rispondere alle nuove esigenze di un consumatore postmoderno, che ha appagato le sue esigenze di base.

DOVE FILTRA LA LUCE

La necessità di controllare elementi come la luce e l'aria ha fornito lo spunto ad Artemide, in coerenza con la sua filosofia The Human Light, per mettere a punto Luxerion, la prima linea di apparecchi multifunzione in grado di integrare illuminazione e purificazione dell'aria.

Il funzionamento del modulo di purificazione si basa su un motore interno che aspira l'aria dall'ambiente, depurandola dalle macroimpurità grazie a un prefiltro; successivamente l'aria attraversa un filtro a carboni attivi che ne elimina i cattivi odori, per venire poi purificata da un filtro HEPA,² che

² High Efficiency Particulate Air. [N.d.R.]

trattiene tutte le impurità di dimensione maggiore o uguale a 0,1 micron, siano esse polveri, pollini, batteri ecc. L'aria in uscita è completamente depurata e reimmessa nell'ambiente.

Nel purificatore, poi, abbiamo pensato di integrare una sorgente luminosa che fornisce una emissione luminosa spot, in aggiunta alle sorgenti per emissione diretta o indiretta presenti negli apparecchi.

LA STANZA DEL MAESTRO

Sono molti i linguaggi in cui si evolve la riflessione di Artemide sulla luce. E non esita, Gismondi, a renderci partecipi del suo connubio con una figura certamente di spicco del teatro italiano qual è Luca Ronconi.

Come uomo di teatro, abituato a servirsi di luci diverse per uno scopo drammatico o narrativo, ci si chiede quale sia il suo rapporto privato con la luce o con l'illuminazione di casa.

Ho incontrato Luca Ronconi. Gli ho chiesto che cosa si aspettava, che cosa voleva dalla luce. Ci ha pensato. Poi ci siamo rivisti, sono andato a casa sua. Mi ha spiegato che passa la maggior parte del tempo in un ambiente buio, con luce artificiale. A quel punto ho pensato a come rendere unica la "stanza del maestro".

Da questa esperienza Artemide realizza una finestra capace di riprodurre, a piacere, il ciclo naturale della luce che penetra nella stanza. Nell'intimità della sua camera, Ronconi non smette i panni del regista e può chiedere alla realtà di farsi rappresentazione. Artemide ha creato una lampada/finestra capace di riprodurre tutte le condizioni della luce naturale, attraverso un telecomando programmabile in una scala di 11 atmosfere predisposte.

Dalla finestra può partire un'alba pallida, che può diventare aurora a comando, fino alla riproduzione della luce azzurra di un improvviso temporale, o calda di un mattino di sole, fino ai tramonti, alle luci della sera e alle notti di luna piena.

Veste, la "metafinestra", lo spazio e il tempo dell'intimità di una camera, illumina la meditazione dopo una giornata di lavoro passata lontano dalla natura. Non è tutto qui. A letto può sorgere l'esigenza di leggere. Basterà dire "libro!" per accendere una luce da lettura, un led bianco montato su un supporto flessibile, orientabile a piacere. Poi "spegniti!".

Lo stesso vale per l'acqua: con un comando vocale il comodino colora la brocca di una luce fresca. La camera del regista prevede anche una luce per alzarsi dal letto. "Porta!", e un led ellittico disegnerà un taglio di luce bianca sulla soglia del bagno, senza costringerlo a cercare a tentoni un interruttore.

INTERNO/ESTERNO: DALLA CASA ALLA CITTÀ

Dall'illuminazione interna a quella urbana. Gismondi non vuole smettere di stupire.

Vogliamo lavorare anche sulle fonti di illuminazione alternative. Ci stiamo provando, ma come in tutti i lavori ben fatti non si può improvvisare.

Nasce così Bodh Gaya, isola urbana realizzata da Ross Lovegrove: un luogo d'incontro, sosta e riflessione illuminato dal Solar Tree, l'albero di luce a energia solare che crea nuove prospettive ecosostenibili per l'illuminazione delle città.

Solar Tree è il tentativo riuscito di far convergere le tecnologie più avanzate con le esigenze estetiche dello spazio urbano, attraverso l'uso di energie rinnovabili. Artemide ha

profuso impegno e competenza nella realizzazione di questi obiettivi, animata dall'interesse puramente investigativo e dal carattere sperimentale ed ecosostenibile della ricerca, oltre che dalla connaturata vocazione per il design.

È un progetto che celebra design, natura e arte. Rappresenta il dna dei nostri tempi.

Un albero sinuoso con "frutti" ecologicamente intelligenti: le bolle con i led si illuminano di notte grazie alla luce solare accumulata durante il giorno dai pannelli solari. Una risposta concreta al problema del risparmio energetico nella logica di un'illuminazione urbana sempre più sostenibile.

CRESCERE

Riusciamo a vendere le nostre lampade nei mercati emergenti, per esempio Russia e Medio Oriente. Anche i prodotti non più recentissimi esercitano un certo fascino sulle borghesie nascenti di quei paesi. Nel mercato domestico, in Europa, invece, dobbiamo espanderci in settori nuovi.

Nel giugno 2008 il gruppo Artemide ha acquisito la maggioranza di Nord Light, società leader nel settore dei led,³ l'innovativa sorgente luminosa che si sta sempre più affermando per via delle ridotte dimensioni, la lunga durata, il basso consumo di energia e l'altissima resa. «L'acquisizione di Nord Light si inserisce pienamente nella strategia Artemide di leadership nell'illuminazione di alta gamma» ha dichiarato Luciano Innucci, AD di Artemide Group. «La nostra posizione nel mercato rafforza e

³ Light Emitting Diode. [N.d.R.]

accresce la nostra competitività a livello internazionale in un settore, quello dei led, in forte espansione. L'acquisizione di Nord Light ci consente inoltre di offrire ai clienti professionali, soprattutto nei comparti hotel e retail, nuovi prodotti e innovative soluzioni illuminotecniche di alto livello.»

Per la tanto attesa quotazione in Borsa, Gismondi mi invita a leggere un qualsiasi quotidiano.

Non posso più credere nel mercato. Aspetto tempi migliori per fare il mio ingresso a piazza Affari. Per ora preferisco vedere la mia impresa orientata ad altri tipi di finanziamento.

NUMERI

Quest'anno Artemide distribuirà 2,7 milioni di dividendi contro i 2,5 milioni del 2006, a fronte di un utile 2007 di 4,3 milioni a livello consolidato e 4,7 milioni nel 2006. La società ha chiuso il 2007 con un giro d'affari di 116,4 milioni di euro (+12%), un ebitda in salita a 19,3 milioni (+11%) e un ebit a 19,3 milioni (+11%). Si è registrata una crescita anche nella prima parte dell'anno, nonostante il clima di recessione economica di una parte del mondo.

«Nei primi quattro mesi dell'anno» spiega l'amministratore delegato Iannuzzi «sia l'utile che il fatturato sono cresciuti del 10%. È vero che ci sono alcuni paesi in crisi e che la debolezza del dollaro non aiuta, ma le nostre performance sono compensate dall'ottimo andamento di altri mercati come quello russo, asiatico e del Medio Oriente.» Inoltre Artemide ha chiuso negli ultimi mesi una serie di accordi anche di prestigio. A Deutsche Telecom, per le sedi di Bonn e Darmstadt, verranno forniti 3300 elementi per una commessa da 500.000 euro. Un altro accordo appena concluso è con McDonald's, che sta lanciando in

Europa quello che il gruppo americano ha definito il nuovo concept store, cui verrà fornita tutta l'illuminazione. In ultimo, la fornitura per tutti i negozi monomarca di Bialetti.

E L'AVVENTURA CONTINUA

Il colosso, dunque, non frena la sua ascesa. Artemide ha sempre rappresentato la fusione ideale tra design e innovazione, sviluppando concetti e prodotti all'avanguardia nella sperimentazione e nella ricerca, con il contributo attivo dei maggiori artefici del design contemporaneo e la collaborazione con aziende leader nei settori specifici. L'impresa sa dove collocarsi sui mercati europei ed extraeuropei, sa interpretare i particolari bisogni dell'uomo nel nuovo millennio, con la consapevolezza che il design, la "bella illuminazione", contribuisce al miglioramento del benessere dell'uomo e della qualità della vita. Dei moderni e dei postmoderni.

IL COLORE È UN'ENTITÀ EUROPEA

di Giuliano Di Caro, giornalista pubblicitista

Quale città ti racconta Marica Inoue, illustratrice e disegnatrice giapponese di manga, in Italia per avventure prima, per amore poi? Milano per lei rappresenta, come fosse una metonimia, l'intero Belpaese. Nel 1997 il salto è da Tokyo, sua città natale, a Firenze. Tre mesi per studiare i rudimenti della lingua italiana. Laureata in *Visual communication design*, punta dritta a Milano come fosse La Mecca. In Italia vuole studiare Belle Arti. Così, mentre accavalla il nostro alfabeto ai suoi ideogrammi – oggi il suo italiano è praticamente perfetto, e viene il sospetto che lo sia già da tempo –, esplora la Pinacoteca di Brera. I quattro e i cinquecenteschi ma anche gli artisti moderni, tutti giocano un ruolo di primo impatto, di prima esplorazione cittadina. «E alla fine, la mia carriera

di illustratrice l'ho iniziata qui a Milano, nel 2002» racconta oggi con in braccio la figlia di un anno Margo, avuta dal marito Roberto Zaghi, disegnatore di "Julia" della scuderia Bonelli.

Marica sente a pelle la disposizione di Milano al darsi da fare, «un'etica del lavoro declinata in forme diverse da quella giapponese, eppure tangibile e quotidiana». Ma poiché non maneggia finanza bensì storie, non soldi e transazioni ma favole che si intrufolano nella vita convenzionale, quest'artista di Milano racconta la parte nascosta, evocativa, che di norma a noi sfugge. Sarà che il Giappone, dove non torna molto spesso, è di un pragmatismo spietato, di un'esclusività cordiale ma ferma. «Ho provato a proporre le mie storie in Giappone. Ma là si privilegia un rapporto

faccia a faccia. Non posso mandare le tavole originali a Tokyo» racconta. Lei si occupa di tutto: storia, testi e disegni. Cacciare tutto in una busta e sperare che arrivi dall'altra parte del mondo non si può davvero. «Non accettano materiale via mail o in dvd. Mancano di quell'apertura mentale che invece ho trovato e apprezzato, pur con i suoi difetti, qui a Milano.» Succede così che i tratti originati dalla mano di questa giapponese vengano pubblicati in Italia, e non dove questa sensibilità artistica è nata. Sorridi a sentirlo, ma nel coacervo di temi, tratti culturali e passaggi a vuoto tra cui scegliere, che sguazzano nell'Italia contemporanea, la prima pubblicazione di Marica riguarda il calcio. «Mi sono presentata a Fabbri editore come una perfetta sconosciuta, senza un portfolio di settore, solo qualche pagina di prova. Eppure questa mentalità aperta, così diversa da quella giapponese con cui, forse, non riesco a comunicare più, mi ha affidato l'illustrazione di quattro volumi. Ricette di consolazione per tifosi milanisti, interisti, juventini e romanisti per mandare giù le sconfitte della loro squadra del cuore.» Due anni di lavoro, con alcune pause in mezzo. Avanti con gatti bianconeri, pappagalli nerazzurri, camaleonti rossoneri e furetti giallorossi, protagonisti di vicende gentili e quotidiane e con un pizzico di inusualità, con mogli incinte e piante carnivore. Dodici capitoli per ogni libro, il primo lavoro di Marica qui da noi. Parliamo di Marica ma dovremmo dire Mari Mari-Chan, il suo nome d'arte. Nel cortocircuito virtuoso tra Milano e Tokyo, capita che un nome non sia abbastanza "vero", non abbastanza giapponese per ricordare a noi da dove venga davvero. Quando non illustra, crea manga, la sua vera passione. Anche noi abbiamo le nostre chiusure, i nostri stereotipi. «Se non viene scritto in ideogrammi, Marica non è nome tipicamente giapponese. Il nome d'arte l'ho scelto in-

sieme a un mio amico, fumettista pure lui.» Funzionano così, le reti di rapporti umani. Arrivi in Italia. Milano la esplori da futura artista e anche da giornalista – questo ha fatto Marica all'inizio per campare nel nostro paese – e il lettering delle tue storie è in italiano, non in ideogrammi giapponesi, perché Mari Mari-Chan è un'artista di Milano. Ma il mattoncino mancante, quel nome che non evoca abbastanza il Sol Levante, va cambiato, così da significare un salto culturale, un passetto da una parte e mille dall'altra, tutti quelli fatti nei suoi quasi dieci anni milanesi. E infatti, a leggere i suoi manga, Milano è riconoscibile non solo nei suoi luoghi simbolo ma anche nella mentalità delle persone. Indulge, ogni tanto, nel piazzare i suoi personaggi a Ferrara, la bellissima città del marito, dove una bambina nasconde agli occhi degli altri un animaletto sconosciuto che porta felicità. «Di storie ne ho scritte circa una decina, quasi tutte ambientate a Milano. Una città così pragmatica che ha bisogno di una certa dose di magia. Una donna che aspetta il marito al ritorno dal lavoro notturno, per andare insieme in un negozietto che vende fate, come fossero animaletti domestici. Vicende da realismo magico, che racconto con il colore. In Giappone sono molto tradizionalisti, i manga vanno fatti in bianco e nero. Invece a Milano, all'Accademia di Brera in particolare, ho scoperto il colore, la mia via artistica. Il colore è un'entità europea, occidentale.» Ma Milano non dovrebbe essere un po' grigia e snob? «Un po' superficiale, a volte. Il colore serve anche a questo, a bypassare la superficie, la scorza esterna. Anche nella Milano lavoratrice, occupazioni e sogni fanno scambiarsi il posto di continuo.» Conoscere Milano, d'altronde, è stato il suo lavoro per parecchio tempo. Marica lavorava per una tv nazionale giapponese. «Abbiamo fatto tantissimi servizi: su calciomercato (nel 2002, l'anno dei mondiali

in Giappone e Sud Corea), medicina, pittura, scienza, arte, videoclip. Fu splendido lavorare a un reportage sul design italiano. Parlai con Sottsass e con Branzi, il presidente di Alessi. Ma anche con tanti artigiani brianzoli, che da decenni modellano forme tradizionali e affascinanti. Mi è rimasto, nel lavoro. Nei miei disegni le case sono quelle degli italiani, sono reali, vere. Vivere nella città del design mi ha fatto scoprire i dettagli del vostro stile di vita attraverso gli oggetti, l'armonia domestica. A Milano sento una sorta di disposizione all'innovazione, pur su un impianto definito, mentre in Giappone si paga una certa chiusura

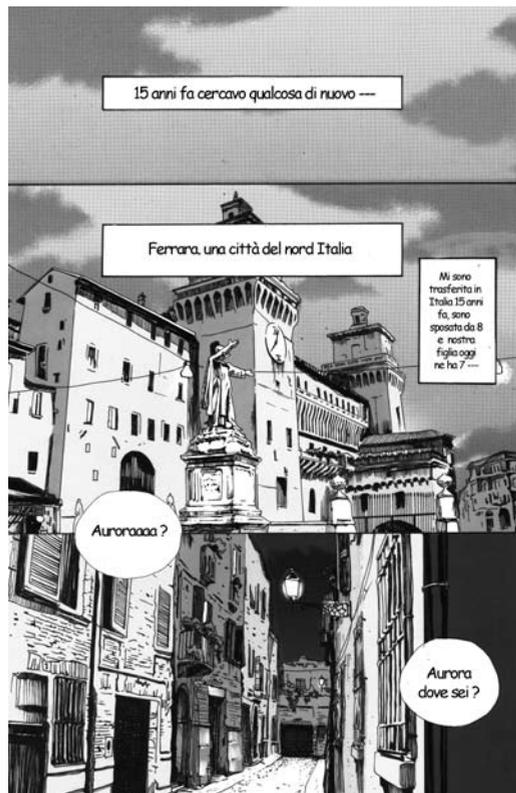
tradizionalista. Tutto considerato, Milano è una città accogliente e aperta.»

I rapporti con il Giappone, li mantiene: con la famiglia, con alcuni vecchi amici e colleghi. Parla nella sua lingua quando è sola con la figlia Margo, che il sabato frequenta una scuola giapponese. E qui a Milano la sua rete di amicizie è ripartita equamente, metà italiani e metà giapponesi. «Ho molte amiche che fanno i lavori più disparati, dalla casalinga all'imprenditrice, fino all'impiegata di multinazionali giapponesi con sede a Milano. A me piaceva quella vita instabile che conducevo, essendo venuta qui per

studiare arte e una lingua latina. Altre sono arrivate in maniere, diciamo, più ortodosse. Salvo una, che ha sognato l'Italia e pensa che nella vita passata fosse italiana... Io sono a cavallo di due mondi; e così le mie storie, che sto proponendo proprio in questo periodo ad alcuni editori.»

Come spesso capita, alla rete personale si sovrappone una rete virtuale. Marica ha un blog, <http://marimari-chan.blogspot.com>, scritto interamente in italiano. Una finestra virtuale sulla città che abita. Per questo il suo spazio sul web parla la stessa lingua che si parla fuori dalla finestra di casa sua. «È un blog molto

giapponese, scrivo di cose minute, quotidiane: cibo, problemi, aspirazioni, la mia bimba, come fosse un diario.» Impianto giapponese in forma italiana, insomma. «Carico anche molti miei disegni. E infatti attraverso il blog ho conosciuto tantissime disegnatrici: giovani o già affermate o magari con un bambino piccolo, come me. Voglio incontrare di persona quelle che vivono a Milano. Per quelle romane invece, e sono tantissime, ci daremo appuntamento a Lucca, al festival dei giochi e del fumetto.» A sentire lei, Milano non se ne avrà certo a male.



22 AGOSTO 2008. GENTE DI TBILISI

di Sara Rossi, scrittrice



Di soldati a Tbilisi non se ne vedono. Gli abitanti della capitale georgiana, dopo aver passato giorni e notti ad ascoltare le notizie della guerra in Ossezia del Sud, dopo aver aspettato che rientrasse chi stava trascorrendo le vacanze sul Mar Nero e non poteva tornare, dopo aver sentito le bombe che hanno colpito l'aeroporto militare alla periferia di Tbilisi e aver temuto che l'esercito di Putin circondasse e attaccasse la loro città, dopo aver accolto migliaia di profughi che si riversavano nella capitale e cercavano letti, cibo, medicine, insomma dopo aver vissuto la guerra, gli abitanti di Tbilisi si sentono più pacifisti che mai. Ritornano a bere nei caffè, a passeggiare per le strade, a mangiare nei ristoranti, a fare un giro sulle giostre del parco zoologico. Certo, non parlano d'altro che di politica interna e internazionale, aspettano la fine di questa situazione per sposarsi, non cantano nei ristoranti fuori città lungo il fiume, dove di solito, a una certa ora, un tavolo intona una canzone e tutti gli altri lo seguono. Gli abitanti della città sorridono smarriti e ribadiscono che loro, la guerra, non l'avrebbero mai fatta, che se tutti fossero cresciuti come loro, parlando come minimo tre lingue, a Tbilisi, casa di 56 mi-



noranze etniche, con le sue scuole russe, armene, ebraiche, con la sua apertura e allegria, con il suo fare moderno ed europeo. Ecco, allora non ci sarebbe stato bisogno di massacrare civili né distruggere villaggi. O incendiare i boschi! Nemmeno Hitler lo aveva fatto, anche quando sapeva che i partigiani si nascondevano tra gli alberi, perché gli alberi non avevano colpa. Questi discorsi, che iniziano chiari e pacati e finiscono con un'arringa appassionata, accomunano i giovani eleganti e raffinati che puoi incontrare in centro, tra un albergo di lusso e una piazza in ricostruzione, le quattro generazioni che convivono nei quartieri di case basse di legno e strade non asfaltate, dove chi non lavora (la maggior parte) trascorre le giornate insieme, seduto su una panca, sorridente e pronto a chiacchierare, fino ai cittadini di periferia, imprigionati in palazzoni alti e fatiscenti tipici dell'era staliniana, passando ai tassisti, ai camerieri o ai venditori. Con un riso amaro, raccontano che sono scomparsi tutti i canali televisivi russi che danno un telegiornale – ORT, NTV, RTVY, RENTV, RTR –, ma anche due canali di programmi di intrattenimento. In cambio, la televisione georgiana passa costantemente film in stile *peplum*, in cui un piccolo gruppo di uomini onesti combatte e vince un nemico più forte.

LA GUERRA IN UNA BOTTIGLIA

Georgij ha vent'anni. In primavera ha fatto il servizio militare, che ora in Georgia è di diciotto giorni ogni due anni. Ad agosto lo hanno chiamato al fronte. Ha passato solo tre giorni a Tskhinvali, ma negli occhi ha ricordi di mesi.

«Durante l'addestramento ci avevano insegnato a marciare, stare diritti e rispondere ai superiori. Ho sparato due volte con il kalashnikov, mai con altre

armi. Quando mi hanno chiamato perché c'era la guerra, non sapevo che cosa dovevo fare. Dopo il primo bombardamento ci hanno lasciati lì ad aspettare. Non mi è mai piaciuta la vodka, a me piacciono il vino e la birra, e basta. Con il mio amico ne abbiamo comprato una bottiglia al negozio: non c'era niente da mangiare, nemmeno un po' di pane per accompagnare la vodka. Volevamo berne solo un sorso, ma quando gli ho passato la bottiglia lui ne ha bevuta metà e allora dopo io l'ho finita, tutta d'un fiato. Ci hanno fatti salire su un autobus. Ci hanno detto: «Tra due ore cominceranno a bombardare». Da dove? Che cosa dovevamo fare? Questo nessuno lo sapeva. Ero pieno di armi, ma non sapevo come usarle. Ho chiesto a un superiore che differenza c'era tra me e un civile. «Che differenza c'è tra me e te?» ha risposto senza nemmeno guardarmi negli occhi. Penso che ci fossero delle spie tra i nostri, perché gli elicotteri sapevano esattamente dove eravamo, anche quando eravamo nascosti tra gli edifici della città. Per fortuna, per caso, io mi sono salvato, e alla mattina del terzo giorno ci hanno fatto tornare a casa.» Non gli ho chiesto dove fosse il suo amico, perché già me lo avevano detto.

GEORGIA MULTINAZIONALE

Questa mattina arriva una notizia, non di quelle che si annunciano in radio o che si pubblicano sul giornale, ma che passano di bocca in bocca e chi la sa la racconta subito a chiunque gli capiti a tiro, in ufficio, a casa, sull'autobus. Il fatto si è svolto in un grande mercato, nel reparto dei latticini. Una venditrice ha commentato in russo con un tono di voce un po' troppo forte: «Saakashvili è un pazzo instabile, è stato lui a bombardare Gori come propaganda antirussa, basta vedere da che lato sono state colpite le case: da sud!».



La risposta, in georgiano, arriva prontamente da un'altra venditrice di formaggio, che da anni, a quanto si dice, lavora gomito a gomito con la donna russa. Parole poco gentili su Putin e tutti i suoi connazionali, compresa la collega. Pochi minuti dopo due uomini devono venire a separarle, a staccar loro le mani dai capelli e dai vestiti.

Lo racconta uno dei coordinatori dell'organizzazione Per una Georgia multinazionale, appena entra in ufficio, in georgiano. Tamara, una ragazza armena cresciuta a Tbilisi e in procinto di sposarsi con un siberiano, mi traduce il racconto in russo. Tamara ama la sua città e non se ne andrebbe mai, nemmeno in Armenia, perché là sono tutti armeni, proprio tutti, e allora che interesse c'è? «Sicuramente si tratta di donne cresciute in campagna» mi spiega con aria d'indulgenza nei riguardi delle due venditrici di formaggio. «Qui in città noi siamo abituati a vivere in un cortile italiano, così lo chiamiamo: ogni appartamento è in contatto con altri quattro o cinque e ogni famiglia ha un'origine diversa, le finestre sono più grandi delle porte e stanno sempre spalancate, di modo che se mia mamma prepara il caffè può passarne una tazzina ai vicini. Il gabinetto ce l'abbiamo in comune. Fin da piccoli impariamo le lingue degli altri bambini, le donne si scambiano le ricette. Uno come noi, uno così, non si metterebbe mai a urlare o picchiare.» Fa una pausa. «Perlomeno, così credo.» Abbassa gli occhi. «Così spero.» L'organizzazione di Tamara si occupa di integrare nel tessuto cittadino le comunità o i singoli individui di diverse provenienze etniche o regionali. I georgiani costituiscono l'83% della popolazione totale, così come gli italiani in Italia sono l'86%. La differenza è che vent'anni fa, qui da noi, i cittadini italiani erano il 99%. Invece, le proporzioni tra georgiani e mino-

ranze sono sui quattro quinti da secoli, e come sempre, se i sudditi dello zar e i cittadini sovietici hanno dovuto assopire qualsiasi rivendicazione nazionale, la democrazia tende a risvegliarla.

L'associazione Per una Georgia multinazionale offre corsi di georgiano, inglese, informatica; si occupa di diritto delle minoranze e tiene uno sportello aperto al pubblico per dare informazioni sui diritti e i doveri di ogni persona che arriva a Tbilisi o ci vive già; pubblica un giornale, "Mnogonarodnaja Gruzia" (Georgia multinazionale) che racconta i successi di convivenza e le attività delle comunità più organizzate della città. Tali sono quelle di armeni, assiri, azeri, bulgari, cechi, curdi yazidi, greci, lettone, lituani, osseti, polacchi, russi, tedeschi, ucraini. Altri gruppi etnici o nazionali abitano la città, ma collaborano solo saltuariamente con l'associazione di Tamara: abkhazi, ebrei, uzbeki, tatar, turchi, bielorusi, coreani, kazachi, ceceni, baschiri, moldavi, ingusci, kirghizi, bulgari, zingari ecc.

PARLATE DI NOI

Negli ultimi giorni i membri dell'organizzazione hanno ricevuto decine di telefonate, e di fronte all'emergenza profughi hanno deciso di sospendere ogni attività per dedicarsi a questo problema a tempo pieno. Nelle scuole sono accampate circa 140.000 persone fuggite dai bombardamenti in Ossezia del Sud e nella regione il cui capoluogo è Gori, città natale di Josif Džugašvili, meglio conosciuto come Stalin. Donne, bambini, uomini giovani e persone anziane scappati a piedi, senza soldi, senza vestiti, chi per paura, chi perché non aveva più una casa, chi perché ha visto bruciare il proprio villaggio.



A Tbilisi, come in tutte le città postsovietiche, le scuole e gli asili hanno un numero. Poche hanno anche un nome. Qui le scuole primarie vanno dall'1 al 206 e quelle materne arrivano fino al numero 209. Quando le scuole non sono più state sufficienti, i profughi si sono rifugiati negli edifici disabitati della città, dove mancano i servizi igienici, la luce, il gas per cucinare, le pentole, i mobili, i vetri alle finestre. Gli aiuti umanitari sono arrivati tre giorni dopo i bombardamenti. Si sono concentrati principalmente nelle zone distrutte durante il conflitto, mentre a Tbilisi uomini, donne, vecchi e bambini hanno aspettato a lungo, a volte per giorni, seduti sulle minuscole panchine degli istituti scolastici. Sono sopravvissuti grazie agli abitanti del quartiere, che hanno portato soldi, cibo, sapone, vestiti, pannolini. Dopo dieci giorni dal loro arrivo, alcuni gruppi di rifugiati – in particolare quelli che hanno trovato posto in qualche scuola o edificio in periferia – non hanno ancora ricevuto nessun aiuto, altri mostrano a chi li sta a sentire le due patate al giorno a testa che ricevono dal governo.

Nella sede dell'associazione Per una Georgia multinazionale c'è qualcuno che sta al telefono tutto il giorno: telefona alle scuole, 1, 2, 3... 6... 206 scuole e 209 asili, parla con il portavoce, in totale 415 donne, e chiede: quante persone sono accampate lì? Quanti bambini? Può dirci per favore esattamente il numero e l'età dei bambini tra i quattro mesi e i quattro anni? Di che cosa avete bisogno?

Poi c'è qualcuno che va al mercato con una jeep, acquista prodotti di prima necessità trattando il prezzo: patate, cipolle, pomodori, fagioli secchi, riso, lenticchie, olio, farina, pacchi di pannolini, cibo per neonati, saponette, assorbenti, scatole di detersivo, materassi, e riporta tutto all'ufficio, che per fortuna è grande come un appartamento. In ogni angolo un

cartello con un numero e qualcun altro che smista di qua e di là. Niente patate alla 177, solo pomodori, hanno finito il gas. Quanti diabetici alla 91? Tre. Quanti mesi ha il bebè della 20? Due, ma ha già bisogno di pappine, la mamma non ha più latte da dopo il bombardamento. Hai scritto di comprare il gas per la 177?

La sera, la stessa jeep riparte e inizia il giro delle scuole: oggi numero 11, numero 106, asilo 29, asilo Africa. L'asilo Africa si trova in periferia, a nord della città, è il più difficile da trovare. Stanno riasfaltando la strada, per cui ai lati due cumuli di terra lasciano una sola corsia libera. Tutte le macchine, però, vogliono passare per prime, e così ci troviamo in un ingorgo senza fine. La nostra jeep abbandona il pezzo di strada asfaltata e schiaccia la montagna di ghiaia e sabbia. In qualche modo si va avanti. In mezzo a un complesso di palazzi enormi, separati da piccoli sentieri e giardinetti, troviamo la nostra Africa. Un'ottantina di persone vi abita da otto giorni. Dopo che sono state registrate, alcune famiglie sono riuscite a ritrovarsi. Ci accoglie la giovane donna che coordina il gruppo, la cucina, i dormitori, che fa da tramite per bisogni e richieste. Un'anziana signora invece sente il bisogno di raccontare, di presentarci tutti, soprattutto i bambini. «Lui ha perso la mamma, lui la sorella, lei è nata durante la prima guerra, hanno bruciato la casa di suo padre, si sono spostati in città dai parenti e ora tutto il quartiere è distrutto.» Si copre gli occhi. «Hanno ucciso i bambini...» Alla fine però si mettono tutti insieme in cucina per fare una bella fotografia di gruppo e chiedono con gentilezza: «Racconta di noi, fa' che ci prestino attenzione».

VIENNA IN TRE ISTANTANEE

di Claudia Sonino, docente di Letteratura tedesca
all'Università degli Studi di Pavia

«Vienna resta sempre Vienna» era solito dire Elias Canetti, lo scrittore premio Nobel nato a Rustschuk nel 1905, allora impero ottomano, ma formatosi a Vienna, la città della sua giovinezza alla quale rimarrà sempre legato così come rimarrà sempre legato al tedesco, la lingua “salvata” dalla barbarie nazista e nella quale lui, proprio perché ebreo, deciderà di scrivere. Con quella affermazione Canetti coglieva due aspetti antitetici ma in realtà complementari di Vienna: quello di chi in essa sempre si ritrova, è sempre a casa, si sente sempre atteso e accolto, e in essa si riconosce; ma anche l'aspetto di ripetizione ossessiva, di coazione a ripetere di una città chiusa e ripiegata in se stessa, come sembra alludere il suo Ring, l'anello che eternamente ritorna su se stesso, come se nulla fosse accaduto e potesse accadere.

