UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DEI BENI CULTURALI

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA

Memoria e materia delle opere d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione, musealizzazione – XXIV ciclo

Public art. Teorie e prassi, tra riflessioni critiche e riqualificazioni urbane. Casi studio europei

L-ART / 03

Coordinatore

Prof.ssa Silvia Maddalo

Tutor

Prof.ssa Elisabetta Cristallini

Dott. ssa Gregoria Matos

Dottoranda

Elena Federici

Giugno 2013

INDICE

INTRODUZIONE p. 5

CAPITOLO I
Arte e città. Città e arte

1.1 La città che cambia. Riterritorializzazioni e nuove accessibilità p. 15
1.1.1 La città che emancipa p. 21
1.1.2 Città: consumo cultura creatività p. 26
1.2 Città e arte. Binomio imperfetto p. 30
1.3 Il ruolo dell'artista tra estetica ed etica p. 40
1.4 Verso un'arte partecipatoria. Il pubblico coautore p. 55

CAPITOLO II
Public art. L'evoluzione di un significato: dagli anni '70 alle ultime ricerche

2.1 La dimensione pubblica dell'arte. Aspetti. p. 71
2.1.1 L'evoluzione della public art: da monumento a regeneration art p. 78
2.1.2 Il campo espanso della scultura p. 88
2.2 New genre public art p. 94
2.2.1 Progetti, dinamiche, tematiche p. 99
2.2.2 Place specificity - site specificity p. 104
2.3 Prospettive critiche e problematiche p. 112
2.3.1 Controversial cases p. 123
2.4 Ricadute positive dell'arte pubblica p. 131
2.4.1 Arte: supporto, consapevolezza, identità e appropriazione p. 138

CAPITOLO III
Public art e rigenerazione urbana: casi studio

3.1 Arte e riqualificazione urbana, alcune riflessioni comparate p. 145
3.2 Le mostre in Italia che hanno aperto nuovi panorami p. 158
3.2. 1 Italia: inedite prospettive dell'arte. Progetti, artisti, curatori p. 170
3.3 Deutschland/Hamburg: *Park Fiction* p. 184
3.4 Deutschland/München: *kunstprojekte_riem* p. 190
3.5 Deutschland/Berlin p. 196
3.5.1 Berlin-Marzahn, Berlin-Hellersdorf p. 198
3.5.2 Berlin-Neukölln p. 204
3.6 Netherlands/*Beyond, Leidsche Rijn* p. 211
3.7 Netherlands/*Optrek in Transvaal* p. 219
3.8 England/ il caso studio del North East England p. 226
3.9 Sweden/ i progetti *Statens Konstråd* p. 235
3.10 France/ dalla *Cité Tony Garnier* alle *Rives de Saône* passando per i *Nouveaux Commanditaires* p. 242
3.11 Spain/ Barcellona, non solo *cuidad mentirosa* p. 251
3.12 Denmark/ *Trekroner* p. 260

CAPITOLO IV
Modalità di finanziamento della public art

4.1 L'Italia e la legge del 2%. Una cronistoria p. 269
4.2 La legge del percento in arte. La situazione europea p. 283
4.3 Un focus sul percento negli Stati Uniti p. 293

CAPITOLO V
La parola ad artisti ed addetti ai lavori

Antonio Presti, promotore culturale, Catania p. 303
Cesare Pietroiusti, artista, Roma p. 310
Martin Schönfeld, Büro für Kunst im öffentlichen Raum, Berlino p. 316
Liisa-Maria Hakala-Zilliacus. Division for Art Policy, Helsinki p. 321
Esther Pizarro, artista, Madrid p. 323
Inger Krog, Danish Arts Foundation, Copenhagen p. 325

PER NON CONCLUDERE p. 331

BIBLIOGRAFIA p. 341

WEBGRAFIA p. 368

APPARATO IMMAGINI p. 369

INTRODUZIONE

Il lavoro di ricerca, condotto in un intreccio serrato tra teoria e prassi, che si è voluto evidenziare fin dalla scelta del titolo, si rivolge al complesso ed ampio fenomeno della public art nell'intento di precisarne i contorni all'interno del più ampio orizzonte dell'arte contemporanea degli ultimi due decenni, di cui costituisce uno dei fenomeni maggiormente vitali. Le contemporanee forme artistiche, con l'inclusione di interventi che vedono in essere pratiche che esulano dai tradizionali spazi deputati, si sono fatte contaminazione, abbandonando quel solipsismo che per troppo tempo l'arte si è tenuta addosso. I confini tra spazio pubblico, vita quotidiana e fare artistico sono divenuti sempre più labili, infranti dal superamento dell'idea di arte come 'separazione', con conseguenti cambiamenti in atto che hanno portato l'arte a legarsi sempre di più al concetto di riqualificazione urbana. Essa ha così cercato di riciclare quel "terzo paesaggio"[1], fatto di vuoti urbani privi di identità, costituendo supporto e corollario per investitori pubblici e privati o per semplici cittadini, che si sono ritrovati ad operare in periferie e luoghi dismessi, di colpo divenuti occasione storica di trasformazione concreta[2]. In questa sede è stata quindi lasciata da parte l'arte pubblica nella sua accezione più glamour, di arte da collocare in spazi già profondamente connotati (arte pubblica come dispositivo di carattere estetico) considerandola nella sua valenza sociale, etica, di arte relazionale che viaggia nel sommerso, pratica i territori della residualità, gli interstizi, si muove lungo i limiti, allontanandola da quella dimensione estetica che la riporterebbe nell'ambito dell'*urban forniture* e del monumento.

La tesi, che vuole essere uno stimolo per aprire riflessioni nuove sull'argomento, ha elaborato delle linee guida, che vista la vastità della materia ed il ritmo serrato di cambiamenti ed evoluzioni a cui l'arte pubblica è continuamente sottoposta, non hanno la pretesa di essere esaustive, ma vogliono essere utili per restituire un quadro critico che da una parte vada ad intrecciare fonti differenti, tessendo l'ampio dibattito che a partire dagli anni Settanta è stato condotto in Europa e negli Stati Uniti, e dall'altro restituisca i possibili approcci di un'arte che tenta di farsi utile nella riqualificazione urbana.

Il lavoro che si avvale di una metodologia che si muove tra la ricerca bibliografica e la frequentazione spesso diretta dei luoghi trattati, è il frutto di scambi con artisti ed addetti ai lavori, punti di riferimento imprescindibili soprattutto nell'individuazione ed elaborazione dei casi studio.

[1] G. Clement, *Il manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2005.
[2] Cfr. V. Gregotti, *Editoriale*, "Rassegna", 42, 1990, numero monografico su "I territori abbandonati".

L'elaborato prende le mosse da un **primo capitolo** in cui viene articolata una riflessione su come sia cambiata la città, indefinibile e impraticabile metafora del tempo presente, constatando che la diffusione dell'arte pubblica, con le sue pratiche *site specific*, sia andata di pari passo con la perdita di senso e di segno del territorio e del palinsesto città. È intrecciando variabili differenti (consumo, cultura, creatività), in cui le due sfere, quella economica e quella culturale, si influenzano reciprocamente, che sono state aperte posizioni che fanno dell'elemento 'cultura' processo e mezzo progressivamente impiegato per risolvere le contraddizioni della città contemporanea. Si è cercato poi di capirne le cause che l'hanno portata a mutare in rapporto ad una domanda e una risposta artistica che negli anni è divenuta sempre più frequente. Sono state analizzate le posizioni di studiosi come Georg Simmel, Luis Wirth, Henry Lefebvre, Jane Jacobs, Richard Sennett che attraverso le loro ricerche, partite da processi tecnologici, produttivi ed economici in atto, hanno portato l'attenzione sull'idea di diverso ed altro presente nella città, che lungi dall'essere controproducente porta a significati che virano verso l'idea di possibilità di emancipazione. È forse nella presenza di uno sguardo cosmopolita inteso come sguardo che Beck definisce riflessivo, fiducioso, uno sguardo che cerca di annullare le diversità, che può essere superata quella mentalità dicotomica che nella storia ha portato a grandi disfatte, considerando l'altro erroneamente come qualcosa di differente da noi[3]. La città moderna infatti, evolutasi in metropoli contemporanea, in cui è l'eterogeneità a restituire meglio questa nuova condizione, racchiude una polarità di segno opposto: da una parte le città sono discariche prodotte dalla globalizzazione, dall'altra sono laboratori di mixofilia aperti all'alterità e alla coabitazione[4]. In questo contesto l'arte non solo è processo, ma innesca processi e cambiamenti in luoghi altri, irrituali, dai centri storici alla periferia fino agli spazi interstiziali (quelli abbandonati, dimenticati, desolati) tracciando ruoli nuovi, spesso problematici e contraddittori, per l'artista ed il pubblico.

L'artista che produce oper-azioni tra estetica ed etica ha visto un cambiamento del suo ruolo prendendo coscienza, a partire dalle avanguardie, del proprio essere nella società, e con una consapevolezza rinnovata prendere parte a quel dibattito critico che lo porterà alle esperienze partecipative degli anni Settanta, passando anche attraverso un sacrificio di autorialità iniziato nel momento in cui si è permesso alla realtà quotidiana di divenire arte. Nella nuova veste di operatore estetico, l'artista ha potuto reinventare luoghi attraverso gesti che re-incorniciano spazi non necessariamente artistici. Avvalendosi delle posizioni di studiosi come Paul Ardenne, Suzanne Lacy, Miwon Kwon, Hal Foster, Grant Kester e Claire Bishop sono state avanzate personali considerazioni di questa nuova figura di artista, che, cercando di

[3] U. Beck, *Lo sguardo cosmopolita*, Carocci, Roma 2005.
[4] Z. Bauman, *Fiducia e Paura nella città*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

stare 'in equilibrio' tra due pubblici differenti, opera nella società, tentando di restituire ipotesi, problematizzando e regalando nuovi punti di vista.

Il pubblico, in questo nuovo contesto, non solo è partecipe, ma perfino coautore di tali processi, istantaneo, coinvolto ed indiretto, reso complice di un *loading* che lo vede caricare significati potenziali all'opera d'arte: elemento imprescindibile, rifugge una fissità che lo vorrebbe imbrigliato entro caratteristiche predefinite, come gli esempi riportati dimostrano.

Nel **secondo capitolo** viene ripercorsa, con uno sguardo storico, l'evoluzione del significato di public art dagli anni '70 ad oggi. Ne emerge un approccio inedito all'arte che non argina più i suoi confini entro sponde delimitate, ma si trova a coinvolgere altri settori. Si è cercato di coglierne tutta la complessità per mezzo di un'analisi del pensiero critico espresso da autori internazionali di tante e diverse discipline (dalla sociologia, alla geografia, all'urbanistica, all'architettura, alla legislazione) interconnesse a questo particolare fenomeno artistico. Attraverso una ricostruzione capillare del dibattito critico dei principali studiosi in materia ne risulta un progressivo passaggio da una considerazione della public art come *drop sculpture*, arte calata dall'alto senza la necessaria attivazione sociale, fino alle declinazioni più recenti di *new genre public art,* una nuova arte pubblica divenuta *audience oriented*, *community oriented*, in un approccio impegnato in termini di intervento ed azioni comunitarie. Un'evoluzione da monumento a *regeneration art* che passa attraverso una inedita monumentalità (penso anche alle riflessioni di Rosalind Krauss sul campo espanso della scultura), non più semplice rappresentazione di contenuti, ma inverata nel gesto, solo a volte celebrativo, con spazi di pensieri e memorie che si fanno concreti. Spaziando tra il 'non monumento' e 'l'antimonumento' promosso da una progressiva abolizione dei confini tra arte e vita che ha decretato le *monument's ruins*, il fare arte si è legato ad una estetica relazionale, è divenuto evento sinestetico che crea il luogo provando ad influire positivamente. Un'arte che si insedia in uno spazio, si colloca in un tempo, con interventi di de-design orientati al disturbo delle percezioni consolidate che incontrano il loro fine nell'attivazione di significati inediti. Questa public art sembra voler tracciare un nuovo territorio collocandosi tra arte, architettura, design usato nei piani di sviluppo e nella rigenerazione urbana, o nella ricerca di una utilità sociale. Vengono quindi riportati progetti, dinamiche e tematiche creatisi nell'orbita della *new genre public art*, che ne evidenziano il suo carattere *nonexclusionary*, restituiti all'interno di una analisi che differenzia *place specificity* e *site specificity*, e attraverso il *site* ed il *place* si declinano due concezioni eterogenee di luogo: un discorso interdisciplinare estetico-urbano e spazio culturale che va ad unire 'le idee di arte, architettura e progettazione urbana, da un lato, con le teorie della città, lo spazio sociale e lo spazio pubblico, dall'altro'[5]. Nell'ultima parte del secondo

[5] R. Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge, London 1996.

capitolo è stato invece lasciato spazio alle prospettive critiche e alle problematiche innescate dall'assottigliamento dei confini tra arte e vita, restituendo tutta la complessità della tematica in una serie di rimandi a diverse posizioni teoriche. Fanno da corollario *controversies* e *benefits*. Tra i *controversial cases* vengono presentati esempi concreti di progetti discutibili, dimostrazione di come l'arte, che si impone al pubblico cercando di alterare le attitudini, anche attraverso un fare privato, da una parte modifica l'identità di un luogo, ma dall'altra può finire per urtare una sensibilità estetica e personale. Tra i *benefits* si ravvisa invece, ancora una volta con il supporto di esempi, che se l'arte pubblica è ben organizzata può riuscire a creare comunità di senso, con forme di appartenenza non più date, ma conquistate attraverso l'elaborazione di progetti costruiti sulla relazione: supporto, consapevolezza, identità ed appropriazione sono le parole d'ordine individuate.

Dopo aver colto le dimensioni in cui l'arte pubblica si manifesta, l'indagine si concentra, nel **capitolo terzo**, sulla dimensione etico-sociale di rigenerazione urbana della public art, attraverso un serrato confronto tra alcuni casi studio europei, in Germania, Olanda, Svezia, Francia, Inghilterra, Spagna, Danimarca, e Italia. Di molte di queste oper-azioni è stato possibile coglierne la valenza personalmente attraverso viaggi svolti nei quattro anni di dottorato. I casi studio scelti e poi analizzati non guardano ad una cultura estetizzante che fa degli spazi luoghi autoreferenziali, ma sono progetti che cercano di bilanciare obiettivi sociali ed artistici, orientati verso una direzione che vira alla socialità e che tenta di restituire sensibilità nuove.

È a partire dagli anni Ottanta che, maggiormente, in seguito anche ai dirompenti effetti della deindustrializzazione, si è iniziato ad approcciare alla pianificazione urbana attraverso meccanismi collettivi di progettazione partecipata, ed è in questi anni che i teorici urbani influenzati dagli studi di Jürgen Habermas, Michel Foucault e Pierre Bourdieau propongono una partecipazione intercomunicativa[6]. L'arte in rapporto alla riqualificazione urbana ha assunto forme e approcci differenti, bilanciandosi tra la volontà di un recupero prettamente fisico di aree degradate e quartieri industriali abbandonati, con un occhio sempre rivolto all'aspetto economico, e la volontà di un recupero fatto di integrazione sociale e di accesso alla cultura, con iniziative sovente dettate da un'autorganizzazione cittadina. La presenza di aree periferiche e di vuoti urbani viene vista, in questo caso, come un'occasione per il rilancio, attraverso la cultura, di intere zone, considerate momento di crescita e di sviluppo, sociale, immobiliare e commerciale, nella creazione di morfologie urbane più dinamiche. Gli strappi

[6] Si rimanda in merito all'argomento al saggio di Juan Luis de las Rivas, "La naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio y lugar", in *El paisaje. Actas. Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación de Huesca, 1996, pp. 199-200.

sul territorio sono ricuciti attraverso interventi che avvengono negli interstizi, tra le parti 'dure' e quelle 'malleabili', da reinventare attraverso 'nuovi coaguli fisici, e nuovi punti di aggregazione' che possano sollecitare alla creazione di spazi inediti[7]. L'Europa presenta molteplici casi in cui l'arte ha abbandonato protocolli fissi per arrivare a misurarsi con progetti di arte pubblica non sempre istituzionalizzati, ma pensati da o per i cittadini, in un palesarsi delle criticità di un luogo che non siano solo ipotizzate teoricamente, ma affermate nel concreto da chi direttamente le vive, in un approccio che ha generato iniziative *grass-root*. Il panorama europeo restituisce casi di rigenerazione urbana in cui l'arte ha assunto un ruolo chiave con approcci che hanno portato alla creazione di zone di frizione fondate su una progettualità partecipata. Le *public art controversies,* che sappiamo essere state frequenti in tale contesto, vogliono essere lasciate in ombra, per argomentare quelle buone pratiche che hanno visto l'arte penetrare nello spazio pubblico cittadino in una volontà di democratizzazione che mira a trovare soluzioni concrete, rendendo anche visibili problemi nascosti.

Può l'arte accrescere il benessere cittadino contribuendo ad alimentare o costruire il senso di identità ed appartenenza? Partendo da presupposti differenti, ma in rotta verso obiettivi comuni i casi studio riportati vogliono essere presi ad esempio come *best practices* per la positività del ruolo dell'arte nella riqualificazione urbana. Questi dimostrano come una *governance* consapevole possa innescare buone pratiche regalando all'arte quel valore differenziale con un'induzione all'inclusione sociale e alla generazione di senso di appartenenza. Strategie e *concept* differenti sono stati all'occorrenza adottati in rapporto alla riqualificazione urbana, e l'arte si è andata modulando come rete di relazioni, promossa da forti spinte dal basso o ben regolata dall'alto, intesa come strategia urbana o come radicamento al territorio. La Germania in questo contesto è all'avanguardia e prospetta un panorama molto differenziato ed eterogeneo in cui l'arte diviene tentativo o proposta di cambiamento: è 'cellula staminale', che si impianta su un tessuto fin dall'origine, la concezione restituita dal *kunstprojekte_riem* a Monaco di Baviera, progetto volto a promuovere la creazione di lavori d'arte in Messestadt Riem; è invece un'arte intesa come spinta dal basso, l'approccio di Park Fiction ad Amburgo, con una presa di coscienza delle potenzialità dell'arte utilizzata per rivendicare spazi in un clima di protesta che ha visto artisti ed abitanti del quartiere St. Pauli mobilitarsi per salvaguardare dalla speculazione urbanistica l'ultimo spazio libero di terreno rimasto con un affaccio sul porto. Discorsi ancora differenti di approccio dell'arte pubblica nella rigenerazione urbana quelli riscontrabili a Berlino dove esistono progetti nati per contribuire, attraverso la via del *Teilhaben/Partezipation,* all'identificazione degli abitanti con l'ambiente quotidiano. Neukölln, centrale e ben integrato nel tessuto cittadino, ma

[7] B. Secchi, *Le condizioni sono cambiate*, "Casabella", n. 498-499, Electa 1984, pp. 8-13.

problematico in termini di struttura sociale, è teatro di diversi progetti e manifestazioni (*Pilotproject Gropiusstadt*, *Werkstatt für Veranderung*, *48 Stunden Neukölln*, *Areale Neukölln*), spesso di natura effimera, che vogliono l'arte come via all'integrazione. Marzahn ed Hellersdorf, luoghi più lontani dal centro, che hanno assistito negli anni Settanta e Ottanta ad una crescita immobiliare di massa, sono quartieri poco amati dai berlinesi: qui l'arte pubblica è stata importante per creare un'attrazione, per dare un'immagine più accattivante all'intera zona, per cui l'arte diventa elemento di rottura all'uniformità del paesaggio architettonico. Si può parlare di public art come strategia urbana per *Beyond,* nel quartiere olandese di Leidsche Rijn ad Utrecht, in cui si è deciso di inserirla all'interno della pianificazione di un nuovo segmento di città, con l'avvio di progetti artistici, dibattiti, processi di ricerca destinati ad accompagnare una transizione fisica, sociale e culturale. Per non dimenticare il passato, per mantenere una memoria storica, con *Optrek* Sabrina Lindemann, nel quartiere in demolizione/ricostruzione Transvaal a L'Aia, ha chiamato degli artisti che, insediatisi materialmente sul luogo, hanno partecipato direttamente all'*in fieri* del processo di trasformazione. Esistono inoltre città che presentano uno sviluppo cosiddetto *culture-driven*, che hanno utilizzato la cultura per valorizzare le caratteristiche peculiari del luogo e come strategia di radicamento al territorio, come il caso studio inglese di Newcastle e Gateshead dimostra. Qui è la popolazione residente ad essere divenuta veicolo e destinatario del cambiamento, in un processo che l'ha portata a non pensarsi più come periferia e città satellite, che vive di riflesso a progetti che 'un centro' ha già elaborato, ma ad essere essa stessa propulsione del proprio sviluppo. Esempio di buona pratica anche il caso studio svedese in cui le attività condotte dallo *Statens Konstråd,* istituzione nazionale preposta alla regolamentazione dell'arte pubblica, divengono il simbolo di come esista in Svezia una profonda consapevolezza del valore dell'arte, e di come pur trattandosi di un'istituzione, se ben amministrata e generosa, possa riuscire, insieme agli artisti, a produrre opere valide, in un'ottica di avvicinamento ai cittadini e ai loro quartieri. È il risultato di una progettazione *bottom-up* di rigenerazione urbana quello realizzato nella *Cité Tony Garnier* a Lione, un esempio che ha fatto scuola, esportato in tutta Europa, quello del modello dei *Nouveaux Commanditaires*, e una precisa volontà di rigenerare quella dell'ambizioso programma di pianificazione attraverso l'arte pubblica, *Rives de Saône,* progetto in progress con il fine di rinsaldare il legame tra il fiume, gli abitanti ed il quartiere: *révéler* e *reconnecter* le parole d'ordine. Di non trascurabile interesse gli esempi offerti dalla città di Barcellona che è stata capace di rinnovare quartieri periferici proponendo progetti basati su una progettualità condivisa: *Cartografies de la Mina* e *Baró de Viver*, qui le diverse strategie di intervento sono tutte collegate ad una idea partecipativa di rigenerazione, che riconosce nei residenti possibili potenziali esperti della gestione pubblica, e nell'arte strategia d'azione creativa che stimola la fantasia

degli abitanti. Ultimo caso studio quello della Danimarca, con un'arte programmata a Roskilde come vero e proprio piano artistico che si muove in contemporanea al piano urbanistico nel quartiere di Trekroner. Per quanto riguarda la situazione dell'arte pubblica in Italia, si è deciso di non restituire un unico caso studio, ma di riportare diversi esempi per illustrare le peculiarità dell'arte pubblica che si è calata nel vivo del tessuto sociale italiano. L'attenzione è stata prima rivolta agli anni Sessanta e Settanta, intercettando quelle mostre che hanno regalato prospettive inedite sullo spazio, poi agli anni Novanta individuando progetti che hanno ricercato nuove strategie di approccio.

Nella consapevolezza che non sia presente un'unica modalità di finanziamento dell'arte pubblica (esistono opere nate grazie a finanziamenti pubblici o da una partnership pubblico privata) nel **quarto capitolo** si è deciso di restituire la legislazione che regola la commissione di un'opera d'arte pubblica sia a livello italiano (ripercorrendo l'iter della legge del 2% dalla promulgazione della legge n. 839 dell'11 maggio 1942 fino alla recente modifica con il decreto legge n. 1 art. 47 del 2012), che europeo, evidenziando leggi o regolamenti che disciplinano la pratica dell'arte nello spazio pubblico; mentre nell'ultimo paragrafo l'attenzione viene rivolta a disposizioni e regolamenti statunitensi.

Ritenendo lo strumento dell'intervista funzionale ed imprescindibile per la ricerca, il lavoro si conclude riportando per intero nel **quinto capitolo** quelle che ho realizzato ad artisti ed addetti, che evidenziano aspetti peculiari, dal doppio punto di vista di chi l'arte la commissiona e da chi l'arte la produce e la vive.

Questi quattro anni di dottorato sono stati un lungo viaggio, fatto di contatti, incontri, libri, persone, luoghi, opere, il tutto in sinergia, cercando di non perdere mai di vista l'obiettivo finale. Questo lavoro è il frutto di un'analisi trasversale, che ha intrecciato saperi e discipline, e un tentativo, attraverso un'indagine diretta sul campo che mi ha portato personalmente sui luoghi in oggetto, di inquadrare criticamente fenomeni vasti ed in continuo divenire, senza mai cercare di imbrigliarli all'interno di formule prefissate, che per sua natura l'arte contemporanea sempre rifugge. Un modello metodologico dunque che non ha voluto restituire vincoli inflessibili, ma configurare una possibile cornice di senso al fenomeno della public art. È stato lo sforzo di imparare il gioco critico dell'arte, quella 'culla di spago' come la definisce Gombrich, alludendo al gioco dei bambini di intrecciare fili tra le dita, che genera forme sempre differenti ma ascrivibili ad una base comune.

È un piacere e non un dovere ringraziare le tante persone incontrate lungo il cammino che con suggerimenti e suggestioni offerti in chiacchierate più o meno formali hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro. Su tutti la professoressa Elisabetta Cristallini che fin dall'inizio ha creduto in me ed in questo ambizioso progetto…

…e in ordine di puro flusso di pensieri Paolo Federici, Renate Ulrich, Maria Beatrice Mirri, Diego Vaiano, Pier Luigi Sacco, Martin Schönfeld, Birgit Anna Schumacher, Blanca Fernadez Quesada, Gregoria Matos, Esther Pizarro, Antonio Presti, Elena Latini, Giorgia Agresti, Francesca Romana Moretti, Salvatore Vacanti, Jessica Perna, Francesco Tedeschi, Magdalena Malm, Mikael Adsenius, Eva Fotiadi, Francesca Craba, Alessandra Donati, Francesca Zajczyk, Maddalena Köckmann, Michele Schatzi, Pance Velkov, Antoni Marì, Antoni Remesar, Katrien Laenen, Christian Skovbjerg Jensen, Tine Colstrup, Monique Dirven, Liisa-Maria Hakala-Zilliacus, Barbara Kolbe, Vivian Moen, Inger Krog, Sabrina Lindemann, Seraphina Lenz, Nils van Beek, Carlijn Diesfeldt, Patrik Forberg, Anna Lindholm, Cesare Pietroiusti, Núria Ricart, Martin Steffens, il collegio dei docenti del XXIV ciclo di dottorato.

CAPITOLO I

Arte e città. Città e arte

1.1 La città che cambia. Riterritorializzazioni e nuove accessibilità

"Ebbene la città nasce, secondo me, perché caso vuole che nessuno di noi basti a se stesso, privo com'è di molte cose"

Platone, *Repubblica*

"Costruire una città dipende da come la gente combina i tradizionali fattori economici di terra, lavoro e capitale, ma dipende anche da come manipolano i linguaggi simbolici di esclusione e dei diritti. Lo sguardo e la sensibilità di una città riflettono decisioni di quello e di chi deve essere visibile e di quello che non deve esserlo, basandosi su concetti di ordine e disordine, e sugli usi del potere estetico. In questo senso principale la città ha avuto sempre un'economia simbolica"

Sharon Zukin, *The Culture of Cities*

"La città è un tutto; […] la città proietta sul suolo una società nella sua interezza, una totalità sociale o una società considerata come totalità, compresa la sua cultura, le sue istituzioni, la sua etica, i suoi valori, in breve le sue sovrastrutture, compresa la sua base economica e i rapporti sociali che costituiscono la sua struttura propriamente detta"

Henry Lefebvre*, Dal rurale all'urbano*

Contestualizzare i cambiamenti in città diviene un'esigenza nel momento in cui si cerca di analizzarne e capirne le strutturazioni che l'hanno portata a mutare in rapporto ad una domanda e ad una risposta artistica che negli anni è divenuta sempre più presente e frequente.

Il mondo è urbano: metà dell'umanità vive ormai in città. Questa continua invasione pacifica ha modificato sostanzialmente il suo volto, portando alla creazione di aree inospitali e impersonali.

Le città, 'cose umane per eccellenza'[8], sono andate incontro ad una progressiva ridefinizione di senso, verso una disumanizzazione, perdendo quell'input primario di incontro e condivisione per polarizzarsi su esigenze spesso dettate dal mercato. Se la città del XX secolo era compatta, densa e continua, quella che viviamo oggi è multiforme, *multitasking*, in una continua sovrapposizione tra città di pietra e città degli eventi, che sembra muoversi trasversalmente intersecando i contorni frastagliati delle periferie, animate da abitanti che appaiono materia pura in mutazione, orfani, senza guide e maestri, pronti alla sollecitazione continua[9], ma spesso privi di quell'attivismo che contribuisce all'evoluzione.

[8] Cfr. L. Strauss, *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano 2004, p. 119.
[9] M. Romano, *Città della letteratura*, Clueb, Bologna 1996.

Città come luoghi stratificati di transito, agglomerati astratti che hanno perso la capacità di farsi 'convivialità': "l'inospitalità che si va estendendo su queste nuove zone urbane è opprimente"[10] scriveva Mitscherlich. La quiete e l'accessibilità, categorie puramente civili, sono da tempo state sostituite da velocità e mobilità[11], categorie produttive. Città isolate e modificate dalla logica postfordista, che oggi cercano di riprendersi quel radicamento che l'era della mercificazione capitalistica ha annichilito:

> "pesa una maledizione sulla città contemporanea. Le città vecchie sono soffocate e le nuove sono orribili. Assistiamo ad un rincaro dell'orrore: inquinamento atmosferico, acustico, visivo e violenza di tutti i tipi. Ma questa non è una ragione per negare la più bella invenzione dell'uomo"[12].

È il movimento moderno ad aver prodotto uno spazio pubblico trascurato e freddo in cui il cittadino, a fatica, riesce a riconoscersi: la non identità e il non rapporto determinano oggi la dimensione urbana. Sembra lontana quella definizione greca di *polis*, che la vuole connubio e interazione tra regole e caso, come l'omonimo gioco a dadi sta a ricordarci[13].

Questa situazione è forse da imputare a quello scollamento che nel corso del XIX secolo si è verificato tra arte e architettura. La prima che per secoli era stata ancella della seconda, abbellendo e decorando ha iniziato a rivendicare una sua autonomia, con la conseguente messa in crisi anche del rapporto tra funzionalità ed estetica prima e tra arte e città poi. Se l'arte ricercherà la *venustas* l'architettura perseguirà *firmitas* ed *utilitas* rompendo quei principi aristotelici secondo cui una città deve offrire agli abitanti sicurezza e felicità; a favore di un costruire che non dovrebbe essere solo una questione di tecnica, ma di arte, citando uno studioso come Camillo Sitte[14], preoccupato per il massacro dell'eredità urbana e per il costruire selvaggio, all'insegna di un modernismo irrefrenabile del tutto incurante di un *modulor* a scala umana. Oggi più che mai le sue posizioni ancora attestate su tiepide, ma lucide, considerazioni ottocentesche valgono a supporto di quell'idea che una conciliazione tra un fare pratico e un ideale di bellezza non solo è auspicabile, ma possibile. Architetto e cittadino in uno scollamento collaborativo hanno visto muovere passi in direzioni opposte: il primo ha innalzato una città come spazio assoluto, spesso frutto di un'utopia, sempre modulata su un giudizio estetico personale, il secondo quella città, così contraddittoria, si è ritrovato a viverla.

---

[10] A. Mitscherlich, *Il feticcio urbano*, Einaudi, Torino 1968, p. 11.
[11] F. Gómez Aguilera, *Arte, Cuidanía y Espacio Público*, Rivista online, "on the w@terfront", n. 5 Marzo 2004.
[12] Cfr. Renzo Piano in un'intervista resa a Emmanuel de Roux su "Le Monde" del 21 giugno 1996, riportato in *La città gioiosa*, a cura di Carlo Bertelli, Libri Scheiwiller, Milano 1996, p. XI.
[13] J. Rykwert, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Einaudi, Torino 2003.
[14] C. Sitte, *L'arte di costruire le città*, Antonio Vallardi editore, Milano 1953.

È forse il progresso ad aver escluso la bellezza dalle nostre città, ma questa esclusione, che ha condannato il piacere estetico, è stata davvero necessaria[15]? La soluzione ricercata si è spesso risolta con la costruzione di città artisticamente belle e teatralizzate, disseminate di gioielli di grandi *archistar*, solo all'apparenza preziosi, 'bigiotteria architettonica'[16] pensata per un effetto stupore[17], trascurando l'assunto secondo cui una città deve prima di tutto riuscire a donare luoghi, per superare l'impossibilità di abitarla[18].

Ne sono nate città per frammenti[19], costituite da indefinite connessioni tra città storica e città diffusa, città infinita, diramata, nucleare, globale, postmoderna, città romanzo, città delle reti, next city[20]; megalopoli nate dall'erosione delle metropoli che rappresentano "lo spazio, deterritorializzato, disomogeneo e, addirittura, selvaggio, della postmodernità"[21]. Sconvolgimenti fisici e sociali portano oggi le città a ricreare la propria identità[22] eludendo quella società del rischio[23] e dell'incertezza[24], in una contrapposizione tra un dentro ed un fuori che diviene sempre più difficile da percepire[25]. Città disneyficate, luoghi preconfezionati, *junk space* sembrano non riuscire a compensare queste trasformazioni spaziali[26], prodotte da

[15] "Tutto ciò concesso, obiettivamente e serenamente, resta tuttavia una domanda: è proprio inevitabile che questi vantaggi si debbano acquisire a costo di spogliare le città di ogni bellezza? A un così alto prezzo?", in C. Sitte, *op. cit.*, p. 111.

[16] La definizione è di Umberto Cao, "Costruire la città senz'arte", in *Arte Architettura*, collana *Architettura & Città*, n. 1/2006, Di Baio Editore, Milano 2006. Si veda su questo tema il testo di Franco La Cecla, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008 in cui l'autore porta avanti la tesi dell'autoreferenzialità dell'architettura che non riesce ad incidere in maniera positiva sulla vita della gente, arroccandosi su posizioni che evidenziano l'egoismo delle grandi archistar.

[17] Il cosiddetto effetto Bilbao in cui l'architettura e l'arte sono utilizzate come spettacolo nello spettacolo.

[18] "Tutte le forme terranee tendono a disciogliersi nella rete delle relazioni temporali. Ma per questo è necessario che lo spazio assuma appunto l'aspetto di una forma a priori, equivalente e omogeneo in ogni suo punto, e cioè che scompaia la dimensione del luogo, la possibilità di definire luoghi all'interno dello spazio, o di caratterizzare questo secondo una gerarchia di luoghi simbolicamente significativi. Ora, è possibile vivere senza luogo? È possibile abitare dove non si danno luoghi? L'abitare non avviene dove si dorme e qualche volta si mangia, dove si guarda la televisione e si gioca col computer domestico; il luogo dell'abitare non è l'alloggio. Soltanto una città può essere abitata; ma non è possibile abitare la città, se essa non si dispone per l'abitare e cioè non dona luoghi. Il luogo è dove sostiamo: è pausa – è analogo al silenzio in una partitura. Non si dà musica senza silenzio. Il territorio post-metropolitano ignora il silenzio…". M. Cacciari, *La città*, Pazzini editore, Villa Verucchio 2006, pp. 39-40.

[19] A. Corboz, *Avete detto spazio?*, in "Casabella", 1993, n. 597-598, pp. 20-23.

[20] Cfr. A. Detragiache, *Dalla città diffusa alla città diramata*, Franco Angeli, Milano 2003; A. Bonomi, A. Abruzzese, *La città infinita*, Mondadori, Milano 2004; M. Castells, *La città delle reti*, Marsilio, Venezia 2004; S. Sassen, *La città nell'economia globale*, Il Mulino, Bologna 1997; I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1991; G. Amendola, *La città postmoderna. Paure e magie della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma Bari 1997; M. Carta, *Next city: culture city*, Meltemi, Roma 2004.

[21] A. Trimarco, *Ornamento. Il sistema dell'arte nell'epoca della megalopoli*, MIMESIS, Milano 2009, p. 8.

[22] Cfr. S. Vicari Haddock, *La città contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2004.

[23] U. Beck, *La società del rischio*, Carocci, Roma 2000.

[24] Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna 1999.

[25] Benevolo riflette sulla città sottolineando come alcuni decenni fa essa si differenziasse dalla non città per la presenza, nella prima, di una forma ben definita. Tale discorso è venuto meno oggi, con la città che esce dai suoi limes e dilaga nei territori circostanti. La città è cambiata e continua a mutare alla ricerca di una nuova fisionomia per il futuro, correndo però a suo avviso il pericolo di perdere il rapporto con l'ambiente. Cfr. L. Benevolo, *La fine della città*, Editori Laterza, Bari 2011.

[26] Per una riflessione sulla tematica si rimanda a P. Mello, *Metamorfosi dello spazio*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

un'industrializzazione che ha potentemente impattato sullo spazio cittadino rendendolo protagonista di "un rivolgimento spontaneo che sembra dipendere da un cataclisma naturale incontrollabile"[27].

La situazione contingente ha condotto storici e urbanisti a riflettere sulla città e sui suoi cambiamenti, divenuti oggetto di studio nell'ambito delle scienze sociali. Numerose definizioni hanno cercato di etichettare il concetto di città in un tentativo di razionalizzare i vari processi che hanno portato alle mutazioni attuali. Differenti metafore ne ricalcano l'evoluzione della forma: città macchina, frutto della progettazione razionale ed ideale, città organismo, intesa come sistema vivente, città mente, fatta di informazione e apprendimento, città estetica, nella sua ricerca ad essere luogo di bellezza, città politica, in cammino verso una partecipazione consapevole[28]. Ansie legate ai suoi cambiamenti quelle di Paul Virilio che parlando di "metacittà virtuale" si riferisce alla connessione tra loro delle metropoli mondiali, includendo nella definizione sia le megalopoli che le reti di scambio e comunicazione che le collegano: "il mondo è un'immensa città" dirà negli anni Ottanta, teorizzando una scomparsa della città in quanto tale[29], quella 'città panico' priva di luoghi, grande catastrofe del XX secolo[30]. Una città in continua ridefinizione di senso non più organizzata secondo la razionalità delle funzioni, ma in perenne ricerca di una fisionomia, anche quella di Walter Benjamin che parla in relazione alla città di 'choc', un "luogo di automatismi psichici", qualcosa che si sperimenta, ma di cui non si fa esperienza a causa dell'anonimato[31].

Stesso pessimismo è riscontrabile nelle posizioni di Mike Davis che sessanta anni dopo in *Città di quarzo* del 1999, e *Città morte* del 2004 prevede scenari apocalittici in una città fatta di *sprawl*[32] urbano e *gentrification*, incline alla ghettizzazione dell'individuo schiacciato da profitti capitalistici. È una città agonizzante quella che traccia Davis, secondo teorie distanti dal ruolo strategico di coordinamento e intersezione nell'economia globale ipotizzato da Saskia Sassen[33],

[27] G. Maciocco, S. Tagliagambe, *La città possibile*, Edizioni Dedalo, Bari 1997, p. 34.
[28] U. Morelli, "Cultura e identità. Margine e luoghi ibridi", in G. Tavano Blessi, *Città satellite? Le Laives d'Europa: quale sviluppo attraverso la cultura*, Meltemi, Roma 2006, pp. 37-38.
[29] P. Virilio, *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari 1993 (1ª ed. 1988).
[30] P. Virilio, *Città Panico: l'altrove comincia qui*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.
[31] W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica,* Einaudi, Torino 2000.
[32] "*Sprawl*, parola introdotta negli USA negli anni Sessanta per indicare la crescita urbana senza forma, letteralmente significa sdraiato". R. Ingersoll, *Sprawltown*, Meltemi, Roma 2004, p. 8.
[33] Le città sono secondo Saskia Sassen "a) punti di comando nell'organizzazione dell'economia mondiale, b) localizzazioni e piazze di mercato essenziali per le industrie di punta del periodo attuale - la finanza e i servizi specializzati alle imprese c) le principali sedi in cui tale industrie producono, fra l'altro, innovazioni". S. Sassen, *Le città nell'economia globale*, Il Mulino, Bologna 1997, p. 13. È sia in questo testo che nel testo *Le città globali* (Utet, Torino 1997) che la Sassen dimostra come le città globali abbiano più caratteri in comune tra di loro piuttosto che con i contesti nazionali di appartenenza.

della città intesa come punto di snodo del mondo globalizzato di Manuel Castells[34], della megalopoli teatro di processi 'virtuosi, mobili e incandescenti' di Angelo Trimarco[35], solo per citare alcune visioni positive.

Gli studiosi hanno di frequente legato il concetto di città a quello di postmodernità nella ricerca di una formula condivisa attraverso cui approcciarsi alle dinamiche che nascono dal loro rapporto, anche nel tentativo di superare il concetto di spazio come luogo dell'entropia. Per una riflessione teorica, che rivela le profonde diversità rispetto al passato che contraddistinguono il postmodernismo, tra i primi Jean François Lyotard, che ha avvicinato la tematica argomentando di una fase in cui le società "sono entrate nell'età detta postindustriale e le culture nell'età detta postmoderna"[36] contrassegnata da una grande fiducia nei confronti del progresso, con conseguente abbattimento delle frontiere tra arte e vita e il collasso della distinzione tra cultura alta e cultura popolare, a favore di un eclettismo e di una promiscuità stilistica[37]. Mondi differenti che si sovrappongono accettando la caducità e la frammentazione del mondo attuale, quello stesso mondo 'praticato', che Michel de Certeau vede animato da consumatori attivi, ricostruendo quel concetto di consumo produttivo, tipico del postmoderno, connesso con le pratiche quotidiane[38], in cui le 'astuzie delle arti del fare' permettono agli individui, sottoposti ai vincoli della società moderna, di aggirarli[39]:

> "il consumatore si appropria dello spazio, lo abita, lo manipola, vi iscrive il proprio ruolo e la propria identità. Lo spazio si trasforma allora in luogo praticato, inventato, fabbricato. Diviene l'effetto delle operazioni che lo orientano, lo circostanziano, lo temporalizzano e lo inducono a funzionare come unità polivalente di programmi conflittuali o di prossimità contrattuali"[40].

Anche studiosi come Jacques Lacan e Michel Foucault si sono orientati in questa stessa direzione che sposta l'attenzione dallo spazio fisico della città allo spazio come spazio di vita, metafora della quotidianità e dell'enazione[41].

---

[34] Castells definisce la città come l'interazione tra locale e globale, con la volontà da una parte di salvaguardare l'identità locale, e dall'altra di aprirsi verso il globale. M. Castells, *La città delle reti*, Marsilio, Venezia 2004.
[35] A. Trimarco, *Ornamento*, Mimesis, Milano Udine 2009, p. 11.
[36] J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981 (1ª ed. 1979).
[37] *Ivi*, p. 67.
[38] M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001 (1ª ed. 1990).
[39] M. Augè, *Nonluoghi*, elèuthera, Milano 2010, p. 50.
[40] M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, *cit.*, p. 175.
[41] Gli autori utilizzano il termine enazione come neologismo del termine inglese *enaction*, dal verbo *to enact* che significa rappresentare. Per approfondimenti G. Maciocco, S. Tagliagambe, *La città possibile*, cit., pp. 241-294.

Passando attraverso e oltre le teorie di Jürgen Habermas, che affronta il discorso della sfera pubblica come ideale democratico perduto[42], è stato Kevin Lynch a parlare della necessità dell'interazione e della 'leggibilità'[43] dello spazio: "un ambiente caratteristico e leggibile non solo dà sicurezza, ma rende l'esperienza umana potenzialmente più intensa e profonda"[44]. Leggibilità recepita non come dogma precostituito, ma come paradigma aperto:

> "La città non è soltanto oggetto di percezione (e forse di godimento) per milioni di persone profondamente diverse per carattere e categoria sociale, ma è anche il prodotto di innumerevoli operatori che per motivi specifici ne mutano costantemente la struttura. Benché nei suoi grandi lineamenti essa possa mantenersi stabile per qualche tempo, nei dettagli essa cambia senza posa. I controlli a cui la sua crescita e la sua forza sono suscettibili sono soltanto parziali. Non vi è alcun risultato finale, solo una successione continua di fasi"[45].

Il sito pubblico, come luogo dai confini fisici ben delineati ha ceduto il passo ad un *public realm* fatto di processi comunicativi e di scambio. Il concetto di comunità diviene importante, come già nel 1964 aveva intuito Melvyn Webber[46], invitando a parlare di 'sfere urbane' proprio per porre l'accento sulle dinamiche che riguardano la città in quanto ambiente sul quale operano e interagiscono persone eterogenee, prescindendo dal mero spazio fisico. Una dimensione comunitaria che si auspica come potenza vitale della città: "la città quale si rivela nella storia è il punto di massima concentrazione dell'energia e della cultura di una comunità"[47].

Nel passato grandi intellettuali come Adam Smith, Luis Wirth, John Dewey, Karl Marx, Georg Simmel hanno parlato di modernità come passaggio da condizioni di comunità chiuse ad 'un'epoca universale' di società interdipendenti[48].

---

[42] J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 1977.

[43] Lynch è andato ad analizzare l'immagine mentale che i cittadini possiedono della città in cui vivono, ed ha parlato di leggibilità intesa come "facilità con cui le sue parti possono venire riconosciute e possono venire organizzate in un sistema coerente (…) un sistema di simboli riconoscibili in cui quartieri, riferimenti o percorsi risultino chiaramente identificabili e siano facilmente raggruppabili in un sistema unitario". Secondo Lynch inoltre l'immagine che gli abitanti hanno della città potrebbe differire molto dalle rilevazioni oggettive condotte dagli addetti ai lavori, e in questo senso parla di mappe mentali, fatte di processi cognitivi in cui ad agire è la codificazione individuale e sociale. Le mappe mentali ruotano intorno a cinque elementi: i *paths* ossia i percorsi quotidiani; i *nodes* ossia luoghi strategici per l'incontro delle persone come le piazze; gli *edges* ossia le barriere spaziali, come i corsi d'acqua per esempio; i *landmarks* ossia i punti di riferimento semplici da individuare come monumenti e negozi; i *districts* ossia quartieri con caratteristiche peculiari. K. Lynch, *L'immagine della città*, Marsilio, Padova 1969, p. 24.

[44] *Ivi*, p. 26.

[45] *Ivi*, p. 24.

[46] M. Webber, "Luoghi urbani e sfera urbana non locale", in M. Webber, J. Dyckman, D. Foley (a cura di), *Indagini sulla struttura urbana*, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 173.

[47] L. Mumford, *La cultura delle città*, Comunità, Milano 1953.

[48] Per approfondimenti U. Beck, *Lo sguardo cosmopolita*, Carocci, Roma 2005, p. 21.

Del resto già la Scuola di Chicago fin dagli anni Venti aveva inserito la città in un'iscrizione sociale fatta di passaggi graduali da una conformazione all'altra, in una evoluzione composta per stratificazioni successive:

> "In altre parole, la città non è semplicemente un meccanismo fisico e una costruzione artificiale: essa è coinvolta nei processi vitali della gente che la compone; essa è un prodotto della natura, e in particolare della natura umana [...]. I mezzi di trasporto e di comunicazione, le linee tranviarie e i telefoni, i giornali, la pubblicità, le costruzioni in acciaio e gli ascensori – tutte cose, di fatto, che tendono a produrre nello stesso tempo una maggiore mobilità e una maggiore concentrazione delle popolazioni urbane – sono fattori primari dell'organizzazione ecologica della città"[49].

La metropoli è dunque in crisi. Ma definire la questione in questi termini ha ancora un senso se pensiamo ad essa all'interno del flusso delle reti, e a come la intende Massimo Ilardi, "spazio liscio e indefinito del mercato che ha colonizzato l'intero globo"[50]? Se la metropoli è la forma mondo, ogni altra forma urbana è ormai dissolta e al di fuori della metropoli non rimane più nulla: è al processo e non al luogo che dovremmo rivolgere l'attenzione, proprio come Manuel Castells ci invita a fare

> "la città globale non è un luogo, ma un processo. Un processo mediante il quale centri di produzione e di consumo di servizi avanzati, e le società locali subordinate, sono collegati in una rete globale sulla base di flussi di informazione, i quali, al tempo stesso, riducono l'importanza dei legami delle città globali con il loro hinterland (…). È proprio questo aspetto distintivo di essere connesse globalmente e disconnesse localmente, fisicamente e socialmente, a fare delle megacittà una forma urbana"[51].

1.1.1 La città che emancipa

Affrontando le problematicità della città contemporanea sono i processi tecnologici, produttivi ed economici in atto ad aver guidato le ricerche sociologiche. Le dinamiche differenti che emergono nelle definizioni degli studiosi, evidenziano ognuna un aspetto peculiare, in sé mai concluso, ma con il *fil rouge* della socialità e della cultura che sempre hanno interessato la sociologia. È però sul concetto di eterogeneità che vorrei condurre l'attenzione in quella direzione verso un'idea di diverso ed altro, presente in città, che lungi dall'essere controproducente, porta invece all'emancipazione, seguendo quel concetto caro a Marx di una città la cui aria emancipa. La scelta di portare il focus su questo discorso risiede nel considerarlo punto nodale nel connettere la città all'arte pubblica e a quell'uso che se ne

[49] R. E. Park, E. Burgess, R. D. McKenzie, *La città*, Edizioni di Comunità, Cremona 1967, p. 5.
[50] M. Ilardi, *Il tramonto dei non luoghi*, Meltemi, Roma 2007, p. 38.
[51] M. Castells, *La nascita della società in rete*, Università Bocconi, Milano 1996, p. 445.

auspica strettamente legato al cambiamento e all'integrazione, tenendo presente che le città negli ultimi trent'anni hanno visto crescere l'importanza rivolta all'*urban planning* facendosi forti di due concetti, quello della *liveability* e quello della *sustainability* compendiati dall'espressione *"living lightly upon the earth"*[52] in un approccio nuovo che si lega all'importanza di una politica del fare sostenibile.

Tra i primi ad interessarsi dei nuovi approcci culturali legati alla città in questa particolare accezione è Georg Simmel, che nel 1903 nel saggio *Le metropoli e la vita mentale* indica la metropoli come il massimo luogo di differenziazione sociale e di libertà, in cui i cittadini, come attori, interpretano vari ruoli[53]. Rilevando "un'intensificazione della vita nervosa"[54] paventa un progressivo sradicamento dal proprio ambiente da non considerarsi completamente negativo, anzi, vedendo proprio nell'interazione progressiva lo svilupparsi di una coscienza individuale. Simmel collega il cittadino alla città parlando di una sovrastimolazione, dalla quale l'abitante della metropoli ha avvertito l'esigenza di difendersi, virando verso l'annullamento dell'emotività a favore della ragione. Questa lo ha portato ad una logica del profitto, verso la "filosofia del denaro"[55], nella ricerca di rapporti superficiali e indifferenti. Simmel individua quindi un cittadino annoiato, blasè, arido sul piano intellettuale in cui scetticismo, indifferenza, anonimato ed individualità regolano quegli stimoli esterni generati dalla sovrastimolazione sensoriale della città:

> "L'individuo è divenuto un semplice ingranaggio in un'enorme organizzazione di cose e di poteri che strappano dalle sue mani ogni progresso, ogni spiritualità ed ogni valore per fare della loro forma soggettiva la forma di una vita puramente oggettiva. Basta soltanto sottolineare che la metropoli è la vera arena di questa cultura che cresce fuori di ogni vita personale"[56].

La sovra stimolazione, in quest'ottica, non costituisce un difetto ma diviene secondo Simmel una possibilità; il cittadino infatti chiudendosi in sé e sperimentando relazioni superficiali, potrà aprirsi ad un tipo di libertà nuova, rompendo schemi mentali precostituiti ed emancipandosi.

---

[52] Cfr. M. Miles, *Art, space and the city*, Routledge, London and New York 1997, p. 2.
[53] Gianni Vattimo dirà: "Vivere in questo modo molteplice significa fare esperienza della libertà come oscillazione continua tra appartenenze e spaesamento". G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989, p. 19.
[54] G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando editore, Roma 1998 (1ª ed. 1903), p. 36.
[55] Simmel affronta questa tematica sia in *Filosofia del denaro,* Utet, Torino 1984 (1ª ed. 1900), che in *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando editore, Roma 1998 (1ª ed. 1903). Simmel parla del denaro come mondo dell'oggettività indicandolo come "il più terribile livellatore, svuota senza scampo il nocciolo delle cose, la loro particolarità, il loro valore individuale, la loro imparagonabilità". (G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, cit. p. 43).
[56] G. Simmel, "La metropoli e la vita mentale", in A. Izzo (a cura di), *Storia del pensiero sociologico*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 84.

Strettamente correlato alla visione di Simmel, soprattutto in merito al ruolo ricoperto dalla tecnologia, affermatasi con la civiltà moderna e con gli stravolgimenti in atto nella città, è Luis Wirth. È in *L'Urbanesimo come modo di vita* del 1938 che sistematizza le idee del primo, riflettendo sulla città nella volontà di identificarne caratteri universali, che riscontra in 'dimensioni', 'densità delle interazioni sociali' ed 'eterogeneità' delle persone in essa presenti; variabili indipendenti che si combinano nella generazione della variabile dipendente, l'abitante, influenzandone gli orientamenti culturali e generando interazioni sociali fatte di transitorietà, superficialità e strumentalità. Generatrice di diversità, ma anche di omologazione, la città non garantisce "di per sé la coerenza e l'integrità fisica delle personalità"[57], portando il cittadino a sperimentare prospettive cosmopolite. Il lavoro di Wirth, nel tentativo di trovare un nesso tra città e modo di vita, ha creato una teoria che vuole il mondo urbano profondamente divelto da rapporti interpersonali, teoria a posteriori confutata da molti teorici[58].

Sia in Simmel che in Wirth si legge quel concetto di città moderna, evolutasi in metropoli contemporanea in cui l'eterogeneità di stili di vita rispecchia a pieno la nuova condizione, fatta di criticità e polarità tra positivo e negativo di cui lo stesso Bauman ha parlato settanta anni più tardi: se da una parte le città sono 'discariche' prodotte dalla globalizzazione, dall'altra rappresentano laboratori di mixofilia aperti all'alterità e alla coabitazione[59].

È da questa eredità che si muove la posizione di Massimo Ilardi che se ne *La città senza luoghi* parla di un'urbe priva di punti di riferimento, in cui il consumo da "agente omologante per eccellenza si trasforma in veicolo per la costruzione di identità originali" aiutando il cittadino a "realizzare il suo status identificandosi"[60], in *Il tramonto dei non luoghi* rafforza questa teoria invitando alla loro riconquista, intesa come riconquista della libertà d'azione:

> "espressione di un apparato teorico autonomo dalla realtà ma insieme capace non solo di entrare in tensione con i processi sociali in corso, ma di sovvertire l'ossessiva e lineare ripetitività dei meccanismi del mercato. Perché è di nuovo sul territorio che un sistema di idee oggi si proietta: non costruisce utopie ma campi di forze, nuclei di nuove realtà, spazi pubblici nominati dal conflitto"[61].

Anche Henry Lefebvre può essere inserito nel discorso essendosi occupato delle contraddizioni e dei conflitti nella città. La sua vera essenza risiede secondo il filosofo francese

---

[57] L. Wirth, *L'urbanesimo come modo di vita*, Armando Editore, Roma 1998, p.89.
[58] Per le teorie divergenti si rimanda a S. Vicari Haddock, *La città contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 151-156.
[59] Z. Bauman, *Fiducia e paura nella città*, Bruno Mondadori, Milano 2005, p. 75 e sgg.
[60] M. Ilardi (a cura di), *La città senza luoghi. Individuo, conflitto, consumo nella metropoli*, Costa & Nolan, Genova 1990, p. 30.
[61] M. Ilardi, *Il tramonto dei non luoghi: fronti e frontiere dello spazio metropolitano*, Meltemi, Roma 2007, p. 105.

nella complessità e varietà delle situazioni che offre al cittadino, da sfruttare al meglio vivendo l'esperienza urbana, senza subirla: "le diversità si riconoscono e col riconoscersi si mettono vicendevolmente alla prova, e dunque si confermano o si infirmano"[62]. Lefebvre parla di un cittadino che si apre alla complessità, un cittadino 'polivalente' e 'polisensoriale'[63], libero di scegliere, la cui presenza e mantenimento di un processo decisionale garantisce quella articolazione intesa anche come non esclusione, come spazio riservato alle alterità che non sono negate, ma legittimate. Accessibilità significa mantenere le differenze e nelle differenze mantenere una centralità nei processi decisionali[64]:

> "(Il diritto alla città) significa il diritto dei *citoyens-citadins*, e dei gruppi che essi costituiscono (...) a essere presenti su tutte le reti, su tutti i circuiti di comunicazione, di informazione, di scambio. (...) Escludere dall'«urbano» i gruppi, le classi, gli individui, equivale a escluderli dal processo di civilizzazione, se non dalla società. Il *diritto alla città* legittima il rifiuto a lasciarsi escludere dalla realtà urbana da parte di un'organizzazione discriminatoria e segregativa. [...] Il diritto alla città significa allora la costituzione o la ricostruzione di un'unità spazio-temporale, di una riconduzione ad unità invece di una frammentazione"[65]

Parlando di crisi della città Lefebvre ne rivendica quel diritto che individua nel suo valore d'uso. In una rottura dell'equilibrio tra valore d'uso e valore di scambio[66], prodotta dall'avvento dell'industrializzazione, si è generato uno spazio urbano capitalista che genera omogeneità e segregazione:

> "(il mondo urbano) può perire. Lo minaccia l'insignificante, ma soprattutto la potenza della società politica. (…) Lo spazio omogeneo, senza luoghi, senza contrasti, pura indifferenza, caricatura di rapporto tra l'urbano e i suoi componenti, può rinchiudere fino a soffocarlala realtà urbana? Certamente. Può persino darsi una apparenza democratica"[67]

Lefebvre tenta di superare le contraddizioni attraverso il diritto alla città che implica il diritto/dovere a prendere parte attivamente alla vita cittadina nella sua interezza, contribuendo ad una crescita civile:

> "il diritto alla città si manifesta come forma superiore dei diritti, diritto alla libertà, all'individualizzazione nella socializzazione, all'habitat e all'abitare. Il diritto all'*opera* (all'attività partecipante) e il diritto alla *fruizione* (ben diverso dal diritto alla proprietà) sono impliciti nel diritto alla città"[68].

---

[62] Cfr. H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit., p. 108.
[63] *Ivi*, p. 123.
[64] In questa dimensione le posizioni di Lefebvre e di Jacobs sono vicine, la seconda dirà infatti: " le città hanno la capacità di dare qualcosa a tutti solo perché e solo quando tutti partecipano alla loro creazione". J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città*, Einaudi, Torino 1969, p. 222.
[65] H. Lefebvre, *Spazio e politica. Il diritto alla città II*, cit., p. 30.
[66] Secondo Lefebvre lo spazio urbano è generato dal connubio tra opera, creativa ed unica (valore d'uso) e prodotto, serializzato e riproducibile (valore di scambio). Cfr. H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit..
[67] H. Lefebvre, *La rivoluzione urbana*, Armando Editore, Roma 1973, p. 140-141.
[68] Cfr. H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit., p. 153.

Interessante in merito all'eterogeneità della città anche la posizione dell'americana Jane Jacobs che in *Vita e morte delle grandi città saggio sulle metropoli americane* del 1961 attribuisce proprio a questa eterogeneità presente nella città un unicum per l'esperienza individuale. La città attraverso la sua varietà, architettonica, urbanistica, economica, culturale, mantiene vivo il tessuto sociale, e la sua densità (intesa come numero di persone che vi partecipano) e *mixité* (intesa come varietà di gusti, capacità ed esigenze) producono un tipo di condizione culturale elevata: "le grandi città sono per loro natura generatrici di diversità e prolifiche incubatrici di nuove iniziative e idee di ogni genere"[69]. La città ha il dovere di fornire diversità che dovrà poi essere piegata dai cittadini a proprio favore nella costruzione di spazi condivisi.
È quindi solo nella segregazione che si rompe la complessità, in una negazione della sua stessa essenza, una non-città; instabilità sembra dunque essere sinonimo di eterogeneità ma non di confusione:

> "sotto l'apparente disordine delle vecchie città esiste un meraviglioso ordine (…) Lo spettacolo offerto dalle strade di un quartiere urbano vitale cambia continuamente da un posto all'altro, e in ciascun posto è sempre ricco di nuove improvvisazioni"[70]

Richard Sennett, che riparte dalle suggestioni proposte dalla sua connazionale Jacobs, in *Usi del disordine* del 1971 e in *La coscienza dell'occhio* del 1992 dopo aver rilevato come il sistema sociale di oggi affronti il diverso, ignorandolo o segregandolo,

> ("Ciò che caratterizza il nostro modo di costruire le città è la ghettizzazione delle differenze, implicitamente considerate minacciose per la collettività, più che stimolanti. Ciò che costruiamo nel nostro regno urbano sono quindi dei luoghi anonimi neutralizzati, degli spazi che rimuovono la minaccia di contatto sociale"[71])

sottolinea l'importanza dei rapporti interpersonali nella città e di come il disordine urbano, fatto di varietà culturali aiuti a crescere, liberando il cittadino dalla schiavitù di convinzioni autoimposte, portandolo ad ibridarsi con la società, nella definizione di una nuova identità fatta di relazioni con gli altri. Parlando di identità coerente Sennett pone l'attenzione su un'esigenza che il cittadino ha avvertito in passato, di "evitare la diversità e gli elementi ignoti e dolorosi nell'arena sociale, per la tutela di un ordine in qualche modo sicuro"[72]. Se gli individui si sono sempre più isolati, creando un microcosmo, Sennett ci invita a convivere con le ambiguità e le dissonanze del reale attraverso la rivalutazione dell'incognita del disordine,

[69] J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città*, Einaudi, Torino 1969, p. 134.
[70] *Ivi*, p. 46.
[71] R. Sennett, *La coscienza dell'occhio*, Feltrinelli, Milano 1992, p. 12.
[72] R. Sennett, *Usi del disordine*, Costa&Noland, Ancona-Milano 1999, p. 70.

mezzo utile per integrare l'alterità. Difensore delle tendenze urbane ne individua al suo interno quella complessità che agevola la vita comunitaria e il superamento dell'impersonalità.
Stesso approccio alla città quello presente in Ulf Hannerz, antropologo svedese, che in *Esplorare la città* individua nell'eterogeneità e accessibilità alla diversità le due caratteristiche che rendono possibile una fluidità nelle relazioni, costituendo la vera essenza del contesto urbano:

> "incontrare una persona a caso, assistere a scene per cui non si è preparati può essere né utile, né sempre piacevole, ma ha comunque delle conseguenze sul piano personale, sociale e culturale. (…) La *serendipity*, ossia trovare per caso una cosa mentre se ne cerca un'altra, è un evento che ha come scenario privilegiato la città"[73]

È quindi nella diversità e nell'eterogeneità che la città trova una delle sue forme più concrete, ed è agendo su queste caratteristiche che l'arte può riuscire a trovare spazio e veicolare un messaggio: lì dove la diversità è presente ma accessibile, dove l'eterogeneità non è omologazione né esclusione, costituendo dunque il sostrato ideale per nuove sperimentazioni. Ed è quella città fatta di uomini su cui bisogna agire, in una pianificazione che sia sociale prima che fisica:

> "I mali della città non sono di carattere meccanico e non consistono nel migliorare i trasporti, rendere più facile l'accesso al credito, e problematiche simili; sono gli esseri umani a fornire un luogo in cui gli individui possano crescere e diventare adulti e dove gli adulti possano continuare a impegnarsi in un'esistenza veramente sociale"[74].

1.1.2 Città: consumo cultura creatività

Sono tante le caratteristiche che intersecano nella modulazione di un'idea di città, ma le grandi trasformazioni che a partire dal XIX secolo l'hanno colpita hanno prodotto evoluzioni legate, a mio avviso, a tre grandi variabili: consumo, cultura e creatività.
Gli sconvolgimenti connessi al consumo affondano le radici in quel passaggio da una società agricola ad una società industriale, con l'avvento della quale lo scambio ed il commercio sono riusciti a creare nuove logiche e assumere nuovi significati[75]. Significati sempre più legati alla sfera del simbolico, nel momento in cui agiscono sull'individuo nel costruire la propria identità, condizionandone le esperienze quotidiane. Ed è la città stessa ad essere divenuta oggetto di consumo e di offerta di consumo: le sue funzioni e funzionalità sono sempre più

[73] U. Hannerz, *Esplorare la città*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 230-231.
[74] R. Sennett, *Usi del disordine*, Costa&Noland, Ancona-Milano 1999, p. 124.
[75] S. Pomodoro, "L'esperienza del consumo nello spazio urbano", in M. Ferraresi, P. Parmiggiani (a cura di), *L'esperienza degli spazi del consumo. Il coinvolgimento del consumatore nella città contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2007.

subordinate a logiche che vanno a sostituire il ruolo della piazza, come luogo destinato alla vita pubblica, con quella della struttura commerciale, in cui il consumo diviene 'stato di necessità' che disegna il territorio in un modo nuovo e del tutto inedito, e 'principio organizzatore' delle relazioni tra gli individui, e tra individui e merci[76].

La città contemporanea vede le sue trame imbastite attraverso due sfere quella economica e quella culturale, reciprocamente influenti l'una sull'altra: da una parte una cultura distribuita attraverso forme sempre più mercificate, dall'altra un'economia sempre più pregna di contenuti culturali. Anche la cultura è un fatto urbano: le città per vocazione, *melting pot*, facilità di scambi, sono sempre state legate a questo concetto, la contengono, sono luoghi di produzione e fruizione culturale, di sviluppo e innovazione: la città del futuro sarà una città della cultura[77]. Sempre più spesso sentiamo parlare di *cultural district* come strumento di *public policy* per una cultura utilizzata nei processi di riqualificazione sociale, ambientale ed economica, a favore della nascita del cosiddetto distretto culturale evoluto[78]. Verso questi nuovi orizzonti essa ha giocato un ruolo di primo piano aiutando l'individuo ad uscire da codici stereotipati dei media a vantaggio di innovative impalcature identitarie personali[79], e gli studi ormai dimostrano come la cultura sia in grado di rafforzare il senso comunitario di appartenenza:

> "il senso di identità si sviluppa grazie al fatto di acquisire famigliarità con gli stessi prodotti artistici, di riconoscersi negli stessi simboli e di vivere le medesime esperienze culturali. Le opere d'arte più apprezzate diventano parte dell'infrastruttura sociale (…) l'accumulazione progressiva di conoscenze storiche e di esperienze finisce per generare un patrimonio valoriale comune, identità sociale, continuità culturale e, quindi, un senso di appartenenza comunitaria"[80].

È soprattutto a partire dagli ultimi trenta anni che, in particolare in area anglosassone, si è cercato con più forza di saldare il legame tra l'economia e la cultura come Franco Bianchini

[76] Cfr. M. Ilardi, *Nei territori del consumo totale*, Derive Approdi, Roma 2004, p. 21.

[77] M. Carta, *Next city: culture city*, Meltemi, Roma 2004. A questo proposito mi viene in mente quella stagione dell'effimero che fu la pioneristica *Estate Romana* promossa tra il 1976 e il 1985 dall'allora assessore alla cultura del Comune di Roma Renato Nicolini, che riuscì a utilizzare l'arte e la cultura per riavvicinare i romani alla propria città, tentando di sanare il gap tra centro e periferia, rendendo la folla, la protagonista dello spettacolo, nel tentativo di abolire quella divisione tra cultura alta e coltura popolare. La manifestazione culturale ha previsto l'organizzazione di grandi eventi cinematografici, musicali e teatrali nel centro storico della città. Cfr. R. Nicolini, *Estate Romana*, Città del Sole Edizioni, Reggio Calabria 2011.

[78] P.L. Sacco, G. Ferilli, *Il distretto culturale evoluto nell'economia post industriale*, Papers DADI, IUAV Venezia 2006.

[79] "Ci troviamo di fronte ad una nuova frontiera nello sviluppo delle società post-industriali, dove la cultura può fungere da agente sinergico per la crescita di tutte le componenti del territorio". Sull'argomento si veda P.L. Sacco, G. Tavano Blessi, *Distretto culturale e aree urbane*, in "Economia della Cultura", n. 2, Il Mulino, Bologna 2005, pp. 153-165, qui è cit. p. 163.

[80] Hutter (1996) e Sable, Kling (2001) citati in P.L. Sacco, L. Zarri, *Cultura, promozione della libertà positiva e integrazione sociale,* in "Economia della Cultura", n. 4, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 499-507.

rileva identificando le fasi dell'evoluzione delle politiche culturali nella città[81], in cui assegna agli anni Novanta il pieno sviluppo di quell'empatia tra cultura ed economia che vede una maggiore attenzione rivolta alla creatività e alla classe creativa, ritenuta capace sia di attirare investimenti che di migliorare la coesione sociale[82]. Le industrie culturali rivestono un ruolo importante nella nuova strutturazione della società, come sottolinea anche Charles Landry che ravvisa nel loro rapporto con le comunicazioni digitali la base della nuova economia. Partendo dalla doppia crisi che ha coinvolto le città, da una parte l'incapacità degli urbanisti di presentare progetti adatti allo sviluppo metropolitano e dall'altra la consapevolezza che la libera gestione dello spazio della città non ha ottenuto i risultati sperati (anzi semmai solo una privatizzazione dello spazio pubblico e un aumento del valore di mercato di determinate aree), Landry crede nell'importanza della creatività, e delle reti sociali. La sua città creativa è una *learning city*[83] in cui la formazione continua di chi la abita avviene nella convinzione che gli abitanti siano il vero software della metropoli, elementi primari nel suo stesso funzionamento. Interessarsi al software della città e non all'hardware è proprio di quella città in cui soluzioni creative sono ricercate per risolvere problemi economici sociali ed ambientali, per 'far vivere meglio' e in cui la creatività non è prospettiva individuale, ma fatto collettivo e partecipatorio. Una creatività che non rimane prerogativa dell'industria dell'arte, ma che cerca di aprirsi all'intera sfera dell'urbano per generare nuovi germogli: questo mezzo creativo permette agli abitanti di operare in un contesto fatto di larghe vedute e cosmopolita, con interazioni *face-to-face* che generano prodotti e servizi, prima di tutto sociali, ma corredati anche di una buona ricaduta economica[84].

Le riflessioni di Landry, che strizzano l'occhio ad una ricerca primaria del benessere sociale attraverso la creatività, sono strettamente connesse a quelle di Richard Florida che contrassegna la creatività come il milieu di cui la società capitalista deve servirsi per dare impulso e disciplinare il sistema economico, con uno sguardo quindi più strettamente connesso a logiche di profitto. È legata dunque alla presenza di una classe creativa la scelta del luogo in cui le città sceglieranno di crescere, lasciandosi guidare non tanto da logiche di

[81] Franco Bianchini distingue tre fasi di evoluzione culturale. Una prima fase collocabile tra gli anni Quaranta e Sessanta detta della ricostruzione, una seconda fase tra gli anni Settanta e gli Ottanta detta della partecipazione, e una terza tra gli anni Ottanta ed i Novanta detta del *city marketing*. La prima fase si caratterizza per i rapporti limitati tra la cultura e l'economia, considerando la prima come una sfera a sé. È solamente a partire dalla seconda fase che la cultura diverrà rilevante nell'ambito della riqualificazione urbana, con un progressivo venir meno dei confini tra cultura alta e cultura popolare. Cfr. F. Bianchini, "Culture, conflict and the city: issues and prospects for the 1990s", in F. Bianchini e M. Parkinson (a cura di) *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*, Manchester University Press, Manchester 1993.

[82] C. Landry, F. Bianchini, *The creative city*, White Dove Press, London 1995.

[83] C. Landry, *The creative city: a toolkit for urban innovators*, Earthscan, London 2000, p. 19.

[84] *Ibidem.*

mercato, quanto piuttosto da idee di tolleranza, diversità ed apertura alla creatività, perché questi sono gli spazi in cui le persone creative desiderano vivere[85].

Nell'opera *The Rise of the Creative Class* Florida delinea i rapporti tra economia e creatività nell'introduzione al fenomeno delle tre T, Talento, Tecnologia e Tolleranza. Sarebbero queste tre caratteristiche che combinate fra loro attirerebbero la classe creativa a sua volta generatrice di benessere economico, e l'intelligenza creativa, 'indicatore della qualità della vita', agirebbe mobilitandosi su un progetto di futuro[86]. Fattori come apertura mentale, offerta culturale, qualità della vita, divenuti determinanti, eviterebbero l'unico destino prospettato in mancanza di tali caratteristiche: la morte delle città[87].

Superando quel discorso che vede nell'estetizzazione del quotidiano una scomparsa dell'arte con conseguente 'implosione' baudrillardiana, legata ad un'idea di arte come mero consumo e intrattenimento, in un superamento di ciò che portò Wolfgang Max Faust ad affermare che

> "l'uso dell'arte come strumento di pubbliche relazioni per le città e i complessi industriali, la sua utilizzazione tramite sponsor, le strategie del mercato dell'arte parallelamente alle forme di investimento e speculazione della borsa, mostrano il dominio di interessi derivati che si estendono fino alla produzione dell'arte"[88]

la creatività credo possa divenire processo e mezzo utilizzato per risolvere le contraddizioni della società contemporanea, secondo quella teorizzazione, propria degli studiosi statunitensi, del *good problem-solving* radicata nella convinzione che un'azione creativa debba produrre qualcosa di originale, interessante e di valore sociale[89]. Credere nella ridefinizione dei sistemi urbani utilizzando la cultura come linguaggio in quanto modalità per unire tanto la sfera razionale quanto quella emotiva, permette di comprendere che la trasformazione della città contiene in sé la garanzia di una trasformazione delle possibilità di vita[90].

---

[85] R. Florida, *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, Basic Books, New York 2002.
[86] Cfr. M. Carta, *Next city: culture city*, Meltemi, Roma 2004.
[87] R. Florida, *L'ascesa della nuova classe creativa*, Mondadori, Milano 2003.
[88] Cfr. W. M. Faust, "Der Künstler als Leitfigur hat ausgespielt", in W. Stehr, J. Kirschenmann, *Materialen zur documenta IX. Ein Reader für Unterricht und Studium*, Cantz, Stuttgart 1992, pp. 73-74, riportato in A. Cestelli Guidi, *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea,* Costa & Nolan, Milano 1997, p. 139.
[89] H. Simon, *How Managers Express Their Creativity*, in "Across the Board", 1986.
[90] Si veda P.L. Sacco, S. Pedrini, *Il distretto culturale: mito o opportunità?*, "Il Risparmio", n. 51, vol. 3, 2003, pp. 101-156.

1.2 Città e arte. Binomio imperfetto

"Le piazze italiane succedono: quando abbiamo voluto inventarle, i risultati sono stati modesti. Le piazze migliori sono il risultato di un accumulo"

Beppe Servegnini, *La testa degli italiani*

CITTÀ. TRA DENTRO E FUORI. La città è luogo concreto, di spazi tangibili e fruibili: edifici, strade, ponti, spazio pubblico. C'è però anche una città che va oltre, supera i confini spaziali, si fa estensione immaginaria, smaterializzata, legata alla storia personale del singolo, al suo vissuto. È con lo sviluppo del suo involucro esterno, che la città ha visto un ampliamento anche di quello interno, inteso come vita spirituale, con conseguente trasformazione non più solamente dell'ambiente, ma dell'uomo stesso[91]. Città che necessita oggi di essere considerata non esclusivamente nel suo essere delimitata da confini fisici, ma luogo mentale, legato ad un'esperienza intima di chi la vive, fondendo quel discorso interdisciplinare estetico-urbano e spazio-culturale che secondo Rosalyn Deutsche va ad unire le idee di arte con le teorie della città[92]. Ed è anche nella differenza tra il *site* ed il *place* che va ravvisata quella trasposizione di significati che trasla il sito da un'iniziale considerazione di caratteristiche fisiche, ad una riconfigurazione, che implica una connessione con i processi sociali. Se la città trova la sua vera forma nel sociale, inverandosi proprio in questa sua attinenza all'uomo, ne risulta un concetto di città che si allontana dall'essere semplicemente considerata un insieme di strade, ponti e fabbriche, permettendo ai segni e alle cose di parlare, di legarsi a significati aggiunti, ancorandoli a quella potenza visiva e umana che li ha generati. L'esperienza di una città risulta legata all'esperienza soggettiva ed autoreferenziale del suo abitante: una Despina calviniana che come ogni città "riceve la sua forma dal deserto a cui si oppone"[93], come cammellieri e marinai proiettiamo su di essa la nostra conoscenza. Un'idea di città che si vuole dunque connessa all'immaginario[94], da cui riceve vita, generando, in una compenetrazione con l'immagine, quelle suggestioni che Marc Augé riassume in città-memoria, città-incontro e città-finzione[95].

---

[91] Cfr. L. Mumford, *La città nella storia,* Bompiani, Milano 1967.

[92] *"A discourse that combines ideas about art, architecture, and urban design, on the one hand, with theories of the city, social space, and public space, on the other"*. R. Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge 1996, p. xi.

[93] I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, pp. 17-18.

[94] Calvino è considerato scrittore dell'immaginario, ha introdotto nella letteratura strutture impossibili, dove l'immaterialità e la precarietà costruiscono edifici surreali (la città di Isaura, Armilla, Sofronia, Ottavia).

[95] Città-memoria, in cui trova forma la memoria collettiva, città-incontro, in cui i cittadini si rapportano ad una città che gli va incontro desiderosa di essere conosciuta, e città-finzione, quella fatta di omologazione che costituisce una minaccia per le altre due. M. Augé, "La città dall'immaginario alla finzione", in R. Pinto, M. Senaldi (a cura di), *La città degli interventi*, Comune di Milano 1997, pp. 208-217.

Per rintracciare i primi approcci dell'uomo con la città è al concetto della 'presenza dell'evento' che dovremmo rivolgerci, inteso in termini di processioni o feste cittadine che determinano uno stravolgimento momentaneo del tessuto urbano. È nel Medioevo che le immagini acquistano quella valenza che le porterà ad essere veicolo e strumento di poteri religiosi, aiutando il popolo a trasmettere messaggi e consolidare l'adesione delle comunità intorno a punti di riferimento simbolici[96]. Sarà soprattutto a partire dal secolo XII che, cercando di riappropriarsi di quell'ideologia del bene comune si darà vita a nuove forme di aggregazioni cittadine, e alla funzione, svolta dallo spazio dell'arte e dell'architettura, di marchio di dominazione simbolica[97]. L'arte, pur sottoposta al potere signorile o religioso, ha ricercato un'interazione con lo spazio non solo contemplativa ma fisica e diretta, una "reale possibilità di partecipazione alla costruzione vivente di luoghi nuovi, trasformati, rinnovati"[98]. È questa considerazione dell'arte come 'qualità che permea un'esperienza', e che permette di celebrare la vita di una civiltà promuovendone il suo sviluppo, ad aver salvato il passato dall'oblio[99]: "In mancanza dell'apprezzamento estetico perdiamo ciò che vi è di più caratteristico e di più prezioso nel mondo reale"[100]: da questo presupposto Dewey parte per schierarsi a favore di un'arte che si avvicini alla collettività, che ne faccia esperienza, in contrasto con quei *connoisseurs* che aspiravano

> "a mettere l'arte su un piedistallo, a farne qualcosa di esoterico, di separato dai valori inerenti a tutte le esperienze delle cose nella loro piena integrità: e anche qualcosa di separato dai bisogni quotidiani dell'uomo (…) Oggetti che in passato erano validi e avevano significato perché avevano un posto nella vita di una comunità ora funzionano in isolamento dalle condizioni delle loro origini. Staccata dalle sue radici l'arte diventa il luogo esclusivo dell'esperienza estetica. Non è la contemplazione dell'opera che arricchisce la nostra vita, ma è l'inverso. Soltanto attraverso la vita potremo dare senso e trovare un senso nell'arte; una verità che il feticismo collezionistico della nostra epoca spesso oscura"[101].

Con l'età moderna, con il valore estetico dell'opera che trova riscontro nella sua contemplazione, i linguaggi consolidati dell'arte hanno visto declinare il loro ruolo di strumenti dominanti nella vivificazione dell'identità locale[102]. L'arte in uno scollamento con l'esperienza è divenuta autonoma, e nel perdere ogni rapporto con il sociale si è sconnessa dalla vita

[96] M. Bacci, "Artisti, corti comuni", in E. Castelnuovo, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, vol. I, Einaudi, Torino 2002, pp. 631-700.
[97] *Ibidem*.
[98] H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, Marsilio editori, Padova 1970, p. 134.
[99] J. Dewey, *Arte come esperienza e altri scritti,* a cura di A. Granese, La Nuova Italia, Firenze 1995, p. 373.
[100] *Ivi*, p. 439.
[101] *Ivi*, p. 441.
[102] L. Decandia, *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Rubettino Editore, Catanzaro 2000, p. 111.

collettiva assumendo, con forza sempre maggiore, il carattere di un'esperienza singola, 'mezzo di autoespressione individuale'[103].

Secondo Odo Marquard la città è per antonomasia il luogo dell'esperienza dell'arte, di un'arte estetica autonoma e sensibile, la cui origine va appunto ricercata nell'età moderna, nel momento in cui ha operato quel tentativo di compensare la perdita di trascendenza e il disincanto sul mondo, divenuto privo di magia e, weberianamente trasformato in un 'giorno feriale'[104]. Con una propensione al superamento della distinzione tra arti 'belle' e arti 'utili' l'arte si controbilancia tra la capacità di generare una vibrazione emotiva, da una parte, ed assolvere ad una funzione più concreta, connessa alla quotidianità, dall'altra[105].

Ed è nel corso del Novecento che assistiamo a quella 'espressione estetica della vita quotidiana' come documentano anche i testi di Walter Benjamin (*I passages di Parigi*, 1940), di Erving Goffman (*I luoghi della vita quotidiana*, 1959), di Raymond William (*La cultura è ordinaria*, 1958), e di Michel de Certeau (*La cultura al plurale*, 1974)[106].

CITTÀ E TRASFORMAZIONI. È nel delineare la nuova urbanità della città contemporanea, i cambiamenti affrontati, che le problematiche e le trasformazioni subite dall'arte negli ultimi decenni possono trovare una giustificazione, divenendo conseguenza diretta delle alterazioni in atto nello spazio cittadino. Alterazioni che riflettono una crisi del rapporto tra città ed arte che anche Argan aveva evidenziato, sottolineando come in uno sfruttamento continuo da parte di una minoranza privilegiata la città avesse perso il carattere di organismo culturale[107].

Il rapporto nuovo con lo spazio mutato, ha visto la preponderanza di una nuova tendenza:

> "il dissolvimento delle relazioni sociali tradizionali, l'indebolimento dei rapporti personali diretti, il regresso degli incontri non finalizzati ad uno scopo, l'informatizzazione degli strumenti di comunicazione, l'ampliamento su scala nazionale, internazionale, planetaria degli interessi"[108],

con conseguente ed ovvia spersonalizzazione ed indebolimento dei luoghi legati all'incontro. In spazi fattisi vuoti di cittadini ma pieni di consumatori l'arte ha cercato quindi di aprirsi crepe e fessure, di farsi atteggiamento di vita, contribuendo al dialogo con lo spazio pubblico,

---

[103] J. Dewey, *Arte come esperienza*, cit., p. 15.
[104] Odo Marquard citato in R. Bodei, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995, p. 73.
[105] J. Dewey, *Arte come esperienza e altri scritti*, cit., p. XVII.
[106] Per approfondimenti C. Subrizi, *Case, strade, giardini. L'arte e la città dalla modernità a oggi*, Aracne, Roma 2008, p. 153.
[107] "Quando si parla di crisi dell'arte si parla in realtà della crisi della città (…) La vera crisi della città si manifesta non soltanto in una diminuzione del suo livello culturale, ma nella perdita del suo originario carattere di organismo culturale". G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Editori Riuniti, Roma 1983, pp. 267-268.
[108] M. Perniola, *Celebrare la città,* in "Millepiani", n.2, Milano, p. 55.

operando attraverso scoperte, a volte 'serendipiche', di contrastare l'appiattimento, l'omogeneità e l'incomunicabilità tra i cittadini.

La cultura della globalizzazione, intesa come libera diffusione di beni, capitali, merci e servizi, è andata a generare un senso di disorientamento tale da condurre ad una spasmodica e sempre più marcata ricerca di eredità culturale alla quale anche l'arte ha cercato di contribuire.

Il retaggio culturale del passato è emerso prepotente nella città: arte e città, città e arte[109], binomio imperfetto siglato da anni fatti di monumenti celebrativi, decorazioni, architetture religiose e civili, a cui si è chiesto di costruire un'identità nazionale; mecenatismo ecclesiastico, signorile, statale, tentativi non sempre nobilitanti di modificare *skyline* esistenti, conflittuali, dibattuti. Luoghi della memoria spesso da non destinare al vissuto ma alla mera contemplazione, privi di relazioni e legami sociali, con i quali si dialoga solo nella misura di una 'contrattualità solitaria'[110], ignorando, con indifferenza, le altre isolate individualità, assistendo, in questi non luoghi, a processi di artificializzazione e desocializzazione.

L'anonimismo della città moderna è simboleggiato dal *flâneur* di Baudelaire (ma poi anche di Benjamin[111]) che vaga per le vie di Parigi, un artista conoscitore del sostrato cittadino mutato dal progresso, figura tipica della postmodernità il cui andare a zonzo in maniera disincantata e distaccata lo innalza a prototipo del vivere in modo frammentario, del suo muoversi in spazi marginali[112].

Errare in ambienti nuovi per trasformarsi, come afferma Steven Goldate, in un *cyberflâneur* che "ama mescolarsi alla folla, in questo caso virtuale, senza perdere l'anonimato; (…) un *voyeur* che desidera guardare senza essere visto, che gode nel provare un senso di impunità mentre interroga il sistema"[113].

"Se l'ambiente non è una struttura imposta dall'esterno sugli esseri viventi, ma è invero una creazione di questi ultimi"[114] gli uomini attraverso l'uso dell'arte potranno tentare di creare reti capaci di connettere, di registrare i segni del loro passaggio generando luoghi in cui poter avvertire senso di appartenenza e coesione, trasformandosi in fruitori agenti della trasformazione. Antropologi, sociologi, artisti, urbanisti hanno fatto della città campo d'indagine privilegiato, approcciandosi ad essa con tentativi che potessero migliorare un prodotto sfrangiato a favore di una urbanità più umana e consapevole di poter contribuire al cambiamento sociale.

---

[109] Tra i primi testi ad essersi interessanti a fondo di questo rapporto si ricorda M. Fabbri, A. Greco, *L'arte nella città*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
[110] L. Decandia, *Dell'identità*, cit., p. 159.
[111] W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986.
[112] Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna 1999.
[113] S. Goldate, "The cyberflâneur: Spaces and Places on the Internet", 1996, in A. Albanese, C. Cristini, *Psicologia del turismo: prospettive future*, Franco Angeli, Milano 2007, p. 104.
[114] R. Lewontin, *The Organism as the Subject and Object of Evolution*, in "Scientia", 1983, n. 118, p. 63.

CITTÀ COME OPERA. La città come opera concetto già lefebvriano[115] ha avuto uno sviluppo differente nelle varie epoche. Partendo dal presupposto che nel corso della storia i cittadini hanno sempre cercato un senso di appartenenza al territorio, immagini e metafore sono state impiegate per restituire l'immediatezza di un concetto.

L'essenza della città nel tempo è stata un divenire per evolversi, luogo di incontro ma anche di scambio di idee ed esperienze artistiche. Già agli inizi del Seicento il contesto urbano ha trovato spazio in incisioni, stampe, dipinti, per incontrare nel Settecento e Ottocento quel fenomeno di estetizzazione della città, noto come *embellisement*. Secondo Pierluigi Nicolin è ora che per la prima volta la città sarà considerata oggetto di intervento, perdendo contestualmente quella rappresentatività dello spazio pubblico che l'arte civica gli aveva donato, e che porterà l'arte in futuro a reagire con installazioni che interpretano o problematizzano lo spazio, anche attraverso un sentire privato[116].

L'iconografia della città è stata elaborata in maniera personale dagli artisti, cercando, a partire dalla metà dell'Ottocento, di cogliere soprattutto i mutamenti e le novità che la città portava con sé, anche se saranno le avanguardie, Futurismo, Dadaismo, Surrealismo, Costruttivismo, Neoplasticismo a ridefinire il rapporto dell'arte con la città, con la conseguente ridefinizione dei concetti di opera, pubblico e artista.

Delineando i volti differenti di un vivere urbano secondo approcci che tendono ancora a fotografare spazi e tempi che semplicemente accadono (Daumier per esempio ne sottolinea il carattere sociale, portando sulla scena le classi più deboli, Toulouse Lautrec invece rappresenta luoghi di piacere e di svago) sarà soltanto con il Futurismo che si cercherà di andare oltre lo spazio, rompendo quella rappresentazione puntuale che non permetteva di restituirne il giusto attivismo. Tra i primi ad adottare un atteggiamento propositivo nei confronti delle periferie i futuristi individuano nel suburbio cittadino il palesarsi più concreto del mito del progresso, fatto di movimento e dinamicità. Balla e Boccioni si soffermano su fabbriche, macchine, ciminiere rilevando quella quotidianità del lavoro che permette di captare grandi trasformazioni, come testimoniano le opere *La città che sale* di Boccioni, *La giornata dell'operaio* di Balla, *Finestre: simultaneità sulla città* o tutte le serie delle *Tour Eiffel* di Delaunay. L'artista sente ora l'esigenza, non solo di rappresentare lo spazio della città, ma di dargli un significato, in un processo di appropriazione culturale che risponde ad un suo preciso bisogno "quello di collocarsi al centro della realtà"[117]: paesaggi e personaggi si mischiano e confondono quasi in

[115] H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, cit..
[116] R. Pinto, M. Senaldi (a cura di), *La città degli interventi*, Comune di Milano, Milano 1997, p. 228.
[117] L. Decandia, *Dell'identità*, cit., p. 56. Si ricorda che parliamo comunque di un artista che, pur operando in città, è sempre legato all'ideologia dominante, che negli anni Trenta attua una celebrazione del regime come dimostrano le vicende legate alla realizzazione dell'E42 a Roma.

un'impossibilità di discernimento, in una simultaneità di dentro e fuori, di interno ed esterno[118].

Dopo la realizzazione di *ready-made* dadaisti della realtà (penso ad un'opera come *Aria di Parigi,* del 1919 di Marcel Duchamp) è il 1921[119] una data importante nell'inizio di un nuovo interessamento per quegli spazi cittadini non deputati all'arte: i dadaisti esprimono la volontà di perdersi per conquistare nuovi *limes*, attraverso il *walkscape*[120], il camminare artistico in città. Sono di quell'anno i primi incontri-visita dadaisti in luoghi marginali, in vista di una ibridazione dell'arte nella vita, nella genesi della sua anti-arte: la *flânerie* è legittimata come processo estetico.

Anche i surrealisti instaurano un rapporto speciale con l'urbe fatto di attraversamenti psicologici, quasi un voler trasporre nella concretezza un viaggio della mente[121]. André Breton in *Nadja*, testo in cui racconta la città di Parigi, celata sotto lo sguardo di un personaggio femminile, ne parla come spazio di un errare all'insegna della sperimentazione[122]. Anche il movimento De Stijl guarderà alla metropoli, come testimonia, con accenti veementi la poetica di Piet Mondrian:

> "(…) una molteplicità di suoni che si compenetrano. Automobili, autobus, carri, tassì, persone, lampioni, alberi…tutto mescolato insieme; di fronte, caffè, negozi, uffici, manifesti, vetrine: una varietà di cose. Movimento e quiete: moti diversi. Movimento nello spazio e movimento nel tempo. Molteplicità di immagini e pensieri di ogni sorta…"[123]

È negli anni Cinquanta con l'Internazionale Lettrista, confluita nel 1957 nell'Internazionale Situazionista, che si accentuano i caratteri del vivere e girare in città come mezzo estetico ed insieme politico; è la *dérive*[124] come volontà di indagine critica nel contesto urbano attraverso una deambulazione collettiva[125]. I situazionisti, affrontando l'approccio in modo più deciso,

---

[118] Il progresso nella sua veste più immobile è quello captato invece attraverso i manichini di De Chirico, le bagnanti di Carrà, le periferie di Sironi.

[119] A Parigi il 14 aprile 1921 il movimento Dada si darà appuntamento davanti alla Chiesa di Saint-Julien-le-Pauvre con l'intento di visitare luoghi banali della metropoli.

[120] F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino 2006.

[121] *Ivi*, p. 52.

[122] A. Breton, *Nadja*, a cura di G. Falzoni, Einaudi Letteratura, Torino 1972.

[123] P. Mondrian, "I grandi buolevards", in H. Holtzman (a cura di), *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 135.

[124] "Fra i diversi procedimenti situazionisti, la deriva si presenta come una tecnica del passaggio veloce attraverso svariati ambienti. Il concetto di deriva è indissolubilmente legato al riconoscere effetti di natura psicogeografica ed all'affermazione di un carattere ludico-costruttivo…". *Internazionale Situazionista*, n. 2, Teoria della deriva, 1958. La derive è una passeggiata portata avanti senza una meta precisa, né di tipo fisico né di tipo concettuale, nella volontà di perdersi seguendo mappe non geografiche ma psicogeografiche intese come rapporto tra ambiente e uomo, che genera un'influenza reciproca.

[125] Cfr. per approfondimenti M. Bandini, *L'estetico e il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista*, Costa e Nolan, Genova 1999, M. Perniola, *I Situazionisti,* Castelvecchi, Roma 1999, G. Bertolino, "I Situazionisti", in F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano 2003.

fanno del paesaggio materia creativa: il camminare, il passare attraverso un luogo diviene esperienza estetica che modifica in maniera biunivoca chi attraversa e ciò che viene attraversato, nella volontà di uscire per sperimentare l'urbe. Attaccando la cultura prodotta dalla società industriale[126] i Situazionisti troveranno una via di uscita nell'*Urbanistica Unitaria,* un progetto di rinnovamento urbano, critico nei confronti di quel funzionalismo urbanistico che costruisce "unità di abitazione isolate che impediscono i rapporti diretti e lo sviluppo della socialità", a vantaggio di architetture mobili e abitanti nomadi che possano contribuire all'edificazione di un ambiente connesso in maniera dinamica alle esperienze di comportamento[127]. Attraverso l'*Urbanisme Unitaire* l'artista da protagonista attivo nella società inventerà nuovi modi di vivere direttamente riflessi sui cittadini. È nella critica alla 'società dello spettacolo' che Guy Debord ricerca la creazione di situazioni a cui tutti possano partecipare nella volontà di stabilire nuove relazioni e realtà altre: situazionisti come Debord hanno volto l'attenzione alla città approcciandovisi in maniera performativa in una ricerca *ante litteram* di *environmental improvements*[128]*,* sviluppati e ricercati da molti artisti negli anni a seguire: Alex Villar, i Democracia, Gabriel Orozco, Francis Alÿs, Stalker/Osservatorio Nomade, per citarne alcuni[129].

Dagli anni Cinquanta si entra dunque nel nuovo campo dell'arte che tende ad eliminare le distanze tra oggetto e spazio, tra oggetto e non oggetto, inteso quest'ultimo come progettualità nodale, di un'arte che penetra nel reale e lo ingloba in sé, mentre l'opera, non più prodotto o risultato, è riconsiderata come modalità e funzione che ridefinisce il luogo[130]. Legandosi alla contingenza è venuto meno quell'antico bisogno dell'essere per sempre, con la conseguenza che l'arte si è fatta effimera, instabile, deperibile, oggetto costruito da significati fluidi, da emozioni legate alla sua diretta fruizione. È attraverso i sensi che ci connettiamo con la realtà, ne facciamo esperienza genuina, perché concreta, e quindi totale, con un inverarsi

[126] *La società dello spettacolo* di Guy Debord, come testo chiave del situazionismo attaccherà la società dei consumi ed il capitalismo.
[127] M. Perniola, *I Situazionisti,* cit., p. 16.
[128] La pratica del "possibile appuntamento", per esempio, consisteva nell'invitare sconosciuti a presentarsi, in una certa data e ora, in luoghi prestabiliti nei quali non avrebbero trovato nessuno, ma ciò li avrebbe costretti a guardarsi intorno, realizzando una *dérive* inconsapevole "nella ricerca di una interazione tra comportamento e spazio urbano". M. Bandini, "I situazionisti e la nozione di "dérive" e di psicogeografia nell'ambiente urbano", in A. Bonito Oliva (a cura di), *Ubi Fluxus ibi motus*, catalogo della mostra (Venezia 1990), Milano, 1990, p. 441.
[129] Per esempi di performance che si muovono in questa direzione si rimanda a C. Guida, *Spatial practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano 2012, p. 77.
[130] C. Subrizi, *Europa e America. 1945-1985. Una nuova mappa dell'arte*, Aracne, Roma 2008, p. 152.

dell'arte nella vita[131]: "l'arte diventa un sistema che rafforza le opportunità di benessere"[132].
Lo spazio urbano è divenuto un luogo per l'arte contemporanea, aperto ad essa in un'istanza di progressiva democratizzazione:

> "la città per gli artisti è il contenitore della modernità per eccellenza è una forma polivalente che si plasma nelle icone dei media per incarnare metafore della nostra cultura ibrida, come riflesso e connivenza dell'internazionalismo postmoderno"[133].

Gli artisti hanno ormai allargato il campo degli interventi aprendosi a vie di trasformazione sociale che prevedono *multidisciplinarity, performativity, active partecipation*, come dimostra l'atteggiamento provocatorio di Fluxus in cui la città non è terreno di scoperta, ma solamente di spettacolarizzazione. Integrazione di arte ed azione nello spazio reale, come negli anni Sessanta dimostra, per esempio, Allan Kaprow, che lavorando a contatto con alcune scuole della California esprime l'esigenza di 'fondere l'arte con le cose non considerate arte'[134].
L'urbe è ora evento, spazio utilizzato nella ricerca di linguaggi alternativi, in cui nella partecipazione del pubblico vede la sua trasformazione in teatro di accadimenti. È ora che la città diviene contemporaneamente luogo di vita e di arte, aiutata in questo anche dall'uso sempre più frequente della fotografia e del video (che preannunciano quella svolta radicale degli anni Novanta in cui l'arte dallo spazio della città passa allo spazio della rete).
Da questo punto in poi la parabola sarà solo ascendente: Yves Klein nel 1958 propone, senza successo, di illuminare di blu l'obelisco di Place de la Concorde, Christo impacchetta monumenti cittadini, Arman firma edifici a New York, agli inizi degli anni Settanta nasce in America la Graffit Art, la VII *documenta* di Kassel nel 1982 accoglierà il progetto urbano *Azione 7000 querce* con quell'idea di scultura sociale[135] di Beuys che utilizza gli abitanti stessi per

---

[131] "La connessione tra arte e vita è un'esigenza veritativa e istanza di emancipazione dell'estetico dai determinismi angusti di una logicità di tipo grossolanamente pragmatico, anche se poi è proprio l'intrinseca rispondenza dell'arte ai contenuti della comune esperienza a restituire il senso di una verità che non è più riferibile al pragmatismo mediocre cui si riconduce la nozione banale di utilità del mezzo, e si rapporta invece alla nozione più ardua e più profonda di utilità del fine", cfr. A. Granese, "Arte ed estetica nel pensiero contemporaneo", saggio introduttivo a J. Dewey, *Arte come esperienza e altri scritti* (a cura di A. Granese), Nuova Italia, Firenze, p. XXIX.
[132] Cfr. M. De Luca, F. Gennari Santori, B. Pietromarchi, M. Trimarchi (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, luca sossella editore, Roma 2004, p. 16.
[133] J. Ceresoli, *La nuova scena urbana: città astrattismo e urban art*, Franco Angeli, Milano 2005, p. 85.
[134] S. Lacy (a cura di), *Mapping the Terrain, New genre public art*, Bay Press, Seattle 1995, p. 154.
[135] "Solo a condizione di un radicale ampliamento di definizione sarà possibile all'arte e alle attività ad essa correlate provare che oggi l'arte è l'unico potere evolutivo-rivoluzionario. Soltanto l'arte è in grado di smantellare gli effetti repressivi di un vecchio sistema sociale che continua a traballare lungo la linea di morte: smantellare per costruire un ORGANISMO SOCIALE COME OPERA D'ARTE. Di questa modernissima disciplina artistica – Scultura Sociale/Architettura Sociale – si potrà fruire solo quando ogni persona vivente diventerà un creatore, uno scultore o un architetto dell'organismo sociale. (…) OGNI ESSERE UMANO È UN ARTISTA che, dalla sua situazione di libertà – la situazione di libertà che sperimenta inizialmente – impara a determinare le altre posizioni nell'OPERA D'ARTE TOTALE DEL FUTURO ORDINE SOCIALE. Autodeterminazione e partecipazione alla sfera culturale (libertà); alla

ridisegnare la strutturazione urbana. Il cambiamento delle pratiche artistiche iniziato negli anni Sessanta e Settanta, proseguito negli Ottanta e Novanta e per certi versi ancora in corso, è stato caratterizzato dalla preferenza dell'esperienza diretta, fatta di sviluppo temporale, rimodulando il concetto di quell'estetica dialogica, che secondo Grant Kester[136] è strettamente connessa con l'etica del discorso di Jürgen Habermas[137], il processo di delega di Pierre Bourdieu[138], il lavoro e la ridefinizione della comunità di Jean-Luc Nancy[139].

Oggi in un'era ipervisuale, in cui il cittadino è bombardato da immagini, in un consumo permanente ed inconsapevole, quasi anestetizzato nella sua capacità di informazione, l'arte deve riuscire ad emergere senza affogare nel mare del consumo visuale, mantenendo saldo il gravoso compito di rivelare nuovi punti di vista. Questo sentire estetico che parte dai futuristi e continua ancora nel presente ha forse bisogno di una rilettura che possa aiutarci a non considerare la città come merce fatta di consumo di esperienze, ma come organismo vivo che rivitalizza i suoi luoghi simbolici: "la città ci narra le sue mutazioni e le nostre paure, e i neo-cantori sono gli architetti, gli artisti e tutti quelli che la osservano come spazio emozionale"[140]. Siamo attualmente davanti ad un doppio approccio: da una parte una città del XXI secolo in rete, cablata, che vive nelle immagini dei pixel di cui è composta, arrivando ad essere città super estetizzata, ma anche banalizzata, omologata ad un mondo globale. Gli artisti hanno contribuito alla trasformazione della città in una metacittà autoreferenziale, spazio dell'immaginazione e della de-spazializzazione attraverso opere e architetture spettacolo[141], in cui il paesaggio urbano ha lasciato posto al cittàstrattismo conseguenza "di speculazioni astratte dello scenario contemporaneo e come forma di investimento manageriale dello spazio merce"[142]. Dall'altra assistiamo però ad una sensibilità tutta nuova degli artisti per la città, una sensibilità orizzontale che cerca di raccogliere un sentire comune dei luoghi. Questa tendenza raccoglie lo sguardo di quegli artisti contemporanei che fanno del paesaggio urbano fonte

---

strutturazione delle leggi (democrazia), e alla sfera dell'economia (socialismo). Avvento dell'autoamministrazione e del decentramento (struttura triplice): LIBERO SOCIALISMO DEMOCRATICO. Cfr. Catalogo *Documenta 6*, qui in A. Cestelli Guidi, *La "documenta" di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea,* cit., pp. 85-86.

[136] C. Cartiere, S. Willis, *The practice of Public Art*, Routledge, New York London 2008, p. 24.

[137] J. Habermas, *Etica del discorso*, Editori Laterza, Roma-Bari 2009.

[138] P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2001.

[139] J.L. Nancy, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1992.

[140] J. Ceresoli, *La nuova scena urbana: città astrattismo e urban art*, cit., p. 121.

[141] *Ivi*, p. 70.

[142] Nuove forme d'arte che sfruttano anche la tecnologia per riconfigurare le identità. Secondo la Ceresoli in un'ottica di ribaltamento del concetto di non luoghi, questi spazi senza legami non annullano la soggettività degli abitanti, ma la riscattano nella riqualificazione dell'area attraverso l'edificazione di nuove strutture che ospitano forme di convivenza basate sull'economia dell'esperienza. *Ivi*, p. 86.

d'ispirazione primaria[143], avvicinandosi alla città non solo in cerca di soluzioni (a volte impossibili da restituire solo attraverso l'arte), ma di ipotesi, proiezioni di possibili futuri. Dopo i grandi sviluppi e sconvolgimenti che hanno riguardato le città, ad oggi la tendenza più affermata sembra essere quella di agire sul già esistente, rinnovando quelle sedimentazioni del passato, inserendo l'arte in questo processo con un impegno progettuale che tenta di parare quei vuoti e quelle disarmonie prodottesi per una pianificazione cittadina non sempre presente. Ed è proprio in questi spazi conflittuali, lontani da uno stereotipo del bello, che è spesso stato possibile regalare nuovi spazi di socialità, generando una nuova urbanità che non vuole essere edulcorante, ma risolutrice.

Un "tentativo di aiuto" quello di alcuni artisti come trapela nelle parole di Joseph Beuys che nel corso della sua ultima visita a Münster nel 1985, consapevole dell'attualità del problema della ricerca di un'identità urbana e di una graduale perdita di chiarezza delle città, sempre più uniformi, si domanderà, non senza ironia, che cosa avrebbero potuto fare gli artisti per la città ed i suoi cittadini[144].

Da allora gli artisti continuano a muoversi in città, teatro e testimonianza dell'urgenza di inventare nuovi spazi sociali che permettano ai cittadini di sentirsi parte di una comunità, di farsi propositivi nel cercare un dialogo con l'identità del luogo, e dell'urgenza del cambiamento con l'uso di insoliti spazi che il cittadino sembra desiderare, in un impiego tutto nuovo dell'estetica artistica, mirante a far dimenticare il concetto di arte come arredo urbano, scultura *trendy* perché firmata, casualmente collocata nella città, innalzata "alla dignità di ready-made paesaggistico"[145], in una inedita concezione che possa prevenire quel *"Vandalismus von oben"*[146] come Benjamin Buchloh lo definì: una 'volontà d'arte', il *kunstwollen* di riegliana memoria, che tende a gettare nell'oblio i non luoghi di Marc Augé[147].

[143] "Chi sono i cittàstrattisti? Tutti i neo-paesaggisti di città-mondo, di trasfigurazioni metaurbane, che concettualmente hanno sostituito la veduta naturale con quella meta-urbana, per teatralizzare i luoghi della discontinuità". *Ivi*, p. 87.

[144] Cfr. K. Bussmann, K. König, *Skulptur. Projekte in Münster 1987*, cat. mostra, Colonia, Westfälisches Landesmuseum Münster, 1987, p. 13.

[145] E. Bonfanti, M. Porta, *Città Museo e Architettura: il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973.

[146] Un vandalismo dall'alto, ossia un'arte disciplinata dalle istituzioni per rispondere a determinati interessi economici e politici. B. H. D. Buchloh, "Vandalismus von oben. Richard Serra Tilted Arc in New York", in W. Grasskamp (a curadi), *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, Verlag Silke Schreiber, Monaco 1989, pp. 103-119.

[147] Cfr. M. Augè, *Nonluoghi*, elèuthera, Milano 2010.

1.3 Il ruolo dell'artista tra estetica ed etica

"…Lo scopo dell'arte è il superamento del visibile sensoriale, della scorza naturalistica di nciò che è casuale, e (questo scopo) si trova nella manifestazione di ciò che è stabile e immutabile e che ha un valore e un significato immutabili nella realtà. In altre parole, scopo dell'artista è la trasfigurazione della realtà; ma dal momento che la realtà è soltanto una particolare organizzazione dello spazio, il compito dell'arte è proprio quello di riorganizzare lo spazio, cioè di organizzarlo in modo nuovo, di costruirlo a modo proprio. L'essenza artistica di un oggetto artistico è la sua struttura o forma spaziale, e perciò, per classificare un'opera d'arte, è necessario averne in mente soprattutto la forma"

P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*

"Abbasso l'arte che aspira ad essere nient'altro che un po' di bellezza nelle brutte vite dei ricchi. Abbasso l'arte che cerca di essere una pietra scintillante nella vita spietata e sporca dei poveri. Abbasso l'arte il cui unico scopo è sfuggire a una vita non degna di essere vissuta. Lavorare per la vita e non per i palazzi, cattedrali, cimiteri e musei. Lavorare in mezzo a tutti e con tutti "[148]

Alexander Rodtschenko, *Slogan*

"La public art per esistere accetta certe convenzioni accetta certe convenzioni sociali, certe regole di pacifica convivenza: il public artist rinuncia al privilegio dell'imposizione dell'artista di galleria. Usando i comportamenti come copertura, la public art può stare in basso; invece di attaccare la public art insinua"

Vito Acconci*, La città degli interventi*

È nel corso del Novecento, attraverso le avanguardie che l'artista prende coscienza del proprio ruolo nella società, e con una consapevolezza rinnovata partecipa a quel dibattito critico che lo porterà alle esperienze partecipative degli anni Settanta[149]. Il ruolo dell'artista cambia riflettendosi in un'indolenza derivata dagli sconvolgimenti del mondo[150] che gli impediscono di ritirarsi inducendolo a vivere nel reale[151]. Lontano dalla figura di saturnino/mercuriale solitario

[148] *"Down with art that aspires to be nothing more than a spot of beauty on the ugly lives of the rich. Down with art that tries to be a glittering stone in the merciless and dirty lives of the poor. Down with art whose sole purpose is to escape a life not worth living. Work for life and not for palaces, cathedrals, cemeteries and museums. Work in the midst of all and with everyone".* Stella Rolling, *Between Agitation and Animation: Activism and Participation in Twentieth Century Art,* http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/en (14.11.2011).

[149] Cfr. A. Pioselli, "Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981", in C. Birrozzi, M. Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano*, Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 34.

[150] A tal proposito l'artista Guillermo Gómez-Peña dirà: *"We are living in a state of emergency.... Our lives are framed by a sinister kind of Bermuda Triangle, the parameters of which are AIDS, recession, and political violence. I feel that more than ever we must step outside of the strictly art arena. It is not enough to make art".* S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 31.

[151] Per una trasformazione del ruolo dell'artista a partire dal Medioevo si veda A. Vettese, *Artisti si diventa*, Carocci, Roma 1998.

e pronto a dimostrare il suo tormento interiore[152], uscendo da quella torre d'avorio ritenuta posto giusto per creare, ma "che diventa più verosimilmente, solo un luogo di balbettio solipsistico"[153], modula la sua presenza nella vita in maniera nuova, legata ad un bisogno di evitare un eccesso di consumo visivo, nell'esigenza di riacquisire un senso collettivo. Iniziano infatti esperienze che si allontanano da quell'ego artistico che permetteva a Duchamp di scegliere e consacrare un oggetto ad opera d'arte solo attraverso il suo dito indicatore, o a Manzoni di firmare qualcosa riuscendo, soltanto attraverso questa azione, a renderlo straordinario. Oggi l'artista contribuendo in maniera attiva alla costruzione di significati non più mediati da un'opera d'arte che riflette su se stessa, ha dovuto talvolta sapersi adattare ad un sacrificio di autorialità che è sembrato essere inevitabile nell'ambito dell'arte pubblica nella sua valenza più strettamente sociale. Proprio perché a contatto con un'arte relazionale è costretto ad una continua mediazione e riflessione sia sulla politica dell'arte che sull'arte come strumento nelle mani della politica. Si muove oggi attraverso ambiti che non riguardano più e solamente il campo dell'artistico, ma intercetta competenze sociali, da urbanista e da psicologo, e ciò che produce spesso non è un oggetto artistico, ma piuttosto un progetto 'comunitario'. Aprendo percorsi trasversali tra le discipline assume quella responsabilità trasgressiva di chi vede nella transdisciplinarità un'opportunità di confronto ed integrazione.

Assistiamo ad un sacrificio di autorialità che forse è iniziato proprio nel momento in cui si è permesso alla realtà quotidiana di divenire arte, e gli artisti sono divenuti complici (rinunciando all'artigianalità e al fare arte nel senso più tradizionale del termine) di quella estetizzazione del banale e banalizzazione dell'estetico che Jean Baudrillard ha teorizzato[154]: l'artista ha rinunciato al controllo totale sull'opera (pensiamo ai *ready-made* a distanza di Duchamp), in un cambiamento mediato anche da quella perdita dell'aura che Walter Benjamin descrive nel saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in cui vede, nell'ibridarsi di avanguardie e tecniche industriali, l'inizio dello scivolamento dell'arte nella vita e viceversa. Attraverso una sublimazione del mondo dell'arte l'oggetto quotidiano entra nell'aura dell'*oeuvre*, e lo scardinamento della figura canonica dell'artista è la vera novità.

Sacrificare l'autorialità ha reso il lavoro d'arte migliore? Secondo la curatrice svedese Maria Lind sì, nel momento in cui mettendo a confronto i lavori di Oda Projesi con quelli di Hischhorn, ne valuta non il significato artistico quanto quello relazionale con il pubblico. Sarebbe infatti la considerazione del pubblico nella sua valenza di co-creatore e non di mero esecutore a determinare la caratura di un *public artist*. Un lavoro che risulta inoppugnabilmente differente, tenendo conto di una modulazione di significati che sembra prodursi non più a

[152] A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma Bari 2010, p. 148.
[153] A. Vettese, *Artisti si diventa*, cit., p. 28.
[154] J. Baudrillard, *Il complotto dell'arte e interviste sul 'complotto dell'arte'*, Pagine d'Arte, Milano 1999.

priori, nella mente dell'artista, ma in fieri, nel momento in cui l'opera è recepita dal suo pubblico, secondo un binario che da interno (opera) a esterno (pubblico) inverte la sua rotta nella definizione del significato.

È negli anni Sessanta e Settanta che l'artista prenderà maggiore consapevolezza di sé, con una cognizione rinnovata è conscio che i suoi lavori possono far riflettere e condizionare, provando a cambiare le cose. In quegli anni Lea Vergine dalle pagine dell'*Almanacco Bompiani* ci parla di un artista che "deve decidere della propria attività nell'ambito di responsabilità storica e situazionale; oggi più che mai fare dell'arte riflette il saper individuare la propria reale necessità"[155], e Enrico Crispolti le fa eco con la figura di 'artista sociale', 'animatore'[156], 'provocatore di coscienza culturale altrui'[157] che guarda oltre i problemi di una città, tentando di darne una soluzione, un co-operatore inteso come sollecitatore culturale che abbandona una prospettiva univoca ed unilaterale, aprendosi al dialogo, preposto al decentramento sia territoriale (dal centro alla periferia) che estetico (la rinuncia all'elitarietà)[158]: "l'artista operatore che vuole operare per la società in senso conoscitivo-contestativo è intimamente rivoluzionario"[159].

L'artista è ormai divenuto cittadino, cittadino che si confonde con gli altri cittadini, e attraverso una netta adesione alla realtà e un calarsi nel vivo del vivere quotidiano, ricerca significati partecipati, utilizzando l'arte come strumento per "stimolare creatività e generare l'inedito"[160] approcciando l'estetico in maniera "usabile"[161]. In un cambiamento di ruolo lo vediamo divenire camaleontico e permeabile al contesto, scendere nell'arena politica, ma in una posizione spesso decentrata, lavorare nel paesaggio: è businessman e animatore sociale[162], come sottolinea Paul Ardenne nel testo *Un art Contextuel:*

---

[155] L. Vergine, *L'annata artistica 1967*, in "Almanacco Bompiani", 1968. I toni con cui in quegli anni Lea Vergine parla di un artista che vuole agire nel sociale sono abbastanza polemici (e in questo si allinea alla posizione di Giulio Carlo Argan) maturando dubbi sulle reali intenzioni di quegli artisti che comunque non escono dal sistema economico dell'arte, patteggiando invece per chi da quel sistema ha preso le mosse. Secondo la Vergine dopo l'occupazione della Biennale di Venezia e della Triennale di Milano si verifica nel panorama artistico italiano una "ibernazione davanti alle tensioni culturali e quindi politiche (…) un ritorno all'idea dell'arte in se e per sé". Si veda L. Vergine, *Attraverso l'arte, pratica politica / pagare il '68*, Arcana Editrice, Roma 1976, qui p. XI. Si veda anche A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana,* Einaudi, Torino 2006.

[156] E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*. *Da "Volterra 73" alla Biennale 1976*, cit., 34.

[157] E. Crispolti, "L'ambiente come sociale", in Aa. Vv., *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, cat. generale, Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia 1976, p. 107.

[158] *Ivi*, p. 295.

[159] E. Crispolti in "L'uomo e l'arte", n. 1, Milano aprile 1966.

[160] Cfr. Prefazione di Catterina Seia al testo *Paesaggio con figura*, a cura di G. Scardi, Umberto Allemandi & C., Torino Londra Venezia New York 2011, p. 10

[161] Per utilizzare un termine caro a Cesare Pietroiusti.

[162] Cfr. la riflessione di Paul Ardenne *"S'agit-il de faire valoir un art de contenu politique? L'artiste descend alors dans l'arène: il investit la rue, l'usine, le bureau. Un art du paysage ? L'artiste lui-même se glisse dans le paysage, physiquement, pour le travailler et le modifier. Un art en relation avec l'économie ? L'artiste se fait businessman. Un art habité par un souci d'animation sociale? L'artiste devient producteur d'événements*". P. Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, Paris 2002, p. 16.

"L'artiste contextuel a de la société une conception d'ordre "micropolitique". Il tourne le dos aux abstractions et préfère les êtres. Il est un corps en présence d'autres corps, toujours soucieux d'une relation en prise directe. (…) Si l'artiste contextuel n'existe pas sans la société, ce en quoi il tourne résolument le dos au mythe romantique de la séparation, il n'y existe, en tant qu'artiste, que pour avoir pressenti, analysé ou éprouvé ce qui en cette société demandait à être amendé ou amélioré"[163].

Sembra dunque essere intrinseco nell'arte relazionale il cambiamento della figura dell'artista che, assumendo ruoli di responsabilità, abbandona la propria individualità e i contesti autoreferenziali, ascoltando i bisogni della società, in una influenza reciproca che condiziona positivamente entrambi. Gli artisti divengono ora "rivelatori dei desideri virtuali di spazio, luoghi, percorsi e territori…artigiani del vissuto sensibile e relazionale"[164], rabdomanti del presente[165], dilettanti[166], sismografi della società citando Méret Oppenheim, demiurghi che agiscono tra lo spazio, il cittadino e l'arte[167]:

> "Professionisti che contribuiscono a costruire e raccontare la memoria dei luoghi; innescare processi di lettura creativa e di riappropriazione attiva dei segni contenuti nel territorio; praticare nuovi itinerari di scoperta; esplorare gli orizzonti del presente, i territori degli indizi per captare e comprendere le energie, le potenzialità che attendono espressione; lavorare per rendere visibili e udibili, mobilitare, valorizzare le progettualità esistenti, le idee, le invenzioni, i rapporti, i progetti che tessono il sociale"[168].

De Cecco a tal proposito introduce il concetto di riduzione del ruolo dell'autore, che non significa "diminuzione, ma allargamento del raggio d'azione in senso orizzontale"[169].
L'artista si fa dunque attivatore di dinamiche, e se oggi il lavoro d'arte è paragonabile ad un servizio culturale ed estetico, l'artista è divenuto il prestatore di tali servizi che lo vedono farsi facilitatore, educatore, coordinatore e anche burocrate[170]: un artista del quale si indaga non tanto la produzione, quanto la prestazione, come "progenitore di significato"[171]. È una presa di coscienza nuova quella a cui assistiamo, che spinge gli artisti a muoversi nell'ambiente:

---

[163] I*vi*, pp. 31-33.
[164] F. Guattari, *Architettura della sparizione, architettura totale: spaesamenti metropolitani*, Mimesis, Milano 1996, p. 26.
[165] Definizione di Gabi Scardi, in *Paesaggio con figura*, cit., p. 19
[166] Edward W. Said utilizza il termine per indicare una mancanza di sovrastrutture necessaria per mantenere un'autonomia dai poteri tradizionali conservando la libertà di poter sempre dire la verità. E. W. Said, *Representation of the intellectual*, Vintage Books, New York 1994.
[167] Cfr. A. Remesar, *Urban regeneration. A challenge for public art*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcellona 1999, p. 133.
[168] P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antro-pologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996.
[169] E. De Cecco, "Visioni ravvicinate e spazi della relazione. Artiste italiane a confronto", in M. A. Trasforini (a cura di), *Donne d'arte*, Meltemi, Roma 2006, p. 134.
[170] Cfr. M. Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, cit., p. 51.
[171] '*Progenitor of meaning'*, cfr. M. Kwon, *One Place After Another*, cit., p. 51. TdA.

> "individualismo, autoespressione, e 'arte per l'arte' iniziano ad essere rimpiazzati nella loro pratica, dalla collaborazione, la rilevanza sociale, processo e contesto, e l'intera panoplia di gallerie, commercianti e mercato dell'arte vengono considerati antitetici"[172].

Questo nuovo approccio ha significato anche una sparizione della concezione classica che lo stesso artista ha di sé, aprendo il panorama a posizioni che si muovono tra l'imbarazzo e la perplessità di essere sceso nell'arena sociale, con la conseguenza di aver dovuto accettare dei compromessi, adattandosi alle nuove funzioni richieste, da una parte

> "Cercare di attirare un pubblico più vasto non ha nulla a che fare con il fare arte. Ha a che fare con il realizzare un prodotto, solo per essere consumato da persone. Lavorando in questo modo si permette alla società di determinare i termini e il concetto di arte; l'artista deve quindi soddisfare questi termini. Io trovo l'idea di populismo auto-sconfitta"[173]

e l'entusiasmo che genera questa nuova condizione dall'altra, come dimostra la posizione dell'artista inglese Gustav Metzger, pienamente consapevole del suo ruolo, che non consiste nel costruire spazi, ma nel reinventarli con nuove attivazioni, in un gesto che re-incornicia luoghi non necessariamente artistici, attraverso la valenza dell'arte. Ciò che lo interessa non è sapere se il suo lavoro sia o meno considerato arte, anzi lo consolerebbe anche il sapere che esso non venga affatto recepito come tale[174]. Metzger respinge l'arte come qualcosa di prezioso, come una semplice cosa in più per riempire il mondo, mirando ad agire su un già esistente per trasformarlo: segnalare e sottolineare invece di produrre[175]. Una funzione nuova e particolare del gesto la cui forza semantica diviene 'fare o rompere uno spazio pubblico', in una declinazione che anche Vito Acconci ha abbracciato[176].

È soprattutto nell'ambito dei progetti di riqualificazione urbana che si registra la figura dell'artista come attore ed attivatore di dinamiche sociali, coautore di pratiche immersive e di coinvolgimento con la comunità a lungo termine, '*incidental person*'[177] per dirla come l'artista

---

[172] *"Individualism, self- expression and 'art about art' began to be replaced in their practice by collaboration, social relevance, process and context and the whole panoply of galleries, dealers and the art market was deemed antithetical"*. Cfr. D. Harding, 'Memories and vagaries', in www.davidharding.org/article05/index.php, 1995. TdA.

[173] Intervista rilasciata nel 1984 da Richard Serra ad Harriet Senie. Cfr. H. Senie, *The Right Stuff*, in "ART news", Marzo 1984.

[174] *"La question de savoir si les travaux que j'ai exposés sont de l'art ou pas me concerne peu. Je serais finalement assez heureux que cela n'en soit pas"*, cfr. P. Ardenne, *Un art contextuel*, cit., p. 19.

[175] L. Lippard, "Mirando alrededor: dónde estamos y donde podríamos estar", in P. Blanco et alii, *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2001, p. 68.

[176] V. Acconci, *Making Public*, La Haya, Stroom, 1993, p. 161.

[177] L'artista allude al nuovo rapporto tra gli artisti e la realtà, sottolineando la volontà di abbandonare l'atelier per "sorvegliare i fatti ed ascoltare i rumori". Contro fondamenti ideologici imposti. Cfr. J. Walker, *John Latham: The Incidental Person. His Art and Ideas*, Middlesex University Press, 1994.

inglese John Latham[178], che ne evidenzia il carattere imparziale e indipendente, necessario per saldare quello scollamento con le strutture di base della società. Imparzialità che diviene essa stessa un metro di giudizio per valutare un'opera d'arte, ma che, in un ambito così delicato come quello di un lavoro con la collettività, non sempre è stata mantenuta (ed è stato necessario mantenerla). Marshall McLuhan per esempio individua negli artisti attuali la mancanza di indipendenza a causa dei nuovi ruoli attivi e decisionali che hanno dovuto assumere nella comunità, attribuendogli il compito di conduttori che ci aiutino a capire chi stiamo diventando, in un mondo di continui cambiamenti[179].

Ed è proprio questa la linea seguita nell'ambito del progetto *Nouveaux Commanditaires*[180]. Perseguito in Italia dalla Fondazione Olivetti su parametri impostati dall'originario progetto francese, si assiste ad un netto cambiamento della figura dell'artista che vede muoversi la sua arte a contatto e spesso in subordinazione a due figure: il cittadino-committente e il mediatore culturale. Il processo per arrivare all'opera segue un preciso iter che vede i committenti prima esprimere una specifica esigenza corredata da un documento di intenti stilato in accordo con il mediatore, individuare poi un artista a cui commissionare un progetto presentandolo alla comunità, negoziare e discutere sull'opera da realizzare coinvolgendo le varie parti, ed in ultimo procedere alla sua realizzazione. La dinamica che si attiva non è quella dell'affidamento al genio di un artista, non sempre delineato in maniera positiva[181], ma della fiducia e

[178] Artista fondatore insieme a Barbara Steveni, Jeffrey Shaw e Barry Flanagan, di *Artist Placement Group*. Il gruppo nato nel 1966 in Inghilterra, ed oggi conosciuto sotto il nome di 'O+I', è stato tra i primi a lavorare a contatto diretto con organizzazioni statali e private (per esempio British Airways, British Rail, Esso Petroleum, The Department of Health, The Department of the Environment e The Scottish Office in Inghilterra; NRW Germany e Istituti di Design in Norvegia, Olanda e Spagna). Nel 1980 gli artisti hanno tracciato le sei linee guida della loro produzione:
1. "Il contesto è metà del lavoro". 2. "La funzione del mezzo in arte è determinata non tanto dall'oggetto, quanto dal processo e dai livelli di attenzione a cui l'opera mira". 3. "Il proprio contributo dell'arte alla società è arte". 4. "Lo status degli artisti all'interno delle organizzazioni deve necessariamente essere in linea con altri professionisti, impegnati all'interno dell'organizzazione". 5. "La condizione dell'artista all'interno delle organizzazioni è indipendente, è regolata da invito piuttosto che secondo istruzioni dell'autorità all'interno delle organizzazioni". 6. "Per ottenere risultati ottimali, la posizione dell'artista all'interno di un'organizzazione (nelle fasi iniziali, almeno) dovrebbe agevolare una forma di controllo incrociato tra i servizi". Cfr. B. Steveni, *Repositioning the Artist in the Decision- Making Processes of Society*, 2003, in http://interrupt.org.uk/symposia/educator/repositioning-art.

[179] M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1973, p. 28.

[180] Vd. *quivi* § 3.10.

[181] Con l'artista che opera oggi in progetti di riqualificazione urbana siamo lontani da quella definizione data da Lea Vergine "L'artista-colui che crea, assolutamente libero, producendo sempre alcunché di nuovo; colui che fa, inventando contemporaneamente il modo di fare; colui che conosce attraverso l'intuizione – o *esprime se stesso poeticamente* mediante metafore a carattere letterario, prescindendo da qualsiasi finalità che non sia quella del suggestivo e del ben eseguito; o *protesta* con un discorso di tipo individuale senza preoccuparsi di incidere realmente col suo operare sulla società che vuole mettere sotto processo; o sperimenta, propugnando la necessità di un'operazione didattica, demistificatoria e interdisciplinare, essendo però tagliato fuori dalla attuale struttura sociale e condizionando le proprie possibilità d'intervento a mezzi di divulgazione e comunicazioni inadatti". L. Vergine, *L'arte in gioco*, Garzanti, Milano 1988, p. 10.

negoziazione tra le parti[182]. In questa nuova veste l'artista va ad intercettare un sentire, cercando proprio in quegli scarti di territorio dove si nascondono le energie più dirompenti, uno spazio particolare "tattile, sonoro molto più che visivo, popolato da ecceità, molteplicità qualitative non metriche, accentrate, rizomatiche che lo occupano senza contarlo, e che non possono essere individuate se non camminando su di esse"[183]. È un rapporto nuovo tra le parti quello raccontato da François Hers nel suo *Protocole*[184] in cui, affermando di essersi ispirato alla mostra *Chambres d'Amis* curata a Gand nel 1986 da Jan Hoet[185], crede che l'artista abbia bisogno di uscire dal suo ruolo tradizionale che lo condanna ad essere un eroe solitario della propria storia[186]: è in questo nuovo rapporto a tre e nel suo aprirsi a nuovi contenuti che, a suo avviso, l'arte può diventare democratica[187].

Inquadrare la nuova figura dell'artista che partecipa alla società in maniera relazionale per abbellire o riqualificare un luogo ha portato molti critici ad interessarsi della problematica, mettendo in luce le possibili contraddizioni e rischi che questo tipo di approccio ha generato: negli anni Novanta gli americani Suzanne Lacy, Miwon Kwon, Hal Foster, Grant Kester, Lucy Lippard, Claire Bishop ne hanno delineato aspetti che restituiscono la complessità di una figura che si allontana da quell'immagine di chi sa o pretende di saper fare ogni cosa, che mette da parte le proprie emozioni per concentrarsi su quelle dei fruitori, muovendosi tra autorialità e generosità, avvertendo l'esigenza di dover talvolta proteggere la propria opera, intesa come non-oggetto fatto non di materia ma di emozioni e ricordi[188].
Tra le analisi più attente quella di Suzanne Lacy, artista e critica, che nel testo *Mapping the Terrain* individua un iter ed un cambiamento del ruolo dell'artista in virtù anche della maggiore

[182] Cfr. F. Gennari Santori, "Ricerca, mediazione e co-produzione per lo spazio pubblico: i progetti Cultura e Società della Fondazione Adriano Olivetti" in M. De Luca, F. Gennari Santori, B. Pietromarchi, M. Trimarchi (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, cit., pp. 225-234, e a.titolo (a cura di), *Nuovi Committenti, arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Milano 2008.
[183] G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani: capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.
[184] Il Protocole delinea le finalità e la metodologia del programma *Nouveaux Commanditaires*.
[185] La mostra sembra puntualizzare e riassumere il contrasto dell'esposizione nello spazio pubblico e nello spazio privato. Case e appartamenti della città di Ghent, per 50 giorni, sono stati messi a disposizione per la mostra, in una scelta soggettiva da parte del curatore generata non dallo spazio espositivo, ma dalla voglia dimostrata dai proprietari di accogliere l'arte nei loro spazi privati, eliminando la separazione tra museo e quotidiano. La mostra vuole sottolineare i rapporti che possono venirsi a creare tra l'artista e gli spazi del quotidiano in una nuova problematizzazione che sarà fondamentale per le generazioni future. J. Hoet (a cura di), *Chambres d'amis*, catalogo mostra, Gent Smak Museum, giugno-settembre 1986.
[186] F. Hers, *Le protocole*, Les Press du Réel, Dijon 2002, p. 253.
[187] "La produzione di opere d'arte è - anche se ambizioso - un settore di attività in cui il desiderio per una produzione veramente democratica dell'arte può essere realizzata nel modo migliore. Qui un'equa ripartizione delle responsabilità è possibile: dal normale cittadino all'artista, dallo stato rappresentativo al membro di una comunità di interessi, dal consigliere comunale alle autorità e alle imprese private". *Ivi*, pp. 185-186.
[188] Cfr. A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma Bari 2010, p. 82.

visibilità che l'arte e la cultura in generale hanno subito negli ultimi decenni. Seguendo una linea retta, simbolo visivo del suo ragionamento, e tenendo presenti i vari livelli di coinvolgimento del pubblico, si va dalla figura dell'artista come sperimentatore a quella dell'artista attivista passando attraverso quella dell'artista come reporter e analista, in un percorso che sposta progressivamente l'attenzione dalla sfera privata a quella pubblica[189]. Escludendo la fissità dei ruoli ed approcciando il discorso attraverso uno schema, solo per una maggiore chiarezza, la studiosa ne indaga le strategie estetiche. Rientra tra le competenze di un 'artista sperimentatore' la soggettività e l'empatia che gli permette di palesare alla società problemi che altrimenti rimarrebbero insondati: l'artista interagisce in maniera diretta con i membri della società, si fa antropologo soggettivo, tramite per l'esperienza degli altri, producendo opere metafora di questa relazione[190]. L''artista reporter' gioca invece il ruolo di informare e persuadere gli altri raccontando una situazione in maniera consapevole, limitandosi o a riportare o a giudicare il suo tempo, senza avere la pretesa di risposte perentorie[191]. Il passo che conduce verso l''artista come analista' è breve, una progressione quasi naturale: secondo Lacy sperimentare e riportare mette in gioco competenze spettanti a sociologi, filosofi e giornalisti, e nel traslare il concetto estetico dall'oggetto materiale all'idea risiede la novità di una posizione che si basa non sull'estetizzazione di un manufatto, ma sulla potenza e l'originalità di una posizione[192]. L'artista di cui parla Lacy proviene dalla corrente concettuale degli anni Sessanta in cui l'elemento visuale è solito essere costruito in base ad un testo che dà sostegno all'opera. L'ultima connotazione attribuita all'artista è quella dell''attivista', declinazione che prevede un forte coinvolgimento anche del pubblico: trovandosi ad agire nelle maglie della società si rapporterà con essa in maniera nuova. Divenendo catalizzatore di cambiamento è lontano dalla figura dell'artista che vive ai margini della società, e integrandosi profondamente in essa, acquisisce competenze collaborative, si approccia con pubblici differenti, scopre l'interdisciplinarietà delle pratiche, seleziona siti differenti in rapporto alle esigenze, usando una comunicazione che possa essere efficace anche per persone non educate all'arte. Come esempio Lacy cita l'artista Martha Rosler, che se può essere inserita nella categoria di artista analista nei progetti che coinvolgono alcuni quartieri di New York, diviene artista attivista con il suo *If you lived here…The City in Art, Theory, and Social Actions*[193]*,* progetto nato nel 1989 come insieme di mostre e simposi sponsorizzati dalla Dia

[189] Cfr. S. Lacy (a cura di), *Mapping,* cit., pp. 173-177.
[190] *"…becomes a conduit for the experience of others, and the work a metaphor for relationship"*. *Ivi*, p. 174.
[191] *Ivi*, p. 175.
[192] *Ivi*, p. 176.
[193] *If you lived here*, affronta la tematica della riqualificazione di New York, in cui l'artista in una volontà di democratizzazione dello spazio pubblico, mira a porre l'attenzione su determinati problemi con la volontà di trovare una soluzione concreta. L'artista ha posto l'attenzione su spazi alternativi, rendendo visibili attraverso

Art Foundation di New York, raccoglie i lavori di artisti che si sono rapportati con la crisi delle politiche abitative americane rivolgendo particolare attenzione alla considerazione dei senzatetto. L'evento si è distinto per la reale volontà di fare qualcosa per arginare la speculazione immobiliare e le miopi politiche abitative.

In questo senso se l'artista secondo Richard Serra è un 'creatore della società', secondo Lacy è un 'membro della società' nel momento in cui crede nel coinvolgimento come metodo critico di lavoro, evitando di porre la propria individualità come sistema universale: "fare arte è un terreno metaforico per l'esame di responsabilità pubbliche, private e reciproche"[194]. Ne deriva una netta dicotomia tra un modello modernista di artista che solo nel suo studio crea in maniera privata ed individualista intercettando un punto di vista esterno e quasi *super partes,* e un artista che va ad operare in maniera più intima ed impegnata con il pubblico, ritagliandosi un ruolo appropriato in un mondo stratificato e multiculturale[195].

Lacy dopo aver distinto tra le diverse declinazioni di artista possibili, è proprio a quello attivista che attribuisce le peculiari caratteristiche che lo portano a rapportarsi in maniera diretta con le situazioni locali, nazionali e globali, intercettando nel pubblico una parte attiva[196]:

> "l'arte visiva oggi si sta aprendo alla costruzione di una società attraverso l'arte, alla rappresentazione sociale, e sta lavorando in funzione del nuovo ruolo degli artisti nella formazione del quotidiano"[197] .

Siamo di fronte ad un artista che parla al mondo guardando al proprio vissuto, in un ruolo che lo vede integrare le proprie idee con quelle della comunità, ma con una nuova strutturazione delle finalità del lavoro in cui le strategie artistiche divengono un tutt'uno con gli eventi educativi. È un artista che il più delle volte non riesce a cambiare la situazione sociale ma che ha tentato di suggerirne una trasformazione, con un'arte che nelle sue mani si fa sensibile e che attraverso l'interazione, fattasi mezzo di espressione, testimonia e sente la realtà[198]:

> "come un antropologo soggettivo l'artista entra nel territorio degli altri, e…diviene un canale per la loro esperienza. L'opera diventa una metafora per il rapporto – che assume un potere di guarigione"[199].

---

l'arte problemi nascosti. M. Rosler, B. Wallis, *If you lived here…The City in Art, Theory, and Social Actions*, Discussion in Contemporary Culture no. 6, Bay Press, Seattle 1991.

[194] S. Lacy, "Fractured Space", in A. Raven, *Art in the Public Interest*, cit., p. 300.

[195] S. Gablik cit. in S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 185.

[196] *Ivi*, p. 176.

[197] *Ivi*, cit., p. 2. TdA.

[198] Questo sentire la realtà è secondo Lacy un servizio che gli artisti offrono al mondo. *'This feelingness is a service that artists offer to the world'*. S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 82.

[199] *Ibidem*. TdA.

È un artista che combatte la spersonalizzazione dei luoghi quello che definisce invece Miwon Kwon alludendo ad un susseguirsi indistinto di luoghi ('un posto dopo l'altro'[200]), da migliorare attraverso il concetto di trasformazione dell'ordinario in straordinario[201], mutando "incontri estemporanei in impegni a lungo termine, e trasformando i rapporti passeggeri in marcatori sociali indelebili"[202]. Ciò che interessa ora è il processo di critica sociale e la possibilità di "creare spazi immaginari in cui costruire o permettere ad altri di costruire, diversi futuri possibili"[203]. Kwon parla di artisti che mirano alla creazione di identità locali, ma con risultati non sempre all'altezza della situazione o conseguenti disagi connessi al rischio di *gentrification*. La critica evidenzia in tali operazioni un duplice fallimento, ravvisato nella natura dell'opera che non è vera opera d'arte né lavoro sociale, con connessa assenza di efficacia dell'operazione in sé.

Sulla stessa linea del giudizio etico come giudizio inevitabile, del rischio e dell'esigenza degli artisti a dover rispettare l'etica del luogo si inserisce Lucy Lippard, che nel testo *The Lure of the Local* partendo dall'assunto che l'arte ha bisogno di divenire sociale e accessibile per poter esprimere molteplici punti di vista, stila una lista *'ethic of place'* in otto punti che gli artisti che lavorano nella comunità dovrebbero seguire:

SPECIFIC, abbastanza da poter coinvolgere le persone sulla base delle esperienze vissute;

COLLABORATIVE, ricercando informazioni sulla comunità nella quale il lavoro sarà posizionato;

GENEROUS and OPEN-ENDED da garantire un'accessibilità vasta a persone di classe, cultura e gusti differenti;

APPEALING abbastanza sia visivamente che emotivamente da catturare l'attenzione ed essere memorabile;

SIMPLE and FAMILIAR almeno in superficie, da non confondere o respingere potenziali partecipanti o spettatori;

LAYERED, COMPLEX AND UNFAMILIAR abbastanza da tenere alta l'attenzione del pubblico una volta attratto;

EVOCATIVE abbastanza da rimandare a monumenti, luoghi ed emozioni che fanno parte della vita dello spettatore.

[200] Dal titolo del suo testo *One place after another*.
[201] Penso in questo senso, per esempio, all'opera di Biddy Mason a Los Angeles, con la strada divenuta orgoglio dell'intera comunità.
[202] Cfr. M. Kwon, *One place after another*, cit., p. 166. TdA.
[203] Cfr. M. Miles, *Art, Space and the City*, cit., p. 164. TdA.

PROVOCATIVE and CRITICAL abbastanza da rimandare a significati altri sul luogo, la sua storia e il suo utilizzo[204].

Una delle problematiche che sembra spesso ritornare nelle riflessioni dei vari critici è quella dell'identità artistica, connessa all'autorialità di cui si accennava poco sopra. In che modo l'artista mantiene la propria identità? È nella distanza o nell'appiattimento totale alle esigenze di un pubblico che se ne garantisce il mantenimento? Salvaguardare l'identità significa tutelare un proprio sentire o arroccarsi su inutili posizioni individualistiche? Il ruolo dell'artista che lavora a contatto con la società sembra difficile da definire. Attivista, educatore, collaboratore? Fino a che punto l'artista può collaborare in un processo di riqualificazione? Lavorando con la comunità e facendola partecipare in prima persona non rischia di perdere la propria indipendenza? Quando deve fermarsi l'artista e permettere alla comunità di intervenire? Quale può essere la natura di questi interventi? Secondo Kusuth lavorare a contatto con il pubblico dell'arte pubblica implica una sorta di 'contratto sociale', con un artista che è tenuto a fornire un livello di significato accessibile, senza compromettere però la problematicità di essere e rimanere, comunque, un artista[205].

Tra i critici che hanno affrontato tali argomentazioni Hal Foster si garantisce negli anni Novanta una posizione di rilievo. Nel testo *Il ritorno del reale* formula l'ipotesi dell'artista come etnografo, definito come un osservatore partecipante al rito e percepito come "nuovo paradigma strutturalmente simile al vecchio modello de 'L'autore come produttore' di Walter Benjamin, emerso nell'arte di sinistra". In questo nuovo paradigma, se a rimanere invariata è la contestazione delle istituzioni dell'arte, a cambiare è il soggetto dell'associazione: "l'artista impegnato combatte più spesso nel nome dell'altro culturale e/o etnico"[206] con uno spostamento significativo "da un soggetto definito in termini di relazione economica a uno definito in termini di identità culturale"[207]. Secondo Foster però, né il modello produttore, né quello etnografico, riescono a riflettere un 'assunto realista'[208]. L'autore infatti non dimentica di tralasciare i rischi di una proiezione del sé nell'altro, meccanismo che potrebbe divenire automatico, simbolo di identificazione narcisistica, piuttosto che di identità[209]. Partecipare sul campo è l'approccio impiegato dall'etnografo per capire l'altro da sé; ma questa relazione che

[204] L. Lippard, *Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York 1997, pp. 286-287.
[205] A. d'Onofrio, L. Felci (a cura di), *Architettura e arte oggi nel centro storico e nel paesaggio*, Atti convegno internazionale, Roma 2-3 dicembre 2002, Accademia di San Luca, Roma 2004, p. 145.
[206] H. Foster, "L'artista come etnografo", in *Il ritorno del reale*, cit., p. 177.
[207] *Ibidem*.
[208] "Che l'altro, qui postcoloniale, là proletario, si trova in qualche modo nella realtà, nella verità, non nell'ideologia, poiché lui/lei è socialmente oppresso, politicamente trasformativo e/o materialmente produttivo". *Ivi*, p. 179.
[209] *Ivi*, p. 183.

si instaura potrebbe a suo avviso pregiudicare quella distanza critica necessaria, da mantenere come garanzia di un'autenticità dell'arte. La totale proiezione nell'altro comprometterebbe il discorso artistico, che diviene alienato e privo di racconto. Definendo l'artista un *outsider*, Foster critica il metodo da lui utilizzato nelle nuove pratiche, in cui va ad ingaggiare gente del luogo, inglobando l'altro nel proprio mondo, con il rischio non remoto di parlarsi sopra in una totale auto rappresentazione. Pur riconoscendo il potenziale positivo nella collaborazione tra artista e comunità, Foster crede che "il ruolo quasi-antropologico organizzato per l'artista può promuovere sia la presunzione che la critica dell'autorialità etnografica, sia l'elusione che l'estensione della critica istituzionale"[210]. È una critica dunque quella di Foster al modo in cui l'arte contemporanea ha voluto assorbire metodologie tipiche dell'antropologia, senza rispettare l'altro da sé.

Anche Grant Kester si presenta critico in proposito. Nel testo *Conversation Pieces* lo studioso americano affronta il discorso su più livelli che spaziano da un piano più privato e autoriale, legato a strategie personali dell'artista, fino a un piano più pubblico, che modula cioè i suoi rapporti con la comunità e con il potere. Kester parla di artisti che hanno lavorato nella comunità divenendo 'fornitori di contesto' piuttosto che 'fornitori di contenuti'[211] con progetti accomunati da un interesse per quella creatività che favorisce il dialogo e lo scambio, non ad opera conclusa, ma come parte integrante del lavoro stesso. Parlando di *dialogical aesthetic* suggerisce l'immagine dell'artista in termini di *open-ness* e di ascolto in cui la produttività dell'opera avviene proprio negli interstizi tra artista e collaboratore e in cui le opere d'arte forniscono contesti di dialogo, piuttosto che di contenuto. Riscontra quindi l'esigenza di lavorare sull'opera in maniera preliminare per favorire quel processo di accettazione da parte della comunità che con l'opera si troverà a dialogare. In questo panorama si trova però a criticare gli artisti che si appropriano in una maniera quasi abusiva della comunità, avanzando e consolidando il proprio personale quotidiano[212], in quello che Pierre Bourdieu definisce *embezzlement,* ovvero 'appropriazione indebita'. Secondo lo studioso la retorica che spesso accompagna la figura dell'artista che si occupa di tali progetti ha bisogno di essere capita nell'alveo di ciò che lui chiama "economia morale del capitalismo"[213]. La logica prevalente attorno a tali progetti è caratterizzarli come "evangelismo estetico"[214], paragonando gli artisti ad assistenti sociali che misurano il loro successo sulla base di una individuale trasformazione.

---

[210] *Ivi*, p. 198. TdA.

[211] *"'Context providers' rather than 'content providers'"*, G. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2004, p. 1. È proprio questo uno dei punti criticati da Claire Bishop che vede in questa mancanza di autorialità la fine di un'arte provocatoria a favore di un'inutile arte innocua.

[212] M. Kwon, *One Place after Another*, cit., pp. 139-140.

[213] *Ivi*, p.142.

[214] *Ibidem*.

Kester si dimostra critico inoltre verso quegli artisti che divengono pedine dell'ideologia politica dominante, vittime del desiderio corrotto di fama, raggiunta attraverso la servitù[215].
Rimanendo nell'ambito di problematiche autoriali, estetiche ed etiche, è interessante segnalare l'acceso scambio di opinioni tra Claire Bishop e lo stesso Kester avvenuto nel 2006 sulle pagine di *Artforum* in cui se la prima crede nella necessità, sempre e comunque di una distanza di sicurezza in arte, il secondo tende a rompere gli argini annullando le distanze.
Conducendo una riflessione sull'equilibrio necessario tra estetica ed etica nei progetti di arte socialmente impegnata, la Bishop, partendo dall'assunto che molti artisti operanti in questo senso hanno lasciato da parte l'estetica in quanto pericolosa, si chiede se proprio questa sua natura non costituisca una ragione in più per interrogarla. Si dimostra quindi in disaccordo con Kester che tralasciata l'estetica, e criticando le avanguardie come Dadaismo e Surrealismo miranti solamente a scioccare lo spettatore, vira verso un *politically correct* che secondo la Bishop ha il sapore di appiattimento ad un sociale che non problematizza. Pensare insieme estetica e sociale/politico, senza fonderli nell'etica rappresenta, come testimoniano esempi che la studiosa cita, da Phil Collins a Artur Zmijewski, la giusta via per restituire la complessità degli interventi, in una tensione che anche se instabile deve sempre essere mantenuta tra autonomia ed intervento sociale. Negare l'autorialità e immolarla sull'altare della prassi sociale rappresenta un errore, e denigrare l'estetica ignora il fatto che il sistema dell'arte Occidentale si muove sulla confusione tra l'autonomia dell'arte, la sua autoreferenzialità, e la sua eteronomia, ibridandosi e confondendosi con la vita:

> "Eliminare questo nodo, o ignorarlo cercando per l'arte finalità più concrete, equivale un po' a non afferrare l'idea portante, dato che l'estetica è, secondo Rancière, la capacità di pensare le contraddizioni: la produttiva contraddizione del rapporto dell'arte con il cambiamento sociale, caratterizzata proprio da quella tensione tra fede nell'autonomia dell'arte e fede nell'arte come inestricabilmente legata alla promessa di un futuro migliore. Per Rancière non occorre sacrificare l'estetica sull'altare del cambiamento sociale, poiché essa già contiene insita in sé questa promessa di miglioramento"[216].

Grant Kester rispondendo alla Bishop con toni pungenti, si troverà a constatare il disagio della studiosa nei confronti dell'arte attivista che a suo avviso liquida in maniera troppo riduttiva, accusandola di una visione eccessivamente rigida del concetto di estetica. Secondo il critico l'entusiasmo con cui la Bishop presidia i confini di una pratica artistica legittima è sconveniente:

---

[215] *Ivi*, p. 143.
[216] C. Bishop, G. Kester, "The social turn. Uno scambio tra Claire Bishop e Grant Kester", in G. Scardi, *Paesaggio con figura*, cit., p. 147.

> "Anziché deplorare il fatto che alcuni artisti contemporanei rifiutino di fare i generi "giusti" di lavoro, potrebbe considerare la "scomoda" possibilità che la sua idea di estetica sia semplicemente una fra le tante"[217].

Credo che per l'artista di oggi la strada migliore sia riuscire ad individuare una richiesta culturale, cercando di 'rendere possibile'[218], ossia attraverso il coinvolgimento e lo scambio innescare cambiamenti che possano concretizzare l'idea di una responsabilità sociale dell'arte. Alla non necessità impellente di trovare soluzioni, l'artista deve restituire ipotesi, problematizzando e regalando a chi osserva un nuovo punto di vista, rinunciando all'assalto visivo, dominando ed egemonizzando il luogo in cui agisce, e ricercare quel *Geist des Ortes* tanto caro a Ilya Kabakov[219], tralasciando la pretesa di voler risanare a tutti i costi una situazione, secondo un motto che nel collettivo turco Oda Projesi si riassume in un valido *'exchange not change'*, scambio non cambiamento.

È solo in questo modo che possono essere mantenuti quei delicati equilibri che spesso hanno messo a repentaglio l'opera portandoci a riflettere: è opera d'arte o prodotto sociale? Anche se Allan Kaprow in una serie di articoli degli anni Settanta[220] richiama l'attenzione sul ruolo intrinsecamente pedagogico dell'arte, e Gomez Peña parla dell'artista come di un guaritore di comunità[221], non credo nel suo ruolo di assistente sociale. Nella consapevolezza che gli interventi artistici di oggi siano spesso difficili da traslare in quello schema che l'arte a volte richiede, penso a opere come quelle realizzate da Mierle Laderman Ukeles, che ha lavorato per dieci anni nel Dipartimento di Sanità della città di New York generando ricadute sulla popolazione che esulano dal mondo dell'arte (permettendo per esempio la riapertura di un sito per il riciclaggio di rifiuti chiuso da anni), o artisti come Superflex che hanno realizzato progetti che sono riusciti ad aiutare abitanti delle zone più povere del mondo (le loro 'micro-cucine' a biogas ne sono un esempio) muovendosi al limite. Sono arte? *But is it art*? Si chiede l'americana Nina Felshin in un famoso saggio. Ma è davvero così importante darsi una risposta, per ricondurre e ridurre tutto a quell'alveo che si muove tra estetica ed etica, confini sicuri della pratica artistica? La Felshin si dà una risposta che sembra suonare in un "Cosa importa!" e sulla stessa linea si muove la posizione di Alessandra Pioselli quando invita a non convogliare tutto nell'ambito della critica: "Queste pratiche dal basso vanno considerate per

---

[217] *Ivi*, p. 151.
[218] Si veda R. Parramon, "Dall'arte agli spazi pubblici", in B. Pietromarchi (a cura di), *Il luogo [non] comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma-Actar, Barcellona 2005, pp. 66-69.
[219] I. Kabakov, *Public Projects or the Spirit of a Place,* Charta, Milano 2001, p. 17.
[220] A. Kaprow, *The Education of the Un-Artist, Part I*, "Art News 69", n. 10, 1971, pp. 28-31; *The Education of the Un-Artist, Part II*, "Art News 71", n. 3, 1972, pp. 34-39; *The Education of the Un-Artist, Part III*, "Art in America 62", n. 1, 1974, pp. 85-89.
[221] Guillermo Gómez-Peña citato in S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 40.

ciò che sono al di là delle etichette che poi vogliamo darle e al di là della narrazione che il mondo dell'arte gli costruisce intorno"[222]. La valutazione deve essere portata avanti in termini qualitativi e quantitativi, ossia chiedendosi che cosa ha prodotto da un punto di vista quantitativo un'operazione, o quale sia l'indotto sulla popolazione che il progetto ha avuto. E in termini qualitativi, per esempio attraverso lo strumento dell'intervista, cercare di intercettare quale sia la consapevolezza dei cittadini in merito al problema che è stato sollevato. Secondo una percezione che non deve necessariamente riportare l'azione nel mondo dell'arte, ma fissarne l'impatto sul territorio, evitando quindi l'errore di voler chiudere il risultato del processo artistico nell'oggetto. Oggetto che può essere interpretato sia nella sua declinazione di *status symbol*, ma anche di oggetto "a bassa definizione", poco concluso che mantiene al suo interno la sensazione di un qualcosa che è stato vissuto personalmente[223].

E l'artista in questo multiforme panorama deve muoversi al limite, utilizzando un'autorialità che deve farsi inclusiva, rinunciando all'isolamento, all'egocentrismo e all'autoreferenzialità, caratteristiche che siamo abituati ad annettergli, proprio per bisogni civici, funzionali e sociali che l'arte pubblica richiede, evitando di etichettarlo, reprimendo l'esigenza di chiedersi *"But is he artist?"*.

[222] Intervento A. Pioselli, in F. Tedeschi, E. Di Raddo (a cura di), *Arte Diffusa: interventi, azioni, oggetti nello spazio pubblico*, Atti del Convegno, Università Cattolica, Milano, in corso di pubblicazione.
[223] Intervento G. Scardi, in F. Tedeschi, E. Di Raddo (a cura di), *Arte Diffusa: interventi, azioni, oggetti nello spazio pubblico*, cit.

1.4 Verso un'arte partecipatoria. Il pubblico coautore

Così l'opera d'arte contemporanea non è più il punto terminale del "processo creativo" (non è un prodotto finito da contemplare), ma un sito di navigazione, un portale, un generatore di attività. Si manipola a cominciare dalla produzione, navighiamo in un network di segni, inseriamo le nostre forme su linee esistenti

N. Bourriaud, *Postproduction*

"L'arte ha sempre a che fare con le emozioni e con lo scambio di emozioni. L'arte in luogo pubblico deve offrire al pubblico la possibilità di un'esperienza di contatto fisico e corporeo…Fare arte in spazi pubblici significa anche per l'artista stabilire un rapporto con i posti scelti, coinvolgere la gente locale o almeno una parte di essa, creare uno spirito di comunità
Focalizzato all'apprezzamento e al sostegno del progetto"

Alberto Garutti

Chi è il pubblico dell'arte? Ne esiste ancora uno? O forse ne esistono molteplici? In un'epoca di *cross pollination*[224] tra linguaggi, e di opere fatte di identità instabili il pubblico si è iniziato a muovere su posizioni differenti, che ne hanno modificato l'iniziale condizione[225], alla ricerca di un senso più marcato di identità[226]. Sfumata una lettura compatta del pubblico, che forse aveva senso in passato, le caratteristiche di quello odierno sono così eterogenee da impedire la creazione di un minimo comun denominatore interpretativo da utilizzare. Partendo dal presupposto che per pubblico si intende un gruppo di persone che hanno qualcosa in comune o che condividono gli stessi interessi, il suo ruolo è andato modificandosi nel tempo[227], e sfumando verso una dimensione che non è più quella dello spettatore pregno di divieti, che guarda e non tocca, timoroso di quell'arte sacrale: è il suo valore sociale e

[224] Impollinazione incrociata. Celant parla di un'epoca fatta di tanti approcci tecnici e di tanti linguaggi differenti. Cfr. G. Celant, *Artmix*, Feltrinelli, Milano 2008.

[225] "Assistiamo oggi a un'arte che cerca un contatto più immediato con la gente di quello che è possibile in un museo (…) e il museo a sua volta si sforza di assecondare le fortissime pressioni che riceve dall'interno e dall'esterno dell'arte. Siamo quindi testimoni, a mio parere, di una triplice trasformazione: nella produzione, nelle istituzioni e nel pubblico dell'arte". Arthur C. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano 2008, p. 193.

[226] Alberto Garutti a tal proposito dirà: "bisogna pensare che se oggi non esiste più un committente come la Chiesa o il Principe, oggi ne è nato un altro che è lo stesso destinatario, cioè noi stessi. Quando Armani progetta un vestito e realizza una campagna pubblicitaria non ti vende semplicemente un vestito ma un'identità, cosicché chi guarda i manifesti pubblicitari dice 'anch'io voglio quel vestito perchè mi piace; in realtà vuole comprare certo un vestito, ma con esso, forse senza saperlo, un certo tipo di identità. E anche nell'arte la gente ha bisogno di trovare qualcosa di sé, di identificarsi". M. Di Marzio (a cura di), *CITTàZIONI, un caso di "public art" a Milano*, Silvana Editoriale, Milano 2003, p. 17.

[227] È nel Rinascimento che per la prima volta si parla di un pubblico in arte, con i Medici che aprono la loro collezione presso Palazzo Vecchio al popolo di Firenze. Nel Seicento sarà poi la chiesa a raccogliere dalle manifestazioni religiose un 'pubblico pellegrino', mentre nell'Ottocento saranno i Salon a svolgere questo compito. È la cultura romantica ottocentesca ad aver favorito il distacco tra il pubblico e l'arte creando un concetto elitario di quest'ultima, che aveva favorito anche un distacco del pubblico; ed è forse per superare questa contraddizione che si sono sviluppati i nuovi generi che cercano invece un approccio diretto. Cfr. *Arte all'Arte 98*, Associazione Arte Continua (a cura di), Gli Ori, Siena 1998, p. 19.

relazionale ad interessare oggi gli artisti che lo studiano, ricercando coinvolgimento ed empatia. Un ruolo che è mutato anche come diretta conseguenza del cambiamento dello statuto dell'arte, divenuta arte dell'uso, dello scambio, del parlarsi addosso, del riprendere elementi già utilizzati per reinterpretarli, in un'epoca in cui a contare non è più l'originalità ma la reinterpretazione. "Pubblico istantaneo, indiretto, provvisorio e indeterminato per origine e formazione"[228] è questo il pubblico dell'arte di oggi secondo Achille Bonito Oliva, che quando parla di "morte vaporizzata del pubblico dell'arte"[229] si riferisce anche ad una contemplazione dell'opera sempre più veloce ed approssimativa[230]. Un pubblico che se da una parte sembra sparito, dall'altra mai come oggi diviene necessario nell'esistenza di alcuni lavori artistici, come testimonia l'estetica relazionale di Nicolas Bourriaud, ma come testimoniano anche Walter Benjamin e Roland Barthes negli anni Sessanta: "essere nella relazione" incitano alcuni artisti[231]. Un'arte in cui l'opera è la relazione, come sottolinea anche Paolo Rosa nel testo *L'arte fuori di sé,* nel quale affronta la tematica di una crisi di identità dell'arte, autoreferenziale, per addetti ai lavori, distante da un sentire comune e quotidiano, e difficile da valutare per un pubblico trasformato dalla rivoluzione digitale, in cui l'aura appartiene all'evento e non all'oggetto. L'autore invita l'arte ad una generosità diffusa, cambiando rotta, in una nuova circuitazione dell'arte che si faccia più partecipata, volta alla creazione collettiva, a processi aperti: ripensarsi andando radicalmente fuori di sé

> "in un sistema che si è trasformato in un organismo malato o che comunque presenta criticità evidenti, *l'arte deve svolgere la funzione di anticorpo*. Deve agire come veicolo di attenzione e di stimolo virtuoso verso quella parte sensibile-emozionale dell'uomo e delle sue relazioni che è oggi in stato di torpore, di tensione o di sofferenza (…) l'arte deve *ritrovare una nuova centralità sociale*, cioè una funzione simbolicamente pregnante nell'immaginario e nelle relazioni collettive, occorre però trasformare radicalmente le idee e il fare. (…) Gli artisti devono prendere posizione, *assumendosi responsabilità etiche ed estetiche* per tradurre la propria esperienza in un programma consapevole di azione. (…) L'artista deve poter condividere la propria esperienza con gli altri all'interno di una rete di conoscenze tra loro complementari (…) *l'artista plurale*, inteso in primo luogo come artista capace di relazionarsi creativamente con altri artisti e collaboratori"[232].

[228] Cfr. A. Bonito Oliva, *Gratis A bordo dell'arte*, Skira, Milano 2000, p. 61.
[229] *Ibidem*.
[230] Sulla tematica della scomparsa del pubblico si rimanda al saggio di Maria Giovanna Mancini in cui declina le posizioni di studiosi come Thomas Crow, Rosalyn Deutsche, George Yudice che affrontano la tematica del pubblico in relazione alla sfera pubblica. Cfr. M.G. Mancini, *L'arte nello spazio pubblico: una prospettiva critica*, Salerno, Plectica 2011.
[231] Cfr. Il saggio di Emanuela De Cecco in M.A. Trasforini (a cura di), *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Meltemi, Roma 2006, e si vedano R. Braidotti, *Soggetto nomade*, Donzelli Roma 1995; F. Remotti, *Contro l'identità*, Laterza, Bari 1996; F. Laplantine, *Identità e metissage*, Eleuthera, Milano 2004; Z. Bauman, *Modernità liquida*, Il Mulino, Bologna 2004.
[232] A. Balzola, P. Rosa, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli, Milano 2011, p. 2.

Ed ecco le opere d'arte divenire livelli autonomi, che fungono da connessione tra i vari individui[233], stimolate da un pubblico a cui è richiesto di fare *loading*, caricando un significato potenziale[234]. Sono state le avanguardie ad aprire l'arte ad un pubblico a cui è vietata la mera contemplazione, elitaria e controllata, a favore di una partecipazione alle tante forme artistiche: i futuristi con le serate teatralizzate di Marinetti, in cui si declamavano poesie e racconti, i dadaisti con gli incontri al Cabaret Voltaire, quel 'pandemonio assoluto'[235] fatto di bizzarri spettacoli e concerti con macchine da scrivere (famosa la performance di Hugo Ball del 23 Luglio 1916), l'avanguardia russa in cui gli artisti, messi al servizio delle masse, partecipano ad un controllo di regime. Sono stati forse i costruttivisti, con più forza, a gettare le basi di un'arte che potremmo definire pre-partecipatoria, ed è poi a partire dalla seconda guerra mondiale che ci si orienterà maggiormente verso pratiche partecipative. Sono ora le neoavanguardie a farla da padrona con un pubblico che si avvicina all'arte in quanto vi riconosce elementi di familiarità nell'uso di oggetti tratti dal quotidiano e trasfigurati: Oldenburg, Klein, Manzoni. Si partecipa all'arte, siamo nell'Azionismo, nell'Happening nel Fluxus, il pubblico non sarà mai più lo stesso, a favore di una nuova autorità conquistata, che sfocerà in futuro nel coinvolgimento in un 'servizio sociale', come molti artisti negli anni Novanta testimoniano[236].

Nel corso della storia dell'arte abbiamo assistito a diversi rapporti tra artista e pubblico che di volta in volta è stato provocato, strumentalizzato, stimolato, guidato o coinvolto, divenendo motore di rigenerazione, in una forbice di rapporti che lo porta ad essere spettatore, che si affida all'autorialità dell'artista, o co-autore, direttamente partecipe attraverso la propria creatività[237].

Pensiamo per esempio all'opera di John Cage *4' 33"* del 1952, che mette in scena un silenzio impossibile lasciando spazio ai rumori della sala, o all'opera *White Paintings* di Robert Rauschenberg, in cui l'ombra dello spettatore è parte integrante. Pensiamo ai *Paßstuecke* di

---

[233] Cfr. N. Bourriaud, *Postproduction*, Postmedia, Milano 2004, p. 8.
[234] B. Pietromarchi, S. Chiodi (a cura di), *Prototipi .01*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2001, p. 140.
[235] "La gente intorno a noi grida, ride e gesticola. La nostra risposta sono sospiri amorosi, raffiche di singhiozzi, poesie, muggiti e miagolii. Tzara dimena il didietro come il ventre di una danzatrice orientale. Janco suona un violino invisibile, si china e gratta. La signora Hennings, con una faccia da Madonna, fa delle spaccate. Huelsenbeck batte senza sosta il grande tamburo, con Ball che lo accompagna al piano pallido come un fantasma". Cfr. A. Schwarz, *Dada e Surrealismo riscoperti*, Skira, Milano 2009.
[236] A. Bonito Oliva, "La morte del pubblico", in P. Ciorra, S. Suma, *I Musei dell'Iperconsumo*, atti del convegno internazionale, Accademia di San Luca triennale di Milano, Milano 2002, pp. 94-98.
[237] In merito alla partecipazione, possiamo parlarne seguendo un doppio binario. Sono state le avanguardie storiche a ricercare per prime questa partecipazione basata su rapporti contraddittori ed in aperta polemica. Le tendenze più attuali, nate comunque dalle ceneri delle avanguardie, cercano di tessere i rapporti con il pubblico andando al recupero di quella rottura operata dall'arte del passato. È proprio in questa biforcazione che Angela Vettese individua la nuova idea di monumento, come opera d'arte che si rivolge ad una memoria pubblica condivisa, cozzando però con quella difficoltà intrinseca oggi nell'idea di condivisione comune (Cfr. A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma Bari 2010, p. 84). La sfida che questa nuova arte deve affrontare è quella di riuscire a mantenere quell'indipendenza nell'esprimersi e in contemporanea farsi di tutti, entrando nel mondo dei non addetti ai lavori.

Franz West in cui il pubblico partecipa, ma in maniera guidata: è sì motore dell'opera, ma dovendo seguire delle istruzioni stilate dallo stesso artista, non agisce secondo la propria volontà. Pensiamo all'artista Christine Hill ed alla sua *Wolksboutique*, aperta prima a Berlino e poi a Kassel, nata non come installazione, ma come comunicazione sociale, in cui è il pubblico a rendere l'opera arte aprendo interrogativi: l'arte inizia nel momento in cui l'artista apre la boutique o nel momento in cui il visitatore compra qualcosa? È il pubblico ad attivare l'opera o ancora una volta il suo ruolo è solamente strumentalizzato? Pensiamo a Bert Theis che con l'opera presentata a Münster nel 1999, *The Philosophical Platform,* offre una piattaforma che, di volta in volta, sarà attivata dallo spettatore/fruitore, regalandogli sensi sempre differenti. Maestro nel coinvolgere lo spettatore Alberto Garutti che nel 2000 nell'ambito del progetto *Arte all'arte* permetterà la riapertura del vecchio oratorio, basandosi sulle memorie degli abitanti coinvolti nell'in fieri dell'opera.