CITTÀ PER UOMINI SENZA QUALITÀ

Vienna non ha mai lasciato indifferenti i suoi scrittori, persino quando neppure la nominano, come nel caso di Robert Musil e del suo grande e

incompiuto romanzo *L'uomo senza qualità*, pubblicato negli anni trenta. In realtà essa è lo sfondo ideale del romanzo, essendo l'unica città che può accogliere uomini senza qualità come il suo protagonista Ulrich: uomini nuovi, protesi al futuro, che pensano e vivono la vita non all'indicativo ma al condizionale, uomini che trattano la «realtà come un compito e un'invenzione».¹

«Non diamo dunque particolare importanza al nome della città. Come tutte le metropoli era costituita da irregolarità, avviciamenti, precipitazioni, intermittenze, collisioni di cose e di eventi, e, frammezzo, punti di silenzio abissali; da rotaie e da terre vergini, da un gran battito ritmico e dall'etero disaccordo e sconvolgimento di tutti i ritmi; e nell'insieme somigliava a una vescica ribollente posta in un recipiente materiato di case, leggi, regolamenti e tradizioni storiche».² Ciò che Musil sottolinea di Vienna è il suo carattere di metropoli, il suo carattere plurimo, possibile, il suo non essere un mondo organico, chiuso su se stesso. Vienna, come il suo romanzo, sembra essere nata come frammento, incarnare il mutamento stesso, il divenire più che l'essere. Vienna nel romanzo non ha un centro, proprio perché è aperta al divenire, al possibile. In questa Vienna ciascuno è protagonista assoluto, ciascuno un'eccezione consapevole del proprio diritto alla singolarità. È la vita spirituale della metropoli, infatti, a stimolare e soprattutto a permettere «l'indipendenza dell'individuo»,³ «il bisogno di distin-

guersi e di staccarsi dagli altri [...] di farsi notare».⁴ Vienna è presente nel romanzo musiliano in forma astratta, come carattere di metropoli, in cui domina la vita spirituale, nervosa. Quasi del tutto assente è infatti la descrizione, il rinvio a luoghi specifici, determinati, chiamati per nome; e assente è il riferimento a strade, ubicazioni, abitazioni. Tutto è depurato dal particolarismo, la città si è dilatata in una grande cartina immaginaria dove mancano i consueti riferimenti, i nomi, i cognomi, i simboli, i segnali e le indicazioni; solo vi è l'eco snervante, confusa e lontana, caotica e casuale, dei rumori e «dei punti di silenzio abissali».⁵ Per lo scrittore Hermann Broch, che molto ha riflettuto sulla città in cui era nato nel 1886, Vienna è la capitale del kitsch, proprio perché è la città della decorazione, in cui l'ornamento e la citazione storicistica e museale degli stili hanno sostituito l'arte – come mostra la Ringstrasse con la sua falsa architettura. In quanto sede dell'apparenza e della finzione, essa è l'epicentro del vuoto dei valori che per Broch caratterizza la civiltà contemporanea. Grande città barocca – ossia teatrale –, essa gli appare «l'antitesi di una grande città internazionale e, pur senza diventare una piccola città, di questa cercò tuttavia la pace, l'orizzonte limitato, la gioia, il fascino antico».⁶ E siamo così giunti a un'altra rappresentazione di Vienna, quella restituitaci dallo scrittore Heimito von Doderer. Una rappresentazione più vicina a quella che ne dà Broch, ma che Doderer – scrittore antideologico – ritiene positiva. Nelle pagine

1 R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino 1970, p. 12.

2 Ivi, p. 6.

3 G. Simmel, “La metropoli e la vita spirituale”, in *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco tra Bismarck e Weimar*, a cura di T. Maldonado, Feltrinelli, Milano 1979, p. 74.

4 Ivi, p. 77.

5 R. Musil, *op. cit.*, p. 6.

6 H. Broch, “Hofmannsthal e il suo tempo”, in *Id.*, *Poesia e conoscenza*, Lerici, Milano 1965, p. 108.

del suo romanzo *I demoni* – ultimato negli anni cinquanta ma pensato e ideato negli anni trenta, e ambientato ai tempi della prima Repubblica, cioè negli anni venti – Vienna è un reticolo di passioni private e di affetti domestici di cui amministra la regolarità e la conservazione, l'intreccio, la casualità e la necessità. Piccola comunità in cui ogni strada è l'eco e la custodia di un evento dell'anima, Vienna è sede di eventi e di passioni personali. Al contrario di Musil, Doderer precisa con puntigliosa meticolosità, anzi con rigore maniacale, i nomi delle strade, delle piazze e dei luoghi, «insiste come nessun altro scrittore sulla topografia esatta di questa città».⁷ Vienna è città di provincia in quanto è centro e scenario della vita del sentimento, dove i rapporti affettivi e personali prevalgono e predominano: «nelle città di provincia [...], quasi tutte le persone che si incontrano sono persone note».⁸ I passi sul selciato non possono che essere noti e familiari, e soprattutto scandire, proteggere e preservare il privato. Vienna esiste per Doderer come intreccio di strade e di personaggi. Le creature dodereriane possono qui soltanto compiere l'arco della propria vita, divenire persone, suggerisce lo stesso autore nel suo romanzo del 1951 *La scalinata*.⁹ Il nono distretto – il distretto più “dodereriano” di Vienna, sede delle cliniche universitarie e luogo in cui, tra l'altro, risiedeva Freud – diviene qui la metafora concreta delle passioni e dei sentimenti, dello scorrere dell'inquietata folla di personaggi che a un certo punto dell'esistenza passeranno l'uno accanto all'al-

tro, si congiungeranno, si perderanno, sempre sullo sfondo di quella dimensione comune che è appunto Vienna. La scalinata Strudlhof è il luogo esemplare da cui si snoda, per ricongiungersi, tutta una serie di vicende umane: «Le scale erano lì per chiunque, per la plebe e la canaglia, ma la loro costruzione era destinata a preparare gli uomini al passo del destino che non sempre vuole piedi corazzati, ma spesso richiede di compiersi silenziosamente, con suole leggerissime, in scarpine di raso, oppure coi passetti di un povero cuore schietto che corre fischiando, coi suoi piedini, coi minuscoli nudi piedini del cuore, nella sua ambascia: anche a questo le scale con la loro pomposa cascata fanno da scorta, ed esse ci sono sempre, non si stancano mai di dirci che ogni via ha la sua dignità e in ogni caso è sempre di più della sua meta».¹⁰ È una Vienna, quella di Doderer, che è ancora la capitale della prima Repubblica, anche se pensata attraverso la realtà del secondo dopoguerra, quella dell'Austria occupata dalle truppe alleate fino al 1955.

LA CITTÀ COME CAMPO MAGNETICO

Ma che rapporto hanno avuto con la città altri scrittori che hanno vissuto in una Vienna più vicina a quella attuale? Non si sbaglia se si dice che il rapporto che i due maggiori scrittori austriaci del secondo dopoguerra, Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann, hanno avuto con Vienna è un rapporto sofferto, disturbato, ambivalente.

Per Thomas Bernhard, che l'ha raffigurata in molti

dei suoi romanzi, è il male, anche se, aveva anche detto, non c'è luogo migliore di Vienna. Bernhard ne ha parlato spesso come di una follia silenziosa, di una città in cui non c'è più storia, in cui l'arte e gli uomini vengono macinati, ridotti a poltiglia informe. I suoi luoghi sono la Innere Stadt, cioè il centro storico racchiuso dal Ring, ma anche i quartieri più periferici di Währing e Döbling, in ogni caso luoghi, appartamenti, toilette in cui si è raggrumata una sporcizia che è concreta e simbolica al tempo stesso, sintomo di quella malattia e perversione che caratterizza anche i suoi personaggi, abitanti di una città, dirà in ultimo, che è un cimitero che sta morendo.

Ambivalente è l'immagine che di Vienna ci restituisce Ingeborg Bachmann in *Malina* (1971).¹¹ In questo romanzo, o meglio monologo o delirio interiore, l'Io narrante, il suo alter ego o doppio maschile, Malina e Ivan, vivono in un percorso che va dall'Ungargasse 9 al 6: «il luogo è solo una via, o meglio un breve tratto della Ungargasse, e questo dipende dal fatto che abitiamo là tutti e tre, Ivan, Malina e io».¹² «A Vienna ci sono [...] strade molto più belle, ma si trovano in altri distretti, e con esse accade come con le donne troppo belle, che si guardano subito con l'omaggio dovuto, senza mai pensare di entrare in relazione con loro. [...] Così non voglio cominciare a fare affermazioni inconsistenti sulla mia, sulla nostra strada, farei meglio a cercare in me stessa la ragione dell'attaccamento che ho per la Ungargasse, perché solo in me descrive il suo arco, fino al numero 9 e al numero 6, e mi dovrei chiedere perché sono sempre nel suo campo

magnetico [...]».¹³ La Ungargasse, nel terzo distretto di Vienna, è il luogo psichico in cui l'Io narrante e i suoi fantasmi sono di casa, ma è anche prigioniera da cui a tratti si immagina di evadere. Però «è chiaro che restiamo nella Ungargasse».¹⁴ Vienna è altresì in *Malina* anche il luogo sinistro e oscuro del mercato nero, «fatta apposta per la prostituzione universale»,¹⁵ dove tutti hanno a che fare con tutti «nei modi più aberranti».¹⁶ Vienna è dunque per la Bachmann ancora il fantasma della Vienna del *Girotondo* di Schnitzler, dove tutti si accoppiano con tutti e dove regna l'ipocrisia universale. Ma è anche la città dell'utopia, della felicità, dell'incontro, forse solo pensato e desiderato, tra la protagonista del romanzo e Ivan: «Felice, felice è felicità, deve essere felicità, perché tutta la Ringstrasse ha un sottofondo di musica, io debbo ridere [...]».¹⁷ Vienna è soprattutto un luogo psichico, che si otterrà verso la fine, quando l'incontro e l'unione con l'immaginato e inaccessibile Ivan non sarà più pensabile, rappresentabile psichicamente: «Vienna non ha più molto tempo, scivola via, le case si addormentano, la gente spegne la luce sempre più presto, nessuno ormai è sveglio, interi quartieri sono presi da una forma di apatia, non ci si avvicina, non ci si allontana, la città scivola nella rovina».¹⁸ «Vienna resta sempre Vienna» diceva Canetti, e nel suo contraddittorio e multiforme porsi racchiude i dilemmi e le ansie della nostra contemporaneità.

7 A. Reininger, *Introduzione a H. von Doderer, I demoni*, Einaudi, Torino 1979, p. X.

8 G. Simmel, *op. cit.*, p. 71.

9 H. von Doderer, *La scalinata*, Einaudi, Torino 1965.

10 Ivi, p. 249.

11 I. Bachmann, *Malina*, Adelphi, Milano 1973.

12 Ivi, p. 14.

13 Ivi, p. 16.

14 Ivi, p. 286.

15 Ivi, p. 242.

16 Ivi, p. 243.

17 Ivi, p. 55.

18 Ivi, p. 217.



I “VILLAGGI IN CITTÀ” DELLA CINA CHE CAMBIA: IL CASO DI YANG CHENG A CANTON

di Li Peilin, direttore dell'Istituto di sociologia
dell'Accademia di scienze sociali (CASS) di Pechino
e vicepresidente esecutivo dell'Associazione cinese di
sociologia¹

Traduzione di Paul De Leonardis

¹ L'articolo è tratto dalla raccolta sulla sociologia cinese contemporanea curata da Laurence Roulleau-Berger, Guo Yuhua, Li Peilin e Li Shiding, *La nouvelle sociologie chinoise*, CNRS Éditions, Paris 2008 (traduzione di Hu Yu e Pierre Miége). L'originale cinese è apparso in “Zhongguo shehuixue” [Sociologia cinese], n. 3, 2004 e riprende in parte l'articolo “Duchi li de cunzi de yanjiu” [Villaggi in città nel Sud della Cina]. Per la nostra traduzione abbiamo utilizzato la versione francese. Per i temi trattati in questo articolo, si veda anche “Archivio di studi urbani e regionali”, n. 92, 2008, interamente dedicato alle trasformazioni urbanistiche nel Sud della Cina e in cui il tema dei “villaggi in città” è ampiamente trattato (pp. 81-107) con un taglio meno sociologico e più urbanistico. [N.d.T.]

INTRODUZIONE

Diciassette anni fa ho tradotto *La Fin des Paysans*,² l'opera ormai classica di Henri Mendras, il celebre sociologo francese specialista del mondo rurale. Se questa traduzione, pubblicata in Cina nel 1971, ha attirato l'attenzione del mondo accademico, erano però in molti a ritenere che i problemi trattati non riguardavano la realtà di un grande paese agricolo come la Cina. In seguito alla sua riedizione nel 2005, il confronto con quest'opera è diventato inevitabile per chiunque voglia studiare la trasformazione delle campagne cinesi. Infatti il cambiamento fondamentale rappresentato dalla "scomparsa dei contadini" e dei villaggi rurali è già iniziato in Cina.

Da un lato, si tratta della scomparsa dei contadini: da circa vent'anni, più di 200 milioni di questi sono diventati operai e, grazie al sistema di *hukou*,³ formano un importante gruppo sociale di contadini-operai. Secondo un'inchiesta dell'Ufficio nazionale di statistica realizzato nel 2004 in 31 province tra circa 600.000 famiglie contadine e in 7100 villaggi, pressappoco 120 milioni di contadini erano partiti per andare a lavorare in città, cioè il 24% della manodopera rurale. Se a questi si aggiunge i rurali impiegati nelle imprese di borgo o di paese, l'insieme dei contadini-operai raggiunge le 200 milioni di unità, che lavorano principalmente nei settori manifatturiero, edile e dei servizi, con un'età media di ventotto anni e un livello scolastico secondario.⁴

Dall'altro lato, si tratta della scomparsa dei villaggi. Tra il 1985 e il 2005 i villaggi che avevano un'esistenza amministrativa hanno visto il loro numero ridursi drasticamente da 940.617 a 539.210. Un processo che si è accelerato particolarmente in questi ultimi anni a causa della rapida urbanizzazione e della fusione dei villaggi, tanto che nel 2005 si contavano 170.047 villaggi amministrativi in meno rispetto al 2001 – erano spariti cioè in media 116 villaggi al giorno. E parecchi villaggi millenari vengono smantellati senza rumore, senza canti funebri, senza elogi, senza rituali, senza neppure un addio. Le sole cerimonie visibili sono quelle che segnano la posa della prima pietra, poi l'inaugurazione e, infine, l'edificazione della civiltà moderna sulle rovine dei villaggi.

In *La Fin des Paysans*, Mendras scrive: «Uno o due miliardi di contadini alla soglia della civiltà industriale: è il problema più grande che, in questa seconda metà del XX secolo, il mondo attuale pone alle scienze sociali. Perché nel secolo scorso, messo a confronto con lo sviluppo accelerato dell'industria, la lenta evoluzione dell'agricoltura poteva dare l'impressione di una rassicurante stabilità e di un equilibrio millenario. Di contro, con la febbre industriale, la saggezza contadina sembrava eterna: la città e l'industria attraevano tutte le energie, ma la campagna alimentava sempre i sogni bucolici di una felicità possibile, di sicurezza e di eternità. Ora, le regole implacabili dell'industrializzazione e dell'urbanizzazione spezzano l'equilibrio esistente e trasformano l'insieme della struttura sociale».⁵ Se per l'insieme della Cina questa mutazione si è

svolta in tempi lunghi a causa del carattere ineguale dello sviluppo locale, alcune regioni più sviluppate ne conoscono già un'accelerazione. Molti pensavano che i due processi – scomparsa dei contadini e scomparsa dei villaggi – fossero in realtà la stessa cosa, cioè che ci saremmo trovati di fronte alla desertificazione rurale, all'industrializzazione e alla trasformazione del sistema dell'*hukou*. Ora in realtà il villaggio, che è contestualmente istituzione di vita e rete di relazioni sociali, conosce un'agonia più lenta e difficile di quella dei contadini. L'urbanizzazione non si limita ad accompagnare l'industrializzazione, presenta anche una traiettoria differente.

OGGETTO DELLA RICERCA E METODOLOGIA D'INDAGINE

Oggetto e problemi

Fenomeno originale legato alla rapida urbanizzazione della Cina, i "villaggi in città" (*cheng zhong cun*) offrono un'eccellente accesso allo studio della scomparsa dei villaggi in Cina. Essi sono il prodotto dell'integrazione di alcuni antichi villaggi con la città grazie alla rapida espansione urbana. Alcuni di questi villaggi si situano addirittura nei centri-città. Contestualmente, a causa delle differenze tra la città e la campagna nell'ambito della proprietà fondiaria, dell'*hukou* e della protezione sociale, i "villaggi in città" costituiscono in effetti uno "spazio fluttuante" dentro le città, che acquistano un corpo urbano e uno rurale. Essi ci appaiono molto lontani da quanto avevamo immaginato: nelle zone centrali e prospere, tra alti immobili accostati uno all'altro, ogni "villaggio in città" rassomiglia a un mostro di cemento armato di 20 metri d'altezza e alcuni chilometri di diametro. La sorpresa non si ferma

qui: questo mostro di cemento non è stato costruito da un'impresa o una collettività economica ma da famiglie, ognuna delle quali ha tirato su il suo palazzo. Tuttavia, a causa della rendita dei suoli e degli affitti degli alloggi, tali costruzioni hanno perso la loro originalità ed estetica e sono prive del significato culturale che avevano gli insediamenti armoniosi dei villaggi tradizionali.⁶ Tra edifici fra loro incollati e uguali, di 7 o 8 piani, la larghezza della strada conserva il vecchio intervallo tra le residenze, cioè tra 1,5 e 2 metri. Tuttavia, a partire dal primo piano, gli edifici posti ai due lati dalla strada si accostano. In questo modo ogni spazio lasciato aperto viene immediatamente riunito, formando un paesaggio che i locali chiamano «edifici con le facciate incollate», «edifici che si abbracciano», «una sola linea del cielo». La maggior parte degli abitanti ha bisogno di lasciare le luci accese durante il giorno e, in questi villaggi, le strade hanno l'aspetto di paesaggi sotterranei. Eppure, in un tale ambiente, i villaggi attirano folla e attività commerciali. Insegne, drogherie e servizi animano queste vie strette e buie. Gli abitanti del villaggio condividono lo spazio con parecchie decine di migliaia di inquilini venuti da fuori per lavorare. I "villaggi in città" sono molto simili a rovine storiche e, contestualmente, a entità nuove nate dalla rapida urbanizzazione. Talvolta le storie stravaganti che su di essi circolano sono state oggetto di critiche semplicistiche da parte dei media e dei ricercatori, uno dei quali ha scritto: «La pianificazione, la costruzione e la gestione dei "villaggi in città" sono

2 H. Mendras, *La Fin des Paysans*, Actes Sud, Arles 1984.

3 Certificato di residenza che distingue tra rurali e urbani e che dà accesso al lavoro, all'alloggio, all'istruzione e alla protezione sociale, il cui livello e diritto sono ancora definiti dalla differenza tra lavoratore agricolo e non agricolo. [N.d.T.]

4 Gruppo di ricerca dell'Ufficio degli affari di Stato, *Zhongguo*

nongmingong diaoyan baogao [Rapporto di ricerca sui contadini-operai in Cina], *Zhongguo yanshi chubanshe*, Beijing 2006.

5 H. Mendras, *op. cit.*

6 Li Peilin, Wang Chunguang, *Xinshihui jiegou de shengzhangdian. Xiangzhen qiye shehui jiaohuanlun* [Punto di sviluppo di una nuova struttura sociale. Scambi sociali nelle imprese di borgo e di villaggio], *Shandong renmin chubanshe*, Jinan 1993.

state condotte in modo disordinato, le popolazioni migranti non smettono di crescere; le camere in affitto con le finestre rivolte all'interno non soltanto sono degli spazi propizi allo sviluppo della prostituzione, ai giochi illegali, allo spaccio di droga, ma nascondono pure le famiglie numerose che violano la politica del figlio unico. [...] Tutto ciò contrasta molto con l'ecologia, la pulizia e il comfort della città moderna».⁷

Un giornalista descrive così i contadini che hanno abbandonato il lavoro dei campi: «Essi non hanno bisogno di lavorare, perché i premi distribuiti dal villaggio così come gli affitti sono sufficienti a eliminare qualsiasi loro preoccupazione. [...] Diventano un gruppo particolare della città – ne frequentano i luoghi pubblici, ma non hanno né l'abbigliamento adatto né il comportamento richiesto. Al contrario, diffondono in tutto il villaggio il concetto di clan, la credenza negli spiriti e la venerazione di Buddha. Le città evolvono, i villaggi spariscono tra queste due tendenze e i suoi abitanti si sdoppiano. Le persone anziane trascorrono gli ultimi anni della loro vita davanti al tavolo di *mahjong*;⁸ gli adulti poco qualificati ed espulsi dall'industria innovativa difendono lo status quo, ogni novità politica relativa ai “villaggi in città” costituisce una minaccia alle loro condizioni di esistenza».⁹ Il 6 settembre 2000 la municipalità di Canton ha organizzato una riunione di lavoro sulla costru-

zione e la gestione della città e, per i cinque anni successivi, ha deciso di accelerare il processo di unificazione della città e della campagna, e di creare un sistema urbano armonioso.

Un impegno importante consiste nel completare la trasformazione dei “villaggi in città” situati nell'area centrale, nel promuovere la costruzione di abitazioni per i contadini all'interno dell'agglomerato, nel proporre una riconversione professionale dei contadini senza terra che non esercitano più l'attività di agricoltori e nel realizzare un miglior governo dell'urbanizzazione.¹⁰ Il sindaco di Canton, tuttavia, per bilanciare questa forma di pianificazione ottimista, nel corso di un'intervista accordata a un giornalista ha dato prova di prudenza e riservatezza. A suo avviso, la trasformazione dei “villaggi in città” «non sarà immediata, forse saranno necessarie una o due generazioni. La realizzazione di questa transizione non potrà avvenire nello spazio di tre, cinque o dieci anni».¹¹

Da un punto di vista macrosociologico, l'urbanizzazione è un passaggio obbligato per delocalizzare l'eccesso di mano d'opera rurale, aumentare il reddito dei contadini e trasformare la struttura sociale dei villaggi. In più, abbiamo la tendenza a credere che l'urbanizzazione sia un processo che riempie di gioia, felicità e sogni i contadini. Tuttavia, come spiegare nel corso di quest'ultima fase di urbanizzazione la scomparsa dei villaggi rurali, cioè la difficoltà che incontra la mutazione di una millenaria civiltà del villaggio? La domanda che ci poniamo,

e alla quale cerchiamo di rispondere in questo articolo, è la seguente: perché nella storia mondiale dell'urbanizzazione i “villaggi in città” sono apparsi unicamente nel delta del fiume delle Perle, la regione più sviluppata della Cina? È una scelta razionale dei contadini o una costruzione irrazionale? Quali sono le dinamiche o le funzioni che permettono la persistenza di questo tipo di villaggi? Da dove iniziare per avviare la loro trasformazione?

Metodi di ricerca

Poiché l'oggetto di questo studio è un processo – la scomparsa dei villaggi –, l'osservazione partecipante ci è apparsa come la metodologia di ricerca sociale più appropriata. Un'indagine mediante questionario effettuata in un dato momento presenta un carattere limitato e impedisce l'analisi di un processo. Anche se il metodo del questionario è molto progredito nel quadro delle ricerche sulle traiettorie di vita, i dati quantitativi sembrano non rendere sempre conto della sostanza e della vita relativi ai processi. Tuttavia, lo studio dei casi prodotti dall'osservazione rischia di chiudersi nelle particolarità di ognuno di essi a scapito di una comprensione più generale. Forse il nostro obiettivo è troppo vasto. La nostra ambizione è di formulare un “tipo ideale” dotato di una capacità di comprensione generale, così da rendere conto della fine dei villaggi in Cina. Il metodo è ispirato alle teorie di Max Weber, ma presenta qualche differenza.

Come molti pensatori tedeschi, Weber è stato profondamente segnato dalla filosofia speculativa, secondo la quale più un pensiero è formalizzato e più corrisponde alla logica delle idee, più è suscettibile di riflettere la natura delle cose. Questo differisce in maniera considerevole dall'approccio ai fatti sociali del sociologo francese Émile Durkheim, a sua volta

influenzato dall'empirismo. Per Durkheim, più una teoria è provata dall'esperienza e più si avvicina alla verità; di fronte a realtà complesse e diversificate, non è possibile usare la logica filosofica. Per Weber, al contrario, l'essenza trascende l'esperienza. In questo modo solo la formalizzazione delle azioni dotate di fini e di senso può essere analizzata. Ma il “tipo ideale” che noi vogliamo formulare non è un'architettura astratta costruita dai filosofi, è qualcosa dotata di carne e di sangue, viene dalla vita e tuttavia non può essere ridotta a vita.

Chiamiamo *Yang Cheng*¹² questo “tipo ideale” di villaggio che sta scomparendo nella regione del delta del fiume delle Perle. Se ci serviamo di un villaggio reale da usare come “tipo ideale”, numerosi sono gli altri che hanno fornito materiali al nostro studio. Abbiamo estratto le particolarità e le storie più rappresentative da tutti questi materiali e ne abbiamo fatto una sintesi. Si tratta di storie vere, non inventate, ma abbiamo lasciato da parte i dettagli per far emergere meglio le linee di forza dei problemi in esame.

Per quanto riguarda il processo di urbanizzazione dei villaggi dopo le riforme, sono già state realizzate parecchie ricerche sociologiche di vario tipo. Citiamo, per esempio, lo studio di Zhou Daming¹³ sul villaggio di Naujing a Canton, quelli effettua-

7 Ma Zhongzhu, “Gaizao chengzhongcun shi jianshe xiandaihua chengshi de xuyao” [Per la costruzione di città moderne è una necessità trasformare i villaggi urbani], in “Guangdong jingshen wenming tongxun” (Comunicato stampa sulla cultura spirituale nel Guangdong), edizione speciale, n. 87-88, 2000.

8 Antico gioco cinese da tavolo. [N.d.T.]

9 Dichiarazione del giornalista all'autore (2000).

10 Zheng Yi et al., “Guangzhou gaizao chengzhongcun mubiao queding” [Definizione degli obiettivi di trasformazione dei villaggi urbani a Canton], in “Nanfang doushi bao”, 6 settembre 2000.

11 Intervista con il sindaco di Canton (2000).

12 *Yang Cheng* significa alla lettera “città delle capre” ed è uno dei soprannomi di Canton.

13 Zhou Daming, “Chengxiang jiehebu shequ de yanjiu: guangzhou nanjingcun wushinian de bianqian” [Studio sui quartieri al confine tra la città e la campagna: cinquanta anni di cambiamenti del villaggio di Nanjing a Canton], in “Shehuixue yanjiu”, n. 4, 2001.

ti da Wang Chunguang,¹⁴ Xiang Biao¹⁵ e Wang Hansheng¹⁶ sul villaggio di Zhejiang a Pechino, dove si concentrano contadini migranti e piccoli commercianti; la ricerca di Zhe Xiaoye¹⁷ sul villaggio Wenfeng, molto industrializzato e situato nel Sud-est della Cina; quella di Lu Xueyi¹⁸ sul villaggio Xingrenzhuang all'inizio dell'industrializzazione del Nord; quella di Wang Mingming¹⁹ sui villaggi Meicun e Tangdong nel Sud della provincia sviluppata del Fujian e, infine, la ricerca su otto villaggi di quattro province tra le meno sviluppate, di cui sono originari numerosi contadini-operai (*mingong*).²⁰ Attraverso la costruzione di un "tipo ideale" per ogni anello della catena del processo di urbanizzazione dei villaggi noi possiamo rendere conto, su un piano teorico, della vita ma anche della ricchezza di tale processo.

Dal punto di vista dell'oggetto della ricerca, non abbiamo avuto con gli abitanti dei villaggi maggiori

difficoltà rispetto alle imprese, gli organismi pubblici e quelli di quartiere. Tuttavia, i "villaggi in città" si collocano al livello più basso della società cinese. I ricercatori che non provengono da questi villaggi sono generalmente considerati come appartenenti alle classi superiori della società o, almeno, ai vertici del sistema e sono accolti con rispetto e serietà.

Essendo poi i villaggi delle società basate sulle conoscenze familiari, di clan ecc., è facile socializzare passando attraverso le relazioni personali. I contadini sono persone semplici, ospitali e poco diffidenti. Contrariamente alle imprese che spesso riservano ai ricercatori uno sguardo vigile e sospettoso, in questo secondo tipo d'inchiesta si rischia di passare per persone che invadono l'altrui vita privata o per giornalisti con una videocamera nascosta alla ricerca di scandali. Anche se passano attraverso un canale ufficiale, gli intervistatori si trovano spesso di fronte a risposte generiche, preconfezionate.

Infine, nei villaggi non c'è una distinzione chiara e netta tra vita privata e attività produttiva, tra spazi per la famiglia e spazio di lavoro, tra pubblico e privato. È relativamente facile avvicinare l'intervistato a partire dai fatti quotidiani e, in seguito, spostare l'attenzione sul tema centrale dell'indagine. Nel villaggio, poi, i segreti hanno vita breve. Ogni donna è una specie di Sherlock Holmes locale, dotata di una forte capacità di decifrare i segreti. Anche quando si tratta di documenti scritti, non è difficile farseli prestare e fotocopiarli. Tuttavia, appena un'indagine coinvolge la polizia, le cose si complicano.

Avremmo voluto fotocopiare i registri degli *hukou* e i documenti di residenza temporanea degli affittuari di un villaggio, ma nonostante tutti i nostri sforzi non ci siamo riusciti.

Per portare a termine questa ricerca, abbiamo avuto accesso ai villaggi senza troppe difficoltà, passan-

do attraverso i canali amministrativi e le relazioni personali. La prima volta, nell'ottobre del 2001, abbiamo svolto la nostra inchiesta in nove "villaggi in città" della municipalità di Canton: Shipaicun, Tangxiacun, Yaotaicun, Sanyuanlicun, Tongdecun, Xiancuncun, Yangjicun, Linhecun e Liedecun.

Abbiamo somministrato le interviste a un certo numero di funzionari, quadri del villaggio e residenti – sia ad abitanti originari (gli ex contadini) sia a lavoratori provenienti da altre regioni. In seguito, abbiamo definito una griglia per le interviste dirette e poi incaricato degli studenti (previa formazione) a effettuarle.

La prima serie di interviste ha dato luogo a trascrizioni di 400.000 parole ciascuna. A quel punto ci siamo resi conto che un certo numero di interviste di buona qualità mancava di profondità, perché gli studenti, seguendo troppo rigidamente la griglia, finivano per voler esplorare tutti gli argomenti.

L'abbiamo allora modificata ponendo l'accento sulle "storie" di vita quotidiana e orientato l'indagine sulle "storie di vita". In tal modo abbiamo ottenuto dei "racconti" di 800.000 parole e ampliato la nostra ricerca toccando 40 villaggi urbani. Nel corso della redazione del presente articolo siamo tornati diverse volte "sul campo" per ottenere delle informazioni aggiuntive.

Secondo le statistiche, la città di Canton conta 139 "villaggi in città". Tali villaggi possono essere distinti secondo tre tipologie: a) i villaggi che si trovano nelle zone urbane prospere e che non utilizzano molta terra per fini agricoli; b) quelli che si trovano al confine con la città e conservano ancora alcune terre dedicate all'agricoltura; c) quelli che sono situati nei sobborghi più lontani e con terre in gran parte coltivate. Nella nostra ricerca ci occupiamo solo della prima categoria, in quanto presenta le

caratteristiche più salienti relative al processo di scomparsa dei "villaggi in città" e questa fotografia all'incirca un terzo dei 139 villaggi urbani di Canton.

IL VILLAGGIO DI YANG CHENG DIVENTA UN "VILLAGGIO IN CITTÀ": L'IMPATTO DEI BENEFICI REALIZZATI SUI TERRENI E SUGLI AFFITTI

Per comprendere le ragioni per cui sono apparsi ed esistono i "villaggi in città", è necessario prima di tutto affrontare le caratteristiche particolari del dualismo città/campagna in Cina. Se si può parlare dell'esistenza di un "economia mista" tra mercato e redistribuzione, allora il "villaggio in città" può essere considerato un quartiere che prende in prestito dalla città e dal villaggio le sue specificità. Il modo di vita nel villaggio di Yang Cheng è completamente urbano. Gli abitanti risiedono tutti nel centro cittadino; non praticano più, o quasi, le attività agricole; sono tutti, o quasi, registrati nel sistema *hukou* come cittadini. Perché allora continuare con gli appellativi di villaggio e "abitante originario del villaggio"? Gli aspetti prima elencati non sono proprio i criteri sui quali generalmente ci appoggiamo per riconoscere i villaggi e i suoi "abitanti originari"? Il termine *mingong* non si spiega solo con il possesso di un *hukou* rurale?

Le caratteristiche del villaggio di Yang Cheng rivelano alcuni elementi di distinzione tra città e campagna. Per prima cosa bisogna considerare le differenze tra i regimi di proprietà dei suoli. Secondo la legge, i diritti di proprietà dei terreni in città appartengono allo Stato, mentre nella campagna appartengono collettivamente ai villaggi. Nel corso del processo di urbanizzazio-

14 Wang Chunguang, *Shehui liudong yu shehui zhongguo. Jingcheng zhejiangcun yanjiu* [Mobilità sociale e riconfigurazione sociale. Studio del villaggio di Zhejiang nella capitale], Zhejiang Renmin chubanshe, Hangzhou 1995.

15 Xiang Biao, "Shequ hewei? Dui Beijing liudong renkou jujudi de yanjiu" [Che cosa fanno i quartieri? Studio dei quartieri delle popolazioni migranti], in "Shehuixue yanjiu", n. 6, 1998.

16 Wang Hansheng et al., "Zhejiangcun: Zhongguo nongmin jinru chengshi de yizhong teshu fangshi" [Il villaggio di Zhejiang: un modo d'accesso particolare dei contadini nella città], in "Shehuixue yanjiu", n. 1, 1997.

17 Zhe Xiaoye, *Cunzhuang de zaizao: yige chaoji cunzhuang de shehui bianqian* [Come si reinventa un villaggio e la trasformazione sociale di un villaggio], Zhongguo shehui kexue chubanshe, Beijing 1997.

18 Lu Xueyi, *Neifa de cunzhuang: Xingrenzhuang* [Villaggio spontaneo: Xingrenzhuang], Shehui kexue wenxian chubanshe, Beijing 2001.

19 Wang Mingming, *Cunluo shiye zhongde wenhua yu quanli. Minnan sancun diaocha* [Cultura e potere nell'approccio rurale. Inchiesta su tre villaggi nel sud del Fujian], anlian shudian, Beijing 1997.

20 Huang Ping, *Xuqiu shengcun: dangdai zhongguo nongcun waichu renkou de shehuixue yanjiu* [Per sopravvivere. Studio sociologico sulla popolazione dei contadini migranti in Cina], Yunnan Renmin chubanshe, Kunming 1997.

ne, lo Stato può espropriare ai contadini le terre agricole ma non i terreni sui quali sono costruite le loro abitazioni, perché esse sono considerate risorse vitali. Di conseguenza, fino a oggi, i terreni sui quali sono costruite le abitazioni individuali o collettive dei “villaggi in città” accorpati alle città stesse appartengono sempre collettivamente al villaggio. Vedremo in seguito l’importanza e le ripercussioni di queste differenze di regimi di proprietà.

La seconda categoria di elementi riguarda le differenze nei sistemi di gestione amministrativa. Secondo la legge, i quartieri residenziali sono gestiti da comitati, organismi che rappresentano il governo locale, essendo le spese di gestione a carico del budget del governo; invece nei villaggi, che dipendono dalla responsabilità dei suoi collettivi – organizzazioni autonome degli abitanti originari del villaggio –, le spese sono a carico di detti collettivi (la gestione in larga parte è separata dal sistema urbano e autorganizzata). Ciò rappresenta un elemento fondamentale nella costituzione del “sistema di villaggio - unità di lavoro” che analizzeremo più avanti.

La terza categoria di elementi riguarda lo statuto degli abitanti originari dei villaggi ex agricoli, sistema legato allo stesso tempo al regime di proprietà della terra e alla struttura amministrativa. Le persone sono portate a credere che l’hukou costituisca una barriera forte all’urbanizzazione e che la conversione dell’identità dei contadini consista nella sostituzione di un hukou rurale in uno urbano. Se gli abitanti originari dei “villaggi in città” hanno quasi tutti già acquisito un hukou urbano, hanno però conservato – nonostante l’esproprio dei loro terreni agricoli da parte dello Stato – il loro statuto di “abitanti originari”, per essi molto più impor-

ante dell’hukou. Grazie alla loro appartenenza originaria al villaggio, infatti, sono attori della potente economia collettiva dello stesso, che dà loro una posizione economica molto diversa da quella degli affittuari non originari, ugualmente cittadini. Di conseguenza, preferiscono essere “abitanti originari” piuttosto che cittadini.

Trattandosi di disposizioni applicate in modo eguale in tutto il paese, ci si chiede: perché questa formazione architettonico-urbanistica è apparsa nel delta del fiume delle Perle con due specifiche caratteristiche, l’estrema densità e l’ottimizzazione dello sfruttamento dei suoli? I contadini non si sono resi conto che questa “mostruosità”, costruita contro le regole dell’habitat umano, è fin dalla nascita votata a una vita effimera e a una distruzione finale? Anche dal punto di vista dell’interesse economico, perché i contadini non cercano di rendere la propria abitazione più elegante? Ciò permetterebbe di aumentare gli affitti, come fanno i promotori di residenze moderne... È forse perché questi abitanti originari non dispongono del capitale finanziario dei promotori immobiliari, né conoscono le loro intenzioni?

Di fronte a queste domande, sono numerosi i ricercatori che sviluppano le loro analisi a partire dai cambiamenti di sistema. Spiegano quanto sta accadendo partendo dalla constatazione dell’enorme forbice esistente tra la rapidità con la quale procede l’espansione urbana e le trasformazioni di un sistema di villaggio pericolosamente arretrato. Tale divario alimenta le contraddizioni e i conflitti tra la razionalità sociale dell’urbanizzazione e l’azione individuale irrazionale dei contadini. Il “villaggio in città”, in base a questo ragionamento, sarebbe il prodotto di tali contraddizioni e conflitti. Noi, per far emergere le ragioni per cui

questi “villaggi in città” sono apparsi, preferiamo adottare il punto di vista della razionalità delle scelte individuali, così da comprendere perché hanno difficoltà a trasformarsi.

Appoggiandosi sulla razionalità delle scelte individuali, un insieme architettonico e un sistema di villaggi come Yang Cheng appaiono come il frutto di una ricerca tesa a massimizzazione i profitti delle terre e degli affitti da parte dei contadini in un contesto in cui il prezzo dei primi e dei secondi crescono molto rapidamente. Ma i contadini sono provvisti di una razionalità economica che permetta la massimizzazione dei profitti? Nel mondo accademico questo argomento è da tempo al centro di una vivace polemica. La maggior parte dei sociologi e degli antropologi che insistono su concetti quali “piccole tradizioni” e “saperi locali” è d’accordo sull’assenza di razionalità economica moderna tra i piccoli contadini. Ma non si può valutare in modo arbitrario che sono irrazionali; la razionalità della piccola proprietà terriera altro non è che strumentale e si costruisce attraverso un sistema peculiare. Tra i contadini ricchi, si tratta di una filosofia di vita che traduce un’autarchia e un atteggiamento moderato (una specie di saggezza della moderazione), in un contesto di mancanza di accumulazione di capitale e di debole stimolo dei prezzi. Presso i contadini, conoscere le difficoltà ed evitare i rischi rappresentano una «razionalità esistenziale».²¹

Contro quest’altro tipo di razionalità espressa dai piccoli contadini, un buon numero di economisti e

qualche storico hanno esposto e difeso un modello teorico di razionalità economica per comprendere il loro comportamento economico universale. Gli studiosi avanzano l’idea che il potenziale di questi non è molto diverso da quello degli investitori immobiliari e che essi sono incapaci di liberarsi della logica esistenziale e optare per la ricerca della massimizzazione dei propri interessi in presenza di nuovi stimoli provenienti dall’esterno.²² In realtà, dal punto di vista dell’analisi dei processi, queste due tesi non sono fundamentalmente né conflittuali né differenti. Appaiono tali solo se supponiamo che una mutazione importante porterà la transizione da una “razionalità esistenziale” a una razionalità economica. Tra i gli abitanti originari di Yang Cheng, il cui villaggio è prossimo alla scomparsa, questa mutazione ha avuto luogo.

Secondo la nostra indagine, ciascuna famiglia di Yang Cheng possiede un immobile di circa 70 m² di superficie, su un terreno di più di un fen.²³ Questo miracolo del fen creato dai contadini si regge sull’ottimizzazione dell’utilizzo del suolo. Costruendo immobili da sei a otto piani, essi aumentano la superficie di costruzione fino a raggiungere tra i 400 e i 600 m². In più, a partire dal primo piano, le facciate si sporgono a tal punto da occupare ampiamente lo spazio pubblico al di sopra delle strade, senza intaccare il terreno propriamente stradale. Gli abitanti

22 T. Schultz, *Transforming Traditional Agriculture*, Yale University Press, New Haven 1964; S. Popkin, *The Rational Peasant: The Political Economy of Rural Society in Vietnam*, University of California Press, Berkeley 1979; Huang Zongzhi, *Changjiang sanjiaozhou xiaonong jiating yu xiangcun fazhan* [Foyers di piccoli contadini nel delta del Yangtsé e sviluppo rurale], Zhonghua Shuju, Beijing 2000.

23 Fen e mu sono due misure tradizionali per superfici: 100 fen corrispondono a un mu; 15 mu equivalgono a un ettaro.

21 C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 1973; A. Chayanov, *The Theory of Peasant Economy*, University of Wisconsin, Madison 1986; J. Scott, *The Moral Economy of Peasant: Rebellion and Subsistence in the South-east Asia*, Yale University Press, New Haven 1976.

originari generalmente abitano al pianoterra e affittano il resto dell'immobile, mentre il locale che dà sulla strada viene affittato per attività commerciali; gli affitti di questi spazi variano considerevolmente in funzione della loro localizzazione. Al contrario, gli affitti degli appartamenti variano in genere tra i 10 e i 15 yuan per m² al mese, un prezzo a buon mercato dato che si tratta di immobili situati nel centro città. Di regola, ci sono due appartamenti per piano. Poiché molti affittuari sono lavoratori migranti celibi, ogni appartamento ospita spesso più persone in co-locazione. Abbiamo notato un fenomeno interessante in questi "villaggi in città": l'affitto di un appartamento non è mai fisso. Se è una famiglia ad affittarlo, il canone mensile è di 600 yuan, ma se quattro persone sono in co-locazione l'affitto sale a 800 yuan, cioè 200 yuan a persona; cinque co-locatari si dividono 900 yuan, cioè 180 yuan a persona; sei 1000 yuan, cioè più di 160 yuan a testa. Questa logica non continua all'infinito, perché gli "originari" hanno assimilato l'idea dell'ammortamento: si mantengono all'interno di un rapporto ottimale tra il numero dei locatari e la superficie dell'abitazione.

La storia del villaggio Yang Cheng mi ricorda la celebre teoria del mezzadro Zhang Wuchang applicata all'Asia. Un tempo i ricercatori occidentali concordavano nel dire che un affitto stabile favoriva la massimizzazione dei profitti più di un sistema di commissione sulla produzione agricola, perché un canone fisso spinge di più i mezzadri a lavorare e a investire che non un pagamento proporzionale alla produzione. Zhang Wuchang ha dimostrato che in particolari condizioni – forte concorrenza e offerta abbondante di mano d'opera a causa della mancanza, rispetto al nu-

mero dei contadini, di terre agricole disponibili – il sistema di reddito fisso si presenta come un contratto che favorisce la massimizzazione della produzione. La logica della sua argomentazione proviene da una considerazione semplice: se un proprietario affitta un grande terreno a un mezzadro, ha la garanzia di una commissione molto elevata, perché la gestione di un vasto terreno promette importanti profitti che il mezzadro non vorrà abbandonare a vantaggio di altre attività. Ora, se il proprietario non si accontenta di ciò e divide il suo terreno per affittarlo a due mezzadri, benché la sua percentuale di commissione scenda, la riduzione della quantità di terreni fa aumentare il tasso d'investimento su un'unità di superficie e la crescita della produzione totale farà aumentare il reddito totale del proprietario. Anche questa logica non si estende all'infinito: a un certo punto, il reddito totale del proprietario raggiungerà il suo punto massimo; o, detto altrimenti, su una curva che rappresenta i profitti realizzati dal proprietario in funzione del numero di parcelle in cui divide le sue terre, c'è un punto che corrisponde al momento in cui i suoi profitti raggiungono il loro massimo senza minacciare l'equilibrio della concorrenza. In alcune regioni dell'Asia, le riforme fondiari fissano il tasso di commissione al 37,5% del reddito agricolo, vicino giustamente al punto ottimale. Questi sono i successi della riforma fondiaria sotto l'impulso governativo in certi paesi, ma è egualmente una sorta di successo del contratto concorrenziale.²⁴

24 Zhang Wuchang, *Diamond liun: yingyong yu yazhou de nongye he Taiwan de nudi gaije* [Teoria del mezzadro: applicazione all'agricoltura in Asia e alle riforme fondiari a Taiwan], Shangwu yinshuguan, Beijing 2000.

C'è una similitudine tra la logica degli affitti del villaggio Yang Cheng e questa relativa all'affitto delle terre di Zhang Wuchang. Infatti, data l'esistenza di un prezzo d'equilibrio nella libera concorrenza, sotto alcune costrizioni istituzionali e condizioni di gestione, accade che il tasso di profitto dei terreni urbani scenda e che l'affitto sparisca. In realtà non sparisce mai completamente, è compensato con altri mezzi o grazie al prezzo di costo fissato dal governo. La costruzione di abitazioni nei "villaggi in città" non è indipendente dai vincoli istituzionali: la regolamentazione fissa l'altezza degli immobili a tre piani e mezzo, e la mancata osservanza della norma comporta una multa. Ma gli abitanti dei villaggi costruiscono tutti gli edifici tra i 6 e gli 8 piani, perché l'ammontare dei profitti generati dagli affitti supera largamente il costo della contravvenzione. Quando i prezzi del settore immobiliare si surriscaldano, tali abitazione non necessariamente contigue di 6-8 piani non possono valere tanto quanto il prezzo d'equilibrio dei redditi delle terre. Sapendo che i 6 o 8 piani hanno già raggiunto il limite massimo tollerato dal governo, i contadini non possono fare altro che sfruttare al massimo gli spazi disponibili per compensare la differenza tra i profitti sulla loro terra e il prezzo d'equilibrio della concorrenza. Ecco qui spiegata l'apparizione di mostruosità architettoniche così evidenti nei "villaggi in città": non volendo gli abitanti perdere i propri profitti sugli affitti, in quanto il governo rifiuta di pagare indennizzi troppo alti, il solo mezzo rimasto loro per raggiungere o avvicinarsi al prezzo d'equilibrio di mercato dei profitti della terra è quello di aumentare l'altezza degli immobili e, in tal modo, i profitti sullo spazio affittato.

DAL "VILLAGGIO - UNITÀ DI LAVORO"
AL "VILLAGGIO IMPRESA": VITA COMUNE,
PROPRIETÀ COMUNE E PREMI

Il "sistema dell'unità di lavoro" – *danwei*²⁵ – designa all'origine una forma di organizzazione delle strutture statali nel quadro del sistema di redistribuzione economica. Su questo tema sono state condotte numerose ricerche.²⁶ Nel sistema dell'unità di lavoro, le istituzioni dello Stato, le imprese di Stato e i servizi pubblici sono non soltanto unità di lavoro e di gestione ma anche unità di vita sociale e di gestione politica. I loro membri ne dipendono fortemente in diversi ambiti: statuto sociale, impiego, pensionamento, salute e protezione sociale. Nei "villaggi in città" abbiamo scoperto un sistema simile a questa forma di organizzazione: il sistema del villaggio - unità di lavoro. Anche se gli abitanti originari dei villaggi non hanno più terra da coltivare e molti non lavorano più nel villaggio, conservano dei legami di dipendenza stretta con esso, non solo a livello di relazioni

25 Unità di lavoro (una grande impresa, una scuola ecc.), più che luogo di lavoro e di produzione. Ma è ugualmente una unità di vita che si fa carico dei bisogni essenziali degli individui (salute, istruzione, alloggio ecc.). Le riforme hanno ridimensionato le sue capacità di controllo. [N.d.T.]

26 Walzer, *Communist Neo-Traditionalism: Work and Authority in Chinese Industry*, University of California, Berkeley 1986; Li Hanlin, *Xunqia xin de xietiao. Zhongguo chengshi fazhan de shehuixue* [Alla ricerca di una nuova armonia. Analisi sociologica dello sviluppo delle città cinesi], Cehui chubanshe, Beijing 1988; Lu Feng, "Danwei: yizhong teshu de shehui zuzhi" [Danwei: un'organizzazione sociale di tipo particolare], in "Zhongguo shehui kexue", n. 1, 1989; Li Peilin et al., *Zhuanxing zhongde zhongguo qiye. Guoyou qiye zuzhi duangxinlun* [Aziende cinesi in transizione. Discussione sulla creatività organizzativa delle aziende di Stato], Shandong Renmin chubanshe, Jinan 1992; Li Hanlin, "Zhongguo danwei xianxiang yu chengshi shequ de zhenghe jizhi" [Il fenomeno dell'unità di lavoro e la dinamica d'integrazione nei quartieri urbani], in "Shehuixue yanjiu", n. 4, 1993; Li Peilin, Zhang Yi, *Guoyou qiveshehui chengben fenxi* [Analisi del costo sociale delle imprese di Stato], Shehui kexue wenxian chubanshe, Beijing 2000.

affettive e sentimentali o di frequentazioni sociali ma anche sul piano economico. Questo sistema di villaggio - unità di lavoro è prodotto, da una parte, dalle reti di relazioni sociali che si formano nella vita comune nella gestione del villaggio e, d'altra parte, dai "premi" distribuiti grazie ai diritti di proprietà del collettivo sull'economia collettiva. In questo sistema, i "villaggi in città" rassomigliano a isolati immersi nell'oceano urbano. Il mare è un mondo straniero, mentre gli isolati sono società in cui tutti si conoscono.

La *governance* dei villaggi ha pochi punti in comune con quella dei quartieri urbani, dove la competenza del comitato di quartiere è limitata a un certo numero di servizi sociali come l'educazione, la sanità, la sicurezza, l'acqua, l'elettricità, le strade, l'ambiente e il servizio militare, ambiti gestiti direttamente da organismi specializzati. Al contrario, nei villaggi, il comitato di villaggio, composto dagli abitanti originari, è responsabile di tutto ciò che ha a che fare con la vita del villaggio, e il capo del villaggio deve assumere una responsabilità illimitata come fa il capo di una grande famiglia.

Le spese di costruzione e di gestione dei comitati di quartiere sono finanziati dal budget dello Stato, mentre per i villaggi se ne fa carico il collettivo dello stesso. Nel villaggio di Yang Cheng ci sono 6000 abitanti originari e 30.000 lavoratori arrivati dalle altre province. Per gestire la vita comunitaria, la collettività recluta più di 100 agenti di sicurezza, una trentina di persone che svolgono attività di pulizia, 25 gestori di mercati, 6 ispettori del planning familiare, una ventina di spazzini. A ciò si aggiungono le pensioni di più di un milione di anziani, le assicurazioni mediche, le allocazioni extrasalariali degli insegnanti delle scuole primarie, l'equipaggiamento di quest'ultima, la costru-

zione di strade e di linee di telecomunicazioni, i contributi per il servizio militare e le donazioni di sangue e, infine, i contributi per l'educazione superiore. Se i benefici annui netti dell'economia collettiva raggiungono all'incirca una media di 100 milioni di yuan, dal 12 al 15% di questa somma è destinato alle spese pubbliche per le costruzioni e i servizi. La percentuale è pressappoco la stessa in tutti gli altri villaggi urbani. Per esempio, nel villaggio di Stipai, che conta più di 9000 abitanti originari e 40.000 lavoratori provenienti da altre regioni, i benefici netti annuali arrivano a più di 90 milioni di yuan. Le entrate fiscali sono tra i cinque e gli otto yuan. Le spese per l'amministrazione corrente rappresentano parecchi milioni di yuan, le spese per i servizi sociali ammontano a più di 10 milioni. Restano, quindi, da 40 a 50 milioni di utili che possono essere distribuiti sotto forma di premi. Questo farsi carico della vita della comunità da parte dei dirigenti del villaggio porta con sé la dipendenza degli stessi abitati rurali verso l'unità di lavoro, la *danwei*, che costituisce il villaggio. Tuttavia esiste ugualmente una ragione più profonda di questa dipendenza: il sistema dei premi è riservato soltanto ai cittadini originari e non è aperto agli altri abitanti del villaggio.

All'inizio, la fonte principale dei redditi collettivi del villaggio di Yang Cheng era costituita da imprese create dalla collettività in settori a forte intensità di manodopera: filande, fabbriche di birra, cantieri, fornaci, fabbriche di tè, lavorazioni della pietra, industria dell'abbigliamento. Ma, a causa dell'alto costo della manodopera e del prezzo dei suoli, queste industrie a forte intensità di lavoro hanno conosciuto un declino e il "villaggio in città" ha subito un processo di deindustrializzazione. Oggi gli oneri mensili di gestione degli immobili rappre-

sentano la principale fonte di reddito del villaggio. La società cooperativa centrale gestisce l'economia collettiva del villaggio e, sotto la sua autorità, delle cooperative economiche. Queste ultime dispongono di una contabilità autonoma e, per quanto riguarda la gestione amministrativa, sono fortemente unite al comitato di villaggio e ai gruppi di abitanti dello stesso. Qui si notano le tracce della vecchia struttura dei tre livelli di gestione che formavano la comune popolare, la brigata di produzione e le équipes di produzione. Nei "villaggi in città", le comuni popolari si sono completamente disintegrate, ma l'eredità dell'organizzazione in brigate e in équipes sono rimaste in piedi, costituendo la struttura a partire dalla quale i contadini si sono riorganizzati attraverso cooperative. Gli abitanti originari dei villaggi sono al tempo stesso soci della "società cooperativa centrale" e delle "cooperative economiche".

Questi due tipi di cooperative mettono in pratica un sistema che differisce sia dalle società per azioni sia dalle imprese private. In realtà, è il prodotto dell'unificazione amministrativa e dell'economia di villaggio. Nel sistema delle società per azioni, un'azione rappresenta una voce, mentre in quello delle cooperative è una persona specifica a rappresentare una voce. In più, nel sistema delle imprese private, gli azionisti possiedono l'impresa e hanno la possibilità di ritirare il loro capitale. Nelle cooperative, gli abitanti del "villaggio in città", che sono soci, non hanno potere decisionale e non possono ritirare la loro partecipazione. Esiste però un punto in comune con gli altri sistemi ed è rappresentato dal fatto che il possesso di quote permette agli abitanti dei villaggi di ricevere dei premi.

La distribuzione delle quote si effettua in base a due principi: a) secondo la residenza - cioè, ogni cittadino originario del villaggio, senza distinzioni di età, possiede cinque quote e queste sono "quote

pro capite"; b) in base all'anzianità: ogni anno dà diritto a una quota chiamata "quota d'annata". Un abitante originario non può detenere più di 25-30 quote, siano esse pro capite o d'anno. Le quote possono essere oggetto di successione, ma non possono essere cedute, né rimborsate, né utilizzate per saldare un debito. Poiché l'essenziale dei redditi del "villaggio in città" proviene dalla gestione degli immobili e non già dall'industria, le "quote da capitale", le "quote tecniche" e le "quote di relazioni"²⁷ non sono state prese in considerazione, contrariamente a quanto è accaduto nei villaggi industriali più sviluppati.

In questi ultimi anni il villaggio di Yang Cheng ha conosciuto due importanti cambiamenti organizzativi. Il primo riguarda il sistema economico: la società cooperativa centrale è stata sostituita da un gruppo d'impresie; a scegliere questo cambiamento sono stati gli abitanti originari del villaggio. Il secondo riguarda la gestione amministrativa del villaggio: un comitato di quartiere ha preso il posto del collettivo degli abitanti originari; quest'ultimo accomodamento istituzionale, però, è il risultato di una decisione governativa. Questi due cambiamenti si inscrivono in due processi: il primo è stato rapido sia nel merito sia nella forma, mentre il secondo ha conosciuto una dinamica inversa. Nella trasformazione del sistema economico durante il periodo 1994-1995, allo scopo di evitare l'insorgere di conflitti sul possesso di quote provocati dalle migrazioni degli abitanti originari dei villaggi e l'arrivo di nuovi abitanti, oltretutto precisare quali sono le frontiere della proprietà collettiva e dei

27 Quote distribuite a persone che non appartengono al villaggio e offerte sia per intrattenere delle relazioni e tessere dei legami (si offrono per esempio ai militari con il grado di ufficiali) sia per saldare, in parte, una transazione.

diritti di proprietà, il villaggio di Yang Cheng, alla richiesta dei primi e con il sostegno del governo, ha avviato una riforma del sistema dei diritti di proprietà detta “recisa con un colpo di coltello”, cioè applicata a tutti in maniera uguale. A partire da questo momento, sono stati applicati i seguenti principi: il numero delle quote non si moltiplica con la nascita o l’arrivo al villaggio, né si riduce con la morte o la partenza dal villaggio. Ormai l’aumento o la riduzione del capitale totale dell’economia collettiva sono determinati dal numero di quote detenute dai soci. Stabilire il numero di quote da possedere ha permesso ai cittadini dei villaggi rurali di accedere a un diritto di proprietà quasi completo. Non solo ogni socio dispone di un diritto sui benefici, ma è anche autorizzato a cedere le sue quote, a impegnarle e trasmetterle agli eredi. Il ritiro delle quote ha tuttavia luogo sotto alcune condizioni. Così, il funzionamento dei diritti di proprietà non segue più il sistema ufficioso delle convenzioni degli originari abitanti del villaggio, ma ne applica ormai uno ufficiale retto dalla legge. Su questa base diventa logico che il funzionamento segua il modello delle società anonime. Tuttavia, dato che questa società anonima attinge l’essenziale dei suoi redditi dalla gestione degli immobili senza prezzo di costo, i diritti di proprietà e i benefici possiedono un carattere comunitario chiuso. L’apporto di capitali esteri è dunque escluso, perché ciò comporterebbe la trasformazione della struttura di proprietà e la condivisione dei profitti.

Il secondo cambiamento si è verificato nel campo della gestione amministrativa. Nel 2000, per accelerare l’urbanizzazione, il governo vara un progetto di rinnovo pianificato dei “villaggi in città”, esigendo da questi la separazione tra amministrazione ed economia. Secondo tale progetto, l’organizzazione

economica collettiva deve essere gestita come una società, e le competenze amministrative del vecchio comitato degli abitanti originari del villaggio devono essere trasferite al comitato di quartiere. Ora, quando abbiamo condotto la nostra inchiesta, questa politica non si era ancora concretizzata a causa delle sostanziali trasformazioni dei modi di gestione. Se il villaggio di Yang Cheng non è più incaricato della registrazione della popolazione migrante, le altre funzioni sociali restano sempre sotto la sua responsabilità. Il gruppo non è che un personaggio fantasma, perché il governo non sembra tanto impaziente di liberare le risorse di budget necessarie per finanziare le spese pubbliche finora a carico del comitato degli abitanti originari. La sostituzione dei villaggi con i quartieri doveva essere una trasformazione istituzionale fondamentale, mirante alla scomparsa dei “villaggi in città”; trasformazione che non sembra aver prodotto grandi cose.

Il sistema dell’unità di lavoro è posto di fronte alle stesse sfide: che ciò avvenga nel quadro dei villaggi o in quello delle imprese di Stato non ha importanza. L’esclusiva dei profitti e la ricerca dei vantaggi sociali rafforzano la coesione interna, ma nello stesso tempo limitano la circolazione delle risorse e appesantiscono il costo della gestione del sociale. La chiave per trasformare il sistema della *danwei*, che si tratti di villaggi o di organizzazioni statali, non risiede in una semplice trasformazione superficiale del sistema, ma consiste nel trovare i mezzi di sostituzione o per far sparire le spese sociali dei *danwei*. Nella transizione – da *danwei* composta da abitanti originari del villaggio a impresa – in cui il villaggio di Yang Cheng è impegnato, se il costo dei servizi sociali fosse stato preso in carico dal budget pubblico, si sarebbe verificato un miglioramento reale dell’efficacia e dei benefici. Ora, secondo la nostra

indagine, i quadri del villaggio non sembrano manifestare un grande entusiasmo nei confronti di questa prospettiva. Non sappiamo se ciò sia dovuto alla perdita di forza del potere amministrativo o al fatto che lo sviluppo dell’economia del villaggio dipenda dal sostegno di questo tipo di potere.

STRATIFICAZIONE E TRASFORMAZIONE NEI VILLAGGI IN CITTÀ

Sono quattro i fattori che contribuiscono alla stratificazione sociale nel villaggio di Yang Cheng: l’identità, la proprietà immobiliare, il potere organizzativo, il capitale e il saper fare.

Decisivo per l’identità è possedere lo statuto di abitante originario del villaggio. I redditi di coloro che non hanno questo titolo provengono unicamente dal loro lavoro, mentre i primi possono contare su tre fonti di reddito: i premi, gli affitti e i redditi da lavoro – con i primi due, il più delle volte, ampiamente più alti non solo rispetto al reddito dei lavoratori non originari del villaggio ma anche ai livelli salariali dei cittadini medi. Molti abitanti originari dei villaggi vivono con l’affitto e i premi e conducono una vita oziosa, formando una nuova classe sociale. Anche quando possiedono il locale che dà sulla strada, lo affittano ad altri che in questo modo gestiscono l’attività commerciale; gli abitanti originari dei villaggi disdegnano queste attività faticose che apportano profitti molto bassi e si considerano appartenenti alle classi superiori del villaggio. Alcuni di loro, ricchi, hanno già acquistato un altro alloggio in un ambiente più confortevole ed elegante, ritenendo che mescolarsi con i lavoratori venuti dall’esterno sia negativo per l’educazione e la crescita dei propri figli.

Tra gli abitanti originari dei villaggi, la stratificazione si produce guidata da un potere che organizza. Se il villaggio di Yang Cheng è una minuscola società, il suo sistema di gestione possiede numerosi livelli. La sola società cooperativa centrale è composta da diversi dipartimenti: contabilità, gestione degli immobili, risorse umane, amministrazione, consigli giuridici. Le cooperative economiche che ne dipendono possiedono ugualmente una struttura a più livelli. Inoltre, il personale incaricato delle questioni di sicurezza, di salute, di sorveglianza dei mercati, di planning familiare, di educazione e di pensionamento è a carico degli abitanti originari del villaggio, che dispongono di differenti risorse in termini organizzativi. Tali responsabilità sono molto ben remunerate e assicurano a un dirigente, per esempio, un salario annuale di 100.000 yuan.

L’effetto stratificante del potere organizzativo non si ferma qui. I detentori del potere possono valorizzare la loro proprietà fondiaria e trasformare i loro risparmi in capitale attivo.

Una differenziazione sociale si produce tra i lavoratori arrivati dall’esterno e che risiedono nel villaggio, a seconda che dispongano o meno di capitale. Le dozzine di migliaia di lavoratori che vivono nel villaggio possono essere suddivisi in due categorie: quelli che sono dotati di un capitale perché esercitano un’attività commerciale o nei servizi – e che in genere vengono chiamati imprenditori individuali (*getihu*); e quelli che non possiedono capitali e che vivono unicamente grazie ai redditi da lavoro. Va sottolineato che la differenza tra queste due categorie non è così netta come si potrebbe pensare. Ciò si spiega, probabilmente, con il fatto che gli imprenditori individuali non gestiscono che piccoli affari, nei quali spesso impiegano membri della loro famiglia; una volta pagati gli affitti e le

tasse, il loro reddito alla fine non è che leggermente superiore al livello dei salari generalmente percepiti dai salariati. Intuiamo la complessità del settore terziario: nel villaggio di Yang Cheng, i proprietari dei beni immobiliari e i padroni dei piccoli commerci e servizi appartengono tutti a questo settore. Tuttavia lo statuto economico e la posizione sociale dei due gruppi differiscono considerevolmente. Questa differenza è talvolta più importante di quella che separa l'agricoltura e l'industria. Del resto, noi abbiamo anche osservato che in questa zona dinamica esiste una consistente "economia sommersa", come per esempio la locazione d'appartamenti, che non emerge dalle statistiche del Pil.