Una progressione naturale del connettersi dell'arte con l'effettività del reale, abbandonando l'artificio, nel suo legarsi non solo all'esperienza estetica, ma ad una funzione pratica[238], l'ha portata progressivamente ad assumere una natura transitoria. Questo approccio ha permesso di strutturare una ulteriore differenza tra un pubblico partecipe che diviene co-creatore o esecutore. La curatrice svedese Maria Lind, mettendo per esempio a confronto i lavori eseguiti da Oda Projesi a Kunstprojecte Riem con il *Bataille Monument* di Hirschhorn, entrambi realizzati in collaborazione con la comunità turca locale, ravvisa il lavoro del collettivo migliore, non presupponendo un progetto artistico a priori che il secondo sembra invece già aver preparato ed eseguito avvalendosi di partecipanti pagati per collaborare. In questa maniera il pubblico di Hirschhorn è un pubblico piegato, asservito, ed usato per raggiungere una tesi strutturata dall'artista, quella della critica del monumento. Se questo metodo di lavoro marginalizza ancora di più il pubblico (tanto da portare la critica a parlare di pornografia sociale) il lavoro di Oda Projesi gli lascia più libertà nell'agire, regalandogli la reale possibilità di strutturare il progetto che non esiste in un a priori[239].

È a partire dagli anni Sessanta e soprattutto negli Stati Uniti che si avvia il nuovo scenario di un'arte a responsabilità sociale, ed è qui che il pubblico viene coinvolto in una maniera che definirei più consapevole, secondo un'esigenza sociale collettiva[240]. Sara Selwood nel testo del 1995 *The benefits of public art* delinea però nella teorizzazione iniziale dell'arte

[238] M. J. Jacob, "An Unfashionable Audience", in S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 56.
[239] Cfr. G. Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura*, Umberto Allemandi & C., Torino Londra Venezia New York 2011, p. 141.
[240] Danto parla di un momento in cui l'arte ha sentito l'esigenza di rassicurare il pubblico allontanandosi dall'idea kantiana di arte come mero piacere estetico, ed a suo avviso la mostra BLAM! del 1984 al Whitney Museum of American Art ne costituisce una conferma. A.C. Danto, *Oltre il Brillo Box*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, p. 176.

pubblica, una marginalità del pubblico a cui è chiesto di capire, senza concessioni, in una prospettiva in cui i bisogni della comunità sono ancora assolutamente secondari. Analizzando differenti casi studio[241] la studiosa giunge alla conclusione che in nessuno di essi è stata effettuata una valutazione delle persone coinvolte, e che i criteri in base a cui valutare un lavoro solo raramente sono stati identificati[242].

Sarà con le campagne attiviste contro l'Aids, l'emarginazione, la guerra del Vietnam portate avanti da tanti artisti, e con la fondazione nel 1969 dell'*Art Workers Coalition* che si rileverà un più netto cambiamento di rotta*:*

> "L'arte attivista, in entrambe le sue forme e metodi, è generalmente processo piuttosto che rivolta all'oggetto o al prodotto, e di solito si svolge in luoghi pubblici, piuttosto che nel contesto del mondo dell'arte…"[243]

Nell'arte pubblica i fruitori non sono più semplici osservatori, ma divengono elemento imprescindibile nella definizione del lavoro d'arte[244].

Lo spazio e l'ambiente non più elementi da raffigurare, si fanno snodi di relazione partecipata[245] in cui il pubblico modula il proprio approccio[246]. Siah Armajani nel rispondere alla domanda su cosa sia per lui l'arte pubblica illustra un'arte non basata sul mito dell'artista, ma sul suo senso civico:

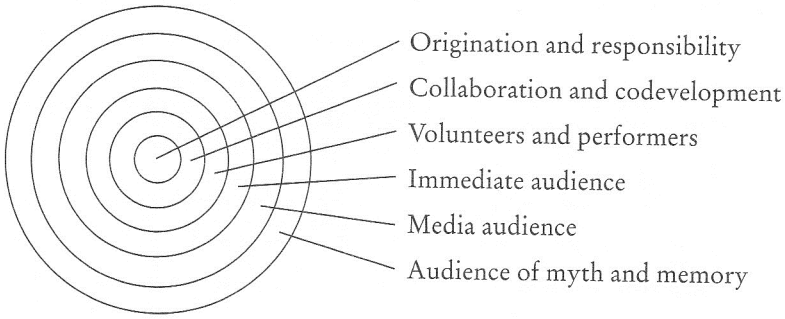
> "Non mira a far sentire le persone sminuite o insignificanti, ma a glorificarle. Non è favorevole al gap tra cultura e pubblico, ma vuole rendere l'arte pubblica e gli artisti nuovamente cittadini (…). L'arte pubblica dipende da azioni reciproche con il pubblico basate su azioni condivise. L'arte pubblica non dovrebbe intimidire, assaltare o controllare il pubblico. Dovrebbe essere socievole"[247]

---

[241] *Arch* di Henry Moore ad Hyde Park, l'arte a Broadgate, il lavoro dell'artista Francis Gomila per il rinnovamento di Smethwick High Street e Centenary Square a Birmingham.
[242] S. Selwood, *The Benefits of public art*, cit.
[243] N. Felshin, "Introduction" in *But is it Art?*, cit., p. 10. TdA.
[244] Tra le prime opere in cui si ritrova questa valenza del rifiuto di pubblico come audience è *Dazibaos* di Group Material. La dichiarazione del gruppo, che divenne la prima affissione della performance "Anche se sembra divertente e facile, siamo stufi di essere audience. Vogliamo fare qualcosa per creare la nostra cultura invece che solo comperarla".
[245] "Molti artisti ambientali oggi non desiderano soltanto degli spettatori per le loro opere, ma un pubblico con cui potersi confrontare sul significato e sulle intenzioni della propria arte". Cfr. L. Galofaro, *Artscape*, postmedia books, Milano 2007, p. 11.
[246] Ilya Kabakov modula tre differenti tipologie di pubblico: 1 "il padrone del luogo", ossia l'abitante della città in cui l'artista realizzerà la sua opera, che lui può accettare o rifiutare; 2 "il turista", ha uno sguardo diverso rispetto al padrone del luogo, ricerca un'arte pubblica che possa connotare un luogo, un ricordo forte da potersi riportare a casa; 3 "il passante" (il bighellone) colui che va a zonzo per la città, assorto nei suoi pensieri, qui l'arte pubblica deve accordarsi con il suo stato d'animo. Cfr. I. Kabakov, *Public Projects or the Spirit of a Place,* Charta, Milano 2001, p. 16.
[247] F. Matzner, *Public Art: Kunst im Offentlichen Raum*, Ostfildern Ruit 2001, p. 70. TdA.

e Michael North in un percorso che mira a focalizzare l'attenzione sull'audience vede nel pubblico non il destinatario dell'opera, ma una sua stessa parte[248].

È un'audience nuova anche quella che Suzanne Lacy va a classificare attraverso differenti gradi di coinvolgimento, illustrati mediante una serie di cerchi concentrici atti ad evitare quella fissità di un pubblico che si vuole imbrigliato entro caratteristiche predefinite. Cerchi intesi come membrane permeabili che permettano un interscambio reciproco[249], connettendo la nozione di interattività con un *audience-centered model.* La struttura del cerchio flessibile e fluida rende possibile un movimento del fruitore tra i vari livelli, palesando nella scelta del pubblico di dove andarsi a collocare, un'altra importante funzione della *new genre public art* che è quella educativa, di un'arte che mette i propri mezzi a disposizione di funzioni pedagogiche.



Nella parte centrale del cerchio Lacy va a situare il grado massimo di interazione, quel pubblico senza il quale l'opera non sarebbe possibile: artista e pubblico si situano sullo stesso livello di importanza. Il secondo cerchio è occupato dai collaboratori, coloro che impiegano tempo ed energie nel lavoro e partecipano in maniera profonda a definirne l'identità. Il terzo cerchio è occupato dai *performers* quelli per cui e con i quali l'opera viene creata. I tre cerchi successivi riportano il pubblico ad un livello di spettatore e lo definiscono sulla base del livello di contatto con l'opera. Lacy parla di *immediate audience* quando si stabilisce un contatto diretto e sensoriale con il lavoro, *media audience* in cui rientra quel pubblico che fa esperienza dell'opera attraverso letture su giornali, riviste specializzate, documentari, ossia mezzi che fanno eco all'opera, e in ultimo *audience of myth and memory* ossia l'indotto di questo pubblico che contribuirà alla trasformazione dell'opera nel tempo come mito e memoria[250].

Anche la curatrice Mary Jane Jacob individua la vera novità dell'arte pubblica nella sua *'unfashionable audience'* sottolineando in questa arte non una volontà di ampliare il suo pubblico,

[248] Cfr. M. North, *The Public as Sculpture: from heavenly city to mass ornament*, "Critical Inquiry", Vol. 16, N. 4 (Summer, 1990), pp. 860-879.
[249] S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 178.
[250] Secondo Lacy a questo livello l'opera potrebbe diventare una possibilità diffusa nella letteratura specializzata o nella vita della comunità.

ma di sostituirlo[251], sia sovvertendo la naturale regola dell'arte contemporanea che vede tenersi in equilibrio produzione e distribuzione[252], sia cambiando la mediazione tra l'opera e il pubblico che è sempre stata ricercata all'interno di spazi istituzionalizzati[253]. Anche Patricia Phillips mette il concetto di pubblico al centro della *new genre public art*, ravvisando, nella sua formazione, il metodo e l'obiettivo, l'intenzione generativa ed il risultato finale[254], con una comunità che diviene materia prima della pratica artistica.

Nasce un pubblico che potremmo definire alleato[255], come ben simboleggia la performance di Vito Acconci che nel 1971 lo invita a raggiungerlo su un solitario molo dell'Hudson per avere in cambio un segreto, o l'opera *Les Archives du Coeur* di Christian Boltanski, in cui l'artista francese invita i visitatori a registrare i battiti del proprio cuore per partecipare alla creazione di un archivio nell'isola giapponese di Teshima, e come testimoniano tutte quelle esposizioni europee che a partire dagli anni Novanta puntano alla partecipazione ed all'estetica relazionale[256].

È passando attraverso la *new genre public art* che il pubblico sarà sempre più coinvolto[257]:

---

[251] M. J. Jacob, "An unfashionable audience", in S. Lacy, *Mapping*, cit., pp. 50-59, nello specifico p. 59. Secondo la Jacob negli anni Settanta si è lavorato per estendere la definizione dell'artista lungo le linee di nazionalità o etnia, genere e orientamento sessuale, e negli anni Ottanta si è andati ad ampliare il luogo di esposizione, includendo qualsiasi sede alternativa immaginabile. Gli anni Novanta si sono invece contraddistinti per una nuova connotazione del pubblico.

[252] Intendendo con la prima artisti ed opere d'arte e con la seconda musei, gallerie e pubblicazioni.

[253] La Jacob ne ravvisa un cambiamento di tendenza negli anni Novanta. Mary Jane Jacob, "Outside the Loop," in *Culture in Action*, Bay Press, Seattle 1995, p. 56. "*As public art shifts from large scale objects, to physically or conceptually site specific projects, to audience-specific concerns (work made in response to those who occupy a given site), it moved from an aesthetic function, to a design function, to a social function. Rather than serving to promote the economic development of American cities, as did public art beginning in the late 1960s, it is now being viewed as a means of stabilizing community development throughout urban centers. In the 1990s the role of public art has shifted from promoting aesthetic quality to contributing to the quality of life, from enriching lives to saving lives"*.

[254] P. Phillips, in S. Lacy, *Mapping*, cit., p.67.

[255] S. Rolling, *Between Agitation and Animation: Activism and Participation in Twentieth Century Art*, "transversal - eipcp multilingual webjournal", 2000, http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/en

[256] Si ricordano le mostre *Traffic* del 1996 a cura di Nicolas Bourriaud, *Take me (I'm yours)* del 1996 e *Cities on the Move* del 1997-1998 a cura di Hans Ulrich Obrist, o la seconda edizione della Biennale di Berlino del 2001 curata da Saskia Bos. Fino alla più recente 50. Biennale di Venezia, "Sogni e conflitti: la dittatura dello spettatore", in cui si brama che "lo spettatore sia il dittatore della propria esperienza, del proprio sguardo e del proprio tempo", in un approccio fatto di centralità ed autonomia. "I grandi curatori del ventesimo secolo riflettevano un atteggiamento quasi cristiano nei confronti della mostra, come se tentassero la conquista morale e culturale del mondo, mentre oggi l'atteggiamento del curatore deve essere più pagano". Cfr. F. Bonami, "Ho un sogno" in *Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore*, 50. Biennale di Venezia, Electa, Milano 2004, p. XXIII. È però Angelo Trimarco a criticare i modi con i quali lo spettatore è chiamato a ridiventare dittatore della propria esperienza, limitato ad un semplice zapping tra i vari itinerari proposti, con uno sguardo che rimane comunque innocuo e estraneo. A. Trimarco, *Galassia. Avanguardia e postmodernità*, Editori Riuniti, Roma 2006, p. 98.

[257] Il cambiamento del pubblico, non più quello preparato istruito e disciplinato del museo, ma quello immediato e diretto della strada ha implicato, nella *new genre public art*, un relativismo dei punti di vista: ciò che per alcuni risulta compiuto in se stesso, per altri potrebbe non esserlo affatto. È in questo rivolgersi a pubblici indifferenziati che questa nuova arte ha realizzato l'epifania di un nuovo inizio di ibridazione tra arte e vita.

> "Non possiamo creare opere senza parlare con le persone del luogo. Parliamo molto con le persone nelle comunità in cui lavoriamo...e ciò è un'esperienza di trasformazione. Trasforma il lavoro e ci trasforma"[258].

ponendo l'accento sui nuovi valori raggiunti dalla comunità:

> "La partecipazione è spesso un atto di auto-espressione o auto-rappresentazione da tutta la comunità. Gli individui acquisiscono il potere attraverso tale espressione creativa, in quanto acquisiscono una voce, una visibilità e la consapevolezza che essi sono parte di un tutto più grande"[259].

Cambiano i rapporti e cambiano i confini tra arte e servizio sociale, come già Joseph Beuys e la sua *social sculpture* avevano anticipato. Artisti e opere dimostrano una processualità nuova ed una sostituzione del lavoro artistico con forme altre, performative.

Ricordiamo il progetto di Christopher Sperandio e Simon Grennan che, in un periodo di intense proteste sindacali, avviano un processo di collaborazione con i dipendenti della fabbrica Nestlè, per creare una tavoletta commemorativa dedicata ai lavoratori della fabbrica; o Daniel Martinez che per portare l'attenzione su un'area fino a quel momento mercato libero, collabora con gli ambulanti, che da quel luogo stavano per essere sfrattati, per costruire una piazza provvisoria con lastre di granito. O ancora il lavoro di Mark Dion, degli Haha e di Inigo Manglano-Ovalle. Il primo lavorando con gli studenti delle scuole superiori organizza corsi di arte ed ecologia, e un viaggio in Belize. Gli Haha strutturano un progetto per la sensibilizzazione sui malati di AIDS aprendo un centro in cui condividere esperienze, dare suggerimenti per un sesso sicuro e assistere i malati. Inigo Manglano-Ovalle realizza invece un centro giovanile di informazione per dare spazio alle giovani bande emarginate. Il video di risulta *Manglano-Ovalle Street-Level* divenne un modo di comunicare e uscire da quell'isolamento fatto di odio e delinquenza[260]. Siamo davanti a progetti di auto rappresentazione, in cui il pubblico-audience incarna semplicemente se stesso attraverso il dialogo, e una partecipazione più vera e presente nella comunità.

Seguendo questa valenza così strettamente legata al sociale parlare di pubblico è forse riduttivo, sostituito dal più adeguato termine comunità[261]; una comunità che si invera oggi non

[258] Cfr. Houston Conwill in S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 35. TdA.
[259] N. Felshin, "Introduction," *But is it Art?*, cit., p. 12. TdA.
[260] Cfr. Intervista a M.J. Jacob su UNDO http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/jacob.htm
[261] Nel testo *Spatial Practices* la studiosa Cecilia Guida riporta l'interessante tesi portata avanti dal filosofo Roberto Esposito in merito all'etimologia del termine latino *communitas*. Oltre all'aggettivo *communis* che implica qualcosa di comune, quindi opposto al privato, contiene il termine *munus* che raccorda concetti che vanno dall'idea di obbligo a quella di dono. Secondo questa teoria nella comunità a prevalere è il concetto dell'obbligo che si è contratto nei confronti dell'altro, e del dono reciproco che si aziona per disobbligarsi. Quindi la comunità sarebbe un insieme di persone unite non da una proprietà ma da un debito. Esposito pensa

nell'identificazione ad una terra o ad una categoria, ma una 'comunità di senso' che nasce da una sinergia sociale fatta di interazione e non di staticità[262]. Ragionare in questi termini di comunità significa democratizzare ed aprirsi a processi di beneficio e fruizione, riconoscendo che proprio nella comunità sono nati quei dibattiti critici che hanno aiutato a definire la natura degli scambi tra pubblico e arte[263].

È in merito a questa comunità che Kwon propone una schematizzazione secondo quattro differenti tipi[264], atta a ribadire la presenza di incongruenze riguardanti i differenti approcci dei fruitori, che vanno dalla richiesta di un coinvolgimento istituzionale in quei progetti che criticamente definisce *bureaucratic*, alla più totale necessità di libera gestione del progetto. È attraverso questa modulazione che Kwon dà conto delle differenze presenti nella ricerca di un coinvolgimento, differenziando la comunità in base all'intensità dei rapporti. *Community of Mythic Unity*, trova concretizzazione nell'opera di Suzanne Lacy, *Full Circle*[265]. La comunità è qui individuata nella categoria sociale 'donne', come un'entità mitica costituita da credenze comuni. Kwon critica tale approccio in quanto, privo di un suo coinvolgimento nel processo decisionale, la comunità è relegata a "eseguire e manifestare una decentralizzazione dell'autorità dell'artista nel definire il contenuto del progetto"[266], e "l'atto di delega è di per sé un atto di autorità" che rende l'artista stesso un'autorità, impedendone una piena apertura verso la comunità. *'Sited' communities* in cui le comunità sono individuate in maniera molto circoscritta fin dall'inizio. *Invented communities (Temporary)* modello che corrisponde ad una comunità organizzata e resa operativa attraverso il coordinamento dell'opera d'arte stessa: la comunità si forma attorno ad una serie di eventi definiti dall'artista. *Invented communities (Ongoing)* propaggine della terza con una comunità che sostiene l'opera al di là del contesto espositivo e del sostegno istituzionale.

---

dunque alla comunità non solo in termini identitari, di individui che si riconoscono tra loro, ma in termini relazionali, sottolineando l'importanza dell'aprirsi all'altro da sè. Cfr. C. Guida, *Spatial practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano 2012, pp. 44-46.

[262] L. Decandia, *Dell'identità*, cit., p. 169.

[263] Come afferma Lucy Lippard in *"Moving Targets/Moving Out"*: "Le più grandi domande che ancora riguardano la public art sono: Qual è il pubblico? C'è uno scambio tra arte e pubblico?" e continua "Le opere d'arte pubblica si inseriscono in una organizzazione preesistente fisica e sociale. Come l'opera si relaziona, rafforza o cozza con forme di espressione di quella comunità è una questione che contribuisce al dialogo critico". Cfr. A. Raven, *Art in the Public Interest*, cit., p. 2.

[264] *"Community of mythic unity; 'sited' communities; temporary invented communities; and ongoing invented communities"*. *Ivi*, pp. 6-7 e pp. 118-136. Kwon non parlerà più di *community-based art*, ma di *collective artistic praxis*. M. Kwon, "The (Un)sitings of Community", *One Place After Another,* cit.

[265] L'opera ha visto l'installazione nella città di Chicago di 100 massi scultura dedicati ad altrettante donne e recanti una targa commemorativa. L'opera ha cercato di scuotere l'opinione pubblica e dare una nuova immagine urbana basata su una presa di coscienza del ruolo delle donne nella trasformazione.

[266] *Ivi*, p. 118. TdA.

La comunità, oggi nuova cellula della società, si è vista sempre più legata al concetto di 'capitale sociale'[267] utilizzato nelle aree in crisi come strumento per sostenere pratiche sociali volte alla coesione, in una fiducia rinnovata che l'operare insieme possa essere strategia vincente contro problematiche comuni[268]. In mondo sempre più globalizzato la nuova 'voglia di comunità', di cui parla Bauman[269], è da intendersi come concreta risposta all'alienazione generata dalla situazione attuale, intrisa di tutte quelle problematiche su cui lo studioso riporta l'attenzione[270]: una comunità contemporanea che allarga gli orizzonti costruendo nell'interazione reciproca inediti spazi di identità e nuova memoria dei luoghi che non sono fissità, ma condivisione ed appropriazione. Uscendo da un isolamento individuale il cittadino socialmente strutturato può produrre un nuovo sé attraverso processi artistici che nel rapporto con l'altro lo trasformano da consumatore passivo a creatore di senso, in una ridefinizione identitaria continua che l'arte può aiutare a costruire.

Parlare di comunità e di spazio pubblico ha però anche significato a volte utilizzare un termine scudo che ha avallato processi e progetti urbani sospetti, divenendo uno strumento per difendere interessi contrastanti, come un vero e proprio "espediente con cui affrontare adeguatamente equipaggiati battaglie sociali e scontri ideologici"[271]: ciò che Ardenne definisce *'l'art participatif institutionnalisé'*[272]. Il desiderio di mostrarsi buoni ha portato committenti privati ed istituzioni a 'fingere' reali preoccupazioni rivelatesi poi spettacolarizzazioni celanti ben altre mire. Se spettacolarizzare significa garantirsi facile eco, istituzionalizzare l'emarginazione ed il disagio non significa mai risolverlo, ma semmai attuare una filantropia di bassa lega, che talvolta ha solo accentuato l'esistenza di una problematica. È da qui che si aprono quelle riflessioni che portano a chiedersi se sia giusto concedere alle istituzioni di occuparsi d'arte con frivolezza, facendone elemento di spettacolo e prodotto di consumo economico, ed è in tale contesto che Ardenne critica la figura dell'artista che, come mediatore-funzionario, diviene complice di una 'cultura del rimedio'. A suo avviso l'ideologia del rimedio suppone sempre un fondo di colpa che si cerca di compensare proprio con un coinvolgimento al servizio degli

[267] Inteso come ulteriore definizione di capitale, più spesso associato a termini come finanziario e fisico, fa riferimento a risorse che derivano dalle relazioni tra individui.

[268] Cfr. B. Borlini, F. Memo, *Il quartiere nella città contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2008, E. Finocchiaro, *Identità, coesione e capitale sociale nella città*, in "Sociologia urbana e rurale", n. 81, 2006, pp. 51-94.

[269] Z. Bauman, *Voglia di comunità*, Laterza, Roma-Bari 2001; Z. Bauman, *Fiducia e paura nella città*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

[270] Bauman parla di quella tendenza da parte di alcuni gruppi sociali all'autosegregazione che già studiosi come Richard Sennett, parlando di 'declino dell'uomo pubblico' (inteso come perdita della capacità di condivisione) avevano indagato.

[271] E. Cicalò, *Spazi pubblici, Progettare la dimensione pubblica della città contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2009, p. 16. Inoltre sull'argomento si veda R. Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge, London 1996.

[272] P. Ardenne, *Un art contextuel*, cit., p. 203.

altri; quell'"artista riparatore' che manifesta la sua predisposizione al messianismo ed alla missione sacra. Tutto ciò porterebbe a profondi cambiamenti nel mondo dell'arte, in quanto sono la buona coscienza ed il proselitismo umanista ad essere ora elevati a rango di pretesto artistico: da destabilizzante l'artista diviene dolce[273] conformandosi alla normalità[274]. Ed è a questo punto che polemicamente Ardenne parla di una viltà, alimentata da istituzioni ed artisti, che non risiede nel confronto con l'altro, ma nel compiacimento del pubblico a tutti i costi, in un vero e proprio adescamento artistico che il critico paragona alla prostituzione. Con l'estetizzazione del sociale si corre il rischio di contribuire a quella finzione che nell'illusorietà della partecipazione vede un fare democratico, in una continua anestetizzazione delle coscienza collettiva.

La pacificazione sociale non è mai la migliore via da seguire, soprattutto se implica una doppia sottomissione, dell'artista e del pubblico. Il discorso conduce di nuovo alla presenza aleggiante di quello spettro incarnato dalla contrastante domanda "l'arte può essere costruzione sociale?", tematica affrontata anche nel corso dell'interessante tavola rotonda AICA nell'ambito della *Manifesta 4* del 2002[275]. In questa occasione, se da una parte si esprime un certo scetticismo confrontando, per esempio, le pure intenzioni della 'scultura sociale' di Beuys con il glamour che l'arte pubblica porta con sé oggi, specchietto per le allodole per artisti *à la page*[276], dall'altra si rivendica una valenza strettamente sociale dell'arte, intesa come possibilità da concedere agli

[273] La stessa posizione può essere rilevata negli studi di Claire Bishop.

[274] Citando le posizioni di Daniel Dezeuze e di Tristan Tremeau si sottolinea come certe ricerche di convivialità si siano allontanate da quella logica critica promossa negli anni Sessanta per esempio da Fluxus. Quella volontà di trasformazione è oggi stata sostituita da relazioni mondane che utilizzano la valenza socio culturale in nome del bene comune e dell'integrazione. Cfr. P. Ardenne, *Un art contextuel*, cit., pp. 204-205.

[275] Kim Levin, presidente AICA, pose in quell'occasione la domanda *"How we reconcile art as a social construction with art that may often seem to an observer to be a purely social action; can it be the same thing, or two different things at the same time?"*. Cfr. AA. VV., *Art as social construction?*, AICA Round Table/Manifesta 4, aica press, Frankfurt/Main, 25 Maggio 2002, pp. 18-19.

[276] "Che cosa è una costruzione sociale? Ha a che fare con la realtà. (…) si tratta di punti di incontro, dialogo, interazione. Sociale significa interazione. Se dunque io, come artista, produco interazione sociale, non si tratta più di oggetti d'arte. (…) Ma un oggetto in sé non è un lavoro sociale. Forse la ricerca lo è. (…) Beuys e la sua idea di scultura sociale, cosa era, in realtà? Era qualcosa di chiaro, diretto e semplice. È stata un'idea molto semplice per unire le persone e coinvolgerle in azioni sociali; fondare un partito dei Verdi, scendere in strada, e realizzare una forma politicizzata di lavoro sociale. Ma questo non è ciò che fanno gli artisti oggi. Quello che fanno è giocare a fare politica, dal momento che questo è di moda, ma non ha nulla a che fare con la politica vera". *Ivi*, p. 18. TdA.

"Direi che sono in parte d'accordo e in parte no. In primo luogo, credo che ci siano molti artisti che stanno cercando di essere assistenti sociali. In questo caso, sono assolutamente d'accordo con Sabine nel dire che sono due cose diverse. E io preferirei persone diverse per farlo. Con tutti i progetti artistici che coinvolgono persone reali, in questo tipo di esperimento, io spesso finisco per chiedermi che cosa la gente fa dopo lo spettacolo: quando l'artista ha finito con il suo progetto che cosa fanno tutte quelle persone che si cerca di aiutare, con progetti collegati con la cultura, la tecnologia, le cure mediche, l'istruzione gratuita, e così via? Che cosa fanno le persone, quando l'artista ha terminato il suo progetto? Sono ancora lì e non cambia nulla nella loro vita. Quindi, per me, c'è una grande differenza tra l'attivismo sociale reale e il modo a volte interessante, a volte no di come l'arte e gli artisti riflettono sulla situazione della loro vita". Lara Boubnova, in AA. VV., *Art as social construction?*, cit., pp. 18-19. TdA.

artisti di poter fare qualcosa[277] e alla comunità di partecipare secondo metodologie differenti[278], scongiurando quel rischio *"de l'art come réparation"*[279].

In queste operazioni è la criticità a dover essere mantenuta, per evitare quella neutralità che significa appiattimento, nella ricerca di strategie dell'arte, dell'artista e del pubblico che siano sempre differenti, secondo una creatività, che solo se innovatrice, può innescare il cambiamento: l'arte per operare un cambiamento deve sempre e comunque rimanere arte senza (s)cadere troppo nel sociale.

Costruire territorialità attraverso l'arte, anche lavorando nell'accezione che indaga l'idea di confine e di limite[280], sembra poter essere questa una soluzione alla straniante società, senza aspettarsi o pretendere che ricostruiti i luoghi "compaiano anche cittadini nuovi, nello stesso modo in cui nel Tamigi rinnovato sono comparsi i pesci"[281].

---

[277] "Se gli artisti vogliono davvero cambiare il mondo, dovrebbero farlo, invece di fare arte. Io sono molto critico nei confronti di tale posizione. Credo che ogni essere umano possa avere un approccio politico a qualsiasi cosa egli faccia. (…) E penso che, come artista, si può ancora scegliere di essere pienamente consapevoli della dimensione politica e dei modi in cui si interagisce con la società. Ci si può comportare 'in modo politico', senza diventare un politico. In una democrazia, tutti noi possiamo lavorare in una vasta gamma di settori diversi, senza dover mai abbandonare la nostra posizione politica. Vorrei aggiungere che credo che ci sia un certo grado di convergenza tra arte e vita e che il rischio più grave per gli artisti potrebbe essere la loro indisponibilità ad accettarlo. Questo è l'unico pericolo: se si continua a dire che l'arte non ha nulla a che fare con la vita reale, si limitano fortemente le possibilità di espressione artistica". *Ivi*, p. 29, TdA.

[278] Nell'arte partecipatoria sembrano aver trovato spazio tipi differenti di modelli; da un modello che prevede di ricevere un input dalla collettività prima di iniziare a creare, attuando un controllo estetico solo successivamente, in fase di effettiva realizzazione, ad un modello che prevede invece che sia la comunità a creare correndo il rischio che il processo non porti alla creazione di un bell'oggetto, concentrandosi quindi esclusivamente sulla valenza sociale. Il pubblico partecipa ai progetti a vario titolo, per esempio in fase di selezione dell'opera con il costituirsi di una vera a propria giuria popolare che sceglie il lavoro, o può focalizzarsi su una inusuale fruizione come le *"Free Handling Sessions"* del British Museum di Londra in cui le opere possono essere viste da vicino e toccate, oppure partecipa finanziariamente, sostenendo materialmente il progetto. Questo tipo di finanziamento si ritrova sia in processi di rigenerazione urbana che come strategia adottata da grandi musei (Louvre, Tate di Londra) per l'acquisto di opere.

[279] Interessante in questo senso anche la posizione del critico viennese Vienna Christian Kravagna illustrata nel testo del 1998, *Modelle partizipatorischer Praxis* (Modelli di pratica partecipativa), Il critico partendo dalla nozione del sociologo Ulrich Beck di *Bürgerarbeit* (il lavoro dei cittadini) che prevede l'attivazione di un potenziale inutilizzato per l'impegno politico, al fine di creare una società civile impegnata. *Bürgerarbeit* comporterebbe aiuti da parte della gente impiegata in lavori socialmente utili, attraverso un coinvolgimento nell'arte e nella cultura. Per Christian Kravagna questo non sarebbe altro che un trucco: compensare le ridotte possibilità di partecipazione politica all' attività sociale, attraverso un lavoro che i cittadini farebbero gratis.

[280] Pensiamo ad opere che hanno provato a restituire territorialità come il progetto Europlex sul confine tra Spagna e Marocco di Ursula Biemann, i lavori realizzati alla frontiera Messico Stati Uniti per l'evento Biennale d'arte contemporanea inSITE, in occasione del quale gli artisti realizzano interventi e progetti che riguardano le relazioni tra le città di San Diego (Stati Uniti) e Tijuana (Messico) divise da un muro eretto sulla linea di frontiera. Si ricordano gli interventi dell'artista venezuelano Javier Téllez, *One Flew Over the Void* che sparò un uomo-pallottola dalla frontiera americana verso quella messicana o il lavoro Brinco (Salto) dell'artista argentina Judi Werthein, che creò delle scarpe da ginnastica (contenenti analgesici, sali minerali, una bussola, una lampadina, una cartina con le rotte illegali) per gli immigrati che ogni giorno cercano di oltrepassare il muro. Pensiamo al video documentario Route 181 sul confine virtuale tra Palestina e Israele di Michel Khlefi e Eyal Sivan.

[281] P. Bogdanovic, 1993, citato in L. Decandia, *Dell'identità*, cit. p. 184.

Ciò che emerge nello studio del nuovo coinvolgimento del pubblico è che la tendenza non sia più solamente quella di rigenerare un ambiente fisico, ma si tenda a voler migliorare la società, in diretta connessione al cambiamento dal *site* (inteso come topografia) al *place* (con un'attenzione rivolta all'esperienza), e ad un interesse non più rivolto ad una valenza estetica, ma ad una qualità della vita, secondo un modello che prevede quello sviluppo orizzontale e *bottom up* (in contrasto con quel modello verticale e *top down* che implica un intervento dall'alto)[282] che ha portato a quello sfaldamento progressivo della valenza artistica a favore di quella comunicativa.

Oggi il tema della città più partecipata è di estrema attualità in campi differenti che toccano non solo l'arte, ma anche l'architettura, come dimostrano la Biennale Architettura del 2010 *People meet in Architecture* in cui si è cercata un'interazione con gli stessi abitanti invitati a conferenze organizzate ad hoc[283], e la Biennale Architettura del 2012 *Common Ground* che vede nella progettazione allargata un'opportunità di miglioramento del territorio, in una volontà di dimostrare che spesso le forme di autoorganizzaione, prospettate dagli stessi cittadini, riescono a regalare inediti spazi sociali che architetti ed urbanisti non sono più in grado di restituire con altrettanta freschezza e spontaneità[284].

---

[282] Vd. *quivi* § 3.1.

[283] Nel mese di Novembre per esempio si svolse il ciclo di conferenze pubbliche *"Salutiamo Venezia – Per una Venezia in Salute. Incontri pubblici per la città che vogliamo"*. Il Padiglione della Gran Bretagna per esempio ha offerto con l'opera *The Stadium of Closed looking,* riproducente uno stadio, l'occasione per il pubblico di partecipare all'opera attraverso disegni realizzati sulle sue gradinate poi appesi alle pareti del padiglione stesso.

[284] L'ultima Biennale ha voluto sondare l'esistenza di un 'terreno comune' tra l'architettura ed i suoi fruitori, individuando una responsabilità etica alla base della progettazione. Ne emerge un quadro costituito da una doppia progettazione che inquadra da una parte istituzioni illuminate che hanno prodotto buone pratiche di architettura condivisa, e dall'altra progetti partecipatori dal basso che nella loro non linearità e complessità, dovuta alla pluralità di voci, rivelano gli esiti più felici. Rientrano in questa seconda tipologia gli *Spontaneous Interventions* del Padiglione degli Stati Uniti che presenta 124 progetti urbanistici realizzati da architetti, designers, artisti e cittadini per apportare cambiamenti nei propri quartieri. Sono qui gli abitanti stessi ad assumersi la responsabilità di miglioramento nella funzionalità, nell'inclusione, nella sicurezza delle proprie città, secondo azioni urbane che se inizialmente nate come idee radicali, si sono in seguito trasformate da 'tattica sovversiva a strategia urbana condivisa'. Piste ciclabili, nuovo arredo urbano, fattorie in comune, giardini verticali hanno costituito l'occasione per approcci *bottom up* che esulano dai tradizionali metodi governativi di riqualificazione (per una puntuale descrizione dei progetti si rimanda al sito www.spontaneousinterventions.org). Sulla stessa linea il concetto del *Self made public space* del Pulska grupa del Padiglione Croato, la strategia *R-Urban* di Atelier d'Architecture Autogérée seguita in tre progetti pilota a Colombes, vicino Parigi, centrata sul coinvolgimento di azionisti locali nello sviluppo di pratiche collaborative e volta ad una necessità di riqualificazione urbana secondo una rete di strutture autogestite dai residenti. La Hong Kong and Shangai Bank progettata da Norman Foster nel 1979 con l'intento di creare uno spazio civico, realizzando un'arena pubblica ottenuta sollevando l'edificio per ottenere un passaggio di flussi sociali. *Hand-On Urbanism 1850-2012* in cui la curatrice Elke Krasny presenta diciannove casi studio di sviluppo urbano da basso a Chicago, Lipsia, Vienna, Brema, New York, Parigi, Hong Kong, Istanbul, Porto Alegre, L'Avana e Quito. La volontà è dimostrare come spesso siano piccoli progetti a portare grandi trasformazioni imponendo una riflessione etica sulle strategia dell'architettura. Grandi valore viene dunque attribuito ai processi comunitari, seconde le parole della curatrice "L'urbanizzazione fatta dal basso dai singoli, e quella irregolare non sono eccezioni alla regola, ma sono le forze che comandano l'evoluzione della città e che spesso sono alla base delle modifiche della politica urbanistica".

In merito alla preponderanza della tematica iterazione da ricordare anche il Premio Internazionale di Arte Partecipativa inaugurato nel 2011 e promosso dall'Assemblea Legislativa della Regione Emilia-Romagna, in collaborazione con LaRete Art Projects e goodwill, curato da Julia Draganovic e Claudia Löffelholz, che rappresenta il primo premio di questo genere volto a "sostenere gli artisti la cui ricerca verte sulle pratiche di coinvolgimento del pubblico nel processo di produzione dell'opera d'arte"[285].

Come quello dell'artista e dell'arte anche il ruolo del pubblico è messo fortemente in discussione. Coinvolgere un pubblico di non addetti ai lavori è significato dover abbassare la qualità? Se il pubblico partecipa attivamente all'opera, quest'ultima non sarà dell'artista, ma del pubblico? Siamo comunque in presenza di arte? Nell'arte collaborativa chi è il vero autore? E se a fare l'arte non è un artista è sempre possibile parlare di arte? In questa nuova accezione l'arte è servizio sociale? Ciò che conta è la problematizzazione dell'arte, la pluridimensionalità del progetto, e l'aprirsi a questo nuovo sentire che spinge l'artista e il pubblico a ricercare uno scopo, al di fuori di canoni estetici pre-determinati, portando alla luce nuove voci, e indicando canali di comunicazione e interazione differenti tra i cittadini. Banalizzare questi nuovi approcci liquidandoli con l'etichetta del voler 'risolvere facile' i problemi significa non tener conto della complessità e del buon esito che spesso tali progetti hanno sortito. È inoltre anche semplicemente nell'esistenza di questo genere di pratiche che ne va ricercata la positività, perché dall'esistenza ne scaturisce l'uso, e nell'uso e nella funzione culturale si delinea quella "linea di confronto per un processo di democratizzazione più vasto"[286]. Rafforzare i legami tra territorio e cittadini può essere un'occasione per l'arte, che, smessi i panni della pura e semplice godibilità, arriverà a farsi domande sulla propria responsabilità facendosi trasversale, animata da domande impertinenti e significati inediti, anche come portatrice di nuove speranze, come ben restituisce l'intervento realizzato a Lima in Perù da Francis Alÿs *When Faith Moves Mountains* del 2002, che nella volontà da parte di cinquecento volontari di spostare di dieci centimetri una duna di sabbia, con il solo aiuto di vanghe, restituisce un'allegoria visionaria di cambiamento: è l'arte nella sua valenza più inutile, come direbbero alcuni, ma portatrice di speranza e poeticità. Quell'arte come illusione, ma anche come 'illuminazione anticipatoria' della realtà in divenire che ci gravita intorno[287].

[285] www.artepartecipativa.it. Il concorso ha visto come vincitore l'artista messicano Pablo Helguera con un progetto che ha previsto la creazione di un laboratorio multimediale itinerante.
[286] M.G. Mancini, *L'arte nello spazio pubblico: una prospettiva critica*, cit., p. 73.
[287] E. Bloch, "The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays", The Mit Press, Cambridge 1988, p. 155, citato in A. Detheridge, *Scultori della speranza*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2012, p. 281.

CAPITOLO II

Public Art.
L'evoluzione di un significato: dagli anni '70 alle ultime ricerche

2.1 La dimensione pubblica dell'arte. Aspetti.

"Ora, sulla soglia di un nuovo millennio penso all'arte come processo di avvicinamento e congiunzione di tutto ciò che è reciso e spinto verso distanze contrapposte, e penso che l'arte debba ritrovare la sua compresenza universale"

Michelangelo Pistoletto, *Manifesto per il Progetto Arte*

"Public art isn't a hero on a horse anymore"

Arlene Raven, *Art in the Public Interest*

È negli anni Sessanta e Settanta che nuove pratiche dell'arte iniziano ad affacciarsi in spazi non istituzionali, con il conseguente assottigliamento dei confini tra arte e vita, ed è la città ora a rivendicare il suo ruolo: dal 'parco al parcheggio' affermerà Kaspar König[288]. Un rapporto quello tra la città e l'arte che trova nella public art una sfaccettatura complessa sottendente un viaggio che porta l'arte da monumento a scultura autonoma, da *component sculpture*[289] a scultura *site specific*, da scultura *expanded field*[290] a scultura immateriale sociale.

Parlare di public art nel suo rapporto con lo spazio cittadino significa scomodare termini come monumento, scultura autonoma e scultura *site oriented*, riscoprendone l'iter che essa ha dovuto attraversare fino a giungere all'accezione più conclamata degli ultimi anni, che la porta ad essere opera *audience oriented.*

Analizzare il cambiamento di statuto di un'opera collocata nello spazio pubblico, che oggi giunge ad esperienze nuove rinegoziando i rapporti con il contesto ed il fruitore, implica il passare attraverso il monumento inteso come simbolo[291], al monumento come memoria comune, come arte condizionata dalla tirannide di *art for art's sake*[292], passando per una public

[288] Mostre come *Sculture in Città* a Spoleto, *Sculpture in Environment* a New York del 1967, *Sculpture OFF the Pedestal* a Grand Rapids del 1973, *Umwelt-Akzente* a Monschau del 1970, *9 Artists/9 Spaces* a Saint Paul del 1970, *Sonsbeek 71. Buiten de Perken ad Arnhem* del 1971, *Skulptur Projecte* a Münster del 1977 e del 1987, e la *documenta 8* a Kassel del 1987 rappresentano le diverse tappe del rapporto tra l'arte e lo spazio pubblico cittadino. Vd. *quivi* § 3.2.

[289] Cameron Cartiere afferma che è dalla metà degli anni Novanta che ha iniziato ad adottare il termine *"component sculpture"* per descrivere progetti su piccola scala installati in musei e gallerie, oggetti che avevano abbandonato il piedistallo, pur mantenendo una qualità aforistica, ma senza espandersi nella complessità strutturale multi stratificata insita nel campo dell'installazione. Nel corso degli anni Novanta le installazioni sono continuate a crescere in notorietà e complessità e il termine più appropriato con il quale riferirsi loro è divenuto *site specific.* C. Cartiere, S. Willis, *The Practice of Public Art*, Routledge, New York London, 2009, pp. 10-11.

[290] R. Krauss, *The Sculpture in Expanded Field*, "October", Spring 1979, trad. it. in R. Krauss, *L'originalità dell'Avanguardia e altri miti modernisti,* Fazi editore, Roma 2007.

[291] *"Someone said that the purpose of a monument is to bring the past into the present to inspire the future"*. Cfr. J. F. Baca, "Whose monument where? Public art in a many-cultured society", in S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 131.

[292] *Ivi*, p. 135.

art derivata da un *cannon-in-the-park impulse*[293], fino all'accezione di arte come sponsor, collocata di fronte a edifici di grandi multinazionali, 'spudorata' nel suo tentativo di fare da mediatore tra il pubblico ed il suo pubblicitario[294], e alla mentalità del *things go down better with public art*[295].

Se identificare un'unica prospettiva storica nell'ambito della public art risulta fallimentare, può essere utile riconoscere gli anni Sessanta come momento in cui si ridefiniscono gli assetti internazionali: l'asse artistico si è spostato da Parigi a New York, l'Europa ha cessato di essere il centro della cultura artistica mondiale[296] a vantaggio dell'arte statunitense che domina ora a livello internazionale[297]: l'artista americano è libero, è un attivista alla ricerca di quella concezione di opera aperta che veicola diverse possibilità interpretative.

Se volessimo tracciare un percorso critico per riscrivere le tappe attraversate dall'arte nello spazio pubblico è quindi dagli Stati Uniti che dovremmo partire. È qui infatti che la disponibilità di fondi pubblici e privati, la vitalità del periodo storico, l'innovazione della ricerca artistica al passo con l'economia e la tecnologia, la mancanza di retaggi artistici del passato, ha innescato il meccanismo della promozione dell'arte pubblica, ed è qui che forti di una politica favorevole alla sperimentazione, ma anche al compiacimento delle grandi multinazionali, gli artisti hanno iniziato a muoversi nello spazio della città, dapprima in maniera più superficiale, poi nella ricerca di attivazione di dinamiche. L'arte, in una logica americana maggiormente orientata, rispetto a quella europea, alla promozione dello sviluppo economico, sarà incardinata in quella cooperazione tra governo locale e settore privato, che ha visto un affermarsi di opere 'promozionali' a tutto svantaggio di politiche sociali ridistributive. Un modello di *governance* quello americano completamente differente da quello europeo: se il primo punterà agli interessi attivi degli investitori, il secondo manterrà sempre un mix equo tra investimenti e attenzione al sociale[298].

È un'accoglienza attenta e puntuale quella che i critici americani come Miwon Kwon, Hal Foster, Arlene Raven, Harriet Senie, Rosalyn Deutsche, Mary Jane Jacob, William Thomas

---

[293] Sottolineando come l'arte pubblica di oggi derivi da un'arte pubblica passata in cui erano *splendid triumphs* a modificare il corso della storia, Baca con questa espressione fa riferimento a quella scultura, condizionata da logiche di potere, che rimane sterile sulla piazza, che non comunica con il passante. *Ivi,* p. 131.

[294] Nel 1998 in seno alla manifestazione di *Arte all'arte '98* Walter Grasskamp parla di "festivalizzazione dell'arte", Florian Matzner sottolinea l'aspetto positivo dell'arte come "servizio di utilità pubblica", e Angela Vettese concorde sul concetto di arte come servizio in un'epoca fatta di servizi intesi non solamente in senso materiale, ma anche come beni intangibili. Cfr. *Arte all'Arte 98*, Associazione Arte Continua (a cura di), Gli Ori, Siena 1998, p. 25.

[295] J. F. Baca, "Whose monument where? Public art in a many-cultured society", in S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 132.

[296] Si veda G.C. Argan, "La crisi dell'arte come scienza europea", in G.C. Argan, *L'Arte Moderna,* Sansoni, Firenze, 2004.

[297] Cfr. C. Subrizi, *Europa e America. 1945-1985. Una nuova mappa dell'arte*, cit., 2008.

[298] Per una analisi puntuale tra i differenti modelli di *governance* si rimanda a S. Vicari Haddock, *La città contemporanea*, cit., pp. 101-113.

Mitchell, Suzanne Lacy, Lucy Lippard, Grant Kester mettono in atto attraverso testi, mostre e convegni che catalizzano il focus su queste nuove modalità operative. In una prospettiva americana, che tende a incasellare e definire, in un tentativo costante di supremazia artistica e culturale, la critica d'oltreoceano ha animato e egemonizzato per anni le problematiche sull'arte pubblica.

È proprio nella presenza attiva di questa critica che ha fiancheggiato gli artisti che gli Stati Uniti hanno visto un incedere veloce della public art, guidando il cammino da un'arte fisica ad un'arte psichica. Infatti dopo le prime considerazioni che avevano portato i critici a snobbare l'arte pubblica definita come *plop* è sulla nuova accezione *new genre* che gli studiosi si sono concentrati, talvolta stilando teorie a favore, talvolta ravvisando errori e contraddizioni di un'arte che sempre più si invera nella realtà.

La nuova sensibilità che qui riscontriamo è comunque ravvisabile sotto altre forme, forse più sottili e meno legate ad un potere capitalista (nell'arte più volte ravvisato e criticato[299]) anche sul versante europeo dell'arte che ha visto critici e curatori supportare questa nuova sensibilità, retaggio delle avanguardie e di artisti che hanno avuto un ruolo cardine come Marcel Duchamp, Andy Warhol, Guy Debord, modificando totalmente la comunicazione ed i confini tra le arti[300]. Si parlerà infatti di *Kontext Kunst*, in ambito tedesco, dal 1993 dopo la mostra tenuta a Graz e curata da Peter Weibel[301], di *Art contextuel* ed *Esthétique relationnelle*, in ambito francese, nei testi di studiosi come Paul Ardenne[302],

[299] In merito ai rapporti tra arte e capitalismo è Hans Haacke tra gli artisti che più hanno cercato di dimostrare e minare tali rapporti. Su tutti si ricordi la sua personale del 1971 al Guggenheim con l'opera *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May I, 1971* in cui vengono presentate 142 fotografie di palazzo di New York, due carte del Lower West Side e sei pannelli che riportano i passaggi di proprietà all'interno dello stesso gruppo immobiliare tra il 1951 e il 1971. La mostra risulterà annullata pochi giorni prima dell'inaugurazione ed Haacke avrà in questo modo la conferma di come la produzione artistica non sia spirituale e avulsa dalla realtà, ma radicata all'interno del sistema economico capitalistico.

[300] Cfr. F. Purini, "Arte e architettura tra mistero ed eversione", in AA.VV., *Arte Architettura*, "Architettura e Città", n. 1, Di Baio Editore, Milano 2006, pp. 43-46.

[301] Definizione coniata dal teorico austriaco Peter Weibel, che lega questa nuova arte contestuale degli anni Novanta al Minimalismo, al Concettualismo e ai lavori realizzati negli anni Settanta da Hans Haacke e Daniel Buren. Cfr. P. Weibel, *Kontextkunst – Kunst der 90er Jahre*, DuMont, Cologne 1994; P. Weibel, "Context Art: Towards a Social Construction of Art" 1994, in C. Doherty, *Situation. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, London 2009, pp. 46-52.

[302] "Con il termine arte 'contestuale' intendiamo l'insieme delle forme di espressione artistica che si differenziano dall'opera d'arte tradizionale: l'arte d'intervento e l'arte impegnata di carattere attivista (happenings nello spazio pubblico, 'manoeuvres'); l'arte che investe lo spazio urbano o il paesaggio (performance, arte nel paesaggio); estetiche dette partecipative o attive nel campo dell'economia, dei media o dello spettacolo". Cfr. P. Ardenne, *Un art contextuel*, cit., p. 11. Ardenne ricorda che la sua dimensione più interessante è non solo il principio cardine su cui si fonda, ossia il suo essere legata in maniera indissolubile alla realtà, ma il primato che viene ad assumere il contesto, e il tema della "coprésence"(la compresenza) "che vede l'opera d'arte direttamente connessa ad un argomento rilevante della storia attuale". *"Qui voit l'oeuvre d'art directement connectée à un sujet relevant de l'histoire immédiate"*, *ivi*, p. 16. Ecco quindi gli artisti agire sugli elementi della città: penso alle azione in strada di Adrian Piper, le mappe di Stanley Brouwn, le cartografie di Douglas Huebler, i tentativi di riportare l'attenzione su monumenti dimenticati attraverso le proiezioni di Wodicizko, la cartellonistica di Barbara Kruger, il ruolo di mediatore culturale di Filliou.

Raymonde Moulin[303] e Nicolas Bourriaud, di *Public art* e *New public art* con studiosi anglosassoni come Malcolm Miles e Sara Selwood, di *Arte público* negli spagnoli Antoni Remesar e Javier Maderuelo, fino ad arrivare alle declinazioni di studiosi italiani come Enrico Crispolti, Germano Celant, Luciano Caramel, Filiberto Menna, che intuiscono l'esistenza di una nuova arte sociale e processuale. Questi studiosi hanno sostenuto e cercato di disciplinare ed incanalare attraverso mostre, convegni e pubblicazioni i nuovi linguaggi artistici: gli artisti e i teorici, ma anche le istituzioni iniziano ad accettare il cambiamento dell'arte come spazio di scambio sociale.

Mentre gli Stati Uniti hanno visto la sua presenza già dagli anni Sessanta, con l'attivismo e i vari movimenti femministi[304], l'Europa l'ha accolta con ritardo, come un netto cambiamento di paradigma[305] rispetto al panorama esistente.

Secondo un modello fortemente condizionato da poteri politici gli Stati Uniti hanno quindi visto nascere un sistema di arte finanziata dallo Stato, ed in parallelo generosamente elargita anche da enti privati. Le forti connessioni con la committenza hanno fatto sì che l'arte più che fare territorio si sia trovata a dettare mode, combinata con le logiche di potere[306] piuttosto che con l'orgoglio di *civitas*.

Guardando il panorama da una prospettiva europea, dopo un primo condizionamento che è riuscito ad attecchire solo in parte per la mancanza, alla base, di una rete di finanziamenti altrettanto strutturata, un potere politico miope e l'assenza di veri mecenati, sono state

[303] La posizione di Raymonde Moulin nel testo *De la valeur de l'Art* riflette invece sui rapporti tra l'arte e la sociologia evidenziando costanti cambiamenti e contaminazioni. Se negli anni Sessanta la sociologia era utilizzata dagli artisti come arma contro il museo e il mercato dell'arte, negli anni Novanta viene ripresa per indagare le condizioni sociali che costruiscono il valore dell'arte (R. Moulin, *De la valeur de l'Art,* Flammarion, Paris 1995; L. Buchholz, U. Wuggenig, *Constructing audiences, defining art. Public Art and social research*, http://www.eipcp.net/transversal/0102/buchholzwuggenig/en.) e gli approcci artistici assumono tratti sociologici. L'artista Hans Haacke, per esempio, con i suoi sondaggi al MoMa di New York e alla Documenta 5 a Kassel nel 1972 è considerato un pioniere dell'approccio artistico quasi-sociologico. Anche in questo testo viene data importanza ad un valore dell'arte in rapporto ad un contesto.

[304] Il testo di Nina Felshin, *But is it art? The spirit of art as activism* raccoglie 12 saggi che riguardano l'arte attivista. Felshin sottolinea che se l'arte è sempre stata prodotta seguendo un gusto personale, a partire dalla fine degli anni sessanta rifletterà dei cambiamenti avvenuti nel mondo reale. Definisce quindi l'arte attivista come un ibrido tra il mondo dell'arte, quello dell'attivismo politico, e delle comunità organizzate, emerso alla metà degli anni Settanta, sviluppatosi negli anni Novanta e che inizia ad essere istituzionalizzato negli anni Novanta. Si tratta di artisti che agiscono all'interno del mondo dell'arte, ma attraverso metodologie politiche e sociali che vanno ad includere strumenti e mezzi della diffusione di massa: pubblicità, fotografia, performance, includendoli nell'alveo del quotidiano, potremmo dire, artistico.

[305] *"Beginning in the early nineties, an understanding of art as a space of social exchange and political articulation became accepted not only among artists and theorists, but finally also by leading institutions. In Europe this was more clearly received as a change of paradigms than in the USA, where collective, participatory and activist ways of working had been continuously present in art since the civil rights movement of the sixties"*. Cfr. S. Rollig, E. Sturm, "Introduction," in S. Rollig, E. Sturm, *Dürfen Die Das? Kunst Als Sozialer Raum*, Turia und Kant Verlag, Wien 2002, pp. 25-35. Nella rimodulazione degli equilibri europei la caduta del muro di Berlino nel 1989 ha giocato sicuramente un ruolo importante, che ha visto un progressivo ottimismo nei paesi orientali investiti dall'occidentalizzazione e una libertà nuova da parte degli artisti liberatisi di pesanti fardelli.

[306] Per Mitchell l'arte pubblica può essere definita come un'arte "commissionata, pagata e di proprietà dello Stato". Cfr. W.J.T. Mitchell, *Art and the public sphere*, Chicago University Press, Chicago 1992.

promosse opere che nascono secondo un'istanza di coscienza critica, quella di cui parla Roberto Pinto[307]. Inoltre mentre la critica americana è riuscita tardi a svincolarsi da quel paradigma stereotipato dell' 'uso + arte = cattiva arte'[308], il panorama italiano nello specifico, vuoi per la mancanza di una prospettiva culturale pianificata e comune, vuoi per un afflato differente (non dimentichiamoci che mentre Calder realizzava *La Grande Vitesse* Consagra scriveva *La Città Frontale* in cui ipotizzava una città interamente creata da artisti[309]) ha visto l'arte connettersi in maniera più intima con il territorio e i suoi abitanti, con pratiche processuali partecipate.

"Penso che l'arte, dal punto di vista storico, sia stata pubblica fin dai suoi inizi" afferma Florian Matzner in dialogo con Angela Vettese, sottolineando come fin dal Rinascimento i committenti avessero sempre in mente il pubblico anche quando ad essere commissionate fossero opere d'uso privato[310].

È forse tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX che gli artisti iniziano a divenire protagonisti sulla scena sociale, sostenendo i sommovimenti che caratterizzano l'epoca, rompendo in maniera netta "con l'autonomia indifferente dei salotti borghesi del XX secolo"[311]. Artisti che non invertono con la loro opera il corso della storia, ma non si limitano nemmeno a starne ai margini. Pensiamo per esempio a Picasso che attraverso Guernica esprime un giudizio e una condanna che entra nel sociale, o più in là nel tempo artisti come Christo e Jeanne-Claude, con il celebre muro di 240 bidoni di petrolio[312] che blocca Rue Visconti a Parigi, risposta polemica alla costruzione del muro di Berlino.

Un momento essenziale nel cambiamento dello statuto dell'arte è forse da ravvisare già nel 1793 con l'apertura del Musée Napóléon con un'arte che abbandona il retaggio di privilegio esclusivo di re e regine, per liberalizzarsi e mutare il suo stato da privilegio a diritto[313].

Quello dell'arte pubblica è un campo ancora molto controverso in continua lotta per un suo riconoscimento storico, e sono forse proprio la mancanza di una contestualizzazione storica ben definita, le valutazioni differenti e la diffusa confusione sulla sua definizione, i

[307] R. Pinto, *Arte pubblica tra effimero e necessario*, in *L'arte fuori dal museo*, a cura di E. Cristallini, Roma, Gangemi, 2008, p. 75.
[308] Cfr. C. Cartiere, S. Willis, *The Practice of Public Art*, New York, Routledge, 2008, p. 24.
[309] Cfr. E. Cristallini (a cura di), *L'arte fuori dal museo*, cit., p. 12.
[310] Associazione Arte Continua (a cura di), *Arte all'Arte 98*, Gli Ori, Siena 1998, p. 19.
[311] Stella Rollig, *Between Agitation and Animation. Activism and Participation in Twentieth Century Art*, 2000. Cfr. http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/en [14.11.2011]
[312] *Mur de Barils - Le rideau de fer*, Giugno 1962.
[313] Cfr. A.C. Danto, *Oltre il Brillo Box*, cit., p. 4.

fattori che negli anni hanno contribuito a ciò[314]. A quando risalgono le origini di una dimensione pubblica dell'arte? Quando si avvia una sua democratizzazione? Secondo alcuni studiosi l'arte pubblica è presente fin dagli albori della storia documentata, volgendo la mente alle pitture rupestri di Lascaux, come fa Bataille che in esse ravvisa la sperimentazione da parte dell'uomo dell'arte[315]. James Wines situerà invece la sua origine nell'antico Egitto[316], altri la riconosceranno come pratica soltanto nel momento in cui ha avvertito il bisogno di farsi appropriata ad un luogo, o nel momento di una sua istituzionalizzazione formale. È quest'ultima la posizione portata avanti da Sally Webster[317], che individua un cambiamento di rotta nel 1967 con la creazione, negli Stati Uniti, da parte del *National Endowment for the Art* dell' *Art in Public Places Program*[318]. Già nel 1935 era stato creato il *Works Progress Administration (W.P.A.)* atto a offrire sollievo ai cittadini americani sofferenti per la crisi economica, con la conseguente istituzione del *F.A.P.*, *Federal Art Project* come divisione dello stesso *W.P.A.*[319] e della *Treasury Section Art Programs.* È nel corso del XX secolo che si assiste, negli anni Trenta prima e gli anni Sessanta poi ad una nuova sensibilità volta a favorire l'arte pubblica grazie a specifici programmi ad essa dedicati, con finanziamenti ingenti a partire dal 1966[320]. *L'Art in Architecture Program dell'U.S. General Services Administration*, ispirato da una direttiva del 1962 dell'amministrazione Kennedy e pienamente attivato nel 1972, commissionò moltissime sculture per i luoghi pubblici, e secondo Arlene Raven se nel 1966 solamente pochi programmi di arte pubblica esistevano negli Stati Uniti, nel 1988 è possibile contare più di 135 programmi statali e molti altri nel settore privato[321].

Definire cosa si intenda per arte pubblica, oggi ormai emersa come vera e propria disciplina[322], non è dunque cosa da poco, con le maggiori perplessità che riguardano la sua vocazione al vasto pubblico da una parte, e l'essere finanziata attraverso percentuali per l'arte che la riconducono, forse, ad un alveo dello strettamente commerciale, dall'altra[323].

---

[314] Cfr. C. Cartiere, S. Willis (a cura di), *The Practice of Public Art*, cit., p. 8.
[315] G. Bataille, *Lascaux. La nascita dell'arte* (1955), tr. it. Mimesis, Milano 2007.
[316] J. Wines, *De-Architecture*, Rizzoli International Publications, New York 1987.
[317] H.F. Senie, S. Webster, *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*, Harper Collins, New York 1992.
[318] Vd. *quivi* § 4.3.
[319] In questi termini non va dimenticata l'azione del presidente Roosevelt che aveva cercato di aiutare gli artisti attraverso la creazione del *Public Works of Arts Project (P.W.A.P.)* operante dal 1933 al 1934.
[320] Il *Visual Arts Program* del *National Endowments for the Arts* ha iniziato a sostenerla.
[321] Anche l'Italia ha visto la presenza già a partire dal 1933 di disposizioni atte a destinare il 2% del budget per la realizzazione di un edificio ad un'opera d'arte pensata per quello spazio. E. Cristallini, *La legge del 2% e il concorso per il mosaico*, in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, *E 42 Utopia e scenario del regime*, Marsilio, Venezia 1987. Vd. *quivi* § 4.1.
[322] *"Though public art in the late 20th century has emerged as a full-blown discipline, it is a field without clear definitions!"*, R. Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, cit., p. 279.
[323] Negli anni Ottanta nelle aree anglosassoni già si iniziavano a definire le caratteristiche salienti di un buon lavoro di arte pubblica, come conferma il testo del 1989 di Malcolm Miles *Art for public spaces*: esso appartiene al luogo in cui è collocato e per cui è progettato; va al pubblico senza aspettare che il pubblico

Anche l'evoluzione della terminologia ne testimonia una complessità di definizione dovuta, in larga misura, alla varietà del raggio d'azione. *Site-related*, *site-determined*, *site-oriented*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-responsive*[324] sono solo alcuni dei termini[325] emersi negli ultimi anni per sottolineare le varie declinazioni e le possibili sfumature dell'arte *site specific*[326], importante declinazione del suo farsi pubblica. È con il rifiuto dell'idealismo in arte e dell'apertura a significati dettati dalla contingenza che si arriva a porre l'attenzione nei confronti delle caratteristiche peculiari di un luogo, che divengono parte determinante nelle fasi di presentazione e ricezione dell'opera. L'arte esce dal museo, si fa più democratica ed orizzontale, rifiutando logiche che la vogliono autonoma e intoccabile[327].

In un articolo pubblicato su *Artforum* del 1988 Patricia Phillips afferma che la dimensione pubblica dell'arte non dipende tanto dalla sua location, ossia dallo spazio fisico nel quale si trova in essere, quanto dalla sua dimensione psicologica, come processo che coinvolge valori della collettività[328]. Non è dunque nello spazio concreto che l'arte si invera nel suo farsi pubblica, quanto nel suo collocarsi in uno spazio sociale.

Questo nuovo approccio all'arte ha portato ad indagare in maniera inusuale un mondo artistico che non argina più i suoi confini entro sponde delimitate, ma si trova a coinvolgere

---

vada ad esso; sfida la nozione che l'arte sia solo per un pubblico ristretto e colto; non rappresenta un'operazione meramente culturale, finanziaria né di profitto (cfr. M. Romano, *Cuore di Pietra*, Quaderno numero uno, Clueb, Bologna 2007, p. 141).
Javier Maderuelo la definisce "un tipo specifico di arte il cui destino è l'insieme dei cittadini non specializzati in arte contemporanea e la cui collocazione è lo spazio pubblico aperto... Non ha uno stile particolare e si sviluppa indipendentemente dalla forma o dai materiali". TdA (J. Maderuelo, *El espacio raptado*, Mondadori, Madrid 1990); "Un tipo speciale di dolce socio estetico" (Willett in M. Miles, *Art space and the city*, cit., p. 85); "Un ossimoro risolto in favore della banalità" (Brighton in M. Miles, *Art space and the city,* cit., p. 85); Raven afferma che è un'arte che "lavora nell'interesse pubblico e si rivolge ad una larga serie di preoccupazioni umane" (A. Raven, *Art in the public interest*, cit., p. 4) Cameron Cartiere e Shelly Willis sviluppano la loro definizione di arte pubblica nel 2005, presentandola per la prima volta al simposio tenutosi alla Tate Modern l'8 Maggio del 2006, dal titolo "Building Cultures: Art and Our City". La intendono come arte fuori dai musei e dalle gallerie, che rientri in una delle seguenti categorie: collocata in un luogo accessibile o visibile al pubblico: *in public*; interessata alla comunità o ai singoli individui: *public interest*; mantenuta o utilizzata dalla comunità o dai singoli individui: *public place*; pagata dal pubblico: *publicly funded* (cfr. C. Cartiere, S. Willis, *The Practice of Public Art*, cit., p. 15).

[324] Cfr. M. Kwon, *One Place after Another*, cit., p. 1.

[325] *Art in architecture, Sculpture in the open air, Environmental art, Contemporary Public Sculpture, Monumental Art, Site-specific Art, Packet art, Plop Art, Parachuted Art, Multimedia, Community art, Earth works...and beyond, The turd in the plaza, Art&Therapy, Heritage Art, Political Art, Critic Public Art, Anti-monumental Art, Landscape Art, Townscape Art, Performance Art, Public Space, Civic Art, Ornamental Art, Statuary, Memorial Art, Design for Public Space, Public Sphere, Architecture, Mural Art, Art in Public Interest, Urban art, New Genre Public Art.* Arte pubblica nelle varie declinazioni raccolte da Antoni Remesar, cfr. A. Remesar, *Urban regeneration. A challenge for public art*, cit., p. 131.

[326] Se alle sue origini la sua accezione si lega ad una problematizzazione critica dell'arte, negli anni ha assunto sfumature differenti con una smussatura delle tendenze critiche. Critici ed artisti hanno avvertito l'esigenza di elaborare formulazioni alternative che intersecandosi l'un l'altra ne generano un quadro di maggiore completezza: *context-specific, debate-specific, audience-specific, community-specific, project-specific*. Per un dibattito sul termine si veda M. Kwon, *One Place after Another*, cit., capitolo 1.

[327] Queste posizioni che rifiutano l'autonomia dell'arte sono portate avanti dalla rivista americana *October,* rivista su cui trova spazio tutto quel dibattito avvenuto negli anni Ottanta sull'arte *site specific* e contestuale.

[328] P. Phillips, *Out of Order: The Public Art Machine?*, in "Art Forum", vol. 27, n. 4, 1988.

altre discipline, imputando all'arte funzioni di volta in volta differenti[329]: un'opera d'arte che per essere compresa non ha più bisogno di uno sguardo veloce, ma necessita di tempo ed analisi. Quali diventano ora i parametri corretti per un giudizio? Secondo Suzanne Lacy sono tre gli aspetti necessari per una valutazione: una lettura attenta dei processi all'interno del loro specifico locale, una critica *multivocal* che possa racchiudere diversi punti di vista, e un allineamento con le teorie economiche, estetiche e culturali[330].

In questa direzione anche la percezione di Vito Acconci che parla del museo come luogo pubblico simulato, autodirezionale ed uni funzionale, che consapevolmente scegliamo di visitare, a differenza di un farsi più autentico dell'arte con cui ci troviamo in maniera inconsapevole ad approcciare[331].

"L'arte pubblica discende da, ma non deve essere confusa con, la scultura esterna di grandi dimensioni, la scultura *site specific*, e la scultura ambientale" ha detto Scott Burton nel 1983[332]. Ad oggi non esiste una teoria comune e condivisa di cosa l'arte pubblica dovrebbe rappresentare, viste soprattutto le molte sfaccettature assunte nel corso del suo sviluppo: punto di riferimento, simbolo, monumento, elemento funzionale, abbellimento architettonico, isolato oggetto estetico, artefatto culturale, secondo le parole di Richard Andrews[333].

Un'arte che per tanto tempo è rimasta artistica 'senza farsi per tutti'[334] ha dovuto subire un processo di negoziazione nel momento in cui si è mossa a contatto con un determinato pubblico.

2.1.1 L'evoluzione della public art: da monumento a regeneration art

"Si può dire con Deleuze e Guattari, che ogni rivoluzione è un monumento, e che ogni opera d'arte è in se stessa un monumento, non nel senso che commemora qualcosa che è passato, ma poiché affida all'orecchio

---

[329] Antoni Remesar parla di un'arte che assume sempre tratti differenti, usata "• per commemorare • per migliorare il panorama visuale • per aiutare rigenerazione economica attraverso turismo ed investimento • aiutare rigenerazione artistica e culturale • per identificare una comunità • per aiutare persone a gestire lo spazio pubblico • per rispondere ad una politica più generale sulla qualità della vita…". Cfr. A. Remesar, *Urban regeneration. A challenge for public art*, cit., p. 7. TdA.

[330] Cfr. "Time in Place. New Genre Public Art a Decade Later", in C. Cartiere, S. Willis (a cura di), *The Practice of Public Art*, cit., p. 21.

[331] *"A museum is a 'public space', but only for those who choose to be a museum public. A museum is a 'simulated' public space; it's auto-directional and uni-functional, whereas a 'real' public space is multi-directional and omni-functional. When you go to a railroad station, you go to catch a train; but, in the meantime, you might be browsing through a shop, or having a drink in a bar, or sitting in a lounge. When you go to a museum, on the other hand, all you are doing is going to the museum. In order to go to the museum, you have to be a museum-goer; you go to the museum in order to continue to be a museum-goer"*. V. Acconci, "Leaving home; Notes on Insertion into the Public", in F. Matzner, *Public art. A reader*, Hatje Cantz Publisher, Boston 2004, p. 29.

[332] Cfr. A. Raven, *Art in the Public Interest*, Da Capo Press, New York 1993, p. 15.

[333] *Ibidem*.

[334] L. Vergine, *L'arte in gioco*, Garzanti, Milano 1988, p. 393.

del futuro le sensazioni persistenti che incarnano l'evento: la sofferenza sempre rinnovata degli uomini, la loro protesta che rinasce, la loro lotta sempre ripresa".

Ilya Kabakov*, Public Projects or the Spirit of Place*

Parlare di monumento significa parlare di una recente invenzione occidentale[335], che si occupa del passato ma inevitabilmente anche di futuro, trasmettendo valori. Come afferma Choay il termine "deriva dal sostantivo latino *monumentum*, a sua volta formato dal verbo *monère*, ammonire, interpellare, rammemorare"[336], ed è nell'invocare queste radici legate al passato che preserva il senso di identità[337].

Un monumento che per secoli si è rivelato un'imposizione del potere egemone ricordando vincitori e vinti, monito per le future generazioni di un qualcuno o un qualcosa che fu, trova ora una sua ragione anche nel presente: pensiamo al *Monumento alla III Internazionale* di Tatlin emblema non di una storia da tramandare, ma di un divenire ben incarnato dall'elemento tempo caratterizzante l'opera. Un monumento che in maniera progressiva ha perso la sua connotazione legata alla memoria[338] connettendosi, soprattutto nell'arte contemporanea, a caratteri di effimero che in passato non erano contemplati, passando a modificare anche i legami con lo spazio, non più rigido ed ingessato da intendere come commemorazione, ma come 'memoria dinamica'[339] che partecipa alla continua scrittura di processi[340]. L'arte nel tempo ha cercato di modificare la sua idea di monumento spesso completamente retorico o formalista[341], spesso privo di valore estetico ed etico, di slogan ingigantito e imposto alla pubblica visione in maniera incurante della sensibilità del cittadino, entrando però in crisi per la perdita della sua capacità di farsi eternità[342]. Se Lewis Mumford

---

[335] Nel suo testo Marilena Vecco parla della nozione di monumento, non come dogma culturale, ma come recente invenzione occidentale. Cfr. M. Vecco, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Franco Angeli, Roma 2007.

[336] F. Choay, L*'orizzonte del Posturbano*, E. D'Alfonso (a cura di), Officina Edizioni, Roma 1992.

[337] L. Decandia, *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Rubettino Editore, Catanzaro 2000.

[338] Sulla questione si rimanda a F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, Paris 1999, p. 14 e al saggio di Stefania Zuliani, "L'impossibile monumento. Scultura e memoria nel dibattito critico del Novecento", in M.I. Catalano, P. Mania (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, Gli Ori, Pistoia 2009, pp. 183-193. Cfr. anche G. Di Giacomo (a cura di), *Volti della memoria*, Mimesis, Milano 2012.

[339] Cfr. E. Cristallini, "L'arte fuori dal museo", in E. Cristallini (a cura di), *L'arte fuori dal museo*, cit., p. 15.

[340] Su questa linea penso all'opera di Annalisa Cattani, *Memoria Mobile*, presentata per il concorso per il Piazzale Caio Mario di Torino in cui l'artista colloca in una rotonda un *Ape Car* che per due volte l'anno viaggerà per la città a raccogliere storie, nel tentativo di renderle memoria comune; e quella di Eva Marisaldi, *AAVV* realizzata nel 2005 per la GAM di Bologna in cui riflette "sull'uso che il pubblico può fare di un monumento cittadino", realizzando un contenitore/catafalco di lavagna dove poter annualmente esporre opere che possono essere 'moderatamente vandalizzare: se l'arte non è partecipazione il monumento sarà sopraffatto dal vandalismo.

[341] R. Pinto, M. Senaldi (a cura di), *La città degli interventi*, Comune di Milano, Fotolito FB, Milano 1997, p. 4.

[342] *Ivi*, p. 5.

nel 1949 affronta il concetto di monumento definendolo come quell'amore per un alto scopo che ci accomuna, ma che nell'attualità, con il venir meno proprio di questo alto scopo, ha perso la carica di valori una volta intrinseca, è Arturo Martini che già nel 1945 con il testo *Scultura Lingua Morta* aveva parlato di una scultura monumentale inerte, che non riesce a trovare motivo di sopravvivenza nel mondo moderno[343].

> "Soltanto la scultura restò immobile nei secoli, lingua aulica e sacerdotale, simbolica scrittura incapace di svolgersi nei moti quotidiani. Per questo la statua mi è sempre apparsa come una lapide scritta in greco o in latino. (…) La scultura resta quello che è: lingua morta che non ha volgare né potrà mai essere parola spontanea tra gli uomini. Inutile riesumare gli avanzi del grande emporio antico; ormai la scultura è assurda se la confrontiamo con la vita. (…) Nelle piazze la statua ingombra il traffico; nelle esposizioni divide, chiudendo, un gruppo di pittura da un altro; nelle case moderne è un non senso. Quanto al ritratto, sembra presagire il cimitero. Non giova difendere la scultura con l'enfasi della 'nobile antichità', né tacciare d'ignoranza il pubblico per il suo disinteresse. Niente giustifica la sopravvivenza della scultura nel mondo moderno. Però si ricorrerà a lei ugualmente nelle circostanze solenni e per gli usi commemorativi, come per le epigrafi e per la messa si ricorre al latino"[344].

Già le avanguardie avevano però dimostrato una certa diffidenza nei confronti di quella tradizione che voleva una scultura accademica e priva di libertà espressiva:

> "La scultura, nei monumenti e nelle esposizioni di tutte le città d'Europa offre uno spettacolo così compassionevole di barbarie, di goffaggine e di monotona imitazione, che il mio occhio futurista se ne ritrae con profondo disgusto! Nella scultura d'ogni paese domina l'imitazione cieca e balorda delle formule ereditate dal passato, imitazione che viene facilitata dalla doppia vigliaccheria della tradizione e della facilità (…)"[345]

> "Oggi la scultura è capace di tutto. Dalle figure colossali passa ai portafiammiferi, ai motivi di oreficeria. Del resto non bisogna credere che queste siano le sue peggiori degradazioni. Vi è la scultura dei monumenti celebrativi, sulle piazze delle città e dei cimiteri, vera e propria industria dei cadaveri: un'idea grottesca che ha fiorito sul terreno putrido della fatuità moderna ed ha troppo spesso dispensato chi la pratica d'ogni responsabilità verso l'arte"[346]

È a partire dalle avanguardie che inizia quindi quel processo che vuole disgiungere il concetto di scultura da quello di monumento in un'apertura a materiali e tecniche innovative che contribuiranno alla progressiva de-monumentalizzazione. È con le Neoavanguardie degli anni Sessanta che si seguirà la strada della de-materializzazione dell'opera e della connessione testo-contesto, da leggersi opera-contesto sociopolitico, e saranno i minimalisti a voler uscire

[343] In questo periodo il fatto che il monumento fosse sclerotizzato è dimostrato anche da tutto quell'insieme di arte decorativa e celebrativa promossa dal regime fascista. L'esposizione dell'E42 a Roma dimostrerà la sterilità di certi monumenti incapaci di dialogare con il contesto. Cfr. M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux (a cura di), *E 42 Utopia e scenario del regime*, cat. mostra Roma, Marsilio, Venezia 1987.
[344] A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2001, pp. 48-49.
[345] U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Milano, 11 Aprile 1911.
[346] C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea*, Edizioni Alpes, Milano 1923, p. 119.

da quell'empasse modernista di comunicazione di un contenuto storico a priori, per orientarsi a privilegiare la natura pubblica dello spazio[347], in una progressiva crisi della scultura che, persa la sua funzione rappresentativa e monumentale, rivolge domande al suo stato ontologico:

> "In quale altro oggetto tridimensionale si potrebbe ancora chiudere la scultura? Deve avvicinarsi all'architettura? Deve imitare processi naturali, allearsi con il prodotto industriale? (…). A quanto pare la storia della scultura moderna è parallela alla storia del superamento di tutte queste frontiere"[348].

Una nuova monumentalità[349], sostenuta anche dalle posizioni di Rosalind Krauss e Filiberto Menna[350], fatta non di semplice rappresentazione di contenuti, ma di quell'esperienza che vede il pubblico coinvolto, e che si invera anche nel gesto, solo a volte celebrativo, con spazi di pensieri e memorie che si fanno reali: penso alle performance di Adrian Paci, in cui la stretta di mano si fa monumento, emblema di un sentire comune fatto di riti e memorie[351], o alla performance basata anch'essa sulla stretta di mano di Mierle Laderman Ukeles[352], o alle toccanti opere dell'artista colombiana Doris Salcedo che attraverso l'arte concretizza ingiustizie e soprusi. O ancora le trame di una collettività tessute da Claudia Losi o l'attenzione verso le connessioni tra individui e spazio urbano sempre presenti nelle opere di Jorge e Lucy Orta. Un'arte che nelle parole di Gabi Scardi non è solo arte nello spazio pubblico, quanto piuttosto arte di tematiche condivise[353].

Dove risiede il motivo di una progressiva negazione del monumento? Lo studioso Javier Maderuelo rimanda in merito a due fattori, uno interno e l'altro esterno al concetto di

---

[347] R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art,* a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 271.

[348] B. Buchloh, "Die Konstruktion (der Geschichte der Skulptur)", in AA.VV., *Skulptur Projecte in Münster 1987*, Du Mont, Colonia 1987, p. 329.

[349] Tra gli artisti che hanno riflettuto sulle nuove modulazioni del monumento si ricorda la posizione di Michelangelo Pistoletto: "Ho assunto la scultura come monumentalità morta, inerte, per metterla in condizione di instabilità, di mancanza di controllo, di peso, di significato, quindi risuscitarla e riviverla nel taglio del presente e l'immobilità del passato. La tua domanda era: come intendo la monumentalità oggi. Diventa anti-monumentalità, perché sblocca quell'inerzia, quel significato assolutistico tradotto in assenza di comunicazione, assunto dalla monumentalità rispetto alle nostre necessità di oggi. Era un'operazione da fare, perché non si può lasciare niente abbandonato a se stesso. Se poi si riesce a recuperare una grande dimensione in termini di stupore, di meraviglia, così come il Genio che esce dalla lampada di Aladino diventa grande e si china su di noi per domandarci quali sono i nostri desideri, questo è un altro approccio all'idea di monumentalità. Allora le grandi forme stanno anche in rapporto con lo spazio in termini di leggerezza, attraversando un discorso completamente diverso da quello inerte della monumentalità, inteso ancor prima delle rivoluzioni moderne". G. Celant, M. Pistoletto, "Monumentalità senza peso" in Germano Celant, *Pistoletto*, Milano, Fabbri Editori 1990, p. 182.

[350] R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art,* a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 1998; A. Bonito Oliva, A. Trimarco (a cura di), *Filiberto Menna. Il progetto moderno dell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

[351] Si rimanda all'opera *The Visitors* del 2007 e alla performance *The Encounter* tenutasi a Scicli nel 2011.

[352] *Handshake Ritual* del 1978 in cui l'artista ha stretto la mano agli 8500 addetti alle pulizie della città di New York.

[353] G. Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura,* cit., p. 21.

scultura. Il primo è strettamente connesso con l'architettura, che non accoglie più la scultura monumentale, come avveniva per esempio nell'epoca barocca, e che si trova a condividere il suo spazio con la pittura. Ne consegue un inevitabile ridimensionamento delle proporzioni, che nella loro riduzione vedono l'unica possibilità di esposizione, ma anche di commercializzazione. Il secondo fattore è invece insito al movimento moderno ed alle caratteristiche assunte dall'architettura e dall'urbanistica, che subiscono una progressiva spersonalizzazione che sembra rigettare ogni tipo di monumento[354]. Secondo Hal Foster la crisi di una scultura pubblica è connessa alla crisi del dominio pubblico, nonostante le felici eccezioni di scultori come Oldendurg, Serra e Christo[355]. È soprattutto il primo ad approcciarsi in maniera nuova al concetto di arte monumentale: tra i primi esempi *Lipstick on Caterpillar Tracks* del 1969 in cui il rossetto montato su un carro armato suggerisce l'ironia, per l'artista, necessaria, a tutti i monumenti pubblici.

Se nell'arte intesa come monumento celebrativo risiedeva la concretezza dell'esposizione, anche se talvolta con effetti di invisibilità[356], oggi parlando di arte pubblica è più l'idea di estetica relazionale[357] e di arte sinestetica che crea il luogo, ad essere funzionale[358].

Siamo davanti ad un nuovo concetto di monumento e di monumentalità che spazia tra il 'non monumento' e 'l'anti monumento' promosso da quella progressiva abolizione dei confini tra arte e vita che decreta le *monument's ruins*[359] in cui all'autorialità di un monumento si sostituisce la sua rovina, in un "crollo ideologico che ristabilisce l'orizzontalità come sistema di relazioni nella piazza e nello spazio urbano"[360]. È l'idea di un monumento che continua ad esserci solo nella sua veste citazionista e simbolica (Krzysztof Wodiczko, Hans Haacke, Jochen Gerz, Horst Hoheisel, Clegg&Guttman)[361], di opera che sovverte le classiche

[354] J. Maderuelo, *El espacio raptado*, cit., pp. 130-132.
[355] H. Foster, *Il ritorno del reale*, Postmedia, Milano 2006.
[356] Robert Musil parla di 'monumento invisibile' in *Pagine postume pubblicate in vita*, e dirà "la cosa più strana dei monumenti è che non si notano affatto, nulla al mondo è più invisibile, hanno qualcosa che li rende impermeabili e l'attenzione vi scorre sopra".
[357] N. Bourriaud, *Postproduction*, Postmedia, Milano 2004; N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.
[358] Antoni Remesar crede che l'arte nello spazio pubblico debba riferirsi ai principi che caratterizzano il monumento: "essere significativa ed espressiva; avere una struttura semplice; essere di chiara e semplice interpretazione". Cfr. A. Remesar, "Public Art. An Ethical Approach", in A. Remesar, *Urban regeneration,* cit., p. 9.
[359] Felice definizione coniata da Maria Giovanna Mancini in occasione del convegno *Arte diffusa: interventi, azioni, oggetti nello spazio pubblico*, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 17 Ottobre 2011, che fa eco al saggio pubblicato da Douglas Crimp nel 1993 sulle pagine della rivista *October* in cui lo studioso parla delle *museum's ruins*.
[360] *Ibidem*.
[361] Penso alle proiezioni sui monumenti storici di Krzysztof Wodiczko o al munumento *Und Ihr habt doch gesiegt* di Hans Haacke realizzato a Graz nel 1988. Monumento che riprende la forma di un obelisco nazista è stato distrutto da una bomba poco dopo l'inaugurazione. L'opera è stata lasciata in loco accompagnata da

caratteristiche di fruizione e posizionamento: *negativform*, *Gegenmonumente*, *counter-monuments*, nelle definizioni dei vari studiosi[362], in una rivendicazione di un "noi tutti siamo i monumenti. L'arte non può fare il nostro lavoro"[363]; o nella veste nuova di arte interrogativa e viva, che non dà risposte predefinite, ma problematizza come il monumento *Vietnam Veterans Memorial* di Maya Lin testimonia nel momento in cui al memoriale granitico annette stand con le liste dei dispersi[364].

È inoltre nella variazione dei processi comunicativi che risiede il venir meno di un'esigenza di memoria. L'avvento dei nuovi mezzi di comunicazione come la televisione o internet hanno cambiato in maniera radicale il fare arte, determinando la traslazione da oggetti e forme a processi e flussi[365]: ad imperare è il presente, il qui ed ora, o al limite il futuro, relegando il passato ad un interesse quasi nullo, come dimostra la XIX Biennale di Scultura di Carrara del 2010 *Postmonument*, che, fin dal titolo, richiama un andare oltre la dimensione celebrativa verso un processo di progressiva de-monumentalizzazione[366].

La critica americana Miwon Kwon, autrice del celebre testo *One Place after Another*, problematizza le tappe dell'arte pubblica degli ultimi trentacinque anni, secondo tre differenti paradigmi, che la vedono declinarsi come *art in public spaces*, *art as public spaces* e *art in the public interest*[367], in una classificazione che è determinata secondo il livello di incidenza dell'opera sulla realtà. Kwon ricostruisce un percorso che trova il suo punto di partenza nell'opera *La Grande*

---

un cartello che ne denuncia l'accaduto. Dello stesso artista si ricordi *Gedenkstätte für Opfer des Nationalsozialismus am Militärschießübungsplatz Graz, "Feliferhof"*, del 1996.
Penso a Jochen Gerz e al suo *Monument against Fascism* ad Amburgo del 1986, *2146 Stones-Monument against Racism* a Saarbrücken del 1993, *Monumento futuro* inaugurato a Coventry nel 2004. Da ricordare l'installazione *Aschrott-Brunnen* a Kässel realizzata da Horst Hoheisel che, in ricordo della fontana a forma di obelisco realizzata nel 1908 dall'imprenditore ebreo Sigmund Aschrott e distrutta dai nazisti nel 1939, realizzò nuovamente l'opera, ma questa volta andandola a collocare in uno sviluppo sotto il terreno ad una profondità di 12 metri. Penso anche ai vari lavori di Clegg&Guttman che riflettono sul tema della memoria come per esempio gli *Open Public Library*.

[362] Su una linea differente le posizioni dello storico dell'arte Jean Marc Poinsot che vede proprio negli antimonumenti una continuità nel tentativo di simbolizzazione e memoria. Cfr. M.G. Mancini, *L'arte nello spazio pubblico: una prospettiva critica*, Salerno, Plectica 2011, p. 8.

[363] J. Gerz, "Public Authorship", in G. Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura*, cit., p. 187.

[364] Questa opera è emblematica di un nuovo modo di intendere il monumento definito 'postmonument' proprio per la natura di problematicità che porta con sé.

[365] Per approfondimenti su queste nuove declinazioni dell'arte si rimanda a C. Guida, *Spatial practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, cit., pp. 65-80.

[366] Si veda la XIX Biennale di Carrara del 2010, *Postmonument*: "Filo rosso di quest'edizione è il tema del monumento, o meglio quel radicale processo di de-monumentalizzazione che ha svincolato la scultura dalle finalità celebrative ed encomiastiche. Emblema del potere forte, strumento di omologazione della masse, ma anche catalizzatore dei valori dei popoli e tassello insostituibile nella costruzione della memoria collettiva, il monumento diviene bersaglio principale di rivolte e rivoluzioni per poi essere spazzato via dall'imporsi degli ideali di democrazia e libertà del nostro tempo. Tuttavia in uno scenario mobile e mutevole come quello attuale, in un clima di fine d'epoca – e di fine forse della storia stessa – accanto all'iconoclastia contemporanea, si registra, talvolta, il riemergere di vecchi valori e materiali. Torneremo a riconoscerci in nuovi monumenti?".
Cfr. http://www.2010.labiennaledicarrara.it/lamostra.asp

[367] M. Kwon, *One Place after Another*, cit., p. 60.

Vitesse di Alexander Calder a Grand Rapids del 1967 (**fig. 1**), emblema di tutte quelle installazioni che non si amalgamano con il contesto circostante[368], in cui spesso moderne sculture geometriche venivano collocate di fronte a moderni edifici[369], come alcuni lavori di Tony Smith[370] (**fig. 2**), Mark Di Suvero, Claes Oldenburg (**fig. 3**), Henry Moore. Spesso ingrandimenti di opere già presenti nei musei, non cercano un dialogo con l'intorno, rimanendone volutamente impermeabili[371], in una sorta di relazione tra vincitore e vinto come la definisce Ilya Kabakov: "schiacciare lo spazio circostante diviene assiomatico"[372].

Opere categorizzate secondo definizioni che sono andate a sottolinearne l'autoreferenzialità: *drop sculpture*, *plop art*[373], *parachuted art*, *lipstick on the gorilla*, sculture calate dall'alto senza la necessaria attivazione sociale hanno spesso generato reazioni contrastanti. È infatti proprio in questi anni che parlando di *site specificity* si rivolge l'attenzione agli aspetti fisici dell'ambiente che attraverso l'arte viene arricchito di qualità estetiche.

Vere e proprie appendici museali la sterilità di questo genere di opera iniziò ad essere criticata a partire dalla seconda metà degli anni Settanta[374], quando nuove esigenze di significazione iniziano a profilarsi. Nemmeno la giustificazione di una volontà da parte

---

[368] Malcolm Miles a proposito di tali opere afferma che in loro è possibile rilevare *in nuce* un'evoluzione del monumento verso una progressiva democratizzazione, nonostante la commissione e la fruizione guardi ancora a modalità tipicamente ottocentesche. Cfr. M. Miles, *Art, space and the city*, cit., pp. 39 e sgg.

[369] La Kwon è comunque consapevole del fatto che l'opera di Calder, nonostante le resistenze iniziali da parte della città è oggi accettata ed anzi assunta a simbolo della città (ne ricorda la sua immagine anche sui camion della nettezza urbana). L'opera ha infatti funzionato come marcatore di identità per una piazza resa poco umana dalla presenza di grandi edifici in acciaio e vetro, e in senso lato per regalare un'identità all'intera città. Secondo Kwon anche se l'opera non è nata con un carattere di site specific, è poi divenuta site specific per l'effetto dirompente che ha generato. M. Kwon, "For Hamburg: public art and urban identities", in C.P. Muller, *Kunst auf Schritt und Tritt,* Kellner, Hamburg 1997, p. 107. Anche in http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en .

[370] Interessante la posizione di Tony Smith che fin dagli inizi desidera svincolare la scultura da oggetto su piccola scala che la riduce ad oggetto per uso privato. Smith non è il primo scultore a utilizzare la grande scala per le sue opere, ma è di sicuro tra i primi a capire l'errore che suppone il creare una scultura il cui destino sia la sfera privata. Cfr. J. Maderuelo, *El espacio raptado*, cit., p. 51.

[371] A tal proposito si riporta un'affermazione di Henry Moore dei primi anni Settanta: "*I don't like doing commissions in the sense that I go and look at a site and then think of something. Once I have been asked to consider a certain place where one of my sculptures might possibly be placed, I try to choose something suitable from what I've done or from what I'm about to do. But I don't sit down and try to create something especially for it"*. Cfr. M. Kwon, *A place after another*, cit., p. 63. Secondo Henry Moore l'unico termine di paragone delle sue sculture avrebbe potuto essere il cielo, che in virtù della sua lontananza non avrebbe in alcun modo interferito con l'opera.

[372] I. Kabakov, *Public Projects or the Spirit of a Place,* Charta, Milano 2001, p. 15.

[373] Il termine, gioco di parole con arte pop, viene attribuito all'architetto di SITE (Sculpture in the Environment) James Wines che lo avrebbe coniato nel 1969, ed a lui si deve anche l'espressione di 'turds on the plaza', con cui si allude a qualcosa che viene depositato in una piazza per soddisfare un 'bisogno primario', di amministrazioni politiche o aziendali. Se inizialmente il termine *plop art* ha avuto una connotazione negativa, più di recente con il testo del 2004 *Plop. Recent Project of the Public Art Fund* si è andati ad un recupero del termine, mettendo in evidenza i successi del Public Art Fund nel finanziamento di opere che inizialmente definite *ploppings* oggi sono accettate ed amate. Cfr. S. K. Freedman *et alii*, *Plop. Recent Project of the Public Art Fund*, MERRELL, London-New York 2004.

[374] Richard Serra in una intervista con Liza Bear del 1976 affermava: *"There's a real trend now to demean abstract art as not being socially relevant"*, cfr. R. Serra *et alii*, *Richard Serra: Interviews Etc., 1970-1980*, The Hudson River Museum, New York 1980, p. 63.

dell'arte di voler umanizzare la fredda architettura è riuscita ad evitare le critiche di chi ha definito la loro unione "uno spettacolo quasi osceno di tentativo di creare due gemelli siamesi di due cadaveri" che produce "kitsch decorativo e edifici banali"[375].

Esigenza già *in nuce* negli anni Sessanta con i primi lavori di Land art che, non più avulsi dal contesto, si legano alla specificità del luogo, quelli che Rosalyn Krauss ben definisce come opere che "trasformano la scultura, medium statico e idealizzato, in un medium temporale e materiale"[376].

Negli Stati Uniti sarà il *National Endowment for the Arts* ad adottare linee guida più orientate al *site specific* che permetteranno all'arte di transitare verso quel secondo paradigma, *art as public spaces*[377], quella *new public art* di cui parla l'americana Rosalyn Deutsche:

> "La decisione presa nei confronti dell'Arco Inclinato non era una sentenza contro l'arte pubblica in generale. Al contrario, il verdetto è coinciso ed è stato perfettamente coerente con un movimento diffuso dalla politica cittadina, dai promotori immobiliari, dalle società per promuovere l'arte pubblica, soprattutto qualcosa che si chiama 'la nuova arte pubblica', che è stata celebrata proprio per la sua utilità. La nuova arte pubblica è stata definita come arte che prende la forma di oggetti funzionali collocati in spazi urbani (...) o come arte che aiuta a progettare gli spazi urbani stessi"[378].

Questo nuovo approccio non significherà una prevaricazione dell'arte sul luogo, ma il suo ruolo sarà integrativo e funzionale, in una connotazione che annovera strutture urbane *design oriented*, lo *street forniture* di Scott Burton[379] (**fig. 4**), Siah Armajani[380], Nancy Holt, in cui gli

---

[375] A. Brighton, "Flogging Dead Horses", in M. Miles, *Art, Space and the City*, cit., p. 88. Brighton crede che l'architettura denoti già molto profondamente se stessa da non aver bisogno della decorazione artistica. A maggior ragione se l'arte pubblica non vuol cadere nella banalità della decorazione deve farsi a suo avviso arte attivista.

[376] R. Krauss, *Passaggi, Storia della scultura da Rodin alla Land Art,* Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 285.

[377] A proposito di questa nuova connotazione dell'arte Kwon afferma che ciò che cambia in questo momento è il modo di misurare il valore estetico dell'opera d'arte, che si attesta su valori d'uso. Gli artisti sembrano a suo avviso voler colmare quel vuoto tra arte ed utilità per rendere l'arte più accessibile, e fondendo l'estetica con bisogni fisici più semplici. Secondo Rosalyn Deutsche l'utilità fisica è stata equiparata a prestazioni sociali. M. Kwon, *A place after another*, cit., p. 69.

[378] *"The decision against Tilted Arc was not a ruling against public art in general. On the contrary, the verdict coincided and was perfectly consistent with a widespread movement by city governments, real-estate developers, and corporations to promote public art, especially something called the 'new public art', which was celebrated precisely because of its 'usefulness'. The new public art was defined as art that takes the form of functional objects placed in urban spaces (...) or as art that helps to design urban spaces themselves"*. Cfr. R. Deutsche, *Evictions*, cit., p. 259. TdA. Con la rimozione della scultura di Serra anche le modalità di finanziare l'arte nel settore pubblico statunitense e l'approccio al sito sono cambiati, con una maggiore presa di consapevolezza da parte degli utenti.

[379] In merito al suo approccio all'arte Scott Burton affermerà: *"The social questions interest me more than the art ones ... Communal social values are now more important. What office workers do in their lunch hour is more important than my pushing the limits of my self-expression"*. U. Lewitzky, *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuen Urbanität,* Transcript, Bielefeld 2005, p. 91.

[380] Interessanti le parole dell'artista pronunciate nel corso di un dibattito pubblico con l'architetto César Pelli il 22 marzo del 1986, presso il San Francisco Museum of Modern Art, riguardante il termine arte pubblica: "…l'obiettivo fondamentale dell'arte pubblica è quello di demistificare il concetto di creatività. La nostra

artisti lavoreranno a contatto diretto con paesaggisti, architetti ed amministratori[381], ed i lavori cercheranno di assumere valori d'uso che vedono l'arte legarsi a bisogni più pratici del fruitore[382].

Sarà solo a partire dagli anni Ottanta che gli artisti tenderanno a recuperare quel senso di città che prescinde dal mero aspetto fisico per rivolgersi ad una dimensione sociale e psicologica del fenomeno d'arte, appropriandosi di nuove strategie di interazione con il pubblico.

Una dimensione artistica legata agli aspetti della società inizia a rivelarsi in artisti che affrontano e giudicano il loro tempo. *DaZiBao poster project (The democracy wall)* del 1983 di Group Material[383] (**fig. 5**) consistette, per esempio, nel tappezzare Union Square a New York, con poster di riflessione su tematiche attuali come l'aborto, il welfare, l'intervento degli Usa in Sud America. Ancora *Loaded Text* del 1989 (**fig. 6**), della coppia Kate Ericson e Mel Ziegler, in cui gli artisti hanno cercato di ridefinire i termini dell'arte pubblica, cercando di svincolarla dal concetto di arte come 'ricerca generica'. Il lavoro ha visto i due artisti copiare a mano le sessantacinque pagine del piano di rilancio per Durham in North Carolina sul marciapiede cittadino.

Artisti come Guerrilla Girl (**fig. 7**), Gran Fury[384], John Ahearn, Krzysztof Wodiczko, John Malpede denunceranno situazioni di discriminazione e disagio. Opere che mirano ad un

---

intenzione è di tornare ad essere cittadini. Non siamo interessati al mito che si è creato intorno agli artisti e per gli artisti. Ciò che ci interessa è la missione, il programma e l'opera stessa. Attraverso azioni concrete, in situazioni concrete, l'arte pubblica ha acquisito un certo carattere. Una delle credenze fondamentali che condividiamo è che l'arte pubblica non è monumentale. È bassa, comune e vicino alla gente. È una anomalia nella democrazia celebrare attraverso i monumenti. Una reale democrazia non deve creare "eroi", visto che richiede ad ogni cittadino di partecipare alla vita quotidiana e contribuire al bene pubblico. (…) noi vogliamo difendere un approccio collettivo comune piuttosto che un approccio individuale, perché crediamo che l'idea di individualità sia barbara e che un'opera collaborativa sia la metodologia essenziale per identificare e risolvere i problemi pubblici". Cfr. J. Maderuelo, *El espacio raptado*, cit., pp. 165-166. TdA.

[381] Secondo Miwon Kwon l'arte pubblica a questo punto venne concepita come un antidoto all'architettura modernista e come tentativo di umanizzare la disumanità dell'architettura urbana. M. Kwon, *A place after another*, cit., p. 64.

[382] Nel 1967 il *National Endowment for Arts* ha costituito un *Art in Public Spaces Program* con un *Percent for Art Program*. La volontà dei finanziamenti governativi fu giustificata in chiave democratica, nella volontà di promuovere interessi pubblici piuttosto che privati, attraverso comitati di selezione "rappresentativi di tutto il popolo" e nella volontà di "dare accesso pubblico fuori da un museo alla migliore arte del tempo" (per approfondimenti confronta *quivi* § 4.3). Il NEA modificherà dunque più volte le linee guida del suo programma partendo dalla volontà di rendere le opere più appropriate al sito, e includendo, negli anni Novanta, *"educational activities which invite community involvement"*. Cfr. S. Lacy, *Mapping the Terrain,* cit., pp. 21-25. Sulla stessa linea a partire dagli anni Ottanta si muoveranno diverse nazioni europee, prima fra tutte la Gran Bretagna.

[383] Tra le performance più interessanti ricordiamo anche *The People's Choice* del 1981 in occasion della quale gli abitanti di un quartiere di New York furono invitati a portare oggetti personali che per loro avessero un particolare significato, o il progetto K.O.S. divenuto modello per molti progetti a base comunitaria. N. Felshin, *But Is It Art?, The Spirit of Art as Activism*, Bay Press, Seattle 1995.

[384] Interessante l'azione del 1989 in cui fu realizzato il poster *"Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do"*. Nel 1990 parteciparono alla Biennale di Venezia creando un lavoro che includeva l'immagine del Papa accompagnata dalla provocatoria frase *"Condoms and clean needles save lives as surely as the earth revolves around the sun, AIDS is caused by a virus and a virus has no morals"*.

pieno utilizzo dell'arte come arte relazionale, vettore di riqualificazione e rigenerazione: a*rt in the public interest* , la sfumatura di questa nuova arte pubblica, per la quale Kwon riprende una terminologia già adottata da Arlene Raven[385].

Suzanne Lacy per questa declinazione parlerà di una *new genre public art*[386], definita come nuovo modello democratico di comunicazione basato sulla partecipazione e la collaborazione del pubblico nella produzione di un lavoro artistico[387]. Homi K. Bhabba parlerà di *'conversional art'*[388], Tom Finkelpearl farà riferimento ad un *'dialogue-based public art'*, gli artisti inglesi Ian Hunter e Celia Larner utilizzeranno il termine *'littoral art'* per alludere alla natura ibrida e di confine di questa arte che Grant Kester definirà invece *dialogical art* [389].

Nuove domande sono rivolte all'arte e nuovi orizzonti sono fissati[390]: le si chiede di rispondere a determinati requisiti, di operare un intervento diretto nella collettività, con un cambiamento del ruolo dell'artista, che diviene portavoce di culture ai margini. E l'imperativo fissato dal critico francese Paul Ardenne in *"activer, plus qu'inventer"* ci palesa una prospettiva dell'arte che si fa pratica attiva in quanto reattiva[391]. Kwon afferma che le istanze artistiche si sono orientate verso politiche culturali che coinvolgono le *locational identities* delle comunità. L'arte occuperà luoghi altri: *"a billboard, a disenfranchised community, an institutional frame work, a magazine page, a social cause, or a political debate. It can be literal, like a street corner, or virtual, like a theoretical concept"*[392]. Il suo cambiamento di statuto, avvicinandola a processi di fare rete tra i cittadini, ne comporterà, infatti, una differenziazione anche in termini di approccio. Emblematici i differenti metodi che di volta in volta curatori ed amministratori pubblici sceglieranno di utilizzare. L'esperienza visiva pura ha in più occasioni lasciato il posto alla prassi della partecipazione intesa come conversazione/dialogo ed attivazione, ed è lo stesso

---

[385] A. Raven, *Art in the Public Interest*, Da Capo Press, New York 1993.

[386] S. Lacy, *Mapping,* cit.. Figura chiave per lo sviluppo di questa nuova tendenza il curatore Mary Jane Jacob a cui si deve la curatela di tre mostre innovative divenute nel tempo modello per progetti di arte pubblica su base comunitaria: *Places with a Past* (1991), *Culture in Action* (1993), *Conversations at the Castle* (1996). A tal proposito si rimanda ai testi: M. J. Jacob, *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, Rizzoli, New York 1991; M. J. Jacob *et alii*, *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*, Bay Press, Seattle 1995; M. J. Jacob, M. Brenson, *Conversations at the Castle*, The MIT Press, Cambridge London 1998. Vd. *quivi* § 2.2.1.

[387] S. Lacy, *Mapping,* cit.

[388] Cfr. Homi K. Bhabba, M. J. Jacob, M. Brenson, *Conversations at the Castle*, The MIT Press, Cambridge London 1998.

[389] Kester riprende il concetto di pratica artistica dialogica dal teorico letterario russo Michail Bachtin, che ha sostenuto che l'opera d'arte può essere vista come una sorta di conversazione, un luogo di diversi significati, interpretazioni e punti di vista. G. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2004, p. 9.

[390] Questi cambiamenti nell'arte pubblica che coinvolgono anche il cambiamento del concetto di monumento fanno venire alla mente quella contrapposizione di Alois Riegl tra il semplice monumento come creazione stabilita a priori da qualcuno e imposta a baluardo identitario e il monumento storico, come creazione non imposta ma riconosciuta nel tempo dalla collettività. Cfr. A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti*, a cura di S. Scarrocchia, Abscondita, Milano 2011.

[391] P. Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion 2002, p. 44.

[392] Cfr. M. Kwon, *One place after another*, cit., p. 3.

coinvolgimento, risultato essere, implicito prodotto artistico. È in questa terza tendenza che va inserita quella nuova declinazione dell'arte che mal si concilia con l'asetticità di quella degli anni Settanta, ed è qui che l'arte si presenta come rete sociale che tenta di interpretare esigenze concrete. Ciò che assume valore nei nuovi processi estetici che si legano alla città nella sua rigenerazione, non è solo la valenza artistica intesa nella sua materialità, ma è la processualità estetica che sottende l'opera ad acquisire rilevanza, tanto che anche il contesto-spazio, primario e permeabile, abbandona il suo status di feticcio, rimembranza dell'autoreferenziale e metonimica scultura minimalista, per farsi contesto-luogo[393]. Crispolti parla di progetti che fanno leva sulla comunicazione e sulla "reattività partecipativa comportamentale"[394], in cui sia l'ambito psicologico che quello sociologico difendono il loro *imprimatur*, mostrandosi critico sulla definizione generica di 'arte pubblica':

> "come se la questione del rapporto ambientale si riducesse ad un superfluo trasferimento di oggetti dal 'dentro' al 'fuori', anziché comportare la riprogettazione immaginativa di una possibilità di presenza conoscitivamente nuova e stimolante nello spazio del vissuto sociale quotidiano"[395].

Se per tanto tempo l'arte è stata radicata all'idea di un monumento celebrativo, ad oggi il pubblico non è più abituato a quella sensibilità che gli permetteva di riconoscersi, come parte di una collettività, in valori condivisi, ed è Zygmunt Bauman a parlarci di quella modernità liquida che ci presenta il liquefarsi delle solidità costruite nelle epoche precedenti.

È oggi l'intervento a doversi sostituire al monumento, come coacervo di nuove energie:

> "Mentre il monumento è avulso dal contesto che lo circonda, l'intervento utilizza frammenti di quel contesto rovesciandone l'uso e il senso. Mentre il monumento distoglie l'attenzione da ciò che lo circonda, l'intervento costringe a guardarsi intorno per prendere coscienza dell'ambiente-fisico ma anche sociale e politico-circostante"[396].

2.1.2 Il campo espanso della scultura

L'importanza che la scultura acquista negli anni Sessanta è segnalata sulle pagine del New York Times che nel 1964 pubblica un articolo intitolato *The Sculptor Nowadays Is the*

[393] È la distinzione che sottende i termini anglosassoni di *site* e *place*, tra i quali si delinea una differenza tra il *site*, rappresentato da proprietà fisiche e materiale, e il *place*, fatto di processi sociali e culturali.
[394] E. Crispolti, "Condizioni e possibilità urbane delle arti", in *io arte noi città*, a cura di P. Ferri, D. Fonti, M. Crescentini, Gangemi, Roma 2006, pp. 217-228.
[395] E. Crispolti in S. Bignami, A. Pioselli (a cura di), FUORI! Arte e spazio urbano 1968-1976, cat. mostra Milano, 15 aprile – 4 settembre 2011, Mondadori Electa, Milano 2011, s.p.
[396] Cfr. R. Pinto, M. Senaldi (a cura di), *La città degli interventi*, Comune di Milano 1997.

Favourite Son[397], in cui si discute sul raggio d'azione degli scultori, figli prediletti davanti ad una doppia via: seguire la pittura rappresentativa di paesaggio o rivolgersi, attraverso la scultura, a quello spazio riservato all'architettura e all'urbanismo[398].

L'intento di funzionalizzare la scultura, anche attraverso l'architettura[399], trae le sue origini dal Costruttivismo russo e da quella volontà di realizzare un'arte per il popolo, allontanandosi dalla scultura come strumento nelle mani della borghesia.

Nel 1990 Michael North in un saggio pubblicato sul *Critical Inquiry* annotava però come l'evoluzione più significativa della scultura pubblica degli ultimi trenta anni fosse stata la scomparsa della scultura stessa[400], avallando la tesi attraverso le riflessioni di Rosalind Krauss[401] che sanciva la rottura tra la scultura e il monumento in senso tradizionale, con un venir meno degli artefatti celebrativi del passato[402], con la perdita dell'essere radicata ad un luogo, sigillo in passato di uno specifico evento, con il sintomatico venir meno del piedistallo, la cancellazione di ogni significato simbolico o retorico e l'avanzare della libera astrazione[403]: negli ultimi dieci anni, a suo avviso, il termine scultura era stato utilizzato per riferirsi a cose sorprendenti, e ogni manufatto d'arte sembrava aver voluto rivendicare lo statuto di scultura, legittimazione a suo avviso possibile solo attribuendo ad essa una infinita malleabilità.

Tracciandone la dimensione formale e concettuale degli ultimi quaranta anni, anche Javier Maderuelo affronta i cambiamenti della scultura, che nell'impossibilità di dotarsi di contorni determinati e volumi specifici è stata costretta ad un ripensamento, che la vede non più intesa come 'arte dei volumi nello spazio':

> "la perdita del piedistallo è solo un sintomo, più o meno emblematico di altre declinazioni di responsabilità per quanto riguarda la perdita delle qualità formali della scultura (...): la perdita di materialità e di contorno, cioè, le perdite che portano alla negazione di 'massa' e 'volume' caratteristiche su cui si basa il concetto tradizionale di scultura"[404];

---

[397] J. Canaday, *The Sculptor Nowadays Is the Favourite Son*, "New York Times", 23 November 1964, p. 19.
[398] J. Maderuelo, *El espacio raptado*, cit., p. 30.
[399] I rapporti che vengono a crearsi tra scultura ed architettura non da tutti gli artisti vengono tollerati, come rileva Lucy Lippard: "I concetti di scala sottostante le forme piane di Bladen, le strutture di Smith, le concezioni di Morris e le ripetizioni di Judd, sono molto distinti e spesso opposti gli uni agli altri. Tuttavia tutti questi artisti erano spesso infastiditi dal fatto che le loro opere fossero confrontate con l'architettura". L. Lippard, "Escalation in Washington", in L. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism*, E.P. Dutton, New York 1971, p. 244.
[400] M. North, "The Public as Sculpture: From Heavenly City to Mass Ornament", in AA. VV., *Art and the Public Sphere*, The University of Chicago Press, Chicago 1992, p. 9.
[401] "La scultura nel campo espanso" pubblicato nel 1979 sulla rivista *October* e ripubblicato più tardi nel testo a cura di Elio Grazioli *L'originalità dell'avanguardia ed altri miti modernisti*.
[402] È Brancusi con le sue sculture levigate ad incarnare questo epocale passaggio.
[403] R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia ed altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007, p. 333.
[404] *"La pérdida del pedestal no es más que un síntoma, más o menos emblemático, de otras renuncias que atañen a la pérdida de las cualidades formales de la escultura (...): la pérdida de la materialidad y la del contorno, es decir, pérdidas que conducen a la negación de la 'masa' y del 'volumen', características sobre las que se ha basado la concepción tradicional de la escultura"*. J. Maderuelo, *La pérdia del pedestal*, Círculo de Bellas Artes-Visor Distribuciones, Madrid 1994, p. 21. TdA.

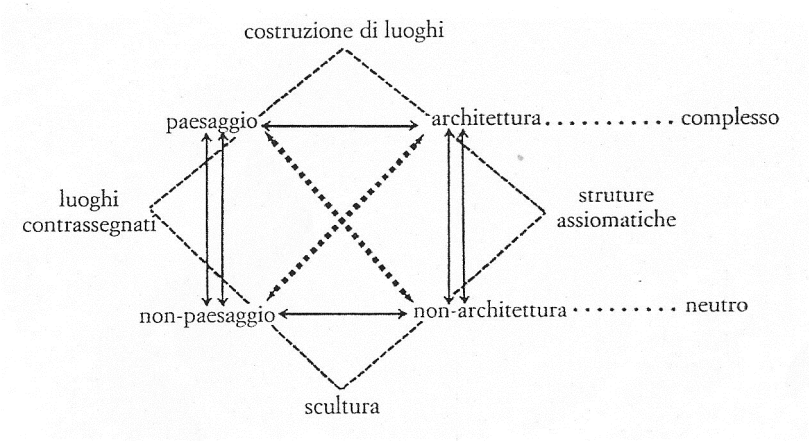
pensando quindi alla perdita della classica posizione di verticalità, dell'armonia delle proporzioni, il rifiuto di materiali pregiati e duraturi, a favore dell'effimero; una preferenza a 'costruire' o 'produrre' piuttosto che dare forma[405], in un venir meno di materialità, interpretata come posizione estrema, che vede la dissoluzione dei confini dell'opera scultorea[406].

È una scultura che confonde tali confini con l'iter che l'ha generata, in una divisione sempre meno netta tra il processo del fare arte e l'arte che emerge da tale processo, tra ciò che è scultura e l'identificazione di ciò che non lo è. Questa inflazione, uso e abuso del termine deriverebbe da una dinamica che vede nel 'nuovo' sempre collegato ad un 'vecchio', una garanzia di accettazione, in una rassicurazione identitaria derivata dal poter ricondurre le esperienze d'oggi ad una evoluzione progressiva delle forme del passato[407]. La Krauss parla di una scultura entrata nella sua condizione negativa, da intendere come delocalizzazione e perdita assoluta di luogo, in una dissolvenza della logica del monumento, commemorativo per antonomasia. La studiosa colloca temporalmente questa frattura alla fine dell'Ottocento, con opere come la *Porte de l'Enfer* e il *Balzac* di Rodin, opere che iniziano una nuova logica che culminerà con i lavori di Brancusi (*Le Coq*, *Cariatides*, *Colonne sans fin*, *Adam et Ève*), testimonianza, nella perdita del basamento, di una totale indipendenza dal contesto a favore di una materialità.

Nel celebre saggio in questione *Sculpture in the Expanded Field* la Krauss vede nell'ibridazione con le altre discipline ed in special modo con l'architettura, un riconcettualizzarsi della scultura, che supera i canoni classici per rivolgersi verso una concezione contemporanea. Ravvisa la fine della scultura autoreferenziale, nella contrapposizione tra architettura e non architettura, paesaggio e non paesaggio. Se nel suo statuto definito la scultura occupava lo spazio tra non architettura e non paesaggio ora gli artisti ne esplorano nuove intersezioni. Ed è tra architettura e paesaggio che si collocano le costruzioni di luoghi (l'opera di Robert Smithson *Partially Buried Woodshed* del 1970 ne costituisce l'inizio,), tra paesaggio e non paesaggio la loro marcatura attraverso segni nel terreno (luoghi contrassegnati, pratica iniziata negli anni Sessanta in cui rientrano opere come *Spiral Jetty* di Smithson e *Double Negative* di Heizer), tra architettura e non architettura la

[405] *Ivi*, pp. 15-33.
[406] *"la posición más extrema de un problema que atañe, de un modo más general, a toda la escultura moderna (...): la disolución de los límites de la obra escultórica. Una definición de escultura tan frecuente como 'el arte de los volúmenes en el espacio' necesitaría una inmediata revisión ya que la característica más acusada desde los años sesenta ha sido, en muchas obras escultóricas, la imposibilidad de definir una silueta concreta, de dotarlas de un contorno que perfile un volumen determinado"*. *Ivi*, p. 23.
[407] Su concetti similari si era orientato anche Umberto Eco che parla di una cultura artistica che rimette in gioco, senza rifiutarli, tutti i portati della cultura precedente. U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962, p. 9.

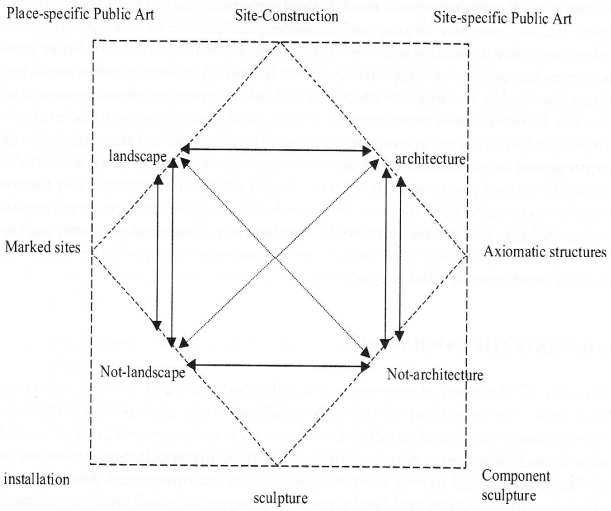
produzione di strutture assiomatiche, le installazioni (tra gli artisti che sperimentarono queste nuove forme Robert Irwin, Sol Le Witt, Brune Nauman, Richard Serra, Christo), che inventano nell'architettura inediti ambienti: le nuove modulazioni strutturano paesaggi e luoghi altri, non più contemplativi ma interattivi.



Siamo davanti ad una scultura intesa come nuova declinazione dell'arte che opera direttamente sul paesaggio, in una fusione che diviene riflessione, coinvolgimento e contatto. Se è il concettualismo ad aver smaterializzato l'opera prescindendo da un contenuto materiale a favore della semplice idea, (come testimoniano Kosuth, Buren, Graham, Barry, che alimentando l'opera con contenuti estetici la concentrano sulla rappresentazione di un concetto), è poi nella Land Art che inizia il recupero del paesaggio come luogo d'intervento, in un'uscita verso ciò che Douglas Crimp definisce 'il museo senza pareti'[408].

Rosalind Krauss ha sviluppato il concetto di 'campo espanso' nel 1979, ma da allora i confini della scultura hanno continuato ad allargarsi e gli artisti hanno continuato a muoversi nella sfera pubblica. Lo studioso Cameron Cartiere parla infatti di un *'further-expanded field'*, un ulteriore campo espanso che potrebbe andare a definire lavori di artisti come Buster Simpson, Nancy Holt e Isamu Noguchi, le cui opere pubbliche sono contemporaneamente *'site construction'*, *'axiomatic structures'*, e *'site specific public art'*[409]. Allo stesso modo gli ambienti creati da Damien Hirst, Joseph Beuys e Louise Bourgeois, 'installazioni' frutto di elementi scultorei e forte connotazione del sito; la multiforme opera scultorea di artisti come Annette Messager o Jessica Stockholder, ponte tra 'scultura' e 'struttura assiomatica' diviene *'component sculptures'*; e infine i lavori pubblici creati per luoghi specifici, come *House* di Rachel Whiteread o *Biddy Mason-Time and Place*[410] di Sheila Bretteville, incorporando *'site constructions'* e *'marked sites'* sono classificati in questo nuovo modello espanso come *'place specific public art'*.

[408] Douglas Crimp, "The Museum Without Walls Reconsidered", in R. de Leeuw, *L'exposition imaginaires*, Gravenhage, 1989, p. 272.
[409] C. Cartiere, S. Willis, *The Practice of Public Art*, Routledge, New York London, 2009, p. 12.
[410] L'opera di Bretteville è uno dei primi esempi di place specific work, in cui lo sviluppo è stato influenzato dalla storia del luogo. Quest'opera d'arte pubblica permanente che si trova nel centro di Los Angeles è un



Un'ulteriore progressione nella riflessione scultorea è quella di Luis Brea[411] che amplia il campo espanso della Krauss aggiungendo un completamento all'analisi dell'evoluzione della forma, considerando il suo uso pubblico, il costituirsi delle forme come segni, linguaggi e oggetti di comunicazione intersoggettiva. Incrociando su un asse cartesiano differenti parametri Brea restituisce quattro differenti forme di scultura che vanno dalla scultura degli anni Settanta che occupa gli spazi esterni (Land Art), a una scultura che inizia ad usare il corpo attraverso interventi intersoggettivi (Body Art e Performance), a una scultura che cerca un'interazione con il pubblico usando dispositivi pubblici di comunicazione (arte che occupa spazi pubblicitari), fino alla scultura come 'pratica sociale' che produce una sfera pubblica, inserendosi direttamente nel tessuto cittadino.



muro con scolpita una cronologia in onore di Biddy "grandma" Mason, ex schiava che divenne ostetrica, proprietario terriero e fondatrice della chiesa episcopale.

[411] Un interessante studio che va ad ampliare la schematizzazione proposta dalla Krauss è quella di Luis Brea in *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90,* in "Arte, Proyectos e Ideas", I, n. 4, 1996, pp. 25-39.

L'interesse di questo studio risiede nell'aver considerato la scultura, che la Krauss indaga solo nelle sue caratteristiche intrinseche e nel contesto concreto di sviluppo, in relazione al contesto comunicativo e sociale, rilevando la dinamicità del percorso che la scultura ha affrontato negli anni, svincolandosi, nel movimento centrifugo a spirale, da un centro che la vedeva essere mero monumento, nella ricerca di una sottoposizione a nuovi impulsi critici.

I tentativi, a mio avviso generalizzanti, di definire questo campo allargato della scultura credo non riescano fino in fondo a restituire un processo sviluppatosi non in maniera graduale, ma per rotture e frammentazioni. Questo imbrigliare all'interno di categorie il campo della produzione scultorea contemporanea corrisponde forse più ad un'esigenza 'normalizzante', ad uso del mercato, del pubblico, dei collezionisti. È attraverso una categorizzazione che si è infatti cercato di rendere meno evanescente e più rassicurante la scultura, senza tener presente che questa definizione allargata, rendendo più labili i confini, ha contribuito alla progressiva 'sdefinizione dell'arte'[412].

Ciò che risulta chiaro, per ricondurre il discorso all'aveo dell'arte pubblica, è che negli ultimi anni si è posta sempre più fiducia nel rapporto tra architetti e scultori, quasi a demandare a questi ultimi di rappezzare quelle falle che l'architettura sembra aver dimostrato, tessendo il rapporto con i fili della giustificazione sociale[413].

[412] Francesco Poli esprime questo disagio che lo ha portato a voler ripercorrere le tappe della scultura riconsiderando però le sue radici storiche. Cfr. F. Poli, *La scultura del Novecento*, Laterza, Bari 2006.

[413] È doveroso segnalare l'ampio discorso che potrebbe essere aperto sul problema dell'archiscultura. Ci si limiterà a segnalare mostre importanti che hanno tracciato questo discorso interdisciplinare tra le arti, ricordando la mostra *ArchiSculpture* aperta in diverse sedi europee (Fondazione Beyler a Riehn, presso Basilea, Kunstmuseum di Wolfsburg e Guggenheim Museum a Bilbao) tra il 2004 ed il 2006, e la mostra al Palazzo ducale di Genova del 2004-2005, *Arti & Architettura 1900/2000*.

2.2 New genre public art

"The new public art demands and invites communication and the engagement of others"

Mary Jane Jacob

"We create maps of language that represent cultural pilgrimages and metaphoric journeys of transformation and empowerment"

Houston Conwill, Estella Conwill Májozo

L'arte pubblica negli ultimi quaranta anni ha subito profonde trasformazioni diversificandosi rispetto all'arte passata, e, in una prospettiva *community oriented*, è finita con l'andarne ad intercettare i mutamenti, in un coinvolgimento che si fa sociale e politico, con azioni che non si limitano più solo e strettamente al campo visivo, ma in un approccio impegnato in termini di intervento ed azioni comunitarie. Interventi di de-design[414], orientati al disturbo delle percezioni consolidate incontrano il loro fine nell'attivazione di nuovi significati. Si tratta di un nuovo modello di arte che prende le distanze dall'arte pubblica più convenzionale, quella finanziata attraverso i vari 'percento', e definitasi più che altro materialmente in relazione ad uno spazio altrettanto reale. È una nuova sensibilità ora ad essere esibita: il contenuto umano di un dato progetto[415]. Un'arte che sia radicata in un luogo, ma anche collocata in un tempo, che si problematizza, e cerca di "esporre contraddizioni e adottare una relazione ironica, sovversiva con il pubblico a cui si riferisce e lo spazio pubblico in cui si manifesta"[416]. Quell'arte che William Thomas Mitchell denomina "arte pubblica critica", in contrapposizione all'arte pubblica utopica, figlia diretta delle avanguardie, che "pretende di costruire una sfera pubblica ideale, un *nonsite*, un paesaggio immaginario"[417]. Quell'arte che Hilde Hein vede non come risultato ma come processo[418], che secondo Mary Jane Jacob non rappresenta un nuovo modo di lavorare, ma piuttosto un modo di lavorare che ha trovato il suo tempo[419], la cui importanza secondo Malcolm Miles risiede nell'aver risolto le contraddizioni dell'arte pubblica attraverso la ridefinizione del 'pubblico' e dello 'spazio', sovvertendo anche la separazione tra pubblico e privato[420]. Un'arte pubblica che sembra

[414] M. Miles, *Art, space and the city*, cit. p. 131.
[415] Lacy afferma che la storia di questa nuova public art "non è stata costruita su materiali e mezzi artistici, ma su concetti di pubblico, relazione e comunicazione". S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 28. TdA.
[416] W. J. T. Mitchell, "Introduction: Utopia and Critique", in AA. VV., *Art and the Public Sphere*, cit., p. 3.
[417] *Ibidem*.
[418] H. Hein, *Public Art. Thinking museums differently*, AltaMira Press, Lanham 2006.
[419] *"The new public art is not so much a movement of the nineties, a new way of working, as a way of working that has found his time"*. M. J. Jacob, in Lacy, *Mapping*, cit., p. 30.
[420] M. Miles, *Art space and the city*, cit., p. 102.

dunque voler tracciare un nuovo territorio, collocandosi "tra l'arte, l'architettura, il design nel contesto di piani di sviluppo o nella rigenerazione urbana delle città"[421] nella ricerca non tanto di una sua utilità sociale, quanto nel cambiamento di prospettiva e nel tentativo di una ridefinizione stessa di arte, non come 'prodotto', ma come 'processo', 'azione etica'[422]:

> "Sia che si tratti di opera come gesto simbolico o azioni concrete, questa nuova arte deve essere valutata in modo poliedrico per spiegare il suo impatto non solo sull'azione, ma sulla coscienza, non solo sugli altri, ma sugli artisti stessi, e non solo sulle pratiche artistiche, ma sulla definizione di arte. Al centro di questa valutazione è una ridefinizione che potrebbe sfidare la natura dell'arte come la conosciamo, l'arte non in prima istanza come un prodotto, ma come un processo di ricerca di valore, come un insieme di filosofie, un'azione etica, e un aspetto di un più ampio ordine socioculturale"[423].

L'artista Suzanne Lacy nel testo *Mapping the Terrain*[424]*,* che raccoglie le posizioni di dieci artisti sull'interazione sociale, ha intercettato questa nuova sensibilità definendola *new genre public art* in una connessione che la vuole implicata in termini di impegno e di coinvolgimento, dando voce a minoranze fino a quel momento ai margini della società, e trovando proprio nella marginalità l'opportunità di aprirsi a tematiche altre:

> "da distinguere sia nella forma che nelle intenzioni da quella che è stata chiamata public art – termine utilizzato negli ultimi venticinque anni per descrivere sculture ed installazioni situate in luoghi pubblici. A differenza di ciò che fino ad ora è stata definita arte pubblica, la new genre public art – arte visuale che utilizza sia media tradizionali che non, per comunicare ed interagire con un pubblico ampio e diversificato su questioni direttamente rilevanti per la loro vita – è basata sull'impegno"[425].

---

[421] A. Remesar "Repensar el paisaje desde el río", in *Arte público. Actas. Arte y Naturaleza*. Huesca 1999, Huesca, Diputación de Huesca, 2000, p. 196. TdA.

[422] Su questo discorso si veda la posizione di M.G. Mancini, *L'arte nello spazio pubblico: una prospettiva critica*, Salerno, Plectica, 2011, p. 25.

[423] *"Whether it operates as symbolic gesture or concrete action, new genre public art must be evaluated in a multifaceted way to account for its impact not only on action but on consciousness, not only on others but on the artists themselves, and not only on other artists' practices but on the definition of art. Central to this evaluation is a redefinition that may well challenge the nature of art as we know it, art not primarily as a product but as a process of value finding, a set of philosophies, an ethical action, and an aspect of a larger sociocultural agenda"*. Cfr. S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 46. TdA.

[424] Il testo edito nel 1995 raccoglie i risultati di una conferenza tenutasi nel 1991 al San Francisco Museum of Modern Art, che ha previsto un ritiro di tre giorni per una trentina di critici, curatori e artisti, organizzata da Suzanne Lacy e da Leonard Hunter sulla base di un'esperienza precedente: *City Sites: Artists and Urban Strategies* promossa nel 1989 a Oakland dal California College of Arts and Crafts, come serie di conferenze in cui gli artisti hanno portato avanti dibattiti. Gli artisti in questa sede hanno discusso il loro lavoro e sviluppato strategie per raggiungere il pubblico. I luoghi scelti per questi dibattiti sono stati luoghi vicini alla comunità: "ricoveri per i senzatetto, biblioteche, chiese, case di riposo, scuole elementari, e discoteche". Il pubblico raggiunto è stato molto vasto ed ha incluso non solo professionisti delle arti, ma tutte le persone che si muovevano in questo ambiente interessate a questo dibattito. Lacy considera *City Sities* un modello per la *new genre public art*, arte socialmente impegnata e pensata per pubblici differenti. S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 11.

[425] *Ivi*, p. 19. TdA.

Sono problematiche importanti quelle avanzate nel corso del simposio del 1995, problematiche che cercano sia di individuare criteri comuni di definizione, sia di tirare le fila di una più approfondita indagine critica: artista, pubblico, comunità, museo, curatore non incontrano i loro significati abituali ma li sovvertono. Un artista che collabora con il pubblico, un pubblico nuovo, in cui nuovo non va inteso come allargamento del bacino di utenza, quanto come vera e propria sostituzione[426]. Una comunità richiesta e necessaria indotta alla riflessione, empatica ed interattiva, che rifugge il monologo dell'artista, e richiede un ascolto diffuso, che implica l'obbligo di accogliere e di comprendere altre voci[427]. Un'istituzione museale non più fine ultimo dell'intervento e modello di riferimento, ma rimpiazzata dalla complessità della società, e una riscrittura della figura del curatore, che diviene "collaboratore, facilitatore e cassa di risonanza"[428], "un medium per propagare le idee e concettualizzare"[429], in un ruolo fondamentale il cui controllo mira a filtrare i facili plausi derivabili dalle intenzioni sociali dell'opera[430].

Tra gli assunti affrontati sembrano risultare urgenti negli inediti panorami della nuova arte i problemi 'dell'intenzione' e 'dell'efficacia', che Lacy struttura partendo da una domanda di Arlene Raven *'Does the artist's intention to do good mean that the work is, in fact, good?'*[431] evidenziando come il proposito iniziale dell'artista non possa esprimere i molteplici livelli sui quali l'opera d'arte si muove[432]. A preannunciarsi è quindi una dicotomia tra intenzione soggettiva dell'artista, e valutazione che a sua volta si forma su un sistema di credenze soggettive materializzatosi. In merito invece all'efficacia come criterio valutativo Lacy si pone delle domande[433] arrivando a concludere che la mera percezione della nozione di cambiamento sia insufficiente per poter valutare la *new genre public art*, ma come ad essere necessaria sia la considerazione simultanea di tradizioni sociali ed estetiche, che implicano sia il considerare il ruolo dell'arte come simbolo, sia la portata reale di un'opera, quella cioè che possa dimostrare una effettiva interazione.

---

[426] *"The audience has not expanded but has been substituted"*. M.J. Jacob, "An unfashionable audience", in S. Lacy, cit. p. 59.
[427] Cfr. Suzi Gablik in S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 35.
[428] M. J. Jacob, in S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 41.
[429] L. Lippard, in S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 42.
[430] È cambiato il pubblico ed è cambiato l'artista, di conseguenza anche la critica è dovuta cambiare adattandosi alle varie percezioni di significati recepite da un pubblico così diversificato. Cfr. S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 28.
[431] A. Raven, *Art in the Public Interest*, cit., p. 2.
[432] S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 181.
[433] Lacy si rivolge una serie di domande: "L'arte pubblica è efficace quando riflette un'armonia di forma o di prospettiva? È efficace quando il pubblico interviene o è coinvolto in qualche modo? (…) Un lavoro attualizzato è più efficace di una proposta? Il numero di persone coinvolte è un criterio per stabilire il successo? Un lavoro è più efficace se una comunità è mobilitata nel raggiungimento di un fine? (…) La forma o l'impatto visivo hanno la precedenza sull'accessibilità dell'opera ai residenti della comunità?". *Ivi*, pp. 182-183. TdA.

È dunque un nuovo modo di agire quello che si prospetta tra gli artisti il cui intento diviene quello di stabilire i valori insiti nel lavoro artistico, tessendoli in modo da costruirne il loro significato[434], caratterizzato dall'essere un'arte socialmente impegnata e che implica anche una riflessione sui mezzi che va ad utilizzare.

In merito alle origini storiche questa nuova arte pubblica è radicata negli eventi degli anni Sessanta e legata al marxismo, al femminismo e all'ecologia, con la disattesa di arte come merce, sottoposta a leggi di marketing, e l'evidente recupero del ruolo dell'artista che assume, come già in clima avanguardista, quello di rivoluzionario. Saranno le pratiche attiviste degli anni Settanta ed Ottanta che secondo Suzanne Lacy possono esser fatte rientrare a pieno in quel modello che si contraddistingue per l'elemento interazione[435] in cui sia l'artista che il pubblico assumono ruoli ben precisi. Ed è seguendo questa prospettiva che Lacy ricostruisce la storia della *new genre public art* non come storia dei mezzi artistici, ma come pratica basata sull'ascolto, la relazione e l'*engagement*[436]. A suo avviso quattro sono i fattori che hanno portato ad un interesse crescente verso questa nuova arte: la crescita della discriminazione razziale, la reazione al conservatorismo politico degli anni Ottanta e Novanta, i tentativi di censura verso gli artisti omosessuali, donne e appartenenti a differenti gruppi etnici, ed in ultimo un interesse maturato di riflesso ad una attenzione crescente su problemi di natura ecologica, ambientale e di salute pubblica[437].

Anche Arlene Raven aveva intercettato questa nuova tendenza nell'arte, parlando di *art in the public interest* identificandola in un'arte che utilizza media differenti e che volutamente cerca un'ibridazione con le questioni sociali[438]. Parla dunque di artisti che operano come agenti sociali impegnati "a rivelare la condizione e perorare la causa dei diseredati e degli svantaggiati, ed incarnare ciò che gli artisti intendono come valori umanitari"[439]. Secondo la Raven l'arte pubblica "non è più un eroe su un cavallo", ma l'*art in the public interest* ne estende le possibilità, includendo in essa una critica delle relazioni dell'arte nel dominio pubblico[440]. Anche il critico

---

[434] *Ivi*, p. 181.

[435] Lacy parla di una interazione attiva, non mediata e modulata in base alle tecniche artistiche. A questo proposito condanna l'inopportuna critica mossa dalle pagine di *Art Papers* in cui si attacca la nozione di coinvolgimento del pubblico tirando in causa la mostra *Culture in Action*, sostenendo che se gli artisti avessero veramente voluto essere interattivi, 'avrebbero dovuto utilizzare la tecnologia interattiva del video!'. Si veda S. Lacy, "Debated Territory: toward a Critical Language for Public Art", in S. Lacy, *Mapping*, cit., pp. 171-185.

[436] Suzanne Lacy insiste più volte su questo termine.

[437] Di conseguenza le tematiche e le problematiche dell'arte pubblica hanno riguardato proprio il razzismo, la violenza contro le donne, la censura, l'AIDS e i danni ecologici. Cfr. S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 29.

[438] Oltre a Suzanne Lacy e Arlene Raven hanno parlato di *new genre public art* Suzi Gablik in *The Reenchantment of Art* in cui delinea figure di artisti, soprattutto donne che hanno operato in questa direzione e Charlene Spretnak con *States of Grace* che tra le prime ha voluto spostare quell'asse di scissione dell'arte dalla vita, verso un ethos più partecipatorio.

[439] A. Raven, *Art in the public interest*, cit., p. 4.

[440] *Ivi*, p. 1.

Michael Brenson intercetta questa nuova tendenza nell'arte perorandola come una prova della crescente insoddisfazione tra gli artisti caratterizzata dal materialismo[441].

Le posizioni di Suzanne Lacy e di Arlene Raven presentano punti di contatto nel momento in cui entrambe appaiono concordi nel ravvisare i mutamenti della figura e del ruolo dell'artista, che all'interno del processo di interazione si posiziona "in un rapporto orizzontale di collaborazione"[442], e del ruolo che assume il pubblico coinvolto[443]. Risultano però differenti in merito alle origini storiche di questa nuova arte. Suzanne Lacy, come si accennava in precedenza, le collega a gruppi di avanguardia differenti, come le artiste femministe o a quelle frange di artisti interessati all'attivismo sociale e alla politica di sinistra, che hanno ridefinito il pubblico e le metodologie di collaborazione[444]. Arlene Raven invece ne intercetta le radici nel Costruttivismo russo e nella Bauhaus in una linea che attraversa i gruppi di artisti attivisti degli anni Sessanta e Settanta, secondo un obiettivo comune di rivitalizzazione di uno dei pensieri cardine delle avanguardie storiche, quello di integrare arte e vita.

Nell'analisi critica di questa inedita percezione ne emerge che l'avanguardia della nuova arte pubblica risiede nell'aver scardinato la credenza che solo il museo possa farsi baluardo di conoscenza, permettendo all'arte di scendere nella sfera pubblica sociale, e nell'aver individuato il suo pubblico, non trasmettendogli una spesso non comprensibile auto espressione artistica, ma coinvolgendolo dal principio. Cambiano gli artisti, cambiano i curatori, cambia il pubblico e gli stessi lavori d'arte sembrano modularsi a seconda dell'esigenza, come ravvisa Mary Jane Jacob che ne elenca tre differenti categorie. Opere che assumono un ruolo emblematico, con oggetti ed azioni che incarnano un problema sociale, e attraverso la loro presenza in un luogo sperano di ispirare un cambiamento. Opere che funzionano come supporto, pensate e create dall'artista per essere di sostentamento ad una particolare problematica sociale, e opere di tipo partecipativo, che esibiscono la volontà di produrre un effetto duraturo sulla vita dei soggetti coinvolti[445].

La vera novità di questa nuova arte, che ha saputo ricollegarsi alla realtà in maniera concreta radicandosi in un vissuto comunitario, credo risieda sia in una pura volontà di connettersi ad un contesto vero, sia nella nuova fiducia data alla comunità, che ha preso

[441] M. Miles, *Art Space and the City*, cit., p. 167.
[442] L. Perelli, *Public Art. Arte, interazione e progetto urbano*, Franco Angeli, Milano 2006, p. 53.
[443] In merito all'argomento artista e pubblico Vd. *quivi* § 1.3 e 1.4.
[444] "*An alternative history of today's public art could be read through the development of various vanguard groups, such as feminist, ethnic, Marxist, and media artists and other activists. They have a common interest in leftist politics, social activism, redefined audiences, relevance for communities (particularly marginalized ones), and collaborative methodology"*. S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 25.
[445] M.J. Jacob, in S. Lacy, *Mapping*, cit., pp. 53-54.

coscienza del peso sociale fino ad allora inconsapevole di avere, il tutto a favore di una diffusa democratizzazione dell'arte, attraverso quel suo carattere *nonexclusionary*[446].

2.2.1 Progetti, dinamiche, tematiche

In merito alle tematiche affrontate dall'arte pubblica *new genre* andare ad identificare i vari interventi nel segno di una bandiera comune non ne garantisce il giusto approccio, vista la varietà dei processi[447]. Legandosi a progetti spesso effimeri, politicizzati e connessi al locale piuttosto che al globale l'arte pubblica si è espressa sotto varie forme e mezzi[448]. Pensiamo alle opere di Jenny Holzer, Barbara Kruger, Alexis Smith, Hans Haacke, Krzysztof Wodiczko[449], Martha Rosler[450], John Malpede[451], alle performance di Suzanne Lacy, Peggy Diggs[452], Mary Jane Jacob, alla scultura sociale dei seguaci di Joseph Beuys, ai contro monumenti di Jochen Gerz, ai progetti del NAMES[453].

Questi artisti affrontano tematiche sociali come la diversità culturale, l'ecologia, la violenza domestica o problematiche come il disagio sociale e l'AIDS.

Ricordiamo negli Stati Uniti le performance 'ecologiche'[454] di Mierle Laderman

---

[446] *Ivi,* p. 59.

[447] È anche vero che tali progetti incontrano caratteristiche comuni nell'essere processi piuttosto che oggetti, nell'essere estranei al mercato dell'arte, affrontando problemi di natura pubblica.

[448] La *new genre public art* come supporto artistico, per esempio, ha spesso utilizzato il video in virtù della possibilità che offre di veicolare il messaggio ad un vasto pubblico. Il mezzo video è divenuto oggi parte integrante di qualsiasi lavoro site specific per un immediato accesso che impedisce di confinare la diffusione dei significati ad una cerchia ristretta in un circoscritto lasso temporale.

[449] Si segnala il progetto *Homeless Vehicle Project* in cui l'artista riflette sul problema dei senza tetto.

[450] Si rimanda al progetto strutturato in tre parti, *If You Lived Here* in cui si affronta, tra gli altri, il problema della gentrificazione e dei senza fissa dimora.

[451] L'artista ha spesso lavorato con i senzatetto di Los Angeles.

[452] Tra le performance più conosciute e che forse meglio riescono a mostrare lo spirito di questo nuovo genere di arte ricordiamo *The Domestic Violence Milk Carton* in cui l'arte sconfina nella sfera pubblica domestica. Il progetto è stato gestito da Creative Time di New York e ha trovato il suo incipit nelle interviste a due donne vittime di violenza domestica. Diggs ha realizzato quattro disegni per il cartone del latte recanti la scritta *"When You Argue at Home, Does it Always Get Out og Hand?"* il tutto accompagnato da un numero di telefono. Nel gennaio del 1992 1.500.000 cartoni di latte sono stati distribuiti nei supermercati di New York e del New Jersey. Peggy Diggs ha adottato la strategia della produzione e diffusione di massa proprio per contrastare il fare elitario dell'arte alta.

[453] Ricordiamo l'enorme coperta recante i nomi dei morti di AIDS, *NAMES Project AIDS Memorial Quilt*, in cui i critici hanno voluto sottolineare la dimensione di arte come rituale. Secondo Weinstein *"A quilt is a map of devotion to doing and using as well as to completion and what the reading of names does for me is fill out the artwork into something temporal, multisensual, communicative: a ritual"*. M. Miles, *Art space and the city*, cit., p. 174.

[454] Sara Selwood parla di questa connotazione ecologica che posseggono alcuni progetti di arte pubblica, affermando come sia la giusta impostazione che le commissioni di arte pubblica dovrebbero riuscire a raggiungere nel futuro. *"The aspiration which public art commissions in the future should seek to achieve"*. Cfr. S. Selwood, *The Benefits of Public Art*, Policy Studies Institute, London 1995, p. 26.

Ukeles[455] con il dipartimento di igiene di New York, il rituale di pulizia del Rio Grande di Dominique Mazeaud[456], il gruppo di studio organizzato nel Belize da Mark Dion con il *Chicago Urban Ecology Action Group* come parte di *Culture in Action*, il lavoro di Helen e Newton Harrison[457].

Emblematico in questa categoria il progetto di Betsy Damon *Keepers of the Waters* realizzato nel 1998 a Chengdu, nella provincia cinese di Sichuan. Nato per sensibilizzare i residenti sull'inquinamento delle acque del fiume utilizzate sia per lavare che per cucinare[458], l'istallazione più interessante sviluppata per questo lavoro consistette nel drappeggiare i gradini di una casa del tè a Chengdu con seta bianca macchiata dallo sciogliersi del ghiaccio ottenuto con le acque inquinate del fiume. Questo progetto ha generato una grande eco e l'artista è stato invitato a realizzare il Living Water Garden, primo parco ecologico nel centro della città, con al suo interno una grande installazione che quotidianamente purifica l'acqua del fiume rendendola potabile[459].

Tra le opere che affrontano disagi sociali, la performance di Suzanne Lacy *The Crystal Quilt* (**fig. 8**) del 1987 ha visto la presenza di 430 donne di ogni età vestite in nero, ritrovarsi a discutere su successi e delusioni, di speranze e timori, sullo sfondo di una colonna sonora di voci, udibili al pubblico, che riprendeva tali riflessioni[460]. Richard Bolton con un'istallazione multimediale del 1992 *Subject: Male Violence* ha organizzato un forum in cui gli spettatori

[455] Ukeles affronta il tema dei rifiuti che minacciano di divenire un pericolo per la società. Tra le performance realizzate ricordiamo *Touch Sanitation* del 1978 e andata avanti per undici mesi, in cui l'artista lavora sulla psiche dei netturbini che gestiscono i rifiuti, stringendo loro la mano e dicendo grazie. L'artista ha visitato i 5 distretti di New York e stretto la mano a 8500 operai: "è stato un lavoro di otto ore al giorno (...) ho detto grazie per il mantenimento di New York City". La vera opera d'arte diviene la stretta di mano in un tentativo dell'artista di comunicare con i lavoratori per superare le barriere. La peculiarità è quella di saper trasporre il significato dell'opera incarnandola in atti simbolici. Secondo Gablik tale lavoro è riuscito a trasmettere la gioia della creatività (Cfr. M. Miles, *Art space and the city*, cit., p. 184) aprendo la strada ad un'arte *listener centered* piuttosto che *vision oriented* che affonda le radici in un ascolto del sé, trasmettendolo alla comunità attraverso un'empatia (cfr. S. Gablik, in S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 82). L'artista ha realizzato anche la performance *Wash* in cui ha lavato a mano il pavimento esterno di una galleria, azione stereotipo della vita domestica.

[456] L'artista si ispira a Beuys e alla scultura sociale. Nel 1993 ha trascorso tre settimane viaggiando attraverso la Carolina del Nord per incontrare ambientalisti, e raccogliere campioni di terreno e di acqua. La sua opera più nota rimane il *Great Cleansing of the Rio Grande* iniziata nel 1987, un percorso a piedi attraverso il corso prosciugato del fiume Santa Fe, affluente del Rio Grande, il settimo giorno di ogni mese, dedicato alla raccolta di rifiuti.

[457] S veda E. Heartney, "Ecopolitics/Ecopoetry: Helen and Newton Harrison's Environmental Talking Cure", in N. Felshin, *But is it Art?*, cit., pp. 141-164.

[458] Il progetto è un adattamento di un precedente progetto sviluppato dall'artista in Minnesota.

[459] L'artista a proposito del progetto ha affermato: "il mio lavoro è azione, azione che motiva, collega, e forse a volte cambia la vita". B. Damon, *Chengdu Living Water Garden*, online www.keepersofthewaters.org, ultima consultazione 28 Settembre 2011.

[460] *Crystal Quilt* con 400 anziane donne vestite di nero sedute attorno a tavoli gialli e rossi, in conversazione tra loro su temi come la vecchiaia, la vita e la morte. L'opera ci offre l'occasione per ricordare i tre parametri fissati dall'artista per valutare il successo del lavoro: porre sotto analisi la qualità dell'esperienza performativa per i partecipanti e per il pubblico, valutarne il potenziale per poterlo utilizzare come modello in altre circostanze, indagare gli effetti messi in moto a lungo termine. Ne ricaviamo un approccio tutto nuovo all'opera che cerca di penetrare dal di dentro, attraverso l'esperienza nel reale. S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 81.

potessero dire la loro in merito alle personali esperienze di violenza domestica. L'artista ha offerto ai visitatori la possibilità di accedere ad una serie di libri, riviste, ritagli di giornale e videotape. Il progetto *Flood/Diluvio: A Volunteer Network for Active Participation in Health Care,* presentato a Chicago nel 1992, è sopravvissuto alla mostra per oltre due anni, divenendo la base per la creazione di un centro che ha fornito generi alimentari e uffici di consulenza e di sensibilizzazione sull'HIV, generando un'opera intesa come *"call for change"*[461].

Interessante il caso dell'Art Studios con studi d'arte aperti nel nord dell'Inghilterra in un partenariato tra artisti, enti pubblici locali e sanità. Nato nel 1986 il progetto risponde all'esigenza di disciplinare i casi di disagio psichico nelle aree di Sunderland, North Tyneside e South Tyneside, attraverso incontri e percorsi d'arte. Uno degli obiettivi dichiarati dall'*Art Studio* di Sunderland è quello di "elevare il ruolo delle arti visive nell'ambito dell'assistenza quotidiana nella salute mentale, ed aumentare la consapevolezza della salute mentale"[462]. Il successo dell'iniziativa ha portato l'Artist Agency a studiare i bisogni sociali di categorie come gli anziani e le minoranze etniche, cercando di strutturare risposte attraverso l'arte.

Nell'alveo della *new genre public art* rientrano progetti che hanno operato in un'ottica sociale intesa come riqualificazione. Penso per esempio a *Where is Fairfield?* di Seyed Alavi, progetto interattivo d'arte pubblica frutto della collaborazione dei membri della città di Fairfield in California, nato per esplorare il senso di città e accrescere la consapevolezza della comunità. La domanda, presentata alla comunità attraverso differenti mezzi di comunicazione e contesti, cerca di ispirare un senso di orgoglio della comunità, in un suo manifestarsi nel lungo termine.

Il *Project Row Houses* è un progetto site specific di scultura sociale, condotto a Huston in Texas, che coinvolge in maniera attiva un collettivo di artisti che ha dedicato diciassette anni alla riqualificazione, rivitalizzazione e sviluppo di un sito culturale, in un'iniziativa che si muove a metà tra l'arte e le reali necessità di vita della comunità. L'esigenza nasce da uno sviluppo della città che ha portato ad un impoverimento del tessuto cittadino e ad una ridistribuzione della popolazione. Condotto dagli artisti Rick Lowe e Deborah Grosfeldt è stato promosso nel quartiere di Third Ward, per contrastare la progressiva conversione di abitazioni civili in servizi commerciali. Istituita dal 1993 questa organizzazione artistico culturale si fonda sul principio che l'arte possa essere una buona base per rivitalizzare quartieri degradati, partendo da quel concetto di scultura sociale di Joseph Beuys che ha traslato la scultura da forma d'arte ad attività sociale. Si tratta di un esempio di arte che attraverso la

[461] Cfr. C. Cartiere, *Re/placing Public Art*, VDM Verlag Dr. Mueller, Saarbruecken 2010, p. 52.
[462] *"To elevate the role of visual art within mental health day care, and raise the awareness of mental health"*, cfr. M. Miles, *Art space and the city*, cit., p. 171. TdA.

ridefinizione del suo statuto sfida i tradizionali processi di produzione artistica andando ad operare fuori dai sistemi convenzionali.

Oggi sono molti i gruppi che operano in una dimensione sociale, muovendosi su piani differenti: gli Stalker in Italia, Henrik Plenge Jakobsen e il gruppo Superflex in Danimarca, Ala Plastica a Buenos Aires, Maurice O'Connell in Irlanda, MuF a Londra, Huit Facettes in Senegal, Ne Pas Plier a Parigi, Ultra Red a Los Angeles, Temporary Services a Chicago, il collettivo austriaco WochenKlausur. Questi artisti si sono fatti promotori di una forma d'arte pubblica dialogica in quanto basata sull'ascolto delle varie comunità. Quello che va ad unire artisti così eterogenei è il modo provocatorio con cui si aprono a nuove ipotesi di ibridazioni tra il mondo dell'arte, quello sociale e quello politico, e sulle nuove esperienze che l'estetica è in grado di alimentare: ciò che avviene è una messa in condivisione delle proprie conoscenze a favore di un "*provisional sense of collectivity*"[463].

Tra le personalità più interessanti nel campo della *new genre of public art* Mary Jane Jacob[464], che esprime l'esigenza di ricollocare il pubblico al di fuori del 'centro' dell'arte, cambiando sia le definizioni di pubblico, che le nozioni di arte[465]. È a lei che si deve la curatela di mostre innovative: *Places with a Past* (1991), *Culture in Action* (1992-94) e *Conversations at The Castle* (2000)[466]. Organizzate al di fuori del tradizionale spazio del museo o della galleria sono divenute un modello per nuovi progetti di arte pubblica su base comunitaria.

Places with a Past è la mostra che ha visto l'installazione di diciannove opere *site specific* nella città di Charleston[467], nella considerazione della città non come sfondo, ma come "ponte tra le opere d'arte e il pubblico"[468], promuovendo un dialogo tra l'arte e la dimensione sociale del luogo:

> *"...gender, race, cultural identity, considerations of difference... subjects much in the vanguard of criticism and art-making (...) The actuality of the situation, the fabric of the time and place of Charleston, offered an incredibly rich and meaningful context for the making and siting of publicly visible and physically prominent installations that rang true in [the artists] approach to these ideas"*[469].

---

[463] In merito a questo discorso si veda Kester, *Conversation Pieces*, op. cit., capp. III e IV.

[464] Curatore indipendente con base a Chicago, in passato chief curator del Museum of Contemporary Art di Los Angeles e del Museum of Contemporary Art di Chicago.

[465] "*Resituate audience outside the art center, whether in the city-at-large or within a community (…) site-specific public projects challenge definitions of audience as much as notions of art"*. Cfr. M.J. Jacob, "Outside the loop", in M.J. Jacob, M. Brenson, E.M. Olson, *Culture in Action. A public art program of sculpture Chicago*, Washington Bay Press, Seattle 1995, pp. 50-61, qui in p. 53.

[466] Si rimanda all'intervista realizzata alla curatrice nell'ambito di *La generazione delle immagini* una serie di conferenze internazionali dedicate all'arte contemporanea, organizzata dal Settore Giovani del Comune di Milano: http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/jacob.htm.

[467] Si ricordi che già nel 1978 la città era stata 'invasa', con la mostra '*Pietro Consagra Iron Sculptures',* in occasione del Festival Spoleto-Usa, dai *Bifrontali* colorati di Pietro Consagra.

[468] *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, cat. mostra a cura di M. J. Jacob, New York, Rizzoli 1991, p. 19.

[469] *Ivi*, p. 17.

Culture in Action[470] è invece una mostra del 1993 tenutasi a Chicago, nata nelle intenzioni del curatore per contrastare e criticare il concetto di arte pubblica, e per colpire la classica concezione di scultura[471]. Ha visto l'installazione di sette progetti[472] in diversi quartieri, realizzati attraverso il coinvolgimento attivo dei cittadini[473]. È il cambiamento di prospettiva la novità della mostra, che vede lo spettatore non più solamente osservare gli artisti al lavoro, secondo una consuetudine che si era diffusa in città nel tentativo di rendere l'arte più democratica, ma contribuire in prima persona all'opera, in un'inedita comunicazione tra artista e pubblico. La mostra ha saputo evolversi e allontanarsi dal mero concetto del *site specific*, approcciandosi invece a questioni sociali di interesse comune per la comunità con la quale si è scelto di lavorare. La mostra è stata molto commentata[474] e criticata per aver troppo demistificato l'arte, rendendola un 'lavoro sociale', e per aver dato vita a effimeri processi d'arte, accuse a cui la curatrice ha risposto sottolineando che:

> "L'arte pubblica si è spostata da oggetti di grandi dimensioni, a progetti fisicamente e concettualmente site specific, alle preoccupazioni di un pubblico specifico, passando così da una funzione estetica, a una funzione di progettazione fino ad una funzione sociale. Piuttosto che servire a promuovere lo sviluppo delle città americane, come ha fatto alle origini, sul finire degli anni Sessanta, è ora vista come un mezzo per stabilizzare lo sviluppo della comunità nei centri urbani. Negli anni Novanta il ruolo dell'arte pubblica è passato dal voler rinnovare l'ambiente fisico al voler migliorare la società, dalla promozione delle qualità estetiche al contribuire alla qualità della vita, dall'arricchire la vita a salvare vite"[475].

---

[470] Questa mostra è considerata un vero caposaldo e sono diversi gli autori che le associano il concetto di *new genre public art*: Kwon, *One place after another*, 2002; Lewitzky, *Kunst für alle?*, 2005; Möntmann, "Community based art", in *Skulptur Projecte Münster*, 2007.

[471] Secondo lo studioso Erik Hagoort questo progetto, insieme con l'organizzazione nello stesso anno del primo cooking meeting chiamato *True to Life* come evento in una galleria di New York da parte dell'artista Rirkrit Tiravanjia, ha segnato la svolta dell'arte dell'incontro (*ontmoetingskunst):* "Perché per tutte le loro differenze, hanno condiviso un'importante caratteristica comune: ... il pubblico si aspettava di interagire... entro un quadro definito dall'artista ... l'incontro è stato l'essenza, senza guardare un oggetto d'arte o partecipare ad uno spettacolo…". Cfr. E. Hagoort nel testo *Good Intentions. Judging the Art of Encounter*, cit. in E. Fotiadi, *The Game of Partecipation of public art*, Shaker Publishing, Maastricht 2011, p. 26.

[472] Tra i progetti più interessanti ricordiamo il lavoro *Commemorative boulders* di Suzanne Lacy che presenta macigni dislocati in città che ricordino donne importanti della città, il campo ecologico urbano di Mark Dion, il lavoro strutturato da Inigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario* che ha dimostrato la possibilità di lavorare con le gang di strada utilizzando i nuovi media, attraverso una decodifica delle immagini di massa e una traslitterazione verso significati più personali. L'artista ha collaborato con il quartiere latino di Chicago creando *Street Level Video* che coinvolgessero l'intera comunità attraverso interviste. Il progetto ha mirato a sviluppare l'identità collettiva della comunità cercando non solamente di creare un lavoro artistico, ma di valorizzare un'intera rete sociale che ne diviene parte.

[473] È il comunicato della mostra a mettere in evidenza la portata innovativa del progetto, si legge infatti: *"Culture in Action established a new vocabulary within the genre of urban-oriented sculpture exhibitions.... [It] tested the territory of public interaction and participation; the role of the artist as an active social force; artist-driven educational programming as an essential part of the artwork; and projects that existed over an extended period of time, not just as spectator-oriented objects for brief viewing"*.

[474] Kwon riporta le posizioni di vari critici. Dan Cameron per esempio parla di questa mostra come un punto di passaggio dalla site sculpture alla post-site sculpture. Heleanor Heartney individua in questa tendenza non tanto una logica progressione nello sviluppo della scultura, quanto un capovolgimento radicale nell'approccio. M. Kwon, *One place after another*, cit., pp. 110-111.

[475] Cfr. M.J. Jacob, in M. Kwon, *One place after another*, cit., p. 111. TdA.

In virtù delle esperienze maturate in passato Jacob fu coinvolta nell'organizzazione di una mostra per Atlanta in Georgia: *Conversations at The Castle*, progetto sperimentale messo in atto nel corso delle Olimpiadi del 1996 sotto l'egida dell'*Arts Festival of Atlanta*[476]. L'obiettivo si è focalizzato sulla realizzazione di opere per la comunità cittadina, ma attraverso un approccio allargato all'arte contemporanea, caratterizzato da nuove modalità di diffusione culturale. Gli artisti hanno creato, infatti, installazioni integranti diversi modelli di comunicazione, in un edificio storico situato al centro di Atlanta noto come "Il Castello". La vera innovazione è stata una serie di sette 'cene discussione' a tema[477] con artisti, critici, curatori, storici dell'arte e rappresentanti della comunità.

Secondo Jacob:

> "Le conversazioni sono servite per favorire l'esplorazione dei significati dell'arte negli Stati Uniti. Ma i titoli del programma (*Conversations at The Castle*) e delle discussioni (*Conversations on Culture*) così come l'informalità e il carattere aperto delle discussioni, incorpora in ogni conversazione una consapevolezza sui significati e sulla complessità della conversazione stessa…e la convinzione che il processo di conversazione può avere una vitalità che ne fa tessuto connettivo importante per ogni idea espressa o qualsiasi altro problema risolto al suo interno"[478].

L'idea alla base è quindi quella di ampliare la comprensione dell'arte consentendo una maggiore risonanza culturale per un pubblico più vasto, incidendo nella sfera pubblica attraverso un'esperienza artistica non accademica:

> "vivacità, educazione, divertimento possono essere trovati in ciò che si palesa alla vista di un'opera d'arte e non solo in ciò che ci è stato insegnato a tirar fuori dal lavoro, infatti quest'ultimo può essere in diretta opposizione rispetto ad una reazione personale o culturale. Abbiamo creduto che l'esperienza personale sia in grado di fornire una voce importante per l'arte"[479].

2.2.2 Place specificity-site specificity

> *"A site represents the constituent properties of a place – its mass, space, light, duration, location and material processes… a place represents the practical, vernacular, psychological, social, cultural, cerebral, ethnic, economic, political and historical dimensions of a site. Sites are like frameworks. Places are what fill them out and make them work. Sites are like maps…while places are the reservoirs of human content… A site feeds out of itself and a place feeds in. A place is useful and a site is used…Places are held in sites by personal and*

[476] Cfr. M.J. Jacob, M. Brenson, *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, MIT Press, Cambridge 1998, p. 13.
[477] *Youth, Culture and Society, Communications, Audience and Institutions*. Le cene erano disciplinate da un leader il cui ruolo non era quello di guidare la conversazione, lasciata molto libera, ma di avviare la tematica.
[478] M.J. Jacob, M. Brenson, *Conversations at the Castle: Changing Audiences and Contemporary Art*, cit., p. 24. TdA.
[479] *Ibidem*. TdA.

common values, and by the maintenance of those values over time, as memory. As remembered, places are thus conserved, while sites, the forgotten places, are exploited"

Jeff Kelley, *Public Art. The New Agenda*

È la rottura e la critica dei limiti dello spazio museale iniziata a partire dalla fine degli anni Sessanta, e testimoniata da opere come *Dentro e oltre la cornice* (1973) di Daniel Buren, *Condensation Cube* (1963-65) di Hans Haacke, la performance *Maintenance Art Activity* (1973) di Mierle Laderman Ukeles, la serie delle misurazioni (1969) di Mel Bochner, le de contestualizzazioni eseguite da Michael Asher[480] ad aver contribuito ad una ridefinizione dello spazio dell'arte e di concetti come *place-specificity* e *site specificity*.

Utilizzati spesso erroneamente come sinonimi, i due termini attraverso il *site* ed il *place* rappresentano due declinazioni differenti di luogo. Il *place specificity* richiede una prospettiva altra rispetto al *site specificity*: a contare non è solo la topografia e la fisicità del sito, ma la socialità dello spazio. Nel *place specificity* l'opera si collega alla storia del luogo, alla memoria della comunità, è pensata esclusivamente per quello spazio, ed a suscitare interesse non è solamente il contesto esterno e visibile in cui è collocata, ma i significati nascosti e le congiunzioni velate che essa genera.

Come afferma Doreen Massey, geografa e studiosa di scienze sociali, quando pensiamo al *place* abbiamo bisogno di pensare "in termini di relazioni"[481]: il *place* è creato dal legame tra sociale e territoriale, il *site* si focalizza invece principalmente sul territorio.

Tra i primi studi che hanno indagato in maniera innovativa le differenze tra *space* e *place* l'opera del geografo Yi-Fu Tuan[482], che nel suo testo del 1979 *Space and Place* identifica nel concetto di spazio qualcosa di oggettivo, di identificabile in astratto, e in quello di luogo una connotazione più umana ed emotiva, sottolineando come di fatto sia l'uomo a fare di uno spazio un luogo. Il luogo "incarna l'esperienza e l'aspirazione di un popolo"[483], depositario di aspirazioni è da considerare in relazione a coloro che gli annettono un significato, diviene

[480] Si ricordi l'intervento eseguito in occasione della *73 American Exhibition* in cui l'artista andò a ricollocare la statua in bronzo di George Washington, in origine situata all'ingresso dell'*Art Institute of Chicago*, all'interno della sala dedicata all'arte europea dell'Ottocento. Lo spostamento dall'ingresso ad una delle sale del museo è andato a ridefinire la sua natura: da opera commemorativa su piedistallo ad opera collocata all'interno del periodo storico dell'effigiato.

[481] D. Massey, *Space, Place and Gender*, Polity Press, Cambridge 1994.

[482] Uno dei massimi teorici della geografia umanistica la cui prerogativa è proprio porre l'attenzione sulla distinzione di spazio e di luogo. Se la geografia quantitativa aveva studiato lo spazio in senso astratto ed oggettivo, quella umanista si concentra sui luoghi portatori di significati attribuitigli dall'uomo.

[483] Yi-Fu Tuan, "Spazio e luogo. Una prospettiva umanistica", in V. Vagaggini (a cura di), *Spazio geografico e spazio sociale*, Franco Angeli, Milano 1978, pp. 92-130.

"centro di valori affermati, uno spazio umanizzato"[484]. Anche nel mondo dell'arte si parla spesso di un *sense of place*[485], caratteristica connessa all'essere umano: "le persone dimostrano il loro senso del luogo quando applicano il loro discernimento morale ed estetico a posti e località"[486].

Occuparsi di *place* e *site specificity* significa occuparsi di ciò che lo storico dell'arte Rosalyn Deutsche ha definito un discorso interdisciplinare "estetico-urbano" e "spazio-culturale" che va ad unire "le idee di arte, architettura e progettazione urbana, da un lato, con le teorie della città, lo spazio sociale, e lo spazio pubblico, dall'altro"[487]. I concetti di *space place* e *site* delineano i cambiamenti che nella storia dell'arte pubblica hanno subito i concetti di spazio, luogo e sito.