Infine, l'ultimo elemento di differenziazione riguarda i salariati, a seconda che essi siano dei lavoratori manuali o possiedano un know-how tecnico. I lavoratori si distinguono in "colletti bianchi" e "colletti blu". I colletti bianchi che risiedono a Yang Cheng sono in genere tecnici, commercianti, insegnanti, medici, taxisti, editori, giornalisti e piccoli impiegati nelle imprese; i colletti blu spesso lavorano nel settore manifatturiero, nell'edilizia, nella ristorazione, nei trasporti ecc. A queste due popolazioni è necessario aggiungere i "colletti rosa" – giovani donne che lavorano nei saloni di bellezza – e i "colletti neri" – che si guadagnano la vita illegalmente.

Durante la nostra indagine abbiamo notato una tendenza in via di sviluppo da qualche anno: una parte crescente di questi lavoratori non proviene più solo dalle campagne ma anche da città piccole e grandi, e forse si sta delineando l'inizio di un nuovo tipo di mobilità professionale; un numero sempre crescente di persone abbandona le regioni o le città meno sviluppate o dinamiche per recarsi in città più ricche. È necessario segnalare che nel villaggio di Yang Cheng i colletti blu provengono specialmente dal mondo

rurale, mentre i bianchi sono più spesso dei cittadini. Abbiamo presentato in questo modo l'attuale struttura sociale del villaggio di Yang Cheng, ma questa, come sappiamo, non è mai fissa. Influenzato dalle scelte razionali individuali, il processo di stratificazione non produce una semplice riproduzione della struttura sociale. Grazie al loro forte spirito d'innovazione o al loro know-how tecnico, i piccoli commercianti e i colletti bianchi beneficiano di eccellenti prospettive di ascesa sociale. Il villaggio di Yang Cheng ha visto emergere una serie di imprenditori che ce l'hanno fatta. Al contrario, gli appartenenti alla classe superiore composta da coloro che vivono unicamente di rendite dovute agli affitti si scontrano con le difficoltà di trovare un impiego soddisfacente, a causa della loro insufficiente qualificazione; l'ozio e una vita tranquilla hanno fatto sparire il loro spirito d'intrapresa. Di conseguenza, essi rischiano realmente di conoscere una traiettoria sociale discendente. Una parte di loro finirà per diventare dei semplici guardiani della civiltà agricola, incapaci di trasformare il loro statuto sociale.

LA RETE DELLE RELAZIONI SOCIALI: LE FAMIGLIE SI DIVIDONO E LA RICCHEZZA NON VA OLTRE TRE GENERAZIONI

Un villaggio è una comunità di vita costituita da reti di relazioni sociali basate su legami di sangue, di parentela, di clan e di origine geografica. Yang Cheng non fa eccezione. Un tempo, durante il processo di organizzazione dei villaggi, le persone hanno tentato di spezzare queste reti di relazioni sociali per sostituirle con legami più moderni, giuridici e amministrativi, o con delle forme di organizzazione economica. Ma rari sono stati i successi. Inserirle in

queste reti di relazioni, le strutture moderne introdotte dall'esterno hanno subito delle trasformazioni discrete ma profonde. Così, i contadini migranti installati nelle città, che sono un po' come dei "nuovi hakka",²⁸ sono riusciti a trasferire le loro reti sociali in città, dando vita a comunità come il villaggio Zhejiang a Pechino. Molte persone non arrivano a comprendere perché queste reti rurali di relazioni sociali conservino una tale forza.

I modi di vita nel villaggio di Yang Cheng, situato nel centro cittadino, sono già molto urbani, tuttavia la vecchia rete di relazioni sociali è sempre attiva. La comunità degli abitanti originari del villaggio di Yang Cheng si distingue molto da quelle di quartiere e dalle unità di lavoro. Infatti, questo "villaggio in città" non è una comunità formata da persone estranee le une alle altre (com'è il caso delle comunità di quartiere o dei complessi residenziali); non rappresenta, a maggior ragione, una comunità di relazioni e conoscenze basata unicamente su legami professionali (come nei complessi residenziali che accolgono gli impiegati di una stessa unità di lavoro), ma – come ho già scritto – su legami di sangue, parentela, clan e origine geografica.

Il villaggio di Yang Cheng presenta delle caratteristiche comuni a ogni "villaggio in città". In un insieme costruito in modo molto denso, sono soltanto tre i "tipi" di edifici che godono di un qualche privilegio in termini di spazio, superando la logica che comanda la massimizzazione degli affitti. Si tratta dei templi degli antenati, della scuola materna/primaria e del Centro di animazione per le persone

in pensione. Questi esistono in quanto simboli di valori comuni: venerazione degli antenati, rispetto per le persone anziane e amore verso bambini. In generale ci sono da tre a cinque grandi famiglie in un villaggio, ognuna delle quali possiede il proprio tempio degli antenati, il cui aspetto riflette il ruolo del clan all'interno del villaggio stesso. Generalmente, per garantire la pace in comunità, la ripartizione del potere deve corrispondere a questa struttura. Le relazioni claniche sembrano largamente più diffuse nei villaggi del Sud del paese che in quelli del Nord, probabilmente perché le persone, dopo una migrazione collettiva, accordano maggiore importanza alle loro radici.

Nel villaggio di Yang Cheng i legami di parentela e quelli matrimoniali tra gli abitanti originari del villaggio sono complessi. In media, un nucleo familiare è legato a 20 altri attraverso legami di sangue o di parentela, cifra che può salire a 50 e anche 1000 per le grandi famiglie. Le comunità claniche sono suddivise in gruppi familiari; il clan può essere assimilato a un gruppo che controlla un certo numero di società o, ancora, a una casa madre dalla quale dipendono un certo numero di filiali. La struttura di proprietà nell'organizzazione economica è interamente retta da tali reti.

La forza di coesione della "grande famiglia" degli abitanti originari del villaggio è eminentemente legata al carattere chiuso delle reti, le quali assicurano che la collettività che "produce la torta" è la stessa che poi se la divide. Un tempo l'entrata e l'uscita delle donne in e da un clan attraverso il matrimonio erano equilibrate e gli interessi collettivi restavano intatti. Questo equilibrio, dovuto all'esistenza di una rete chiusa, non si è più potuto conservare dopo gli anni novanta. I matrimoni misti tra cittadini originari dei villaggi e gli "urbani"

²⁸ Hakka significa "famiglia ospite"; l'autore pensa all'omonima popolazione cinese che in tre ondate (IV, X e XIII secolo) emigrò dalle pianure del fiume giallo verso le province meridionali del Guangdong e del Fujian per poi distribuirsi in tutto il territorio asiatico nel XIX secolo. [N.d.T.]

sono sempre più frequenti, al punto da minacciare gli interessi dell'economia collettiva che costituisce la base della rete sociale del villaggio; perché, se aumenta il numero di quelli che “mangiano la torta”, significa che diminuisce la parte che spetta a ciascuno. Di conseguenza, a metà degli anni novanta, i “villaggi in città” hanno applicato il sistema di limitare la distribuzione delle quote, a prescindere dalla situazione matrimoniale.

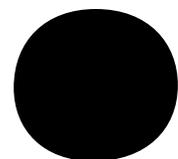
In Cina c'è un vecchio detto popolare che recita: «La ricchezza non dura più di tre generazioni». L'espressione può essere tradotta con: «La legge del ciclo della prosperità e del declino delle famiglie». Il suo significato morale è che i figli delle famiglie ricche sono per la maggior parte dei “figli di papà” che non fanno altro che spendere senza fare i conti. Questa legge è lontana dall'essere universale, perché la teoria della riproduzione familiare del capitale umano è facile da dimostrare. Sembra più affidabile interpretarla attraverso la scappatoia del regime ereditario. Il sistema ereditario delle famiglie tradizionali si differenzia da quello europeo ma anche da quello del potere imperiale. Non è il regime del primogenito che eredita l'insieme dei beni – sistema che concentra il denaro e il potere in una sola persona –; al contrario è un sistema di divisione dei beni familiari che mira a suddividere tra fratelli la ricchezza e il potere. La funzione di questo regime si avvicina all'imposta di successione praticata nei paesi moderni ed è una concezione da parte dello Stato, che non permette a una famiglia di estendere senza limiti la sua potenza, perché così rischierebbe di rivaleggiare con il potere imperiale o con quello dello Stato stesso. La divisione della famiglia alla morte del fondatore che ha avviato il ciclo degli affari costituisce non di rado una svolta a partire dalla quale sospetto, conflitti e declino aspettano al varco

la famiglia. Spesso possiamo osservare gli effetti della legge nella storia della prosperità e del declino delle imprese familiari. Per questa ragione, per sfuggire al rischio del declino, le grandi famiglie hanno sempre preferito non fare delle divisioni, perché chi dice divisione dice redistribuzione dei diritti di proprietà e ricomposizione delle relazioni sociali. Yang Cheng è in realtà come una “grande famiglia”, legata da una rete di relazioni di sangue, di parentela, di filiazione. Tale tipo di rete sociale tra gli abitanti originari del villaggio è dotato di una funzione reale di raccolta di ricchezze e di capitali: il sistema proibisce in maniera assoluta la vendita delle quote. I contadini restano dipendenti dalla rete sociale del villaggio anche dopo aver cambiato identità professionale e dunque perso il proprio statuto di contadino; infatti, in un contesto nuovo e sconosciuto, essi hanno bisogno di resistere collettivamente di fronte ai rischi e alle pressioni che arrivano dall'esterno. La forza della rete sociale nel villaggio di Yang Cheng è il risultato dell'ostinazione degli abitanti originari a non separare i beni familiari allo scopo di conservare la prosperità acquisita. Essi si appoggiano sulle proprie scelte razionali per far assicurare continuità al soffio vitale della loro “grande famiglia”.

CONCLUSIONE

In passato le ricerche sull'urbanizzazione dei villaggi si concentravano principalmente sulla riforma del sistema dell'*hukou* e molti credevano che una sua riforma radicale avrebbe garantito il trionfo dell'urbanizzazione. Tuttavia, come abbiamo visto con la scomparsa dei “villaggi in città”, questo sistema ha avuto poca influenza e il processo di urbanizzazione è lontano dall'essersi concluso. La scomparsa dei villaggi impone una ridefinizione dei diritti di proprietà e una dolorosa ricomposizione sociale. Se il villaggio di Yang Cheng presenta una particolarità è che annuncia dei conflitti di portata universale. Quando vi siamo tornati, nel 2006, la prevista ristrutturazione urbana non aveva avuto luogo. Da un lato perché i costi erano troppo elevati, dall'altro perché il governo temeva di accendere dei conflitti

sociali. Tuttavia, la maggior parte degli abitanti originari del villaggio si era trasferito in alti immobili realizzati dalle collettività del villaggio. Queste avevano venduto gli appartamenti agli abitanti originari a prezzi più bassi di quelli di mercato e i loro vecchi appartamenti, a questo punto, erano stati dati in affitto. L'ambiente urbano – strade e quartieri – era molto migliorato e lo stile di vita degli abitanti originari non era cambiato, malgrado il contesto d'incertezza. Una società rurale profondamente strutturata per sangue, parentela, suolo, genealogia, credenze, costumi non necessariamente sparisce con la desertificazione rurale o l'industrializzazione. Le fratture e le trasformazioni non danno, però, neppure luogo a speranze lievi e felici. La scomparsa progressiva dei villaggi urbani può essere definita come un processo segnato da conflitti e choc culturali, fatto di disillusioni e contraddizioni.



ARCHITETTURA ICONICA E GLOBALIZZAZIONE CAPITALISTA

di Leslie Sklair, professore emerito di Sociologia
alla London School of Economics and Political Sciences¹
Traduzione di Laura Gherardi

¹ Abbiamo ascoltato Leslie Sklair intervenire alla VIII conferenza della Global Science Association, di cui è presidente, tenutasi il 5 settembre 2008 alla Oxford Brookes University. L'intervento aveva per tema l'iconicità, in riferimento al presente articolo e al precedente e complementare "The transnational capitalist class and contemporary architecture in globalizing cities" (in "International Journal of Urban and Regional Research", n. 29, 2005, pp. 485-500). Il titolo originale dell'articolo qui pubblicato, apparso su "City", n. 1, nell'aprile 2006 e tradotto con l'assenso dell'autore, è "Iconic architecture and capitalist globalization".

«Icona 1952. 1. Immagine, figura o rappresentazione; ritratto; illustrazione in un libro; immagine tridimensionale; statua. 2. Chiesa orientale ortodossa. Rappresentazione di qualche personaggio sacro considerata anch'essa sacra e venerata con culto dedicato.»

ADATTAMENTO DALL'OXFORD ENGLISH
DICTIONARY, VARIE EDIZIONI

«Penso che [icona] sia solo un termine per riabilitare il sorpassato.»

BOB DYLAN, 1988, CITATO IN KNOWLES, 1999

«Iconico. Un incitamento a spendere denaro.»

ANONIMO, 2004

L'obiettivo di questo articolo è definire una cornice all'interno della quale possa essere analizzato il ruolo dell'architettura iconica nella globalizzazione capitalista. Poiché la letteratura sulla globalizzazione è sterminata ed esistono molti approcci che si contendono il primato di spiegarla,² qualsiasi tentativo di dire la parola definitiva su "globalizzazione e architettura" (o su globalizzazione e qualsiasi altro tema) è condannato a fallire. In questa sede espongo una specifica concezione di globalizzazione e come essa si leghi a quelle che possono essere chiamate "icone architettoniche" – e sono proprio queste ultime a costituire il tema principale del mio contributo.

Nell'economia del mio lavoro, il "pilota" della globalizzazione capitalista in atto è la classe capitalista transnazionale (TCC). Ho suggerito in un articolo complementare (Sklair 2005) come la teoria e la ricerca sugli agenti e sulle istituzioni della TCC possano aiutarci a spiegare il modo in cui sorgono le forme dominanti dell'architettura iconica contemporanea e il modo in cui esse servono gli interessi degli "attori" che guidano la globalizzazione. Lo

² La più ampia raccolta di voci sulla globalizzazione di cui oggi disponiamo, quella di Lechner-Boli (2003), ne conta 58. Il mio testo sulla globalizzazione divide questa letteratura in: sistema-mondo, cultura globale, politica globale e società, approcci del capitalismo globale (Sklair 2002, cap. 3).

spessore storico della ricerca è dato dalla constatazione che la produzione e la rappresentazione delle icone architettoniche dell'epoca preglobale (a grandi linee prima del 1950) erano guidate principalmente da chi controllava lo Stato e/o la religione, mentre le forme dominanti dell'iconicità architettonica dell'era globale sono sempre più spesso richieste da chi possiede e controlla le grandi aziende. L'iconicità dell'architettura costituisce una risorsa nelle lotte per il significato e, di conseguenza, per il potere. Per spiegare come l'architettura iconica si leghi alla globalizzazione dobbiamo porci delle domande specifiche su significato e potere. In seno alle scienze sociali, al centro di tutti gli approcci contemporanei alla globalizzazione, vi è l'idea che alcuni importanti problemi attuali non possano essere adeguatamente studiati a livello degli Stati, quindi in termini di società nazionali o di relazioni internazionali, ma che necessitino invece di essere teorizzati in termini di processi globalizzanti, al di là del livello statale. Sono molti gli architetti e i critici intervenuti nel dibattito sulla globalizzazione (Ibelings 1998; Migayrou e Brayer 2003 ecc.).³ Globalizzazione è evidentemente un concetto-ombrello dai molti significati che trarrebbe beneficio da una misura decostruttiva che abbiamo avviato scindendolo in tre distinte nozioni: globalizzazione generica, globalizzazione capitalista e globalizzazioni alternative.

³ La globalizzazione occupa un ruolo centrale negli scritti di Rem Koolhaas, uno dei più discussi architetti contemporanei, che assume una posizione eccentrica sostenendo che «la globalizzazione è una particolare branca dell'architettura [e questo fatto] potrebbe, infine, portare a una puntuale messa in discussione dell'architettura così come la conosciamo» (Koolhaas 1996, p. 232).

GLOBALIZZAZIONE GENERICA

L'idea di globalizzazione generica concentra la nostra attenzione su quattro nuovi fenomeni diventati significativi a partire dalla metà del XX secolo:

- 1) la rivoluzione dell'elettronica, in particolare le trasformazioni del supporto tecnologico e del raggio d'azione globale dei mass media non cartacei, e soprattutto dell'infrastruttura materiale (McChesney 1997; Castells 2000);
- 2) la rivoluzione postcoloniale, da cui prende inizio la decostruzione del primo e del terzo mondo⁴ subito dopo la loro concettualizzazione (negli anni cinquanta);
- 3) la conseguente creazione di spazi sociali transnazionali;⁵
- 4) la creazione di forme qualitativamente nuove di cosmopolitismo.⁶

Ognuna di queste caratteristiche della globalizzazione generica è importante per l'architettura contemporanea. Tombesi (2001) mostra come le nuove tecnologie, nello specifico il software del computer, abbiano promosso una nuova divisione internazionale del lavoro tra studi di architettura nel primo e nel terzo mondo, e Chung *et al.* (2001) bene illustrano lo sviluppo di questo fenomeno in Cina. Oggi molti architetti famosi sono pronti ad afferma-

⁴ Sebbene la prima grande ondata di decolonizzazione politica abbia avuto luogo in America Latina nel XIX secolo, ritengo che il postcolonialismo sia più il prodotto della seconda grande ondata, iniziata in Asia, Africa e Caraibi nella seconda metà del XX secolo. Cfr. Desai e Nair 2005; Krishnaswamy e Hawley (di prossima pubblicazione).

⁵ Chiamata globalizzazione dall'alto e dal basso (cfr. Sorkin 1992; Marcuse-Kempfen 2000). Sulla creazione di spazi sociali transnazionali dal basso da parte e all'interno delle comunità di immigrati, cfr. Smith e Guarnizo 1998; Faist 2000.

⁶ Teorizzati, in modo diverso, da Beck 1999 e Vertovec-Cohen 2002.



Fig. 1 – Swiss Re Building (2003) di Foster, una nuova icona si staglia nel cielo di Londra.

Fonte: Leslie Sklair

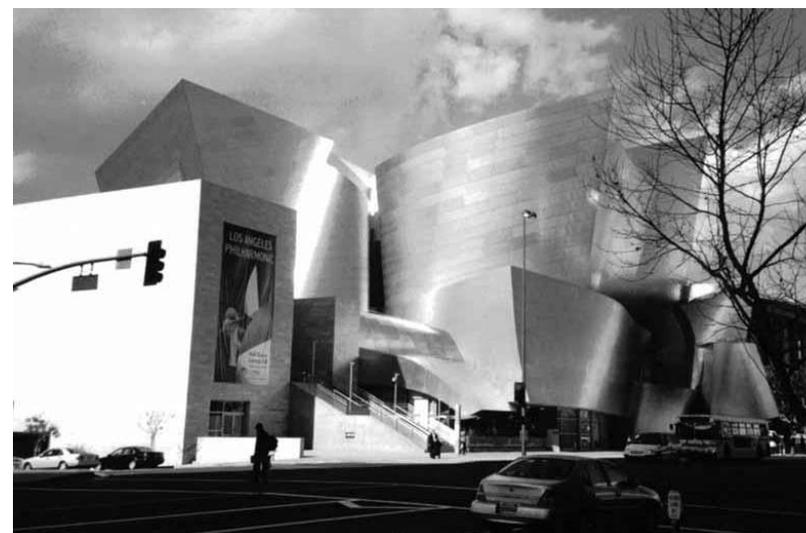


Fig. 2 – Disney Concert Hall di Gehry (2003), un'icona costruita appositamente per emergere nel nuovo centro di Los Angeles. Fonte: Leslie Sklair

re che, senza l'aiuto del CAD (Computer-Aided Design), non avrebbero potuto realizzare i loro disegni più celebri, tra cui il Reichstag a Berlino (Foster), la Great Court nel British Museum (Pawley 1999), lo Swiss Re Building a Londra, il Guggenheim a Bilbao e la Disney Concert Hall a Los Angeles (Friedmann 1999), quest'ultimi entrambi di Frank Gehry.⁷ Swiss Re e la Disney Concert Hall sono spesso citati come esempio di edifici iconici che trasformano il volto delle città (figura 1 e 2).

La rivoluzione postcoloniale ha avuto profonde conseguenze in tutto il mondo – illustrate nello specifico dalle importanti riflessioni di King (2004) sugli «spazi della cultura globale» – su architettura, morfologia urbana e identità. Gli architetti sono responsabili anche della creazione di molti spazi sociali transnazionali, come i centri commerciali a marchio globale, i parchi a tema, gli sviluppi litoranei e le aree di trasporto che, potendo in realtà essere praticamente ovunque nel mondo, non sono senza conseguenze sul senso dello spazio da parte dei fruitori. Le nuove forme di cosmopolitismo sono più difficili da definire, ma nella loro creazione ha un'importanza crescente il ruolo degli architetti oggi più famosi, le “archistar”.⁸

Questi nuovi fenomeni – la rivoluzione dell'elettronica e quella postcoloniale, gli spazi sociali transnazionali, le nuove forme di cosmopolitismo – costituiscono le caratteristiche salienti della globalizzazione in senso generico e sono irreversibili

sul lungo periodo (salvo catastrofe globale), perché la globalizzazione generica potrebbe essere utile ai principali interessi di un ampio numero di persone al mondo – ricchi o poveri, uomini o donne, neri o bianchi, giovani o vecchi, abili o diversamente abili, istruiti o non istruiti, omosessuali o eterosessuali, laici o credenti – senza che lo sia necessariamente nel presente.

La globalizzazione ha un impatto forte su molte persone: sui grandi proprietari terrieri e sui braccianti agricoli in campagna; sui dirigenti d'azienda e su chi fa lavori pesanti nelle maggiori città; sui professionisti ben pagati e sui lavoratori in nero nelle località turistiche; sui lavoratori manuali stabilizzati come sui migranti disperati che si spostano in cerca di una vita migliore. Queste polarità indicano, ineludibilmente, che non viviamo in un mondo in cui vige una generica globalizzazione astratta bensì in un mondo in cui è effettivamente in atto la globalizzazione capitalista. All'inizio del XXI secolo il sistema globale dominante è, dunque, il sistema globale capitalista.

LA TEORIA DEL SISTEMA GLOBALE

La teoria del sistema globale capitalistico si basa sulla nozione di pratiche transnazionali, pratiche che attraversano i confini nazionali, ma che non sono originate da attori o da istituzioni statali (sebbene questi ultimi siano spesso coinvolti). Questa scelta concettuale offre un'ipotesi di lavoro su uno dei punti caldi del dibattito tra teorici della globalizzazione e loro oppositori, ovvero in che misura i poteri dello Stato siano in declino. Il concetto di pratiche transnazionali può rendere più concreti i problemi sollevati da tali questioni in seno al dibattito

sulla globalizzazione; “transnazionale” implica, infatti, che gli Stati ancora esistano e che quelli potenti abbiano ancora potere, ma indica pure che, a partire dalla metà del XX secolo, il bilancio del potere nel sistema globale si è volto decisamente a favore delle forze transnazionali non statali (globalizzanti). Analiticamente, le pratiche transnazionali operano in tre sfere – economica, politica e culturale-ideologica –, il cui insieme costituisce ciò che chiamo “sistema globale”. All'inizio del XXI secolo tale sistema non è sinonimo di capitalismo globale, ma le forze dominanti del capitalismo globale lo sono anche del sistema globale.

Individui, gruppi, istituzioni e persino intere comunità – locali, nazionali o transnazionali – possono esistere, e forse perfino prosperare, come hanno sempre fatto, al di fuori dell'orbita del sistema capitalistico globale, ma ciò sta diventando sempre più difficile, poiché la globalizzazione capitalista nel diffondersi penetra oggi più capillarmente e profondamente che mai. Gli elementi che strutturano la teoria del sistema globale sono: le imprese transnazionali, come forma istituzionale caratteristica delle pratiche economiche transnazionali; la classe capitalista transnazionale, che è in continua evoluzione nella sfera politica; la cultura-ideologia del consumismo.⁹ Se l'importanza delle imprese transnazionali e del consumo è oggi ampiamente riconosciuta dai sostenitori della globalizzazione, dai suoi detrattori e da coloro che rispetto a essa si dichiarano neutrali, l'idea di classe transnazionale capitalista è invece meno diffusa e molto più controversa.

Innanzitutto, è necessario precisare che i membri della classe capitalista transnazionale (TCC) sono di solito persone che hanno prospettive globalizzanti o, piuttosto, in disaccordo con le prospettive localizzanti (Sklair 2001). Si tratta di persone, in molte parti del mondo, per le quali operare transnazionalmente rientra tra le mansioni abituali della propria vita lavorativa, e che molto spesso possono chiamare “casa” più di un posto. Il che riflette le relazioni che essi hanno con gli spazi sociali transnazionali e con le nuove forme di cosmopolitismo della globalizzazione generica, forme che incoraggiano sia il radicamento locale sia la visione (globalizzante) transnazionale. Ovviamente questo è reso possibile, in modo storicamente inedito, dalle nuove modalità di trasporto su lunga distanza, rapide e agevoli, e dalle tecnologie di informazione e di comunicazione. Ed è per questa ragione che il nuovo concetto di globalizzazione è più propriamente riservato a quelle condizioni economiche, tecnologiche e sociali il cui sviluppo è iniziato nella metà del XX secolo, per poi subire una forte accelerazione. Possiamo definire la TCC come l'insieme di quattro frazioni (sebbene gli individui che istituzionalmente rientrano in primis in una frazione possano in realtà appartenere anche ad altre): aziendale, statale, tecnica, consumistica.

Coloro che possiedono e/o controllano le maggiori imprese transnazionali e i loro affiliati locali (frazione aziendale) Nel settore dell'architettura, si tratta di chi possiede e/o controlla i principali studi di architettura, le maggiori società di architettura e ingegneria, oltre che della valorizzazione e della commercializzazione dei patrimoni edilizi. Queste imprese sono di due tipi, i quali possono sovrapporsi solo in minima parte: 1) le aziende di maggiori dimensioni; 2) le aziende di architettura più riconosciute e famose. La rivista

7 The Tyranny of Computer Graphics (Perez-Gomez, in Ratterbury 2002, p. 20) è comunque fortemente contestata.

8 Cfr., per esempio, Larsen 1993 e Twombly 1995, ma anche un numero qualsiasi di riviste quali “El Croquis”, “Blueprint” o “Domus”. Ockman (2002) scredita brillantemente Koolhaas definendolo lo «YES Man» (Y come yen, E come euro e S come dollari!).

9 Per un approfondimento, cfr. Sklair 2002, terza edizione (e con un nuovo titolo) di un libro pubblicato nel 1991, con l'aggiunta di un capitolo sulle alternative alla globalizzazione capitalista, tema non trattato in questa sede.

“World Architecture” ha pubblicato le classifiche annuali delle prime società che operano in questo settore, per fatturato e per stipendiati (disponibile sul sito web della rivista): nel 2004 le aziende di maggiori dimensioni hanno guadagnato attorno ai 200-300 milioni di dollari impiegando fino a circa mille architetti; per cui, rispetto alle maggiori imprese globali, esse sono piuttosto piccole (per entrare nelle classifiche dei top 500 di “Fortune” è necessario registrare entrate superiori ai 10 miliardi di dollari). In ogni caso, sono relativamente poche le 50 aziende “tipo” di architettura guidate da architetti famosi o che costruiscono edifici celebri; molto più peso della relativa debolezza finanziaria e aziendale hanno la costruzione dell’ambiente, soprattutto nelle città, e la valenza culturale oggi riconosciuta agli architetti noti (vedi Sklair 2005).

Politici e funzionari che globalizzano (frazione statale)
Si tratta di politici e funzionari – a tutti i livelli di responsabilità e di potere amministrativo in seno a comunità, città, Stati, istituzioni internazionali e globali – che soggiacciono agli interessi della globalizzazione capitalista in accordo con, o in opposizione a, coloro che li hanno eletti o nominati. Essi decidono che cosa va costruito e dove, e la regolamentazione dei cambiamenti dell’ambiente edificato. Per questo giocano un ruolo assai importante nella conservazione e nella pianificazione urbana (Tung 2001) e nelle competizioni per i progetti più grandi, molti dei quali si traducono nella creazione di quelle che sono conosciute come icone architettoniche (Haan e Haagsma 1988; Lipsdtadt 1989).

Professionisti che globalizzano (frazione tecnica)
Gli appartenenti a questa frazione – dai tecnici che hanno un ruolo chiave nel processo di definizione

delle caratteristiche strutturali dei nuovi edifici ai responsabili dell’educazione degli studenti e del pubblico all’architettura – operano, per scelta o per circostanze, a favore delle aziende globali e dell’agenda di globalizzazione capitalista.

Venditori e media (frazione consumistica)

Annoveriamo in questa frazione i responsabili del marketing dell’architettura, in tutte le sue manifestazioni, il cui principale obiettivo è inserire l’industria dell’architettura nella cultura-ideologia del consumismo.

Questa trattazione vuole suggerire che occorre ricontestualizzare simbolismo ed estetiche di edifici e spazi iconici nei termini delle specifiche connessioni tra le quattro frazioni della TCC e la produzione-rappresentazione dell’architettura iconica (cfr. Sklair 2005). Come opera, dunque, l’iconico nella globalizzazione capitalista?

L’ICONA: STORIA E TEORIA DI UN’IDEA

Che cosa significa che un edificio, uno spazio o un architetto sono “iconici”? Il termine è di uso comune tra chi opera nell’architettura¹⁰ e ha una notevole copertura mediatica. Il concetto di iconico è caratterizzato da due tratti: innanzitutto coincide con famoso, almeno per qualche connotazione; in

¹⁰ Questo articolo tiene conto dei risultati di una serie di interviste realizzate nel 2004 (e ancora in corso) negli Stati Uniti e in Europa con coloro che si occupano di architettura. L’espressione “coloro che si occupano di architettura” include architetti e costruttori, pianificatori urbani, professori, critici e altri che, in ambito architettonico, sono a diretto contatto con questi.

secondo luogo, un giudizio di iconicità è anche un giudizio simbolico/estetico, in altre parole un’architettura iconica è imbevuta di un significato speciale che è simbolico per una cultura e/o per un’epoca e tale significato ha una componente estetica. È questa combinazione unica di fama, simbolismo e qualità estetica a fare l’icona. Inoltre l’iconicità ha una durata, non è necessariamente per sempre. Queste caratteristiche costituiscono la mia definizione operativa del concetto ai fini della trattazione. Poiché l’idea di icona ha una veneranda storia, ma non ha catalizzato alcuna potenziale discussione nell’alveo delle scienze sociali, è necessario sia abbozzarne la storia sia esplicitarne il modo in cui è ricondotta all’idea di teoria e alla pratica della globalizzazione capitalista.

Prima, però, devo chiarire un’importante questione epistemologica. Alcuni sostengono che la vita contemporanea, e di conseguenza l’iconicità architettonica, sia una questione di immagine, essendo quest’ultima una componente essenziale della svolta postmoderna nella teoria e nella pratica culturale. L’importanza della fotografia e del disegno nel determinare lo statuto iconico di edifici o spazi è ampiamente condivisa, sebbene non sia altrettanto argomentata nell’architettura contemporanea (tra gli altri, cfr. per esempio Rattenbury 2002). Senza minimizzare in alcun modo la centralità dell’immagine nella produzione e nell’iterazione dell’iconicità, tralasciare di che cosa un’immagine sia l’immagine significa fraintendere del tutto tale centralità. L’analogia migliore è la pubblicità: le immagini pubblicitarie possono avere qualità simboliche indipendentemente dal fatto che riescano a convincere le persone a comprare i prodotti che rappresentano, ma dal punto di vista di chi guida la globalizzazione capitalista l’essenziale è che la pubblicità venda

i prodotti; il “simbolismo” (per esempio immagini figurative, cubiste, surrealiste o dell’espressionismo astratto) va bene se aiuta a vendere il prodotto, ma l’immagine serve il circuito del capitale al di fuori del quale, salvo poche eccezioni, ha scarsa esistenza autonoma. Certo non ne devia il corso, né vi si sostituisce.¹¹

Allo stesso modo, l’essenziale delle immagini dell’architettura iconica è che esse convincano le persone a comprare (nel duplice senso di consumare e di dare credito a) gli edifici, e con essi gli spazi, gli stili di vita e, in alcuni casi, gli architetti che rappresentano. Quindi, per quanto queste immagini possano essere grandi opere d’arte, non sono le cose di cui sono immagine. L’iconicità non è semplicemente questione di immagine o, da qui, di moda, ma funziona e ha una durata perché gli edifici a cui inerisce sono costruiti dagli architetti, e da squadre di altre persone, per simboleggiare qualcosa (possibilmente più cose), a prescindere dal programma (dalle funzioni) degli edifici stessi. Nelle nuove condizioni di globalizzazione capitalista, la natura e il raggio della fama delle icone, e di ciò che simboleggiano, sono stati trasformati dagli interessi dell’impresa in un modo storicamente senza precedenti. La relazione tra immagine e realtà può essere complessa. Molti architetti riferiscono che l’immagine che si erano fatti di edifici e spazi iconici non li aveva per niente preparati all’esperienza emozionale (in qualche caso, spirituale) del vedere dal vivo e di trovarsi in un certo edificio e nei suoi spazi. Ne è un esempio emblematico Ronchamp – il nome

¹¹ Come al solito esistono delle eccezioni. Le immagini delle lattine della zuppa Campbell’s firmate Andy Warhol hanno naturalmente un valore molto più grande sul mercato dell’arte rispetto a quello delle lattine sul mercato delle zuppe.

completo di questa chiesa di Le Corbusier è Chiesa del Pellegrinaggio di Notre-Dame-du-Haut di Ronchamp –, frequentemente oggetto di pellegrinaggi architettonici ma anche pastiche nelle vesti di una filiale di Bank of America a Palm Springs, in California (figura 3).¹² Questo processo funziona anche nella direzione opposta, per la quale le esperienze reali di edifici e di spazi non corrispondono alle immagini iconiche. Riprenderemo questo argomento più avanti, nel contesto delle diverse modalità dell'iconicità architettonica.

Come emerge dalla definizione dell'*Oxford English Dictionary* citata all'inizio di questo articolo, icona significava, originariamente, rappresentazione – un'immagine, una figura, un ritratto, un'illustrazione o, in tre dimensioni, una statua. La Chiesa orientale ortodossa ne volse il significato in rappresentazione di qualche personaggio sacro, e perciò anch'essa sacra, oggetto di venerazione. Nella storia dell'arte, sono state definite iconiche le antiche statue raffiguranti gli atleti vittoriosi e, da qui, le statue e i busti in memoria di qualcuno (l'etichetta di icona applicata alle star dello sport ha quindi origini classiche). E l'iconografia e l'iconologia sono diventate branche della conoscenza nell'ambito dell'arte figurativa, per cui la storia dell'icona è legata a rappresentazione, simbolismo ed espressione. Spiega Gombrich, prima di decostruire tali nozioni (vedi anche Panofsky 1955): «Queste tre funzioni ordinarie delle immagini possono essere presenti in un'immagine concreta: un motivo in un dipinto di Hieronymus Bosch può rappresentare un uovo rotto, simboleggiare il peccato di gola ed esprimere una fan-

tasia sessuale inconscia» (Gombrich 1972, p. 124). Nella teoria architettonica, l'icona come rappresentazione (da qui in poi, Iconico I) ha uno spessore storico, per quanto lieve. Broadbent (1973), per esempio, distingue quattro approcci al disegno: quello pragmatico (che consiste nell'utilizzo dei materiali e dei metodi disponibili); quello iconico (quando si copiano e magari anche modificano le soluzioni pragmatiche); quello canonico (l'uso di regole); quello analogico (quando si utilizzano delle analogie mutuare da altri campi o contesti).¹³ Che questo significato di iconico (non molto diverso dal suo significato canonico) sia ancora in auge in qualche scuola di architettura appare evidente da un interessante forum telematico di discussione, svoltosi nel 2003, in cui il disegno iconico in architettura viene definito nei termini seguenti: «una cultura ha un'immagine fissa di come un oggetto dovrebbe essere e [...] le generazioni successive, nell'alveo di quella cultura, continuano a costruire quell'oggetto nello stesso modo e con la stessa forma».¹⁴ ArchNet è un forum di discussione organizzato al MIT per coloro che si interessano, nello specifico, all'architettura islamica, come suggerito anche dagli interventi. Un partecipante vi definì l'icona come sinonimo di stereotipo, dal momento che la parola “moschea” evoca l'immagine della cupola e del mi-

13 Dovey (1999, p. 198, n. 3) asserisce che il significato di iconico in architettura è passato da mimetico (copia) a sinecdoche (una parte per il tutto). Affronterò il tema più avanti e in modo diverso.

14 Cfr. www.archnet.org/forum. Questo argomento ha prodotto sei pagine di discussione. Comunque, circa due settimane più tardi, il tema “Perché sono famosi gli architetti famosi?” ha prodotto novantotto pagine. Se ne può dedurre che gli studenti di architettura sono più interessati a come gli architetti diventano iconici che non a come lo diventano gli edifici. Come mostrerò più avanti, ciò si lega certamente alla cultura-ideologia del consumismo e al culto della celebrità che lo accompagna.

12 Come scrive Jencks (2005, p. 56): «L'edificio iconico è oggi inimmaginabile senza riferirsi a [...] Ronchamp».

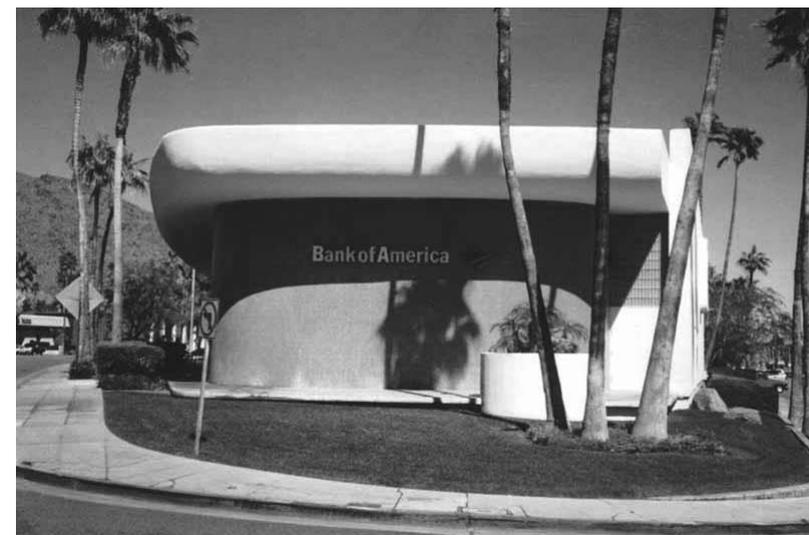


Fig. 3 – “Ronchamp” Palm Springs, ironico riferimento all'iconico Ronchamp in un'architettonicamente sviluppata città “modernista” nel deserto. Fonte: Leslie Sklair



Fig. 4 – Villa in “stile palladiano” e minareto con moschea, Regents Park, London (Iconico I). Fonte: Leslie Sklair

nareto, e che tutte le cupole e tutti i minareti sono più o meno simili (Iconico I). Nello stesso tempo – continua questo partecipante – l’architettura potrebbe produrre un’icona per ogni cultura, come la Statua della Libertà per gli Stati Uniti, la Sydney Opera House per l’Australia o il Barcelona Pavilion di Mies, che è diventato icona della nuova Germania del dopoguerra.¹⁵ Quest’osservazione ha stimolato un vivace dibattito. Infatti, se un’icona è un “tipo”, ovviamente non può essere anche qualcosa di unico come i tre esempi citati, e in architettura icona può riferirsi all’ordinario, al canonico, al ripetuto in modo costante, in un senso che si avvicina a quello espresso dalla risposta di Bob Dylan all’essere chiamato icona: «Penso che sia solo un termine per riabilitare il sorpassato». Questa accezione di iconico riprende, seppure in modo cinico, il significato originario dell’iconica villa palladiana – o moschea o perfino palazzo di uffici –, che è semplicemente una copia di un archetipo di villa – o di moschea, o di cattedrale o di palazzo di uffici –, perché appare come ciò che è supposto essere (figura 4). Attualmente, però, iconico è più spesso utilizzato in un’accezione diametralmente opposta. Quando, per esempio, Will Alsop (architetto che ha condotto un proprio programma televisivo in Inghilterra) si è aggiudicato il prestigioso concorso per disegnare il Fourth Grace a Liverpool da 225 milioni di sterline (circa 400 milioni di dollari) e la sua proposta è risultata ultima – secondo le preferenze espresse nel corso di un’indagine su un campione di

15.000 abitanti della città, in una classifica piena di star, con uno scarto notevole da Foster & Partners e Richard Rogers. Il commento del portavoce di Alsop Architects è stato: «Se si propone un’icona, la prima reazione è negativa, perché la natura stessa di un’icona è sfidare la percezione. Nessuno degli altri progetti presentati era un’icona, erano tutte delle “pietre miliari” calate su Liverpool». David Dunster, preside di Architettura dell’Università di Liverpool, ha sostenuto la Alsop dicendo che le altre proposte, per la maggior parte, «ripetevano semplicemente cose già viste che si era provato a “rifilare” a Liverpool».¹⁶ Questo senso di ripetizione rappresentativa ricorda il più mondano, sebbene amato, sistema di riferimento utilizzato da Lynch (1960). Secondo Alsop e i suoi sostenitori, dunque, iconico è un edificio o uno spazio (e forse perfino un architetto) diverso e unico, destinato a essere famoso e ad avere delle speciali qualità simbolico-estetiche. Nel testo che segue indichiamo questa accezione con Iconico II, aggiungendo che tali icone possono essere proclamate “iconiche” prima di essere costruite. Si dice comunemente che tutte le produzioni artistiche rappresentano, simboleggiano, esprimono cose o sentimenti, il che risulta relativamente comprensibile per le arti visive, o anche per la musica e per la danza, nel senso che un dipinto o una scultura, una sinfonia o un balletto possono rappresentare, simboleggiare o esprimere

16 Citazioni da “Building Design” (13 dicembre 2002). Nell’estate del 2004 è stato annunciato l’annullamento dei fondi per la Fourth Grace e per altri progetti “iconici” di Libeskind e Vinoly, da cui la domanda, nella prima pagina del “Building Design” (23 luglio 2004): «Fine dell’era iconica?». Cfr. anche Jencks e Sudjic (2005). Jencks (2005) – pubblicato dopo che il mio articolo era sostanzialmente già scritto – tratta l’idea di iconicità in architettura in termini di significanti enigmatici, certamente un “tipo” della dimensione simbolico-estetica della mia definizione. Discuto questo importante lavoro in un testo di prossima pubblicazione.

15 In *The Myths of the Mies Pavilion*, alla Docomomo Conference (Paris 2002), E.M. Coad ha asserito che sono state le fotografie progettate da Mies a essere ampiamente responsabili del suo passaggio alla storia «come un tempio all’architettura modernista» piuttosto che l’edificio originale in sé. Ciò non ha mancato di creare dissensi.

un paesaggio o un gruppo familiare o, più astrattamente, la nostalgia o l’amore. Ma come si può dire che un edificio o uno spazio rappresenti, simboleggi o esprima qualcosa? Effettivamente alcuni edifici sembrano oggetti: il Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright a New York è comunemente ritenuto rappresentare la naturale forma a spirale (figura 5); la Sydney Opera House di Jorn Utzon le vele di una nave (o gli spicchi di un’arancia); il Guggenheim Museum di Frank Gehry a Bilbao le squame di un pesce; la Swiss Re Tower di Norman Foster a Londra (figura 1) è una delle ultime rappresentazioni falliche di una lunga serie di edifici sviluppati in altezza. Si potrebbe continuare... Ciò è possibile perché, in qualche modo, tutti gli edifici menzionati sembrano effettivamente versioni reali o stilizzate di ciò a cui sono detti assomigliare. In *Learning from Las Vegas*, Venturi et al. (1977, parte II) dividono, come noto, tutti gli edifici in «anatre» e «facciate decorate». Le anatre – da un fast food a forma di anatra situato a Long Island – sono un tipo di «edificio che si fa scultura», in cui tutti i sistemi architettonici sono «sommersi e distorti da una forma simbolica sovrastante». Le facciate decorate rinviano a edifici in cui «i sistemi spaziali e strutturali sono direttamente al servizio del programma [le funzioni che l’edificio è destinato a svolgere] e il cui ornamento è realizzato in modo da esso indipendente» (Venturi et al. 1977, p. 87). Come esempio di anatra il testo riporta la cattedrale di Chartres (sebbene, confusamente, Chartres sia anche detta una facciata decorata). Come esempio di facciata decorata si cita Palazzo Farnese a Roma. È semplice liquidare questa distinzione come una bizzarria di un libro (neanche per sogno!) sulle qualità architettoniche di Las Vegas, ma ci sono due buone ragioni per prenderla sul serio. La prima è che il libro di Robert Venturi e Denise Scott Brown

ha avuto una grande influenza sul pensiero di chi si occupa di architettura – e non solo sui cosiddetti postmodernisti che lottano per la contestualizzazione degli edifici, degli spazi e degli stessi architetti, contro la visione canonica dell’architettura propria all’arte alta –, la seconda è che tale distinzione è significativa per la trattazione dell’iconicità e della globalizzazione capitaliste. Se anatra e facciata decorata sono termini improbabili per discutere di architettura iconica, gli esempi forniti sono però molto significativi. Molti lettori di *Learning from Las Vegas* dovevano aver sentito parlare della cattedrale di Chartres, che è senza dubbio un’icona dell’architettura medioevale e un edificio ancora oggi riverito da architetti e turisti di tutto il mondo, mentre Palazzo Farnese, meno noto fuori dall’Europa, è celebrato nella storia dell’architettura come uno dei grandi palazzi monumentali dell’Alto Rinascimento romano la cui costruzione, dopo la morte del suo primo architetto (il non molto celebre Sangallo il Giovane) è stata portata a termine da altri, tra cui Michelangelo. Entrambi questi esempi riguardano, quindi, “edifici illustri”, secondo il senso architettonico condiviso, ed è sulla distinzione tra anatre e facciate decorate, e non su tali frivole denominazioni, che occorre concentrarsi.

La differenza maggiore è il simbolismo. Venturi et al. (1997, p. 87) scrivono: «L’anatra è lo speciale edificio che è un simbolo; la facciata decorata è un capanno convenzionale che applica dei simboli». E illustrano questo punto con due fotografie: quella del famoso Long Island Duckling, più un disegno dell’edificio accompagnato dalle parole “Duck” e “Highway”, dove compare una piccola automobile da cui, presumibilmente, si può vedere l’anatra; e quella di un tipico scorcio di strada americana (ora tipico



Fig. 5 – Guggenheim Museum di Frank Lloyd Wright a New York (1959), un'icona persistente nonostante le lamentele degli artisti riguardo la difficoltà di appendere i quadri sulle sue pareti a spirale. L'opera d'arte è l'edificio. Fonte: Leslie Sklair



Fig. 6 – La piramide di ingresso al Louvre (1993), di I.M. Pei; trasparenza e nuove tecnologie al servizio del consumo grazie all'eccitazione visiva. Fonte: Leslie Sklair

in tutto il mondo), con distributori di benzina e cartelloni pubblicitari, più un disegno dal titolo *Decorated Shed*, che raffigura un piccolo capanno dalla grande insegna “Eat” e un altro capanno con la scritta “Eat” sulla facciata esterna. Gli autori dettano poi ulteriormente la distinzione confrontando due edifici contemporanei, entrambi progettati per ospitare anziani, ovvero il Crawford Manor in New Haven (1962-1966) di Paul Rudolph – che è stato direttore del dipartimento di architettura dell'Università di Yale dal 1958 al 1965 – e la Guild House di Philadelphia (1960-1963) dell'azienda dello stesso Venturi. In tono tipicamente provocatorio, Venturi *et al.* contrappongono le caratteristiche «eroiche e originali» del Crawford Manor a quelle di «bruttezza e ordinarietà» della Guild House, per poi concludere che c'è bisogno di più di quest'ultima (architettura di significato, simbolismo, rappresentazione della realtà, messaggi sociali ecc.) e di meno della prima (architettura espressiva, astrazione ed espressionismo astratto, contenuto architettonico ecc.).

La distinzione anatra *versus* facciata decorata, nel delineare diversi tipi di iconicità, suggerisce perché (almeno) qualche edificio diventi iconico, in vari sistemi sociali, diversamente dall'ampia maggioranza degli altri. Se tutti gli edifici sono sia anatre che facciate decorate, l'iconicità può essere considerata un modo di celebrare l'“anaticità” di edifici speciali attraverso ciò che sono considerati simboleggiare o esprimere.

Gombrich (1962, p. 21) sostiene che «l'iconologia deve cominciare con lo studio delle istituzioni invece che con quello dei simboli», e questa affermazione, riferita dall'autore all'arte del Rinascimento che ne costituisce lo specifico interesse accademico, è

rilevante anche per l'architettura iconica contemporanea. Mentre le icone del tipo Iconico I, in quanto riferimenti, non pongono necessariamente questioni inerenti a simbolismo ed espressione, quelle del tipo Iconico II le sollevano, ed è precisamente nei modi in cui lo fanno che possiamo ritrovare le qualità speciali, uniche e diverse degli edifici, degli spazi e degli architetti Iconico II. Per trovare tali qualità dobbiamo, come suggerisce Gombrich, iniziare studiando le istituzioni piuttosto che i simboli, nel nostro caso le istituzioni della globalizzazione capitalista.

Abbiamo visto che l'utilizzo del termine iconico presenta, per chi si occupa di architettura, un alto grado di ambiguità, se non di confusione; nel testo che segue intendo abbandonare l'accezione di rappresentativo, mimetico (Iconico I), e restringere il termine al suo uso più diffuso nelle discussioni attuali sull'architettura, in riferimento al simbolismo e all'espressione della differenza, all'essere speciale e unico, allo “status di icona” di insigni architetti, edifici e spazi o luoghi in cui sono iscritti (Iconico II). Sebbene entrambe le forme dello status iconico abbiano una rilevanza simbolica, sono le strutture istituzionali a determinare i tempi, i luoghi e i pubblici che rendono famosi edifici, spazi e architetti, e a fornire quelle motivazioni dell'iconicità che le qualità simbolico/estetiche in sé non possono dare. Qualità che, comunque, nella globalizzazione capitalista devono passare il vaglio della classe capitalista transnazionale – diversamente, sarebbe molto difficile, anche se non impossibile, edificare icone su larga scala, visto il rischio finanziario che ciò comporta.

Icons as Magnets of Meaning – libro sull'esposizione tenutasi nel 1996 al San Francisco Museum of Contemporary Art – pare la sola trattazione contempo-

reana esaustiva riguardo le icone.¹⁷ Essa attribuisce loro le seguenti caratteristiche: 1) provocano stupore ed eccitazione; 2) sono capaci di ingenerare tanto la confusione quanto la comunicazione; 3) non hanno nulla di intrinseco, ciò che importa è come appaiono e che cosa sembrano; 4) sono formate sia dal contesto (società, cultura, presentazione) sia dal contenuto; 5) danno corpo a fattori umani e disegni emotivi; 6) sono fluide, non possono articolare le proprie parti; 7) sono ben levigate e aerodinamiche perché prodotte in serie. E, quando si tratta di icone architettoniche, 8) hanno un senso di monumentalità; 9) sono sinuose e leggere, traslucide diversamente dalla trasparenza moderna; 10) incarnano la perfezione e 11) un senso di densità, carattere enigmatico, che rimpiazza simboli o segni, e sono in genere mute esercitando, nel loro senso di estraneità, una qualità ipnotica (Betsky 1997, pp. 20-51).¹⁸

Le prime sette caratteristiche (1-7) si concentrano sui beni di consumo, le altre si riferiscono direttamente alle icone architettoniche – in termini di monumentalità, traslucenza, perfezione e, diciamo così, “enigma extra” – e costituiscono scelte interessanti sebbene eterodosse. È vero che alcuni, o forse anche molti, degli edifici comunemente ritenuti avere uno status iconico sono di proporzio-

ni monumentali (vedi oltre nel testo), ma questa non è una definizione, così come la traslucenza – che pure sicuramente nella metà degli anni novanta, con l’invenzione di nuove tecnologie per le vetrate architettoniche, rientrava spesso nella fisiologia degli edifici iconici, soprattutto nella Parigi dei *grands projets* di cui è esemplare la Piramide del Louvre di Pei (figura 6) – non può essere considerata un tratto distintivo dell’iconicità.¹⁹ Ugualmente, perfezione e un più di enigma – che pure possono essere criteri legittimi di giudizio sulle icone – non si devono considerare caratteristiche che definiscono l’iconicità.

Le cose si complicano ulteriormente quando a essere iconico è l’architetto, nello specifico caso in cui diventa famoso grazie a un particolare edificio e poi ne faccia altri che assomigliano all’icona originale – quest’ultima può essere considerata ripetitiva nel senso di rappresentativa, mentre nel conferimento agli edifici seguenti dello status di icona si possono confondere Iconico I e Iconico II –, caso che ha costituito la base per un rifiuto del valore in sé dell’iconicità e per una messa in discussione dei meriti di quelli che si è iniziato a chiamare *signature architects* (architetti il cui stile e linguaggio unici sono trasferiti immediatamente nei loro edifici). I direttori del Foreign Office Architects – giovane studio transnazionale²⁰ di architettura molto alla moda, con sede principale a Londra – hanno affermato che con l’emergere dell’“architettura iconica” in ogni città gli edifici iniziano ad annullarsi l’uno con l’altro: «Gehry sta

cospargendo il mondo di fac-simili del Guggenheim Bilbao e una volta vista una costruzione di Calatrava o di Meier le hai viste tutte».²¹

Tale strategia discorsiva, che applica la legge dei rendimenti decrescenti agli architetti iconici, pone la questione di che cosa significhi dire che un architetto lo è. Certamente, solo alcuni architetti nel corso della storia sono stati indicati come iconici, ma il problema è spiegare perché, quando l’iconicità è attribuita a uno o due edifici di qualche architetto, essa inizia a estendersi a tutte le sue costruzioni passate, presenti e future. Le Corbusier è considerato senza dubbio iconico da chi si occupa di architettura anche per le sue prime costruzioni, e all’epoca neppure molto conosciute, incluse quelle che esistono solo sulla carta, come testimonia il risvolto di copertina di un libro recente: «Questo volume esplora un progetto, non edificato ma iconico, di Le Corbusier [l’Ospedale di Venezia]» (Sarkis 2001). Inoltre, Fayolle-Lussac alla DOCOMOMO Paris Conference del 2002²² ha sollevato il problema dell’«ipertutela del lavoro di Le Corbusier», in riferimento al complesso residenziale di Pessac e ad altre località il cui status è cresciuto per l’effetto “perverso” della pubblicità che ha accompagnato il centenario della nascita del celebre architetto – tesi che pare confermata dallo studio condotto da Boudon (1972) sulle opinioni, riguardo il complesso residenziale di Pessac, sia dei suoi abitanti sia della stampa sia di Le Corbusier.

Questa è un’idea davvero sovversiva – avrebbe mai potuto Corbu (o Mies, o Wright) disegnare un edificio ordinario o perfino non riuscito? (il che equivale a chiedersi se Shakespeare avrebbe potuto mai scrivere una brutta commedia o un brutto sonetto, o Beethoven comporre una sinfonia non bella ecc.). Nella prospettiva della storia dell’architettura, i teorici – così come gli storici – sono chiamati a esprimere giudizi estetici, cosa che in effetti fanno.²³ Neppure nel libro più grande del mondo potrebbero essere presentate tutte le dozzine, a volte centinaia, di edifici disegnati dagli architetti menzionati e da altri grandi, ma occorre notare che la scelta, per i libri di testo e per le storie, cade solitamente sempre sugli stessi, pochi, lavori dei maestri. Risulterebbe inusuale, per esempio, presentare Wright senza la Fallingwater, Corbu senza Ronchamp e Mies senza il Seagram Building. In ogni caso, in quella che potrebbe essere chiamata l’industria di Wright o di Corbu o di Mies (nello stesso senso di “industria culturale” della Scuola di Francoforte), più siti ci sono di questi e di altri grandi architetti e meglio è, poiché ognuno contribuisce alla cultura-ideologia del consumismo.²⁴ E nella globalizzazione capitalista è questo il tratto che definisce l’architettura iconica: edifici, spazi e architetti sono iconici nella misura in cui simboleggiano i variegati frutti della cultura-ideologia del consumismo.

Esposte le concezioni dell’iconicità, tra loro discordi, che prevalgono negli attuali dibattiti di architettura,

17 Naturalmente c’è una formidabile letteratura in pieno sviluppo sulle icone religiose. Una guida eccellente è il catalogo dell’esposizione del Metropolitan Museum di New York su “Bisanzio” (Evans 2004).

18 L’unico architetto che compare nel libro è Robert Venturi, il quale sceglie i “Golden Arches” di McDonald’s come sua icona americana preferita (chiaramente una scelta Iconico I). Sebbene tutti validi per lo studio delle icone architettoniche, nessuno dei seguenti testi contiene una discussione sull’iconicità in quanto tale: Boime 1998 sulle icone nazionali; Koening 2000 sulle icone nazionali; Dovey 1999 (vedi la sezione sulle icone di Melbourne, cap. 11); Seidler 2004 (nella serie intitolata “Icons”).

19 Per un’utilissima discussione sul vetro nell’architettura dei *grands projets* vedi Fierro 2003. Il capitolo IV di questo libro espone la più illuminante discussione sulle piramidi al Louvre.

20 Farshid Moussavi e Alejandro-Zaera-Polo, i titolari, sono originari rispettivamente dell’Iran e della Spagna.

21 Citato in “The Guardian”, 17 novembre 2003. Questa affermazione sarebbe più convincente se il Foreign Office Architects non si fosse aggiudicato alcuni importanti progetti e non avesse concorso, senza successo, per altri grandi progetti iconici, incluso quello del sito del World Trade Center.

22 Tutti i riferimenti ai documenti di questa conferenza sono tratti dal sito web del DOCOMOMO www.docomomo.com.

23 Curtis 1996, la guida all’“architettura moderna” che prediligo, contiene più di 800 illustrazioni, e ognuna di esse, in un certo senso, potrebbe essere considerata dagli architetti “iconica”.

24 Questo tema verrà affrontato, in riferimento all’attività di Frank Lloyd Wright, in un prossimo lavoro.

possiamo procedere alla decostruzione delle icone del tipo Iconico II sulla base di tre domande. Iconico per chi? Iconico rispetto a dove? Iconico quando?

ICONICO PER CHI?

Il modo più consueto di affrontare questa domanda consiste nel distinguere specialisti dell'architettura e grande pubblico: in che senso un edificio può essere detto iconico in architettura ma non dal grande pubblico? E in che senso, al contrario, può essere ritenuto iconico dal grande pubblico ma non secondo i criteri dell'architettura? La risposta più semplice, che mantiene alte le quotazioni dei professionisti e che addirittura alimenta lo snobismo professionale, è che l'iconicità è semplicemente una questione di pubblicità, di moda e di autopromozione da parte del cliente e di chi con quest'ultimo si scontra, dell'architetto e di chi produce le immagini. Questo processo, di cui l'esempio più frequentemente riportato è lo sfruttamento commerciale dell'arte della fotografia architettonica – uno dei casi più conosciuti è la serie di fotografie iconiche di Julius Shulman delle *Case Study Houses* in California, e in particolare le *Case Study Houses* #22 a Los Angeles (figura 7 e, per gli originali, Serraino 2003)²⁵ – si lega all'idea, che abbiamo già discusso, che non ci siano edifici o architetti iconici ma solo immagini iconiche. Lipstadt esprime bene questo punto nel suo studio sul St. Louis Arch di Eero Saarinen, in cui traccia

una distinzione tra canonico e iconico,²⁶ definendo il canonico nei termini di che cosa l'architetto competente considererebbe più di valore, mentre «lo status di iconico viene conferito da comunità di non architetti» (Lipstadt 2001, p. 11). La distinzione ha senso, ma non è confermata dai dati di cui disponiamo. Come già abbiamo sottolineato, le fonti documentarie (così come anche le mie interviste) mostrano che architetti, critici, studiosi e chi lavora con costruzioni, spazi e architetti utilizzano comunemente il termine iconico per enfatizzare lo speciale status degli oggetti che apprezzano. E ciò è suffragato anche da altri esempi che mutuiamo da fonti eterogenee a cui abbiamo avuto accesso tramite i rispettivi siti internet: il preside del Chandigarh College of Architecture non esita a definire il Chandigarh di Le Corbusier «un'icona dell'architettura moderna» (“The Tribune”, 7 ottobre 2003); la Scuola di Architettura del quartiere Palermo, a Buenos Aires, tiene un corso di Great Buildings Perspective, il secondo dei suoi tre metodi di base della ricerca e dell'apprendimento dell'architettura, articolato sullo studio di due “case iconiche” – Villa Rotonda di Palladio e Villa Savoia di Corbu – che sono «senza alcun dubbio dei capolavori secondo storici, teorici, turisti, critici e appassionati di architettura», assolutamente iconiche secondo i professionisti e, di conseguenza, secondo una cerchia di pubblico (la Barlett School dell'University of London propone qualcosa di simile); sul sito

26 Parte di uno speciale dell'“Harvard Design Magazine” (estate 2001) dal titolo: *What Makes a Work Canonical*. Il notevole articolo “Evolutionary tree of the 20th century architecture” di Charles Jencks, che menziona quattrocento architetti, contrasta seriamente con la nozione di canone esposta, pur non senza contraddizioni, dalla maggior parte dei miei intervistati.

25 Ringrazio Julius Shulman per il colloquio informativo su questo argomento che abbiamo avuto nel febbraio 2004, e Carlota e Buck Stahl che mi hanno gentilmente invitato a trascorrere del tempo nella *Case Study House* #22 a Los Angeles perché «vedessi io stesso da vicino».