Site, *space* e *place*, istanze base nell'arte *site specific,* spesso scambiate e confuse tra loro, definiscono quindi un luogo non solo nella sua accezione di fisicità nello spazio, ma anche nella interconnessione di rapporti. Cosa fa dello spazio un luogo? Sin dall'antichità si è provato a sciogliere questo nodo; pensiamo ad un filosofo come Aristotele, che evidenzia come gli uomini abbiano da sempre avvertito una profonda esigenza di delimitarlo e definirlo proprio per trovare una propria posizione nella vastità dell'universo[488]. Lo stesso Kant ha parlato della relazione tra il luogo ed il corpo nel suo saggio del 1768 *Del primo fondamento della distinzione delle regioni dello spazio* in cui, indagando la natura ontologica dello spazio, rimarca come sia dal suo rapporto con l'oggetto che esso ne ricava la sua essenza.

Se il luogo è intimamente legato al corpo ed allo spazio, come è possibile stabilire una definizione comune? Lo stesso artista *site specific* può solamente limitarsi alla propria versione, rinunciando ad una definizione comune, rivolgendosi invece ad un quadro comune di relazioni che si instaurano in rapporto a quel luogo.

Soprattutto negli ultimi due decenni, nell'arte *site oriented community specific*, virante verso il sociale, è possibile scorgere una nuova coscienza emergente che ha spostato i confini.

Nella *new genre public art*, per esempio, il *site specificity* cambia di statuto, in una differente contrapposizione di *site* e *place*, di cui Jeff Kelley stabilisce una interessante distinzione ricalcata

---

[484] V. Vagaggini, *Le nuove geografie. Logica, teorie e metodi della geografia contemporanea*, Cooper. Lorenzo Dilani, Genova 1982, p. 178.

[485] Tra i maggiori curatori che hanno affrontato il discorso del *site specificity* come paradigma artistico si ricordano i curatori Kasper König e Klaus Bußmann in Germania, James Lingwood in Gran Bretagna, e Mary Jane Jacob negli Stati Uniti.

[486] Yi-Fu Tuan, "Spazio e luogo. Una prospettiva umanistica", in V. Vagaggini (a cura di) *Spazio geografico e spazio sociale*, cit., p. 118.

[487] *"A discourse that combines ideas about art, architecture, and urban design, on the one hand, with theories of the city, social space, and public space, on the other"*. R. Deutsche, *Evictions*, cit., p. xi.

[488] Aristotele, "Fisica e Del cielo" in *Opere*, volume terzo, Biblioteca Universale Laterza, Roma-Bari 1991.

anche da Lucy Lippard[489]. È dunque in questa nuova connotazione dell'arte pubblica che un luogo diviene "una collocazione sociale con un contenuto umano", con un tentativo dell'arte di cercare "un compromesso con i luoghi sulla base della particolarità umana degli stessi, un suo contenuto sociale e culturale, una sua dimensione pratica, sociale, psicologica, economica, politica..."[490].

Se volessimo tracciare un iter di come il concetto di sito sia cambiato, a partire da una periodizzazione che trova il suo incipit negli anni Sessanta, ne emergerebbe una trasposizione di significati che trasla il sito da una iniziale considerazione di caratteristiche fisiche, come dimensioni, altezza, profondità, struttura, illuminazione, ad una riconfigurazione, attraverso la connessione di processi sociali, economici e politici: i *sites of art* sono divenuti *arts of place*[491].

È con l'eliminazione del piedistallo che la scultura ha voluto rendersi autonoma, itinerante, svincolata da una base fisica alla quale sottendere. Entrando nello spazio della vita l'arte *site-specific* ha potuto scegliere se integrarsi con l'ambiente esistente in maniera armoniosa o farsi intervento critico, praticando una rottura[492], in entrambi i casi abbandonando l'idealismo modernista del puro spazio, a favore di un impuro spazio materiale. Una nuova teatralità fatta di qui ed ora che ha legato le arti ad un concetto di contingenza mai conosciuto prima, sanando esigenze di superamento dei tradizionali medium pittorici e scultorei, la collocazione in spazi istituzionalizzati, il desiderio di uscire da una mercificazione imperante.

Martin Heidegger, nel 1964, in occasione di una disquisizione sull'arte e lo spazio affermava che "una volta ammesso che l'arte è il porre in opera la verità, il lasciar-essere-nell'opera la verità e che verità significa non ascosità dell'Essere, non ne consegue allora che nell'opera d'arte è per l'appunto lo spazio vero ad assegnare la misura, quello che disvela il suo più proprio esser-proprio?"[493].

In quest'ottica l'oggetto d'arte è divenuto misura delle cose, dello spazio circostante abbandonando l'autoreferenzialità sintomatica di qualcosa di non vero.

---

[489] "Benché luogo e casa non sono sinonimici, un luogo ha sempre qualcosa di casa dentro sé. Nella freddezza di questi tempi, il concetto di posto conserva un certo calore". Cfr. Lucy R. Lippard, "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar", in AA.VV., Modos *de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca 2001, p. 54. TdA.

[490] *Ibidem*.

[491] "Si potrebbe dire che mentre un sito (*site*) rappresenta le proprietà fisiche di un luogo - la sua massa, spazio, luce, durata, collocazione, e processi materiali - un luogo (*place*) rappresenta la dimensione pratica, volgare, psicologica, sociale, culturale, cerimoniale, etnica, economica, politica e storica di un sito. I siti sono come dei quadri. I luoghi sono ciò che li riempie e li fa funzionare. I siti sono come le mappe o le miniere, mentre i luoghi sono i serbatoi di contenuti umani, come la memoria o giardini. Un luogo è utile, e un sito viene utilizzato. Un sito utilizzato viene abbandonato, e luoghi abbandonati sono rovine". Cfr. J. Kelley, "Common work", in S. Lacy, *Mapping the terrain*, cit., p. 141. TdA.

[492] Rosalyn Deutsche parla di arte *"interruptive or assimilative"*. Si tratta di differenti spazi che implicano un'assimilazione da una parte, con un'arte relegata ad un ruolo più decorativo, e una rottura, dall'altra, con un'arte che interviene nello spazio, lo problematizza. Cfr. R. Deutsche, "Uneven Development: Public Art in New York City", in R. Deutsche, *Evictions*, cit., pp. xvi, 61, 68.

[493] Cfr. M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova 1979, p. 17.

L'evoluzione del concetto di *site specificity* va ricercata nelle diverse fasi che hanno portato lo spazio a svincolarsi da quell'autoreferenzialità, da quel radicamento nell'ordinario spazio del quotidiano allontanando lo spazio dal concetto di *tabula rasa* per assurgerlo a luogo reale, richiedendo, in contemporanea, la presenza dello spettatore come elemento di completamento dell'opera e come necessaria presenza per ancorare l'arte alla vita[494]. Un contesto, dunque, portatore di punti interrogativi, fatto non solo di forma, ma un coacervo di dinamiche sociali e politiche che avvolgono e mutano l'opera[495]. Parallelamente alla smaterializzazione del sito si è attuata una smaterializzazione e de-esteticizzazione dell'opera d'arte, in cui il lavoro non tende più ad essere *noun/object* ma *verb/process*[496]*,* ricercando un dialogo non più caratterizzato da una fisica permanenza, ma da un riconoscere un suo vivere nel transeunte.

In America il minimalismo ha tracciato una prima retta, non priva di contraddizioni, sul piano dello spazio. Nel rifiuto del *siteless*, del senza luogo, peculiare di molta scultura astratta, l'opera è ridefinita nel suo alveo, nel suo esplorare la percezione di un intervento in luogo, arrivando a interessanti sviluppi, per esempio, nel pensiero di Robert Morris, il quale se da una parte auspica che la scultura rimanga autonoma, dall'altra parla di un *expanded field* in cui "alcuni nuovi lavori hanno allargato il campo della scultura al punto che l'oggetto è solo uno di loro"[497].

Grande teorizzatore dello spazio dell'arte, Richard Serra lo considera principalmente come una funzione della scultura[498], e, in occasione dell'affidamento dell'incarico dell'opera per la Federal Plaza a New York, parla del sito dichiarandosi non interessato a "quel sito piedistallo di fronte ad un edificio". La sua volontà è quella di alterarne l'identità e la funzione principalmente decorativa, per cercare di portare lo spettatore nel contesto della scultura e fare dell'opera non un ornamento dello spazio, ma un suo oggetto totale[499]. Per Serra il rapporto fisico dell'arte con il suo sito è qualcosa di inviolabile, ecco perché, nel momento in cui, a seguito delle controversie affrontate da *Tilted Arc*, gli si chiederà di ricollocare l'opera, l'artista si rifiuterà di toglierla da quel luogo, procedimento che ne implicherebbe una implicita distruzione:

---

[494] Kwon parla di un sito non più indagato solo in termini fisici e spaziali, ma come "quadro culturale". Kwon riporta due frasi pronunciate da Robert Barry e Richard Serra a venti anni di distanza l'una dall'altra, rispettivamente nel 1969 e nel 1989, testimonianza del cambiamento di statuto del sito. Cfr. M. Kwon, *One place after another*, cit., p. 12.

[495] Daniel Buren già nel 1970 dichiarava "se il luogo in cui il lavoro viene mostrato imprime e marca questo lavoro, qualora il lavoro presentato in questo contesto non esamini esplicitamente l'influenza del contesto sullo stesso, cade nell'illusione di autosufficienza o di idealismo", cfr. il convegno organizzato dal MAXXI il 3 e 4 Aprile 2009, "*Le funzioni del museo/Functions of the Museum*".

[496] M. Kwon, *One place after another,* cit., p. 24.

[497] Cfr. H. Foster, *Il ritorno del reale*, postmedia books, Milano 2006.

[498] C. Weyergraf, *Richard Serra: Interviews, 1970-1980*, Yonkers, Hudson River Museum, 1980, p. 168.

[499] Cfr. A. Raven, *Art in the Public Interest*, cit., p. 270.

> "Tilted Arc è stato concepito fin dall'inizio come una scultura site-specific e non doveva essere 'regolato sul luogo' o…'trasferito'. Le opere site-specific si collegano con le componenti ambientali di determinati luoghi. La scala, la dimensione e la localizzazione di opere site-specific sono determinate dalla topografia del sito, sia esso urbano o paesaggistico o architettonico. Le opere diventano parte del sito e ristrutturano sia concettualmente che percettivamente la sua organizzazione".[500]

Spazio sociale, per Serra la conformazione di un sito deriva sempre non solamente da un costrutto fisico, ma anche politico, in un rapporto quindi non di continuità armoniosa, tra opera e luogo, ma di conflittualità. È infatti un inciampo visivo e materiale quello che l'artista crea per la Federal Plaza, mirante a distruggere l'identità spaziale: "è solo lavorando ai danni del sito che l'arte può resistere alla cooptazione"[501], ed è in questo modo che per Serra la specificità del *site* diviene mezzo per andare oltre la scultura e *medium* per servire una necessità interna[502].

Rosalind Krauss nell'inserire il minimalismo nel passaggio dalla scultura "da un mezzo statico e idealizzato ad un mezzo temporale e materiale"[503] sottolineando l'interesse per il *site specific* che individua non solo nell'interesse per lo spazio concreto, ma soprattutto per lo spazio culturale[504], ci presenta nuovi orizzonti. È un passaggio delicato che va a mutare anche le stesse ragioni dell'arte che trova il suo sé non più in sue proprie dinamiche interne, ma nel suo spazio esterno. È in quel discorso sulla scultura portato avanti nel testo del 1981 che la Krauss traccia quell'iperbole che dal Lacoonte del Lessing del 1766 (grande antesignano nell'intuizione di una scultura fatta non solo di spazialità ma anche di temporalità), arriva fino all'ambizione minimalista di strutturare un'opera non più "a partire dall'interiorità di uno spazio psicologico, ma a partire dalla natura pubblica e convenzionale di ciò che potremmo chiamare lo spazio culturale"[505].

Ed è proprio nel concetto di *site specificity* che vanno ricercate quelle logiche, che vogliono un'arte pubblica sempre più svincolata dal concetto di autoreferenzialità. È Douglas

---

[500] M. Kwon, *One place after another*, cit., p. 73. TdA.
[501] "Le opere che sono costruite all'interno della cornice contestuale di istituzioni governative, aziendali, educative e religiose corrono il rischio di essere lette come segni di tali istituzioni...Ogni contesto ha una sua struttura e le sue connotazioni ideologiche. Ma ci sono luoghi in cui è evidente che un'opera d'arte è in posizione subordinata/sistemata/adattata/asservita/utile...In questo caso è necessario lavorare in opposizione ai vincoli del contesto in modo che il lavoro non possa essere letto come una affermazione di ideologie discutibili e di potere politico. Io non sono interessato all'arte come affermazione o complicità". *Ivi*, p. 74. TdA.
[502] *Ivi*, p. 78.
[503] Cfr. R. Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 285.
[504] "I minimalisti avevano l'ambizione di risituare all'esterno l'origine del significato dell'opera; volevano strutturarla non più a partire dall'interiorità di uno spazio psicologico, ma a partire dalla natura pubblica e convenzionale di ciò che potremmo chiamare lo spazio culturale". *Ivi*, p. 271.
[505] *Ibidem*.

Crimp ad ampliare il dibattito con il saggio *The End of the Sculpture* in cui sottolinea l'importanza del legame tra opera e luogo, legame che anche studiose come Mary Jane Jacob e Sally Webster sottolineano.

Interessante la posizione di Lucy Lippard avanzata nel testo *The Lure of the Local,* in una interpretazione del luogo come incrocio "di natura, cultura, storia ed ideologia"[506], ma il tutto esaminato alla luce di uno sguardo personale. Il luogo diviene un qualcosa di interiorizzato, una porzione di paesaggio che risuona in noi come familiare, "il mondo esterno mediato attraverso l'esperienza umana soggettiva"[507]. Lippard crede che il nostro senso di identità dipenda dalla relazione che intratteniamo con i luoghi, e che sia questo radicamento con i luoghi ad aver contribuito al declino della nostra capacità di introspezione. Rifarsi ad un senso del luogo avrebbe valore terapeutico: "il senso del luogo è la componente geografica della necessità psicologica di appartenere ad un luogo, un antidoto ad una sicura alienazione"[508]. Lippard parla di uno spazio che non nasce come contenitore vuoto all'interno del quale avvengono le interazioni sociali, ma come prodotto ideologico e strumento in se stesso; è solo con l'avvento del capitalismo che lo spazio sarà omogeneizzato e mercificato.

L'interazione tra il *site* e il *place,* ha ricevuto interessanti teorizzazioni anche dal critico Miwon Kwon che ha riassunto il concetto per punti chiave[509] citando le "mappe cognitive" di Fredric Jameson[510], "il richiamo del locale" di Lucy Lippard[511], il "regionalismo critico" di Kenneth Frampton[512], il "camminare in città" di Michel de Certeau[513] e la "produzione di spazio" di Henry Lefebvre[514]. Kwon nel suo testo *One Place after Another* affronta la questione del *site specificity* ripercorrendo i cambiamenti ricettivi e percettivi subiti a partire dagli anni Sessanta da *"an agglomeration of the actual physical attributes of a particular location"* a *"a discursive vector—ungrounded, fluid, virtual"*, continuando:

---

[506] L. Lippard, *Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York 1997, p. 7. TdA.
[507] *Ibidem*. TdA.
[508] *Ibidem*. TdA.
[509] M. Kwon, *One place after another*, cit., cap. VI.
[510] Secondo lo studioso le mappe cognitive sono in mutamento e permettono una nuova strutturazione del mondo con nuovi punti di vista. F. Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano 1989.
[511] L. Lippard, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicultural Society*, The New Press, New York 1997.
[512] K. Frampton, "Verso un regionalismo critico. Sei punti per un architettura della resistenza" in H. Foster (a cura di), *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Postmedia books, Milano 2011.
[513] M. de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma 2001. De Certeau riprende il tema dello spazio quotidiano in una volontà nuova di offrirsi all'altro contro un'epoca in cui ognuno vive per sé stesso. De Certeau invita a confrontarsi con l'altro da sé.
[514] H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Moizzi Editore, Milano 1976. Lo studioso parla di relazioni tra lo spazio e le relazioni sociali distinguendo tre categorie. *Lo spazio praticato* ossia la realtà fisica praticata dalle persone. *Le rappresentazioni dello spazio* ossia lo spazio scritto e codificato da scienziati e urbanisti. *Gli spazi di rappresentanza* ossia gli spazi vissuti in maniera passiva.

"[…] current forms of site oriented art, which readily take up social issues (often inspired by them), and which routinely engage the collaborative participation of audience groups for the conceptualization and production of the work, are seen as a means to strengthen art's capacity to penetrate the sociopolitical organization of contemporary life with greater impact and meaning'[515].

Kwon giunge alla conclusione che il sito negli ultimi trenta anni si è trasformato da luogo fisico, fisso e sedentario, ad un qualcosa di fluido, virtuale e nomade, passando attraverso tre fasi: fenomenologica (o esperienziale, in cui l'ambiente urbano circostante è considerato il sito per opere scultoree), sociale/istituzionale (con una comprensione del sito che moduli caratteri sociali ed istituzionali) e discorsiva (in cui il sito diviene specifico problema sociale o politico, con un lavoro d'arte ad esso direttamente collegato)[516]. Fasi che hanno portato alla nascita di un sito inteso come spazio sociale anziché formale e fenomenologico.

Secondo Kwon la *site specificity* è stata "abbracciata come un significante automatico di criticità nella corrente pratica artistica"[517], anche se il lavoro artistico *site specific* oggi manca sempre più di criticità, visto il suo potenziale sempre maggiormente aperto alle logiche di mercato e l'imperante connessione tra valore estetico e valore d'uso. È lo stesso titolo del suo saggio *"one place after another"* a metterci in guardia da una evidente e continua *"indifferentiated serialization"*, alla quale si incorre nel caso di mancata analisi delle differenze esistenti tra i siti. Solo l'arte, quella migliore, può agire contro la standardizzazione, serializzazione, e ossessiva ripetizione che ci rendono "*an atomized pseudo community of consumers*".[518]

[515] M. Kwon, *One place after another*, cit., pp. 29-30.
[516] *Ivi*, p. 30.
[517] *Ivi*, p. 1. TdA.
[518] Cfr. G. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2004, p. 29.

2.3 Prospettive critiche e problematiche

"(…) invece di lamentarsi, la Public Art può usare questa posizione marginale a suo vantaggio: la Public Art può presentarsi come la voce della minoranza, come il partito d'opposizione. La Public Art esiste per arricchire la trama"
"La public art funziona, letteralmente, come una nota a margine: può soltanto commentare o contraddire il corpo principale del testo della cultura"

Vito Acconci, *Arte all'Arte*

"The dream city, it seems, is for the saved. The others wait outside"
Malcolm Miles, *Art, Space and the City*

La bibliografia dedicata all'arte pubblica[519] è ormai molto vasta. Numerose risultano essere le teorie che hanno cercato di disciplinarla, e molti tra gli studiosi, in maniera più o meno velata, si sono interrogati sulle contraddizioni alle quali è soggetta: contraddizioni terminologiche, di luogo, di pubblico, rischi di paternalismo, tentativi di democratizzazione le casistiche più frequenti.

Sia gli studiosi americani che quelli europei si sono mossi sul doppio binario dell'estetica e dell'etica, chiedendosi se fosse legittimo piegare l'arte a meccanismi sociali, se talvolta non si sia andati incontro ad una banalizzazione dei problemi attraverso un'eccessiva spettacolarizzazione, che però a tratti è sembrata necessaria, anche per dare maggiore diffusione e visibilità. Un tentativo di definizione la prima problematica che tratteggia l'arte pubblica come un insieme di concetti e comportamenti estetici differenti. È arte privata o pubblica? Deve dare risposte specifiche o afferisce ad una sfera dell'universale? È fatta esclusivamente da artisti o anche altri soggetti hanno facoltà di partecipare? È un'arte per tutti? È sempre all'aperto o può essere anche al chiuso? Significa sempre installare opere nello spazio pubblico? Riesce a celebrare valori universali o rimane incardinata nella sfera dell'arte? Chi decide quale arte offrire ai cittadini? Che cosa rende pubblica l'arte: la sua essenza, la sua forma, la sua localizzazione? Sono queste le riflessioni sottolineate dalla studiosa americana Harriet Senie nell'introduzione del suo testo *Contemporary Public Sculpture* in cui afferma:

"I problemi endemici dell'arte pubblica in una democrazia cominciano con una sua definizione. Un qualcosa come può essere allo stesso tempo pubblico (democratico), ed arte

[519] Uno dei primi testi sull'argomento è il testo di John Willett del 1967, *Art in a City*. Tra i primi ad occuparsi della tematica: *Earthworks and Beyond* di John Beardsley, *Art for Architecture* di Deanna Petherbridge, *Art Within Reach* di Peter Townsend del 1984, *But is it Art?* di Nina Felshin, *Out of Site* di Diane Ghirardo, *Mapping the Terrain* di Suzanne Lacy, *Art and the Public Sphere* di William Mitchell, *Art in the Public Interest* di Arlene Raven, *If you lived Here* di Martha Rosler e Brian Wallis, *Art Space and the City* di Malcolm Miles.

(elitaria)? Chi è il pubblico? (…) Che cosa fa sì che l'arte sia pubblica: la sua essenza, la sua forma o la sua localizzazione?...dobbiamo dibattere sulla scultura pubblica nel contesto dell'arte, del design urbano, o di entrambi contemporaneamente?"[520].

Una contraddizione in termini, che trova spazio nel voler fissare a priori il significato delle parole implicate, come illustra Rosalyn Deutsche con toni polemici:

"La nozione stessa di 'arte pubblica' è una sorta di contraddizione in termini. In essa uniamo due parole i cui significati sono, per certi versi, antitetici. Noi riconosciamo 'arte' (nel XX secolo) come un'indagine individuale dello scultore o pittore, l'epitome dell'autoaffermazione. A ciò ci uniamo 'pubblico', un riferimento al collettivo, all'ordine sociale. Quindi noi colleghiamo il privato ed il pubblico, in un unico concetto oggetto, da cui ci aspettiamo coerenza e integrità"[521].

L'arte è sempre integrazione? L'arte ricerca un bene comunitario? In un'analisi attenta della *public art* americana, Arlene Raven si chiede se quest'arte sia davvero cosciente, partendo dall'assunto che l'ibridarsi di arte e questioni sociali possa presentare rilevanti nodi critici. È possibile, si chiede, separare le buone intenzioni di un artista che lavora nel sociale dal valore della sua opera? L'arte che vuole fare del bene fa davvero bene? Opere di artisti nate in origine in spazi difficili, come può essere una scuola del Bronx, oggi sono vendute a cifre da capogiro nelle gallerie di Soho. Può veramente reggere il paradigma di un'arte nata a suo dire per un bene pubblico "commissionata da corporazioni, finanziata dal governo e venduta nel mercato dell'arte?"[522].

Lucy Lippard individua "un'arte pubblica dai patrimoni altamente politicizzati" attestando che l'arte pubblica negli Stati Uniti a partire dagli anni Sessanta "è stata straordinariamente varia e vitale, e al tempo stesso straordinariamente elitaria e noiosa"[523].

Dall'altra parte dell'oceano, sul versante italiano, è Pier Luigi Sacco a manifestare le stesse riserve e perplessità nei confronti dell'uso dell'arte pubblica in rapporto alla comunità. Lo studioso mette in evidenza le contraddizioni spesso insite nella figura dell'artista, che molto di frequente lavora in progetti di natura sociale, muovendosi contestualmente nel mercato delle gallerie. Ravvisa quindi la presenza di un'operazione sociale che fa comunque riferimento ad un sistema dell'arte che l'artista non dimentica e a cui, anche se implicitamente, si rivolge, in

[520] H. F. Senie, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation and Controversy*, Oxford University Press, NY and Oxford 1992. Anche in A. Remesar, "Repensar el paisaje desde el río", in *Arte público. Actas. Arte y Naturaleza.* Huesca 1999, Huesca, Diputación de Huesca, 2000, p. 194. TdA.
[521] *"The very notion of a "public art" is something of a contradiction in terms. In it, we join two words whose meanings are, in some ways, antithetical. We recognize "act" [in the 20th century] as the individual inquiry of the sculptor or painter, the epitome of self-assertion. To that we join "public", a reference to the collective, the social order, selfnegation. Hence, we link the private and the public, in a single concept or object, from which we expect both coherence and integrity"*. R. Deutsche, *Evictions*, cit., p. 280. TdA.
[522] A. Raven, *Art in the public interest*, cit., p. 2. TdA.
[523] *Ivi*, p. 26. TdA.

un'operazione che viaggia sul limite del deontologicamente corretto: spesso opere utilizzate in progetti di riqualificazione sono poi vendute nel mercato dell'arte. Sacco si chiede allora se forse non sarebbe stata migliore quell'arte pubblica nella piazza portatrice al massimo di un provincialismo estetico locale, chiedendo ora un impegno di responsabilità, nell'invocazione di un diritto allo sviluppo umano della collettività, da portare avanti non attraverso piattaforme di auto-rappresentazione, ma offrendo spunti di auto-determinazione, *empowerment*, creazione di capacità[524]. Ipotizza quindi un possibile iter che l'arte pubblica attraversa dimostrando gradi differenti di maturità: la fase del *flagship* in cui l'attenzione è puntata sull'immagine e sulla capacità di attrarre investimenti, fase spesso deludente e involutiva ha richiesto di passare ad una seconda fase quella dell'*integrazione*, con un coinvolgimento della popolazione, con un indotto di sviluppo economico, sociale ed identitario che assume talvolta valore esclusivo piuttosto che inclusivo, con interventi forzati che compromettono l'autenticità dei luoghi e favoriscono la gentrificazione. Si è reso necessario quindi il passaggio ad una terza fase, quella della *culturalizzazione* in cui lo spazio pubblico agisce su più piani, costruendo reti sociali, sensibilizzando, sperimentando, favorendo la riappropriazione di una memoria storica. Fase in fieri e sulla cui buona riuscita si reggono le sorti di un futuro per l'arte nello spazio pubblico.

Tra le varie posizioni interpretative è l'americana Miwon Kwon a condurre la discussione ad un livello di controllo incrociato, tessendo una differenziazione tra gli approcci degli studiosi nel tentativo di ricostruzione esplicativa. Nel suo dichiarato rifarsi al discorso 'estetico urbano' e 'spazio culturale' di Rosalyn Deutsche[525], si occupa di *new genre public art*, definita arte pubblica che si distingue da quella del passato per un coinvolgimento diretto ed attivo del fruitore nel progetto artistico, e per la preferenza di progetti temporanei piuttosto che permanenti[526]. Tracciando un panorama critico distingue tra coloro che hanno parlato di avanguardismo estetico, di nuovo attivismo sociale e politico, e di nuova strategia urbana di rivitalizzazione[527]. Il suo approccio si presenta però fortemente scettico, assertore dell'assunto secondo cui la *new genre public art* possa aggravare i rapporti di forza non uniformi, sottomettere i gruppi privati dei diritti civili e favorire la separazione tra arte e vita[528]: questa arte che da una

[524] P. L. Sacco, *Arte pubblica e sviluppo locale: utopia o realtà possibile?*, in "Economia della cultura", vol. n. 3, 2006, pp. 285-294.
[525] M. Kwon, *One place after another*, cit., p. 2.
[526] *"...proponents of new genre public art favor temporary rather than permanent projects that engage their audience, particularly groups considered marginalized, as active participants in the conceptualization and production of process-oriented, politically conscious community events or programs"*. *Ivi*, p. 6. A tal proposito cita come caso interessante la mostra del 1993 *Culture in action* curata da Mary Jane Jacob.
[527] *Ivi*, p. 107.
[528] *"Exacerbate uneven power relations, remarginalize (even colonize) already disenfranchised groups, depoliticize and remythify the artistic process, and finally further the separation of art and life"*. *Ivi*, p. 6. TdA.

parte è servita a ridare credito a gruppi appartenenti ad una cultura ai margini, dall'altra ha depoliticizzato il processo artistico[529]. Un'arte che va a rivelare profonde contraddizioni: chi decide quali problemi affrontare? La comunità? Il curatore? L'istituzione? Chi definisce la comunità? Che ruolo assume l'artista? Se la comunità partecipa, chi è il pubblico? Come si definiscono i gradi di intervento? Chi è questa comunità?[530] Tutti gli studiosi sembrano essere concordi che il fine dichiarato della nuova arte sia la ricerca di una democratizzazione, consistente in uno sforzo di collaborazione di tutte le componenti della società per un vero cambiamento[531], senza la pretesa di farsi arte monumentale:

> "In una democrazia è anomalo che si celebrino le cose con monumenti. Una democrazia non fornisce eroi perché richiede ad ogni cittadino di partecipare pienamente alla vita quotidiana e contribuire al bene pubblico"[532].

Anche Harriet Senie e Sally Webster nel testo del 1992 *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy* legano l'arte pubblica al concetto di democrazia, mettendone ancora una volta in evidenza le contraddizioni

> *With its built-in social focus, public art would seem to be an ideal genre for a democracy. Yet, since its inception, issues surrounding its appropriate form and placement, as well as its funding, have made it an object of controversy more often than subject for consensus or celebration*[533]

mentre Mitchell arricchisce il dibattito rifiutando l'immagine di una sfera pubblica pacifica per interessarsi a "palesare le contraddizioni ed adottare una relazione ironica, sovversiva nei confronti del pubblico a cui si rivolge e allo spazio pubblico in cui si manifesta"[534].

La disamina di un'arte in cui il progetto si concentra non sul prodotto ma sul processo, e sul valore della pluralità, ci prospetta un panorama in cui "il destino del mondo è la posta in gioco"[535]e a tal proposito il rischio e la preoccupazione che i critici manifestano è che quest'arte socialmente impegnata possa scadere in mera prassi sociale, dissolvendosi non in non-arte, ma in un'arte priva di criticità e accomodante. L'arte per essere davvero pubblica

[529] *Ibidem*.
[530] *Ivi*, p. 117.
[531] M. Kwon, *One place after another*, cit., p. 107.
[532] S. Armajani, *Espacios de lectura/Reading Spaces*, MACBA, Barcelona 1995. TdA.
[533] H.F. Senie, S. Webster, *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*, Harper Collins, New York 1992, p. xi.
[534] W.J.T. Mitchell, *Art and the public sphere*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992. TdA.
[535] Cfr. S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 31. TdA.

dovrebbe "rassicurare lo spettatore con un'idea o un soggetto facilmente condivisibili"[536], o è solamente nel momento in cui l'arte diviene un disturbo, che catalizza l'attenzione ed invita a riflettere[537]? Secondo Hannah Arendt di fronte ad un mondo che ha perso il potere di raccordare le persone, l'arte pubblica non può avere la funzione di collante o denominatore comune, da tutti capita ed approvata, ma è nella problematicità, e non nell'accettazione passiva, che l'arte può funzionare come identificazione[538].

Dello stesso avviso Claire Bishop secondo cui è nel riuscire a mantenere la tensione dialettica tra autonomia ed eteronomia, con gesti artistici che si muovano sempre tra senso e non senso, così da poter ricalibrare la nostra percezione, consentendo molteplici interpretazioni, che si aggira il rischio: l'arte non deve mai essere innocua[539]. Se lo spazio pubblico è uno spazio democratico, "il diritto di avere diritti"[540] e per essere tale ha bisogno di rispettare principi di accessibilità, uguaglianza e rispetto, non è detto e non è necessario che l'artista uniformi a questo panorama la sua intuizione[541].

Anche Patricia Phillips muove accuse all'arte pubblica che a suo avviso non è riuscita ad intervenire in maniera critica nel processo di sviluppo urbano, in primo luogo perché il meccanismo che sottende la sua produzione ne va a limitare la criticità. La Phillips afferma infatti che la burocrazia che la sottende è molto complessa e sottoposta ad una sensibilità che non vuole turbare gli equilibri dei suoi attori. È in questo modo che viene a prodursi un'arte 'blanda' priva di provocazioni rischi o sfide, un' "'arte a rischio minimo' che si infila tranquillamente nello spazio e in qualche modo riesce a coinvolgere tutti, ma senza offendere o disturbare nessuno"[542]. Secondo la studiosa tali dettami che la privano di criticità sono connessi anche al suo essere sottoposta ai meccanismi del *percent for art,* con una dipendenza netta da sponsorizzazioni pubbliche e private che l'hanno salvaguardata da criticità e disturbi. È invece nella polemica e nel dibattito che l'arte pubblica dovrebbe trovare la sua legittimazione. Dello stesso avviso la critica Rosalyn Deutsche che critica le difese tecnocratiche dell'arte pubblica[543] mostrandone i limiti. Solamente un'arte in grado di sovvertire la concezione essenzialista della città può riuscire a risolverne i problemi sociali[544].

---

[536] M. Kwon, *One place after another*, cit., p. 96. TdA.
[537] A. Cattani, M.A. Trasforini (a cura di), *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Meltemi, Roma 2006, p. 173.
[538] Cfr. H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Bompiani, Milano 2001, pp. 37-43.
[539] C. Bishop, "Claire Bishop risponde", in G. Scardi, *Paesaggio con figura*, cit., p. 152.
[540] *Ibidem*.
[541] *Ivi*, p. 14.
[542] P. Phillips, "Out of order: the public art machine", *Artforum*, December, 1988, p. 100.
[543] R. Deutsche, "Alternative space" in B. Wallis, *If You Lived Here*, Bay Press, Seattle 1991, pp. 45–66.
[544] A tal proposito un elogio viene rivolto al progetto di Martha Rosler, *If you lived here*, in cui l'artista in una volontà di democratizzazione dello spazio pubblico, mira a porre l'attenzione su determinati problemi con la volontà di trovare una soluzione concreta. L'artista ha posto l'attenzione su spazi alternativi, rendendo visibili attraverso l'arte problemi nascosti, e le sue potenti intenzioni democratiche costituiscono per la

La studiosa per problematizzare l'arte pubblica inizia dallo spazio pubblico, che come spazio materialmente occupato, le permette di trascendere da un discorso meramente artistico. È solo nel conflitto, e nella non omologazione ad un qualcosa, che promette apertura ed accessibilità, che risiede una possibile democraticità della sfera pubblica. L'arte non deve quindi inverarsi nello spazio pubblico, ma nel pubblico: è solo adottando il concetto di pubblico come termine di riferimento, come nel caso della *new genre public art*, che si compirà un passo verso il processo di democratizzazione della stessa[545].

Che cosa significa per lo spazio essere pubblico? Nonostante le discussioni frequenti, l'idea su cui tutti gli studiosi concordano è che "sostenendo ciò che è pubblico si promuove la sopravvivenza e l'estensione della cultura democratica"[546]. Spesso dunque si è cercato di risolvere i conflitti tra gli artisti e l'uso dello spazio pubblico invocando valori di democrazia, sotto la bandiera di un coinvolgimento della comunità e una volontà di integrazione insita nelle opere (sistema che in alcuni casi ha funzionato), ma perseverando nell'errore di una presunzione che vuole la democrazia nel ruolo di risolutrice, piuttosto che di sostenitrice, dei conflitti[547]. L'arte pubblica, soprattutto quella inserita in programmi di riqualificazione urbana di frequente non è stata efficace, in quanto celata sotto le spoglie della continuità storica, del voler preservare tradizione culturale e bellezza civica, ed ha collaborato con l'architettura nel creare un'immagine di nuovi siti urbani che ne elude il loro carattere conflittuale[548]. Ed è qui che la Deutsche, dopo aver tracciato un iter nei cambiamenti del concetto di democrazia[549], sottolinea quella debolezza che essa possiede al suo interno, quella di un potere che deriva dal popolo, ma che non appartiene a nessuno[550]. La democrazia guarda in maniera diretta alla società, ma non potendo fare appello per legittimare la sua autorità ad un significato immanente nel sociale, inventa qualcos'altro: lo spazio pubblico. Uno spazio pubblico come spazio sociale in cui il significato di sociale è nello stesso tempo costituito e messo a rischio[551].

È infatti con l'introduzione del concetto di pubblico nell'arte che si sono andate a frammentare le tradizionali categorizzazioni dell'arte pubblica. Questo concetto eludendo le distinzioni che vogliono un pubblico ed un non pubblico nell'arte ha allargato il campo a concetti indispensabili nella pratica democratica sostituendo la definizione dell'arte pubblica

---

Deutsche una parte del suo successo. È nella critica forte che l'artista fa dello sviluppo urbano che si riconosce il potenziale dell'arte interventista.

[545] R. Deutsche, *Evictions*, cit., p. 280.

[546] *"Supporting things that are public promotes the survival and extension of democratic culture"*. Cfr. R. Deutsche, *Evictions*, cit., p. 269. TdA.

[547] *Ivi*, p. 270.

[548] *Ivi*, p. 279.

[549] La Deutsche fa dei riferimenti a grandi studiosi che hanno cercato di dare voce a quei nuovi gruppi di nicchia (emarginati, gruppi gay) che si sono affacciati nella società democratica.

[550] *Ivi*, p. 273.

[551] *Ibidem*.

"come opera che occupa e progetta spazi fisici, con una concezione di arte pubblica come pratica che costituisce un pubblico, coinvolgendo le persone nella discussione politica o inserendole nella lotta politica"[552]. Ne emerge un concetto di arte pubblica come strumento che aiuta a produrre uno spazio pubblico o a disciplinare uno spazio che è stato ordinato come pubblico, in una funzione secondo Vito Acconci, che gli permette "di creare o distruggere uno spazio pubblico"[553]. La Deutsche ci introduce ad una rappresentazione contraddittoria di spazio pubblico come spazio politicizzato, inserito in una sfera pubblica politica[554], strettamente connesso con l'ordine economico tardo capitalista[555]. Inserendola nella teoria della produzione dello spazio di Lefebvre[556] la *new genre public art* funge da tamponatura nella produzione di uno spazio astratto assumendo una funzione politica: "Questa è la vera funzione sociale della nuova arte pubblica: reificare le condizioni della città tardo capitalista in cui noi speriamo di integrarci"[557]. La Deutsche vuole dunque liberare l'arte pubblica dal suo ghetto limitato dei parametri del discorso estetico, incluso il discorso estetico critico, e ricollocarla, almeno parzialmente, nella cornice del discorso urbano critico[558]. La studiosa parte dal caso di Battery Park a New York. Quartiere del Lower Manhattan, nato per essere la più grande vetrina per l'arte pubblica di New York, ha visto svilupparsi un progetto inteso come collaborazione tra artisti ed architetti fin dal principio, come apoteosi del connubio tra arte pubblica e riqualificazione urbana. Secondo la Deutsche ammantando di spettacolarità, bellezza, utilità e responsabilità sociale questo piano immobiliare, si sono messi a tacere i conflitti e si è divenuti complici di uno sviluppo tutto privato e commerciale dello spazio, che continua a creare emarginazione. È già nell'aver definito Battery Park un'opera d'arte che lo si legittima a fare esattamente il contrario di ciò che dichiara: ignorare i processi sociali della città e l'effetto sui residenti a favore di un intento che risulterà solo mistificatorio.

Da segnalare in merito anche la posizione di Thomas Crow, che ipotizza una scomparsa della sfera pubblica dell'arte (e di conseguenza di un pubblico dell'arte), imputata alla presenza di un pubblico elitario, sancito dalla crescita del capitalismo, che non abbandona

[552] *Ivi*, p. 288. TdA.
[553] *Ibidem*. TdA.
[554] Il tentativo più felice di definire l'arte pubblica inquadrandola all'interno di una sfera pubblica politica è rappresentata dalle discussioni sponsorizzate dal Dia Art Foundation, tenutesi tra il Febbraio e il Marzo del 1987 e curate da Hal Foster.
[555] "Questa è la vera funzione sociale della nuova arte pubblica: reificare le condizioni della città tardo capitalista in cui noi speriamo di integrarci". R. Deutsche in *October*, n. 47, 1988, p. 19. Sul versante europeo Malcolm Miles affronta queste contraddizioni ravvisando soprattutto ai rischi di *gentrification* che spesso i progetti di arte pubblica hanno portato con sé.
[556] Vd. *quivi* § *1.1.1.*
[557] R. Deutsche, *Evictions*, cit., p. 66.
[558] Rosalyn Deutsche, *Uneven Development: Public Art in New York City*, in "October", inverno 1988, p. 18.

più il proprio punto di vista personale a favore di un interesse universale[559], retaggio della perdita di unità, garantita invece dal modernismo. La soluzione che lo studioso americano ipotizza è quella di una '*republic of taste*' in cui si persegue il bene comune, fondata su principi universali, l'unica in grado di contrastare un individualismo imperante[560].

Anche il critico Grant Kester, suo connazionale, si è occupato di arte pubblica in termini di *dialogical aesthetics*[561] ponendo l'attenzione sull'intento di questa nuova arte di connettere individui, perseguito attraverso *'conversation pieces'* atte a fornire un contesto piuttosto che un contenuto. Kester adduce esempi in cui la via seguita è stata quella di come *"aesthetic experience can challenge conventional perceptions and systems of knowledge",* citando diversi tipi di approccio. L'estetica dialogica nasce attraverso un'interazione di tipo performativo in contrasto con la pratica, tipica delle avanguardie, di stupire lo spettatore producendo uno shock che ci costringe a vedere il mondo in modo nuovo. Nelle nuove pratiche individua più l'idea della condivisione, di processi cumulativi di scambio e dialogo, in una ridefinizione della pratica estetica che si legittima nella durata piuttosto che nell'immediatezza "…*I develop a new aesthetic and theoretical paradigm of the work of art as a process – a locus of discursive exchange and negotiation"*[562] a favore di un dialogo che non si verifica dopo l'esposizione dell'opera, come comunemente accade, ma a priori, durante la produzione stessa.

È a partire dal capitolo terzo del suo testo che Kester si domanda se sia possibile sviluppare un dialogo interculturale senza sacrificare le identità individuali riportando differenti esempi. Descrive il lavoro del collettivo austriaco WochenKlausur come potente intermediario per risolvere, attraverso 'interventi concreti', problematiche presentate dai vari attori nel corso di sedute di dialogo organizzate ad hoc. Nel 1994 il collettivo ha effettuato un giro in battello di tre ore sul lago di Zurigo raccogliendo attivisti, giornalisti politici e prostitute per parlare della politica adottata dalla città sul tema della droga. L'intervento è semplicemente '*to have a conversation*' sulle precarie condizioni dei tossicodipendenti a Zurigo emarginati dalla società e costretti a vivere da senzatetto. Questo intervento è stato solamente il primo di una serie di 'dialoghi galleggianti' rivelatisi sia terreno fertile di scambio, su temi delicati, ma trattati in un contesto artistico, e fuori da contesti istituzionali e ufficiali che avrebbero potuto inibire i partecipanti ad esprimersi, sia iniziativa concreta nel momento in cui hanno portato alla creazione di una pensione per tossicodipendenti e prostitute. Eliminando filtri di circostanza e preconcetti il collettivo ha costruito performance basate sul dialogo e la conversazione al fine

[559] T. Crow, "The Birth and Death of the Viewer: On the Public Function of Art", in H. Foster, *Discussion in Contemporary Culture*, Number one, DIA Art Foundation, Bay Press, Seattle 1987, pp. 1-8.
[560] Tra i modelli avanzati da Crow quello dell'antica Grecia.
[561] G. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2004.
[562] *Ivi*, p. 12

di discutere di varie problematiche, coinvolgendo, di volta in volta personaggi politici ed istituzionali e comunità di riferimento (*Shelter for Drug-Addicted Women*, 1994; *Participatory Community Development*, 1997; *Initiatives for Unemployed People*, 1998)[563].

L'altro esempio riportato da Kester, risalente allo stesso periodo, è *The Roof is on Fire* di Suzanne Lacy (insieme ad Annice Jacoby, Chris Johnson, e teenagers americani, latini e africani), che ha visto riunirsi sul tetto di un parcheggio a Oakland (California) circa duecento studenti delle scuole superiori per parlare dei problemi che affliggono le minoranze razziali in California. Questo evento ha portato ad una ulteriore serie di incontri tra gli studenti ed i membri del Dipartimento di Polizia di Oakland, con la creazione di un video utilizzato per la formazione della polizia[564].

Strettamente collegata alle riflessioni di Kester è la posizione di Miwon Kwon che, citando lo studioso, rileva il rischio di paternalismo mettendo in guardia da una possibile stigmatizzazione della comunità, che riduce la pratica dell'arte socialmente impegnata alla formula "*Künstlerin + Community + soziales Anliegen = neue kritische Public Art*"[565]. Questa filiera così corta potrebbe portare gli individui ad avvertire un fallimento del quale la stessa società capitalistica è divenuta complice, e che lo stesso Kester ravvisa in quelle pratiche artistiche che divengono "nuove forme di primitivismo urbano" accrescendo il divario tra comunità e società, e innalzando l'artista a spese del gruppo, con la posizione svantaggiata di quest'ultimo che subisce un atto di autolesionismo. Ed è proprio su questo confine che si muovono, per esempio, le critiche mosse al *Bataille Monument*[566] di Thomas Hirschhorn accusato dalla studiosa Maria Lind di aver contribuito ad una forma di pornografia sociale, attraverso la costituzione di gruppi esotici e marginalizzati[567]. Uno sfruttamento o supposto tale che non ha nulla a che vedere con la generosità di un progetto inclusivo: in tal caso la *new genre public art* lavorerebbe non come mezzo che aiuta il gruppo a trovare e sviluppare le proprie energie

[563] http://www.wochenklausur.at/projwahl.php?lang=en Come si legge dal sito a loro dedicato la loro volontà è quella di sensibilizzare la società su alcune problematiche al fine di dispensare impulsi che possano portare a soluzioni concrete. (http://www.wochenklausur.at/kunst.php?lang=es)

[564] Kester prosegue nella riflessione associando all'artista Stephen Willats un fare artistico legato ad un'idea di pubblico relazionale in cui l'artista funziona da facilitatore, attivando delle dinamiche che sono già sottese alla comunità, aiutandole semplicemente a venir fuori, dandole voce e veste artistica, ed in ultimo cita i lavori dell'artista Jay Koh come esempio di arte pubblica basata sull'etica della comunicazione e dell'ascolto come pratica creativa. Cfr. G. Kester, *Conversation Pieces*, cit., pp. 82-123.

[565] Cfr. M. Kwon, *Im Interesse der Öffentlichkeit*, in "Springerin", n. II, vol. 4, December 1996–February 1997, p. 34.

[566] L'artista nel 2002 in occasione della "Documenta XI" di Kassel, decidendo di lavorare in un quartiere periferico della città, costruisce insieme ai residenti turchi della zona (che vengono pagati), un centro sociale di cartone, pensato come punto di incontro e di ricerca.

[567] M. Lind, *Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi, http://eipcp.net/transversal/1204/lind/en/#_ftn16*.

creative, ma verrebbe relegata all'azione sociopolitica di canalizzare le potenzialità di questi gruppi emarginati[568].

Dello stesso avviso lo studioso tedesco Christian Höller che condanna in questa nuova arte pubblica la perdita di distanza critica e di autonomia, distinguendo tra due tipi di servizi offerti dall'arte che ne rivelano la complessità: *Störungsdienste* e *Entstörungsdienste* in cui da un lato compaiono i rapporti capitalistici e quelle pratiche artistiche nate per occultare problemi, e dall'altra gli impulsi caritatevoli verso gli emarginati[569].

Sul versante francese interessante la più nota posizione di Nicolas Bourriaud, che parlando di estetica relazionale sembra traghettare l'arte europea verso nuovi panorami, incanalando le nuove tendenze dell'arte che si fa partecipativa, relazionale, basata su rapporti umani, scambi sociali, e interazione con lo spettatore[570]:

> "RELAZIONALE (ESTETICA)
> Teoria estetica che consiste nel giudicare le opere d'arte in funzione delle relazioni interpersonali che raffigurano, producono, suscitano".[571]

Vedendo l'opera d'arte come interstizio sociale, la colloca al di fuori della sfera capitalistica, come un'arte che "favorisce un commercio interpersonale differente dalle 'zone di comunicazione' che ci sono imposte. Il contesto sociale attuale limita le possibilità di relazioni interpersonali quanto più crea spazi a ciò deputati"[572]. L'arte relazionale assume significati interpretati collettivamente e socialmente piuttosto che intimamente e singolarmente, è legata all'ambiente e al pubblico, lo spettatore è incoraggiato a prendere parte all'opera insistendo dunque sull'uso piuttosto che sulla contemplazione; l'artista più che creatore ed iniziatore è un DJ/programmatore: "*apprendere ad abitare meglio il mondo*, invece che cercare di costruirlo a partire da un'idea preconcetta dell'evoluzione storica"[573]. Bourriaud parla di artisti in cui l'utopia sociale e la speranza rivoluzionaria, retaggio delle avanguardie, sono state sostituite da micro-utopie quotidiane[574] nelle quali cercare di trovare soluzioni provvisorie nel qui ed ora: "oggi sembra più urgente inventare relazioni possibili coi propri vicini che scommettere sul domani"[575].

---

[568] Cfr. U. Lewitzky, *Kunst für alle?,* cit., p. 100.
[569] Cfr. C. Höller, *Störungsdienste*, in "Springer Band", 1, 1995, pp. 21-26.
[570] N. Bourriaud, "An Introduction to Relational Aesthetics", in *Traffic* (catalogo), Bordeaux, CAPC Musée d'Art Contemporain, 1995. Tra gli artisti menzionati Angela Bulloch, Dominique Gonzalez-Foerster, Jorge Pardo, Dan Peterman, Henrik Plenge Jakobsen, Rirkrit Tiravanija.
[571] N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010, p. 105.
[572] *Ivi*, p. 15.
[573] *Ivi*, p. 13.
[574] *Ivi*, p. 32.
[575] *Ivi*, p. 47.

Il critico francese riporta numerosi esempi di opere ed artisti (Philippe Parreno, Sophie Calle, Félix Gonzáles Torres, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Jorge Pardo, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan) che hanno seguito queste nuove declinazioni, anche se la sua prospettiva di studio si presenta per certi versi differente rispetto a quella di altri studiosi: non dobbiamo infatti dimenticare che la sua è sempre una prospettiva interna al mondo dell'arte, essendo lui un critico militante, e non va trascurato che le opere degli artisti citati sono sì relazionali, ma non prevedono alcun tipo di coinvolgimento emotivo, o di rapporto intimo tra artista opera e spettatore/fruitore, in un rapporto evocato, ma solo su piani metaforici. Ed è proprio su questo piano che si muovono le critiche di Claire Bishop intenzionata a contrastare il concetto di arte e artista relazionale 'alla Bourriaud'. Nell'articolo uscito nel 2004 sulla rivista *October*, *Antagonism and Relational Aesthetics* la studiosa non ravvisa, nelle opere portate ad esempio dal critico francese, alcun tipo di positiva trasformazione, sostenendo che le relazioni createsi nell'ambito dell'estetica relazionale non siano affatto inclusive e democratiche. La Bishop crede che l'arte possa essere positiva solo se si protegge attraverso il distacco e l'autonomia dell'arte tradizionale: questo è l'unico modo per non dissolversi in prassi sociale. Santiago Sierra[576] e Thomas Hirschhorn[577] rappresentano, a suo avviso, due artisti lontani da quei progetti degli anni Ottanta di arte pubblica che implicano un impegno sociale, che hanno saputo fornire un'esperienza artistica più adeguata al fruitore attuale: se l'estetica relazionale è basata sulla presenza di una comunità, intesa come soggetto unitario e non problematico, l'antagonismo relazionale della Bishop è basato non su un'armonia sociale, ma "sull'esposizione di ciò che è represso per sostenere le sembianze di quest'armonia": è nella concretezza e nella problematizzazione che ripensiamo il nostro rapporto con il mondo[578].

Anche Stewart Martin nel 2007 ha pubblicato su Third Text un saggio contro l'estetica relazionale di Bourriaud, *Critique of Relational Aesthetics,* affermando che se è vero che essa produce uno scambio sociale, non è affatto scontato che 'la legge del profitto' sia stata del

[576] La Bishop riportando Santiago Sierra: "Non posso cambiare nulla. Non c'è alcuna possibilità che si possa cambiare qualcosa con il nostro lavoro artistico. Noi facciamo il nostro lavoro, perché stiamo facendo arte e perché riteniamo che arte dovrebbe essere qualcosa, qualcosa che segue la realtà. Ma io non credo nella possibilità di cambiamento". C. Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", in *October*, n. 110, 2004, pp. 51-79,

[577] La Bishop riportando Hirschhom: "Io non sono un operaio animatore, insegnante o sociale. Non voglio invitare o obbligare gli spettatori a diventare interattivi con quello che faccio, io non voglio attivare il pubblico. Voglio dare me stesso, di impegnarmi a tal punto che gli spettatori possano confrontarsi con il lavoro possano prendere parte e partecipare, ma non come attori". C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, in "October", n. 110, 2004, pp. 51-79. TdA.

[578] *Ivi*, p. 79.

tutto rimossa, come il critico francese lascerebbe intendere, correndo il rischio di divenire solamente "mimesi ingenua o estetizzazione di nuove forme di sfruttamento capitalistico"[579].

Alla luce delle varie posizioni e possibili antinomie ciò che ne emerge è che inserire un'opera in uno spazio pubblico non è mai privo di *'glitch'*[580] con problematiche che la riguardano sia su un piano più strettamente teorico, sia su un piano pratico: l'arte pubblica dimenticando il suo votarsi alla comunità ha talvolta trascurato quel compito gravoso, ma necessario per l'arte, di trovare la giusta empatia in lavori che vadano a combinare sapientemente *soil* e *spirit* di un popolo[581]. La contraddizione più grande che a mio avviso va evitata nell'ambito delle ricerche processuali partecipate è chiudere il risultato del processo artistico nell'oggetto sia nella sua declinazione di status symbol che in quella di oggetto a 'bassa definizione'. Questo tipo di arte non deve rimanere solo a livello di proposizione teorica, (anche se non si dimentica la sua valenza che la vuole luogo di elaborazione di modelli estetici, politici, economici e comportamentali[582]) tenendo sempre a mente che la sua valenza non è correttiva, ma dimostrativa, con un indotto simbolico e psicologico che rimane inattaccabile. L'aggiunta di senso può riuscire a ricostruire un'identità raccordando un presente contraddittorio con un passato mitico a favore di un'arte pubblica che sia dappertutto in quanto approccio e mentalità[583], scongiurando il rischio di de-legittimazione sociale attraverso intelligenti operazioni di *self-governance*[584], un'arte che possa colonizzare il mondo con l'avvento di quella società estetica profetizzata da Filiberto Menna.

2.3.1 Controversial Cases

Quando l'arte si impone al pubblico, cercando di alterare le attitudini anche attraverso un fare privato, da una parte modifica l'identità di un luogo, ma dall'altra può finire per urtare una sensibilità estetica. Il voler trasferire un'esigenza dell' 'io privato' nello spazio dell' 'io pubblico' può, in alcuni casi, voler dire superare quella soglia di competenza dell'arte, invitata, quasi a non valicare i *limes* più sicuri. I forti contrasti garantiti dalle opere in città hanno

[579] S. Martin, *Critique of Relational Aesthetics*, "Third Text", n. 90, Routledge, 2007, p. 371. TdA.
[580] Matthew Kangas parla delle 'disfunzioni' che si presentano nei progetti di arte pubblica, anche quando si tratta di progetti consolidati. L'autore riporta le polemiche che hanno riguardato un'opera di Robert Irwin *Nine Spaces, Nine Trees*, in cui l'artista non avendo tenuto conto dei nove mesi di pioggia di Seattle ha realizzato un'opera non fruibile a causa delle pozzanghere sempre presenti sulla sua base.
[581] S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 132.
[582] Si veda F. Purini in A. d'Onofrio, L. Felci, F. Speranza (a cura di), *Architettura e arte oggi nel centro storico e nel paesaggio. Materiali di studio*, Accademia di San Luca, Roma 2002.
[583] A. d'Onofrio, L. Felci (a cura di), *Architettura e arte oggi nel centro storico e nel paesaggio*, atti convegno internazionale, Roma 2-3 dicembre 2002, Accademia di San Luca, Roma 2004, p. 157.
[584] P. L. Sacco, *Arte pubblica e sviluppo locale: utopia o realtà possibile?*, in "Economia della cultura", n. 3, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 285-294.

talvolta prodotto contrasti altrettanto forti con le autorità, i cittadini, l'artista, ed è quest'ultimo che spesso si è trovato a dover portare avanti opere di mediazione per l'installazione delle sue produzioni. Penso per esempio a Christo e a lavori come *Surrounded Island* e *Runing Fence*, opere corredate da una ricca documentazione che ne delinea e struttura le attuazioni economiche, legali e sociali. Tra i casi più controversi penso al monumento *Veterans Memorial*[585] di Maya Lin, al lavoro *House* di Rachel Whiteread[586], al *Baltimore Federal*[587] di George Sugarman, al Memoriale di Peter Eisenman a Berlino, l'arco panchina in granito donato alla città di Zurigo da Max Bill nel 1983, l'opera realizzata da Hans Haacke nel 1994 a Graz[588], oppure penso a ciò che avvenne in occasione dello Skulptur Projecte del 1977 in cui in segno di disprezzo per l'arte contemporanea, alcuni contestatori avevano cercato di far rotolare le palle da biliardo dell'opera *Giant Pool Balls* di Claes Oldenburg (**fig. 9**) nel vicino lago. Penso alle opere che, per il loro richiamo a organi sessuali, hanno urtato una sensibilità etica generando una loro rimozione, come l'opera dell'artista Paul McCarthy, *Santa Claus*, realizzata per una piazza di Rotterdam nel 2005, e spostata all'interno di un museo, o un parziale occultamento come accaduto per *Arc de Triomphe* del collettivo austriaco Gelitin, opera ideata nel 2003 per la città di Salisburgo. Tra le polemiche più recenti in Italia quelle suscitate dall'opera *A Momentary Monument* di Lara Favaretto a Trento (**fig. 10**), *Alba di Luce* di Ian Ritchie nel piazzale della Stazione Centrale di Milano, o l'ancora aperta questione della collocazione dell'opera *Seme d'Arancia* di Emilio Isgrò presso Barcellona Pozzo di Gotto[589].

Tra gli artisti più controversi di sempre, e che più hanno generato serrati dibattiti sull'arte nello spazio pubblico Richard Serra occupa un posto privilegiato. Le sue opere

---

[585] L'opera non è stata accettata da alcuni veterani del Vietnam per il fatto di essere un memoriale senza immagine, trattandosi di una narrazione che elenca in ordine cronologico i nomi degli americani morti in guerra. Secondo alcuni questa personale rappresentazione non è riuscita ad incarnare adeguatamente il concetto, si è quindi chiesto ed ottenuto di affiancare a quest'opera una statua in bronzo, realizzata da Frederick Hart, raffigurante in maniera realistica tre soldati. Si rimanda all'intervista "Interview: Maya Lin: Landscapes and Memorials" in T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2000, pp. 111-125.

[586] L'opera, commissionata da James Lingwood ad Artangel nel 1993, nasce come intervento temporaneo, ma ha generato tali intense passioni (pro e contro) che la volontà di mantenere il lavoro in maniera permanente divenne il centro di un dibattito nazionale, e la sua demolizione, sotto la direzione del consigliere Eric Flounders, è stata vista da molti come un brutale atto di vandalismo culturale. Il quotidiano londinese *The Independent* l'ha descritta come "una delle sculture pubbliche più straordinarie create da un artista inglese in questo secolo". Cfr. R. Pinto, "Arte pubblica tra effimero e necessario", in E. Cristallini (a cura di), *L'arte fuori dal museo*, cit., pp. 69-79.

[587] L'opera commissionata dall'US General Services Administration alla fine del 1970 è stata criticata per motivi estetici, perché pericolosa in quanto in caso di attacco terroristico le sue parti sarebbero divenute schegge pericolosissime!

[588] Ricordo dell'annessione dell'Austria alla Germania nazista, venne bruciata poco dopo la sua installazione.

[589] L'opera è stata donata dall'artista siciliano nel 1998 e rappresenta un gigantesco seme bianco simbolo dell'agrume coltivato nelle terre siciliane. Nata per una simbolica collocazione nella piazza della stazione, da cui partivano i carichi diretti a nord, è stata spostata a causa di recenti progetti di riqualificazione, ma i cittadini del luogo ne rivendicano a gran voce il ritorno all'originaria posizione. Si veda la recente mozione http://www.idemocraticibarcellona.it/la-mozione-seme-darancia-orazio-calamuneri/ .

profondamente radicate nell'estetica dell'arte rifuggono qualsiasi lettura di tipo concettuale, ma ci richiedono un approccio emotivo immediato. Opere come *Terminal*[590] a Bochum, *Berlin Block for Charlie Chaplin* a Berlino, *Twain* a St. Louis nel Missouri[591], *Clara Clara*[592] installata a Parigi, *St. John's Rotary Arc*[593] a New York, l'opera *El Muro*[594] di Plaza de La Palmera (**fig. 11**) nel periferico quartiere di St. Martì a Barcellona, sono tutti esempi di arte che ha suscitato aspri e serrati dibattiti.

Il caso più emblematico e conosciuto di Richard Serra è *Tilted Arc*, del 1981, rimosso nel 1989[595], realizzato alla Federal Plaza[596] a New York. Commissionato nel 1979 dalla *General Services Administration*, per un costo di 175.000 $, la scultura fu definita come un oggetto "*obtrusive and useless*"[597] rimossa poco tempo dopo la sua installazione, in un giorno in cui far

[590] Presentata alla Documenta di Kassel fu vandalizzata con graffiti di disprezzo. K. Van den Berg, *Der leibhafte Raum. Das Terminal von Richard Serra in Bochum*, Ostfildern 1995.
[591] Cinta muraria per St. Louis ha richiesto otto anni di negoziazione.
[592] Opera del 1983 inizialmente prevista per il Beaubourg di Parigi, poi esposta nel giardino delle Tuillerías (collocazione felice che Bois sottolinea essere stata confermata da una calorosa accoglienza popolare. Cfr. Y.A. Bois, *The Meteorite in the Garden*, "Art in America", New York 1984, p. 110) ed infine trasferita nella Place de Choisy nel tredicesimo *arrondissement*, in cui di lì a poco i graffiti la ricoprirono.
[593] Finanziato con fondi privati nel 1980, sorge nella rotatoria all'uscita dell'Holland Tunnel di New York. L'opera fu molto criticata e definita dai critici '*a curved Berlin Wall*'. H.F. Senie, *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, University Of Minnesota Press, 2001, p. 18.
[594] All'architetto Oriol Bohigas fu affidato un progetto di rinnovamento urbano con il proposito da una parte di "umanizzare il centro" e dall'altro di "monumentalizzare la periferia". Serra all'interno di questo programma fu chiamato ad installare una sua opera in una zona periferica ed amorfa (lavorando in collaborazione con gli architetti Pedro Barragán e Bernado de Sola). L'opera consta di un doppio muro tracciato ad arco interrotto solamente da una piccola fessura. Il problema di quest'opera come afferma Rykwert, non è stato l'aver urtato la sensibilità di qualcuno (anche perchè in realtà grazie alla cultura del progetto portata avanti a Barcellona l'opera non ha creato reazioni violente), ma l'essere totalmente scomparsa nella piazza a causa di una cattiva progettazione dell'intorno che ha portato all'installazione di un palco in ghisa per l'orchestra e di un traliccio per l'illuminazione, che spesso ha portato i passanti a chiedersi se l'opera fosse proprio quella luminosa". Cfr. J. Rykwert, *L'architettura e le altre arti*, Jaca Book, Milano 1993, p. 60. Garry Apgar in un articolo per *Art in America*, descrive il muro bianco che divide Placa de la Palmera come uno dei più audaci tentativi di promuovere un senso di luogo e di comunità. Cfr. M. Miles, *Art space and the city*, cit., p. 112. Vd. *quivi* § 3.11.
[595] Dopo la sua istallazione nel 1981, a seguito di una petizione firmata da 1300 dipendenti della Federal Complex e quattro anni di aspro dibattito, nel marzo 1989 l'opera è stata rimossa. In merito alle controversie sull'Arco Inclinato cfr. H. F. Senie, *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2002; B. Buchloh, "Vandalismus von oben. Richard Serra Tilted Arc in New York", in W. Grasskamp (a cura di), *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, Verlag Silke Schreiber, Monaco 1989, pp. 103-119.
Si riporta l'arringa di difesa di Richard Serra: "*Tilted Arc* è stato costruito per coinvolgere il pubblico in un dialogo che valorizzasse, sia percettivamente che concettualmente, il suo rapporto con la piazza intera. La scultura coinvolge lo spettatore razionalmente ed emotivamente. Una moltitudine di letture sono possibili (…) Lo spettatore diviene consapevole di sé e del suo movimento attraverso la piazza. Come lui si muove, la scultura cambia. La contrazione e l'espansione della scultura risulta dal movimento dello spettatore. Passo dopo passo, la percezione non solo della scultura ma dell'intero ambiente si modifica". Cfr. A. Raven, *Art in the Public Interest*, cit., p. 274. TdA.
[596] La piazza si presenta oggi, nella sua progettazione ad opera dell'architetto paesaggista Martha Schwartz, molto simile ad un parco urbano, con semisfere di verde e un decorativo arredo urbano.
[597] Cfr. R. Deutsche, *Tilted Arc and the Uses of Public Space*, "Design Book Review", n. 23, Winter 1992, citato da M. Kwon in *Public Art as Publicity*, http://www.republicart.net/disc/publicum/kwon01_en.htm, 2002.

festa per la legittima restituzione della piazza al popolo[598]. Il grande pubblico fruitore non la comprese, l'arte era ancora per pochi[599]? Destinata solo agli abituali *museums goers*? La studiosa Harriet Senie afferma che *Arco Inclinato* può essere preso come punto di riferimento per indicare la fine di un'era di arte pubblica definita da "*abstract object sculpture"*[600].

L'opera, vista sia come un'imposizione di un sé privato su un suolo pubblico, che come un'imposizione del governo federale sulla vita dei cittadini[601], ha posto questioni sull'uso corretto dei siti, e sulla percezione dell'opera nello spazio, in un approccio definito '*medium-differential*'[602], che prevede un avvicinarsi all'architettura per interrogare e criticizzare piuttosto che per abbracciare il luogo dato.

L'opera ha generato anche problematiche più delicate come quella sollevata dal difensore di Serra, Douglas Crimp, che definisce l'opera come 'emblema dell'incipiente totalitarismo'[603] nel momento in cui gli si contesta di occultare la piazza, e di farne venir meno la sua sicurezza, impedendo la corretta sorveglianza di chi ne fruisce.

Contro la sua rimozione Robert Storr, che confida nel mantenimento della posizione iniziale non solo per ragioni estetiche o perché la sua rimozione sarebbe un precedente disastroso per i programmi di finanziamento all'arte pubblica, ma anche come monito e promemoria che non è solamente il pubblico a dover imparare qualcosa, ma anche coloro che hanno la presunzione di fare arte nell'interesse pubblico[604]. Storr sottolinea come la scultura *site specific* per sua natura non sia mai puramente estetica, ma anche sempre politica[605].

Interessante la riflessione di Suzi Gablik che sposta l'attenzione sui veri possibili

---

[598] "*This is a day for the people to rejoice because now the plaza returns rightfully to the people*". Dichiarazione di William Diamond, rappresentante del governo per Art in Architecture Program. R. Deutsche, *Evictions*, cit., p. 270.

[599] Questo genere di arte pubblica è rimasta inaccessibile ai più, vista anche l'indecifrabilità dell'astrazione modernista. I critici per questo genere di opere hanno parlato di *empty trophy* a commemorazione dei poteri dominanti, *a corporate bauble*, *an architectural jewelry*. Cfr. M. Kwon, *One place after another*, cit., p. 65.

[600] *"Titled Arc was later seen as marking the end of an era of public art defined by abstract object sculpture"*, H. Senie, *The Titled arc controversy: dangerous precedent?*, cit., p. 6. La rimozione dell'opera ha messo in luce il bisogno e la necessità di andare oltre questo tipo di arte, aprendo nuovo panorami di possibile coinvolgimento della collettività.

[601] "Tilted Arc è stato imposto a questo quartiere, senza discussione, senza previa consultazione, senza il dialogo abituale che ci si aspetta tra il governo e la sua gente. Il National Endowment for the Arts ha selezionato l'artista e un gruppo di tre persone dalla General Services Administration di Washington, che hanno approvato il disegno. Nessun altro è mai stato consultato. Queste commissioni, non importa quanto esperte di buone intenzioni, non sono così onnipotenti e infallibili nei loro giudizi da non poter essere contestate". M. Kwon, *One place after another*, cit., p. 81. TdA.

[602] L'espressione è stata utilizzata da Hal Foster nel saggio "The Un/making of Sculpture" in M. Kwon, *One Place after Another*, cit., p. 5.

[603] Si veda R. Deutsche, "Tilted arc and the use of democracy" in R. Deutsche, *Evictions*, cit., pp. 257-268.

[604] Cfr. A. Raven, *Art in the Public Interest,* cit., p. 281.

[605] In questo caso, in un momento in cui in America il gusto artistico dominante si stava spostando verso forme più figurative, questa scultura è stata vista come la legittimazione, da parte della cultura istituzionale, dell'estetica minimalista: quasi che la sponsorizzazione federale avesse aggravato il reato divenendo 'provocazione ufficiale". Cfr. R. Storr, "Tilted Arc: Enemy of the People?", in A. Raven, *Art in the Public Interest*, cit., p. 268.

benefici di un'arte pubblica:

> "ciò che la polemica di Tilted Arc ci obbliga a prendere in considerazione è se l'arte che è incentrata sulle nozioni di pura libertà e di autonomia radicale, e successivamente inserita nella sfera pubblica, senza riguardo per il rapporto che ha con altre persone, con la comunità, o senza altra considerazione salvo il perseguimento dell' arte, può contribuire al bene comune"[606].

Riflessioni di natura differente, legate all'importanza dell'interazione e della sintonia tra artista e spettatore, quelle verso le quali siamo spinti dalla controversa opera di John Ahearn a cui nel 1991 fu commissionata, dal *Percent for Art Program* del *New York City Department of Cultural Affairs*, la realizzazione di una installazione per una stazione di polizia[607] nel Bronx Meridionale. Modellando le sculture proprio sugli abitanti del quartiere, Ahearn attesta la volontà di rappresentare l' "eroico" vicino di casa[608]: *"the 'content' of these public sculptures were imagined to be identical to the 'audience' for them"* [609].

È Tom Finklepearl a parlare della scelta ovvia e corretta di un artista che conosceva la zona in cui da anni viveva a contatto con gli abitanti[610], e in cui a lungo aveva lavorato direttamente in strada, dedicandosi alla realizzazione di ritratti di passanti[611]. Ahearn incarna perfettamente l'artista 'post-Serra'[612], anche nell'approccio, che a differenza della rottura operata dall'artista minimalista, lavora in stretto rapporto con la cultura del luogo bypassando l'idea del Bronx come posto di degrado, di delinquenti e spacciatori.

Fin dal momento della sua collocazione l'opera è stata molto criticata come totem di razzismo e insulto per la comunità: un artista bianco non avrebbe mai potuto capire ed incarnare la comunità afro americana, in un travisamento di significati legato all'elevazione ad opera d'arte di stereotipi negativi del Bronx. Dopo un primo confronto con la comunità e l'accettazione di ridipingere i tratti di uno dei personaggi, ritenuto troppo minaccioso, l'artista, preso atto del fallimento, ha rimosso le sculture cinque giorni dopo l'installazione.

---

[606] S. Gablik, "Connective Aesthetics: Art after Individualism", in S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 79. TdA.

[607] L'artista sceglie di lavorare di fronte la stazione di polizia, in un triangolo di terra libero, proprio per scongiurare il rischio che la sua opera venisse letta come segno ed emblema di quell'istituzione.

[608] Le tre sculture raffiguravano Raymond Garcia, un ragazzo portoricano e il suo pitbull Toby, Corey Mann, un nero a torso nudo, e Daleesha, una ragazzina nera su pattini a rotelle, tutti vicini dell'artista in Walton Avenue nel Bronx.

[609] S. Sheikh, *In the Place of the Public Sphere? On the establishment of publics and counter-publics*, b_books, Berlin 2005, pp. 22-33.

[610] *"Was an obvious choice because he lived close to the station, enjoyed a good critical reputation, and had already spent many years interacting with the community (...) He was well acquainted with the specific nature of the community within which the commission was sited, and worked in a figurative style that is considered accessible"*. T. Finklepearl, *Dialogues in public art*, cit., pp. 81-82. Si veda nello stesso testo l'intervista rilasciata dall'artista.

[611] L'artista realizza le opere in doppia copia: teneva per sé un ritratto, poi venduto nelle gallerie di Soho, e regalava l'altro in vista di un rapporto intimo di distribuzione della propria arte, orgogliosamente esibita dagli abitanti.

[612] T. Finklepearl, *Dialogues in public art*, cit., p. 82.

Non sempre dunque l'arte pubblica è riuscita ad intercettare un sentire comune, come testimonia anche il caso del *Franklin Delano Roosevelt Memorial*[613] a Washington. Il monumento è stato accusato di aver offeso la sensibilità di quella comunità di disabili, che si è vista restituire un'immagine del presidente Roosevelt priva di quella sedia a rotelle che lo aveva accompagnato in vita. Occultata sotto un grande mantello, l'architetto Lawrence Halprin è stato invitato ad aggiungere delle ruote dietro la statua del Presidente seduto su una sedia, in un rimando simbolico, e la *National Organization on Disability,* dopo due anni di raccolta fondi, ha ottenuto la possibilità di installare all'ingresso del memoriale una statua del presidente evidentemente seduto su una sedia a rotelle[614].

Esempio di arte controversa anche l'opera *Danzas Indígenas* per il Baldwin Park Commuter Rail Station[615], commissionata a Judith Baca nel 1993 dal Los Angeles County Metropolitan Transportation. Un arco, una piazza ed una piattaforma con panchine per i pendolari sono stati progettati in accordo con architetti e membri della comunità, pensati dall'artista tenendo conto della cultura e della storia della città di Baldwin, cittadina operaia di prevalente etnia latino americana, situata a quaranta chilometri da Los Angeles. Ogni parte richiama una storia passata[616], con l'arco che presenta una doppia 'anima'. Sul lato marcato 'Baldwin Park' i commenti raccolti da Baca dai residenti locali, che variano da ottimistiche frasi di coesione sociale fino alla frase nascosta in un angolo *"Era meglio prima che arrivassero"*, in riferimento alla migrazione messicana avvenuta dopo la Seconda Guerra Mondiale. Il lato marcato 'Sunigna', antico nome dell'area, riporta invece un frammento di una poesia della chicana Gloria Anzaldua che recitava: *"This land was Mexican once, was Indian always, and is, and will be again"*[617].

Come modello di arte pubblica multiculturale *Danzas Indígenas* è stata messa in discussione a partire dal 2005 quando il *SOS*, *Save Our State*, gruppo contro l'immigrazione illegale richiese la rimozione di alcune frasi dal monumento, considerate offensive ed

[613] Monumento che si estende su 7,5 acri, realizzato dall'architetto Lawrence Halprin per commemorare il 32esimo Presidente degli Stati Uniti.
[614] L'associazione dei disabili non fu comunque l'unica associazione a muoversi attorno alla realizzazione di questa scultura. Si ricordano i gruppi anti fumo che ottennero la possibilità che nell'opera non venisse fatto riferimento al vizio del presidente, e le associazioni di animalisti che riuscirono a sopprimere l'inserimento di una stola di volpe nella statua di Eleanor Roosevelt.
[615] Cfr. E. Doss, *Memorial Mania. Public feeling in America*, The University of Chicago Press, Chicago 2010, pp. 366-376.
[616] I pavimenti disegnati dell'installazione richiamano le costruzioni che i monaci francescani realizzarono lì nel XVIII secolo, richiamano le originarie comunità indigene presenti, riportando peraltro le cinque lingue che nel corso degli anni si sono stratificate in città, a testimonianza delle tante ondate migratorie.
[617] Judith Baca afferma di aver voluto inserire questa poesia in ricordo del fatto che il territorio una volta fosse proprietà del Messico e della cultura indiana. La sua volontà era quella di mettere in evidenza come si trattasse di un luogo di cultura stratificato, sottolineando attraverso l'opera esigenze e speranze di una collettività che vuole preservare se stessa, ponendosi come modello di arte pubblica multiculturale. *Ivi*, p. 369.

antiamericane, o la rimozione del monumento stesso. Baca fu minacciata di morte, accusata di inneggiare attraverso il suo lavoro ad una 'reconquista', e una causa fu intentata contro l'intera città accusata di finanziare attraverso fondi pubblici opere dal carattere razzista. Chiaramente la eco nell'opinione pubblica fu molto forte, e l'evento si trasformò nell'occasione per sostenere l'arte pubblica, la libertà di espressione e di creazione. Il 25 Giugno 2005 a Baldwin si realizzò una '*community celebration of art*' dove a scendere in piazza furono residenti, studenti, politici, che insieme a musicisti, artisti, poeti, ballerini e i membri di SPARC[618], realizzarono un lungo murales in movimento. *You Are My Other Me*[619] il titolo della performance, che ha supportato il valore dell'opera, negando un qualsiasi tipo di modifica o rimozione della stessa[620]. In questo caso le problematiche e le accuse nei confronti di un lavoro di public art si sono trasformate in collante sociale in una nuova riscoperta dell'arte che si legittima nella sua vera funzione[621]. È la stessa Baca nel 2005 insieme al gruppo SPARC a firmare il manifesto artistico in cui si condanna l'atteggiamento del SOS, di chi vuole ad ogni costo mettere a tacere le voci di una collettività, rispondendo in questo caso con un'arte "intesa come risposta alla violenza" "favorevole alla comprensione e all'accettazione di una pluralità di voci", "costruendo uno spazio di pace, di apertura, d'amore, di resistenza, umorismo, e armonia, attraverso una piena partecipazione, che include e intreccia tutti i media artistici"[622].

In questo caso l'arte ha sì avviato polemiche e discussioni, ma facendo dello spazio pubblico un'arena di dibattito civile e simbolo di civiltà, ed è proprio da questo suo essere controversa che ne è derivato un ruolo attivo nella definizione di una comune identità. Secondo Judith Baca l'arte pubblica è divenuta un antidoto contro l'odio e la sconnessione della società: "Dobbiamo insegnare a noi stessi ed agli altri ad ascoltare le nostre e le altrui storie, perché è nella specificità dell'esperienza umana che impariamo la compassione"[623].

---

[618] Social and Public Art Resource Center, gruppo fondato nel 1976 come centro culturale che "produce, preserva e presenta l'arte pubblica come veicolo per promuovere il dialogo civico, promuovere la comprensione interculturale, e affrontare le criticità sociali". http://www.sparcmurals.org:16080/sparcone/

[619] Tra gli slogan portati Avanti la Doss riporta: "*Good art confuses racists"; "The land does not belong to us, we belong to the land"; "America turns its back on hate groups"*. Cfr. E. Doss, *ivi*, p. 373. Al seguente indirizzo è possibile visionare foto e filmati della manifestazione. http://www.sparcmurals.org/sparcone/index.php?option=com_content&task=view&id=209&Itemid=124&limit=1&limitstart=0

[620] *"The strong sentiments expressed by people who make various interpretations of its meaning after 12 years, is a testament to its value as an artwork"*. Cfr. E. Doss, *ivi*, p. 374.

[621] Suzanne Lacy a tal proposito affermerà: "Forse è questo ciò che l'arte dovrebbe fare. Forse è questo il modo in cui l'arte diviene qualcosa di più di cemento ed acciaio, o dipinto su tela". http://www.sparcmurals.org:16080/sparcone/index.php?option=com_content&task=view&id=486&Itemid=234

[622] http://www.sparcmurals.org/sparcone/index.php?option=com_content&task=view&id=209&Itemid=124&limit=1&limitstart=5 TdA.

[623] Cfr. E. Doss, *Public Art Controversy: Cultural Expression and Civic Debate*, in "Americans for the Arts", "October" 2006, http://artsusa.org/pdf/networks/pan/doss_controversy.pdf . TdA.

Questi casi che dimostrano tutti una insofferenza contro l'istituzionalizzazione, più volte avversata dagli artisti[624], schiudono un panorama molteplice, contraddittorio, ma proprio per questo determinante. Casi differenti che portano ad interrogarci se è nella sospensione di giudizio estetico e nella non identificazione immediata che va incanalata l'arte pubblica: la riconosco come arte? Ok non mi riguarda. Forse è solo nel momento in cui si interrompe quel circolo 'spettatore-oggetto che identifico come arte', sostituito dal binomio 'cittadino-oggetto che non identifico come arte', che l'arte pubblica raggiunge la sua vera epifania. Non è forse aprendosi alla realtà della città che l'arte ha accettato il rischio "di disperdersi nel flusso imperante dell'*estetica diffusa* e della *globalizzazione massmediatica*"[625]?

Le controversie trovano origine e risiedono sempre nel dialogo dialettico: dialogo tra spazio e opera, tra opera e pubblico, tra pubblico e finanziamenti. Attraverso questi esempi si è cercato di illustrare le dinamiche che scaturiscono dal suo uso nel rapporto con i differenti spazi di elezione. Parafrasando un concetto di Pietro Garau, applicato all'urbanistica, verrebbe da chiedersi se in alcuni casi sarebbe stato meglio "non fare nulla con urgenza", rivendicando quell'ozio creativo, contro i venditori di complessità, e contro "quei gesti manipolativi di urbanistica partecipata"[626], reclamando quell'*agopuntura urbana*[627] in un approccio di creazione per mezzo di interventi delicati e rispettosi. Il contatto con la città, anche attraverso l'uso di forme artistiche, non può essere disciplinato in maniera precostituita[628] ma solamente penetrando i gangli della complessità cittadina, ed evitando le occasioni mancate[629], sarà possibile intervenire nel "miracolo urbano"[630] attraverso cure, anche preventive.

---

[624] C. Pietroiusti, "Arte e ideologia della sfera pubblica. Alcune note critiche e una proposta", in *io arte noi città*, a cura di P. Ferri, D. Fonti, M. Crescentini, Gangemi, Roma 2006, pp. 45-47.
[625] L. Altarelli, *Light city*, Meltemi, Roma 2006, p. 119.
[626] *Ibidem*.
[627] J. Lerner, *Acupuntura Urbana*, Editora Record, Rio de Janeiro e Sao Paulo 2003.
[628] Jane Jacobs critica l'approccio di molti urbanisti alla città, nel momento in cui si ricorre a soluzioni precostituite senza considerare l'importanza di quella vitalità innata insita nella città. Il suo testo come lei afferma è un attacco contro gli attuali metodi di pianificazione e ristrutturazione urbanistica. J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città*, Edizioni di Comunità, Torino 2000.
[629] A. Pioselli, "Il bello, il brutto e il cattivo dell'arte nello spazio pubblico: storie parallele tra Italia e Stati Uniti", in G. Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura*, cit., pp. 99-107.
[630] P. Garau, intervento al convegno *Prima Biennale dello Spazio Pubblico*, Casa dell'Architettura, 12.13.14 Maggio 2011, Facoltà di Architettura Roma Tre, Testaccio Roma. Garau propone delle "semplici misure" per creare spazi per il pubblico, che non necessariamente hanno bisogno di una cultura esibizionista che affida opere a famosi artisti o archistar, ma anzi rientrano in un quadro di non progettazione. Lo studioso ci parla di una buona manutenzione della città che implica spazi pubblici in buone condizioni di manutenzione, della trasparenza che possa evitare uno sperpero di risorse, dell'impegno civico inteso come educazione alla città, e in ultimo dell'osservanza delle regole, inteso come rispetto di norme elementari.

2.4 Ricadute positive dell'arte pubblica

È possibile dimostrare i benefici dell'arte pubblica? Secondo Stefano Boeri il concetto che essa sia benefica per i cittadini è solamente 'il lascito dell'idea utopica dell'arte come prefigurazione di un mondo nuovo, o perlomeno di un giudizio pronunciato in nome dell'estetica sulla sfera politica e sociale'[631]. È possibile valutarla? Da storici dell'arte e da sostenitori del principio dell'autonomia delle arti, molti si sentirebbero dissuasi dal farlo. I benefici legati all'arte pubblica risultano spesso profondamente connessi con la sua tutela e valorizzazione, concetti troppo di frequente legati ad un mero riscontro economico, che vuole i beni culturali petrolio di una nazione, spostando l'asticella dalla dimensione culturale a quella economica[632]. A cosa serve l'arte pubblica? Il suo cambiamento si è inserito in un periodo in cui è progressivamente venuto meno un sentire comune, cercando proprio attraverso l'arte di porre rimedio a ciò. Ma questo "volontariato forzato", si chiede Patricia Phillips, può davvero produrre degli effetti?[633]

Secondo lo studioso inglese Malcolm Miles il profitto sociale, proprio per la vastità e la nebulosità della tematica, è di fatto indimostrabile[634]. Negli ultimi anni sono molti gli studiosi che hanno affrontato l'argomento, e interessanti studi sono stati condotti per valutare l'impatto dei programmi d'arte sulle città.

Tra i punti emersi quello comune da cui si è partiti è stato innanzitutto l'andare a disciplinare l'approccio artistico, prendendo a suggello la positività di Benjamin sull'arte, che forte di nuove tecniche, ha avuto la possibilità di aprirsi alle masse[635]. L'arte rappresenta ora un'occasione per quella città ingessata e fossilizzata sul suo "essere stata", di aprirsi alle positive interferenze. Lucio Altarelli ci ricorda le città italiane che hanno aderito a questo invito, raccogliendo risultati rassicuranti, come per esempio la manifestazione napoletana *La città in piazza* che a partire dal 1995 e per quattro anni ha visto la pedonalizzazione e l'apertura all'arte di piazza del Plebiscito, o l'evento torinese *Luci d'artista* che dal 1998 trasforma il capoluogo sabaudo tracciando nuovi percorsi attraverso il *medium* artistico.

È invece nella creazione di 'comunità di senso' che Lidia Decandia ravvisa la positività dell'arte del creare nuove forme di appartenenza non più date, ma conquistate attraverso

---

[631] A. d'Onofrio, L. Felci (a cura di), *Architettura e arte oggi nel centro storico e nel paesaggio*, atti convegno internazionale, Roma 2-3 dicembre 2002, Accademia di San Luca, Roma 2004, p. 103.
[632] Sulla tematica della rendita economica prodotta dalle opere d'arte si veda T. Montanari, *Opere d'arte e politica: chi valorizza chi?*, in "Il Mulino", LIX, 447, 2010, pp. 149-155.
[633] P. Phillips, in S. Lacy, *Mapping*, cit., p. 65. A suo avviso il punto non è quello di andare a produrre una ulteriore opera da ammirare, ma creare un'opportunità, una situazione che permetta allo spettatore di guardare il mondo con una prospettiva rinnovata. *Ivi*, p. 70.
[634] Cfr. M. Miles, *Art Space and the city*, cit., p. 2.
[635] Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

l'elaborazione di progetti costruiti sulla relazione[636], in cui una comunità è tale per scelta e non per vincoli territoriali; il 'popolo in gestazione' come lo ha definito Lévy, che nella relazione si auto costruisce [637].

Nel suo articolo *"Responsible Criticism: Evaluating Public Art"* Harriet Senie esplora possibili approcci per una corretta valutazione dell'arte pubblica all'interno del "mondo standardizzato dell'arte", ponendo tre domande:

- È un buon lavoro, in sintonia con una certa tipologia di arte?
- Migliora o dà nuova energia al sito fornendo un'esperienza estetica che favorisce la conversazione e la consapevolezza sociale?
- Rappresenta un evidente e rilevante uso pubblico?

Secondo la studiosa solo nel momento in cui è possibile rispondere in maniera affermativa a tutti e tre i quesiti, impostati come parametri, possiamo parlare di una buona arte pubblica[638].

Interessante la posizione dello studioso spagnolo Antoni Remesar che vede nell'arte pubblica in rapporto alla riqualificazione urbana un utilizzo volto ad attenuare la crisi strutturale della città. In questa ottica la strada, la piazza il parco lo spazio pubblico tutto, sono divenuti l'arena in cui le città fanno a gara per possedere il copyright dell'archistar di turno, attribuendo spesso il valore non ai lavori in sé, ma trasformando lo spazio cittadino in un immenso libro di autografi che sancisce in questo modo il suo valore. È solo attraverso la prospettiva "pensare globale, agire locale" che l'arte pubblica può divenire campo di battaglia o territorio volto all'incontro e alla comprensione delle varie discipline che coinvolgono la riqualificazione di una città[639].

Appellandosi al principio di Argan secondo cui l'estetica non è solamente una questione di bellezza o di bruttezza, ma di significato, anche Remesar ha tracciato personali parametri di valutazione dell'arte pubblica e rispettivi indicatori, identificativi di tali parametri:

Parametri di Valutazione	**Indicatori**
IDENTITÀ	Note particolari Entità Completezza Indipendenza dal contesto

[636] Lidia Decandia, *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Rubettino Editore, Catanzaro 2000, p. 168.
[637] P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antro-pologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 93.
[638] Cfr. H. Senie, *Responsible Criticism: Evaluating Public Art*, in "Sculpture" 22 n. 8, December 2003, p. 7.
[639] A. Remesar, *Urban regeneration. A challenge for public art*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcellona 1999, p. 135.

STRUTTURA	Colore Forma Scala Materiali
SIGNIFICATO	Funzionalità Riconoscibilità Codice Utilità Coerenza Idoneità al contesto

Partendo dal presupposto che lo spazio pubblico non è una galleria o un museo, e che le regole per la valutazione dell'arte pubblica non possono essere le stesse di quelle che sono state necessarie per la valutazione dell'arte del passato, Remesar ha stabilito che per avere successo un'opera d'arte pubblica ha bisogno di subire un processo di *RECREATION – APPROVAL – APPROPRIATION* da parte di coloro che utilizzano quel luogo. Nel caso in cui i codici utilizzati per costruire l'opera non fossero *ricreated, approved* e *appropriated* si potrebbe incorrere in una incomprensione del lavoro, una svalutazione dei significati, una confusione tra innovazione e stravaganza, e un uso imprevedibile dell'opera con possibili casi di vandalismo[640]. Secondo Antoni Remesar nel momento in cui l'arte pubblica diviene parte delle industrie culturali può apportare effetti positivi, in quanto le arti sono una forma di lavoro ad alta intensità di manodopera che può compensare perdite di posti di lavoro in altri settori, e connesse con l'istruzione possono fornire interessanti risorse educative. Le arti sono vitali per lo sviluppo del turismo[641] ed hanno un forte impatto sulle industrie culturali commerciali[642].

Esistono, a suo avviso, dei parametri entro i quali il lavoro artistico dovrebbe comunque sempre riuscire a mantenersi:

• Il valore della diversità; mantenere il paesaggio urbano esistente e migliorarlo attraverso una rigenerazione.

• Il valore dell'innovazione; utilizzare i nuovi materiali e trovare modi inediti di impiegare i vecchi.

• Il valore dell'arte nell'ambiente; non più una zonizzazione e concentrazione nelle aree centrali, e un'attenta analisi dell'impatto ambientale.

[640] A. Remesar, *Urban regeneration*, cit., p. 134.
[641] Per il Regno Unito il recupero del capitale investito nel turismo rappresenta il 40% in più del finanziamento pubblico delle arti.
[642] A. Remesar, *Urban regeneration*, cit., p. 8.

• Il valore dell'aspetto sociale; lavorare sempre in una scala umana.

• Il valore di espressione creativa; accantonare l'idea di creare capolavori.

• Il valore economico dell'arte; utilizzare correttamente l'arte come una forma di promozione e di sviluppo locale.[643]

È dunque possibile progettare un piano per l'arte pubblica che possa andare a soddisfare queste aspettative e massimizzare i risultati a favore di tutti? Visto il numero delle variabili coinvolte probabilmente ne deriva un progetto irrealistico, anche se numerose sono le iniziative da parte dei governi per rendere più concrete le idee e le aspirazioni dei cittadini. Franco Bianchini ha condotto per anni studi volti a trovare un'alternativa a quel pessimismo che sovente ha voluto il ruolo dell'arte nei progetti di rigenerazione urbana un viatico per aumentare la standardizzazione culturale, la mercificazione, la disuguaglianza sociale e la segregazione spaziale, giungendo ad individuare nel *cultural planning* il processo vincente da inserirsi in più ampie strategie[644].

Che cosa fa l'arte pubblica, in concreto, per i 'consumatori della città'? Lo studioso Tony Bovaird sintetizza i possibili, tangibili, benefici in tre categorie:

- migliorare le interazioni sociali nella città;
- migliorare l'immagine della città come centro di cultura;
- migliorare l'immagine della città come centro di cambiamento dinamico[645].

Individua inoltre una gerarchia di obiettivi che l'arte nella riqualificazione urbana deve possedere, mutuandoli da Justin Lewis[646] che nel 1990 ha stilato i principi per sopperire alla carenza del libero mercato: il valore della diversità, il valore dell'innovazione, il valore dell'arte nel contesto, il valore del piacere sociale, il valore dell'espressione creativa ed il valore economico[647].

Se l'aspetto legato al valore economico della cultura risulta oggi così presente e quasi scontato, va però ricordato che in una prima fase di approccio delle politiche culturali alla

[643] *Ivi*, p. 9. TdA.
[644] Secondo Bianchini si tratta "di qualcosa che deve connettersi con la pianificazione del territorio e della città; deve essere collegata allo sviluppo industriale ed economico (…) Deve essere parte di altri processi di pianificazione e non una mera appendice a loro". *Ivi*, p. 139. TdA.
[645] Cfr. T. Bovaird, "Public Art in Urban Regeneration: An Economic Assessment", in A. Remesar, *Urban Regeneration*, cit., p. 121. TdA.
[646] J. Lewis, *Art, Culture and Enterprise: the Politics of Art and the Cultural Industries*, Routledge, London 1990.
[647] Cfr. T. Bovaird, "Public Art in Urban Regeneration: An Economic Assessment", in A. Remesar, *Urban Regeneration*, cit., p. 126.

città, la sfera culturale e quella economica erano tenute distinte, fino ad una fase di maggiore avvicinamento solo a partire dagli anni Ottanta e Novanta[648].

Un interessante studio inglese è stato condotto negli anni 1996-1997 per valutare benefici e contraddizioni in dieci città inglesi e non[649] da Comedia[650]. Lo scopo del progetto è stato quello di sviluppare una metodologia per sondare l'impatto sociale dei programmi basati sull'arte e tentare di rilevare in quali settori chiave i progetti abbiano funzionato[651]. Da questo studio emerge che solamente quando l'arte si inquadra all'interno di un più vasto piano di rinnovamento culturale, con l'inclusione quindi di obiettivi culturali e sociali, se ne ricava una positività diffusa. Un buon programma di riqualificazione può risultare fondamentale per rinforzare e rendere vitali sentimenti di comunità spesso inesistenti. Lo studio prende coscienza del fatto che parlare di *community based art*[652] non significa né parlare di arte come lavoro sociale, né tantomeno di arte come merce, ma di una produzione artistica come espressione della cultura di una comunità.

Se fare cultura oggi significa anche comunicare idee e valori dal particolare all'universale, l'arte può aggiungere valore rammendando la trama dei tessuti umani, divenendo, secondo gli studi di Comedia un mezzo da utilizzare per sfidare le norme sociali e resistere al cambiamento.

---

[648] Si assiste in questi anni ad una vera e propria festivalizzazione della cultura con un'attenzione alle esigenze dei cittadini. Si rimanda per approfondimenti a F. Bianchini, M. Parkinson (a cura di), *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*, Manchester University Press, Manchester 1993.

[649] Tra le città Nottingham, Glasgow, Portsmouth, Hounslow, Batley, città nel nord della Scozia e in Finlandia.

[650] Comedia è un'organizzazione indipendente di ricerca fondata da Charles Landry nel 1978 preposta all'elaborazione di programmi innovativi legati alla creatività, alla cultura e alla vita della città. http://www.comedia.org.uk/

[651] Lo studio ha individuato un certo numero di casi atti a valutare l'impatto sociale dei programmi specifici. È stata revisionata la letteratura esistente in merito, fornita una analisi di fondo del valore di programmi artistici volti a raggiungere risultati sociali, stimolato il dibattito intorno all'impatto sociale dei programmi artistici attraverso la pubblicazione di documenti di lavoro, incontri e seminari. È stato inoltre pubblicato un rapporto completo che illustra sinteticamente i risultati della ricerca e propone una metodologia efficace per la valutazione dell'impatto sociale di tali programmi. Lo studio ha dimostrato che i progetti nati da un lavoro sulla comunità generano notevoli risultati di sviluppo, a cui spesso le amministrazioni pubbliche danno poco credito.
http://www.artshunter.com.au/communityarts/papers/Commedia.htm.

[652] "*Community based art.* Se la pratica di partecipazione diretta si combina con un discorso tratto dall'ambito del *site specific*, i risultati possono condurre a progetti che operano all'interno di un'intera comunità. Nel contesto dell'arte community-based, l'interazione tra gli artisti ed i gruppi esistenti non è basata su una relazione lineare ma è inscritta in una rete complessiva di motivazioni, aspettative proiezioni da parte dei vari partecipanti (Miwon Kwon). Una comunità si accorda su proposte di un progetto specifico al fine di discutere particolari questioni sociali e/o perseguire attivamente cambiamenti entro i parametri in discussione. Facendo così, procedure alternative possono essere sviluppate entro un contesto specifico. (Doris Berger)". Tratto dal Glossario a cura di Marco Scotini in M. Scotini, *Empowerment, Cantiere Italia*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2004, p. 15.

Altra interessante ricerca portata avanti sempre da Comedia[653] è quella condotta nel 1994 dal *Community Cultural Development Unit* dell'*Australia Council for the Arts* per indagare il valore a lungo termine di 89 *community based project* finanziati a partire dal 1991. L'indagine, attraverso interviste e questionari ha incluso sia membri della comunità che hanno attivamente partecipato al progetto, sia membri che quel progetto lo hanno osservato dall'esterno. Ne è emerso come già dopo due anni i benefici economici, sociali e artistici fossero evidenti sia nella comunità tutta che nel singolo individuo[654]. Ma è il miglioramento del capitale sociale la vittoria più grande, con conseguente miglioramento della cooperazione tra individui, e un aumento esponenziale della fiducia nell'altro con un indotto in prosperità e crescita economica[655]. Lavorare con gli altri significa fidarsi degli altri e se come sostiene Marc Augé non esiste identità individuale senza una negoziazione con l'alterità[656], la presenza dell'altro si accoglie e si rispetta all'interno di un campo comune, come quello dello spazio pubblico, solo se sono gli stessi occupanti a dotarlo di un suo senso, facendone esperienza. I benefici a lungo termine per la società risultano strettamente connessi con il tema della cooperazione nel raggiungimento di un comune obiettivo.

La tabella[657] che segue, stilata da Comedia, riporta un prospetto esaustivo dei benefici derivanti da un 'corretto uso' delle arti, riscontrati nei vari settori:

Risultati per area	Indicatori
Creazioni e sviluppo delle comunità	• Senso di identità della comunità più forte • Una diminuzione delle persone in una situazione di totale isolamento • Miglioramento delle attività ricreative per la comunità • Sviluppo delle imprese locali • Miglioramento e maggiore utilizzo delle strutture pubbliche

[653] Cfr. Comedia, *The Social Impact of Arts Programs. How The Arts Measure Up: Australian research into social impact*, "Working Paper" 8, Deidre Williams, 1996. http://www.artshunter.com.au/communityarts/papers/Commedia.htm.

[654] Tra gli intervistati il 94% ha riscontrato positivi risultati artistici, il 90% positivi risultati sociali, il 72% ha parlato di positivi risultati economici, con riscontri positivi nello sviluppo della comunità, nell'aumento del capitale sociale, nell'attivazione di un cambiamento sociale, nello sviluppo del capitale umano e nel miglioramento delle prestazioni economiche.

[655] Cfr. Comedia, *The Social Impact of Arts Programs. How The Arts Measure Up: Australian research into social impact*, cit., pp. 7-11.

[656] Cfr. M. Augé, *Il senso degli altri*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

[657] Cfr. Comedia, *The Social Impact of Arts Programs. How The Arts Measure Up: Australian research into social impact*, cit., pp. 30-31.

Crescita del capitale sociale	• Migliori livelli di comunicazione nella comunità • Migliori livelli di organizzazione e pianificazione della comunità • Maggiore tolleranza delle diverse culture e stili di vita • Miglioramento degli standard di comunicazione tra enti e comunità • Maggiore valorizzzaione della cultura della società
Attivazione del cambiamento sociale	• Maggiore consapevolezza da parte della comunità dei problemi • Azioni comunitarie per risolvere un problema sociale • Maggiore tolleranza delle culture e degli stili di vita • Aumento delle possibilità di occupazione a livello locale • Aumento dei livelli di sicurezza pubblica
Sviluppo del capitale umano	• Miglioramento della capacità di comunicazione • Migliore capacità di pianificare ed organizzare • Sviluppo di una maggiore abilità nel risolvere i problemi • Migliore capacità di raccogliere ed organizzare le informazioni • Migliore capacità creativa

Miglioramento delle prestazioni economiche	• Risparmio sui costi dei servizi pubblici • Aumento delle possibilità di occupazione a livello locale • Miglioramento del confronto tra enti e comunità • Sviluppo delle imprese locali • Sviluppo degli investimenti in attività di sviluppo culturale • Attrazione di maggiori risorse nella comunità

In base a tale indagine il ruolo svolto dalle arti risulta chiave nella catalizzazione del cambiamento sociale, al punto che la grande maggioranza degli intervistati ha dichiarato di voler raccomandare anche ad altre comunità simili progetti.

2.4.1 Arte: supporto, consapevolezza, identità e appropriazione

L'arte pubblica dovrebbe essere vissuta nella società come un qualcosa di necessario al pubblico fruitore nel momento in cui assume un suo potenziale democratico, divenendo fattore coesivo nella cultura democratica moderna quando riesce a dar voce alla collettività. Parlare di benefici significa anche parlare di supporto, consapevolezza, identità e appropriazione dell'arte.

Un interessante aspetto dell'attivismo dell'arte pubblica è riscontrabile nei tentativi di mobilitazione contro quei processi di trasformazione urbana in cui trasformazione non significa miglioramento di un quartiere, ma eliminazione degli abitanti originari a favore di una speculazione che favorisca il mercato immobiliare. Ed è in una direzione di difesa dei cittadini che si è orientata la Piattaforma Sulukule[658] nata nel quartiere Sulukule ad Istanbul, in cui identità e cultura sono difese contro quell'appiattimento contrario a qualsiasi tipo di 'dissidenza culturale' a favore di un'omologazione culturale. Questa piattaforma documenta attraverso diversi media artistici i soprusi subiti dagli abitanti del quartiere spesso costretti ad

[658] www.sulukulegunlugu.blogspot.com

allontanarsi in maniera forzata[659], con un'arte che qui non assume valore curativo, ma collaborativo e di supporto ad iniziative dal basso. Performance e mostre divengono spazio di realtà nuove, 'forme morbide' di attivismo che saldano le comunità[660].

Arte pubblica come nuova consapevolezza acquisita è invece quella del "fallimento di successo" [661] dell'opera *Piazza* mai realizzata da Daniel Buren alla Rollplatz di Weimar, esempio della cognizione conquistata dai cittadini, in una considerazione che mai prima di allora avevano sperimentato, nell'essersi visti riconoscere un ruolo decisionale nella propria comunità (**fig. 12**). In una Weimar nominata nel 1993 Capitale della Cultura Europea 1999, l'artista, invitato a scegliere una piazza per la realizzazione di un'opera, aveva individuato nella Rollplatz, all'epoca usata come parcheggio, il sito ideale. Prima dell'installazione di un centinaio di steli colorate, alte al massimo sette metri e più basse al centro della piazza in modo da favorire la socializzazione, Buren manifestò l'intento di interpellare gli stessi cittadini che avrebbero dovuto in seguito fruire il luogo. Successivi schieramenti, tra contrari e a favore, e stringenti impedimenti ne ostacolarono, alla fine, la realizzazione. Il progetto, nonostante la mancata realizzazione, aiutò i cittadini "ad affermare la loro stessa identità storica, che dopo la fine della DDR bisognava nuovamente ricostruire"[662], in un'opera in cui è il confronto con il pubblico più che l'opera fisica in sé, a divenire importante.

È un beneficio, riscontrato in una valenza di discorso identitario pubblico, il caso del *Fourth Plinth Project* a Trafalgare Square a Londra, in cui il vuoto piedistallo ha generato serrate discussioni sul senso o meno dell'uso di monumenti in una moderna democrazia[663]. Trafalgare Square, piazza al centro di Londra è divenuta nel XIX secolo perno della rappresentazione politica, accogliendo monumenti di re e generali. Il piedistallo Fourth Plinth creato in origine per William IV è rimasto vuoto fino al XX secolo a causa dell'accordo mai raggiunto sul monumento da andarvi a posizionare. Solo nel 1998 con l'indizione di un concorso si è andati a colmare quel vuoto con un'opera d'arte[664], invitando gli artisti a sentirsi liberi di interpretare secondo la propria sensibilità il significato del lavoro. Tra le proposte più interessanti quella di

---

[659] Per approfondimenti cfr. P. Tan, "Per una possibile controcultura: la dimensione locale", in G. Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura*, cit., pp. 91-98.
[660] *Ivi*, p. 96.
[661] Cfr. J. Draganovic, "La Piazza mai costruita – un fallimento di successo", in E. Cristallini (a cura di), *L'arte fuori dal museo*, cit., pp. 92-107.
[662] *Ivi*, p. 107
[663] Si ringraziano Elfriede Müller e Martin Schönfeld per l'articolo *Kunst im öffentlichen Raum in Europa* gentilmente inviatomi e che è in corso di pubblicazione. Gli autori individuano in *Fourth Plinth* un progetto prototipo per l'arte contemporanea nello spazio pubblico:
- è una esposizione temporanea
- si fonda su un bando, che ha permesso, già un anno prima della sua realizzazione, un'ampia discussione sul progetto.
- esso varia di anno in anno ed il periodo di inattività aumenta l'interesse per il progetto successivo.
[664] http://www.london.gov.uk/fourthplinth/content/about-programme

Rachel Whiteread, *Monument*, del 2001 in cui l'artista realizza una riproduzione in resina trasparente del piedistallo, in una sorta di immagine rispecchiata del plinto stesso. Si tratta di un monumento antimonumento, allusione allo spazio vuoto del basamento, ma anche alla dichiarazione da parte dell'artista della non necessità di riempire a tutti i costi lo spazio, riconoscendone semplicemente un'assenza. Altro esempio l'istallazione del 2005 di Marc Quinn, *Alison Lapper Pregnant* che rappresenta in marmo bianco la menomata artista inglese all'ottavo mese di gravidanza (**fig. 13**). Secondo l'artista è lei l'eroe dei nostri giorni, degna di occupare una posizione di rilievo in una piazza, nella sua volontà e ricerca di superare i pregiudizi della società: un nuovo modello di eroismo femminile, monumento alla speranza ed alle possibilità che il futuro ci riserva. Emblematico il lavoro di Antony Gormley, con l'opera del 2009 *One & Other*, materializzazione di un ulteriore e significativo passo avanti nell'idea di monumento, che ha visto l'artista trasformare il basamento nel monumento dell'uomo qualunque del suo tempo, secondo l'idea di individuo come modello di eroe contemporaneo. Il plinto vuoto, messo a disposizione come palcoscenico, incarna un monumento vivente nel momento in cui ogni ora, 24 ore al giorno, per 100 giorni senza pause, persone diverse ne hanno potuto occupare lo spazio[665], in un progetto di performance continua[666] trasmessa in diretta per mezzo di webcam.

È invece un concetto di arte-beneficio intesa come appropriazione, quello generato dall'*Angel of the North*, opera di Antony Gormley inaugurata nel 1998 in una fase di riqualificazione dell'area inglese di Newcastle e Gateshead. Monumento molto criticato al momento della sua realizzazione[667] è andato negli anni incontro ad una progressiva accettazione, culminata in un'azione dei supporters locali che ha visto l'opera decorata con una gigantesca maglia del Newcastle United: l'azione è divenuta il simbolo del riscontro positivo al lavoro[668] testimoniato dal forte potere identificativo da parte dei suoi abitanti.

Spia e volontà di individuare le stratificazioni culturali indotte da un'opera sullo spazio pubblico, è invece la performance del collettivo di artisti Hafriyat nel quartiere multietnico e gentrificato di Tophane ad Istanbul. Gli artisti che attraverso un'azione collettiva avevano pensato di rubare la scultura del "Lavoratore", collocata nella pubblica piazza dal 1973, erano intenzionati a sondare la consapevolezza di uno spazio da parte dei suoi abitanti. Il tentativo suscitò una grande eco, dimostrando il carico affettivo e simbolico ricoperto da quell'opera e

[665] Tutto nasce da un bando al quale si presentarono 38000 candidati, tra cui ne sono stati scelti 2400.
[666] Dal 6 luglio al 14 ottobre 2009.
[667] Questa enorme scultura in acciaio corten alta venti metri e con una apertura alare di ventiquattro venne criticata per motivi di sicurezza, vista la presenza di un'autostrada nella parte sottostante. Tra i più grandi oppositori il consigliere Martin Callanan che ha portato avanti la campagna "Gateshead stop the statue". Vd. *quivi* § 3.8.
[668] Oggi si stima che circa 8000 visitatori a settimana entrino nel sito.

da quello spazio, e anche se materialmente la statua non fu mai rimossa, la sola idea del collettivo bastò a scatenare un serrato dibattito sul ruolo dell'arte pubblica[669].

L'arte riesce a produrre benefici nel momento in cui va a lavorare, Le Corbusier *docet*, per il proprio fratello uomo, sul capitale umano piuttosto che su quello materiale. L'arte quando ha a che fare con il sociale non può farsi moda. Se "l'unica cosa trasmissibile è il pensiero, la parte nobile del frutto del lavoro"[670] l'arte pubblica deve impegnarsi nella trasmissione di significati recuperando un concetto nuovo di economia, non afferente alla logica del consumo e della proprietà.

Considerare l'arte non come mezzo per cambiare la realtà, ma semplicemente per prenderne coscienza, in una *réconciliation* tra gli uomini, e tra l'uomo e la società: questo è il suo *but suprême*[671].

[669] Per approfondimenti cfr. P. Tan, "Per una possibile controcultura: la dimensione locale", in G. Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura*, cit., pp. 96-98.
[670] Le Corbusier, *Oeuvre complete*, in L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1992, p. 844.
[671] Cfr. J. Champfleury in P. Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, Parigi 2002, p. 22.

CAPITOLO III

Public art e rigenerazione urbana: casi studio

3.1 Arte e riqualificazione urbana, alcune riflessioni comparate

"(…), è inutile stabilire se Zenobia sia da classificare tra le città felici o tra quelle infelici. Non è in queste due specie che ha senso dividere la città, ma in altre due: quelle che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati"

Italo Calvino, *Le città invisibili*

"Arte va intesa qui come attività che contribuisce alla crescita del pensiero sociale e non solo come attività pratica finalizzata alla produttività economica e al sostentamento dell'artista"

Nicola Carrino, *Arte in cattedra*

"Una società che non crede nei valori spirituali, non crede nemmeno nel proprio avvenire e non potrà mai avviarsi verso una meta comune e affogherà la Comunità nazionale in una vita limitata, meschina e corrotta"

Adriano Olivetti, *Città dell'uomo*

PERIFERIA. È a partire dalla seconda guerra mondiale, con gli sconvolgimenti prodotti, il desiderio di costruire disciplinando gli interventi, e la progressiva crescita della coscienza democratica dei cittadini che le città hanno rivolto l'attenzione allo spazio pubblico, considerando sempre di più la propria immagine culturale.

Ed è in questo periodo che le periferie divengono la nuova frontiera della città, luogo dove si gioca il suo sviluppo, *new land* da intendere come terreno di scoperta[672], come opportunità di fare della marginalità una possibile strategia di successo. La crescita delle periferie non è qualcosa di pianificato ed intenzionale: i sobborghi periferici esistono da quando esistono i limiti e i confini delle città, sottoprodotto dei coprifuoco e della chiusura notturna delle porte cittadine, che portava chi era rimasto fuori a cercare una nuova sistemazione[673].

La necessità da parte dell'architettura di pianificare questi spazi marginali ha prodotto risultati oggi evidenti, restituendoci, non di rado, in un tentativo di rigoroso disciplinamento, spazi spersonalizzati, anonimi, alienanti. È una sorta di *hybris* quella che l'architetto Franco Albanese ravvisa nella pianificazione delle periferie, una presunzione che ha portato spesso a considerarle totalmente insignificanti, da gestire dall'alto, ignorando tutto quel bagaglio sociale e culturale che esse portano inevitabilmente dietro, e a sottovalutarne l'aspetto rizomatico, l'imprevedibilità, il loro nascere "per accumulo, concrezione, escrescenze, superfetazioni,

[672] J. Ceresoli, *La nuova scena urbana: città astrattismo e urban art*, Franco Angeli, Milano 2005.
[673] J. Rykwert, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Einaudi, Torino 2003, p. 200.

sfregamenti, tensioni e opposizioni"[674].

Argan nel 1968 nel *Dizionario enciclopedico di architetture e urbanistica* definiva l'architettura la principale "tra le attività umane intese a modificare l'ambiente fisico in rapporto alle necessità dell'esistenza"[675]. È l'architettura ad aver prodotto cattive periferie o la sua assenza? Spesso essa ha dimenticato questi spazi, considerandoli solamente, nella definizione ufficiale, "quadranti urbani privi di funzioni pregiate", trascurando le persone e generando una prospettiva di città negata. L'architettura ha bisogno invece, secondo una concezione profondamente olivettiana[676], di una dimensione sociale, disciplina in cui società e civiltà possono trovare espressione: "forme architettoniche e urbanistiche come parte integrante delle scienze umane"[677].

Se una volta pensare alla periferia significava metterla, nell'immediato, in opposizione ad un centro, con il quale, per contrasto, rimaneva legata anche solo per sottostare ad un ordine gerarchico di organizzazione dello spazio, progressivamente l'allargarsi dei confini urbani ha prodotto quello *sprawl*, da intendere come dispersione e non precisa individuazione. Questo suggerisce che pensare alla periferia significava pensare ad uno spazio fisico, ad una distanza, partendo da una considerazione della città come entità geografica: centro *VS* periferia sembra essere l'equazione. È negli anni Sessanta e Settanta che questo concetto si arricchisce di una connotazione che si avvicina all'idea di assenza: in periferia manca sempre qualcosa, spazi, servizi, opportunità[678]. Ma parlare di *banlieue* significa anche parlare di una povertà sociale, intesa come carenza di interazioni, di scambi, dove, una zona residenziale centrale di lusso

---

[674] F. Albanese, "Chi ha paura della periferia", in F. Ferrarotti, M. I. Macioti, *Periferie: da problema a risorsa*, Sandro Teti Editore, Roma 2009, p. 9.

[675] C.G. Argan, voce *"Architettura"* in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, Roma 1968.

[676] Adriano Olivetti può essere considerato pioniere di un nuovo modo di intendere gli spazi, in particolare quelli dedicati al lavoro. Un sognatore pragmatico come l'ha definito Luca Zevi che ha saputo abitare e lavorare in un territorio pensandolo, e in un'ottica comunitaria considerare l'architettura come innovazione sociale e a misura d'uomo. Si veda L. Zevi (a cura di), *Le quattro stagioni. Architetture del Made in Italy. Da Adriano Olivetti alla Green Economy*, 29 agosto-25 novembre 2012, Biennale di Venezia, Electa, Milano 2012; M. Fabbri, A. Greco, *La comunità concreta: progetto e immagine. Il pensiero e le iniziative di Adriano Olivetti nella formazione della cultura urbanistica ed architettonica italiana*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 1988; A. Olivetti, *Il mondo che nasce*, a cura di A. Saibene, Edizioni di Comunità, Roma 2013.
Alla figura di Olivetti è dedicato parte del Padiglione Italia, *Le quattro stagioni*, all'ultima Biennale Architettura del 2012, che ho avuto modo di visitare nell'ambito delle ricerche di tesi. Oggi è la Fondazione Olivetti fondata nel 1962 a provvedere "alla prosecuzione dell'opera di studio e di sperimentazione teorica e pratica suscitata da Adriano Olivetti" attraverso "la promozione, l'incoraggiamento e l'organizzazione di studi che sono diretti ad approfondire la conoscenza delle condizioni da cui dipende il progresso sociale" per "promuovere, sviluppare e coordinare le iniziative e le attività culturali, che siano dirette a realizzare il benessere, l'istruzione e l'educazione dei cittadini, attraverso il progressivo diffondersi, in armonia con i principi della Costituzione, di forme comunitarie, rispondenti alla configurazione urbanistica, produttiva, sociale, ambientale e culturale della collettività, secondo le idee di Adriano Olivetti". Estratto dallo Statuto della Fondazione Olivetti. http://www.fondazioneadrianolivetti.it/lafondazione.php?id_lafondazione=5

[677] M. Fabbri, *L'urbanistica italiana dal dopoguerra a oggi. Storia, ideologie, immagini,* De Donato, Bari 1983, p. 110.

[678] Per approfondimenti si veda l'intervista a Stefano Boeri in M. Scotini, *Empowerment, Cantiere Italia*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2004, pp. 42-45.

stessa può essere a rischio[679], come sembra suggerirci anche la definizione che ne dà il sociologo Franco Ferrarotti, di un mondo fuori dal mondo: "Chiamo 'mondo periferico' quell'insieme di gruppi umani, numericamente consistenti, sparsi per tutto il globo, che sono presenti nella storia eppure ne restano fuori"[680].

Le periferie in tutta Europa vivono oggi una tragica frammentazione, con fenomeni di stigmatizzazione sociale e di pregiudizi, ed è solo ripartendo da quella frattura, nel tentativo di superare le barriere spaziali e simboliche, su cui violenza e spersonalizzazione hanno costruito le proprie basi più solide, che sarà possibile ripensarle attraverso inedite alchimie sociali[681].

RIQUALIFICAZIONE. Da cosa parte una riqualificazione urbana? La teoria americana della *growth machine* indica come spinta primaria nei processi di rigenerazione le 'coalizioni per la crescita', ossia quegli accordi tra ceto economico e politico, che evidenziano un panorama che, trascurando in toto le esigenze degli abitanti, risponde a interessi immobiliari e competitivi. Non sembra stupirci una simile prospettiva, essendo la società americana così incentrata sul denaro come base personale identitaria e di rispettabilità sociale, considerato come sottile linea di demarcazione tra l'essere dentro o fuori dalla vita[682]. In Europa la situazione appare invece differente, più orientata verso un *welfare state* che nell'immediato dopoguerra ha garantito una più diffusa considerazione sociale, restituita attraverso la costruzione di quartieri di edilizia popolare, legati spesso a recenti programmi comunitari di riqualificazione e lotta all'esclusione, come, per esempio, URBAN[683].

È il Trattato di Maastricht (art. 151) nel 1992 ad introdurre l'obbligatorietà per l'Unione Europea di considerare gli aspetti culturali all'interno delle proprie politiche, e anche Jacques Delors, noto europeista e padre per eccellenza dell'Unione Europea, esprime un'esigenza di progettualità sociale condivisa, attraverso cui raggiungere una nuova ricchezza nelle relazioni umane: è dello stesso anno la firma a Rio de Janeiro di *Agenda 21*, un documento di obiettivi di sviluppo sostenibile per il XXI secolo.

---

[679] Per una riflessione su queste tematiche sociali si rimanda all'esperienza del Laboratorio PeriMetro (Periferie Metropolitane, www.perimetrolab.it), spazio di riflessione, per ricercatori ed operatori, sulle trasformazioni della città e dei quartieri. Si veda anche B. Borlini, F. Memo, *Il quartiere nella città contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

[680] Cfr. F. Ferrarotti, M. I. Macioti, *Periferie: da problema a risorsa*, cit., p.17.

[681] A. Clementi, F. Perego (a cura di), *La riqualificazione delle città in Europa. Periferie oggi,* vol. I, Laterza, Bari 1990; S. Garano, *La riqualificazione delle periferie nella città europea*, Kappa, Roma 1990.

[682] Ferrarotti afferma che il destino del povero americano è la morte civile. F. Ferrarotti, M. I. Macioti, *Periferie: da problema a risorsa*, cit., p. 37.

[683] È un programma europeo di sviluppo integrato tra i più conosciuti (PIC, Programma di Iniziativa Comunitaria). Sviluppato attraverso varie edizioni (URBAN I, 1994-1999, URBAN II 2000-2006, URBAN III 2007-2013) ha destinato ingenti risorse a quelle aree considerate problematiche (per disoccupazione, povertà, mancanza di integrazione), secondo un approccio partecipativo e collaborativo tra i vari protagonisti locali. Dichiara cinque obiettivi cardine: coesione sociale; competitività economica; sviluppo sostenibile; promozione delle uguali opportunità; integrazione degli immigrati.

Risale invece al novembre 2000 l'adozione da parte del Consiglio d'Europa della "Risoluzione per la qualità architettonica dell'ambiente urbano e rurale", con nuove direttive a partire dal 2001 che hanno puntato sulla necessità di intreccio delle politiche, in un miglioramento della qualità della vita, in un invito all'arte e all'architettura a contribuire efficacemente alla coesione sociale.

Sono molti gli Stati europei ad aver attivato precisi programmi di sviluppo, miranti a combattere le divisioni socio-spaziali e la formazione di quartieri degradati. L'approccio adottato integra modelli *top-down,* con processi pianificati in maniera strategica e costante monitoraggio dei risultati, e strategie *bottom up* (approccio dal basso), caratterizzate cioè dalla mancanza di una regia istituzionale e l'apertura a processi di auto organizzazione della società[684]. Attivazione e partecipazione divengono fondamentali nello sviluppo di quartiere, con un ruolo degli abitanti che si fa attivo. Danimarca, Germania, Inghilterra, Francia, Olanda, Svezia e Italia sono tra le nazioni che hanno promosso tali programmi.

La Danimarca, per esempio, attraverso *Kvarterlöft*, programma nazionale di rigenerazione urbana, ha finanziato progetti in dodici quartieri di otto città, con l'obiettivo di combinare rinnovamento urbano e miglioramento delle condizioni sociali, portando il quartiere in linea con le condizioni del resto della città. Il programma connette l'approccio partecipatorio con iniziative più tradizionali legate ad interventi concreti sullo spazio[685].

In Germania politiche per lo sviluppo urbano sono attive fin dagli anni Settanta all'interno delle cosiddette zone a rischio, con un'attenzione rivolta non tanto a caratteristiche fisiche del territorio, ma a sollecitare una spinta di carattere morale. È negli anni Ottanta, in occasione dell'*Iba* (*Internationale Bauaustellung*), mostra di architettura tenutasi a Berlino, teatro di forti sperimentazioni, che le cose inizieranno a cambiare, con un'attenzione sempre maggiore rivolta ad una *'sanfte Stadterneuerung',* ossia ad una riqualificazione sensibile e partecipativa, con una progressiva integrazione di dimensione fisica e dimensione sociale. È degli inizi degli anni Novanta la nascita di un programma nazionale di riqualificazione integrata dei quartieri urbani "*Stadtteile mit besonderem Entwicklungsbedarf–die Soziale Stadt*"[686]. Lanciato nel 1996 a Potsdam prevede strategie innovative di riqualificazione rivolte a sanare un degrado sociale, economico ed urbanistico, con uno sviluppo sostenibile del territorio attraverso la cooperazione tra stato

[684] Per approfondimenti si veda P. L. Sacco, G. Tavano Blessi, *Distretti culturali evoluti e valorizzazione del territorio*, in "Global & Local Economic Review", vol. VIII, n. 1, 2005, pp. 7-41.

[685] Per approfondimenti si veda J. Norvig Larsen, *Kvarterlöft – Participatory Urban Regeneration in Denmark: 1997–2007*, in "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 3-4.

[686] Quartieri ad alta priorità di riqualificazione-la città sociale. Cfr. http://www.staedtebaufoerderung.info/StBauF/DE/SozialeStadt/soziale_stadt_node.html; http://www.kenniscentrumvlaamsesteden.be/beleidsdomeinen/wijkwerking/Documents/presentatie-difu--wolf-christian-strauss.pdf

nazionale, federale e comuni[687].

È del 1998 l'istituzione in Inghilterra del programma *New Deal for Communities* che coinvolge in totale trentanove quartieri degradati, mirando alla loro dimensione fisica e sociale, attraverso un coordinamento che vede protagonisti attori locali, municipali, regionali e associazioni. Il programma, che dipende dal *Neighbourhood Renewal Unit*[688], cerca di trovare soluzioni specifiche per i problemi locali[689].

In Francia i primi esperimenti disciplinati di riqualificazione urbana risalgono agli anni Settanta con i programmi *Habitat et vie sociale–HVS*, confluiti negli anni Novanta in *Politique de la ville* che considerano la partecipazione degli abitanti una priorità e il loro coinvolgimento, propedeutico alla costruzione di una nuova forma di cittadinanza[690].

Nei Paesi Bassi dopo una richiesta da parte delle città al governo centrale di mettere a punto apposite strategie per cercare di risolvere i problemi dell'urbe, nasce *Big Cities Policies*, con linee guida principali a livello nazionale e perfezionamenti a livello locale, per creare città complete e vivaci in cui tutti i residenti possano ricoprire un ruolo attivo, partendo dal presupposto che vivendo il quartiere sono i primi ad individuarne esigenze e bisogni[691].

In Austria è lo *Strategische Umweltprüfung* (SUP) a costituire l'opportunità per i cittadini di contribuire direttamente a processi decisionali[692], mentre in Svezia risale al 1998 l'*Urban Development Programm* per promuovere lo sviluppo e combattere il degrado nelle tre città di Stoccolma, Göteborg e Malmö. Individuando ventiquattro distretti urbani in sette municipi il programma ha cercato di creare le condizioni per una crescita sostenibile a lungo termine, promuovendo l'uguaglianza sociale e combattendo discriminazioni e soprusi[693].

In Italia è negli anni Novanta[694] che nascono politiche integrate di riqualificazione urbana e territoriale, a partire da strumenti denominati Programmi Complessi, nei quali rientrano: Programmi Integrati di Intervento, Programmi di Recupero Urbano, Programmi di Riqualificazione Urbana, Contratti di Quartiere, Programmi di Riqualificazione Urbana per lo

---

[687] Per approfondimenti sugli obiettivi parziali si veda I. Breckner, *I quartieri e la riqualificazione urbana in Germania: venti anni di dibattito e di pratiche*, in "Territorio", n. 19, 2001, pp. 51-55. Si veda anche T. Franke, *Activation and Participation in Germany*, in "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 5-7.

[688] www.odpm.gov.uk

[689] R. Ryde, R. Reeve, *Activation and Participation in England*, in "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 8-9.

[690] C. Jacquier, *Inhabitant Participation and "Politique de la ville" in France*, in "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 10-11.

[691] K. Dekker, *Participation in Decision-making in the Netherlands: The Big Cities Policy in The Hague*, in "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 12-13.

[692] O. Frey, *Activation and Participation in Austria,* in "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 14-15.

[693] K. Eriksson-Bech, *Activation and Participation in Sweden,* in "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 16-17.

[694] La fonte normativa a cui fare riferimento in merito agli interventi di riqualificazione urbana è la 179/92, Norme per l'edilizia residenziale pubblica - legge Botta/Ferrarini, che all'articolo 16 riporta "al fine di riqualificare il tessuto urbanistico, edilizio e ambientale, i Comuni promuovono la formazione di programmi integrati".

Sviluppo Sostenibile del Territorio, Patti Territoriali.

ARTE E RIQUALIFICAZIONE URBANA. Dopo la crisi del modello fordista la cultura è divenuta un valido aiuto per il rilancio delle città[695] secondo una opinione diffusa di come le pratiche artistiche e culturali possano generare effetti positivi e divenire motore nello sviluppo e rilancio del territorio, ricercato secondo strategie differenti che hanno puntato sul contenuto intellettuale attraverso lo sviluppo delle 'industrie culturali'; che hanno usato la cultura come marketing territoriale per attrarre turismo; che hanno investito nell'offerta culturale per mettere in atto programmi di rigenerazione. In che modo la cultura può dare il suo contributo nella riqualificazione urbana? È una ricerca condotta nel 2004 da Evans e Shaw[696] a riflettere su questo ultimo punto, indicando un possibile approccio, secondo tre differenti modelli, e denunciando come spesso l'ago della bilancia sia sceso verso un impatto economico piuttosto che sociale.

Rapporti quelli tra rigenerazione urbana e cultura che non sempre hanno favorito il raggiungimento degli obiettivi preposti, come dimostrano teorie ed esempi concreti che hanno confutato la spesso troppo semplicistica retorica di risolvere problemi di ogni natura attraverso un approccio integrato dell'arte nella riqualificazione[697]. Non è scontato e immediato che una buona programmazione culturale porti benefici in termini di qualità (soprattutto sociale), né che l'arte pubblica inneschi in automatico consensi, valori condivisi, inclusione sociale, nella disattesa di quegli obiettivi estetici ed etici inizialmente fissati[698].

---

[695] È oggi molto vasta la letteratura che avvalora l'ipotesi di come le pratiche artistiche e culturali possano generare effetti positivi e divenire motore nello sviluppo del territorio. Tra gli altri si ricordano: P.L. Sacco, G.Tavano Blessi, *Distretti culturali evoluti e valorizzazione del territorio*, "Glocal and Local Economic Review", vol. 7, n. 1, pp. 7-42, 2005; S. De Luca, S. Rotondo (a cura di), *Le Risorse Culturali. Studi di Fattibilità ed Esperienze di Gestione*, Formez, Roma 2005; G. Marchesi, *Risorse culturali e sviluppo delle aree in ritardo: i fondi strutturali 2000-2006*, "Economia della Cultura", n. 7, Il Mulino, Bologna 2000, pp. 21-26; M. Carta, *L'identità culturale come seconda luce dello sviluppo locale*, in "Urbanistica", 114, pp. 139-145, 2000.

[696] Gli studiosi si rivolgono qui nello specifico al contesto inglese. Cfr. G. Evans, P. Shaw, *The Contribution of Culture to Regeneration in UK: a Review of Evidence*, A Report to DCMS, LondonMet 2004.

[697] Si ricordi la pionieristica esperienza di Gibellina dopo il terremoto del 1968. Cfr. M. Fabbri, E. Cristallini, A. Greco, *Nata dall'arte. Gibellina, una città per una società estetica*, Gangemi, Roma 2004.

[698] Cfr. D. Ponzini, "Forme d'arte contemporanea e trasformazioni urbane: tre temi critici", in M. Cammelli, P.A. Valentino (a cura di), *Citymorphosis. Politiche culturali per città che cambiano*, Giunti, Firenze 2011, pp. 204-208. Nel saggio Ponzini porta avanti tre esempi di possibili rischi nel ruolo dell'arte contemporanea nelle trasformazioni urbane, rivolgendosi al 'Bilbao effect' in cui i musei d'arte contemporanea sono ritenuti in grado di riattivare contesto cittadini degradati, all'uso della public art come garanzia di inclusione sociale e al ruolo della comunità di artisti e della cosiddetta classe creativa di generare spontanei processi di rigenerazione. Sullo stesso argomento D. Ponzini, *Large scale development projects and star architecture in the absence of local politics: the case of Abu Dhabi*, UAE, "Cities", vol. 28, n. 3, pp. 251-259, 2011; D. Ponzini, U. Rossi, *Becoming a Creative City: The Entrepreneurial Mayor, Network Politics, and the Promises of an Urban Renaissance*, "Urban Studies", vol. 47, n. 5, pp. 1037-1057, 2010; D. Ponzini, *Il territorio dei beni culturali. Interpretazioni strategiche del processo di privatizzazione dei beni e delle attività culturali in Italia*, Carocci, Roma 2008.

L'arte pubblica inizia a profilarsi vettore di riqualificazione già negli anni Settanta, per consolidare la sua presenza nel corso degli anni Ottanta e Novanta, quando nel campo delle politiche culturali si darà proprio all'arte una marcata approvazione sociale ed economico[699].
Dopo aver studiato ed ampiamente dibattuto in merito agli elementi che determinano il successo nello sviluppo delle città post-industriali[700], si è aperto un panorama che punta sulla valorizzazione di modelli identitari che volgono l'attenzione non sulla soddisfazione di esigenze primarie, ma su un benessere diffuso e individuale. Ed ecco che la dimensione culturale nello sviluppo delle aree urbane, assume un forte peso, minando l'esclusività del piano economico[701], e puntando su una riqualificazione urbana in cui anche l'arte diviene *asset* di accrescimento[702]. È a partire dagli anni Ottanta che, maggiormente, in seguito anche ai dirompenti effetti della deindustrializzazione, si è iniziato ad approcciare alla pianificazione urbana attraverso meccanismi collettivi di progettazione partecipata che hanno coinvolto l'arte non più come elemento estetico, ma in rapporto alla rigenerazione urbana. Per recuperare dignità, vivibilità e bellezza oltre ad aver intuito l'importanza della partecipazione, si è imposta una nuova percezione della città, vista non più dall'alto, ma da una prospettiva del quotidiano fatta di segni, "una città che è qui"[703]. È in questi anni che gli urbanisti influenzati dagli studi di Jürgen Habermas, Michel Foucault e Pierre Bourdieau hanno gettato le basi di una partecipazione intercomunicativa[704], ed è proprio Habermas a parlare di una società comunicativa e di una pianificazione basata sulla comunità e l'interattività, in una doppia percezione di creazione cittadina, percezione morale ed esperienza estetica, che possa favorire legami sociali più solidi e risoluzione dei conflitti in modo condiviso[705].

Processi di rigenerazione urbana si sono sviluppati con, da una parte, azioni di microurbanismo dedicate al miglioramento fisico di piazze e strade, con la progettazione e la costruzione di strutture pubbliche e mobilio urbano, e dall'altra con azioni artistiche, con l'arte

---

[699] Gli studiosi parlano di *culture-led regeneration* in cui la cultura è considerata catalizzatore e vettore del processo di rigenerazione; *cultural regeneration* caratterizzato da una pianificazione in cui l'attività culturale è integrata nell'ambito di una strategia d'area; *culture and regeneration* in cui la cultura non è parte integrante dello sviluppo strategico e l'intervento è spesso in scala ridotta, realizzato come aggiunta finale.

[700] Giorgio Tavano Blessi sintetizza le caratteristiche in: "continuità tra spazio produttivo e spazio abitativo, presenza di infrastrutture ed elementi naturali e paesaggistici, un sistema che permetta la trasmissione di conoscenze e saperi". Cfr. G. Tavano Blessi, *Città satellite? Le Laives d'Europa: quale sviluppo attraverso la cultura*, Meltemi, Roma, 2006, p. 71.

[701] Per la tematica si veda C. Landry, *The creative city: a toolkit for urban innovators*, Earthscan, London 2000.

[702] G. Evans, *Cultural Planning, an Urban Renaissance?*, Routledge Press, London 2001.

[703] E. Spiekermann, *Contiguità quotidiana*, "Casabella", n. 634, maggio 1996, p. 11.

[704] Juan Luis de las Rivas, "La naturaleza en la ciudad-región: paisaje, artificio y lugar", in *El paisaje. Actas. Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación de Huesca, 1996.

[705] J. Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo* (1981), trad. it., 2 voll., Il Mulino, Bologna 1986. Questa teoria ha avuto molto peso nella pianificazione territoriale, nonostante i limiti riscontrati. Cfr. D. Ponzini, "Trasformazioni urbane, crisi della sfera pubblica e *Public Art*", in G. Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura*, cit., pp. 81-89.

pubblica, la *land art* e gli *earthworks*[706].

È parlando di *community art* che si riconosce, inizialmente in contesto anglosassone, una prima tappa dell'arte in rapporto alla riqualificazione urbana, che vede in essere legami stretti con i processi di affermazione delle categorie più deboli. Una seconda fase evidenzia invece come suo tratto distintivo partnership e partecipazioni pubblico private, con un recupero fisico di aree degradate e quartieri industriali abbandonati. La critica di questa seconda fase, che aveva trascurato la dimensione sociale, traghetterà ad una terza, sintesi delle due precedenti, con i processi di integrazione sociale che divengono centrali, favorendo l'ingresso all'arte ed alla cultura, e allo stesso tempo incoraggiando investimenti privati[707].

Sono diversi gli spazi in cui l'arte si è trovata ad operare[708], e diversi i metodi con i quali è stata introdotta. Ci sono spazi vecchi, della città storica, brulicanti di persone e storie ormai da secoli, gli spazi nuovi, cosiddetti superluoghi[709], grandi insediamenti utilizzati per la mobilità o per il piacere[710], e ci sono gli spazi che sfuggono, quelli della marginalità, gli insediamenti periferici, in cui la dimensione della vita pubblica è quasi del tutto assente. Per molto tempo l'arte si è ibridata con i primi due e più raramente con il terzo spazio, ma è proprio quando essa ripensa il suo ruolo e si inserisce nelle maglie meno pubblicizzate della città, che riesce ad agire nel profondo[711].

Mettere l'arte in rapporto alla riqualificazione urbana significa, in ogni caso, privarla in parte

---

[706] J. Maderuelo, "Introducción: Arte Público" in AA.VV., *Arte Público. Arte y Naturaleza*, Huesca, 1999, p. 11.

[707] Cfr. G. Evans, *Cultural Planning: An Urban Renaissance?*, Routledge Press, London 2001.

[708] Il riferimento è all'intervento di Andrea Di Giovanni, *Nuove urbanità, specie di spazi*, in occasione del convegno *Prima Biennale dello Spazio Pubblico* tenutosi a Roma nel maggio 2011.

[709] M. Agnoletto, A. Delpiano, M. Guerzoni (a cura di), *La città dei superluoghi. Notizie dalla metropoli quotidiana*, Damiani, Bologna 2007.

[710] Aeroporti i primi, centri commerciali e parchi di divertimento i secondi.

[711] La studiosa Francesca Zajczyk parla della periferia come "marginale rispetto alle *opportunities* che offre la città. Dovunque essa sia collocata rispetto al centro cittadino, la periferia si connota come area di fragilità e vulnerabilità economica, sociale e anche culturale, individuabile nello stato di degrado dei luoghi, nell'insufficienza dei servizi o nella difficoltà di accesso ad essi, nella situazione di disagio e isolamento (reale o percepito), nella carenza di strumenti di conoscenza e comprensione dei fenomeni, nella presenza di conflitti, e in diversi altri fattori variabili di luogo in luogo ma comunque sempre legati all'idea di vuoto, di assenza". E continua: "La compresenza di tali elementi si manifesta come una fragilità multidimensionale, e questo genera un vero e proprio effetto "cassa di risonanza", da cui prende avvio il fenomeno ben conosciuto della stigmatizzazione, cioè l'identificazione meccanica e generalizzata di un luogo e dei suoi abitanti con valori e connotati negativi: così si radicano i pregiudizi, che sono marcatori di distanza e di estraneità". In merito al suo inserimento negli spazi marginali è la studiosa, attraverso i suoi studi sociologici, a metterci in guardia da possibili tre rischiosi effetti, ricavandone come indicazione di metodo che l'arte pubblica, vista la sua complessità, non possa essere improvvisata, ma abbia bisogno di essere seguita, studiata, disciplinata:
- *effetto Ufo* in cui l'opera, 'calata dall'alto' senza una dovuta e necessaria preparazione e attivazione locale, viene letta come corpo estraneo, imposto e incompreso, soggetta al degrado e all'oblio.
- *effetto Penelope*, dove l'opera nasce per una circostanza precisa, per una volontà spesso politica che rimane sconosciuta ai più. Essa non innesca nessuna dinamica non si radica nel territorio, e come Penelope che crea la sua tela di giorno e la disfa di notte, così sembra muoversi l'amministrazione.
- *effetto Boomerang*, in cui l'opera non viene accettata e, avvertita come corpo estraneo, sarà osteggiata così come chi ne ha deciso la realizzazione. Intervento al Convegno *Arte e vita nelle periferie,* Milano, 23 ottobre 2007.

del valore estetizzante per avvicinarla ad una nuova struttura che la vuole attivatrice di processi secondo problematiche urgenti e contraddittorie:

> "nel nuovo millennio si è passati dalla politica di riqualificazione urbana, possibile grazie a nuovi strumenti ideati ad hoc, alla cultura estetizzante della riprogettazione/realizzazione di luoghi e spazi aperti alle innovazioni artistiche, dove inscenare sempre nuove esigenze creative, che si inseriscono nel tessuto preesistente e nel contempo lo connotano come spazio performativo ed autoreferenziale"[712].

L'arte pubblica può essere davvero occasione di trasformazione? Nell'ambito dei modelli di rigenerazione urbana molti sono stati gli studiosi che hanno cercato di offrire un contributo teorico sostenendo[713] o osteggiando[714] un suo ruolo nelle pratiche rigenerative.

Un interessante articolo di Hall e Robertson *"Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates"*[715] offre una riflessione sul panorama dei dibattiti inerenti i benefici portati dall'arte pubblica nella riqualificazione urbana, ragionando sul suo possibile scopo: "*The aim of public art in this context is to articulate and strengthen the bonds between people and place and, in so doing, to strengthen the bonds between people*". Facendo riferimento al panorama inglese, e dopo aver delineato gli studi che dagli anni Settanta hanno giustificato la positività dell'arte in ambito economico, sociale ambientale e psicologico[716], i due studiosi inglesi riconoscono un'accresciuta consapevolezza di un ruolo delle arti nella società anche nei circoli istituzionali[717]. Essi esprimono una perplessità sulle notevoli somme di denaro spese in tale frangente, distinguendo tra "*flagship, or prestige, regeneration projects*"[718] e *"communal regeneration*

---

[712] J. Ceresoli, *La nuova scena urbana: cittàstrattismo ed urban art*, cit., p. 104.

[713] C. Landry, F. Matarasso, *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity*, "Social Policy Summary", n. 8, 1996, on line http://www.jrf.org.uk/knowledge/findings/socialpolicy/SP8.asp; F. Matarasso, *Use or Ornament? The social impact of participation in the arts*, Comedia 1997. Gli studiosi dimostrano attraverso casi studio come l'arte possa avere un impatto positivo sulle comunità con un budget relativamente basso e incoraggiano ad un loro uso per affrontare l'esclusione sociale.

[714] Sharon Zukin parla invece di un uso assolutamente retorico delle arti. S. Zukin, "Whose culture? Whose city?", in S. Zukin, *The cultures of Cities,* Blackwell, New York 1995, pp. 1-48.

[715] T. Hall, I. Robertson, *Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates*, Landscape Research, Vol. 26, n. 1, 2001, pp. 5–26. Sulle stesse posizioni si veda anche T. Hall, "Art and Urban Change. Public art in Urban Regeneration", in A. Blunt (a cura di), *Cultural Geography in Practice*, Arnold, Londra 2003, pp. 221-234; M. Miles, T. Hall, *Urban Futures: Critical Commentaries on Shaping the City*, Routledge, New York 2003.

[716] Gli autori rimandano ai testi Arts Council of Great Britain, *Art into Landscape,* Arts Council of Great Britain, London 1974; Arts Council of Great Britain, *Art into Landscape,* Arts Council of Great Britain, London 1977; D. Petherbridge, *Art for Architecture: a handbook on commissioning,* Department of the Environment/HMSO, London 1987; J. Myerscough, *The Economic Importance of the Arts in Britain*, Policy Studies Institute, London 1988.

[717] S. Selwood, *The good, the bad and the public*, "October", 1995, p. 24.

[718] Intendendo con essi progetti su vasta scala in cui gli artisti, spesso famosi e ben pagati, sono stati integrati nel team di progettazione in cui l'arte è utilizzata per dare un'aura di qualità. In questo contesto l'arte pubblica serve anche come immagine 'cover shot' promozionale. I due studiosi sono critici con questo genere di arte che anche Sara Selwood si è trovata a condannare definendola 'turds on the plaza'; 'parachute art'; 'developers' equine'; 'corporate baubles', 'lipstick on the face of a gorilla' (in S. Selwood, "Art in public" in S. Jones, *Art in Public: what, why and how*, AN Publications, Sunderland, 1992, pp. 11–27). Anche Malcolm Miles condanna questo tipo di arte in maniera particolare riferendosi ai danni ecologici sofferti dalla Cardiff

projects"[719]. Gli effetti che sono stati indagati e che giustificano la centralità dell'arte nella riqualificazione urbana richiamano aspetti peculiari che gli vengono attribuiti: contribuire alla distinzione locale; attrarre investimenti; promuovere il turismo culturale; aggiungere valore al territorio; creare occupazione; aumentare l'uso degli spazi aperti; ridurre l'usura degli edifici e abbassare i livelli di vandalismo.

Gli studiosi analizzano, inoltre, quelle che a loro avviso sono le possibili difese per giustificare la presenza dell'arte nella riqualificazione urbana che riguardano lo sviluppare un senso di appartenenza alla comunità[720], un 'senso del luogo'[721], un'identità civica[722], l'affrontare le esigenze della comunità[723], combattere l'emarginazione sociale[724], promuovere attività con valore educativo[725] e per il cambiamento sociale[726].

Accanto a ciò lo studio condotto da Hall e Robertson non manca però di sondare aspetti più negativi che ne mettono in discussione l'effettiva validità, attraverso ipotesi per la riflessione che considerano illusorio il ruolo inclusivo dell'arte. Gli studiosi ravvisano la mancanza di una valutazione soddisfacente dei benefici dell'arte pubblica e di un rigoroso apparato critico collegato, che spesso ha portato ad ignorare i conflitti sociali, in una mancanza di contraddittorietà che l'ha sempre ricondotta all'alveo strettamente artistico. Inoltre molta difesa si basa principalmente sulle pratiche di produzione dell'arte, ma non sulla sua fruizione

---

Bay Area sottoposta ad una riqualificazione urbana che coinvolgeva gli artisti nella progettazione di una diga che sarebbe andata ad alterare gli equilibri della flora e della fauna locali. M. Miles, (1997) *Art, Space and the City,* cit., pp. 105-131.

[719] Progetti di dimensioni più ridotte, progetti permanenti o temporanei che hanno riguardato i quartieri e spesso sono basati su programmi che coinvolgono la comunità. Qui è la base sociale piuttosto che quella economica ad aver guidato i processi di rigenerazione.

[720] Nei territori caratterizzati da una frammentazione spaziale l'arte pubblica può aiutare a rinsaldare connessioni recise promuovendo una consapevolezza sociale. Gli autori a tal proposito citano *The Art of Change*, una società di consulenza culturale con sede a Londra che riconosce all'arte il potere di riuscire a cambiare le aspirazioni di una società. Al centro del discorso è stata inserita la questione della partecipazione che può portare a benefici come, per esempio, una nuova consapevolezza e rispetto per gli altri dovuto al lavoro di gruppo, e un senso di orgoglio da parte della comunità che ha potuto costruirsi i propri ambienti.

[721] Qui il discorso riguarda la possibilità per l'arte pubblica di riuscire a rinsaldare il legame tra la comunità ed il luogo di appartenenza, attraverso opere che possano essere significative ed evocative.

[722] L'arte pubblica sarebbe in grado di valorizzare l'identità civica anche se il rischio potrebbe essere quello di un'omologazione delle molteplici identità presenti sotto un'unica ipotetica identità, non necessariamente da tutti condivisa.

[723] L'arte pubblica riuscirebbe a rispondere alle esigenze della comunità intercettando i problemi e facilitando le soluzioni, attraverso un'arte che non sia fatta di arredo urbano ma di processi comunicativi.

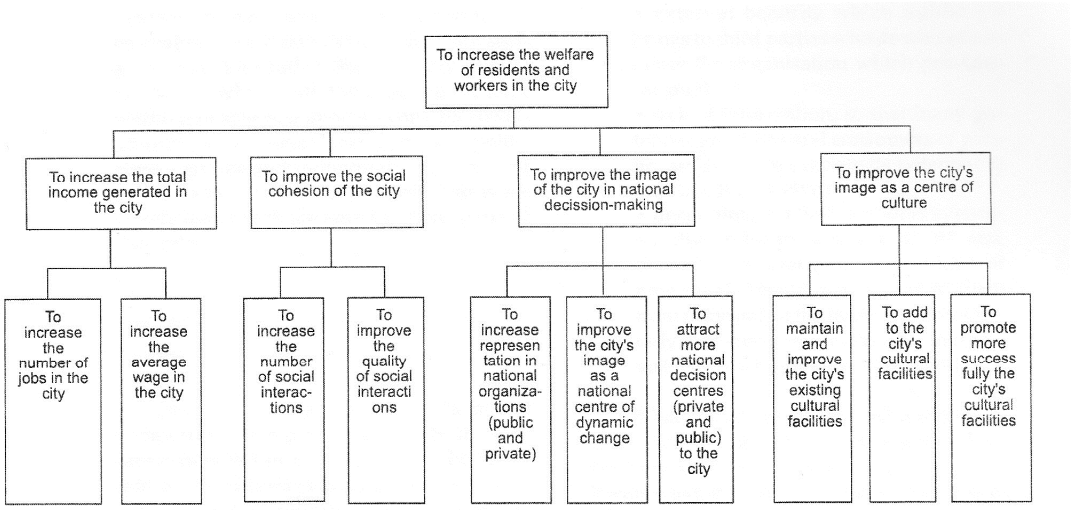
[724] Le arti sarebbero un mezzo per contrastare l'esclusione sociale e dar voce a gruppi più emarginati facendosi veicolo di un loro reintegro nelle società. Viene qui ricordato il progetto 'Power of Place' realizzato a Los Angeles al quale hanno preso parte persone di colore che hanno cercato di recuperare la loro cultura di origine.

[725] L'arte può accompagnare programmi educativi migliorando la comprensione e la diffusione della cultura.

[726] L'arte pubblica in questo caso è stata impiegata in modi differenti: gli artisti hanno integrato l'arte in determinati progetti sociali, dove essa è stata utilizzata per offrire una maggiore consapevolezza su problemi sociali come l'AIDS, i senzatetto, la violenza domestica, l'ecologia urbana. L'arte è stata utilizzata per sovvertire significati dominanti attribuiti a determinati luoghi ed edifici, e l'artista Krzysztof Wodiczko ne rappresenta un esempio (l'immagine di un missile sulla Colonna di Nelson, le proiezioni sull'Ambasciata sudafricana a Londra e le immagini dei senzatetto sui monumenti di Boston).

pubblica, apparendo dunque tecnocratica, con una netta assenza della voce del pubblico.

Lo studioso spagnolo Tony Bovaird individua invece quattro filoni principali in merito agli obiettivi nei programmi di riqualificazione urbana: economico, sociale, politico e culturale, ciascuno scomponibile in una gerarchia di obiettivi minori[727].



Il grafico dimostra non solo la possibilità di una frammentazione nei propositi, ma anche la possibile correlazione che tra loro esiste a vari livelli. Considerare l'arte pubblica una normale categoria di gestione urbana secondo lo studioso rappresenta una delle criticità. L'analisi economica di una politica artistica è infatti modulata nel suo studio su tre fattori: *welfare economics justification*[728]*, public choice theory: critique of 'government failures'*[729]*, neo-marxist analysis*[730].

Bovaird, inserendo l'arte pubblica tra i possibili meccanismi di miglioramento della coesione sociale, ha definito la rigenerazione urbana attraverso degli obiettivi, tra cui quello principale sarebbe *"the increase in the welfare of the residents and workers of the city"* da raggiungere sviluppando un insieme di traguardi parziali[731].

In base a tale ragionamento ne risulterebbe secondo Remesar un tipo di analisi in cui al pubblico è in parte demandato un potere di trasformazione economica, sociale e politica[732]. A suo avviso il ruolo dell'arte pubblica nella rigenerazione urbana dovrebbe essere un ruolo di condivisione di spazi: nell'area dei lavori pubblici, con finanziamenti totali o parziali da parte

[727] Cfr. T. Bovaird, "Public Art in Urban Regeneration: An Economic Assessment", in A. Remesar, *Urban Regeneration*, cit., pp. 116- 127.

[728] La giustificazione di economie di welfare, di intervento pubblico, nelle arti a causa di fallimenti di mercato.

[729] La critica dei fallimenti del governo derivanti dalla teoria della scelta pubblica, che suggerisce che l'interesse personale dei politici cavalca gli interessi di più ampi gruppi nella società e nell'economia.

[730] La critica neo-marxista di come la politica delle arti serva gli interessi delle fazioni dominanti all'interno del capitalismo. *Ivi*, p. 118.

[731] Per aumentare il reddito totale generato in città; per migliorare la coesione sociale; per aumentare l'influenza della città nelle decisioni nazionali; per migliorare l'immagine della città come centro della cultura. *Ivi*, pp. 116- 127. TdA.

[732] A. Remesar, *Urban regeneration. A challenge for public art*, cit., p. 137.

dello Stato, nello spazio pubblico, come suo supporto o ulteriore sviluppo, in azioni sociali e di cooperazione, con la partecipazione attiva dei cittadini, e nella sfera pubblica, aiutando a promuovere strategie cittadine catalizzando turismo e investimenti[733].

In Europa, così come in America, approcci molteplici sono quelli legati all'arte e alla riqualificazione urbana: da una *'plunk theory'* dell'arte pubblica si è progressivamente passati ad una *'chat-them-up theory'*, estesasi poi ad altri inediti sviluppi. Se nel primo caso la scelta del sito per la collocazione di un'opera era legata solamente all'idea di una fruizione del pubblico (con un'implicazione dei più vari interessi), è nel momento il cui il pubblico ha risposto, talvolta, anche in maniera negativa, che ha favorito il transito verso la seconda teoria in cui gli artisti, più ricettivi al feedback collettivo, hanno lavorato a contatto con la comunità, con architetti ed urbanisti, a patto di una non compromissione dell'espressione artistica[734].

Accanto a queste declinazioni è un interessante saggio della studiosa olandese Eva Fotiadi a presentare un metodo ulteriore di approccio all'arte in rapporto alla riqualificazione urbana, che riscontra in ambito olandese, ed è quell'approccio che lei definisce '*moderate acts of engagement'*. La studiosa ravvisa questa tendenza nell'arte olandese più recente in cui gli artisti lavorano all'interno ed in relazione ad una problematica sociale di una determinata zona, ma mantenendo una posizione di agente esterno. Mentre spesso nell'arte in rapporto alla riqualificazione sociale si tende a fare arte in stretta connessione con la vita quotidiana, alcuni artisti hanno invece evitato l'eccessivo coinvolgimento. Quindi mentre la partecipazione sembra essere la posizione delle politiche culturali a livello di progetti di quartiere, alcuni artisti e curatori appaiono piuttosto cauti per quanto riguarda il potenziale dei progetti di attivazione diretta della comunità. In questo terreno di arte socialmente impegnata, dove in precedenza si era decostruita l'autonomia dell'arte, ora accanto alla ricostruzione dei centri urbani, sembra volersi ricostruire anche questa autonomia. Ci troviamo di fronte secondo la studiosa ad un nuovo tipo di arte che non è né l'olandese *environmental art* degli anni Settanta, né quella americana degli anni Ottanta di Martha Rosler o Suzanne Lacy[735].

Per esempio nel progetto di quartiere "*Doe mee in Overvecht!*" (Unisciti a litigare!) ad Utrecht in diversi artisti si osserva questa tendenza ad un impegno moderato, in una sospensione a più livelli delle relazioni. Gli artisti si sono ritrovati a lavorare all'interno di una vita quotidiana che esiste, e che credono possa andar avanti da sola, e la volontà di rinnovamento del quartiere, in una percezione dell'arte pubblica che subisce uno slittamento verso significati altri. Sjaak Langenberg sperimenta, per esempio, l'esperienza di vita in un

[733] *Ibidem*.
[734] Per considerazioni più approfondite Vd. *quivi* capp. I e II.
[735] Vd. *quivi* § 1.3.

condominio a più piani manifestando il suo desiderio di essere lasciato solo nei giochi privati della sua immaginazione. Esperienza in netto contrasto con il progetto per il quartiere che mira all'attivazione ed alla partecipazione. L'artista ha deciso di partecipare senza fare nulla di più di un semplice cittadino che vive la zona: se in molti casi l'artista è stato considerato un *deus ex machina* inviato in distretti problematici, qui non è più possibile leggere questa componente.

In un'altra azione l'artista insieme a Rosé De Beer ha inviato in una casa per anziani una geisha, facendola scendere dal decimo piano con una gru pulisci vetri. Da dietro il vetro la geisha ha cercato un contatto muto con gli spettatori danzando e celebrando le tradizionali ritualità del momento del thè, ma senza far altro. È a partire da questi esempi che Eva Fotiadi ravvisa una nuova interpretazione di arte e riqualificazione, di come gli artisti, giocando su equilibri delicati, abbiano cercato di estraniarsi da una vita quotidiana del quartiere, da un lato riconsiderando i mezzi dell'arte in rapporto alla riqualificazione urbana, dall'altro cercando quel politicamente corretto che li porta a quello stato di combinazione "di coinvolgimento e di sana distanza"[736].

Oggi l'arte nello spazio pubblico in Europa sta al confine tra arte, architettura, manifestazione del potere attraverso l'arte e la cultura, ricerca di identità pubbliche, strategie di commercializzazione dello spazio pubblico e nuova autonomia dell'arte.
I casi studio che di seguito saranno presentati non guardano a quella cultura estetizzante che fa degli spazi luoghi autoreferenziali, ma i progetti, che cercano di bilanciare obiettivi sociali ed artistici, si orientano verso una direzione che vira alla socialità e che tenta di restituire sensibilità nuove. Le complessità delle aree urbane degradate sono qui trattate attraverso una "*people oriented phylosophy*" che possa regalare nuovi spazi dove poter partecipare in maniera attiva alla vita pubblica[737], in una consapevolezza che, anche se non risolutivo, il processo attivato possa innescare effetti parziali, divenendo una possibilità di riscatto. È una positività nuova che viene ricercata, in un tentativo forse di rasserenare gli animi, alla ricerca anche di una nuova funzionalità dell'arte che partecipa alla costruzione sociale ed economica delle città, talvolta in stretta collaborazione con l'architettura.

[736] E. Fotiadi, articolo gentilmente concesso dall'autore, in corso di pubblicazione.
[737] Cfr. S. Simoni, "Strategie per la ricostruzione degli spazi pubblici nei progetti di riqualificazione delle periferie europee", in *Prima Biennale dello Spazio Pubblico*, Atti del Convegno, Roma 2011, p. 110.

3.2 Le mostre in Italia che hanno aperto nuovi panorami

"Non è da oggi che una sottile uggia, una non definita insofferenza, insidia pittura e scultura di fronte al 'quadro da cavalletto', alla 'statua soprammobile'; e quest'uggia, questa insofferenza, è ben lecita: in un'età come la nostra dove nuove forme espressive (cinema, TV) hanno invaso gli spazi, accorciato i tempi; dove le grandi scritte luminose hanno reso possibili figurazioni notturne su scala urbana; dove i grandi fotomontaggi, i cartelloni pubblicitari, hanno permesso la dilatazione dell'immagine figurale a dimensioni chilometriche, era prevedibile che l'artista visuale non potesse più accontentarsi dei pochi palmi di tela da dipingere a olio o a tempera, o del mucchietto di creta".

G. Dorfles*, Lo spazio dell'immagine*

Le seguenti riflessioni derivano da possibili paragoni tra nuove sensibilità riscontrabili alla fine degli anni Sessanta in Europa, negli Stati Uniti e nella stessa penisola italiana che si muovono in una innovativa modulazione della scultura, che se da una parte, nella sua accezione più pura, inizia ad essere dislocata in spazi esterni, con più o meno criterio, dall'altra si smaterializza divenendo azione o idea[738]. Se negli Stati Uniti assistiamo ad una duplice valenza di un'arte che si bilancia tra il muoversi negli spazi della natura e il raccogliere le suggestioni dei grandi movimenti attivisti e femministi, in Italia sembra manifestarsi sotto l'unica forma di cambiamento di sensibilità, soprattutto in ambito sociale, che in quegli anni si espresse con l'organizzazione di mostre[739] che aderiscono a quel concetto di *opera aperta* attraverso cui Umberto Eco in una definizione esperienziale dell'arte, parla dell'instaurarsi di "un nuovo rapporto tra contemplazione e uso dell'opera d'arte"[740].

È dalla fine degli anni Sessanta che la critica, soprattutto quella legata al Minimalismo, ha iniziato a mettere in discussione quei dogmi modernisti che sostenevano l'autonomia e l'autoreferenzialità dell'arte. Sono anni di fermento in cui pratiche come la Land art, l'Arte Concettuale, e Fluxus si fanno portavoce di arte come forma comunicativa in uno spazio reale e contingente, fuori da quei confini che inibivano contatti attivi e la confinavano in riserve protette. Se gli interventi in Italia vedono operare, pur in maniera difficoltosa, soprattutto in un'ottica di riqualificazione dei centri storici, cercando di salvarli da una progressiva *gentrification*, negli Stati Uniti, sono i grandi spazi, periferici, dismessi, desolati, *no man's land*, ad

[738] Si rimanda alla teorizzazione di 'arte come idea' e 'arte come azione' elaborata da Lucy Lippard e John Chandler, in cui se nella prima si dà maggiore importanza alla base concettuale, che lascia da parte la materia, la seconda restituisce uno sguardo alla processualità. J. Chandler, L. Lippard, *The dematerialization of art*, in "Art International", vol. XII, n. 2, 1968, trad. it. In G. Celant, *Precronistoria. 1966-69. Minimal Art, Pittura Sistemica, Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Body Art, Arte Ambientale e Nuovi Media*, Centro Di, Firenze 1976, p. 52.

[739] "Se oltreoceano, eccetto rari casi come quello di Gordon Matta Clark la dialettica si instaura per lo più con la natura, con gli ampi spazi esenti da questioni sociali, in Italia e in Europa la maggiore caratterizzazione urbana impone subito il confronto con la città e con tutti i problemi connessi con le relazioni umane". Cfr. F. Cavallucci, "Arte pubblica. Un tentativo di cronistoria", in P. Ferri, D. Fonti, M. Crescentini (a cura di), *io arte noi città*, Gangemi, Roma 2006, pp. 123-128.

[740] Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano (1962) 1980, p. 63.

essere riqualificati, ripensati, rivitalizzati. Artisti che hanno elevato ad opera d'arte proprio queste rovine del contemporaneo, come nel caso di Robert Smithson che con l'opera *A Tour of the Monuments of Passaic*[741] (**fig. 14**) del 1967, spostando la linea di demarcazione tra il bello ed il brutto, vira l'attenzione dal concetto di rovina come paesaggio romantico e pittoresco, per andare ad attivare nuovi significati, che sottolineano le potenzialità evocative del relitto, traslandolo verso nuove categorie di sublime[742].

È uno sguardo artistico quello che Smithson riserverà alla sua città natale, Passaic, elevando a dignità di monumento le rovine di una città industriale. Un racconto fotografico di un paesaggio desolato ma per lui sublime allo stesso tempo: "rovine future generate dall'entropia della città"[743].

Gli artisti, dunque, esplorando pionieristicamente le nuove funzioni dell'arte, in cui la contaminazione tra opera e luogo ha modificato e alterato l'identità dell'esperienza, hanno mescolato le linee di confine, preparando il terreno ad una sempre più ampia e diffusa partecipazione dell'arte nella pratica sociale.

Anche il panorama artistico italiano vede l'opera d'arte legarsi al luogo, ed il lavoro d'arte, in osmosi con lo spazio, trasformarlo "in una totalità spaziale dell'ambiente, per strutturarla e caratterizzarla con una modificazione plastico-visuale"[744]. È Germano Celant a concretizzare questo concetto nel corso della 37. Biennale di Venezia, *Ambiente/Arte, dal Futurismo alla Body art* in cui si mira a tracciare quel percorso che trova il suo *incipit* nei futuristi che tra i primi hanno considerato l'opera unitamente allo spazio circostante, risultante di un insieme di forze che agiscono su un dato oggetto[745]. Questa esposizione, che ospitò il Padiglione Italia *Ambiente come sociale*, a sua volta costituito da una sotto-sezione *Documentazione aperta*[746], costituisce una sorta di culmine di quella linea ascendente nel solco delle mostre italiane, spesso dislocate nella città di provincia piuttosto che nella metropoli[747], che hanno visto l'intersezione di arte e spazio urbano: Spoleto 1962 con *Sculture nella Città*, Foligno 1967

[741] Careri lo considera come "il primo viaggio attraverso gli spazi vuoti della periferia contemporanea". F. Careri, *Walkscapes*, cit., p. 6.
[742] T. Matteini, *Paesaggi del tempo*, Alinea Editrice, Firenze 2009, p. 51.
[743] *Ivi*, p.52.
[744] G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body art*, XXXVIII Biennale di Venezia, Venezia 1977, p. 5.
[745] In merito all'argomento si rimanda a E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da «Volterra 73» alla Biennale del 1976,* De Donato editore, Bari 1977.
[746] *Documentazione aperta*, Padiglione italiano ai Giardini di Castello, Biennale di Venezia 1976, Venezia 18 luglio – 10 ottobre 1976.
[747] "Si può affermare, senza tema di smentita, che le piccole città e i paesi della provincia italiana, contribuiscono spesso a creare, meglio delle metropoli, iniziative e manifestazioni di carattere culturale ad alto livello, con esiti, quasi sempre positivi. Sono attività che preparano, attraverso mostre e dibattiti, nel clima proprio delle cittadine antiche di grande civiltà intellettuale, le scelte utili, gli elementi indispensabili per mostre più complete e più vaste, in un piano nazionale o internazionale". Cfr. *Lo spazio dell'immagine*, cat. mostra, Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio-1 ottobre 1967, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1967, p. 1.

con la mostra *Lo Spazio dell'Immagine* a Palazzo Trinci, la mostra *Arte povera + azioni povere* del 1968 ad Amalfi, *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana* a Como del 1969, *Al di là della pittura* del 1969 a San Benedetto del Tronto, *Interventi nella città e nel paesaggio* del 1970 a Zafferana Etnea, *l'Operazione Vesuvio* del 1972 fino ad arrivare a *Volterra '73*[748]. Primi tentativi, più o meno felici, ma ancora lontani da quella dimensione prettamente sociale per la quale bisognerà aspettare ancora qualche anno. Si delinea una sensibilità nuova nella quale gli artisti si trovano immersi ed alla quale partecipano: la proliferazione di un'estetica diffusa. Figure come Ugo La Pietra[749], Franco Summa[750], o Francesco Somaini[751], il gruppo UFO a Firenze, restituiscono un panorama partecipatorio che coinvolge l'arte e l'architettura a tutti i livelli e che in misura maggiore si accentuerà dopo gli scioperi sindacali del 1968. L'ideologia e la politica assumono un ruolo di rilievo nel mondo dell'arte, che rifiutando di rimanere in silenzio fa delle problematiche sociali ragione del proprio essere. Gli artisti attraverso opere d'arte nel senso più tradizionale, ma anche attraverso 'operazioni artistiche' fatte di eventi performativi (si pensi all'occupazione della Biennale di Venezia, e della Triennale di Milano, in cui gli artisti sostengono la causa degli studenti girando i quadri verso il muro, o all'occupazione a Parigi del Théâtre de l'Odeon e del Musée des Beaux-Artes) partecipano al dibattito collettivo, politicamente e socialmente impegnati[752]: 'l'arte resta politica' affermerà in

[748] Per una diffusa trattazione sull'argomento si rimanda al saggio di A. Pioselli, *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in C. Birrozzi, M. Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 20-38. Dedicate a questi anni si veda anche la serie di mostre tenute da Luciano Caramel, con la collaborazione di Elena Di Raddo e Ada Lombardi, ad Erice tra il 1996 e il 2003. La prima nel 1996 dedicata all'arte *Verso i Settanta* (L. Caramel, *Arte in Italia negli anni Settanta, Verso i Settanta (1968-1979)*, cat. mostra Erice 1996, Charta, Milano 1996), la seconda del 1999 dedicata a *Opera e Comportamento*, la terza del 2003 al tema *Arte e Ambiente*. Si rimanda inoltre alla mostra FUORI! Arte e spazio urbano 1968-1976, a cura di Silvia Bignami e Alessandra Pioselli, presso il Museo del Novecento a Milano (15 aprile – 4 settembre 2011) in cui vengono trattate le mostre Arte povera+Azioni povere, Campo Urbano, Festival del Nouveau Réalisme, Volterra '73 e la Biennale del 1976. La mostra è interessante perché oltre a queste manifestazioni ha voluto presentare, come emblematici del clima del tempo: i gonfiabili di Franco Mazzucchelli fuori dai cancelli dell'Alfa Romeo a Milano (1971), l'azione sonora di Maurizio Nannucci a Firenze (1976), i lenzuoli di Giuliano Mauri alla Palazzina Liberty di Milano (1976), le ricognizioni sul territorio di Ugo La Pietra (dal 1969), la ricerche multimediali del Laboratorio di Comunicazione Militante (dal 1976), gli interventi di Piero Gilardi con il collettivo La Comune di Torino (dal 1974), le pratiche di progettazione partecipata di Riccardo Dalisi a Napoli (1972-76), le 'photomatic' di Franco Vaccari per le città italiane (1972-74), la 'passeggiata con la sfera' di Michelangelo Pistoletto (1968-69), l'operazione *Dissuasione manifesta* a Macerata, Volterra e Salerno nel 1973, l' "Arte Ambientale Urbana" di Franco Summa (dal 1969), le 'gessificazioni' del Gruppo Salerno 75 (dal 1975) e le 'identific-azioni' di Antonio Davide (1976). Cfr. catalogo mostra.