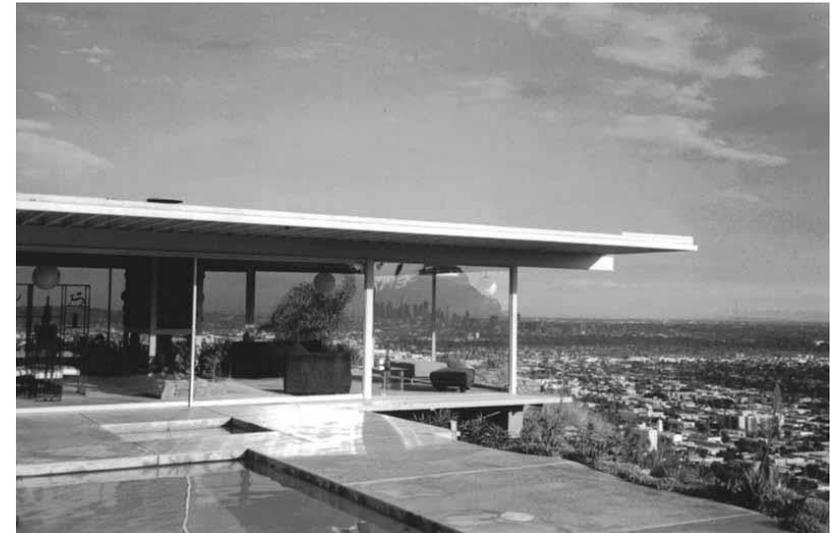


Fig. 7 – Case Study House #22 di Pierre Koenig (1960), immagini e realtà nella creazione dell'iconicità. Fonte: Leslie Sklair

internet della Mies Society dell'Illinois Institute of Technology è scritto che «il campus principale del IIT è uno dei capolavori dell'architettura iconica»; «l'architetto Colin St. John Wilson dirà oggi ai governi di Russia e Finlandia perché un edificio iconico di Alvar Aalto, in Russia, debba essere restaurato» (“Bid to save iconic Aalto library”, in “Building design”, 28 marzo 2003, p. 6); alla DOCOMOMO (2002), nella sessione in cui Lipstadt presentò una versione del suo testo sul St. Louis Arch di Saarinen, Edwin Brierley della Leicester School of Architecture parlò di «status di icona e significato storico del Leicester University Engineering Laboratory progettato da Stirling e Gowan». Anche se a Leicester molti profani avevano già sentito parlare di questo edificio, per quanto lo status iconico di Stirling ne avesse assicurato un'ampia diffusione su libri e

riviste di architettura in tutto il mondo, si trattava pur sempre di un'icona per i professionisti, non per il grande pubblico. Ancora più interessante rispetto alla tesi di Lipstadt è la possibilità che, nel caso lo status iconico venga conferito a un edificio da non architetti senza essere fondato su un canone, i responsabili del canone stesso siano costretti ad attribuirgli lo status di icona perché tale è per il pubblico. Sarebbe utile porsi queste domande a proposito di edifici molto pubblicizzati, quali per esempio il Guggenheim di Bilbao e la Disney Concert Hall a Los Angeles di Gehry, o certi grattacieli nelle città cinesi, o ciò che rimpiazzerà le Twin Towers a New York. La prima fase delle interviste che ho effettuato tra Los Angeles, Boston, New York e dintorni si è svolta da gennaio a giugno 2004, periodo in cui due

costruzioni di Frank Gehry – la Disney Concert Hall a Downtown, Los Angeles, e lo Stata Center al MIT di Cambridge, vicino a Boston – erano onnipresenti sui mass media e si parlava molto anche di un suo progetto a Brooklyn (New York). Dagli articoli sulla stampa e dalle mie interviste appariva chiaro che Gehry e i suoi edifici erano considerati iconici, e questo anche da chi non era del tutto a proprio agio con tale terminologia. Koenig ha scritto: «Non è frequente che un edificio raggiunga lo status di icona ancora prima di essere costruito, ma la Disney Concert Hall è sotto i riflettori da quando ha lasciato il tavolo da disegno [... Le sue scaglie] incarnano lo spirito, l'esuberanza e l'essenza stessa di Los Angeles» (2000, p. 107)²⁷ – nonostante l'opposizione dei senzatetto della zona, allontanati durante il lavoro di costruzione, e le proteste da parte degli abitanti del condominio di fronte alla costruzione perché la ritenevano fonte di riflessi accecanti e di surriscaldamento.

Occorre però notare che storicamente non è insolito che l'iconicità degli edifici emerga a seguito di un'iniziale opposizione pubblica, come è avvenuto per esempio, tra le molte altre architetture iconiche più menzionate, dalla Torre Eiffel al Centro Pompidou (figura 8a) e alla Sydney Opera House. La distinzione di Lipstadt tra canonico e iconico è troppo rigida per trattare queste problematiche, al di là della sovrapposizione che può occasionalmente verificarsi. È più utile invece distinguere le icone professionali (intese come i canoni dei diversi grup-

pi di professionisti) dalle icone pubbliche, tenendo aperta, anziché restringerla, la possibilità che le prime diventino icone pubbliche senza perdere la propria iconicità professionale. In altre parole, un edificio o uno spazio non perde necessariamente quelle qualità che l'avevano reso famoso tra i professionisti, nella comunità architettonica, per il solo fatto di diventare celebre al di fuori di tale cerchia. Le frasi che abbiamo citato – «i fac-simili del Guggenheim di Bilbao» e «una volta visto un edificio di Calatrava e di Meier li hai visti tutti» – sono manifestamente false, poiché ignorano, per esempio, che per il Guggenheim e per la Disney Concert Hall sono stati utilizzati materiali diversi e che le scaglie dello Stata Center di Cambridge sono diverse da quelle di entrambi, oltre alle diverse localizzazioni di questi edifici. E lo stesso vale per Calatrava, per Meier e per altri architetti iconici.

È molto più probabile che le persone che restano colpite da un edificio di Gehry, di Calatrava o di Meier siano stimolate a cercarne altri anziché pensare di averli già visti tutti, ed è qui che diventa rilevante quel simbolismo/estetica unico, proprio per le icone architettoniche – in termini di giudizio corporativo su una specifica produzione architettonica – che compiono con successo il “passaggio” dai professionisti al grande pubblico. Questa distinzione ci porta a pensare, tramite l'analisi delle dinamiche secondo le quali le icone passano da uno status a un altro, i processi differenziali della produzione sociale di icone, e come gli edifici e gli spazi possano perdere, oppure conquistare, l'iconicità.²⁸

27 Sebbene il punto di Koenig sia ampiamente assunto, la mia ricerca mostra che la pratica di rivendicare in anticipo l'iconicità degli edifici è comune. Questo può essere spiegato in termini di imperativo di marketing connesso alla cultura-ideologia del consumismo. Per una trattazione critica delle politiche del lavoro di Gehry cfr. Davis 1992, pp. 236-240.

28 Il libro pubblicato da Thiel-Siling (2005, prima edizione 1998) presenta in doppia pagina 87 «icone dell'architettura del XX secolo» secondo criteri di storia dell'architettura, popolarità, originalità o valore simbolico; dunque icone professionali e popolari appaiono “mischiate”.



Fig. 8a – Centre Pompidou di Rogers e Piano (1977): interno-esterno, vedere ed essere visti. Fonte: Leslie Sklair



Fig. 8b – Il modello monumentale dell'aspirante iconico China Center Television Building di Rem Aas OMA a Pechino

Liberare l'iconico dai suoi riferimenti professionali e di rappresentazione è un'operazione che paradossalmente gli conferisce un grande potenziale esplicativo, quando viene applicato in architettura. Analiticamente, l'iconicità in architettura non può essere considerata semplicemente come giudizio di eccellenza o unicità ma, quale celebrità nella cultura popolare, anche come risorsa nella lotta per il significato e, di conseguenza, per il potere. Nella globalizzazione capitalista l'iconicità è una componente essenziale della cultura-ideologia del consumismo – per riprendere l'espressione con cui ho definito l'assiologia sottesa al sistema della globalizzazione capitalista –, da cui: «Iconico. Un incitamento a spendere denaro» (Anonimo 2004). Il potere di conferire lo status di icona a un edificio, a uno spazio o a un architetto è una risorsa importante che la TCC può mobilitare per facilitare l'assimilazione del grande pubblico nella cultura-ideologia del consumismo, per fare in modo che le persone continuino a spendere, e questo al fine di massimizzare i profitti delle imprese transnazionali e dei loro proseliti, e per portare alle stelle il prestigio della classe nel suo insieme.

È in questi termini che possiamo spiegare il fenomeno delle icone deliberatamente realizzate in un'era globale in cui chi possiede e gestisce i progetti architettonici ne annuncia anticipatamente lo status di icona, secondo una pratica transnazionale della cultura-ideologia del consumismo. Vediamone qualche recente esempio emblematico, riportato dai media di architettura.

«Il dubbio [...] dipende dal fatto che l'iconico Stadio Olimpico di Santiago Calatrava sia finito nei tempi previsti» («UK shuns Beijing gold», in «Building Design», 21 marzo 2003, p. 6) – in riferimento allo Stadio Olimpico di Atene. «Tony Blair inter-

cede perché Foster & Partners e Arup si aggiudichino la commissione da 1,2 miliardi di sterline per l'ampliamento dell'aeroporto di Pechino [...] È stato annunciato questa settimana [...] il rappresentante di RIBA in Cina, Martin Iles, ha apprezzato il coinvolgimento di Blair [...] Lo stesso Foster ha utilizzato alcuni contatti chiave, volando spesso a Pechino e incontrando l'ambasciatore [...] la squadra di progettisti si è impegnata a «creare una nuova icona per la Cina» («Blair aids Foster win», in «Building Design», 7 novembre 2003, p. 1). «Ci è voluto del tempo alla comunità architettonica di New York solitamente poco innovativa per aprirsi dopo l'11 settembre. «Per noi sono cambiate tante cose» dice Derek Moore, un associato alla SOM i cui uffici erano adiacenti al World Trade Center. L'azienda aveva appena consegnato i documenti per la costruzione di un nuovo grattacielo per la Borsa («una nuova icona del capitalismo» dice in modo secco Moore) che poi è stata accantonata» («Say it with Towers», in «Building Design», 13 settembre 2002, p. 11). Infine, il sito internet della ICA di Boston nel 2004 riportava che il nuovo direttore, Jill Medvedow, «ha condotto con successo l'offerta di appalto per la costruzione di un nuovo museo, sul litorale di Boston, che creerà una presenza iconica per l'arte contemporanea a Boston». La TCC, in architettura, si trova quindi a effettuare una delicata ponderazione dei suoi sforzi per alimentare il flusso di edifici, spazi e architetti iconici, dal momento che averne troppo pochi significa un mancato profitto, ma troppi portano alla svalutazione dell'architettura iconica. La sua espansione su scala globale è un tema delicato da affrontare.

ICONICO RISPETTO A DOVE?

Mentre gli edifici iconici devono, ovviamente, essere localizzati in punti precisi,²⁹ la scala geografica della loro iconicità è variabile, poiché le icone possono avere significato e riconoscimento locale, nazionale o globale, o qualsiasi combinazione di questi tre livelli. Questo vale per le icone professionali come per quelle pubbliche e per quelle che hanno acquisito lo status di icone sia presso gli specialisti sia presso il grande pubblico; ma nel regime di globalizzazione capitalista, sotto la pressione della cultura-ideologia del consumismo, le relazioni sociali di produzione delle icone sono simili, qualunque sia la scala designata o effettiva dell'iconicità di queste ultime. Non credo fosse lo stesso per le icone statali e/o religiose dell'era che ha preceduto la globalizzazione capitalista.

Come abbiamo accennato, se è vero che molti edifici o spazi possono essere sistemi di riferimento, non tutti però sono necessariamente icone per gli specialisti o per il pubblico in senso ampio. I punti di riferimento tendono a svettare in relazione al contesto circostante, quindi c'è un elemento di fisicità specifica che non sempre appartiene invece alle icone locali – sebbene anche molte icone locali siano «alte». Le icone professionali, così come quelle pubbliche, hanno invariabilmente specifiche qualità simbolico/estetiche, i sistemi di riferimento no. Il fatto che diverse qualità simbolico/estetiche possano essere rivendicate per le icone professio-

nali in contrapposizione a quelle pubbliche rende i relativamente rari casi di architettura iconica trasversali – ovvero edifici e spazi riconosciuti sia dai professionisti che dal pubblico – particolarmente significativi per le discussioni su gusto, arte alta e cultura popolare.

Le icone locali sono edifici e spazi molto conosciuti, seppure non necessariamente molto amati, entro aree circoscritte, di solito in città e dintorni, che hanno in tali luoghi un significato simbolico definito. Esse possono essere conosciute da chi è interessato alle città che le ospitano, anche se non le abita, e sicuramente le icone locali di Londra, New York e Parigi saranno più conosciute di quelle locali di Leeds (Inghilterra), Rochester (Stato di New York) o Nancy (Francia). Abbiamo già accennato al St. Louis Arch (Lipstat 2001). Un altro caso interessante è l'edificio Pirelli di Marcel Breuer – sull'Interstatale 95 fuori da New Haven, sulla costa orientale degli Stati Uniti – originariamente costruito per Armstrong Rubber e che nel 1969 venne rilevato da Ikea. Quest'ultima tagliò la parte posteriore dell'edificio per ricavarvi lo spazio per un parcheggio (Breuer, per ironia, era stato direttore del dipartimento di arredo al Bauhaus di Weimar negli anni venti). Non solo l'edificio fornisce un'entrata iconica a New Haven – nel senso che è famoso localmente e fornisce un'impressionante entrata simbolica nella città – ma Ikea, come Wal-Mart, «mantiene uniforme, iconico l'aspetto del proprio enorme magazzino» (come da sito internet della US National Trust). Cosicché un buon operatore nell'ambito della conservazione non deve porsi il problema di mescolare Iconico I e Iconico II. È il contesto a guidare l'interpretazione. Una notazione pertinente è illustrata dalle opinioni della giuria dell'AIA Honor Award vinto nel 2003 dall'Hypo Center di Klagenfurt, Austria,

29 Come sempre, alcune eccezioni confermano la regola. Per esempio, nel 1971 il London Bridge è stato smontato e rimontato in Arizona (Dana 2004) e c'era stata la proposta, da parte di un potenziale acquirente, di spostare la Farnsworth House dall'Illinois al Wisconsin. Naturalmente gli architetti sono molto più mobili dei loro edifici!

disegnato dall'azienda di Thom Mayne, la Morphosis di Santa Monica: «La struttura dei quartieri generali delle banche si annuncia come un'istituzione civica iconica. [...] È una grande realizzazione che utilizza l'architettura per inserire questa città sulle guide.³⁰ È il consueto fenomeno del marketing territoriale: la promozione urbana è la ragione più comune della creazione deliberata di icone architettoniche. Non è quindi un caso che le tre opere sopra menzionate fossero intese come icone per le città (St. Louis, New Haven, Klagenfurt), dal momento che chi possiede e governa le città vuole sempre di più che esse siano facilmente riconoscibili, sia per scopi commerciali sia per orgoglio civico – per molti tra i due concetti c'è poca differenza, come Dovey (1999, capitolo 11) illustra nel caso di Melbourne. Chi guida il marketing urbano tenta di creare, deliberatamente, delle icone architettoniche al fine di attrarre turisti e partecipanti a convention e grandi eventi purché portino denaro, e anche le immagini che fa circolare sono rivolte a questo obiettivo. Si tratta di un business davvero globalizzante – certo in tutto il Nord America e in tutta l'Europa (Jonas e Wilson 1999; Sklair 2005) –, dalla TelstraClear Pacific a Manukau, «che combina architettura iconica e funzionalità per far vetrina al tuo evento» (Auckland 2005), alle tante pubblicità dei *resort hotels* di Dubai (ora venduta per nuova “città iconica”) e altri posti che allo stesso modo promettono “architettura iconica” come fosse una delle tante attrazioni, o meglio, una delle attrazioni necessarie. Se la standardizzazione dell'architettura e la promozione urbana sono nate solo alla fine del XX

secolo, si conviene però sul fatto che parallelamente al diffondersi della globalizzazione capitalista quale modo dominante di produzione, distribuzione e scambio, dagli anni cinquanta circa siano cambiate anche le pratiche architettoniche. Nell'articolo “The architecture of plenty”, Kieran (1987, p. 28) riassume bene il concetto: «Il modello emergente di cliente è quello di un acquirente di servizi architettonici in un libero mercato. [...] Quando si sente la mancanza di un'immagine tangibile, oggi l'architettura si vende spesso per un'icona collettiva», e per illustrare la sua tesi riporta la visione del costruttore Gerald Hines, il concorso del Chicago Architectural Club Tops e i progetti del Best Store Design.³¹ Più di recente, lo stesso processo è stato (per quanto in modo deprimente) confermato da un eminente funzionario dell'architettura del Regno Unito, il vicepresidente del CABE (Commission for Architecture and the Built Environment, sponsorizzata dal governo), che ha dichiarato che gli architetti devono spostarsi verso il prodotto commerciale dando al mercato una parvenza di creatività senza fare, in realtà, nulla di rischioso. Il contesto delle sue puntualizzazioni è una discussione sul lavoro dell'azienda di “idee” ABK, che non è riuscita a ottenere il contratto per l'estensione della National Gallery di Londra – costruita da Venturi, Scott Brown – a causa, si dice, dell'intervento della cricca tradizionalista raccolta attorno al principe Carlo (Rattenbury 2002, cap. 11). Notando l'assenza di «edifici iconici commerciali nel portafoglio della ABK, il committente si chiede se un'azienda che rifiuti qualsiasi tipo

31 Una prima intervista con Hines, uno dei cosiddetti “New York Five”, è piuttosto rivelatrice (cfr. Eisenman 1982). Sui trascorsi politici della “Downtown Inc.” cfr. Frieden-Sagalyn 1991 e, sulle conseguenze culturali, Zukin 1996.

30 Da www.aia.org/media. Mayne nel 2005 vinse il premio Pritzker.

di mercificazione possa sopravvivere nelle condizioni attuali» (“Building Design”, 22 marzo 2002, p. 20). Negli ultimi decenni, la National Gallery di Londra – con la sua nuova ala Sainsbury (che t'invita a chiamarla “supermarket dell'arte”) – è diventata, alla pari di tutti i grandi musei del mondo, molto più commercializzata. Come indicano le fonti documentarie e le interviste, ogni luogo ha propri edifici e spazi iconici locali che contribuiscono in modo forte alla sua identità, favorendo la differenziazione dei luoghi. Per quanto possa suonare un po' ridicolo definire iconici la Place Ville Marie di Montreal, il nuovo Ponte Erasmus di Rotterdam e la Rotunda Tower di Birmingham, giacché pochi al di fuori di queste città ne avranno sentito parlare o visto le immagini, questi edifici e spazi sono iconici per le località in cui si trovano, per coloro che regolarmente li usano e li vedono. Molti di coloro che si occupano di architettura potrebbero riconoscere le icone – edifici e spazi locali – di cui chi abita nei loro dintorni, o anche nelle città, deve aver sentito parlare. Si tratta, per esempio, di luoghi di ritrovo per i giovani adulti o, più spesso, di posti in cui la gente si ritrova in occasioni speciali. Negli anni sessanta, quando è stata costruita, Place Ville Marie era vista come il primo “simbolo” veramente “fantastico e all'avanguardia” di Montreal in quanto città di rango mondiale, ed era chiamata dagli abitanti del posto «il nostro Rockefeller Center». Era il periodo dell'Expo 1967. Oggi invece Place Ville Marie appare banale, un'icona smarrita, persa tra i grattacieli della città. Il Ponte Erasmus, d'altro canto, è ciò che potremmo chiamare la sostituzione di un'icona locale, una fase della successione iconica a livello cittadino, poiché ha preso il posto dell'Euro Space Tower – quella che

a partire dagli anni sessanta era stata la più importante icona locale, il simbolo della nuova Rotterdam nata dalle ceneri della Seconda guerra mondiale, un simbolo “modernista” che veniva riprodotto continuamente nel marketing della città – come sua icona tanto fisica quanto simbolica, nell'immagine e nel marketing della città (per esempio sulla copertina della mappa della pianta della città che si trova all'aeroporto e riprodotta sul sacchetto per la lavanderia). L'immagine del Ponte Erasmus è quella di una struttura elegante e tecnologica, un po' in stile Calatrava, che contribuisce alla rigenerazione del litorale di Rotterdam (cfr. Meyer 1999). La Rotunda è stato il primo importante palazzo rotondo a Birmingham ed è sopravvissuto come icona locale grazie alla sua forma (non si intravede nessun'altra ragione, è un esempio di quelle che ho definito le “specificità estetiche” delle icone), mentre il Bull Ring, che domina il centro della città, è stato demolito e poi ricostruito. Potrebbe essere stata proprio la rotondità del primo, in contrasto con l'architettura neobrutalista del secondo, a spiegare lo status di icona locale della Rotunda, che nel 2005 è stata trasformata in condominio di lusso dalla modaiola Urban Splash, il cui portavoce ha commentato entusiasta: «È eccezionale. Siamo stati inondati di richieste ancora prima di avere fatto pubblicità. Tutti vogliono vivere in un'icona» (“Birmingham Post”, 5 settembre 2005). Si apre qui la questione del legame tra gli utilizzi di alcune icone architettoniche e la classe sociale di fruitori, un argomento che meriterebbe ulteriori ricerche. Possiamo operare delle generalizzazioni su ciò che distingue le icone locali da tutti gli altri edifici e spazi di un quartiere o di una città? Come ho già scritto, la nozione di sistema di riferimento è presente nella teoria urbana, specialmente nel lavoro

di Kevin Lynch. Ma questi sistemi, in generale, si vedono da lontano (e di solito svettano) e la definizione di sistema di riferimento non prevede nessun particolare significato simbolico; invece le icone – che non necessariamente si vedono da lontano né svettano per forza (nell'esempio di Rotterdam, un'alta cuspidè è stata scalzata da un ponte relativamente basso) – devono, per essere tali, a qualsiasi livello, avere qualche significato simbolico/estetico istituzionalmente sancito. È questa sanzione che restituisce il senso delle loro qualità simbolico/estetiche percepite a renderle iconiche e, quindi, “famosè” nel contesto locale. Nell'era globale, questi processi sono guidati tendenzialmente dalle aziende, indipendentemente dal fatto che specifici edifici e spazi siano sponsorizzati dallo Stato, dal settore privato o da entrambi. Che il business del business sia business è ovvio, meno scontato è che anche il business dello Stato sia, sempre di più, business (Sklair 2001).

Nella storia, le icone nazionali – in genere edifici e spazi costruiti dallo Stato e/o dalle istituzioni religiose – sono state, quando tradizionali, invariabilmente caratterizzate da grande leggibilità in termini di monumentalità, spesso accompagnata da motivi scultorei e figurativi. Oggi disponiamo di una letteratura considerevole sul tema “architettura e potere”, che analizza i modi in cui edifici e spazi, specialmente se monumentali, esprimono relazioni di potere e come da essi il cittadino comune e/o il credente può trarre valori politici e religiosi.³² L'architettura iconica degli Stati potenti, compresi

quelli che lo sono stati in passato e che ora non lo sono più, spesso valica i confini, e anche la tematica “architettura e imperialismo” ha attirato l'attenzione di diversi studiosi.³³

Poiché, naturalmente, continuano a essere costruiti edifici e spazi creati da Stati e da istituzioni religiose, lo studio dell'architettura iconica e della globalizzazione capitalista porta a chiedersi se processi simili, antecedenti l'era globale (che considero iniziare attorno agli anni cinquanta), l'abbiano anche accompagnata e se persistano ancora oggi. Un corollario al tema di questo articolo è l'ipotesi secondo la quale, mentre l'architettura iconica dell'era preglobale era guidata principalmente dalla Chiesa e dallo Stato (incarnati spesso dalle stesse istituzioni ed élite), l'architettura iconica dell'era globale sia sempre più guidata da interessi aziendali a cui danno corpo i principali appartenenti alla classe capitalista transnazionale e si concretizzi nelle loro imprese (Sklair 2005). Per quanto l'oggetto principale di questa trattazione siano le icone dell'era globale, dagli anni cinquanta in poi, è utile prendere in considerazione anche quelle più antiche.

In prospettiva storica, le icone nazionali iniziano la propria carriera come icone locali di importanti città in cui sono, o erano, residenti i detentori del potere economico o politico o della cultura-ideologia dominante, come è evidente nel caso dei più forti poteri imperialisti del passato e del presente. Negli Stati Uniti, le icone nazionali si trovano a Washington (il Capital, il Lincoln Memorial) e a New York (certamente la Statua della Libertà e il

Ponte di Brooklyn, ma anche le Torri Gemelle del World Trade Center che molti dei miei intervistati hanno sottolineato essere diventate icone nazionali dopo l'11 settembre). In Inghilterra le icone sono a Londra – Buckingham Palace, Westminster e il Big Ben sono quelle nazionali più frequentemente citate –, in Francia a Parigi – la Tour Eiffel e Notre Dame –, in Italia a Roma – il Colosseo e il Pantheon –, in Cina a Pechino – la Piazza Tienanmen e la Città Proibita. Si potrebbe continuare. È interessante osservare che la maggior parte di queste icone nazionali risalgono a prima del XX secolo e che molti tentativi di costruire nuove icone nazionali nel Novecento sembrano essere falliti, come per esempio il tardivo Second World War Memorial di Washington (anche se si potrebbe portare il caso del Vietnam Memorial Wall di Maya Lin), e lo sfortunato Millennium Dome di Londra. In questi paesi i veri edifici iconici del XX secolo, in termini di fama e fascino estetico/simbolico, sia per gli architetti sia per il pubblico, sono con ogni probabilità aziendali. È il caso dell'Empire State Building e del Chrysler Building a New York (antecedenti gli anni cinquanta, si intende), di Canary Wharf e dei Lloyds a Londra, dell'edificio dell'HSBC a Hong Kong e della Jin Mao Tower a Shanghai. Il discusso edificio della China Central Television a Pechino viene ritenuto iconico nonostante la sua fama e il suo simbolismo appaiano più aziendali che nazionali, senza dubbio “stranieri” (figura 8b).

Esistono delle icone autenticamente globali? Rispetto a questa domanda, è rilevante il dibattito del periodo immediatamente successivo l'11 settembre sulle Torri Gemelle e sulle conseguenze della loro perdita, ben sintetizzato in un articolo pubblicato dal “Dallas Morning News” il 18 settembre 2001 e firmato da David Dillon, dal titolo “Attack on iconic

buildings robs us of emotional compasses” (L'attacco agli edifici iconici ci deruba delle bussole emotive): «Gli edifici iconici – la Tour Eiffel, la Sydney Opera House, il Gateway St. Louis, il Pentagono e il World Trade Center – ci dicono, a colpo d'occhio, dove siamo. Sono grandi e ben visibili, per cui basta un'occhiata per orientare la nostra bussola visiva ed emotiva e, quando spariscono, arriva un vuoto psicologico; è come se la nostra memoria, improvvisamente, ci tradisse e ci disorientassimo».

I luoghi degli edifici che vengono distrutti diventano iconici (figura 9). L'idea che le icone globali debbano essere grandi è molto comune e collega il tema dell'iconicità a quelli della monumentalità,³⁴ dei profili delle città e a quella che Van Leeuwen (1988) chiama «la linea del pensiero che svetta nel cielo» (vedi anche King 2004, capitolo 1). Attoe (1981, capitolo 6) offre un'utile argomentazione su come i profili delle città possano diventare icone, come nel caso specifico di Manhattan, naturalmente, e sulla rappresentazione che ne offrono i media, in particolare i film (Sanders 2001).

Edifici e spazi inquadrati e/o ripresi in primo piano nei film e negli spettacoli televisivi famosi a livello globale hanno oggi uno status di icona pubblica pressoché garantito, anche se questo non significa che i membri del pubblico che riconoscono gli edi-

32 Particolarmente utili, per lo sviluppo delle mie teorie, sono stati Lehmann-Haupt 1954, Holston 1989, Vale 1992, Wharton 2001 e Fierro 2003.

33 Per approcci diversi, confronta Crinson 1996 e Cody 2003. Di particolare interesse è la critica costruttiva di Crinson all'applicazione all'architettura della nozione di «Orientalismo» (Said 1978).

34 Per le discussioni sul tema della “monumentalità” nel XX secolo, vedi Collins-Collins 1984 e la ristampa dell'articolo di Giedion del 1944 “The need for a new monumentality” sullo stesso numero della “Harvard Architecture Review”. Giedion (1984) sosteneva che la monumentalità dovesse essere liberata dalle distorsioni totalitarie che presentava e ricreata in una forma emozionalmente colta e democratica. Per ragioni di spazio, non mi addentro in questa sede nelle relazioni tra monumentalità e iconicità – basti sottolineare che i membri della *transnational capitalist class* paiono prediligere la propria iconicità in forma di grattacielo, senza però escludere in blocco altre forme innovative (Frank Gehry, per esempio, non ha ancora costruito grattacielii).



Fig. 9 – La costruzione dell'iconico. La targa riporta: «Per tre decenni questa scultura si è innalzata nella piazza del World Trade Center. Denominata “La Sfera” è stata ideata dall'artista Fritz Koenig come simbolo della pace nel mondo. Danneggiata durante i tragici eventi dell'11 settembre 2001, perdura come icona della speranza e dello spirito indistruttibile di questo paese [...]». Fonte: Leslie Sklair

fici sono anche in grado di dare loro un nome o di dire da quali architetti siano stati creati. Quanti tra quelli, esclusi gli abitanti di Miami, che hanno visto *Miami Vice* sanno dare il nome all'Atlantis Building o hanno sentito parlare degli architetti Arquitectonica? E quanti, fuori da Los Angeles, dopo aver visto *Blade Runner* sanno il nome del Bradbury Building o conoscono George Wyman? Allo stesso modo, quanti, tra coloro che hanno visto *Men in Black* e che non sono di New York sanno del Guggenheim o conoscono Frank Lloyd Wright (che pure è indubbiamente il più famoso architetto mai esistito)? Dunque, ciò che trasforma le icone nazionali e locali in icone globali è una miscela di pubblicità, di simbolismo, di estetiche peculiari dell'iconicità. Indubbiamente questo processo, sorretto in modo inedito dalla rivoluzione dell'elettronica – prima caratteristica della globalizzazione generica – che ha trasformato i mass media, si applica oggi sia all'architettura del passato sia a quella del presente, anche se non necessariamente allo stesso modo.

ICONICO QUANDO?

Ai fini di questo articolo è utile tracciare uno spartiacque tra le icone dell'era preglobale (prima degli anni cinquanta) e quelle dell'era globale, poiché questa cronologia ha a che fare con la domanda posta nel paragrafo precedente: fino a che punto è possibile sostenere che prima dell'avvento della globalizzazione capitalista gran parte dell'architettura iconica fosse prodotta dallo Stato e/o dalla religione, e che, invece, a partire dagli anni cinquanta il “pilota” dell'architettura iconica sia il grande gruppo industriale? E, se questo è vero, come si spiega? Perché proprio gli anni cinquanta?

La risposta sta nei criteri con cui ho definito la globalizzazione generica. È negli anni cinquanta che sono iniziate le rivoluzioni elettronica e post-coloniale e che – dalla riorganizzazione, in tutto il mondo e più o meno rapida, della vita economica, sociale e culturale – la creazione di spazi sociali transnazionali e di nuove forme di cosmopolitismo ha stimolato alcune forme di espressione e di produzione architettonica (per esempio, grazie alle nuove tecnologie e ai nuovi materiali) a scapito di altre (pensiamo, per esempio, a come la diffusione e la rapida circolazione delle immagini abbiano aumentato l'importanza, in architettura, dell'originalità dell'aspetto visivo).³⁵

Oggi, sorprendentemente, c'è un consenso pressoché unanime su quali edifici e spazi costituiscano le principali icone storiche globali sia per i professionisti sia per il pubblico profano. Si tratta in genere di edifici monumentali che hanno superato le insidie del tempo, mantenendo forme più o meno riconoscibili e il cui elenco tipico include le (Grandi) Piramidi egizie e la Sfinge (di Giza) – e questi sono, evidentemente, nomi sia di un tipo di edificio e di scultura sia di specifiche icone (Curl 1994) –, il Pantheon e il Colosseo di Roma, l'Acropoli-Partenone di Atene, il Taj Mahal, il Pichu, le principali moschee del mondo islamico e le cattedrali gotiche. Architetti, professori e critici (come probabilmente anche direttori di marketing e pubblicità) consumano ore e ore nel tentare di spiegare che cosa renda grandioso un edificio grandioso, che cosa rende famoso un edificio famoso, e la natura del legame tra

³⁵ Vedi anche la distinzione tra *age-value* e *newness value* (Riegl 1998) nella trattazione di quello che l'autore chiamava nel 1928 il «culto moderno dei monumenti».



Fig. 10 – Il Palazzo del Congresso di Niemeyer a Brasilia (1960), un'icona nazionale dai molteplici significati. Fonte: Leslie Sklair

grandioso e famoso. A conservare la fama di questi posti famosi, tralasciando la questione di che cosa li renda grandiosi, è chiaramente, come accennato sopra, la pubblicità di ogni tipo. Ne sono una prova le guide turistiche e la letteratura pubblicitaria dei luoghi che ospitano queste icone. La cultura-ideologia del turismo consumista assicura che il bacino di queste icone storiche venga continuamente ampliato, fenomeno definito da Vale (1999) «monumenti mediatici».

CONCLUSIONI

L'architettura iconica contemporanea è oggi aziendale a un livello storicamente inedito, come mostrano i grattacieli che proclamano la ricchezza e il potere delle maggiori imprese transnazionali, siano esse banche, società che producono beni e servizi o, come spesso avviene, quartieri generali di aziende di cui la maggior parte delle persone sa davvero poco. In più, molti edifici e spazi iconici (specificatamente i centri e i parchi a tema) sono aziendali, anche se non sempre identificati con un'azienda specifica.

Sicuramente esistevano icone di questo tipo prima del 1950, così come sono state edificate icone di Stato e/o religiose dopo la seconda metà del XX secolo. Brasilia, la capitale del Brasile creata artificialmente, fu indubbiamente voluta e costruita dalle persone che amministravano lo Stato negli anni cinquanta, tuttavia, come ha sostenuto Holston (1989), le imprese locali ed estere erano profondamente coinvolte nella creazione di questa città modernista, nonostante la retorica egualitaria dei suoi fondatori (figura 10). E se abbiamo molti esempi di ricostruzioni

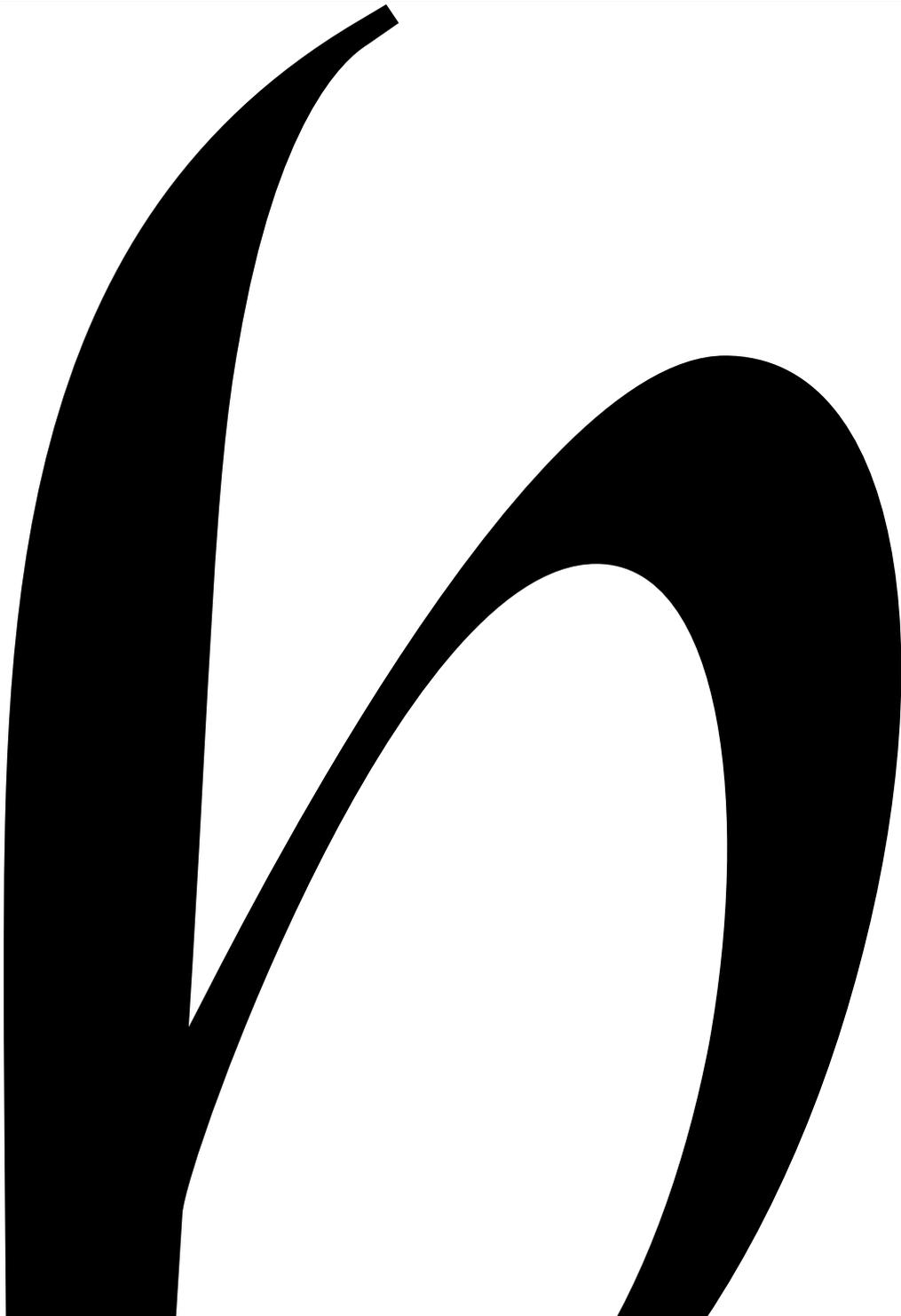
di città-capitali nazionali intraprese dagli Stati, questa potrebbe essere l'ultima grande città nuova costruita da uno Stato democratico. Le più recenti teorie della città infinita e della città dispersa, tra le altre, suggeriscono che – all'epoca della globalizzazione capitalista – lo Stato locale e/o nazionale non ha il potere di indirizzare la pianificazione urbana in alcun senso. I politici e i professionisti che globalizzano possono sostenere la creazione di icone locali, nazionali e anche globali di successo nelle città, solo se restano all'interno della "cornice" definita dal settore delle imprese, come membri di minor peso all'interno della classe capitalista transnazionale.

La TCC sostiene la produzione di architettura iconica allo stesso modo, e per gli stessi motivi, di tutte le icone culturali, ovvero coinvolgendo artisti creativi, a diversi livelli, per costruire significati e per rappresentare efficacemente il proprio potere al fine di massimizzare i benefici commerciali per la classe capitalista. La natura dell'ambiente costruito rafforza potentemente i sistemi valoriali, e la scelta di quali edifici e spazi diventano iconici non è mai arbitraria, come conferma la storia delle icone di resistenza.

Per alcuni aspetti ciò somiglia ai modi in cui lo Stato e/o le élite religiose sostenevano la produzione di architettura iconica. In altri se ne discosta. Ulteriori studi sull'architettura iconica nell'era globale e preglobale – che si concentrino, per esempio, su come l'iconicità possa essere persa e conquistata e sul perché molte "icone" deliberatamente prodotte non abbiano successo – amplieranno la nostra conoscenza e la nostra comprensione non solo di edifici, spazi e architetti, ma del più ampio ruolo giocato dalla rappresentazione, dal simbolismo e dalle estetiche nel fare e nel rifare il nostro mondo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Attoe W., *Skylines: Understanding and Moulding Urban Silhouettes*, Wiley, Chichester 1981.
- Beck U., *World Risk Society*, Polity Press, Cambridge 1999 (trad. it. *La società globale del rischio*, Asterois, Trieste 2001).
- Betsky A., *Icons: Magnets of Meaning*, Chronicle Books, San Francisco 1997.
- Boime A., *The Unveiling of the National Icons: A Plea for Patriotic Iconoclasm in a Nationalist Era*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- Boudon P., *Lived-in Architecture: Le Corbusier's Pessac Revisited*, Lund Humphries, London 1972.
- Broadbent G., *Design in Architecture: Architecture and Human Sciences*, Wiley, London 1973.
- Castells M., *Rise of the Network Society*, Blackwell, Oxford 2000 (trad. it. *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 2002).
- Chung C., Inaba J., Koolhaas R., Leong S.T. (eds.), *Great Leap Forward*, Harvard Design School, Cambridge (Ma) 2001.
- Cody J., *Exporting American Architecture: 1870-2000*, Routledge, London 2003.
- Collins C., Collins G., "Monumentality: a critical matter in modern architecture", in "Harvard Architecture Review" IV, 1984, pp. 15-35.
- Crinson M., *Empire Building: Orientalism and Victorian Architecture*, Routledge, London 1996.
- Curl J.S., *Egyptomania: The Egyptian Revival as Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester University Press, Manchester 1994.
- Curtis W., *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon, London 1996.
- Davis M., *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*, Vintage Books, New York 1992 (trad. it. *La città di Quarzo*, manifestolibri, Roma 2008).
- Desai G., Nair S. (eds.), *Postcolonialisms: An Anthology of Cultural Theory and Criticism*, Berg, Oxford 2005.
- Dovey K., *Framing Places: Mediating Power in Built Form*, Routledge, London 1999.
- Eisenman P., "Interview: Gerald Hines and Peter Eisenman", in "Skyline", October 1982.
- Evans H. (ed.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, Metropolitan Museum and Yale University Press, New York 2004.
- Faist T., *The Volume and Dynamics of Migration*, Oxford University Press, Oxford 2000.
- Fierro A., *The Glass State: The Technology of the Spectacle*. Paris, 1981-1998, MIT Press, Cambridge (Ma.) 2003.
- Frieden B.J., Sagalyn L.B., *Downtown, Inc. How America Rebuilds Cities*, MIT Press, Cambridge 1991.
- Friedman M., *Architecture + Process. Gehry Talks*, Thames & Hudson, London 1999.
- Giedion S., "The need for a new monumentality", in "Harvard Architecture Review", IV, 1984.
- Gombrich E.H., *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon, London 1972 (trad. it. *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1978).
- Haan H.D., Haagsma J., *Architects in Competition*, Thames & Hudson, London 1988.
- Herman E., McChesney R., *The Global Media: The New Missionaries of Corporate Capitalism*, Cassell, London 1997.
- Holston J., *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasilia*, University of Chicago Press, Chicago 1989.
- Ibelings H., *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization*, NAI, Rotterdam 1998.
- Jencks C., *Modern Movements in Architecture*, Penguin, London 1985.
- Jencks C., *The Iconic Building: The Power of Enigma*, Frances Lincoln, London 2005.
- Jencks C., Sudjic D., "Can we still believe in iconic buildings?", in "Prospect", June 2005, pp. 22-26.
- Jonas A., Wilson D. (eds.), *The Urban Growth Machine: Critical perspectives, Two Decades Later*, State University of New York Press, Albany 1999.
- Kieran S., "The architecture of plenty: theory and design in the marketing age", in "Harvard Architecture Review", n. 6, 1987, pp. 103-113.
- King A., *Spaces of Global Cultures: Architecture Urbanism Identity*, Routledge, London 2004.
- Knowles E. (ed.), *Oxford Dictionary of Quotations*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- Koenig G., *Iconic LA*, Navigator Press, Pasadena (Ca.) 2000.
- Koolhaas R., "Architecture and globalization", in Sanders W.S. (ed.), *Reflections on Architectural Practices in the Nineties*, Princeton Architectural Press, New York 1996, pp. 232-239.
- Krishnaswamy R., Hawley J. (eds.), *The Postcolonial and the Global*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.
- Larson M.S., *Behind the Postmodern Façade: Architectural Change in Late Twentieth Century America*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1993.
- Lechner F., Boli J. (eds.), *The Globalisation Reader*, Blackwell, Oxford 2003.
- Lehmann-Haupt H., *Art Under a Dictatorship*, Oxford University Press, Oxford 1954.
- Lipstadt H. (ed.), *The Experimental Tradition: Essays on Competitions in Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 1989.
- Lipstadt H., "Learning from St. Louis", in "Harvard Design Magazine", n. 14, 2001, pp. 4-15.
- Lynch K., *The Image of the City*, MIT Press, Cambridge (Ma.) 1960 (trad. it. *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia 1964).
- Marcuse P., Kempen R.V. (eds.), *Globalizing Cities: A New Spatial Order*, Blackwell, Oxford 2000.
- Meyer H., *City and Port: London, Barcelona, NY and Rotterdam*, International Books, Utrecht 1999.
- Migayrou F., Brayer M.A. (eds.), *Archilab: Radical Experiments in Global Architecture*, Thames & Hudson, London 2003.
- Ockman J., "The yes man", in "Architecture", March 2002, pp. 77-79.
- Pawley M., *Norman Foster: A Global Architecture*, Thames & Hudson, London 1999.
- Rattenbury K. (ed.), *This Is Not Architecture*, Routledge, London 2002.
- Riegl A., "The modern cult of monuments: its character and its origins", in Hays K.M. (ed.), *Oppositions: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*, Princeton Architectural Press, New York 1988, pp. 621-651.
- Said E., *Orientalism*, Pantheon Books, New York 1978 (trad. it. *Orientalismo*, Feltrinelli, Milano 1999).
- Sanders J., *Celluloid Skyline: New York and the Movies*, Bloomsbury, London 2001.
- Sarkis H., *Le Corbusier's Venice Hospital*, Prestel Verlag, Berlin 2001.
- Seidler H., *The Grand Tour: Travelling the World with an Architect's Eye*, Taschen, Köln 2004.
- Serrano P., "Framing icons: Two Girls, two audiences. The photographing of Case Study House #22", in Rattenbury K. (ed.), *op. cit.*
- Sklair L., *The Transnational Capitalist Class*, Blackwell, Oxford 2001.
- Sklair L., *Globalization: Capitalism and its Alternatives*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Sklair L., "The transnational capitalist class and contemporary architecture in globalizing cities", in "International Journal of Urban and Regional Research", n. 29, 2005, pp. 485-500.
- Sklair L., "Review article: Do cities icons?", in "Urban Affairs" (di prossima pubblicazione).
- Smith P., Guarnizo L. (eds.), *Transnazionalism from Below*, Transaction Books, Brunswick (NJ) 1998.
- Sorkin M. (ed.), *Variations on a Theme Park*, Noonday, New York 1992.
- Thiel-Siling S. (ed.), *Icons of Architecture: The 20th Century*, Prestel, München 2005.
- Tombesi P., "A true south for design?: the new international division of labour in architecture", "Architectural Research Quarterly", n. 5, 2001, pp. 171-179.
- Tung A., *Preserving the World's Great Cities*, Clarkson Potter, New York 2001.
- Twombly R., *Power and Style: A Critique of Twentieth-century Architecture in the United States*, Hill and Wang, New York 1995.
- Vale L., *Architecture, Power, and National Identity*, Yale University Press, New Haven (CT) 1992.
- Vale L., "Mediated monuments and national identity", in "Journal of Architecture", n. 4, 1999, pp. 391-408.
- Van Leeuwen T., *The Skyward Trend of Thought: The Metaphysics of the American Skyscraper*, MIT Press, Cambridge (Ma.) 1988.
- Venturi R., Brown D.S., Izenour S., *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT Press, Cambridge (Ma.) 1977.
- Vertovec S., Cohen R. (eds.), *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context, and Practice*, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Wharton A.J., *Building the Cold War: Hilton International Hotels and Modern Architecture*, University of Chicago Press, Chicago 2001.
- Zukin S., *The Cultures of Cities*, Blackwell, Oxford 1996.



LA PINACOTECA DI BRERA. UNA STORIA MILANESE

*di Dario Trento, docente di Storia dell'arte
all'Accademia di Belle Arti di Brera*

Nel corso del 2009 la Pinacoteca di Brera ha progettato i festeggiamenti per il secondo centenario dalla sua fondazione, facendo riferimento all'inaugurazione del museo avvenuta il 15 agosto 1809 nelle sale ricavate dalla chiesa di Santa Maria di Brera. In realtà la Pinacoteca dell'Accademia delle Belle Arti di Milano era già stata inaugurata tre anni prima, nel maggio 1806, con una diversa collocazione nel palazzo di Brera e con un ordinamento significativamente differente. Sarebbe ingeneroso sostenere adesso che la scelta di festeggiare il 2009 in alternativa al 2006 sia dovuta a un orientamento preciso del museo, perché il suo calendario è dettato molto più dai tempi dei restauri del palazzo e dal logorante sforzo di realizzare il tante volte progettato (e sempre aleatorio) ampliamento. Resta il fatto che il festeggiamento "sghembo" si incastra perfettamente nella storia del museo, sempre diviso tra due anime e due vocazioni: quella di museo principe lombardo e quella di testimone autorevole dell'arte italiana. In ogni caso resta una riprova del forte carattere civile e civico che impronta tutta la sua storia.

VIENNA NON CONDIVIDEVA

Alla fine del secolo XVIII, quando a Milano ha preso forza la consapevolezza della necessità di una collezione pubblica d'arte, occorre fare i conti con le conseguenze del vuoto di un'autonoma produzione artistica in città che durava da più di un secolo. L'arte lombarda era stata sovrana in Italia ed Europa nei secoli XIV e XV, ma si era ridotta a dimensioni provinciali dopo il 1535, quando lo Stato di Milano aveva perso l'autonomia politica. La difesa della sua autonomia, tentata dagli artisti lombardi e dalla Chiesa milanese (con la formazione delle due collezioni pubbliche dell'Ambrosiana e del cardinal Monti nell'arcivescovado nel secolo XVII), non ha impedito che dalla metà del Seicento la liquidazione dell'identità artistica milanese diventasse inevitabile. Così, quando gli eruditi di fine Settecento hanno cercato di recuperare le vicende storiche di quella civiltà artistica, si sono trovati di fronte alla voragine di un vuoto di memoria.

È stata la ripresa delle arti nella seconda metà del Settecento ad accendere la volontà di ricostruire la memoria dell'arte in Lombardia. Già nel 1773 il progetto di un'Accademia di Belle Arti per Milano prevedeva, al suo interno, la costituzione di una collezione di pittura. Quando poi l'Accademia è stata effettivamente fondata nel 1776, il primo segretario a essere scelto per la sua conduzione è stato Francesco Albuzio, un erudito che raccoglieva memorie sui pittori milanesi. Stessa cosa vale per il suo successore, l'abate bolognese Carlo Bianconi, che ha raccolto mappe e disegni dei monumenti di Milano con l'intento di realizzare, attraverso una guida della città (1783, 1787 e 1795), il primo censimento del suo patrimonio artistico. Ma l'amministrazione austriaca non divideva il progetto di un museo

d'arte pubblico milanese, considerando l'Accademia una scuola finalizzata a formare maestranze qualificate. I soldi pubblici che venivano spesi per il patrimonio erano dirottati a Milano sulla biblioteca da poco fondata nel palazzo di Brera.

Quindi, in assenza di un'azione governativa, la conservazione e la memoria del patrimonio artistico lombardo restavano affidate all'iniziativa dei privati. Perciò Albuzio e Bianconi (assieme al funzionario statale Venanzio De Pagave) affiancavano agli studi sulle arti il collezionismo di disegni e dipinti, e nello stesso periodo l'aristocratico Giacomo Melzi aveva raccolto la prima collezione intenzionalmente specializzata nell'arte lombarda del Rinascimento. Essa comprendeva un insieme di dipinti di qualità forse mai eguagliata in seguito, con opere di Perugino, Bramantino, Luini, Cesare da Sesto, Zenale, Bergognone e altri. Che l'esigenza di una pubblica raccolta d'arte per Milano restasse fortemente sentita lo dimostra, per esempio, il dono all'Accademia di Milano di un cartone ritenuto di Gaudenzio Ferrari (in realtà di Lanino) fatto da Venanzio De Pagave l'8 giugno 1790 con la seguente motivazione: «Ho inteso con particolare soddisfazione che il R. Governo siasi determinato già da alcun tempo di unire in Brera ad eccitamento della Gioventù iniziata alle Belle Arti tutte quelle Pitture, che per la riforma di alcune malagiate chiese di questa Capitale sono rimaste inoperose e che per la loro vetustà e qualità meritavano di essere collocate nel Sacario delle Arti e delle Scienze». Ma anche quella volta si era trattato di una falsa partenza.

Quattro anni prima, nel 1786, Giacomo Melzi aveva chiesto al governo di acquistare sei dipinti depositati in Accademia. Si trattava di tre tavole di Perugino e di tre ritenute di Bernardino Luini (in realtà di Giovanni Agostino da Lodi) provenienti

dalla Certosa di Pavia e portate a Milano da Giuliano Traballese, non ancora per avviare la sospirata collezione d'arte della scuola ma per offrirle in dono all'imperatore. Rifiutate dal museo di Vienna che già possedeva opere significative di quegli autori, queste erano state messe a disposizione del mercato con il rischio concreto di uscire dal territorio dello Stato. Nella sua richiesta d'acquisto Melzi fa notare la cosa esplicitamente, richiamando l'esportazione della *Vergine delle rocce* di Leonardo avvenuta solo un mese prima: «Anche l'antico dipinto di Leonardo trasportato dalla chiesa di San Francesco di questa città nello spedale di S.ta Caterina, avendo incontrato la stessa sorte, è stato venduto nello scorso mese di Agosto al Professore Inglese Amilton». Il collezionista milanese aveva giustificato la propria offerta come atto di salvaguardia del patrimonio milanese: passando alla sua collezione, infatti, quelle opere sarebbero «continue a rimanere nello Stato, a differenza di quella di Leonardo diggià trasmessa a Londra».

CON NAPOLEONE LA PROSPETTIVA CAMBIA

Nel 1796 l'arrivo di Napoleone in Lombardia aveva cambiato radicalmente le prospettive. Il pittore Andrea Appiani, tra i primi milanesi andati a rendere omaggio al generale francese, aveva infatti ricevuto l'incarico di presiedere una commissione per le requisizioni artistiche che solo una malattia gli ha impedito di espletare concretamente.

Il governo francese aveva ripreso le soppressioni dei beni ecclesiastici il 27 luglio 1796, questa volta con il progetto dichiarato di trattene in proprietà pubblica le opere alienate di maggior pregio. La disposizione, però, in una prima fase era rima-

sta lettera morta. Solo nel 1799 sei dipinti erano arrivati effettivamente in Accademia, provenienti dalla chiesa milanese dei Santi Cosma e Damiano: due pale di Subleyras e una, rispettivamente, di Pompeo Batoni, Giuseppe Bottani, Francesco Gessi e Alessandro Tiarini. E solo il 21 maggio 1802 Appiani era stato nominato ufficialmente commissario di Belle Arti, mentre solo a partire dall'agosto 1803 aveva ricevuto l'istruzione di inviare nelle due Accademie nazionali di Milano e Bologna le opere di prima scelta delle requisizioni, per «formare in entrambe una Collezione, che offra agli studenti la storia progressiva dell'arte da' suoi primordi sino al presente, e gli esempi delle diverse maniere d'uno stesso artista». Il progetto di una collezione pubblica nell'Accademia di Milano entrava finalmente in fase di realizzazione.

Dall'interno dell'Accademia il segretario Giuseppe Bossi, nominato nel 1801, si era nel frattempo messo in moto autonomamente nella stessa direzione: il 22 maggio dello stesso anno, coinvolgendo un commissario governativo del dipartimento dell'Agogna (Novara), aveva cercato di recuperare un'Assunta di Lanino munita di "nome e data" dell'autore (quindi particolarmente adatto alle esigenze di una collezione pubblica) proveniente da San Francesco di Novara. Attraverso i nuovi Statuti dell'Accademia, pubblicati il 1° settembre 1803, il segretario aveva progettato di dotare la scuola degli strumenti delle esposizioni annuali (che avrebbero dovuto fornire i modelli in ogni ramo della produzione artistica) e del museo (che avrebbe dovuto proporre gli esempi antichi), per farla diventare il motore del sistema dell'arte milanese.

Bossi ha inaugurato di fatto il museo dell'Accademia nel maggio 1806, contemporaneamente all'apertura della seconda Esposizione di Brera, accompa-

gnandolo con una guida che ne forniva le chiavi d'uso. Le sale si dividevano in modo equilibrato tra pittura e scultura, e la pittura era raggruppata in precisi insiemi. Un gruppo di autoritratti e ritratti di artisti, prevalentemente milanesi, in buona parte già pubblicati da Francesco Antonio Albuzio nel suo *Museo Milanese* del 1776 e acquistati personalmente da Bossi per donarli all'Accademia, veniva presentato in un apposito "Gabinetto" come base argomentativa per stimolare l'avvio della storiografia sull'arte milanese. Seguivano poi tre sale, la prima dedicata a Bramante (dalla presenza al suo interno della *Crocifissione* di Bramantino), la seconda a Raffaello (per la pala dello *Sposalizio*) e la terza a Luini (da due suoi affreschi provenienti dalla cappella di San Giuseppe nella chiesa di Santa Maria della Pace). I riferimenti erano quindi a tre pittori del Rinascimento modelli di classicismo, quello universale di Raffaello, quello introdotto da Bramante a Milano a fine Quattrocento e quello lombardo di Luini. Per la scultura era stata operata una scelta di calchi dalle statue antiche codificate negli studi di Ennio Quirino Visconti, completata con aggiunte di scultura rinascimentale (il calco della *Porta del Paradiso* di Ghiberti e il sepolcro milanese in marmo del vescovo Bagaroto) e gessi moderni di Canova. Che il museo di Bossi intendesse promuovere un classicismo declinato in chiave programmaticamente lombarda lo dimostrava la prima sala. Dedicata alle opere moderne, essa presentava lavori di artisti contemporanei lombardi per lo più formati dall'Accademia, esibiti come modelli per le diverse necessità della produzione artistica, dall'iconografia napoleonica al rapporto con i modelli antichi, alla promozione dei prototipi d'avanguardia. Nel museo di Bossi l'incarico di Appiani per il patrimonio artistico risultava quasi ignorato e le stesse opere del pittore, escluse significativamente dalla

Sala delle opere moderne, comparivano in posizione marginale.

Per entrare nel museo dell'Accademia le opere selezionate da Appiani avevano dovuto passare il filtro ulteriore del segretario. D'altra parte Bossi aveva continuato a cercare autonomamente opere per la raccolta. Saputo che, per la morte del collezionista Sannazzaro, lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello era passato nel patrimonio dell'Ospedale Maggiore, ne aveva proposto l'acquisto per l'Accademia al ministro dell'Interno. La lettera di richiesta di Bossi era datata 10 giugno 1804, le trattative erano proseguite fino al 30 dicembre 1805 e la tavola era arrivata a Brera il 27 aprile 1806, alla vigilia dell'apertura del museo. Ma in tutta l'operazione Appiani aveva figurato solo per la firma apposta alla ricevuta di ritiro dell'opera.

L'impostazione marcatamente militante data da Bossi al museo dell'Accademia non era condivisa da tutti i membri dell'Accademia e nemmeno dalla parte del governo che sosteneva Appiani. Di conseguenza quando, nel febbraio 1807, Bossi aveva dato le dimissioni da segretario, subito Appiani era stato nominato conservatore della Pinacoteca. Stava infatti procedendo un progetto alternativo di museo che intendeva dare una diversa visibilità alla massa di dipinti pervenuti dalle soppressioni, in grandi sale ricavate dalla parte superiore della navata centrale di Santa Maria di Brera.

Il 15 agosto 1809, giorno onomastico di Napoleone, Appiani aveva presentato la nuova Pinacoteca, ordinata in modo molto più convenzionale della precedente. Se il museo di Bossi presentava 85 dipinti, la Pinacoteca di Appiani ne allestiva 139. Erano disposti a parete con rigida simmetria, i quadri delle medesime dimensioni posizionati in corrispondenza, quelli di soggetto religioso

affrontati con altri di soggetto religioso e le scene di genere con le scene di genere. Le opere erano esibite in doppia fila, in basso quelle di piccole dimensioni e di preferenza di autori celebri, in alto quelle più grandi e di autori secondari o ignoti. Ora il carattere lombardo non era più in evidenza programmatica, ma la raccolta presentava una più generica illustrazione della pittura italiana.

Anche l'allestimento del 1809 era destinato a durare pochi mesi. Nel 1810 la ripresa delle soppressioni religiose aveva infatti costretto Appiani a nuove ricognizioni e selezioni, ora non più solo in Lombardia, Veneto, Emilia e Romagna, ma anche nelle Marche e in Umbria, con il risultato di far arrivare a Brera, nel corso del 1811, 468 nuovi dipinti. Anche il nuovo museo "scoppiava" e in più si mostrava pesantemente sbilanciato sui soggetti religiosi: in pratica risultava una mappa capillare della pittura ecclesiastica delle regioni del Nord e Centro Italia. Per correggerne la monotematicità erano state introdotte alcune correzioni. Nel febbraio 1811 erano stati inseriti sei dipinti "da cavalletto" del Seicento bolognese provenienti dalla collezione Sampieri di Bologna; tra febbraio 1811 e aprile 1812 erano state prelevate altre diciotto tele della medesima tipologia e cinque disegni dalla collezione del cardinal Monti depositata in Arcivescovado, mentre nel 1813 Vivant Denon aveva inviato i cinque dipinti che ancor oggi formano la spina dorsale della sezione straniera della Pinacoteca (Rubens, Van Dyck, Rembrandt e Joardaens), in sostituzione di cinque opere italiane scelte per il Musée Napoleon di Parigi – la *Pala Casio* di Boltraffio, due tavole di Moretto, un Marco d'Oggiono e un Carpaccio.

Nell'aprile 1813 un colpo apoplettico aveva colpito Appiani, interrompendone l'azione di commissario delle Arti e conservatore della Pinacoteca. Alla sua

uscita di scena era corrisposto il rientro di Bossi con il proseguimento del suo diverso progetto: il 14 maggio 1813 il pittore risultava presente al convento delle Vetere di Milano a scegliere brani di affresco di Luini da far trasportare in Pinacoteca. Infatti l'abbandono della carica di segretario non aveva interrotto il progetto dell'artista per il patrimonio artistico milanese. Come già gli eruditi suoi predecessori, anch'egli si era impegnato personalmente in acquisti di opere e materiali d'arte, fino a mettere insieme una ricchissima biblioteca, una collezione di dipinti, una stupenda raccolta di disegni, oltre a materiali di archeologia e ceramiche rinascimentali. Nell'intenzione di Bossi questi materiali dovevano contribuire a valorizzare l'arte lombarda nell'ambito della civiltà artistica italiana.

Liberato dalla gestione dell'Accademia, Bossi si era buttato in un progetto di ricostruzione del *Cenacolo* di Leonardo. Aveva realizzato sistematici rilievi dall'originale e da copie o derivazioni dei seguaci lombardi dell'artista, allo scopo di produrre una restituzione a mosaico dell'opera che ne fissasse l'aspetto iniziale (perduto nell'originale) in forma permanente. Il lavoro era stato accompagnato da Bossi con un libro che conteneva una sofisticata interpretazione iconografica del dipinto di Leonardo, la prima ricostruzione della storia dell'arte lombarda del Rinascimento e un manifesto ideologico per la nuova generazione degli artisti lombardi. Appena terminata l'impresa Bossi era poi passato alla redazione di quella storia dell'arte lombarda che gli eruditi settecenteschi avevano più volte auspicato e avviato, senza però mai riuscire a concretizzarla. La morte precoce gli ha impedito di terminare il progetto. Se la storia degli artefici milanesi fosse arrivata alle stampe e le raccolte dell'artista fossero confluite nel patrimonio dell'Accademia, la storiografia artisti-

ca lombarda avrebbe anticipato la propria ripresa di mezzo secolo e il patrimonio pubblico dell'arte milanese sarebbe balzato tra i nuclei d'arte significativi d'Europa. Anche così, quello che delle collezioni dell'artista è confluito nel patrimonio pubblico di Milano, le raccolte di antichità e le ceramiche rinascimentali, oltre al *Cristo morto* di Mantegna, basta per segnare il profilo in modo indelebile. Nel patrimonio milanese, comprata dallo Stato per l'Accademia, era entrata a far parte anche la copia a olio del *Cenacolo* realizzata da Bossi. Nella *Guida* del 1822 essa apriva la raccolta dei dipinti moderni premiati nei Grandi concorsi, mentre l'ultima sala, anticamera alla Pinacoteca dedicata agli artisti lombardi moderni, conteneva nella volta l'affresco di *Apollo radiante circondato dalle Ore* di Appiani. Gli accademici di Brera avevano scelto di aprire e chiudere la sezione moderna del museo pubblico milanese con opere dei due padri fondatori della raccolta d'arte dell'Accademia.

IL RITORNO DEGLI AUSTRIACI

Nel 1815, con il ritorno del governo austriaco, un'accurata ricognizione inventariale aveva fotografato lo stato della Pinacoteca. Le opere erano radunate in quattro sale in successione sostanzialmente cronologica, a partire dal fondo della galleria napoleonica. Le sale prendevano il nome dall'autore dell'opera più prestigiosa in esse contenuta e così dalla sala di Gentile Bellini si passava a quella di Paolo Veronese, poi a quella di Domenichino, dei pittori del Settecento e della collezione dei ritratti e autoritratti degli artisti, infine alla cosiddetta Sala dei professori, che conteneva un gruppo di diciassette opere. Alle quattro sale grandi si aggiungeva-

no due salette laterali dedicate a Lorenzo Costa e Raffaello. Complessivamente la raccolta comprendeva 301 dipinti esposti, a cui andavano aggiunti 34 affreschi del Rinascimento lombardo collocati in un atrio esterno alla Pinacoteca.