[749] U. La Pietra, *La sinestesia delle arti 1960-2000*, Mazzotta, Milano 2001; U. La Pietra, *Abitare la città. Ricerche interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Alinea, Firenze 1983.

[750] F. Summa, *Town Art. L'arte della città*, Gangemi, Roma 2007. Lara-Vinca Masini nel 1966 parlava di lui in questi termini: "La sua attenzione all'oggetto come volontà di interazione (…) Attua il dominio del mezzo, esaurendone ke possibilità eidetiche, per costituirsi come riferimento intenzionale ad una realtà di relazione umana". Cfr. F. Summa, cit. p. 15.

[751] E. Crispolti, *Urgenza nella città. Proposte di intervento di Francesco Somaini*, Mazzotta, Milano 1972.

[752] Sulle diverse metodologie di intervento nel sociale si rimanda al saggio di E. Di Raddo, ""L'arte è politica" Ideologia e ideali nell'arte degli anni settanta", in C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno*, Silvana Editoriale, Milano 2009.

uno slogan Buren. Tematiche come quella della riflessione sui sistemi capitalistici (Piero Gilardi), la problematica dei manicomi (Ugo Nespolo), la lotta del proletariato (collettivo Lenin e collettivo di Porta Ticinese) restituiscono un panorama che se da una parte tenta di mantenere un impegno estetico dall'altra fa trasparire una tensione sociale mai emersa con così netta chiarezza: "il terreno d'incontro non è l'oggetto (…) prodotto in sé conchiuso, quindi intimidatorio, ma il processo, cioè il costituirsi di un'esperienza", dirà Crispolti[753]. Sarà proprio quest'ultimo, che in quegli anni aveva partecipato direttamente ai dibattiti, non tanto come critico quanto come compagno di strada degli operatori-artisti[754], che nel 1977 sentirà l'esigenza di raccogliere in un testo *Arti visive e partecipazione sociale. Da «Volterra 73» alla Biennale del 1976*[755] questa nuova sensibilità e problematicità, utilizzando il termine 'sociale' come riassunto della nuova operatività estetica che prevede un dialogo piuttosto che un dominio culturale, una partecipazione e non una colonizzazione, in una volontà di superamento delle avanguardie e delle neoavanguardie nella ricerca 'più di rapporti che non di puro linguaggio'[756]. Queste manifestazioni, presentate come 'momento sociologico'[757] dove è la comunicazione di un messaggio e farla da padrona, secondo una sensibilità che si muove in un clima di una politica italiana rinnovata[758], conducono tutte alla volontà di lasciare gli spazi deputati per avviare nuove forme di partecipazione che Crispolti sosterrà anche in seguito[759].

Sculture nella Città, Spoleto 1962[760].

A cura di Giovanni Carandente per il IV Festival dei Due Mondi a Spoleto, la mostra, considerata una felice intuizione come primo tentativo di approccio agli spazi della città, fu una semplice trasposizione di sculture dagli spazi museali ad uno spazio esterno. Con la partecipazione di oltre cinquanta artisti internazionali (**fig. 15**) rappresentò un momento di confronto per gli esiti raggiunti dalla scultura e modello seguito per successive mostre, tra cui

[753] E. Crispolti, *Incontro con i lavoratori. Scultori d'oggi al Festival de 'L'Unità'*, cat. mostra Milano, Milano 1975, p. 9.
[754] E. Crispolti, "L'arte della città", in N. Carrino, L. Cantatore (a cura di), *La sintesi delle arti oggi. Materiali di studio*, atti del convegno internazionale, Accademia di San Luca, Roma 2002, p. 78.
[755] E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da «Volterra 73» alla Biennale del 1976,* De Donato editore, Bari 1977. La tematica sociale nell'arte in quegli anni è così sentita che si segnala anche il testo di Alfredo De Paz, *La pratica sociale dell'arte: estetica e sociologia dell'arte*, Liguori, Napoli 1976.
[756] E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, cit., pp. 295-296.
[757] E. Crispolti, *Extra Media: esperienze attuali di comunicazione estetica*, Forma, Torino 1978.
[758] Nel 1970 erano nate le Regioni e Crispolti nell'introduzione al testo non nasconde l'entusiasmo e la speranza che questi nuovi organi possano essere l'inizio di una nuova collaborazione che accorci le distanze tra le esigenze della collettività e il potere.
[759] Cfr. E. Crispolti, I. Reale, *Nuove contaminazioni: scultura, spazio, città*, cat. mostra 16 luglio - 13 settembre 1998, Udine, Arti Grafiche Friulane, Udine 1998. La mostra del 1998 si inserisce nello stesso filone seguito in quell'anno dalla IX Biennale di Carrara sul tema del rapporto scultura, architettura, città.
[760] G. Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Comune Spoleto 2007; G. Carandente, *Una città piena di sculture. Spoleto 1962,* Electa/Editori Umbri, Spoleto 1992.

Sculture contemporanee nello spazio urbano (Parma, 1973), *Città, Spazio, Scultura* (Rimini, 1973), *Sculture nella città* (Fano, 1974).

Lo Spazio dell'Immagine[761] a Palazzo Trinci, Foligno 1967.

Presieduta da Marchiori è considerata sia il primo esperimento italiano di una mostra dedicata agli ambienti[762], sia l'evento espositivo più interessante e innovativo realizzato in Europa in quel periodo[763]. Gli artisti, chiamati da una commissione inviti, composta da Apollonio, Calvesi, De Marchis e Dorfles, a Foligno presso Palazzo Trinci nel 1967, realizzarono una mostra dedicata allo spazio nelle varie ricerche sperimentali che negli anni Sessanta erano portate avanti in Italia[764], in una considerazione nuova dell'opera che come installazione implicava un diverso coinvolgimento del pubblico[765]. Opere 'modulatrici di spazi' introducono il concetto di spazio operante, ribadendo l'esigenza di non chiudersi in soluzioni individuali, ma di considerare il vasto ambito della società e della città. Un'opera che non espone se stessa, ma l'intero ambiente che la contiene e che diviene esso stesso opera da invadere e vivere: secondo la definizione di Celant un 'Im-spazio' (immagine-spazio) in cui l'immagine trasla da un 'significare lo spazio' 'ad essere lo spazio', in un confronto dinamico dell'immagine con l'architettura, l'urbanistica e il teatro[766] in cui "il sistema ambientale non più considerato come spazio-contenitore, ma come 'campo' di forze spazio-visuali"[767].

Partendo dall"ambiente spaziale nero' di Lucio Fontana[768], grande anticipatore delle nuove esigenze spaziali degli artisti, la mostra ha accolto opere cinetiche e programmatiche[769], di Enrico Castellani, Davide Boriani, Alberto Biasi, Tano Festa, Gino Marotta, in un connubio

---

[761] *Lo spazio dell'immagine*, cat. mostra, Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio-1 ottobre 1967, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1967.

[762] "A questo punto, l'artista collabora attivamente, e in condizioni di assoluta libertà, all'attuazione di quella riforma, che ormai si rivela inderogabile, delle nostre massime esposizioni d'arte, rimaste ferme allo schema del 'salon ottocentesco'. A ogni problema attuale deve corrispondere un 'ambiente' attuale, e ciò è dimostrato dagli ambienti, purtroppo distrutti, ma dei quali rimane la documentazione fotografica, che comprendevano la sintesi suprematista di Malevic, le partizioni costruttiviste di Mondrian, l'intrico labirinto della fantasia dadaista di Switters, i piani astratti delle scenografiche composizioni colorate (al Caffè Aubette di Strasburgo) di Sophia Täuber, di Arp e di Van Doesburg". *Lo spazio dell'immagine*, cat. mostra, Foligno, Palazzo Trinci, 2 luglio-1 ottobre 1967, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1967, p. 2.

[763] Cfr. G. Politi, *Da Foligno una proposta per Venezia*, "Flash", a. I, n. 2, 1967, pp. 1-3.

[764] La premessa alla mostra "Ogni artista partecipante a questa mostra inaugurale è stato invitato a realizzare un ambiente plastico-spaziale anziché ad esporre singole opere di scultura o pittura. Il comitato organizzatore ha creduto di individuare in questo tema di ricerca proposto agli artisti un punto focale della situazione attuale". *Lo spazio dell'immagine*, cat. mostra, Alfieri Edizioni d'Arte, Venezia 1967.

[765] Tra le altre mostre che, fuori dall'Italia, vanno a modulare una nuova strutturazione dell'ambiente dell'arte si ricordano Salon de Lumière, Amsterdam 1962, Nova Tendencija, Zagabria 1961, 1963, 1965, Biennale di San Marino 1963, The Responsive Eye, New York 1965, Kunst Licht Kunst, Eindhoven 1966, le Biennali veneziane del 1964, 1966, 1968, la Documenta Kassel 4 del 1968. Cfr. C. Subrizi, C. Subrizi, *Europa e America. 1945-1985. Una nuova mappa dell'arte*, Aracne, Roma 2008, p. 150.

[766] G. Celant, "L'"Im-spazio", in *Lo spazio dell'immagine*, cit. p. 20.

[767] *Ibidem*.

[768] G. C. Argan, Lucio Fontana, in *Lo spazio dell'immagine*, cit. pp. 51-60.

[769] Gruppo T, Gruppo N, Getulio Alviani, Luciano Fabro ecc.

che ha palesato la preoccupazione per uno spazio 'che ci interessa e ci preoccupa in quanto ci contiene'[770]. Degne di rilievo le opere di Pino Pascali, *32 mq di mare circa* costituita da un'installazione di trenta vasche di lamiera piene d'acqua colorata all'anilina, il *Tubo* di Eliseo Mattiacci, installazione composta da un tubo in metallo snodabile smaltato occupante un'intera stanza, *In Cubo* di Luciano Fabro opera da sollevare e fruire.

Lea Vergine dalle pagine dell'Almanacco Bompiani del 1968 parlò della buona riuscita e della notevole qualità della mostra elogiando artisti come Alviani, Biasi, Boriani, Castellani, Ceroli, Fabro, Colla e Fontana per aver saputo realizzare qualcosa andato oltre l'arredo e l'addobbo, ma criticando di contro artisti come Festa, Gilardi, Pistoletto e Mattiacci per la produzione di opere a suo avviso non pertinenti: "grosse sculture ubicabili in qualsiasi luogo al pari di una qualsiasi scultura, a prescindere dalla problematica della «ambientazione» e dell'ambientabilità"[771].

Arte povera + azioni povere del 1968 (4-6 ottobre) presso i dismessi Arsenali di Amalfi a cura di Germano Celant, in occasione della terza edizione delle rassegne internazionali d'arti figurative di Amalfi, organizzate dal 1966[772] (**fig. 16**). La mostra, seguendo il dilagante clima sessantottino si caratterizzò per azioni performative e teatrali nelle strade, realizzate, prive di schemi precostituiti, in maniera del tutto libera, nella definizione di un artista che "deve agire e togliere energia, mescolarsi alla realtà, attraverso il proprio corpo e la propria dimensione totale" attraverso "un'integrazione 'sociopolitica' del proprio fare"[773]:

> "Così in tutti noi la scelta si va spostando verso azioni contingenti che si presentano lontane da qualsiasi apologia oggettuale (…). Tutto questo al fine di creare una nuova classe che al nomadismo linguistico e gnoseologico accompagni il nomadismo dell'azione. Niente più oggetti finalmente, ma fatti e azioni che espongano la propria processualità, e che indichino una nuova metodologia che, derivando dall'integrazione fra conoscenza tecnico-linguistica e prassi gnoseologica, permetta l'organizzazione di uno spazio individuale in cui si abbia l'identificazione totale tra atteggiamento e azione, tra dimensione psicofisica e lavoro"[774].

La spontaneità ("agire libero e eversivo") e il clima di convivialità ("anarchia spontaneamente organizzata che rompe con i bisogni determinati e programmati") instauratesi permise di modulare la mostra in maniera inedita, rompendo quelle barriere di dentro/fuori

[770] E. Castellani in *Lo spazio dell'immagine*, cit., p. 78.
[771] L. Vergine, *L'annata artistica 1967*, "Almanacco Bompiani" 1968, anche in L. Vergine, *L'arte in gioco*, Garzanti, Milano 1988, pp. 368-378.
[772] La mostra documentò il lavoro di trentasei artisti internazionali e rappresentò un modo per diffondere il concetto di Arte Povera al di fuori dei confini nazionali come dimostra anche la pubblicazione in tre lingue del catalogo.
[773] Cfr. G. Celant, "Azione povera", in G. Celant (a cura di), *Arte povera+azioni povere*, cat. mostra, (Amalfi, 4-6 ottobre 1968) Rumma Editore, Salerno 1969, pp. 12-13.
[774] *Ibidem*.

che portarono Trimarco ad affermare "è già un segno abbastanza preciso di inventare uno spazio comunitario, in cui ognuno di noi possa vivere insieme agli altri la propria esperienza"[775]. L'intenzione primaria fu quella di creare secondo tendenze nuove per

> "offrire continuamente alla collettività l'occasione recitativa (…) il problema non è più quello di offrire delle ricette, quali possono risultare gli oggetti estetici, ma di sensibilizzare o agilizzare la sensibilità del pubblico attraverso azioni che conducano ad una nuova immensificazione percettiva"[776].

Tra gli interventi radicati nella vita e nella dimensione cittadina si ricordano le 'azioni povere' di Paolo Icaro che ricostruì lo spigolo di una casa nella piazza del paese, Richard Long che dopo aver collocato una lunga linea bianca sopra la collina sovrastante Amalfi, scese in strada a stringere le mani ai passanti, Michelangelo Pistoletto e il gruppo dello Zoo che portarono in scena, nelle vie cittadine, l'azione teatrale *L'uomo da ammaestrare*, Marotta che occupò lo spazio di una piazza attraverso la costruzione di un giardino all'italiana composto di balle di fieno utilizzate poi dai visitatori, Anne Marie Sauzeau Boetti che realizzò una zattera in polistirolo per poi abbandonarla in mare, Martinelli che diede invece vita a dei fuochi d'artificio[777].

Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Como il 21 Settembre[778] del 1969 a cura di Luciano Caramel[779].

Rappresenta in Italia la prima grande manifestazione a prevedere interventi diretti sul territorio in una dimensione spiccatamente sociale. Dal suo comunicato stampa si legge infatti:

> "La manifestazione nasce dall'esigenza di portare l'artista a diretto contatto con la collettività di un centro urbano con gli spazi in cui essa quotidianamente vive, con le sue abitudini, le sue necessità (…) Ciò ha portato di conseguenza a porre gli artisti davanti a quesiti fondamentali che investono il senso stesso dell'arte ed il problema della sua funzione oggi: come ad esempio quello dei confini delle loro possibilità di risposta alle necessità della collettività; quello delle scelte opportune ad un'esperienza non marginale o solo decorativa nella società attuale; quello dell'opportunità di adottare soluzioni effimere o 'permanenti', radicali o parziali, eversive o riformistiche". "(…)Va constatato che questi artisti hanno scartato o ritenuto irrealizzabile l'opportunità (pure prevista) di promuovere interventi non circoscritti al momento contingente e che tenessero conto delle possibilità di agire, oltre che in rapporto con la

[775] A. Trimarco, "Uno spazio vitale, precario e instabile", in G. Celant (a cura di), *Arte povera+azioni povere*, cit., p. 97.
[776] G. Celant (a cura di), *Arte povera + azioni povere*, cit., p. 12.
[777] Per approfondimenti sulle reazioni dei critici che la mostra suscitò si rimanda al testo L. Conte, *Materia, corpo, azione: ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti: 1966-1970*, Electa, Milano 2010, pp. 51-61.
[778] Dalle 14 a sera inoltrata, dai *Contenitori umani* di Francesco Somaini, che diede il via all'evento, fino al dibattito con il pubblico.
[779] L. Caramel, U. Mulas, B. Munari (a cura di), *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana-Como 21 Settembre 1969*, Como 1970. La mostra ha suscitato molte polemiche (si veda in merito G. Celant in "Casabella", 1969, n. 342).

> collettività, in rapporto con le strutture urbane in cui la collettività vive. La città è stata vista unicamente come una dimensione in cui instaurare un dialogo con la popolazione (…) con una sostanziale rinuncia alla possibilità di intervenire realmente su di essa, modificandola o almeno proponendo di modificarla. Non di rado si è avuta la sensazione che la città divenisse unicamente uno sfondo solo più grande di quello offerto dalle gallerie e dai teatri"[780].

La richiesta non fu quella di un prodotto finito in uno spazio astratto, come accade in genere per una mostra, ma si chiese ad artisti, musicisti ed architetti, di agire 'nella dimensione collettiva urbana', puntando l'attenzione sulla socialità e sull'idea di collettività che attraverso l'intervento estetico poteva suggerire letture altre.

La città fu invasa da interventi che se da una parte la modificavano esteticamente, dall'altra partecipavano con una valenza sociale ai tempi, ma la loro natura effimera, fatta di *performances* temporanee nelle strade e nelle piazze, che non lasciarono permanenti testimonianze nel tessuto cittadino, ne rivelarono il limite[781]. Tra le opere più interessanti ricordiamo *Dilatazione spazio temporale di un percorso* di Grazia Varisco, realizzata con scatole di cartone in cui gli abitanti furono invitati ad entrare, l'*Antimonumento alla Vittoria* di Valentina Bernardinone eretto in una piazza della città (**fig. 17**), *Suonare la città* di Giuseppe Chiari con Franca Sacchi in cui i cittadini si trovarono a suonare con strumenti improvvisati, barattoli, posate e altri oggetti raccolti casualmente, *Compro una strada, ne faccio un'altra* di Ugo La Pietra, realizzata con l'intento di privare la strada dalla sua dimensione commerciale restituendole una valenza sociale, la *Marcia Funebre* di Sacchi con Giampiero Bianchi, Paolo Scheggi, Elena Vicini, il temporale artificiale di Boriani, Colombo e De Vecchi, la *Visualizzazione dell'aria di Piazza Duomo* di Bruno Munari che lasciò cadere dalla Torre del Broletto una pioggia di fogli bianchi.

La mostra, priva, a detta di Caramel, di quel sostegno delle istituzioni che sarebbe stato necessario, ebbe da parte degli abitanti una discreta accoglienza, ma è nelle recensioni della stampa locale, che la definì 'Dadaismo in ritardo', che emerge la ricezione più polemica[782], a cui fece seguito anche Germano Celant parlando di sagre estive, festaiole e turistiche[783].

---

[780] Comunicato stampa, in L. Caramel, U. Mulas, B. Munari (a cura di), *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, cat. mostra, Nani, Como 1970, s.p.

[781] A questa pratica dell'effimero si oppose in polemica Luciano Fabro che avanzò *Domanda di cessione di un terreno nel territorio comunale* con cui l'artista rivendicava uno spazio permanente per continuare ad agire nel tessuto cittadino. "Richiesta provocatoria su di un piano teorico, che i soloni municipali, e molti loro degni lacchè, bollarono invece come tentativo di…portarsi via senza nulla pagare un pezzo di Como". Cfr. L. Caramel, "Campo Urbano", in *Fuori!*, cit. s.p.

[782] Cfr. S. Bignami, A. Pioselli (a cura di), FUORI! Arte e spazio urbano 1968-1976, cat. mostra Milano, 15 aprile – 4 settembre 2011, Mondadori Electa, Milano 2011.

[783] "…organizzate a scopo strettamente turistico. (…) I partecipanti sono sempre gli stessi, un centinaio di persone, tra critici ed artisti, che si ritrovano, rispolverano le idee che si trovano sulle riviste specializzate, recitano un dibattito sulle cose esposte o presentate, funzionano da guitti per le strade, oppure fanno azioni all'interno di una scuola, diventata per l'occasione museo, o nelle piazze della città". G. Celant, *Arte turistica*, in "Casabella", n. 342, nov. 1969, pp. 7-8.

Secondo un recente commento di Luciano Caramel:

> "*Campo Urbano* non è un evento da commemorare, né tanto meno da celebrare. Se ne danneggerebbe la freschezza e la vitalità, anche proiettata sul futuro. Come infatti viene ormai riconosciuto internazionalmente anche e livello storiografico e dai giovani artisti, quelle azioni nella città furono uno dei primi e rari episodi che aprirono in Italia quella che oggi viene chiamata "arte pubblica", che perpetua le intuizioni di allora non ripetendo né "ispirandosi a", ma operando in termini attuali in un contesto nuovo, del tutto altro da quello in cui fu realizzato *Campo Urbano*, per questo sì da ricordare, ma in senso attivo, non come qualcosa di morto"[784].

Festival per il decimo anniversario del Nouveau Réalisme 1970 (27-29 novembre) a Milano a cura di Pierre Restany e patrocinato dal comune di Milano.

Si realizzarono azioni spettacolo per celebrare la scomparsa del gruppo presentatosi a Milano dieci anni prima il 16 aprile 1960, con la mostra *Les Nouveaux Réalistes. Arman, Hains, Dufrêne, Yves Klein le monocrome, Villeglé, Tinguely* a cura di Restany nella galleria Apollinaire.

Composta dalla connessione tra una mostra antologica alla Rotonda della Besana e da 'azioni spettacolo' in centro città[785], l'evento trovò il suo incipit il 27 alle 18 con l'impacchettamento del monumento a Vittorio Emanuele II in Piazza Duomo ad opera di Christo per concludersi il 29 alle 21 con l'*Ultima Cena* in Galleria al Ristorante Biffi a opera di Daniel Spoerri.

Evento dal carattere incisivo e scardinante suscitò la perplessità dei milanesi che non capirono, giudicandole come sterile provocazione, né l'azione di Christo, (chiedendosi se il telo fosse una protezione contro l'inquinamento, un imballo di spedizione o un'azione antirisorgimentale), né le accumulazioni di rifiuti di Arman, né il 'monumento effimero di 29 minuti' di Tinguely fatto esplodere dall'artista, né tantomeno gli strappi dei manifesti in via Formentini di Rotella.

Volterra '73, Volterra 15 luglio – 15 settembre 1973, a cura di Enrico Crispolti. Nata con l'intento di "coinvolgere il maggior numero di aspetti e di situazioni della città stessa"[786], fu anticipata nel 1972 da una sensibilità espressa dalla personale di Mauro Staccioli, sempre a Volterra, in cui si iniziò a pensare all'opera d'arte come qualcosa non totalmente indipendente dal suo contesto di inserimento.

> "Volterra 73, nata originariamente come progetto di una mostra di sculture nella città, si è subito trasformata in qualcosa di diverso: in interventi nel contesto urbano, sia in senso monumentale, sia in senso sociale, attraverso ambientazioni plastiche, arredi urbani (…) A

[784] Cfr. L. Caramel, "Campo Urbano", in *Fuori!*, cit. s.p.
[785] P. Restany (a cura di), *Nouveau Réalisme 1960-1970, Rotonda di via Besana e azioni-spettacolo nella città di Milano*, (Milano, Rotonda della Besana, 27 novembre 1970-25 gennaio 1971), Litouric, Milano 1970.
[786] E. Crispolti, *Volterra '73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, cat. mostra, Centro Di, Firenze 1974, s.p.

Volterra ogni operatore è stato invitato a prendere consapevolezza dello spazio urbano, a discutere il luogo del proprio intervento…"[787].

Sviluppatasi nell'arco di tre mesi e nata da una collaborazione tra artisti ed enti pubblici (Comune, Ospedale Psichiatrico, industria dell'alabastro, Carcere Giudiziario, Istituto d'arte di Volterra, Accademia di belle arti di Roma), cercò di andare oltre sia la fissità della scultura semplicemente collocata nello spazio urbano, sia l'effimero degli eventi performativi. Gli artisti partecipando alle esigenze del territorio realizzarono interventi in linea con lo spirito del luogo, nella sua valenza ambientale e sociale, modulando le opere come segni per sondare le contraddizioni della città[788]. La mostra, divisa in due sezioni, 'ambientazioni plastiche' e collaborazioni tra artisti e artigiani dell'alabastro, dedicò particolare attenzione al coinvolgimento informativo della cittadinanza, che costituì il sostrato per dibattiti sull'utilità delle opere d'arte nella riqualificazione dei centri storici.

Tra le opere si ricordano i gonfiabili di Franco Mazzucchelli, i lavori di Ugo Nespolo con i malati dell'Ospedale Psichiatrico[789], le parti di corpo in gesso fuoriuscenti dai muri di Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, Forges Davanzati e Morandi, le destabilizzanti e controverse sculture di Mauro Staccioli e Francesco Somaini.

37. Biennale di Venezia, 1976 (curata da Vittorio Gregotti, dal titolo *Ambiente. Partecipazione. Strutture culturali*) mostra interna alla Biennale ***Ambiente/Arte, dal Futurismo alla Body art*** curata da Germano Celant, con la sezione italiana curata da Enrico Crispolti e Raffaele De Grada, ***Ambiente come sociale***, funzionò da 'laboratorio'[790] e compendio di tutte le precedenti mostre[791] mossesi nell'ottica di "riappropriazione urbana (…) e di operatività estetica nel sociale"[792]:

"Per l'operatore visivo (e non) la più attuale nozione di ambiente è certamente quella di ambiente come sociale urbano o extra-urbano. Il sociale infatti – con la sua fortissima domanda

[787] Cfr. E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, cit., pp. 45, 50-51.
[788] Cfr. E. Crispolti, F. Somaini, *Urgenza nella città*, Mazzotta, Milano 1972.
[789] È l'inizio del rovesciamento istituzionale che porterà al superamento dell'Ospedale psichiatrico con la legge Basaglia del 1978.
[790] T. Trini, "Gli anni settanta. La crisi dell'avanguardia come instituzione", in *La Biennale. Annuario 1977/Eventi 1976. Annuario 1978/Eventi 1977*, Venezia 1978, p. 294-295.
[791] Un compendio di "tutte le motivazioni teoriche e metodologiche maturate nel lavoro precedente, e le ripropone quindi unitariamente e con sufficiente decantazione ad un dibattito e chiarimento ulteriore".
[792] E. Crispolti, "L'ambiente come sociale", in *L'ambiente come sociale. Proposte/azioni/esperienze. Documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, a cura di E. Crispolti, R. De Grada, (Venezia, Padiglione centrale ai Giardini di Castello, 18 luglio-18 ottobre 1976) Grafiche Toniolo, Milano 1976, p. 32. Il 1976 è da ricordare come anno cruciale nelle riflessioni sull'arte e l'ambiente. Si segnala anche *Operazione Arcevia. Comunità esistenziale* (Nani, Como, 1976) organizzata dall'architetto Ico Parisi, *Gubbio 76* a cura di Enrico Crispolti (replicata anche in *Gubbio 79*). Sulla tematica della partecipazione si ricordi anche la Biennale del 1978 con il memorabile 'muro' di Staccioli.

di massa – rappresenta indubbiamente oggi una nuova area di esperienza per l'operatore culturale"[793].

Lavorando sul concetto di arte come pratica orizzontale, che sarà affrontato l'anno seguente anche dalla *documenta VI*, Crispolti individuò una Biennale

> "non più intesa in senso verticistico ed elitario, ma in senso orizzontale, non più disgiunto dalla realtà socio-economico-culturale del territorio entro il quale si opera, ma in connessione con questo[794] (…) il mutamento radicale di prospettive (…) in senso di cooperazione culturale, ove l'operatore assume un ruolo di provocatore e stimolatore, ma subito pronto tanto a dare quanto a ricevere, disposto cioè subito a partecipare alla partecipazione che egli stesso inizialmente ha sollecitato"[795].

La vera novità fu costituita dalla mancanza di opere esposte a favore di una mostra documentaria fatta di registrazioni video ed audio, in una inusuale scelta che non mancò di suscitare aspre polemiche[796]

> "Si è reso necessario considerare il padiglione non più come una cattedrale in cui esporre i miracoli, ma come *hardware* capace di decodificare un processo comunicazionale"[797].

Organizzate secondo cinque differenti modalità di problematizzazione in rapporto al sociale, che spaziarono tra *ipotesi e realtà di una presenza urbana conflittuale*, con opere di Francesco Somaini, Mauro Staccioli e Nino Giammarco, ad *azioni di riappropriazione urbana individuale* con Ugo La Pietra, Gruppo Salerno 75, Gruppo di Coordinamento, Fabio De Sanctis, alla *partecipazione spontanea* coinvolgendo in maniera diretta la popolazione, fino alle operazioni in *rapporto con o attraverso l'ente locale* e alle *ipotesi di rapporto sociale attraverso l'ente statale.* Rientrano in queste ultime casistiche le sensibilizzazioni su varie tematiche come dimostrano gli interventi al petrolchimico di Marghera, al quartiere Sant'Ambrogio di Milano, l'operazione *La Piazzetta* a Sesto San Giovanni, l' *Operazione Roma Eterna* al Quartiere Testaccio a Roma, Iacp, Roma, *Piano di zona n. 61* Corviale, in cui la documentazione di tali operazioni trovò nella mostra veneziana ampio spazio.

Queste mostre dimostrano una volontà di sondare nuove prospettive dell'arte che non ricerca più un valore celebrativo, ma nel segno della sperimentazione da vita a nuove spazialità e approcci con l'ambiente che non saranno peculiari solo del territorio italiano, ma troveranno terreno fertile anche in Europa ed oltreoceano, come dimostrano i due grandi appuntamenti

[793] E. Crispolti, "L'ambiente come sociale", cit.
[794] E. Crispolti, "Rassegne dell'anno. Le arti visive nel 1976", in *La Biennale. Annuario 1977/Eventi 1976. Annuario 1978/Eventi 1977*, Venezia 1978, p. 1253.
[795] Cfr. E. Crispolti, in U. La Pietra, *Recupero e reinvenzione 1969-1976*, Edizioni grafica Mariano, 1976.
[796] Cfr. S. Bignami, "La Biennale del 1976", in S. Bignami, A. Pioselli (a cura di), *FUORI!*, cit. s.p.
[797] U. Santucci cit. in S. Bignami, A. Pioselli (a cura di), *FUORI!*, cit., s.p.

con la contemporaneità, la *documenta* di Kassel[798] e lo *Skulptur Projecte*[799] di Münster, e tutto quel percorso di mostre, dall'*Austellung* al *Projekt*, ricostruito da Claudia Büttner nel testo *Art Goes*

[798] Anche manifestazioni come quella di *documenta* di Kassel e dello *Skulptur Projecte* di Münster offrono, come si accennava, una cartina tornasole dello stratificarsi dei complessi significati dell'arte pubblica. Nata 1955 grazie al professor Arnold Bode, la *documenta* esprime nei termini "*Rechenschaft, Nachholbedarf, Wiederanknupfen*" ("Riscatto, bisogno di recupero, ricollegarsi") il tentativo di uscire da una quarantena culturale, nell'esigenza di tessere di nuovo i legami interrotti con le vicende dell'arte moderna del resto dell'Europa. La vera novità di *documenta* si esprime negli allestimenti, che vedono un progressivo abbandono dell'astratta esposizione da museo, per produrre un'alternativa espositiva antitradizionale (Museo per 100 giorni), in un tentativo di collegamento tra l'opera e l'ambiente, per creare "relazioni spaziali nelle quali quadri e sculture possano fiorire, possano intensificarsi e porsi in relazione tra loro secondo colore e forma, atmosfera e forza d'irradiazione" (Cfr. *Das grosse Gespräch: Interview mit Professor Arnold Bode*, Articolo su "Kunst" n. 2, 1964). Su questa linea *documenta* del 1959 costituisce un primo approccio ad una volontà di spaziare allargando i confini, come dimostra l'esposizione ampliata alle rovine barocche dell'Orangerie nel parco dell'Aue e dello Schloss Belleuve. Sarà l'edizione di *documenta VIII* del 1987 a teorizzare una nuova dimensione sociale dell'arte in "una prospettiva che prende di mira un'arte che riguarda noi stessi, le domande e i problemi del nostro tempo (…) che nei modi più diversi entra nel discorso critico del tempo, che progetta metafore per sistemi sociali e modelli di comportamento per la società. Che commenta con argomenti figurativi, che presenta appelli, che interviene. Che dalla pura percezione o dall'esperienza di se stessa arriva alla memoria e alla responsabilità. Che è specchio soggettivo della società". (M. Schneckenburger, "Documenta und Diskurs", cat. mostra *documenta 8*, vol. I, p. 15, qui in A. Cestelli Guidi, cit., p. 124). Mentre appartiene alla *documenta* X del 1997, diretta da Christine David e Jean Francois Chevrier, il tentativo di rimodulare i rapporti con la città, cambiando prospettiva nei rapporti, nei conflitti, nelle interpretazioni. Dedicata alla 'condizione urbana', l'arte viene utilizzata come disturbo della percezione del quotidiano con opere che si intersecano con l'abitudine, in un tentativo di spaesamento e riflessione sulla città della contemporaneità. Dello stesso anno e sulle stesse tematiche si muove anche la mostra *O Cities in the Move* curata da Hans Ulrich Obrist e Hou Hanru a Vienna nel 1997 come macchina comunicativa itinerante che analizza i cambiamenti della città alla luce di nuove riflessioni.

[799] Partendo da una semplice installazione di opere museali nello spazio della città, l'edizione dello Skulptur Projecte di Münster del 1977 testimonia una volontà da parte della critica tedesca di adattarsi al dibattito sul *site specific* in corso negli anni Settanta in cui l'arte ha cercato di "rendere le referenze topografiche, urbane o sociali parte integrante del lavoro" (Cfr. *Contemporary Sculpture. Projects in Münster 1997*, Gerd Hatje, Münster 1997, p. 26). Passando attraverso una maggiore consapevolezza dello spazio dell'arte, dieci anni più tardi, nell'edizione del 1987 gli artisti vengono lasciati liberi di selezionare e studiare il luogo dell'installazione confrontandosi con la città in maniera totale, "in termini spaziali, storici, personali; studiando accuratamente le circostanze urbane sulle quali andavano ad intervenire". Walter Grasskamp a tal proposito parla di una vera e propria rivoluzione individuando nello Skulptur Projecte di Münster del 1987 l'inizio dell'epoca della scultura *site specific*: è a partire da questo momento che si inizia a parlare di sculture fatte in atelier e semplicemente collocate all'esterno come di *drop sculpture* o *parachute sculpture*, come opere "lanciate da qualche elicottero per l'approvvigionamento culturale". (W. Grasskamp, "Arte nella città nella storia italo-tedesca", in *Arte all'Arte 98*, Associazione Arte Continua (a cura di), Gli Ori, Siena 1998, p. 150). Partendo dal presupposto che il monumento ha perso il suo carattere di memoria, gli artisti hanno manifestato esigenze nuove: "Gli scultori di tutto il mondo cercavano il modo di aprirsi ad una massa di popolazione non definita e anche molto diversa, senza tradire la loro opera autonoma. La nuova idea di base non era collocare l'opera in maniera autonoma in un luogo, ma formularla tenendo in conto un luogo selezionato in precedenza"(G. Jappe, *Skulptur Projecte in Muenster 1987*, Rundgang Guide, Muenster 1987, s.p.). Diviene invece una ricerca più marcata del *site-specific* e della storia del luogo l'edizione seguente del 1997 in cui si cercherà sia di mettere sempre più in evidenza l'idea del dialogo tra artisti, pubblico e città (a tal proposito si legge nel comunicato stampa del co-curator Klaus Bußmann: *"The fundamental idea behind the exhibitions was to create a dialogue between artists, the town and the public, in other words, to encourage the artists to create projects that dealt with conditions in the town, its architecture, urban planning, its history and the social structure of society in the town. [....] Invitations to artists from all over the world to come to Münster for the sculpture project, to enter into a debate with the town, have established a tradition which will not only be continued in the year 1997 but beyond this will become something specific to Münster: a town not only as an "open-air museum for modern art" but also as a place for a natural confrontation between history and contemporary art. [....] The aim of the exhibition "Sculpture. Projects in Münster" is to make the town of Münster comprehensible as a complex, historically formed structure exactly in those places that make it stand out from other towns and cities"*. Cfr. M. Kwon, *For Hamburg: Public Art and Urban Identities*, http://www.art-omma.org/issue6/text/kwon.htm), sia di offrire un servizio ("*Some*

Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Project im nicht-institutionellen Raum[800].

3.2.1 Italia: inedite prospettive dell'arte. Progetti, artisti, curatori

Gli anni Novanta rappresentano anni importanti di riflessione su un'arte che, proseguendo nel solco tracciato da quelle mostre che nel corso dei Sessanta hanno regalato prospettive inedite sullo spazio, continua a ricercare nuove strategie di approccio all'intorno. Ed è forse proprio in questa arte così connessa al contesto che è possibile individuare la vera essenza e peculiarità della creatività italiana. Infatti la sensibilità particolare degli artisti italiani per lo spazio è una sorta di filo rosso che lega i primi ambienti spaziali di Fontana passando per Gianni Colombo, Gianfranco Baruchello e Alberto Garutti[801]. Risale alla metà degli anni Novanta la nascita in Toscana di *Arte all'Arte* in cui artisti internazionali, invitati dall'Associazione Arte Continua, vengono richiamati a Volterra, San Gimignano ed altre cittadine della provincia di Siena, per inserire arte contemporanea nel paesaggio, restituita attraverso la convivialità e la condivisione con gli abitanti, che divengono interlocutori privilegiati. Negli stessi anni si assiste al diffondersi di una attenzione particolare rivolta al mondo delle relazioni, che vogliono essere raccontate

---

outstanding works represent a narrative and poetic connection with the locality. They are comparatively few in number, whilst works offering a service are numerous". Cfr. W. Grasskamp, "Art and the City" in *Contemporary Sculpture. Projects in Münster 1997*, Gerd Hatje, Münster 1997, p. 37. Il curatore Klauss Bussmann a proposito dello Skulptur del 1997 dirà: "L'idea fondamentale dietro queste mostre è stato creare un dialogo tra artisti, città e pubblico, per incoraggiare gli artisti a creare progetti che si occupino delle condizioni della città (…) una città non solo come 'museo a cielo aperto per l'arte moderna" ma anche come luogo per un confronto naturale tra storia e arte contemporanea…cfr. M. Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge 2002, p. 54), alludendo ad un'opera che, contenendo aspetti di utilità, si avvicini al design e all'architettura. Sarà l'ultima edizione del 2007 a culminare in un superamento dei limiti del rapporto arte-città alla ricerca di quegli spazi che vedono nel virtuale una nuova consapevolezza dell'essere cittadini, e nel reale quei paradossi di un'arte al servizio dei poteri economici, in un tentativo attraverso la polemica dei curatori di riconnettersi allo spirito originale e più vero che la manifestazione in passato aveva vantato.

[800] La Büttner individua in *Sculture nella Città* (Spoleto 1962), *Sculpture in Environment* (New York 1967), *Sculpture OFF the Pedestal* (Grand Rapids 1973), eventi che si collocano tra la mostra e il progetto, inteso nell'accezione più ampia del termine, mentre ravvisa in *Umwelt-Akzente* (Monschau 1970), *9 Artists/9 Spaces* (Saint Paul 1970), *Sonsbeek 71. Buiten de Perken* (Olanda 1971), *documenta 8* (Kassel 1987) progetti più maturi che restituiscono una panoramica dell'arte attuale fatta di spazi relazionali. Individua inoltre mostre che rientrano in progetti tematici *zum Raum* (*Künstler-Räume*, Hamburg 1983; *Chambres d'Amis*, Gent 1986; *Nachtregels/Nightlines*, Utrecht 1991) e *zum Ort* (*Bezugspunkte38/88,* Graz 1988; *Die Endlichkeit der Freiheit*, Berlin 1990; *Places with a Past*, Charleston S.C. 1991) per restituire un quadro completo che racchiude nella formula *art goes public*. Risultano essere soprattutto gli anni tra il 1990 e il 1995 un quinquennio importante per l'arte contestuale, con l'anno 1993 considerato il momento in cui l'attenzione si sposterà dall'arte *object-based* all'arte *site specific*, *service-oriented*, *process-based*. Tra le mostre che hanno registrato tali trasformazioni: *Sonsbeek '93* (Arnhem), *Unité* (Firminy), *Kontext Kunst* (Graz), *On Taking a Normal Situation* (Antwerp), *Viennese Story* (Vienna), *Oppositionen & Schwesternfelder* (Vienna, Kassel), *Backstage* (Hamburg, Luzern), *Integrale Kunst projekte* (Berlin), *Fontanelle* (Potsdam), *Real* (Salzburg, Vienna, Graz), senza tralasciare la Biennale di Venezia (in quella del 1993 Bonito Oliva curerà l'ultima edizione di Aperto, degne di nota le sezioni curate da Francesco Bonami e Nicolas Bourriaud) e di Whitney che in quell'anno hanno presentato artisti mossisi su simili linee, e le istituzioni attente a questa nuova arte come Generali-Foundation a Vienna, e Neue Galerie a Graz.

[801] Cfr. A. Detheridge, *Scultori della speranza*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2012, pp. 230-237.

anche attraverso il dialogo artistico, ed a un'apertura dell'arte al quotidiano. È del 1992 il progetto artistico autonomo *Casina* che nasce dall'incontro tra gli artisti Luca Quartana, Antonella Ortelli, Carla Vendrami, Silvia Truppi e la sezione femminile del carcere di San Vittore; degli stessi anni lo sviluppo dei progetti *Wurmkos*, un laboratorio di arti visive fondato nel 1987 da Pasquale Campanella e dalle persone con disagio psichico della Cooperativa Lotta contro l'Emarginazione di Sesto San Giovanni[802]; del 1995 l'inizio dell'attività del gruppo di architetti-artisti Stalker[803], che indagano il paesaggio attraverso la pratica del camminare, come dimostra il loro primo attraversamento, *Territori Attuali*[804]. Sarà inoltre un progetto come *Oreste*[805] del 1997 ad aprire la strada della comunicazione affrontata in maniera nuova, attraverso confini fluidi che esulano dall'individualità del processo artistico, per farsi condivisione. Gli artisti, che hanno potuto vivere in residenza e lavorare per progetti comuni, hanno cercato di individuare spazi d'azione negati dalle istituzioni, esplorando territori altri[806], attraverso un lavoro comunitario. È seguendo questa filosofia che dal 1997 al 2002 artisti e critici si sono incontrati in diverse città (Paliano, Matera, Bologna, Roma, Napoli, Lecce) organizzando momenti di confronto e formulando riflessioni a proposito di "comunicazione,

[802] Interessanti i laboratori portati avanti da artisti e persone con disagio mentale che si sono rivolti al tema dell'abitare (Wurmkosabitare) lavorando nella trasformazione di una palazzina alla periferia di Sesto San Giovanni, sede della comunità Parpagliona, la prima delle comunità di Cooperativa Lotta contro l'Emarginazione. I laboratori hanno cercato di incidere in maniera diretta sugli spazi di vita garantendo un'identificazione con il progetto. Cfr. S. Bordone (a cura di), *Wurmkos Abitare. La trasformazione di una comunità psichiatrica attraverso l'arte*, Editrice Compositori, Bologna 2005. Sulla stessa linea di lavoro con persone con disagio psichico si muovono anche i laboratori del *Progetto Muret* a Torino; da qualche anno nel quartiere San Paolo è attivo il progetto 'Spazzi, la locanda degli arrivanti' promosso da un'associazione e da due cooperative torinesi (Muret e Luci nella città) con l'obiettivo di una integrazione tra i malati psichici e la città.

[803] Il gruppo nasce nel 1990 grazie all'iniziativa di un gruppo di studenti di Architettura dell'Università La Sapienza di Roma e annovera tra i suoi fondatori Francesco Careri, Aldo Innocenzi, Romolo Ottaviani, Giovanna Ripepi, Lorenzo Romito e Valerio Romito. Il gruppo, che critica l'architettura d'accademia, si apre a una forma nuova di progettazione che nasce da un intreccio con discipline come la geografia e l'antropologia www.stalkerlab.it www.osservatorionomade.net

[804] In questo attraversamento vengono sondate le potenzialità dei territori dimenticati ed interstiziali con la creazione di straordinarie ed inusuali mappe.

[805] Oreste è un collettivo nato nel 1997 dall'iniziativa di Mario Pieroni e Dora Stieffelmeyer, fondatori di Zerynthia, con la collaborazione di Cesare Pietroiusti, incaricato di organizzare a Paliano, in una grande foresteria, una residenza d'artista. Nel 1999 il progetto Oreste sarà presente anche alla Biennale di Venezia diretta da Harald Szeemann. Cfr. a S. Falci *et alii* (a cura di), *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?: comunicazione, quotidianità, soggettività*, Convegno, Bologna, Link, 31 ottobre-2 novembre 1997, Charta, Milano 1998; AA.VV., *Progetto Oreste uno: un programma di residenza per artisti presso la foresteria comunale di Paliano,* Charta, Milano 1999; G. Norese *et alii*, *Oreste alla Biennale,* Charta, Milano 2000.

[806] (…) Mi sembra che ogni volta che si lavora con un'istituzione pubblica in Italia, si ha la sensazione di un percorso che si ferma a metà strada. La gestione del rapporto con l'artista e il suo lavoro rischia sempre di essere sterile, finalizzato solo ed esclusivamente alla realizzazione di una mostra, senza un approfondimento di conoscenza da parte di alcuno dei soggetti coinvolti, senza alcun seguito. Alla fine dell'esperienza, quando torni a casa col tuo piccolo catalogo, ti viene da chiedere se i soldi spesi sono serviti a qualcuno, all'artista o alla collettività, o se sono stati spesi solo perché 'potevano' essere spesi, ma senza alcuna programmazione sensata". Andrea Sperni. Artista, Bologna. Cfr. G. Norese *et alii*, *Oreste alla Biennale,* cit., p. 32.

quotidianità e soggettività nelle nuove ricerche artistiche italiane"[807]. Nel 1999 seguendo il trend di questa sensibilità che sembra riportare alle pratiche partecipative degli anni Settanta, Paola Di Bello, alla ricerca di un ruolo per l'artista di utilità nella società, realizza *Video Rom* in cui si fa tramite, attraverso uno scambio di fotografie, tra alcuni zingari della periferia milanese ed il resto della famiglia in Romania. Sulla stessa linea Adriana Torregrossa con l'opera *Art. 2* che ridefinisce il ruolo sociale dell'artista, in questo caso punto di contatto con la comunità musulmana, proponendo, nella piazza del mercato di Torino, la preghiera che segnala la fine del Ramadan, in un'operazione che ha cercato di palesare l'esistenza dell'altro, rendendo possibile, per la prima volta in Italia, la recita di una preghiera islamica in piazza. Cartina tornasole di questa sensibilità anche i progetti che nascono in maniera diffusa in varie città italiane, come quelli, per esempio, realizzati a partire dal 2003, ad Imola e Modena, rispettivamente *Ad'a: area d'azione*[808] a cura di Roberto Daolio e *Going Public*[809] curato da Claudia Zanfi e Marco Scotini: il primo un progetto di arte pubblica che partito dalla Rocca Sforzesca ha spaziato ad interventi disseminati negli spazi urbani limitrofi, il secondo un progetto *ongoing,* definito, nelle parole della stessa curatrice, come un atto di attivismo culturale in cui è ricercata una connessione tra popolazione locale ed artisti internazionali, secondo un lavoro che porta ad uscire e confrontarsi con l'arena pubblica.

In questa direzione che vuole indagare la pluralità urbana, e in cui l'arte assume un ruolo primario per permettere a conflitti e problemi, anche non sempre immediati, di venire a galla, hanno lavorato diversi gruppi come Multiplicity[810] che ha agito in zone periferiche di Milano proponendo strategie di intervento in relazione alle condizioni urbane contemporanee; gli A12[811], un'associazione professionale di architetti che opera al confine tra le pratiche

[807] www.undo.net/oreste. "Oreste si propone di individuare spazi di azione che le istituzioni negano, il risultato non è quello di accontentarsi di occupare spazi alternativi di ripiego, quanto piuttosto di esplorare territori che forse sarebbero rimasti irraggiungibili all'interno della prospettiva individualistica che quasi inevitabilmente si accompagna alla ricerca artistica che si sviluppa in un contesto di ampia disponibilità di risorse e di spazi istituzionali", AA.VV., *Progetto Oreste Uno*, cit., p. 12.

[808] R. Daolio, *Cataloghi Ad'A-Area d'Azione, 2003-2008*, Ed. Musei Civici, Imola 2008.

[809] M. Scotini e C. Zanfi (a cura di), *Going Public: soggetti, politiche e luoghi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003; C. Zanfi (a cura di), *Going public '04: mappe, confini, nuove geografie*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004; C. Zanfi (a cura di), *Going public '05: dai Balcani al Baltico*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005; C. Zanfi (a cura di), *Going public'06: Atlante Mediterraneo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006; C. Zanfi (a cura di), *Going public'08: Port City Safary*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008; C. Zanfi, *Going public '10. Arcipelago Balkani. Arte, geopolitica e creatività*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

[810] In seguito Multiplicity Lab, il gruppo nasce a Milano da Stefano Boeri, Giovanni La Varra, Francesco Jodice e John Palmesino con l'idea di cercare di avvicinare la città agli abitanti attraverso l'arte contemporanea. Il suo lavoro è caratterizzato dall'interdisciplinarità, da operazioni in rete portate avanti da studiosi che afferiscono a differenti discipline, e dall'organizzazione di workshop ed eventi pubblici per il raggiungimento del maggior numero di persone. Tra i progetti più interessanti si ricordano USE, The Road Map, Border Device(s), Border Matrix.

[811] Gruppo che nasce agli inizi degli anni Novanta come collettivo di architetti composto da Antonella Bruzzese, Andrea Balestrero, Gianandrea Barreca, Maddalena De Ferrari, Massimiliano Marchica, Fabrizio Gallanti.

dell'architettura e quelle dell'arte; Alterazioni Video[812], gruppo nato a Milano nel 2004, si muove tra New York, Los Angeles, Milano e Berlino alla ricerca di contaminazioni tra cinema, musica, performance, video e installazioni, affrontando temi strettamente legati alla società contemporanea, come dimostra il famoso progetto *Incompiuto Siciliano*, sviluppato con Enrico Sgarbi e Claudia D'Aita[813] (**fig. 18**). Sulla linea dell'innovazione ricordiamo inoltre Cliostraat, collettivo nato a Torino nel 1991 nella volontà di sperimentare intrecciando arte, architettura e design, sostenendo le esigenze dei fruitori che si fanno attivi in una appropriazione soggettiva e spontanea dello spazio[814]. Tra gli artisti che hanno basato la loro ricerca su una comunità preesistente che cercano di includere, in un processo che la porta ad essere destinataria, coinvolta e partecipe, degni di menzione Claudia Losi, Diego Perrone, Lara Favaretto, Massimo Grimaldi, Liliana Moro, Eva Marisaldi, Stefano Boccalini, Laura Morelli, Stefano Arienti. Notevoli inoltre i lavori di Emilio Fantin, quando per esempio realizza a Gallarate *La voce della notte*, in cui raccoglie, attraverso un numero verde, i sogni degli abitanti, restituiti poi attraverso una struttura abitabile/punto d'ascolto, collocata al centro di una piazza; Alberto Garutti che ha operato con tante proposte singolari, come *Ai nati oggi* (realizzato a Bergamo, Gent, Roma, Istanbul e Mosca tra il 1998 e il 2012) intervento quasi immateriale legato all'intensificarsi della luce dei lampioni della piazza in coincidenza della nascita di un bambino nell'ospedale della città; il suo museo in miniatura di quattro metri quadrati alla periferia di Bolzano, dove nel 2003 è stata esposta un'opera proveniente dal Museion per dare ai residenti la possibilità di godere dell'arte, con tanto di dedica illuminata al passaggio del visitatore "*a tutti quelli che passando di qui, anche per un solo istante, la guarderanno*"; il progetto per la piazza di Peccioli[815], in cui non crea un monumento, ma restaura la facciata del teatro Fabbrica, luogo fortemente simbolico per la comunità, con la dedica *"alle ragazze a ai ragazzi che un tempo qui s'innamorarono"*; il più recente *All'Aperto* compiuto a Trivero coinvolgendo abitanti e bambini delle scuole del paese. Incontrando cani e padroni all'interno del loro ambiente domestico, Garutti ha realizzato un'opera d'arte che trova il proprio momento fondante proprio nella

[812] Composto da Paololuca Barbieri Marchi, Alberto Caffarelli, Matteo Erenbourg, Andrea Masu and Giacomo Porfiri.

[813] Si tratta di una banca dati interattiva che ha schedato le opere simbolo di un'Italia non finita, non solo per denunciare una cattiva gestione pubblica, ma soprattutto per cercare di regalare significati nuovi, da sostituire a quell'impotenza e rabbia generata da simili sprechi. La volontà è anche quella di dare vita ad una nuova promozione del territorio per mezzo di questi monumenti alla corruzione, come dimostra il *Parco Archeologico dell'Incompiuto Siciliano di Giarre*, comune risultato da un'indagine una delle zone con maggiore concentrazione di opere incompiute.

[814] Il gruppo nasce dall'incontro di studenti della facoltà di architettura di Torino (Cristina Casula, Alessandra Esposito, Timothy Heys-Cerchio, Stefano Mirti, Matteo Pastore, Luca Poncellini, Alessandro Raso, Matteo Raso, Francesca Roatta, Francesca Sassaroli, Stefano Testa) riunitisi attorno alla figura dell'architetto Corrado Levi. Prendono il nome dalla via di Amsterdam in cui si trova *Scuola all'aria aperta* progetto del 1930 degli architetti Bijvoet e Duiker.

[815] Cfr. M. Scotini (a cura di), *Cantiere Peccioli: arte pubblica e progetto urbano*, Gli Ori, Prato 2003.

trama di relazioni createsi, per concretizzarsi, soltanto in un seconda istanza, nella realizzazione di panchine in ferro e cemento, sulle quali trovano posto calchi dei cani delle famiglie triveresi. L'auspicio che l'opera pubblica favorisca la comunicazione è riportato nella stessa dedica: "*Il cane qui ritratto appartiene ad una delle famiglie di Trivero. Quest'opera è dedicata a loro e alle persone che sedendosi qui ne parleranno*"[816].

In Italia il legarsi dell'arte pubblica al territorio con intenti di riqualificazione è stato, a partire dal dopoguerra, un cammino lento e faticoso che ha visto un suo non mettersi in gioco sia a causa di un potere politico miope, sia per la mancanza di veri mecenati e la carenza di una adeguata legislazione presente invece all'estero.
Fatta eccezione per rari episodi di finanziamenti da parte di amministrazioni pubbliche, talvolta con il sostegno dei privati (penso al progetto bolognese *gAP, giovani per l'Arte Pubblica*[817], o quello torinese *P.A.Pu.M - Progetto Arte Pubblica e Monumenti*[818]) è raro da parte delle amministrazioni un uso dell'arte pubblica che abbia saputo andare al di là di una mera decorazione. Fondamentali sono stati in questi casi i progetti portati avanti da associazioni e fondazioni, supporto all'arte *site specific* e relazionale, come la Fondazione Olivetti[819],

[816] Cfr. A. Garutti, *Didascalia/caption*, catalogo ragionato, Mousse Publishing, Milano & Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2012.
[817] gAP è un progetto triennale cofinanziato dal Ministero della Gioventù nell'ambito dell'Accordo di Programma Quadro in materia di politiche giovanili GECO, con la partecipazione dell'Associazione GAER. Progetto nato a Bologna nel 2008 dalla collaborazione tra Gino Gianuizzi, della galleria Neon (www.neoncampobase.com) e l'ufficio per la promozione dei giovani artisti del Comune di Bologna che da anni seleziona e promuove il talento attraverso il concorso biennale Iceberg. Una prima fase dell'azione portata avanti ("Il laboratorio permanente attivo") è stata soprattutto teorica, atta a fornire le basi strutturali per una corretta e concreta realizzazione, esplicitata poi nel concorso Iceberg, ed ha visto l'organizzazione di workshop e seminari (Roberto Daolio, Mili Romano, Anna Detheridge, Matteo Lucchetti) che hanno seguito quelle linee dettate nel 2008 dal forum internazionale organizzato presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Una seconda fase è stata invece dedicata al sostegno diretto di progetti proposti da artisti, tra cui il più significativo, che periodicamente illumina le strade di Bologna, è *ON-Luci di pubblica piazza* curato da Martina Angelotti e Anna de Manincor. Per i progetti cfr. http://www.iperbole.bologna.it/iperbole/iceberg/gap/home.html
[818] P.A.Pu.M. è un progetto nato a Torino nel 2006, coordinato dal settore Decoro Urbano della Città di Torino, si avvale del supporto scientifico della Fondazione Torino Musei. Nasce per censire e documentare il patrimonio artistico pubblico della città attraverso un apposito strumento di catalogazione progettato con i canonici criteri della catalogazione dell'ICCD. Nel 2009 il progetto ha vinto il Premio Cultura di Gestione promosso da Federculture per l'innovazione e la volontà di connettere, anche attraverso un'attenta ricognizione, il monumento storico con quello di arte contemporanea, entrambi riconosciuti come costitutivi dell'identità del cittadino. http://www.comune.torino.it/papum/; www.contemporarytorinopiemonte.it
[819] Vd. *quivi* § 3.1, nota 676.

Cittadellarte Fondazione Pistoletto[820], Connecting Cultures[821], la già citata Associazione Arte all'Arte, l'associazione a.titolo[822], Zerynthia[823], o Fiumara d'Arte[824].

Esistono comunque interventi che in questi anni sono stati condotti rispondendo ad una esigenza precisa di relazionarsi in maniera diretta e reale con l'anima di un luogo, intercettandone storie e memorie secondo modalità tra loro eterogenee. Si cercherà di mettere insieme degli esempi, secondo una scelta basata su un criterio personale di rilevanza, che riescano a registrare le differenti modalità di espressione attraverso le quali l'arte si è raccontata[825].

---

[820] Grande laboratorio di sperimentazione costituito a Biella nel 1998 propone una declinazione dell'arte in stretto rapporto con la società, per una trasformazione sociale responsabile. Tra i progetti più interessanti si segnalano *Love Difference* del 2002 "un'associazione che attiva una rete di cooperazioni, alimentata dall'arte, per promuovere una civiltà che esalti le differenze e che favorisca la convivenza tra le differenti culture dei paesi mediterranei" http://www.lovedifference.org/it/map.htm; il *Terzo Paradiso* che nasce come manifesto nel 2003 e rappresenta un lavoro portato avanti dall'artista in collaborazione con partner differenti (associazioni, enti, istituzioni, singoli individui) volge l'attenzione a tematiche come il riciclo e la sostenibilità ambientale. Cfr. A. Bonito Oliva, *Michelangelo Pistoletto. Il Terzo Paradiso*, Electa, Milano 2012. Interessante la mostra *ARTInRETI* recentemente curata da Cecilia Guida in occasione della XV edizione di "Arte al Centro di una trasformazione sociale responsabile" presso la Cittadellarte, che ha presentato le ricerche più recenti sull'arte in rapporto al contesto sociale. Partendo dal contesto piemontese sono state presentate undici associazioni artistiche e curatoriali, sia indipendenti che istituzionali che hanno usato lo spazio urbano ricercando una modalità di partecipazione collettiva (5 ottobre-30 dicembre 2012). Nello stesso periodo a Cittadellarte è stata organizzata anche la mostra *A Life in Common* (a cura di Ana Džokić e Marc Neelen (STEALTH.unlimited) e Juan Esteban Sandoval (Cittadellarte) orientata alla presentazione di progetti che hanno cercato attraverso l'arte e la cultura di ridefinire la città. I partecipanti sono stati gruppi ed associazioni: Van Abbemuseum di Eindhoven, Pravo na Grad and mi2 di Zagreb, Stroom Den Haag di The Hague, Macao di Milano, Row Houses Community Development Corporation di Houston, Atelier d'Architecture Autogérée di Parigi, Smári McCarthy e Citizens Foundation di Reykjavik.

[821] Connecting Cultures è un'agenzia di ricerca non profit con sede a Milano, fondata nel 2001 da Anna Detheridge. L'approccio utilizzato è quello del valore inclusivo della cultura attraverso quell'interdisciplinarietà che vuole: "favorire una consapevolezza collettiva delle risorse e delle potenzialità del locale; offrire opportunità per scambi interculturali; progettare e realizzare nuove ecologie urbane; agire da catalizzatori verso un cambiamento e un futuro sostenibili. http://www.connectingcultures.info/pagina-due/ Tra gli eventi più interessanti realizzati si ricorda la mostra presso la Fondazione Pistoletto *Arte Pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni* 6 giugno - 2 novembre 2003, felice ricognizione di quelle pratiche artistiche che fanno della sfera sociale loro luogo di elezione.

[822] a.titolo è un collettivo di curatrici composto da Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola, Luisa Perlo fondato nel 1997 a Torino insieme ad Annamaria Battista, Bettina Canestrini, Bianca Maria Polledro, Marcia Wallace, per plasmare una nuova figura di critico d'arte che ricerca confronto e collaborazione, "per promuovere l'arte contemporanea orientata verso le dimensioni sociali e politiche dello spazio pubblico". http://www.atitolo.it/index.html

[823] Zerynthia è un'associazione per l'arte contemporanea nata nel 1991. Si occupa di arte contemporanea in Italia ed all'estero collaborando con enti pubblici e privati con lavori che spesso hanno virato verso quella sperimentazione nel tentativo di creare un rapporto diretto con i contesti culturali e sociali. http://www.zerynthia.it/zerynthia.asp?zm=1

[824] Fiumara d'Arte nasce nel 1982 dal genio di Antonio Presti, che scosso dalla morte del padre ingaggiò lo scultore Pietro Consagra per la realizzazione di un'opera dedicata alla sua memoria. Negli anni ne deriverà un parco di sculture passato attraverso note vicende giudiziarie di legittimazione e riconoscimento. Antonio Presti, nonostante le difficoltà, ha continuato a portare avanti iniziative per la valorizzazione dei territori siciliani (Castel di Tusa, Catania, Palermo) attraverso il potere spirituale dell'arte.

[825] Alessandra Pioselli ha schematizzato la tipologia di interventi di arte pubblica presenti in Italia in quattro tipi: l'azione individuale di tipo performativo situazionista, l'animazione individuale o di gruppo con carattere sociale rivolta ad un'utenza particolare, l'intervento scultoreo site specific, la progettazione di spazi urbani. Cfr. A. Pioselli, "Arte e scena urbana", in C. Birrozzi, M. Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 35.

Tra le città che hanno dato grande attenzione all'arte pubblica, condizionata anche dalla trasformazione urbanistica e di riqualificazione di molte aree in tempi recenti, sicuramente la città di Torino occupa un posto di primaria importanza. Grazie alla felice collaborazione che è venuta a crearsi tra istituzioni pubbliche e soggetti di diritto privato, numerose manifestazioni dedicate all'arte contemporanea sono sorte[826], affiancate a programmi che hanno mirato ad una rigenerazione di aree periferiche.

In città il progetto *The Gate* del 1995, Progetto Pilota Urbano con finanziamenti europei e del Ministero dei Lavori Pubblici, diretto da Ilda Curti, nasce per favorire lo sviluppo economico attraverso iniziative sociali, che prevedono anche l'impiego dell'arte, nel quartiere di Porta Palazzo. Il progetto che ha segnato un punto determinante nei tentativi di rigenerazione è partito da un interesse per il preesistente, che non è stato dimenticato, ma integrato nelle sue potenzialità, e da un'attenzione per gli abitanti, punto di riferimento per i tecnici agenti sul territorio[827]. Dello stesso anno il progetto *11 Artisti per il Passante Ferroviario* avviato in occasione dei lavori di copertura del passante ferroviario sulla Spina 2, secondo un intervento che ha cercato di riunire i due versanti prima divisi dalla ferrovia. In un tentativo di ripensare la percezione dell'intera area è stata prevista la creazione di undici opere *site specific* realizzate da artisti di calibro internazionale, sotto la direzione artistica di Rudi Fuchs, affiancato da Cristina Mundici, che hanno tentato di accompagnare i lavori del cantiere anche attraverso un coinvolgimento degli abitanti e delle scuole della zona[828].

È invece un programma come quello dei *Nuovi Committenti,* promosso, su modello francese dei Nouveaux Commanditaires[829], dalla Fondazione Olivetti di Roma, che ha coinvolto nel 2001 il quartiere di Mirafiori Nord, sotto la cura del collettivo a.titolo, ad aver dato impulsi nuovi al rapporto tra l'arte e la riqualificazione. Quartiere ferito dal declino dell'industria automobilistica è stato inserito nel programma Urban2, programma di rigenerazione urbana

---

[826] La rassegna *Luci d'artista,* l'itinerario in città tra i manifesti d'artista *ManifesTO, Biennale Internazionale di Fotografia*, con istituzioni fondamentali in questo settore come Castello di Rivoli, GAM, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Cfr. E. del Drago, "Il sistema dell'arte contemporanea: il caso Torino", in M. De Luca, F. Gennari Santori, B. Pietromarchi, M. Trimarchi (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, luca sossella editore, Roma 2004, pp. 175-181; si veda anche AA.VV., *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale*, Torino Internazionale, Torino 2004.

[827] Degno di nota e indice dell'assenza, di cui si accennava poco sopra, in Italia, di strumenti legislativi atti al supporto della riqualificazione urbana, anche attraverso strumenti alternativi come l'arte, il fatto che *The Gate* si presenti come comitato. Cfr. S. Bodo, "Torino. Porta Palazzo", in ECCOM, *Patrimonio e attività culturali nei processi di rigenerazione urbana,* Roma 2006, pp. 172-178.

[828] C. Mundaci (a cura di), *arte città. 11 artisti per il Passante Ferroviario di Torino*, cat. mostra, hopefulmonster editore, Torino 1998. Sulla stessa linea di un uso dell'arte nella trasformazione dei luoghi di mobilità si ricordano anche gli interventi nella Metropolitana di Napoli, cfr. AA.VV., *La Metropolitana di Napoli nuovi spazi per la mobilità e la cultura*, Electa, Napoli 2000; A. Trimarco, *Napoli. Un racconto d'arte 1954/2000*, Editori Riuniti, Roma 2002.

[829] Vd. *quivi* § 3.10.

dell'Unione Europea[830]. Sono qui stati promossi quattro progetti caratterizzati da una partecipazione diretta dei cittadini, divenuti i veri committenti: *Laboratorio-Archivio di Storia* e *Storie del quartiere* di Massimo Bartolini, commissionato da alcune scuole della città, ha previsto il recupero della Cappella Anselmetti, dotata di valore affettivo e storico per gli abitanti della zona, trasformandola in un laboratorio-archivio ad uso dei residenti. *Totipotent Architecture* dell'artista inglese Lucy Orta, richiesto dagli abitanti come luogo di incontro, è una sorta di atollo dalle forme organiche in cemento ed acciaio collocato all'interno di un parco. *Multiplayer* di Stefano Arienti pensato per i bambini di un complesso residenziale, è uno spazio protetto nel quale poter giocare (**fig. 19**). *Aiuola Transatlantico* di Claudia Losi è un'opera che gioca sulla relazione e l'incontro, con l'installazione di tavoli e sedili dalle forme sinuose, evocanti i profili delle montagne visibili da Mirafiori (**fig. 20**).

Altro progetto interessante avviato dal critico Edoardo Di Mauro nel 2001 in un quartiere semi-periferico della città, il Borgo Vecchio Campidoglio, è il *MAU*, Museo di Arte Urbana, che ha coinvolto abitanti ed artigiani della zona nel miglioramento dell'area attraverso opere d'arte, pittoriche e scultoree, realizzate da artisti di volta in volta invitati.

Spostando il focus da Torino a Roma è stato *Immaginare Corviale*, nato nel 2004-2005 dalla collaborazione tra la Fondazione Olivetti[831] ed il Dipartimento per lo Sviluppo e il Recupero delle Periferie del Comune di Roma, uno dei progetti più innovativi[832]. Partendo dal presupposto che una comunità si costruisce prendendo in considerazione richieste e desideri condivisi, gli artisti di Osservatorio Nomade[833] hanno ascoltato e lavorato con gli abitanti del 'serpentone lungo un chilometro', come è denominato l'edificio costruito nella metà degli anni Settanta da Mario Fiorentino. Per un anno artisti, musicisti, architetti e video maker hanno abitato in questo 'monumento all'utopia' cercando di materializzare attraverso performance, eventi, pubblicazioni e laboratori, la percezione degli abitanti di questo spazio degradato. Tra gli interventi più emblematici si ricordano *Corviale UniverCITY* che ha visto l'organizzazione di

[830] a.titolo, *Nuovi Committenti. Torino Mirafiori*, ed. Sossella, Roma 2004; S. Bodo, C. Da Milano, "Torino", in ECCOM, *Patrimonio e attività culturali nei processi di rigenerazione urbana,* Roma 2006, pp. 26-62, pp. 179-185; *a*.titolo (a cura di), *Nuovi Committenti, arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Milano 2008.

[831] La Fondazione Olivetti negli anni ha lavorato moltissimo sulle potenzialità degli spazi pubblici e delle comunità come dimostra anche *Trans:it. Moving Culture through Europe* progetto di ricerca triennale che ha voluto restituire una ampia riflessione sulle esperienze artistiche nello spazio pubblico presenti in Europa, in un intreccio di pratiche creative che spaziano dall'arte, all'architettura alla dimensione urbana. Cfr. B. Pietromarchi (a cura di), *Il luogo [non] comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma-Actar, Barcellona 2005.

[832] Cfr. F. Gennari Sartori, B. Pietromarchi (a cura di), *Osservatorio Nomade Immaginare Corviale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

[833] Osservatorio Nomade è una rete fondata dal gruppo Stalker nel 2001 che ha cercato di mettere insieme figure che raccolgono diverse competenze nel tentativo di lavorare congiuntamente sul tema delle migrazioni e della ricostruzione di identità perdute.

workshop[834] volti alla conoscenza dell'edificio ed all'organizzazione di proposte e progetti condivisi; il *Laboratorio sonoro* di Mario Ciccioli con gli alunni della scuola elementare e media Mazzacurati; un progetto fotografico per sostenere il palazzo dell'utopia nel tentativo di superare lo stereotipo negativo di luogo degradato e sbagliato, da evitare, creando un'immagine nuova per il suo rilancio; *Corviale Network* che ha utilizzato un mezzo di informazione di massa come la TV per raggiungere un cospicuo numero di cittadini romani veicolando un'immagine positiva e virtuosa di Corviale.

Tra le esperienze più interessanti e tuttora in espansione su Roma[835] da segnalare una realtà come quella di *Metropoliz*, 'città meticcia' come si autorappresenta, ex salumificio Fiorucci sito in via Prenestina 911-913, fabbrica dismessa, sottratta alla speculazione dall'occupazione nel 2009 da Blocchi Precari Metropolitani[836], in cui coabitano circa duecento persone di etnie differenti: italiani, rumeni, polacchi, marocchini, tunisini, ucraini, eritrei, peruviani, sudanesi e dominicani. La sfida portata avanti è quella di una convivenza urbana, autogestita, di una esperienza multiculturale nel tentativo di restituire uno spazio pubblico alla città. Workshop[837], iniziative artistiche e processi partecipativi tra gli abitanti della fabbrica e quelli del quartiere, sono i prodotti della collaborazione con il gruppo di ricerca Pidgin City dell'Università di Roma Tre. Connessi a Metropoliz i due progetti *Space Metropoliz* ed il *MAAM*. Il primo, nato dall'idea degli antropologi e filmmaker Fabrizio Boni e Giorgio de Finis, è l'intento di utilizzare il cinema come mezzo per raccontare la trasformazione del territorio, un viatico di rigenerazione ambientale e sociale dello spazio della fabbrica, un dispositivo di connessione e convivenza tra gli abitanti:

> "Space Metropoliz è: a) un cortometraggio cinematografico e un film documentario, b) un esperimento di riqualificazione e di progettazione partecipata, c) una installazione artistica, d) un ciclo di laboratori creativi condivisi, e) una ricerca antropologica, f) uno spazio temporaneo per l'arte, i) e molto altro ancora"[838].

[834] Tra i vari workshop si ricorda l'attraversamento, fuori dai tradizionali percorsi, dalla sede di Osservatorio Nomade, nel quartiere Ostiense, fino a Corviale in un tentativo di inedita conoscenza del territorio.

[835] Sempre per Roma si segnalano anche i progetti portati avanti da Simone Pallotta, curatore di arte pubblica e urbana, dal 2008 curatore di WALLS, con iniziative dedicate all'arte pubblica e all'interazione tra l'arte, i cittadini ed i territori urbani. http://onthewalls.it/. Interessanti anche i progetti condotti da Feed un collettivo tra architettura e arte pubblica con base presso l'Ex Lanificio di Via di Pietralata 159/A (www.urbanfeed.blogspot.it)

[836] Organizzazione che si interessa del problema dell'emergenza abitativa.

[837] "Metropoliz Stazione Rom/A" del dicembre 2009 e "Città Meticcia" del novembre 2010. http://metropoliz.noblogs.org/

[838] http://www.spacemetropoliz.com/progetto/

Costruire un razzo per la Luna, spazio libero per eccellenza[839], insieme agli abitanti del Metropoliz diviene metafora dell'"utopia' del vivere comunitario.

Il *MAAM*, *Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz_città meticcia*, è la prosecuzione ideale di Space Metropoliz, un modo per veicolare come una volta arrivati sulla Luna le differenze non significheranno esclusione, ma inclusione. Il museo che nasce come "'contro-dispositivo' ludico e di creatività condivisa"[840], vede garantita nella sua perifericità l'estraneità al sistema precostituito e mercificato dell'arte contemporanea 'istituzionale' dei grandi musei, e la sua permeabilità con la vita quotidiana gli assicura l'elusione del rischio di fissità e sclerotizzazione di cui molti spazi museali oggi soffrono. Gli artisti, invitati a contribuire al progetto a titolo gratuito con opere temporanee e permanenti (che andranno a costituire la collezione del museo), hanno realizzato lavori frutto dell'interazione con il luogo ed i suoi abitanti[841] attivando una sinergia nuova tra arte, città e vita[842].

Risale al 2005 il progetto di public art *Cuore di Pietra* promosso da Mili Romano a Pianoro, paese collocato tra Bologna e Firenze, nato in seguito alla demolizione, nel febbraio del 2004, di una delle palazzine ex-IACP (in seguito ACER) di via Matteotti[843]. Attraverso un coinvolgimento diretto degli abitanti, seguendo il concetto di creatività sociale, al posto di una pianificazione a tavolino è stato privilegiato un approccio condiviso. Cercando di tessere un rapporto con i residenti, si tenta di consegnare alla memoria qualcosa che non esisterà più. Il progetto, il cui nome allude ad una sorta di resistenza del cuore di pietra degli edifici, che rimarrà pulsante, ha avuto inizio con l'affissione di cinquanta manifesti 'Cuore di Pietra', recanti un tricolore in carta accompagnato dalla scritta "*W la Resistenza*", lungo le strade del paese o fuori dalle case. Ragionando sul concetto della memoria la curatrice ha cercato di allontanare quel sentimento nostalgico che ogni demolizione porta con sé, per canalizzarlo su racconti e storie che attraverso diversi progetti ha tentato di sedimentare nel quartiere. Tra i momenti più interessanti, oltre alle piastrelle create dai bambini, dedicate al tema della trasformazione urbana, posizionate sul percorso che dalla scuola porta alle nuove costruzioni,

---

[839] Il "Trattato sullo Spazio Extra-atmosferico" ratificato nel 1967 da 91 paesi, definisce la Luna "patrimonio comune dell'umanità, un luogo dove sono bandite, oltre alle armi, qualunque forma di appropriazione nazionale o rivendicazione di sovranità, nonché l'esercizio della proprietà privata". La Luna può essere considerata lo spazio pubblico per eccellenza.

[840] http://www.thenextstop.eu/projects/space-metropoliz/

[841] La prima mostra *"L'arte aiuta l'arte. Ma non solo"* a cura di Giorgio de Finis, è stata inaugurata il 26 e 27 maggio 2012.

[842] *"District 913"* sarà il film documentario frutto dell'intera esperienza.

[843] I progetti qui realizzati sono stati in parte autofinanziati, sostenuti dal Comune di Pianoro, dall'Assessorato alla Scuola e alle politiche della famiglia, dall'Assessorato alla Cultura. Cfr. M. Romano, *Cuore di pietra-Un progetto di Arte Pubblica a Pianoro*, Clueb, Bologna 2007; M. Romano, *Cuore di pietra-Un progetto di Arte Pubblica a Pianoro. Vol. 2*, Pendragon, Bologna 2009.

la proiezione sulle facciate delle palazzine da demolire di un video raccolta dei momenti di vita del paese in un processo di attivazione di una storia collettiva da non dimenticare[844].

Altro caso emblematico quello di *Zingonia*[845] *'Arte Integrazione Multiculture'* progetto realizzato presso il comune di Ciserano, e di altri comuni limitrofi, in sinergia con l'Accademia Carrara di Belle Arti di Bergamo ed il cofinanziamento della Regione Lombardia[846]. Nato nel 1999 (e fino al 2002) grazie al felice incontro tra un amministratore pubblico, un artista ed un mediatore culturale[847] si è avvalso della creatività degli artisti[848] per dare attuazione a laboratori sperimentali, incontri ed eventi in un territorio fortemente multietnico. È infatti a partire da questo tessuto sociale frammentario, dalla frequenza di episodi di microcriminalità, dalla considerazione negativa della zona nell'immaginario collettivo, che sono state avviate politiche di sviluppo nelle quali questo progetto di arte pubblica si è inserito. Dopo una fase di osservazione promossa nel 1999 da Gennaro Castellano e da ex allievi dell'Accademia si è deciso di creare progetti basati sull'eterogeneità della cultura presente, volgendo questa diversità a punto di forza. Partendo dal concetto di interculturalità si è infatti data importanza alla crescita di una sensibilità che potesse restituire e cercare di risolvere le problematiche del quartiere attraverso l'arte, con il coinvolgimento dell'intera comunità, da parte degli artisti (Stefano Arienti, Gennaro Castellano, Liliana Moro, Luca Vitone). Questo 'frequentare dall'interno', come lo ha definito Stefano Boeri, ha garantito un miglioramento concreto degli spazi, con la cura delle aree verdi e la ristrutturazione di numerose facciate, e la cultura ha favorito sul territorio un attivismo in prima persona che si è mutato in consapevolezza e responsabilità anche dei nuovi immigrati. Ne risultano esperienze nate da un intreccio forte con il territorio e le amministrazioni locali che sono riuscite ad innescare processi, ed a liberare dinamiche, concretizzatesi anche attraverso la creazione, dal nucleo di Zingonia, di *Voyages Croisés* uno spazio collettivo di arte contemporanea inteso come confronto e reciprocità di culture[849].

Altra città all'avanguardia in grado di offrire spunti singolari in merito all'arte utilizzata nella sua valenza sociale e relazionale è Milano, che ha visto una progressiva riqualificazione degli

---

[844] Si rimanda al DVD allegato alla pubblicazione M. Romano, *Cuore di pietra*, cit.

[845] Zingonia è una località collocata in un'area geografica tra Bergamo e Milano nata negli anni Sessanta da un progetto urbano voluto dall'imprenditore Renzo Zingone, come città per i lavoratori vicino ai luoghi di lavoro. È un'utopica città ideale divenuta quartiere ghetto.

[846] E. De Cecco (a cura di), *Zingonia: Arte Integrazione Multiculture,* A&M Bookstore, Milano 2002. Vedi anche A. Annecchiarico, "Zingonia: dall'utopia tardo industriale all'esperienza artistica", in G. Tavano Blessi (a cura di), *Città satellite?Le Laives d'Europa: quale sviluppo attraverso la cultura*, Meltemi, Roma 2006, pp. 105-113.

[847] Nell'ordine Antonella Annecchiarico, Gennaro Castellano e Hamath Diajne.

[848] Tra gli artisti che hanno collaborato al progetto Luca Vitone, Stefano Arienti, Gennaro Castellano, Liliana Moro.

[849] G. Scardi (a cura di), *Voyages croisés. Dakar, Milano, Biella, Torino, Roma, Zingonia*, 5 Continents Editions Milano 2005.

spazi urbani. La mostra *Subway* curata da Roberto Pinto nel 1998, in cui gli artisti, incaricati di alterare il senso dei luoghi, hanno lavorato nelle stazioni della metropolitana, si inserisce in un percorso che mira a fare dello spazio pubblico luogo di contatto d'elezione, come sembra suggerire anche un altro progetto milanese *Luogo Comune*[850] del 1999, a cura di Gabi Scardi e Alessandra Pioselli, con mostre temporanee nei luoghi della città normalmente non preposti all'arte.

Tra le esperienze più interessanti si ricordano *OUT* (Office for Urban Transformation) promosso da Bert Theis e Marco Vaglieri con *Isola Art Center*, associazione di artisti, curatori e critici, che dal 2002 fino al 2010, con laboratori sperimentali tutt'ora attivi[851], ha lavorato per la riconversione dell'area della 'Stecca degli artigiani', dissuadendo il comune di Milano dall'abbattimento degli edifici. Con la collaborazione degli abitanti, l'associazione ha cercato di preservare un luogo che rischiava di essere privatizzato, rivendicando il diritto al mantenimento di spazi liberi in questo quartiere, collocato tra la stazione centrale e la stazione Garibaldi, da dedicare alla creazione artistica[852]. Nonostante gli *Isola Art Project,* comprendenti iniziative partecipate corredate dalla stesura di un documento, sottoscritto da migliaia di abitanti, nel 2007 il Comune di Milano, coadiuvato dalla Questura, ha dato il via allo sgombro ed alla demolizione dell'edificio. Isola Art Center ha però continuato a vivere, non più in una sede fisica, ormai inesistente, ma sotto forma di spazio in itinere tra i vari luoghi d'azione del quartiere. Ospitata di volta in volta da associazioni (per esempio l'associazione Catella[853]) o negozi è andata avanti con l'idea di una sperimentazione urbana aperta e dinamica.