Una relazione del febbraio 1815, redatta probabilmente dal segretario Zanoia, aveva prospettato la necessità di selezionare, all'interno dell'allestimento, una sala di pittura lombarda: «Sarebbe poi di un necessario decoro alla Lombardia il formare una collezione in serie della Scuola Lombarda cominciando dai quattrocentisti fino ai nostri tempi». La sala era stata poi allestita nel 1817 per la cura di Ignazio Fumagalli.

Nel 1822 la *Guida*, pubblicata alla vigilia del mezzo secolo di vita dell'Accademia e a sedici anni dall'apertura del primo museo di Brera, conteneva una dettagliata descrizione delle collezioni presenti a quella data. La serie dei premi per i concorsi dal 1805 al 1822 aveva prodotto una dimostrazione sistematica dell'arte lombarda moderna. A essa si aggiungeva la Pinacoteca con opere diverse, dove – nell'atrio degli affreschi e nella sala dei pittori lombardi – era possibile ottenere una presentazione sistematica dell'arte lombarda antica e moderna. La Pinacoteca comprendeva ora cinque sale grandi e quattro piccole, nel complesso tre vani in più dell'allestimento del 1815.

L'impianto della *Guida* spiega la concomitanza di due sontuose pubblicazioni in corso di realizzazione negli stessi anni. La prima, dedicata alla Pinacoteca dell'Accademia, era stata iniziata nel 1812 per cura dell'incisore Michele Bisi, con i commenti del direttore della Biblioteca Braidense Robustiano Gironi, continuando a uscire in dispense negli anni della restaurazione austriaca fino al 1833. Il primo volume era dedicato alla pittura veneta, il secondo a "scuole

varie" e il terzo alla scuola lombarda. Se consideriamo che nel 1815 la Pinacoteca esponeva 335 tra dipinti e affreschi mentre il catalogo del 1838 ne contava 498, possiamo misurare il valore documentativo delle 258 opere illustrate nelle guide.

La seconda pubblicazione, dedicata all'illustrazione della parte moderna del museo dell'Accademia, è stata impresa altrettanto ingente, di lunga gestazione e dai confini non definiti, perché rimasta incompiuta. I due frontespizi disponibili indicano due date, 1821 e 1825, che segnano forse solo un cambio di editore (da Pogliani e Destefanis), mentre c'è un terzo passaggio all'editore Pirola nel 1846 che non ha avuto fortuna. Variamente legati a seconda delle collezioni, i fascicoli dell'opera documentano tutti i lavori premiati dall'anno 1805 al 1843 nelle classi di Architettura, Ornato, Pittura, Scultura, Figura e Incisione. L'edizione si è prolungata per più di venticinque anni, dal 1821 a poco dopo il 1846. Insieme le due grandi imprese editoriali venivano a illustrare dettagliatamente le collezioni pubbliche milanesi, dimostrando il prestigio da esse ottenuto a poco meno di mezzo secolo dal loro avvio.

La *Guida* della Pinacoteca uscita nel 1838 sembrava fotografare un ordine completamente rivoluzionato rispetto a quello del 1822, ma la verifica dettagliata delle disposizioni permette di riscontrare che, di fatto, i cambiamenti sono stati limitati. Motivo dell'apparente variazione, in realtà, è stato lo spostamento dell'entrata del museo con il conseguente cambio della numerazione delle sale. Invece che dalle sale delle opere moderne, ora si entrava in Pinacoteca dal corridoio degli affreschi, con il risultato di rivoluzionare completamente la percezione della collezione; ma la disposizione delle opere era rimasta pressoché invariata. In verità una sostanziale mutazione era subentrata nella percezione

dell'intera raccolta di pittura antica dell'Accademia, che da punto finale di un organismo più vasto ora cominciava a presentarsi come museo autonomo. Il senso del percorso del 1838 è quello che vige ancora oggi. Nel catalogo di quell'anno le opere allestite risultavano 428, a cui si aggiungevano i 70 affreschi dell'atrio, per un totale di 498 unità. Il catalogo successivo è uscito nel 1863, venticinque anni dopo il precedente, e dopo una rivoluzione e due guerre che avevano trasferito Milano dall'impero asburgico al Regno d'Italia. Nel museo, nel frattempo, erano cambiate solo 25 collocazioni e il numero delle opere esposte era aumentato di sole 25 unità. Il catalogo era il ricalco di quello del 1838, a parte un'aggiunta smilza ma fondamentale: due paginette che correggevano l'attribuzione di 80 opere. Nella sua *Storia della Pinacoteca* Corrado Ricci informa che Giovanni Morelli era stato incaricato nel 1861 di redigere un nuovo catalogo di Brera. Le note del catalogo del 1863 risultano derivare da suoi suggerimenti e vanno quindi considerate come la prima delle sue celebri revisioni dei musei europei che hanno rivoluzionato i metodi della storia dell'arte. (Nel 1855 era arrivata in dono a Brera la collezione Oggioni, ma per volontà del donatore era stata allestita come museo autonomo e quindi, per il momento, non poteva entrare nel catalogo della Pinacoteca.)

Se poco si era mosso all'interno della Pinacoteca, un segno evidente delle rivoluzioni in corso arrivava dal cortile di Brera, dove il 1° aprile 1864 era stata collocata la statua in bronzo di Napoleone, modellata da Canova per il Foro dedicato da Milano all'imperatore. In questo modo veniva forzato il programma di utilizzo del luogo assestato dagli inizi dell'Ottocento, che prevedeva di farne la sede di celebrazione di uomini illustri lombardi.

Il nuovo Stato italiano aveva programmato di rendere autonome le pinacoteche dalle Accademie e riordinarle con criteri aggiornati alle nuove metodologie della storia dell'arte. Il modello più avanzato in Europa, rappresentato dal museo di Berlino, in Italia era già stato seguito dalle gallerie dell'Accademia a Firenze e dal museo di Perugia. A Brera la *Guida* della Pinacoteca redatta nel 1872 dal suo conservatore Felice De Maurizio ricalcava ancora l'ordinamento del 1838 e del 1863, con solo 50 nuove acquisizioni. Invece quella del 1877 registrava un profondo riordino, come avvenuto. Poiché si entrava nel museo dalla galleria degli affreschi lombardi, nel nuovo allestimento erano stati trasferiti nella prima sala i dipinti lombardi dal Quattrocento al Seicento. Poi seguivano i dipinti veneti, in una sala quelli del Quattrocento e in due quelli del Cinquecento. A quel punto si passava alle cinque salette laterali, le prime due occupate da pittori "veneti minori" del Quattrocento, la terza con i capolavori del museo – lo *Sposalizio* di Raffaello, il *Cristo morto* di Mantegna e la *Vergine col Bambino* di Giotto dal politico di Bologna (sarebbe stata restituita alla Pinacoteca di quella città nel 1894) –, la quarta con opere bolognesi e ferraresi del Cinquecento e del Seicento e la quinta con opere di piccolo formato fiamminghe e olandesi. Tornando quindi alle grandi sale, in una si incontrava la pittura del Cinque-Seicento dell'Italia Centrale con gli "oltralpini" (Rembrandt, Rubens, Van Dyck), nella successiva i bolognesi e i loro seguaci e nell'ultima l'Appiani con i lombardi contemporanei. Nel 1882 la Pinacoteca veniva trasformata in ente giuridico autonomo. In concreto la separazione dall'Accademia è stata realizzata solo qualche anno dopo, il 30 giugno 1889, con un atto che anetteva al nuovo organismo anche il *Cenacolo* di Leonardo,

l'Arco della Pace, i monumenti celebrativi del cortile d'ingresso e delle logge del Palazzo di Brera, i dipinti esposti nelle sale della Pinacoteca e una parte dei dipinti nei magazzini, la collezione Oggioni e parte degli affreschi depositati nel Museo Patrio d'Archeologia. Si è trattato di un'operazione amministrativa innestata in un organismo cresciuto coerentemente per quasi un secolo. Essa si giustificava in parte con il fatto che non provocava nell'immediato mutazioni concrete nell'allestimento delle collezioni, ma gli effetti sarebbero arrivati pochi anni dopo. Della serie di ritratti d'artista avviata da Bossi, cresciuta nel tempo fino a includere i ritratti dei professori di Brera e di artisti antichi e moderni, la Pinacoteca aveva trattenuto solo gli esemplari considerati di pregio, lasciando gli altri all'Accademia. La Galleria d'arte moderna, cresciuta a partire dal 1859 fino a comprendere circa 200 opere, era stata divisa tra le opere acquistate dall'Accademia con il suo fondo esposizioni (che restavano alla scuola) e quelle acquistate dal ministero dell'Istruzione pubblica o donate dai privati (che passavano alla Pinacoteca). C'erano poi i casi singoli. Le quattro scene di genere di Vincenzo Campi giunte a Brera per soppressione nel 1809 dal convento di San Sigismondo di Cremona, già esposte nella prima sala della Pinacoteca nello stesso anno, nell'allestimento del 1822 risultavano ridotte a due (la "pescivendola" e la "fruttarola", allora attribuite a Giulio Campi) mentre le altre due (allora attribuite a Vincenzo Campi) erano finite nei magazzini dell'Accademia. Lì sono riemerse solo una trentina d'anni fa: «Delle quattro nature morte di Vincenzo Campi [...] due furono date all'accademia e due alla pinacoteca. Quest'ultima finì con l'espone una soltanto, lasciando l'altra in deposito. Fu per puro caso che trovai una di quelle affidate all'accademia, ridotta in brandelli, nella stanza del presidente della

stessa accademia, che, con pronta intelligenza, me la consegnò per il restauro, e fu in seguito che la quarta fu trovata, in peggiore stato, nelle scansioni dei depositi dell'accademia».¹ Le soppressioni avevano portato a Brera due grandi nature morte di Evaristo Baschenis che al momento della spartizione erano rimaste all'Accademia, dall'interno della quale sono riemerse solo una quindicina d'anni fa. Ma nel frattempo, nel 1912 e 1915, per documentare l'artista lombardo la Pinacoteca aveva comprato due altre nature morte di minor grandezza e qualità. La tela di Carlo Bonone con l'*Apparizione della Vergine a san Bruno* era arrivata dalla Certosa di Ferrara con le soppressioni del 1808 ed era stata documentata nell'inventario del 1815, nei volumi della *Pinacoteca* di Bisi e Gironi e nella *Guida* del 1822; ma era scomparsa a partire dalla guida del 1838 e finita nei magazzini per restare, con la divisione, nel patrimonio dell'Accademia. Nel 1892 ancora un professore di Brera, Giulio Carotti, aveva stilato il catalogo della Pinacoteca divenuta ente autonomo ed è stato lo stesso Carotti a effettuare la ricognizione dei dipinti del museo in deposito esterno nelle chiese milanesi e lombarde, in due relazioni inviate al ministero il 12 ottobre 1893 e il 26 settembre 1895.

1 C. Bertelli, *Brera dispersa*, Carialo - Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Milano 1984.

FINE OTTOCENTO:
BRERA E CASTELLO SFORZESCO

Nel 1898 diviene nuovo direttore della Pinacoteca Corrado Ricci, a differenza dei suoi predecessori proveniente non più dall'Accademia ma dalla schiera dei funzionari dello Stato impegnati a dare un ordinamento al patrimonio artistico nazionale. Non è possibile afferrare il suo progetto a Brera senza tener conto di quanto parallelamente realizzava Luca Beltrami al Castello Sforzesco.

Nella fortezza rinascimentale, che l'architetto e storico dell'arte milanese aveva salvato dalla distruzione e restaurato, ben presto si era affermata l'idea di allestire il secondo polo museale della città. Alla sua realizzazione servivano però molti fondi museali conservati a Brera. Così il trasferimento al Castello dell'intera Galleria d'arte moderna (che abbiamo visto appartenere in parte all'Accademia e in parte alla Pinacoteca) aveva dato corpo al progetto museografico di Beltrami e contemporaneamente offerto a Ricci nuove sale dove poter espandere la Pinacoteca. Il passo successivo era stato il disallestimento della galleria dei gessi che affacciava su via Brera, la quale, a sua volta, aveva permesso alla Pinacoteca di raddoppiare la propria estensione. Così la collezione di dipinti era stata disposta in un nuovo ordine: gli affreschi recuperati dal Museo Patrio d'Archeologia erano stati uniti a quelli dell'atrio, a sua volta trasformato in prima sala del museo; la collezione Oggioni e alcuni importanti dipinti trasferiti dai depositi esterni e dalle chiese, e integrati nella collezione generale e infine l'insieme così ottenuto era stato ordinato in progressione cronologica per scuole di appartenenza, con l'intento dichiarato di dare alla collezione il carattere di Galleria nazionale. Poiché contemporaneamente alle collezioni raduna-

te nel Castello Sforzesco veniva affidato il ruolo di illustrare prevalentemente il percorso dell'arte lombarda, da quel momento si definiva una precisa attribuzione di ruoli tra Pinacoteca di Brera e Castello Sforzesco: all'una spettava il compito di rappresentare il percorso nazionale dell'arte e all'altro quello di documentare l'area milanese e lombarda. Oltre a questo, il ritrovamento di una decorazione realizzata da Leonardo per Ludovico il Moro in una sala dell'antica Reggia Sforzesca aveva fornito al museo del Castello un'opera autografa del principe degli artisti lombardi che la Pinacoteca di Brera non era riuscita ad avere in più di un secolo di tentativi. Di conseguenza, la presentazione dell'arte lombarda nel nuovo complesso museale era stata organizzata sotto l'egida di quest'opera. Oltre alle collezioni moderne di Brera, al Castello Sforzesco era stato trasferito il Museo Patrio di Archeologia, il cui progetto di fondazione e la prima raccolta dei materiali risaliva ancora a Bossi (la sua collezione di antichità, composta in previsione di un trasferimento alla proprietà pubblica, era stata venduta dagli eredi al museo). Allestito in un primo tempo a Brera nel 1862 e amministrato fino a quel momento da una Consulta formata per lo più da membri dell'Accademia, con il trasferimento al Castello aveva trovato, per la parte medievale e rinascimentale, una contestualizzazione così forte nell'architettura che da quel momento si è identificato con il monumento come presentazione esemplare della civiltà lombarda. Infine, istituendo nel 1905 all'interno del Castello la "Raccolta Vinciana", Luca Beltrami aveva sottratto all'Accademia un'altra delle prerogative che aveva conservato fino a quel momento, quella di biblioteca pubblica milanese di storia dell'arte. Con l'apertura delle collezioni e dell'archivio del Castello l'ulteriore riduzione di ruolo dell'Accademia nel

sistema dell'arte milanese diventava evidente. Il riordino realizzato da Corrado Ricci aveva dato alla Pinacoteca la struttura e l'estensione di una grande galleria internazionale di pittura. Era stato ottenuto con l'integrazione alla fine del percorso di tre sale finali, in gestione congiunta tra la Pinacoteca e l'Accademia, contenenti la collezione di Stefano Stampa (arrivata in dono all'Accademia nel 1900) e i premi dei concorsi governativi di pittura. Quelle sale, restate l'ultima presenza museale della scuola all'interno del palazzo Brera, costringevano ancora le due istituzioni braidensi a una convivenza difficile e reciprocamente onerosa.

ACCADEMIA E PINACOTECA

Intanto, su disposizione ministeriale, erano continuate le divisioni patrimoniali tra Accademia e Pinacoteca. Nel 1901 Francesco Malaguzzi Valeri aveva selezionato dalla collezione di disegni dell'Accademia un gruppo di fogli individuati con un criterio di qualità basato sull'autografia e sulla fama degli autori, nonché sulla tipologia delle composizioni. Ignorando le "accademie" di nudo, i disegni di architettura, ornato, prospettiva e scenografia, lo storico dell'arte aveva scelto i fogli rinascimentali e seicenteschi, con particolare riguardo alle carte bolognesi della collezione Acqua entrate in Accademia nel 1857. Malaguzzi Valeri, storico dell'arte a cui si deve uno scavo archivistico sistematico sull'arte lombarda del Rinascimento, è stato il compilatore del catalogo scientifico della Pinacoteca nel riordinamento di Corrado Ricci, dove per la prima volta è stata ricostruita la storia relativa alle attribuzioni di ogni singola opera esposta. Nel 1908 è arrivato a dirigere la Pinacoteca Ettore

Modigliani, destinato a rimanere alla sua guida – salvo l'allontanamento dal 1934 al 1946 per la sua incompatibilità con il fascismo e per le conseguenze delle leggi razziali – fino al 1947. Per qualificare la collezione, Modigliani ne aveva migliorato la presentazione estetica riallestendo nel 1924-1925 alcune sale e rinnovando le cornici delle opere di maggior valore. Nel 1911 sedici affreschi di Bernardino Luini del ciclo della Pelucca erano stati trasferiti dal Palazzo Reale di Milano e dalla Villa Reale di Monza a Brera, realizzando un'integrazione fondamentale alla collezione lombarda. Modigliani, però, si era preoccupato soprattutto di rafforzare il carattere nazionale della raccolta, acquisendo opere per le zone ancora scoperte della collezione, per esempio il Settecento veneziano.

Il nuovo direttore mal sopportava che in Pinacoteca l'Ottocento fosse rappresentato dai modelli accademici. Il collezionismo ora privilegiava la corrente naturalistica del secondo Ottocento, quasi assente a Brera, e Modigliani, non potendo contare su una campagna di acquisti o su donazioni, si era risolto a procedere per grossi sfrondamenti nell'allestimento. Nel catalogo della Pinacoteca del 1930 ne aveva dato la ragione: «In queste sale [...] sono esposti parecchi dipinti del sec. XIX che in gran parte sono proprietà della R. Accademia di Belle Arti di Brera». Per il direttore questi «non costituiscono una raccolta organica che serva a comporre un quadro anche approssimativo della pittura italiana di quel periodo: tuttavia, essendo presenti fra essi opere di alcuni insigni artisti [...] essi possono, con queste figure rappresentative, dare una qualche eco al visitatore delle qualità dell'arte italiana anche nell'epoca moderna». Perciò era stata privilegiata la figura di Hayez con i suoi ritratti dei protagonisti del Risorgimento nazionale: «La prima sala [...] è dedicata quasi per intero

a Francesco Hayez, di cui il mirabile complesso di grandissimi italiani: Manzoni, D'Azeglio, Cavour, Rosmini, è tale da dare all'artista, non adeguatamente apprezzato finora, la giusta fama».

Nelle sale della Pinacoteca la presenza dell'Accademia si faceva così più ridotta e mal sopportata. Eppure, di lì a qualche anno, anche la contiguità con la scuola d'arte avrebbe contribuito a attribuire alla Pinacoteca un ruolo decisivo nell'affermazione di più adeguati valori artistici all'interno della società civile. Con lo scoppio della guerra tutti i dipinti erano stati riparati in sedi più sicure e nelle sale vuote della Pinacoteca il Centro di azione per le arti aveva organizzato mostre di arte contemporanea. La prima, allestita da Franco Albini e dedicata a Scipione, si è tenuta tra l'8 e il 23 marzo 1941. Un'altra, tra maggio e giugno 1942, è stata dedicata a Carlo Carrà (nominato professore di pittura all'Accademia a fine 1941) e una terza, tra ottobre e novembre dello stesso anno, alla collezione Feroldi di Brescia. La raccolta, che conteneva le *Muse inquietanti* e *Ettore e Andromaca* di De Chirico, oltre a opere centrali di Carrà, Morandi e Scipione, nel 1949 sarebbe entrata nel patrimonio d'arte di Milano con il suo acquisto da parte di Gianni Mattioli.

IL PROGRAMMA DELL'ARTE LOMBARDA DI ROBERTO LONGHI

Parallelo a questi fatti, un evento in apparenza separato era destinato a provocare grandi ricadute nel sistema dell'arte milanese del dopoguerra. Il 16 maggio 1942 Roberto Longhi aveva tenuto la conferenza su Carlo Braccesco alla Società del Giardino, dove aveva esposto il programma di ricostruzione dell'arte lombarda che avrebbe svolto con le mostre

milanesi degli anni cinquanta.

Nell'ottobre 1942 e soprattutto nell'agosto 1943 pesanti bombardamenti hanno provocato l'incendio e il crollo dei soffitti della Pinacoteca. Nella stessa circostanza l'Accademia, per evitare danneggiamenti o trafugamenti, aveva collocato alcuni dei suoi dipinti in uffici pubblici di Milano e della Lombardia. Il ripristino della Pinacoteca è stata una delle priorità della ricostruzione di Milano. Iniziato da Ettore Modigliani, è stato portato a termine nel 1950 da Fernanda Wittgens, nuova soprintendente e direttrice della Pinacoteca.

Le conseguenze della conferenza di Roberto Longhi del 1942 diventavano concretamente visibili. Mentre lavorava alla ricostruzione della Pinacoteca, Fernanda Wittgens preparava una monografia su Vincenzo Foppa accostandosi alla lettura dell'arte lombarda proposta da Longhi. Non solo: nel riordinare la Pinacoteca, la studiosa riportava a galla con forza la sua componente lombarda come essenziale alla sua identità. Nell'atrio d'entrata, infatti, a fianco degli affreschi rinascimentali lombardi, erano stati sistemati gli affreschi trecenteschi della cappella Porro di Mocchirolo, testimonianza della scuola lombarda vicina alla sensibilità luministica di Giovanni da Milano. Longhi aveva fatto partire la vicenda dell'arte lombarda dal passaggio di Giotto in Lombardia; dalle conseguenze di questo, ora la Pinacoteca faceva partire la sua dimostrazione di pittura.

La riapertura della Pinacoteca era stata preceduta, tra novembre 1948 e maggio 1949, dalla mostra sui "Tesori d'arte di Lombardia" al Kunsthaus di Zurigo, nella quale erano stati presentati capolavori dell'arte italiana da musei pubblici e da raccolte private lombarde, ma con all'interno una presentazione dell'arte lombarda che privilegiava la linea

definita da Toesca e Longhi. La mostra di Zurigo era stata seguita, nel 1951, da quella dedicata a Milano a Caravaggio, a cura dello stesso Longhi, e dalla pubblicazione l'anno dopo, nel 1952, del catalogo illustrato della mostra di Zurigo, dove la nuova lettura dell'arte lombarda veniva presentata come programma di ricerca e di ordinamento museale. Nello scritto introduttivo al volume, riconosciuti i meriti di Cavalcaselle, Morelli e Berenson, è a Longhi che Wittgens attribuisce la definitiva identificazione dei «“valori lombardi” per quella sua acuta, originale, rivoluzionaria ricerca dei nessi vitali della pittura italiana fuor del chiuso campo di Toscana». Il tutto vale per la stagione del gotico, ma anche per il Rinascimento, con la messa in evidenza della personalità di Foppa e con lo smantellamento della «persistente tradizione del Leonardismo come fatto sostanziale del Cinquecento lombardo», da sostituire con i valori della pittura bresciana del Cinquecento, prefigurazione di Caravaggio e della rivoluzione da lui portata nella pittura europea del Seicento.

Gli effetti di questa visione si sono tradotti subito in netti rivolgimenti dell'allestimento della Pinacoteca. Nel 1953 un gruppo di affreschi del Rinascimento lombardo, per la gran parte di Luini e della sua scuola, è stato trasferito al nuovo Museo della Scienza e della Tecnica nato sotto l'egida di Leonardo da Vinci. Quale Leonardo, a questo punto? L'astro toscano sottratto al cielo dell'arte lombarda che aveva dominato per un secolo e mezzo era stato spostato a brillare su altre aree del "genio lombardo", ingegneristiche e tecnologiche. Gli affreschi trasferiti da Brera sono stati messi ad arredare le sale del complesso monastico rinascimentale di San Vittore (in parte vi si trovano tuttora), dove era stata allineata la parata dei mo-

dellini delle invenzioni tecniche dello "scienziato" rinascimentale realizzata per la mostra leonardesca milanese dell'anteguerra. Parallelamente all'uscita dei dipinti rinascimentali lombardi dalla Pinacoteca, si registra l'entrata in essa delle testimonianze della linea naturalistica lombarda, da Cristoforo Moretti (1951) a Bonifacio Bembo (1951), da Cariani (1957) a Ceruti (1969), da Giovanni da Milano (1970) a Vincenzo Foppa (1986).

Il riordino del 1950 aveva operato un ulteriore sfoltoimento nella sezione dell'Ottocento, nel quale erano state ancora una volta coinvolte opere provenienti dal patrimonio dell'Accademia (anche se a questo punto se ne era persa la memoria esplicita). «È noto infatti come il nucleo maggiore delle sale ottocentesche di Brera – aggiunte a modo di appendice al corpo vero e proprio della Galleria – fosse appunto costituito, prima degli ultimi allestimenti, da opere di tal genere, di mano di Hayez stesso e dei suoi seguaci ed imitatori, nonché di artisti premiati dall'Accademia di Belle Arti locale. Il modesto interesse di quei laboriosi componimenti non poteva non far nascere l'esigenza di adeguare, mediante ripetuti sfollamenti e sostituzioni, anche questa più moderna sezione al livello qualitativo delle sale antecedenti.»²

2 G.A. Dell'Acqua, F. Russoli, *La Pinacoteca di Brera*, Silvana Editore, Milano 1960.

IL PROGETTO DELLA "GRANDE BRERA"

Con il passare del tempo, diventava evidente a tutte le istituzioni che avevano sede nel palazzo di Brera la difficoltà a convivere. Per denunciare la gravità della situazione, nel 1974 il direttore Franco Russoli era arrivato a chiudere polemicamente la Pinacoteca. Doveva trattarsi di un'interruzione breve: Russoli aveva progettato un allargamento del museo a collezioni di opere dell'Ottocento e del Novecento, al recupero di importanti dipinti dai magazzini e un nuovo allestimento, distribuito tra il primo piano del Palazzo di Brera e il vicino Palazzo Citterio, collocato in via Brera. Intendeva così realizzare la "Grande Brera", la terza forma del museo, dopo quella iniziale di Bossi e Appiani e quella novecentesca di Ricci. Invece, tra aperture parziali e blocchi sfibranti, l'interruzione si è prolungata per più di vent'anni, paralizzando progressivamente il museo. Alla riapertura provvisoria del 1982 sono state presentate due straordinarie collezioni del Novecento che rinnovavano alla radice il profilo del museo: la donazione Jesi e il deposito della collezione Jucker, collocati nell'"ex appartamento dell'astronomo" su allestimento di Ignazio Gardella. Il museo ha tuttavia mostrato di non poter sostenere a lungo questo accrescimento e ha dovuto chiudere la nuova sezione del Novecento, con il risultato di perdere il deposito Jucker, salvato al patrimonio pubblico milanese (ma perduto per Brera) solo grazie all'acquisto da parte del Comune.

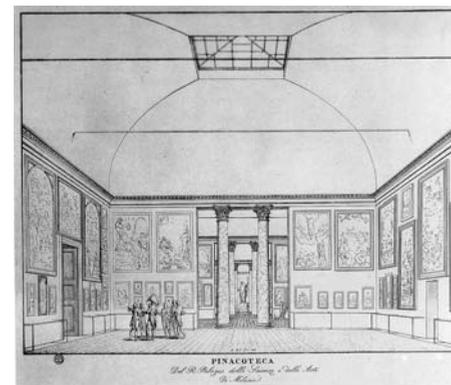
Tuttavia nel ventennio di precarietà, tra il 1974 e il 1995, sono state poste le basi per una riorganizzazione ancora in corso d'opera. L'iniziativa più importante è stata la realizzazione del catalogo scientifico della Pinacoteca, iniziato nel 1988 con il primo volume sulle scuole lombarda e piemonte-

tese e chiuso nel 1996 con il nono volume contenente le “Addenda” e gli apparati. Scelta fausta è stata l’inclusione dei dipinti di proprietà dell’Accademia nei due volumi dedicati alla pittura dell’Ottocento e del Novecento (usciti nel 1993 e 1994) e in quello delle “Addenda”: in questo modo la storia collezionistica che le divisioni patrimoniali successive al 1882 avevano separato è stata virtualmente ricomposta, riportando in evidenza, in uno strumento di studio, le anime irriducibili della collezione. In esso rimangono infatti leggibili la matrice bossiana – che punta alla realizzazione della collezione esemplare di arte lombarda –, il progetto di Appiani – che aspira a comporre una collezione nazionale –, e la vocazione cresciuta nei due secoli di vita dell’istituzione – che trova la sua definizione complessiva nel progetto civile per Milano. Infatti i concorsi nella prima metà dell’Ottocento hanno perseguito un progetto di edificazione civile, mentre i concorsi privati e la lunga lista di donazioni, da quelle di Hayez e dei suoi eredi a quella di Stefano Stampa, a quelle del Novecento, esprimono la memoria del Risorgimento italiano e del ruolo civile svolto da Milano nella nazione italiana tra Ottocento e Novecento.

L’allestimento disposto con la riapertura del 1995 ha recepito le revisioni storiografiche degli ultimi decenni e i recuperi provocati dalle ricognizioni dei magazzini del museo e dalle conoscenze sulle singole opere. Ma la mancanza di spazio ha provocato per un decennio il sacrificio della galleria degli affreschi, tenuta in deposito per poter esporre le opere del Novecento. Così gli affreschi trecenteschi di Mocchirolo si sono trovati isolati dalla parte storica della collezione, circondati dai Morandi, dai Carrà e dai De Pisis. Nel maggio 2004 il corridoio degli affreschi è stato in parte ripristinato con il

riallestimento degli *Uomini illustri* di Bramante e dei Luini della Pelucca, mentre le opere della collezione Jesi, la donazione di Lamberto Vitali del 1997 e le opere del Novecento che la Pinacoteca nel frattempo ha acquistato sono state allestite nell’ala Albini della Pinacoteca. È stato così trovato un nuovo equilibrio, il più ampio realizzato finora, in attesa dell’effettiva realizzazione della “grande” – e comunque necessariamente “nuova” – Brera.

Nell’estate 2008 è iniziato il restauro del cortile, dopo la pulitura delle facciate del palazzo di Brera. Sta procedendo un programma di lavori che intende offrire entro l’inaugurazione dell’Expo 2015 una Pinacoteca raddoppiata, senza però avere ancora affrontato concretamente la questione di fondo: trovare per l’Accademia di Brera una sede sostitutiva agli spazi che deve prendersi il museo. Trent’anni di progetti e investimenti non hanno ancora aggiunto una sola nuova sala importante alla Pinacoteca. Negli ultimi anni ogni governo che si è succeduto ha presentato un proprio programma, puntualmente abortito. La Pinacoteca di Brera è una delle prove evidenti della fatica di Milano a plasmarsi un futuro. Nello stesso tempo è una delle memorie indispensabili per la sua identità, necessaria a progettare ogni futuro che voglia costruirsi sulla storia e sul corpo effettivo della città.



1. 15 agosto 1809, inaugurazione della Pinacoteca di Brera (da M. Bisi e R. Gironi, *Pinacoteca del Palazzo Reale*, Stamperia reale, Milano 1812)



2. Luigi Sacchi, foto dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, prima del 1860 (Accademia di Brera, Milano)



3. Le sale napoleoniche dopo il riordino di Corrado Ricci del 1902 (Civico archivio fotografico, Milano)



4. Il corridoio degli affreschi lombardi nel 1903
(Civico archivio fotografico, Milano)



5. La sala VIII nel riordinamento di Corrado Ricci (Civico archivio fotografico, Milano)



6. Mauro Pelliccioli (a destra) con un collaboratore nella sala XXV della Pinacoteca, verso il 1925 (Civico archivio fotografico, Milano)



7. Mauro Pelliccioli e un collaboratore davanti alla *Madonna della candelina* di Carlo Crivelli, verso il 1925 (Civico archivio fotografico, Milano)



8. Mauro Pelliccioli e un collaboratore davanti alla *Predica di San Marco* di Gentile e Giovanni Bellini, verso il 1925
(Civico archivio fotografico, Milano)



9. Estate 2008, il cortile di Brera in restauro

Ristampa

0 1 2 3 4 5

Anno

2008 09 10 11

Stampato per conto della casa editrice presso
Bianca & Volta, Trucazzano (MI)