Sempre a Milano si ricorda l'esperienza di *esterni* un'impresa culturale che dal 1995 collabora con enti pubblici e privati in Italia ed all'estero, interessandosi di progettazione degli spazi pubblici[854], attraverso campagne di aggregazione partecipata e con un'attenzione alle strategie di rigenerazione fondate su un concetto di multidisciplinarietà. Esperti in 'cardiologia urbana', come amano definirsi, hanno negli anni sviluppato progetti dedicati alla riappropriazione dello

[850] Cfr. A. Pioselli e G. Scardi, *Luogo comune: luoghi, storie e memorie nella e della città*, Milano 1999.

[851] Penso per esempio ad un interessante progetto come *Stone Island* dedicato alle persone anziane della zona, che ha visto la mappa del quartiere tappezzata dai loro ritratti per trasmettere, quasi materialmente, il senso di riappropriazione.

[852] http://www.isolartcenter.org/index.php?p=1131987010&i=1131987022

[853] L'associazione Riccardo Catella è stata istituita nel 2005 per favorire "la diffusione di pratiche eccellenti nello sviluppo e nella progettazione del territorio" e per "incentivare l'innovazione e la creatività italiana, favorendo l'approfondimento e la condivisione delle conoscenze nel campo dell'architettura, dell'urbanistica, del verde e degli spazi pubblici, della sostenibilità ambientale, del design e della comunicazione". Tra i programmi più interessanti portati avanti dall'associazione si ricorda *I progetti della gente*, programma pluriennale che prevede la realizzazione di interventi civici sul territorio di Milano e provincia per promuovere, in collaborazione con le amministrazioni pubbliche, azioni che rispondano ai desideri dei cittadini sondati attraverso un percorso di ascolto. Per maggiori informazioni si rimanda a http://www.fondazionericcardocatella.org/i-progetti-della-gente/i-progetti-della-gente/

[854] http://www.esterni.org/ita/staff/

spazio, con azioni volte al cambiamento dell'ambiente cittadino, attraverso un lavoro di gruppo in cui confronto e scambio sono alla base di ogni azione.

È spostandoci dall'altro capo della penisola, precisamente in Sicilia che si ritrova uno dei più interessanti esempi di progettazione partecipata attraverso sperimentazioni attuate ad opera dell'instancabile Antonio Presti. Oltre alle note esperienze di Castel di Tusa, dove è stato realizzato l'hotel d'artista, *Atelier sul Mare*, e a *Fiumara d'Arte* il parco di sculture disseminate nel lussureggiante contesto dei monti Nebrodi[855] (**fig. 21**), il mecenate negli ultimi anni ha lavorato ad iniziative collettive artistiche partecipate a Catania e a Palermo nel tentativo di restituire dignità a quartieri, Librino, e luoghi, il fiume Oreto, segnati dal degrado e da una cattiva gestione pubblica. Soprattutto a Librino si ritrova un singolare discorso di progressiva riabilitazione sociale perseguita attraverso la bellezza veicolata dall'arte e dalla cultura. Quartiere periferico di Catania, progettato dall'architetto Kenzo Tange, costituisce il fallimento di quell'idea, su cui è stato concepito, di quartiere innovativo, ed è la desolazione dei suoi spazi vuoti a restituire le mancanze della progettazione urbanistica. È in questo contesto di violenza che Presti ha portato, e continua a portare avanti, il grandioso progetto di una diffusione dell'arte e della bellezza, in un lavoro sulle coscienze che parte dai bambini nelle scuole, nell'ambizione di un recupero del territorio e di un riscatto sociale[856].

Tra le iniziative più stimolanti, condotte nell'ambito di questo programma etico di 'devozione alla bellezza', definito *Terzocchio-Meridiani di Luce*[857], e che troverà la piena realizzazione in un museo dell'immagine a cielo aperto, si ricordano *Il cero di Sant'Agata*, prima idea del 1999, dove, in occasione dei festeggiamenti della patrona di Catania, una grande opera in paraffina del maestro Arnaldo Pomodoro è stata bruciata come simbolo di speranza per la rinascita culturale dei quartieri degradati di tutte le città del mondo; sono seguite iniziative tra cui *1 KM di tela a Librino* del 2002 (**fig. 22**) con l'utilizzo della pittura nell'unione degli abitanti impegnati nella decorazione di un chilometro di tela srotolato lungo le vie del quartiere; *Librino è bello* del 2001, con questo slogan riportato in diverse lingue affisso lungo le vie del centro a partire dalla Casa Stesicorea, in una volontà di ribaltamento degli stereotipi negativi; *500 Spot per Librino* del 2003 in cui cinquecento spot realizzati da studenti ed abitanti di Librino sono stati trasmessi da emittenti radio e televisive per un rilancio culturale; *La Porta della Bellezza* del 2008-2009 in cui l'imponente e deturpante muro in cemento all'ingresso del quartiere è stato trasformato attraverso la bellezza dell'arte, espressa dai lavori in terracotta frutto dell'incontro tra artisti e alunni delle scuole di Librino (**fig. 23**).

---

[855] http://www.ateliersulmare.com/it/

[856] Si veda in questo elaborato l'intervista realizzata dall'autore ad Antonio Presti.

[857] www.librino.org. Cfr. anche M. Carta, B. Lino, "Catania: Librino", in ECCOM, *Patrimonio e attività culturali nei processi di rigenerazione urbana,* Roma 2006, pp. 151-159; pp. 290-293.

Il bagaglio di complessità concettuale e concreto ricercato e perseguito fa di Antonio Presti un moderno mecenate ed un coraggioso visionario, cultore di un bisogno di bellezza che riuscirà a 'guarire' il quartiere, riscattandolo dall'anonimato ed aprendolo ad esperienze vivificanti e forse salvifiche.

In Italia il cammino intrapreso per superare il cultural divide è ancora lungo, ma questi esempi restituiscono un panorama eterogeneo ma con il filo della socialità che li percorre, in una valenza che sembra essere *audience specific* piuttosto che *site specific*, in cui è la pratica dell'ascolto, dell'andare incontro ad esigenze di partecipazione a divenire fondante, ed è lo spazio collettivo simbolico, non tanto quello fisico ad essere primario.

3.3 Deutschland/Hamburg: *Park Fiction*

"Art and politics made each other more clever"[858]

Con il progetto Park Fiction siamo ad Amburgo e nello specifico a St. Pauli, quartiere coinvolto nel corso degli anni da profonde trasformazioni che lo hanno portato da malfamato luogo di droga e sesso a pagamento negli anni Settanta, a territorio rivalutato negli anni Novanta da parte di artisti e creativi[859], circostanza che lo ha reso appetibile al grande mercato immobiliare, con conseguente rischio gentrificazione[860] (**fig. 24**).

Tra i progetti più conosciuti a livello internazionale, vista anche la sua partecipazione a mostre e biennali in giro per il mondo[861], rappresenta un caso studio interessante per l'arte nello spazio pubblico per l'incrocio tra arte, politica, rapporti tessuti con le istituzioni e movimenti sociali, in una nuova idea di pianificazione come 'gioco' collettivo:

> *"Park Fiction ist Kunst im öffentlichen Raum als praktische Kritik an Stadtplanung als Ausdruck and Mittel staatlicher Macht and wirtschaftlicher Interessen aus einer BenutzerInnenperspektive heraus"*[862]

È un'arte intesa come spinta dal basso l'approccio di Park Fiction con una presa di coscienza delle potenzialità dell'arte utilizzata per rivendicare spazi in un clima di protesta che ha visto artisti e abitanti del quartiere St. Pauli mobilitarsi per salvaguardare dalla speculazione urbanistica[863] l'ultimo spazio libero di terreno rimasto con un affaccio sul porto con vista sul fiume Elba, a Pinnasberg, per una superficie totale di 6000 metri quadrati. La posizione particolarmente favorevole e panoramica era stata vista dall'amministrazione cittadina come un buon affare di vendita ad investitori immobiliari privati. È stata la comunità a bloccare le

---

[858] http://www.parkfiction.org/2006/10/154.html

[859] La zona rimane comunque molto complicata, qui il settanta percento della popolazione non ha il passaporto tedesco ed è tra le aree più povere della Germania.

[860] Il progetto Park Fiction si muove su un doppio binario, da una parte la volontà di recuperare gli spazi a favore della popolazione residente, ma dall'altra la conseguente inedita attrattiva su questo spazio, con il rischio che il parco venga sfruttato dalla società imprenditoriale come esperienza positiva per colonizzare un luogo e sottoporlo al rischio gentrificazione, piegando la cultura alla propria volontà. Secondo lo studioso tedesco Uwe Lewitzky sarà solamente il tempo a dimostrare se il parco è stato l'inizio di un nuovo progetto narrativo urbano e di una nuova forma di esperienza nella società o se favorirà processi di gentrification con conseguente involontaria collaborazione agli interessi dominanti della città imprenditoriale. Cfr. U. Lewitzky, *Kunst für alle?*, transcript, Bielefeld 2005, p. 119.

[861] La documenta di Kassel nel 2002, con la presentazione del film "*...die Wünsche werden die Wohnung verlassen und auf die Strasse gehen*", o gli incontri tenuti a Milano anche nell'ambito del progetto Isola Art Center sono solo un esempio.

[862] "Park Fiction è arte nello spazio pubblico come pratica critica nella pianificazione urbanistica, come espressione e strumento del potere statale e degli interessi economici dal punto di vista dell'utente". U. Lewitzky, *Kunst für alle?*, cit., p. 113. TdA.

[863] http://www.republicart.net/disc/empire/meiselwieczorek01_en.htm
http://www.spatialagency.net/database/park.fiction

trattative, organizzando un processo parallelo di pianificazione collettiva in collaborazione con l'assessorato alla cultura (*Kulturbehörde*), l'autorità del porto (*Hafenrandverein*) e l'autorità dello sviluppo urbano (*Stadtentwicklungsbehörde*), che hanno lavorato insieme per una salvaguardia del sito, attraverso la creazione di piattaforme per scambi tra persone provenienti da ogni campo culturale e sociale.

Dopo circa dieci anni[864] di eventi, incontri, convegni[865], conferenze, mostre, proiezioni, momenti di progettazione partecipata e di dialogo[866], al posto del complesso residenziale è stato realizzato Park Fiction un parco cittadino con le grandi palme artificiali simbolo del miraggio che per anni il parco è stato considerato (**fig. 25**). Artefici del processo di trasformazione, gli artisti Christoph Schäfer e Cathy Skene (a cui negli ultimi anni è subentrata Margit Czenki) hanno saputo costruire un'inedita risposta di "*kollektives Kunst-Projekt*"[867] reagendo in maniera attiva al tentativo di privatizzazione dell'area da destinare alla costruzione di grattacieli[868]. Invitati a partecipare nel 1997 ad un programma di arte nello spazio pubblico promosso dall'Assessorato alla Cultura della città di Amburgo[869] (programma abolito nel 2000) hanno guidato il progetto riuscendo a coinvolgere non soltanto gli abitanti della zona, ma intercettando anche la sensibilità dell'Amministrazione Comunale che lo ha finanziato. Il *"weitergehen"*[870] prevedeva differenti programmi sperimentali di arte pubblica, secondo una iniziativa che teneva conto delle teorie di Deleuze e Guattari di una "*kollektive Wunschproduktion*"[871]: desideri che escono dalle case e si appropriano dello spazio, funzionando come rete pubblica, in cui le decisioni non sono pianificate da preposte autorità, ma discusse democraticamente in seduta comunitaria[872].

Aperto il 31 Agosto del 2005, il parco, come ogni azione di così grande respiro, ha avuto bisogno di una densa progettazione, attuata attraverso strategie di coinvolgimento che

---

[864] 1997-2005.

[865] Si ricorda il convegno organizzato nel 2003 "*Unlikely Encounters*" in cui artisti che lavorano in iniziative simili hanno presentato i loro progetti di urbanistica sperimentale permettendo un'interazione ed una rete di conoscenze a livello internazionale. Tra i partecipanti al convegno il progetto milanese *Cantieri Isola* e gruppi provenienti da Delhi, Tijuana, La Plata, Amburgo. http://www.parkfiction.org/2006/10/154.html

[866] Eventi definiti *Infotainment.*

[867] Progetto artistico collettivo. Cfr. Sabine B. Vogelim, KunstBulletin, 10/2005 http://www.parkfiction.org/2006/07/144.html

[868] Cfr. U. Lewitzky, *Kunst für alle?*, cit.. "Invece di essere l'oggetto del capitale industriale, la città diventa il soggetto dei desideri che fuoriescono dalle abitazioni. Si profila un balzo quantistico verso l'appropriazione della città. Con le occupazioni delle case questa rivendicazione è salita sulla scena della storia. In maniera differente rispetto ai precedenti movimenti sociali, che corrispondevano alle condizioni stabilite dalla produzione industriale, qui, nelle lotte per la Hafenstrasse, ci si è occupati del desiderio autodeterminato di vivere e di abitare". TdA.
Cfr. http://www.isolartcenter.org/index.php?p=1131987214&i=1131988673&z=1142345167

[869] Hamburger Kulturbehörde.

[870] Nome del programma di arte pubblica pensato per la zona dall'Hamburger Kulturbehörde (Assessorato alla cultura). http://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/weiter.htm

[871] "Produzione collettiva di desideri". Cfr. U. Lewitzky, *Kunst für alle?*, cit., p. 113. TdA.

[872] http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=210

hanno visto di volta in volta ricercare inedite soluzioni per esorcizzare quella frustrazione generata da progetti che escludono i cittadini. Per la sua organizzazione sono stati utilizzati diversi strumenti di pianificazione, come questionari, incontri, sessioni di discussione per mettere su un unico tavolo le proprie idee. È del 2001 la presentazione del modello del parco, con il sigillo da parte dei responsabili comunali dell'attuazione in breve termine del progetto, che vedrà la luce a partire dal maggio 2003, in seguito alla presentazione di Park Fiction alla documenta 11. La prima fase della costruzione ha previsto la realizzazione del *Fliegender Teppich* (**fig. 26**), un tappeto verde ondulato, tetto di una palestra, e la progettazione de *Seeräuberinnen-Brunnen*, fontana mai effettivamente realizzata.

Tra le più interessanti iniziative[873], promosse in prima persona dagli artisti, ricordiamo nel 1997 la consegna ai cittadini di un *Action Kit* (**fig. 27**), una cassetta in alluminio contenente piantine, pieghevoli, plastilina, matite, colori, colla, oggetti e disegni da applicare alle piantine, una polaroid per fotografare i progetti creati e un dettafono per esternare in maniera verbale le richieste. Il kit rientra nella logica di realizzazione di '*wunscharchiv*', molto utilizzati nelle pratiche partecipatorie, viatico per materializzare i propri desideri, in un "incontro di idee soggettive che potessero avere una realizzazione collettiva"[874] ed effettiva.

L'approccio utilizzato dagli artisti nel coinvolgere le persone è quello caratteristico della *new genre public art*: il compito del gruppo, affermerà Christoph Schäfer, è "motivare le potenzialità creative dei residenti a favore di quel superamento di programmazione cittadina meramente economico e tecnocratico"[875].

Tra abitanti, artisti ed architetti sono state più di mille le persone che hanno preso parte all'iniziativa formulando quella controproposta che è riuscita a fermare la speculazione edilizia, in una "combinazione unica di subcultura, arte e politica"[876] secondo un modello ideale che ha fatto scuola, collocandosi ed ispirandosi ai principi del *new urbanism*[877].

---

[873] Per esempio LIGNA, una radio collettiva della città, che persegue un concetto partecipativo di radio dal 1996 con programmi di musica sull'emittente indipendente FSK (Kombinat die Sender Freies) o lo Schwabinggrad Ballett che attraverso l'atto performativo di musica e canto si pone in polemica con i modi più convenzionali attraverso cui siamo abituati ad interagire con lo spazio pubblico.

[874] "*Subjektiven Ideen und kollektiver Umsetzung*". DaSabineB.VogelimKunstBulletin10/2005http://www.parkfiction.org/2006/07/144.html

[875] "*Motivierung der kreativen Potentiale der Anwohner zugunsten der Überwindung der herrschenden ökonomisch motivierten and technokratischen Stadtplanung*". Cfr. U. Lewitzky, *Kunst für alle?*, cit., p. 114. TdA.

[876] "*einzigartigenVerbindungvonSubkultur,PolitikundKunst*".DaSabineB.VogelimKunstBulletin10/2005http://www.parkfiction.org/2006/07/144.html

[877] Il movimento del *new urbanism* sviluppatosi negli Stati Uniti a partire dagli anni Ottanta, deve la sua ufficializzazione al "Congress for New Urbanism" del 1993 in cui si iniziò a parlare di riforma urbana con una volontà concreta di opporsi ai problemi della città, per combattere l'urban sprawl. In Europa questo movimento approderà dieci anni dopo con il "Council for European Urbanism".

Utilizzando come prototipo le idee dei Situazionisti di urbanismo unitario[878] si è iniziata una ricerca direttamente dipendente dalle esigenze dei residenti. Allo stesso tempo è stata ripresa la pratica descritta da Henry Lefebvre secondo cui il destino di uno spazio è vincolato al rapporto tra il valore d'uso e il valore di scambio[879]. Secondo lo studioso francese "la capacità creativa è sempre riferita ad una comunità o collettività"[880], sono gli stessi cittadini con le loro contraddizioni a giocare un ruolo chiave esprimendosi in un progetto sociale unitario[881] e a legittimare un processo sociale di creatività diffusa. L'importanza dell'eterogeneità delle situazioni che si strutturano in uno spazio è legata al fatto che solo un incontro di diversità genera un vero spazio urbano[882]. Il filosofo francese parla di una *città-opera* in cui lo spazio viene sottratto ad esigenze di mercato in nome di un surplus di bellezza che incarnerebbe un rinnovato senso civico. Ed è qui che Lefebvre rivendica il "diritto alla città"[883], quella possibilità di esserne protagonisti in prima persona partecipando anche ad una trasformazione fisica. Inoltre lo spazio libero del parco, come risultato di una produzione di desideri collettivi corrisponde al concetto sviluppato da Lefebvre dello spazio differenziale[884] come luogo di interazione tra gruppi eterogenei di residenti, in cui l'individuo, in mezzo ad un contesto composito può creare un proprio individuale spazio tempo. In base alla legge lefebvriana secondo cui la città è momento di interazione e comunicazione e anche di autoaffermazione personale come indice della libertà ed espressione individuale[885] il parco può essere considerato un modello socialmente orientato di pianificazione urbana.

---

[878] Teorizza che il comportamento sia direttamente collegato all'ambiente circostante, che deve essere modificato nella maniera adeguata per influire in modo positivo sull'affettività dell'individuo.

[879] Secondo Lefebvre la natura dello spazio urbano si gioca sui rapporti tra opera (il valore d'uso) e prodotto (il valore di scambio). Se per secoli a prevalere in città è stato il valore d'uso, con l'industrializzazione è avvenuto un ribaltamento a favore del valore di scambio. Vd. *quivi* § *1.1.1*.

[880] Cfr. H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Moizzi editore, Milano 1976, p. 128

[881] "Un tempo, le opere d'arte erano insiemi significanti, offerti ai *sensi* [...] ma non fluttuanti. Gli «spettatori» o gli «ascoltatori» non erano completamente e passivamente spettatori o ascoltatori, fornivano il significato ai significanti, agganciavano il significante al significato. [...] In questo modo venivano percepiti un monumento, una cattedrale, un tempio greco, un palazzo del XVIII secolo: un'opera, uno stile". Cfr. H. Lefebvre, *La vita quotidiana nel mondo moderno*, il Saggiatore, Milano 1979, pp. 123-124.

[882] "(…) le contraddizioni dello spazio non sono da esso determinate: sono contraddizioni della società (fra i vari elementi della società, ad esempio fra le forze produttive e i rapporti di produzione), portate alla luce nello spazio, a livello dello spazio, che generano a loro volta contraddizioni dello spazio". H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, cit., p. 344.

[883] "(Il diritto alla città) significa il diritto dei *citoyens-citadins*, e dei gruppi che essi costituiscono (...) a essere presenti su tutte le reti, su tutti i circuiti di comunicazione, di informazione, di scambio. [...] Escludere dall'«urbano» i gruppi, le classi, gli individui, equivale a escluderli dal processo di civilizzazione, se non dalla società. (...) Il diritto alla città significa allora la costituzione o la ricostruzione di un'unità spazio-temporale, di una riconduzione ad unità invece di una frammentazione". Cfr. H. Lefebvre, *Spazio e politica. Il diritto alla città II*, Moizzi Editore, Milano 1976, p. 30.

[884] Uno spazio in cui "le *differenze* sono conosciute e riconosciute, assunte, concepite e significate. Queste differenze mentali e sociali, spaziali e temporali [...] si riallacciano su di un piano più elevato, quello di un pensiero che tiene conto di tutti gli *elementi*". Cfr. H. Lefebvre, *La rivoluzione urbana*, Armando Editore, Roma 1973, p. 41.

[885] L'importanza dell'individualizzazione riporta alla mente le teorie di Georg Simmel e della scuola di Chicago, che mettono al centro l'individuo nella creazione della vita metropolitana. Vd. *quivi* § *1.1.1*.

Secondo lo studioso tedesco Uwe Lewitzky questo progetto risulta compatibile con l'idea di Pierre Bourdieu secondo la quale gli intellettuali possono svolgere un importante ruolo di operatori culturali, che mettono a disposizione la loro conoscenza per aiutare il popolo contribuendo attraverso il loro capitale culturale a fugare le preoccupazioni degli abitanti in maniera democratica e non violenta. Attraverso strumenti di indagine e di azione Park Fiction è riuscito a concretizzare i desideri e le esigenze dei residenti locali che aspiravano ad una migliore qualità della vita, sostenendoli contro lo strapotere di chi voleva anteporre i propri interessi. In questo progetto, visualizzando la distinzione di Bourdieu tra spazio fisico e spazio sociale, è possibile individuare la nozione del sociologo francese proprio nella volontà di costruire non solo uno spazio fisico, ma anche uno spazio sociale, cercando di superare il proprio *habitus*[886] inteso come percezione propria degli abitanti, a favore di un'emancipazione.

Inoltre secondo Lewitzky, oltre alle teorie di Bourdieu, in questo progetto trovano riscontro anche quelle di Frederic Jameson e di Gerhard Schulze. Trasferendo le sue dinamiche alle affermazioni dello studioso americano dell'esigenza di produrre "mappe cognitive"[887] avviene un riconoscimento della propria posizione e la formulazione di rivendicazioni contro l'ideologia dominante. La creazione di un parco, da e per i residenti, rispecchia invece la teoria del sociologo tedesco della *Soziokultur* a favore di una pratica sociale orientata all'esperienza; attraverso festival di strada, mostre, feste ed altri eventi il progetto è riuscito ad operare sul doppio binario di unire diversi segmenti di pubblico rendendoli coesi contro uno sviluppo urbano mosso solo da motivi economici, e, facendo perno sull'uso dei media, si è garantito una vasta conoscenza e sensibilizzazione dell'opinione pubblica.

In un superamento della società dello spettacolo di Debord il parco rappresenta in concreto un ritorno a situazioni reali, testimonianza dell'effettiva partecipazione alla pianificazione cittadina che infonde nell'abitante l'idea rivoluzionaria che la propria personale visione può divenire realtà:

> "I giardini hanno spesso avuto nella storia un ruolo di laboratorio sperimentale, hanno formulato piccole utopie e ideali della società e anticipato gli sviluppi futuri delle città. Per

[886] Per Bourdieu l'habitus è un "sistema di disposizioni durevoli e trasferibili, di strutture strutturate predisposte a funzionare come strutture strutturanti, in altre parole come principi generatori e organizzatori di pratiche e rappresentazioni che possono essere oggettivamente adattate al loro scopo senza supporre la visione cosciente dei fini e il dominio esplicito delle operazioni necessarie per ottenerli". P. Bourdieu, *Il senso pratico*, Armando Editore, Roma 2003 (1ª ed. 1980).

[887] Secondo Jameson siamo ormai vittime del disorientamento prodotto dal postmodernismo del tardo capitalismo, dobbiamo quindi "afferrare il nostro porci come soggetti individuali e collettivi e riguadagnare una capacità di agire e lottare, che al presente è neutralizzata dalla confusione spaziale e sociale". Ad aiutarci in questo disorientamento l'uso di mappe come per le prime esplorazioni del Nuovo Mondo. Jameson in merito alla creazione di mappe cognitive afferma "l'invenzione di modi per servirsi di un unico oggetto e un'unica realtà al fine di riuscire a cogliere con la mente qualcos'altro, che non può essere rappresentato o immaginato". Cfr. R.J. Young, "L'incursione di Jameson", in R.J. Young, *Mitologie bianche. La scrittura della storia e l'Occidente*, Meltemi, Roma 2007, pp. 189-230.

quanto riguarda il processo di democratizzazione della progettazione e costruzione di strutture, il piccolo parco a Pinnasberg è una rivoluzione le cui dimensioni e conseguenze non sono ancora totalmente visibili"[888].

I luoghi espositivi, i negozi, le librerie, i caffè, sono stati utilizzati in maniera funzionale per portare "il desiderio del parco negli spazi semipubblici e privati"[889], producendo uno spazio sociale che va al di là di quella fruizione attribuitagli dalla cosiddetta cultura alta, coinvolgendo soprattutto i gruppi più svantaggiati: una sorta di controcultura in contrapposizione alla cultura dominante, generata dalla creatività e dalla passione.

Nell'ambito dell'arte spesso molto sottovalutata dai poteri politici Park Fiction è riuscito a far sentire la propria voce[890], e l'arte pubblica credo abbia qui lavorato in quella accezione trimarchiana di "apertura a benefici processi di soggettivazione"[891], funzionando non come servizio sociale ma partendo dal coinvolgimento diretto della creatività dei cittadini secondo la concretizzazione del motto *"Eines Tages werden die Wünsche die Wohnung verlassen und auf die Strasse gehen"*[892].

[888] *"Gärten haben schon häufiger in der Geschichte eine Rolle als Experimentallabor gespielt, haben im Kleinen Utopien und Ideale der Gesellschaft formuliert und zukünftige Entwicklungen der Städte vorweggenommen. Was die Demokratisierung von Planungsverfahren und den Aufbau von Beteiligungsstrukturen betrifft, ist der kleine Park am Pinnasberg Teil einer Umwälzung, deren Ausmasse und Konsequenzen noch gar nicht abzusehen sind"*. C. Herstatt, "Der Park kommt! Intervie mit Christoph Schäfer", in C. Herstatt, *weitergehen/Heft,* Hamburg 1997, p. 4. TdA.

[889] Cfr. http://www.isolartcenter.org/index.php?p=1131987214&i=1131988673&z=1142345167

[890] "Il traguardo. Il parco dei desideri è diventato realtà. Lei lo ha progettato e lo ha costruito. Uccelli canterini artificiali cinguettano, uomini di tutte le età e di ogni razza si divertono, fanno le capriole sul verde delicato del prato. Lasciano che il sole risplenda sulle loro pance. 'E' proprio bello qui', pensano. "Tante buone idee, così tante persone - potremmo avere ancora tanto spazio. Tutta la città potrebbe avere un altro aspetto..." dai loro occhi luccicanti il loro sguardo cade su un lungo tratto, vuote aree asfaltate al lato del porto...". http://www.isolartcenter.org/index.php?p=1131987214&i=1131988673&z=1142345167

[891] A. Trimarco, *Ornamento*, Mimesis, Milano Udine 2009, p. 84.

[892] "Un giorno i desideri lasceranno l'appartamento e scenderanno in strada". TdA.

3.4 Deutschland/München: *kunstprojekte_riem*

È un concetto di arte pubblica come 'cellula staminale'[893], che si impianta su un tessuto fin dall'origine, quello delineato nel *kunstprojekte_riem*[894], il progetto pilota nato a Monaco di Baviera nel 2000, e protrattosi per quattro anni, volto a promuovere la creazione di lavori d'arte in Messestadt Riem[895], un sobborgo nuovo situato in corrispondenza della zona fiera-zona commerciale della città (**fig. 28**). Attraverso la sua promozione la capitale bavarese ha non solo dimostrato una grande sensibilità al tema dell'identità urbana, ma ha anche manifestato l'esigenza di non adagiarsi passivamente sulla sua fama di città culturale, riconfermandola nell'attualizzazione del presente con un costante sostegno agli artisti.

Dopo diversi anni di discussioni[896] il Comune di Monaco ha deciso di accompagnare la realizzazione del nuovo quartiere di Messestadt, costruito sul sito occupato dal vecchio aeroporto, con un programma destinato all'arte nello spazio pubblico, finanziato attraverso i fondi della *Kunst am Bau*[897], creando arte che potesse riflettere gli interessi del pubblico[898]. Il progetto ha potuto usufruire di particolari deroghe che hanno permesso un utilizzo tutto nuovo del regolamento. Se normalmente, infatti, i fondi che afferiscono al bilancio di un edificio in costruzione, possono essere impiegati solo in relazione a quell'edificio, in questa occasione sono stati accorpati e utilizzati nell'ambito di un contesto generale[899], riflettendo anche sull'obsolescenza di una pratica di *Kunst am Bau*[900] rivolta ad una mera decorazione, a favore, di contro, ad un approccio fatto di dialogo attivo con i cittadini, in cui la leggibilità del lavoro potesse emergere.

Partendo dall'assunto che la pace sociale è anche una questione culturale, *kunstprojekte_riem* è stata la dimostrazione di come le arti siano in grado di cambiare modi di percezione, di concretare nuove vie di comunicazione, di tener vive le utopie. Con un'attenta e studiata analisi che ha coinvolto i residenti si è tentato di far entrare l'arte nella loro vita

---

[893] Cfr. M. Carta, *Cellule staminali per la rigenerazione dei tessuti urbani*, in "Il Giornale di Civita", aprile 2010.
[894] Si ringrazia la dottoressa Renate Ulrich, *Referentin im Kulturministerium für Kunst am Bau*, che mi ha illustrato e guidato attraverso il progetto.
[895] Il distretto urbano è stato creato su una superficie di circa 560 ettari nella periferia orientale di Monaco. Il complesso fieristico (Messe) costituisce la presenza più importante del quartiere garantendo fin dal principio una buona raggiungibilità, assicurata dalla presenza dell'autostrada e di due stazioni metro.
[896] Si veda qui il cosiddetto 'Riem-Studie', commissionato dalla città di Monaco di Baviera ('Kunst in der Messestadt Riem') dal 1996, pubblicato come: *Stadt.Kunst*, a cura di Heinz Schutz, Regensburg 2001.
[897] *Art for Architecture Budget.* Vd. *quivi* § 4.2.
[898] *"Das Ziel von kunstprojekte_riem ist es, Kunst im öffentlichen Interesse zu entwickeln"*. Cfr. C. Büttner (a cura di), *kunstprojecte_riem*, SpringerWienNewYork, Wien 2004, p. 11.
[899] In questo progetto sono state messe in discussione le tradizionale pratiche di arte nei programmi di architettura in rapporto alle nuove esigenze della pratica contemporanea dell'arte.
[900] Arte per gli edifici.

quotidiana, collocando le opere in maniera temporanea o permanente, nelle aree verdi, in spazi aperti, lungo le strade.

Attraverso il QUIVID[901] programma di *Kunst am Bau* attivo dal 2001 si è cercata una collaborazione tra i servizi culturali cittadini, il dipartimento di urbanistica della città e la commissione preposta per la *Kunst am Bau* e *Kunst im öffentlichen Raum*. Stilando come prima azione uno studio che potesse documentare l'evoluzione internazionale dell'arte contemporanea nello spazio pubblico, seguendo un concetto di arte globale, sono stati elaborati gli obiettivi da perseguire nel quartiere di Messestadt Riem attraverso la proposta di intervento avanzata dalla critica Claudia Büttner[902]. Il merito della curatrice è stato quello di aver intuito la stretta correlazione per il successo del progetto, di due fattori: il lavoro in team tra le varie istituzioni coinvolte[903] e un'educazione all'arte dei cittadini, il tutto accompagnato da una forte dose di coraggio utile a superare le perplessità iniziali di veder nascere l'arte in mezzo a gru, cumuli di ghiaia, scavi ed edifici incompleti[904]. L'intento era quello di scongiurare la formazione di un quartiere dormitorio, partendo da domande come 'arte per chi?', 'cosa può fare di concreto l'arte per i residenti?', attraverso la peculiarità consistente nell'aver cercato di inserire l'arte, vettore di cultura, parallelamente alla realizzazione del nuovo quartiere, evitando già a priori, ogni possibile alienazione dei futuri abitanti, e garantendo uno sviluppo del luogo non solo architettonico, ma anche sociale.

In un'ottica strategica fatta di scambio e coinvolgimento si è dato vita a *Riemer Runden,* forum di discussione pubblica, con incontri dapprima mensili poi trimestrali, aperto a tutte le famiglie interessate a conoscere opere ed artisti. Le problematiche emerse in questa sede hanno sia permesso a questi ultimi di orientarsi meglio tra i bisogni del quartiere, sia regalato ai residenti uno strumento importante di proposta attiva. Oltre al forum, imprescindibili nella riuscita del progetto lo studio di una rivista, pubblicata ogni anno con il titolo del tema periodicamente trattato, e di un sito internet, entrambi veicolo di efficace comunicazione per conoscere, ma anche per proporre iniziative.

---

[901] Si tratta di un programma coordinato da un comitato consultivo nominato ogni tre anni che è utilizzato dal Consiglio cittadino per assicurare qualità artistica nel settore pubblico. Il Team QUIVID regola i progetti di arte ed edilizia urbana: in asili nido, scuole, edifici amministrativi, parchi, stazioni della metropolitana. Si veda il sito http://www.quivid.com/new/index2.html

[902] Lo studio è stato elaborato dal Dr. Heinz Schutz e da altri ventisei esperti, scegliendo come progetto quello di Claudia Büttner in quanto giudicato il più adatto nei propositi presentati ad aiutare la formazione di un senso di identificazione nel nuovo quartiere attraverso l'inserimento di opere temporanee, permanenti e la partecipazione diretta dei residenti.

[903] La collaborazione con istituzioni artistiche e non, ha garantito vantaggi finanziari e permesso agli artisti di lavorare nel quotidiano.

[904] Oltre alla perplessità iniziale la condizione del cantiere ha creato problemi nella definizione degli spazi realmente utilizzabili. A causa dell'*in progress* spazi all'apparenza liberi risultavano essere occupati e non disponibili per l'installazione di opere. È questo uno dei problemi legati alla non realizzazione dell'opera di Clegg&Guttmann, che nonostante l'approvazione comunale non ha visto la luce per la mancanza di uno spazio da destinarle.

Tenendo sempre presente la coesistenza di gruppi di popolazioni molto differenti, non tanto per estrazione sociale, quanto piuttosto per cultura e tradizioni, si è cercato di procedere equilibrando la varietà delle esigenze, e proponendo un concept su cui lavorare di anno in anno. Dal 2000 al 2003 le quattro tematiche affrontate, *Stadtmarken*, *Wohnwelten*, *Gesellschaftsräume*, e *Peripherie und Zentrum,* hanno richiesto un intenso lavoro sul campo, necessario a garantire una risposta efficiente all'effettiva situazione presente.

Parlando di *Stadtmarken*, marcatori urbani, l'arte è stata utilizzata per catalizzare l'attenzione e portare nuova luce sui luoghi in costruzione, fornendo ai residenti punti di identificazione in una zona che altrimenti sarebbe stata solo di passaggio, senza perdere di vista l'assunto basilare che "il suo scopo non è mai stato sottoporre gli edifici ad una trasfigurazione estetica o semplicemente collocare strutture attraenti in spazi vuoti"[905].

Fin dai suoi esordi il progetto ha tenuto in considerazione un tema centrale: l'abitare, *das Wohnen*, tematica quella del *Wohnwelten*, il living, cara soprattutto per la presenza in maniera simultanea di edifici abitati e di edifici cantiere che per lungo tempo avrebbero dovuto convivere. Gli artisti sono stati invitati ad intervenire sia all'esterno che all'interno degli spazi abitativi, agendo proprio nella sfera quotidiana ed intima del vivere: *'Wie wohnen wir? Wie wohnen andere? Wie nutzen wir unsere Räume?*[906] le domande da cui sono partiti. Se 'l'abitare' sembra un tema così privato, diviene, forse, di rilevanza pubblica nel caso di un'area residenziale, ed è in tali situazioni che diventa importante indagare le possibilità che ha l'arte di contribuire attivamente allo sviluppo di distretti urbani e alla vita sociale delle comunità che in quel luogo vivono e lavorano.

Tra le particolarità del progetto quella di aver generato non solamente strade e piazze, ma gruppi sociali ed iniziative comunitarie. A tal proposito nel 2002 è stato presentato il tema del *Gesellschaftsräume*[907] per sottolineare la rilevanza degli spazi sociali concretizzatisi nel quartiere e dare rilievo ai nuovi spazi pubblici, in una inedita percezione di luogo su cui poter riflettere in vista di un senso di appartenenza. Strettamente correlata a quest'ultima la tematica *Peripherie und Zentrum,* attraverso la quale, affrontando le differenze di pianificazione tra centro e periferia[908], si è cercato di inquadrare l'arte sulla base delle esigenze richieste, esplorando le

[905] *" kunstprojekte_riem will mit den Stadtmarken nicht die Baugruben durch eine rosarote Brille betrachten oder eine hübsche Skulptur auf die Brache stellen"*. Cfr. C. Büttner (a cura di), *kunstprojecte_riem*, cit. p. 13. TdA.

[906] "Come viviamo? Come vivono gli altri? Come usiamo il nostro spazio?". TdA.

[907] Spazi sociali.

[908] La tematica è stata affrontata anche in occasione del simposio internazionale *"Urbane Strategien. Kunst für neue Stadtgebiete"* (Strategie urbane. Arte per le aree di sviluppo urbano), organizzato da kunstprojekte Riem, dal 17 al 19 ottobre 2003 nella Kongresshalle des Bauzentrums der Alten Messe di Monaco di Baviera.

possibili connessioni tra Messestadt Riem e il centro della città di Monaco: uno spazio flessibile che di volta in volta riesca ad intercettare le differenti istanze.

Caratteristiche che contraddistinguono tutti i progetti sono la preoccupazione di intercettare in questi nuovi spazi urbani i desiderata delle varie categorie di popolazione e la sinergia venutasi a creare tra artisti ed architetti. Pensate in maniera indipendente rispetto ai singoli edifici progettati, le opere sono state commissionate ad artisti che hanno operato in stretta connessione con gli architetti, in un connubio che non sempre si è rivelato semplice, ma all'atto finale vincente.

Differenti sono i piani su cui hanno lavorato i vari progetti realizzati, anche se in tutti emerge come gli artisti, più che a preoccupazioni estetiche, si siano rivolti alle preoccupazioni degli abitanti. Si va da un uso inedito del medium comunicativo, sulla scia dei principi di Marshall McLuhan[909], nei lavori di Felix S. Huber e Florian Wüst, in collaborazione con Daniel Burkhardt, che combinano immagini in diretta da Messestadt Riem con sequenze di film e contributi interattivi di testo inseribili da un qualsiasi utente direttamente da una piattaforma internet, alle tre grandi installazioni al neon realizzate da Renata Stih e Frieder Schnock, *Herz, Hand, Mund* (**figg. 29-30**), punti di riferimento nella zona e simbolo dell'immagine che i residenti desiderano trasmettere al resto della città. Sulla stessa linea *Verwandlung* (**fig. 31**), lavoro dell'artista spagnolo Chema Alvargonzález, che ha visto la vecchia torre di controllo del traffico aereo dell'aeroporto di Monaco, progettata dall'architetto Ernst Sagebiel, decorata con lunghi tubi al neon gialli ed arancione disposti secondo angolazioni differenti, emblema dell'energia del luogo e riferimento spaziale visibile di notte.

Se questi artisti hanno deciso di lavorare con un medium visivo è invece su caratteristiche olfattive e sonore che si muovono le opere di Sissel Tolaas. Rivolgendosi a differenti tipi di utenza[910], l'artista ha installato tre colonne in acciaio corredate di dodici tasti, da premere per vedersi restituire un odore caratteristico, accompagnato da una sua descrizione nelle trentasei lingue parlate a Riem.

Stretta sinergia tra artisti ed architetti risulta nei lavori di Mauricio Dias e Walter Riedweg, che hanno organizzato workshop con i ragazzi per il futuro della scuola Förderzentrum München Ost, ed in quelli di Kathrin Böhm, Andreas Lang e Stefan Saffer che

[909] Secondo McLuhan il medium stesso è il messaggio nel senso che una certa comunicazione risulta potenziata, ed acquista un significato differente per l'utente, a seconda del mezzo tecnico con cui viene trasmessa. Ne consegue che se le informazioni saranno veicolate con il mezzo adeguato, risulteranno potenziate dall'effetto che il mezzo stesso imprime. Cfr. M. McLuhan, *Il medium è il messaggio*, Feltrinelli, Milano 1967.

[910] Coloro che si dirigono verso il centro commerciale, coloro che passeggiano per piacere, coloro che si dirigono ad un parcheggio sotterraneo.

hanno invece collaborato con i vigili del fuoco nell'elaborazione di specifiche richieste nella modifica della nascente stazione operativa.

Sul concetto di interazione si sono invece mossi gli artisti Kathrin Böhm, Stefan Saffer e Andreas Lang con *WmK-Wohnen mit Kunst* opera costituita da un 'tubo praticabile' che per due mesi è rotolato per le strade di Messestadt Riem: destinato a sviluppare situazioni private in spazi pubblici ha permesso agli abitanti di esprimere i propri gusti personali per veder alterata la propria vita nello spazio d'azione. Sulla stessa linea *Wishing Well* di Stephen Craig un padiglione trasportabile in metallo traforato, al confine tra scultura ed architettura, accessibile ed utilizzabile luogo di incontro. Aperta e permeabile l'opera accoglie un cilindro trasparente ruotante come una sorta di elica, che, mosso dal vento, anima le forme simbolo ospitate al suo interno: sagome degli edifici circostanti, sagome di opere realizzate da altri artisti per Riem e sagome frutto della materializzazione dei desideri raccolti in una cassetta postale dei residenti svuotata ogni quattro mesi. Sia la forma circolare del padiglione che il carattere simbolico dei desideri riportati mirano ad alimentare la solidarietà ed il senso di comunità.

Evento interessante, destinato a sondare il grado di soddisfazione degli abitanti quello promosso dal Department für öffentliche Erscheinungen, *Die persönliche Meinung als öffentliche Erscheinung*: *Die Messestadt Riem bekennt Farbe.* I residenti sono stati chiamati ad esprimere il loro giudizio sulla qualità della vita a Riem esponendo fuori dagli appartamenti bandiere colorate, in cui ogni colore corrispondeva ad un differente giudizio, riportato nello slogan impresso sopra[911]: la possibilità di manifestare in maniera libera e pubblica il proprio parere ha cercato di riportare ad un'idea di democratica trasparenza della qualità della vita.

Spostare l'attenzione dalla figura dell'artista come produttore a quella di mediatore, demolendo la tradizionale pretesa artistica di controllare in maniera completa il proprio lavoro è il focus dell'esperimento di Angela Dorrer con *PEM-Personal_Event_Management.* Attraverso lo slogan *"Schenken Sie einen Tag"*[912] l'artista ha offerto agli abitanti sei *PEM-Koffer*, ossia valigie contenenti indicazioni, materiali ed utensili per la pianificazione di una giornata: i risultati, presentati su internet attraverso performance, sono andati a comporre, secondo il volere originario dell'ideatrice, una scultura immateriale sociale.

Ricordiamo inoltre *Dolls' Housing* di Fortuyn/O'Brien che ha stimolato la fantasia dei bambini del quartiere facendogli arredare sei piccole case di bambola a loro piacimento, ed

[911] Rosso, positivo, *I love Messestadt Riem*, arancione, abbastanza positivo, *Alles wird gut*, verde, neutro, *Ja, aber…*, blu, insoddisfatto, *Heute hier, Morgen fort*, e viola, molto insoddisfatto, *Messestadt Riem, nein danke*. Nei quartieri residenziali le bandiere rosse ed arancioni sono state le più numerose, mentre nelle aree ancora in via di costruzione, con la presenza di numerosi cantieri, le bandiere blu la hanno spesso fatta da padrone. L'opera ha visto anche la presenza di una installazione finale riportante le varie percentuali: 29,6% rosso, 42,0% arancione, 18,6% verde, 6,3% blu, 3,5% viola.

[912] "Regala un giorno". TdA.

arredando poi realmente con le loro idee, un trilocale del quartiere rendendolo visitabile. Entrando dentro e riconoscendo le proprie creazioni l'idea dell'artista era di dimostrare ai bambini come i sogni possano realmente divenire realtà.

In ultimo tra gli esperimenti maggiormente degni di nota le azioni di coesione sociale portate avanti, presso la Galeriahaus, dal collettivo turco Oda Projesi[913] che ha lavorato con la comunità turca locale, organizzando visite guidate, riti del tè, o realizzato performance con lunghi rotoli di carta in cui gli abitanti avevano la possibilità di fissare pensieri per innescare situazioni e conversazioni (**fig. 32**). Il punto di partenza del loro lavoro è lo spazio vissuto attraverso lo sguardo e l'attivazione dei cittadini. Insieme dal 1997 i tre artisti Özge Açikkol, Güneş Savaş e Seçil Yersel hanno riflettuto fin dagli inizi sulle potenzialità del lavorare sulle persone e sulla creatività sociale, tralasciando però quel ruolo di arte benefattrice che ha la pretesa di migliorare il mondo. I lavori di Oda attraversano una sottile linea, non sono infatti lavori che hanno come obiettivo primario quello di rispondere ad un problema sociale, né vanno a lavorare con gruppi sociali prestabiliti, lontani dunque da quell'attivismo alla Park Fiction. La loro volontà è quella di creare un monumento astratto, fluido nella forma, ma concreto nella memoria, mai destinato all'esposizione, ma "composto da gesti di vita quotidiana e strati di memorie della comunità"[914], che possa lasciar trapelare gli sforzi dei partecipanti di indagare lo spazio e dare suggerimenti per usi alternativi.

Attraverso un'immagine distintiva e lontana dalla spersonalizzazione che spesso caratterizza questi nuovi luoghi nel *kunstprojekte_riem* si è riusciti ad eludere un utilizzo dell'arte come marketing o decorazione, evitando di essere complice di quella messa in scena che include i residenti nella pianificazione esclusivamente nel ruolo di consumatori. Divenuto parte della vita degli abitanti il punto di forza del progetto può forse essere ravvisato, sia in una illuminata pianificazione avvenuta a monte, sia nell'aver tenuto conto di ciò che il sociologo Richard Sennett chiama la pietra e la carne, ossia di quella relazione che si instaura tra edifici e persone, in cui si suggerisce come l'esperienza fisica dell'uomo sia determinante nella storia di una città[915].

[913] Il nome del collettivo è l'unione di due termini turchi: Oda significa stanza/spazio e Projesi significa progetto. I tre artisti hanno assunto questo nome dal 2000 quando hanno affittato un trilocale a Galata (Istanbul), come luogo di incontro e piattaforma per i progetti.
[914] M. Lind, "Oda Projesi", in C. Büttner, *kunstprojecte_riem*, cit., p. 173.
[915] L. A. Hartl, "Wie viel Kunst verträgt der öffentliche Raum?", in C. Büttner, *kunstprojecte_riem*, cit., p. 23.

3.5 Deutschland/Berlin

La Germania presenta una situazione nell'ambito della sovvenzione all'arte notevolmente evoluta. È stata l'iniziativa privata il motore propulsivo di quelle politiche che oggi sono state riconosciute dalla pubblica amministrazione di sostegno all'arte: *Kunstvereine* (associazioni d'arte) e *Kunsthallen* (enti privati che mettono a disposizione spazi per l'organizzazione di mostre), *Selbsthilfegalerien* (gallerie autogestite) e *Künstlerwerkstätte* (officine artistiche). Un processo peculiare attivato grazie al fermento di queste dinamiche realtà è stato quello di aver messo a disposizione spazi in disuso collocati in zone periferiche della città, favorendo processi di progressiva ri-appropriazione.

La città di Berlino è stata coinvolta, dalla fine del XIX secolo, in una notevole espansione spaziale che, combinata con una serie di eventi, come per esempio l'appiattimento e la disumanizzazione dei centri abitati nel corso della seconda guerra mondiale, o gli stravolgimenti legati alla caduta del muro, ha generato uno spazio pubblico molto diversificato. A partire dal 1990 è stata intrapresa una fase di reinterpretazione e ripensamento delle strutture spaziali nella città avviando un percorso proficuo per l'arte pubblica. È negli ultimi trenta anni che questo genere di arte ha subito grandi cambiamenti, evolvendosi da lavoro artistico autoreferenziale a lavoro collocato dentro un contesto istituzionale, sociale, territoriale e politico. Il passaggio dalla *drop sculpture* alla *site specificity* ha prodotto effetti nel favorire il coinvolgimento sempre maggiore dell'arte nei luoghi storici, in ambienti periferici e in contesti sociali, che anche la città di Berlino ha recepito, riuscendo a restituire un compendio diversificato delle varie declinazioni dell'arte nella sua connotazione pubblica, divenuta agente di trasformazione esteriore, ricostruttrice di dinamiche legate ad eventi del passato e mediatrice di valori sociali.

A Berlino avremo quindi modo di incontrare quell'arte glamour tipica dei grandi snodi turistici delle città, realizzata da artisti affermati e conosciuti internazionalmente, quell'arte come dispositivo estetico che arricchisce luoghi già connotati: come per esempio *Balloon Flower* di Jeff Koons o *The Boxers* di Keith Haring vicino alla Potsdamer Platz. Accanto a questa, è presente un'arte che occupa invece spazi non proprio centrali, luoghi più periferici come stazioni metropolitane, ma, comunque, ben inseriti nel tessuto cittadino, in cui l'arte ricopre la funzione di decoro ed abbellimento: l'opera *Structure* di Sol Lewitt alla stazione della metro di Berlin Kreuzberg ne costituisce una testimonianza.

È inoltre presente quell'arte legata alla memoria della recente storia tedesca, e in città non è difficile imbattersi in opere che testimoniano avvenimenti connessi soprattutto con il tema

dell'Olocausto. Appartengono a tale tipologia opere come *Bibliothek*[916] dell'artista israeliana Micha Ullman (**fig. 33**), collocata nella centrale Bebelplatz e nata da un concorso bandito nel 1993, rappresenta una stanza vuota incastonata nel terreno, emblema delle 'perdite' generate dal regime nazista[917].

O *Denkzeichen Modezentrum* di Rainer Görß (**Figg. 34-35-36**), realizzata nel 2000 come parte del programma avviato dal Senato a Berlino nel 1995 *Aufarbeitung Nationalsozialistischer Verbrechen*[918], che fa riferimento all'assassinio di quattromila cittadini ebrei attivi nella professione del confezionamento degli abiti alla Hausvogteiplatz, un tempo centro della moda berlinese[919]. O ancora l'opera realizzata nel 2002 dall'artista Patricia Pisani composta da 104 specchi per la regolazione del traffico, collocata lungo quel percorso di 700 metri che conduce al luogo in cui tra il 1944 e il 1945 furono giustiziate più di 230 persone condannate a morte per diserzione dai tribunali militari nazisti[920] (**fig. 37**). O *Denkmal der Grauen Busse*[921] degli artisti Horst Hoheisel e Andreas Knitz inaugurata nel 2008 in memoria delle uccisioni naziste alla clinica psichiatrica Weissenau di Ravensburg, durante la deportazione dei pazienti nel corso del programma "eutanasia" in atto tra il 1940 e il 1941[922] (**fig. 38**).

L'altra casistica di opere d'arte pubblica presente in città è invece quella che si riferisce alla sua installazione in quartieri cittadini, più o meno marginali, in cui entra come tentativo di riqualificazione urbana, anche in questo caso con le dovute differenze. Esistono progetti

---

[916] Opera del 1993-94 installata presso la Bebelplatz, rappresenta un monumento in ricordo del *Bücherverbrennung* del 10 maggio 1933. In questa data i nazisti bruciarono 20000 libri non corrispondenti alla propria ideologia. L'artista ha così realizzato uno spazio bianco sotterraneo, sobrio, con scaffali bianchi in calcestruzzo, vuoti, lasciati intravedere dal vetro che rompe la strada selciata. Una biblioteca senza libri, emblema di domande rimaste senza risposta, di vuoto, ricordi, silenzio. L'opera è un invito a guardare dentro per riflettere. L'artista ha voluto accompagnare il tutto con una targa recante una frase del 1820 di Heinrich Heine *"DAS WAR EIN VORSPIEL NUR DORT WO MAN BÜCHER VERBRENNT VERBRENNT MAN AM ENDE AUCH MENSCHEN",* che, triste presagio, suona come un "Questo era solo l'inizio, là dove si bruciano i libri alla fine si bruceranno anche gli uomini". TdA.

[917] L'opera purtroppo a partire dal 2006 ha dovuto fare i conti con una progressiva commercializzazione della piazza che ha visto prima l'installazione delle coloratissime 'figure orso', simbolo e merchandising della città di Berlino, poi nel periodo natalizio l'installazione dei tipici mercatini e di una pista su ghiaccio, e infine tra il 2009 e il 2011 l'opera è stata completamente occultata alla vista del pubblico dal tendone dell'annuale "Settimana della Moda". L'artista che ha assistito ad una progressiva degradazione di questo lavoro commemorativo, ha innescato la discussione sulla inarrestabile privatizzazione dello spazio pubblico, riuscendo a garantire un uso futuro di quello spazio solo per eventi strettamente legati alla cultura.

[918] "Ricordo dei delitti nazisti". TdA.

[919] L'artista ha realizzato una 'cabina degli specchi', proprio nel luogo in cui i nazisti bruciarono gli abiti trovati nei negozi, corredata di lastre in bronzo incastonate a terra recanti la storia della piazza. I tre specchi, collocati in modo obliquo, permettono di vedere riflessi se stessi e il più vasto panorama della piazza circostante. A completamento dell'opera l'adiacente scalinata che scende verso la stazione metropolitana che porta impressi sui gradini le migliori case di confezionamento abiti dell'epoca.

[920] Tra questi, sedici specchi sono stati incisi con il laser, riportando sia citazioni di leggi e sentenze che violano i diritti umani, sia testimonianze personali. L'opera attraverso una grande lucidità cerca di illustrare anche visivamente un passato che appare molto lontano, presentandolo ai nostri occhi attraverso quegli specchi che evitano la collisione tra veicoli.

[921] "Monumento degli autobus grigi". TdA.

[922] L'opera è caratterizzata da un autobus in cemento grigio installato nei vari punti di deportazione e di effettiva uccisione.

artistici nati per contribuire, attraverso la via del *Teilhaben/Partezipation,* all'identificazione degli abitanti con l'ambiente quotidiano e i casi studio che si è deciso di inserire (i quartieri di Marzhan ed Hellersdorf, ed il quartiere di Neukölln), rappresentano esempi interessanti nel seguire approcci che rispondono a parametri eterogenei che si cercherà di illustrare.

3.5.1 Berlin-Marzahn, Berlin-Hellersdorf

In Germania le prime attenzioni ad una pianificazione e riqualificazione di quartiere risalgono agli anni Settanta, trascurando, in un primo momento, quella connessione, poi rivelatasi necessaria, tra aspetti fisico-materiali, sistemico-regolativi, estetico-simbolici e socio-interattivi[923].

Il distretto Marzahn-Hellersdorf, costituito nel 2001 unificando i precedenti distretti (*Bezirk*) di Marzahn e Hellersdorf, che ne divennero quartieri (*Ortsteil*) insieme a quelli di Biesdorf, Kaulsdorf e Mahlsdorf, rappresenta un interessante esempio di attivazione di progetti di riqualificazione attraverso l'arte. Quartieri lontani dal centro, hanno assistito negli anni Settanta e Ottanta ad una crescita immobiliare di massa (**figg. 39-40**).

L'utilizzo di grandi appezzamenti di terreno decentrati, per la realizzazione di un'edilizia sociale è una pratica che in Germania ha avuto origine negli anni Venti, per la necessità di ovviare alla carenza di abitazioni, da sviluppare ora attraverso veloci tecniche di costruzione industrializzata, che potessero offrire un ambiente sano, economico ed accessibile al maggior numero di persone.

La zona in questione che appare assolutamente spersonalizzata non è amata dai berlinesi e da sempre uno dei principali problemi è stato il convincerli a vivere in quei luoghi. L'arte pubblica è qui stata importante per creare un'attrattiva, per dare un'immagine più accattivante all'intera zona, utilizzando l'arte, come le sculture installate dimostrano, secondo un concetto più classico rispetto a Neukölln. E se a Neukölln si è cercato soprattutto di connettere il melting pot di abitanti attraverso eventi artistici, a Marzahn ed Hellersdorf ci si è rivolti alle potenzialità dell'arte nella sua veste più estetica, fatta di forme e colori, mezzi per restituire una dimensione più attraente all'intorno (**figg. 43-44-45-46**). È soltanto a partire dagli anni Novanta che gli artisti hanno cercato una maggiore comunicazione con gli abitanti,

[923] Per una attenta disamina delle problematiche legate alla riqualificazione urbana in Germania si veda I. Breckner, *I quartieri e la riqualificazione urbana in Germania: venti anni di dibattito e di pratiche*, in "Territorio", n. 19, 2001, pp. 51-55.

soprattutto in merito a specifici problemi sociali che potevano essere affrontati[924]. Se l'abbellimento artistico degli spazi pubblici rimane l'obiettivo, i progetti partecipativi sono serviti a rafforzare l'identificazione con l'ambiente, cercando sia di promuovere un senso di responsabilità verso lo spazio urbano, sia, attraverso una maggiore presa di consapevolezza, prevenire quegli atti di vandalismo frequenti in quartieri così periferici.

Dopo il 1945 con la divisione della Germania in due blocchi contrapposti, est ed ovest, le regolamentazioni statali per l'arte destinata agli edifici pubblici continuarono a seguire le disposizioni presenti nella Repubblica di Weimar e istituzionalizzate sotto il nazionalsocialismo. Sia la DDR (*Deutsche Demokratische Republik)*, con capitale Berlino Est, che la BDR (*Bundesrepublik Deutschland),* con capitale Bonn, legittimarono la validità di tali regolamenti per garantire una sicurezza statale agli artisti freelance, iniziando a parlare di un'arte che sarebbe dovuta essere facilmente comprensibile: *"volksnahe, realistische Kunst"*. Inizialmente proposta solo per edifici governativi è dalla fine degli anni Cinquanta che si crearono le condizioni finanziarie per espressioni artistiche in progetti residenziali. Nella Germania dell'Est la nozione di "*Kunst am Bau*"[925] divenne un passo verso la conoscenza del concetto di "*architekturbezogenen Kunst"*[926]. Nel 1954 il politico Walter Ulbricht parlò di *"neue Leistungen der Architektur-Malerei und Architektur-Plastik, die ein unlösbarer organischer Bestandteil der ganzen architektonischen Planung sind und das Bild unserer Städte bestimmen"*[927]. È negli anni Sessanta e Settanta che l'idea di creare una sintesi tra architettura ed arte divenne un leitmotiv, e la nuova moderna architettura basata su metodi costruttivi industriali offrì le basi per pitture e sculture, principalmente dalla tematica politica. Sotto Ulbricht questo nuovo rapporto iniziò ad essere sentito come una forma di educazione per le masse, sviluppandosi ulteriormente durante l'era Honecker come un medium per prospettare conquiste sociali: pitture raffiguranti attività di tempo libero e gioia di vivere divennero onnipresenti negli spazi pubblici. Sotto il motto politico culturale di "*Weite und Vielfalt*"[928] differenti stili e forme d'arte entrarono a far parte dell'architettura. Vennero organizzati complessi piani ambientali e si gettarono le condizioni per sculture, fontane monumentali, rilievi, murali, graffiti, mosaici, ceramiche, per conferire una dimensione umana ai *tower block flats* (**figg. 41-42**).

---

[924] I progetti nati in questo senso hanno trovato i fondi per una loro realizzazione nel programma Soziale Stadt un programma nazionale-regionale istituito nel 1999 per accrescere il livello di sviluppo sociale urbano secondo questioni di pianificazione sociale, economica della città.

[925] "Arte nella costruzione". TdA.

[926] "Architettura relazionata all'arte". TdA.

[927] "Nuove conquiste nel campo dell'architettura-pittura e architettura- scultura, binomi che rappresentano una componente indissolubile della pianificazione architettonica e determinano il nostro paesaggio urbano". TdA.

[928] "Apertura e varietà". T. Goldberg, E. Olsen, M. Schönfeld, A. Sommerer, *Kunst in der Großsiedlung*, Berlin, 2008, p. 22. TdA.

Nello specifico il progetto per il quartiere di Marzahn è legato al passaggio di potere da Walter Ulbricht a Erich Honecker nel 1971, momento in cui la politica sociale in DDR assunse tratti inediti. L'VIII Parteitag del SED[929] nel 1971 raggiunse l'accordo di avviare un programma di costruzione di nuove case per cercare di risolvere i problemi abitativi entro il 1990, ed è del 1973 l'idea di costruire un nuovo quartiere vicino al villaggio di Marzahn, progetto che divenne il più grande in Germania nell'impiego di un'area specifica per una pianificazione totale[930]. Affidato il design delle costruzioni al lavoro di Roland Korn e Heinz Graffunder e la responsabilità dello sviluppo e del management a Guenter Peters, il progetto fu pensato parallelamente ad una ferrovia, costruita in concomitanza al quartiere, che avrebbe coperto la distanza di dieci chilometri da percorrere per raggiungere il centro di Berlino. Il primo edificio del quartiere fu completato il 4 maggio 1977, e subito dopo saranno velocemente realizzati gli altri edifici, secondo un modello di struttura primaria detta "*WBS 70*"[931] pensata come blocchi prefabbricati industrialmente da comporre insieme in loco. Sottoposta inizialmente all'autorità municipale di Lichtenberg, Marzahn divenne indipendente nel 1979 dato il rapido progresso del quartiere con conseguente crescita della popolazione.

Nello stesso anno intensi lavori di costruzione iniziarono nel territorio di Hellersdorf, che insieme con Marzahn, Hohenschoenhausen e Altglienicke divenne una delle maggiori aree di costruzione di Berlino Est. Differentemente dal progetto di Marzahn, lo sviluppo di Hellersdorf fu pianificato in maniera meno attenta e, a causa dei cambiamenti politici avvenuti tra il 1989 e il 1990, non tutti gli appartamenti progettati inizialmente vennero completati[932]. Interessante in questo caso la campagna di reclutamento artisti indetta dal Dipartimento regionale ai lavori pubblici, che permise loro ebbero di pianificare ed eseguire architetture in stretta connessione all'arte. Il primo lavoro artistico terminato nell'estate del 1980 fu un mosaico di Wolfram Schubert, artista proveniente dal distretto di Neubrandenburg vicino

[929] VIII Congresso promosso dal *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands,* il Partito Socialista Unificato di Germania.

[930] L'area destinata al progetto misura 5,5 km di lunghezza e 1,8 km di profondità con tre nuclei abitativi divisi in Sud (WG1), Centro (WG 2) e Nord (WG3). In seguito sorgeranno anche le aree di Marzahn est, ovest, nord (Ahrensfelde) e Cecilienstrasse. In origine furono pianificati 35000 appartamenti, ma alla fine 59643 appartamenti furono costruiti tra il 1977 e il 1989. Nello stesso periodo furono realizzati 55 asili, 52 scuole, 46 centri sportivi, 2 piscine, 9 case per anziani, 2 centri giovanili, 18 supermarkets, 15 ristoranti, 5 policlinici/ambulatori.

[931] Costruzione in serie 70.

[932] Furono completati solamente 34000 appartamenti dei 46000 inizialmente pianificati. Gli appartamenti di Hellersdorf hanno evidenziato un numero ridotto di piani, l'inclusione di cortili interni creati definendo gli spazi urbani in cui la struttura a blocco è reminescenza delle costruzioni degli anni Venti. Questo cambiamento politico significò anche che diversi lavori di arte connessi all'architettura pianificati per Hellersdorf non vennero realizzati. Solo alcuni lavori che erano già stati prodotti furono installati in un processo che non fu completato prima del 1993.

Berlino, opera che inaugurò quella serie di espressioni artistiche basate sulle tradizioni regionali che in questi quartieri hanno trovato vasta risonanza[933].

Sarà con i cambiamenti politici del 1989-1990 che i programmi per i lavori di arte a Marzahn ed Hellersdorf subiranno un'improvvisa decelerazione, con gli artisti che si ritroveranno privati di un'importante fonte di reddito. Con la riunificazione di Berlino nel 1990 l'"*Anweisung Bau*" (*ABau*)[934] di Berlino ovest entrò in vigore anche a Berlino est, e definendo il campo di impiego per l'arte negli edifici pubblici e negli spazi urbani fu applicato a tutti gli edifici pubblici della città, esclusi edifici del settore previdenza e costruzioni municipali. Dopo il 1990 la politica di *Kunst am Bau* applicata ai quartieri di Marzahn ed Hellersdorf a dispetto di investimenti relativamente bassi ha garantito la realizzazione di interessanti lavori[935].

È in quelle vaste aree createsi lì dove l'altezza dei blocchi edilizi aumenta e lo spazio vuoto tra di loro cresce in maniera proporzionale, tra alberi, cespugli, cartelli stradali e cassonetti che le sculture sono state inserite, divenendo nei vuoti dello spazio punti di riferimento. Alla base di questa attenta e specifica pianificazione l'elemento determinante risulta essere stata la definizione di un concept, che, nel caso dei grandi quartieri residenziali di Marzahn ed Hellersdorf, è stato quello della non selettività rigorosa nella creazione artistica[936]. Il concept "*Image Kunst*" parte delle linee guida per lo sviluppo residenziale per "*Quartierskonzept Hellersdorf*" fu avviato nel 1992, con l'idea di dividere l'intero progetto abitativo in diciotto più piccole comunità, affidando a ciascuna uno specifico focus creativo. Per il quartiere di Marzahn invece dove il lavoro di relazionare e integrare arte e architettura era già stato incluso nella fase di pianificazione attraverso il programma "*Komplexe Gestaltungskonzeptionen*"[937], un gruppo facente parte della *Verbandes der Bildenden Künstler* della DDR lavorò in sinergia per produrre "*Rahmenkonzeption für den künstlerisch-ästhetischen Bereich komplexer Stadtgestaltung für Berlin-Marzahn*"[938].

---

[933] Ad esempio il murales *Zampern* del 1985 di Guentern Rechn in cui dipinse la festa del Martedì grasso, usanza popolare nella regione della Lusazia.

[934] 'Disposizioni per edifici'. Vd. *quivi* § 4.2.

[935] Si segnalano il murale di Gerhard Merz alla Alice Salomon Fachhochschule Hellersdorf, l'installazione luminosa di Timm Ulrichs in Sartre-Gymnasium Hellersdorf, il murale di Jim Avignon allo JugendzentrumHellersdorf o la scultura di Per Kirkeby di fronte allo Oberstufenzentrum Gesundheit a Hellersdorf. Questi lavori sono la prova che dopo il 1990 innovative forme di espressione artistica furono istallate.

[936] "*Keine punktuellen künstlerischen Gestaltungen"*. Cfr. T. Goldberg, E. Olsen, M. Schönfeld, A. Sommerer, *Kunst in der Großsiedlung*, cit., p. 21.

[937] Programma già precedentemente testato nella Germania dell'Est dagli anni Sessanta in poi (per esempio in Halle-Neustadt).

[938] "Concept base per questioni artistiche ed estetiche nella progettazione urbana su larga scala per Berlin-Marzahn". TdA. Vide la luce il 10 Febbraio 1975, e autori di questo progetto furono pittori (Horst Goehler, Peter Hoppe, Heinrich Tessmer), un grafico (Lutz Brandt), scultori (Karl Bluemel, Ingeborg Hunzinger), designers (Gunter Waechtler, Wolfgang Weber) ed esperti di belle arti (Kurt-Heinz Rudolf, Rolf Walter).

Il concept base andò a definire le linee guida secondo tre sottolivelli:
- conformazione del paesaggio naturale (primo livello)
- street furniture e comunicazione visuale (secondo livello)
- architettura relazionata all'arte (terzo livello)
Integrati con altri concetti base della programmazione:
- "unità tra valore pratico e valore estetico" nello spazio urbano
- "integrazione di aspetti artistici estetici con l'effettiva usabilità delle strutture"
- Relazione della creazione artistica con l'intorno, con pitture che si avvicinano alla società e alle caratteristiche del paesaggio e del luogo.

La collocazione delle opere d'arte a Marzahan ed Hellersdorf costituisce un esempio della varietà dei luoghi in cui possiamo trovare l'arte. Passeggiando per il quartiere si incontra in vie principali ma anche in traverse secondarie, sulle facciate cieche dei palazzi e dentro i cortili privati, è possibile fruirla a piedi o con il tram che effettua un giro appositamente studiato, la ritroviamo nei parchi (Marzahn Springpfuhlpark, Burgerpark e Erholungspark), nelle scuole, nelle strutture sportive, nei centri giovanili, nelle biblioteche, nelle case di riposo, negli ambulatori, negli edifici della pubblica amministrazione.
Simbolo della connessione tra urbanistica e creazione artistica è la Marzahner Promenade, progettata tra il 1984 e il 1988 come punto focale per gli scambi sociali dell'intera zona. Geograficamente collocata al centro del progetto e all'incrocio di due arterie principali, raccoglie servizi pubblici necessari per la quotidianità e gallerie d'arte. L'arte è collocata ai margini della passeggiata con lo scopo specifico di enfatizzare la sua funzione di snodo pubblico centrale, accentuato anche dalla scelta oculata delle opere collocate che, evocando personaggi chiave dell'ambito sociale, economico e culturale del quartiere fungono da connessione tra ieri ed oggi, in una riflessione sull'importanza del passato a cui vanno imputate le conquiste del presente.
"*Apertura e Varietà"* il concept base per Marzahn ed Hellersdorf, con un'attivazione dell'arte che si vuole sia elemento di rottura nell'uniformità del paesaggio architettonico[939], sia lavoro atto a stimolare valori patriottici.
L'inserimento dell'arte pubblica in questo grande quartiere residenziale, porta a riflettere su quanto sia complicato introdurla in un panorama fatto di confronti diretti con vaste strutture urbanistiche periferiche. Inserita in questi grandi progetti l'arte rischia di perdersi, di rimanere confinata a qualcosa di piuttosto irrilevante, non avendo la possibilità di competere con le

[939] *"Die Kunst wirkte als ein Haimatfaktor und ihr fiel die Aufgabe zu, das Lebensgefühl durch natürliche Werte anzuregen und die Gleichförmigkeit des Architekturbildes aufzubrechen"*. T. Goldberg, E. Olsen, M. Schönfeld, A. Sommerer, *Kunst in der Großsiedlung*, cit., p. 23. TdA.

notevoli dimensioni dei quartieri in via di sviluppo. Inoltre, di fronte ad un'architettura realizzata in serie l'arte ha dovuto acquisire la consapevolezza della necessità di riuscire ad impressionare in misura ancora maggiore.

L'arte nata in questi quartieri è stata spesso un prodotto individuale all'interno di un contesto collettivo, con lo scopo perseguito di arricchire, abbellire, distrarre e accrescere l'attenzione del pubblico, marcando lo spazio laddove i contorni fluidi della periferia sembrano aver bisogno di una demarcazione. L'arte diviene un segno dello sviluppo del vivere urbano, differente da quella che si crea al centro della città, luogo cresciuto in maniera più lenta e per stratificazioni successive, rappresenta quasi uno snodo di transizione e riflessione tra i grandi blocchi residenziali. Un'arte che per esistere è dovuta riuscire a resistere a condizioni avverse: la reazione all'arte pubblica nei grandi quartieri residenziali è immediata, usure e lacerazioni sono molto intense, in quanto le sculture sono rapidamente accettate come un nuovo gioco da scalare o "decorare" con graffiti di ogni tipo.

L'arte nei grandi progetti di edilizia deve farsi avvertire come tentativo di risposta a questioni spaziali e sociali stimolando il dibattito pubblico, e solo attraverso un contatto attivo si creeranno le condizioni per garantire uno spirito di conservazione e protezione.

Se il progetto Marzahn-Hellersdorf a Berlino costituisce, nei propositi iniziali, un buon esempio sulle possibilità di un'arte pubblica che si sviluppa in quartieri urbani periferici, purtroppo a partire dal 1990 ha dovuto arrendersi ad una progressiva mancanza di fondi nelle casse nazionali che ha seriamente limitato il supporto all'arte pubblica, sia per nuove progettazioni che per il mantenimento corretto del già esistente. Oggi molti murales appaiono rovinati dalle intemperie, sia nella perdita degli accesi colori dell'origine, che nella tenuta materica dello strato pittorico superficiale. Per cercare di contrastare il degrado l'associazione di cittadini Bürgerverein Nordost ha lavorato per raccogliere fondi spendibili sia per il restauro di alcune installazioni che per il finanziamento di nuove. Inoltre il distretto ha favorito una tutela delle opere più degradate attraverso una attenta documentazione, inserita all'interno del progetto europeo LHASA (Large Housing Area Stabilisation Action), sottoponendole laddove fosse tecnicamente possibile ad un intervento conservativo[940].

Il distretto di Marzhan ed Hellesdorf rimane la dimostrazione tangibile di come sia possibile "*bewussten Umgang mit der Kunst im öffentlichen Raum einer Großsiedlung auf*"[941].

[940] Purtroppo lo stato di degrado di alcuni murales era così avanzato che in nessun modo è stato possibile intervenire. In molti altri casi i murales sono stati ripristinati grazie agli ingenti finanziamenti accordati nel 2004-2005 dalla società di costruzione "*Stadt und Land*" operativa nel quartiere di Hellersdorf, che ha salvato cinque mosaici in pietra e vetro rimuovendoli dalle scuole per collocarli in un apposito deposito destinato nel tempo ad ospitare opere provenienti dallo spazio pubblico.

[941] "Un uso consapevole dell'arte nello spazio pubblico". Cfr. T. Goldberg, E. Olsen, M. Schönfeld, A. Sommerer, *Kunst in der Großsiedlung*, cit., p. 46. TdA.

3.5.2 Berlin-Neukölln

Neukölln, distretto (*Bezirk*) collocato a sud-est del centro di Berlino, si presenta come una zona ben integrata nel tessuto cittadino, divenuta negli ultimi anni *Trendbezirken*, distretto alla moda, grazie alla presenza di artisti che vi hanno aperto i propri studi, attirati dagli affitti bassi e dall'alto numero di giovani che lo animano. Nonostante questa veste radical-chic che gli viene attribuita il quartiere si caratterizza anche per spaccio e criminalità, elementi che vanno ad alimentare quel già forte disagio sociale dovuto alla convivenza, non sempre pacifica, di etnie differenti. È su questo substrato e a partire da questo crogiolo di culture che il quartiere è teatro di diversi progetti e manifestazioni che impiegano strategie ed approcci differenti all'arte che lo hanno consacrato come uno dei più interessanti terreni di sperimentazione culturale della capitale tedesca. Dopo decenni di abbandono da parte dello Stato centrale il quartiere ha avuto forti opportunità di sviluppo grazie al *Soziale Stadt*, programma rivolto a quelle zone a rischio di collasso sociale ed economico, dimostrando come l'arte possa intervenire direttamente nei processi sociali, stimolando cambiamenti nei comportamenti individuali e collettivi.

Un progetto degno di nota è quello realizzato nella *Gropiustadt*, quartiere (*Ortsteil*) di Berlino appartenente al distretto di Neukölln. Città satellite di circa 37000 abitanti situata alla periferia cittadina, è stata costruita tra il 1960 e il 1970, modificando il progetto originale elaborato dall'architetto Walter Gropius, con edifici di venticinque piani che sembrano spuntare all'improvviso dalla piatta periferia rurale della città, e che conferiscono con la loro altezza, identità al quartiere, e *Pilotproject Gropiusstadt* è il programma di residenza d'artista sviluppato per la zona tra il 2002 e il 2009 (**figg. 47-48**). Coordinato dagli artisti Birgit Schumacher e Uwe Jonas ha visto la presenza di artisti internazionali invitati a realizzare progetti temporanei attraverso idee elaborate nel corso di un soggiorno in appartamenti della zona messi a disposizione[942], nel corso dei quali, tenendo conto della vocazione fortemente multietnica del quartiere, le pratiche artistiche sono utilizzate come via all'integrazione[943]. In questi otto anni di attività numerosi progetti sono stati pianificati ed attuati (tra le altre cose è

[942] Lo spazio messo a disposizione si trova al quindicesimo piano di un apartment-block. È caratterizzato da un grande soggiorno e area lavoro, una cucina, un bagno ed una camera da letto, funzionalmente arredato per ospitare artisti per una (artisti tedeschi ed europei) o due (artisti di provenienza internazionale) settimane. L'appartamento gode di una doppia esposizione, da una parte si affaccia su un paesaggio rurale, e dall'altra verso i grattacieli della Gropiusstadt. Peculiarità del progetto, che i curatori hanno tenuto a sottolineare, è che gli artisti durante il soggiorno offerto non sono stati obbligati a produrre un lavoro d'arte, seguendo il principio di Jean-Jaques Rousseau secondo cui "l'obbligo alla creatività è una contraddizione in sé". Si ringrazia Birgit Anna Schumacher per le informazioni.

[943] http://www.pilotprojekt-gropiusstadt.de/

stato messo in piedi un enorme archivio fotografico del quartiere[944]), garantendo una visibilità della Gropiusstadt nel panorama artistico nazionale ed internazionale[945] e permettendo ad un terzo dei residenti che hanno preso parte alle azioni di confrontarsi direttamente con un lavoro artistico secondo la filosofia che anima il progetto "*Kunst gehört zum Leben*"[946]. I lavori hanno infatti cercato di interferire in maniera discreta con la normale vita quotidiana attraverso azioni che hanno coinvolto gli abitanti, o attraverso piccoli interventi '*homöopathischen*' attuati direttamente nello spazio della città. Il concetto portato avanti è stato quello di far passare l'arte come un qualcosa di normale, che semplicemente accade senza essere annunciata, e in consonanza con il motto di Paul Klee: "*Die Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar*"[947].

Sempre nella zona di Neukölln tra i progetti che più sono stati apprezzati *Werkstatt für Veranderung*[948] (**fig. 49**) iniziativa finanziata attraverso il percento per l'arte attivato dal comune di Berlino.

Questa ha visto l'artista Seraphina Lenz provare a connettere persone in un ruolo dell'artista che ha richiesto competenze pedagogiche e comunicative, nel tentativo di entrare in rapporto con lo spazio per occuparlo e quindi appropriarsene, operando in quello spazio vissuto di cui spesso ha parlato Lefebvre[949]. È dal 2003 al 2010 che ogni estate l'artista ha lavorato nel parco Karl Weder canalizzando di anno in anno un tema ed un impulso artistico nella progettazione di una trasformazione locale, che suggeriva possibili usi, al di là di quelli più convenzionali, degli spazi[950]. Ed è in questa prospettiva che nel 2003 il parco si è trasformato, sulla base di lamentele sullo stato di degrado dei residenti, in spazio di relax e conversazione attraverso l'installazione di cento sdraio azzurre, o nel 2004 con il workshop dedicato all'uso della luce per renderlo più sicuro e permetterne la fruizione anche di notte, nel 2008 quando il parco è divenuto luogo di riprese di un cortometraggio, o infine nel 2009 con

[944] Interessanti i lavori realizzati da Alberto Accettura, artista milanese e Florian Lüdde, berlinese, che nella loro ricerca fotografica hanno cercato di esplorare l'analogia tra la verticalità degli edifici e il desiderio di verticalità di coloro che vivono a Gropiusstadt, in un approccio nuovo al territorio sotto il segno della dimensione verticale. Singolare lavoro fotografico anche quello realizzato da Doreen Mc Carthy, artista di New York, che confida di aver fotografato i panorami prima dal proprio appartamento, utilizzato come luogo di ritiro spirituale, e poi direttamente in strada dove la popolazione l'ha accolta in modo caloroso. Non tutti gli artisti hanno lavorato sulla fotografia, Scott Rogers per esempio, racconta di aver realizzato 144 disegni con macchie di inchiostro, che ha distribuito segretamente alle tre di notte, prima della partenza, nelle cassette della posta del palazzo. Concepisce il progetto come opera d'arte pubblica anonima e temporanea che non richiede di intavolare un dialogo o captare desideri. L'artista Teresa Vida Sánchez ha invece lavorato sul concetto di pittura in uno spazio pubblico chiedendo ad alcuni residenti di dipingere sul marciapiede una forma ed un colore che potesse rappresentare la zona nella quale vivono. Ne è nato un dipinto fatto di forme e colori differenti che restituiscono la percezione soggettiva del quartiere.

[945] Cfr. B.A. Schumacher, *pilotproject gropiusstadt*, Berlin 2010.

[946] "L'arte appartiene alla vita", *Ivi*, p. 5. TdA.

[947] "L'arte non riproduce il visibile, ma rende visibile". TdA.

[948] Officina del cambiamento. http://die-werkstatt-fuer-veraenderung.blogspot.it/

[949] Vd. *quivi* § *1.1.1.*

[950] Parco come Pferdekoppel, Eintopfküche, Balkon für alle, nächtlicher Lesesaal, Filmset, Festplatz.

Eintopf inklusive dove, dopo averne utilizzato una parte come orto, si è celebrato il carattere multietnico del quartiere con la preparazione di piatti tipici delle varie etnie presenti con le verdure raccolte. L'idea che l'artista afferma di aver seguito per la realizzazione di questi microprogetti è quella del riscatto, che attraverso la consapevolezza delle differenti identità presenti a Neukölln, mira a cambiare la percezione, diffusa nel quartiere, di ghetto. Con questo progetto/esperimento Seraphina Lenz ha potuto sondarne il potenziale spaziale e sociale, dimostrando con le attività messe in pratica le ampie possibilità comunicative dello spazio cittadino, adatto anche alla vita comunitaria. Ciò che rimane oggi, in concreto, del progetto sono una pubblicazione[951] e una serie di pannelli, installati nel parco, uno per ogni anno, che illustrano le iniziative condotte, ma ciò che rimane a livello immateriale sono i ricordi di ciò che si è vissuto in quel luogo, che hanno progressivamente stimolato la memoria individuale e l'appropriazione collettiva dello spazio.

Legato all'idea di convivialità, ma sicuramente in chiave meno sociale e più connesso alla realtà di grande festa di quartiere, il progetto *48 Stunden Neukölln*[952], festival annuale, che si svolge nell'arco di quarantotto ore, che anima le strade del Bezirk presentando le arti nelle sue varie forme ad un pubblico di non addetti ai lavori che diviene anche partecipante, intervenendo in prima persona nelle performance o mettendo a disposizione la propria casa o cortile come spazio d'arte, supportando il concetto di un locale fuori dall'usuale trasformato attraverso la cultura (**fig. 50**). Il progetto rientra all'interno di quella categoria di eventi temporanei, che si ripetono con una certa periodicità, e che si tende ad inglobare in una mirata strategia di programmazione culturale urbana, volta a stimolare dinamiche partecipatorie. Quello degli eventi temporanei è oggi visto come elemento cardine delle politiche culturali, in grado di raccogliere in sé funzioni differenti: svolgono un ruolo di attrattore turistico ed economico, garantiscono la trasformazione della zona interessata in polo culturale e di divertimento, sono potenti strumenti comunicativi. Un'offerta di cultura effimera che, anche in zone più decentrate, ha saputo attrarre investimenti pubblici e privati. Viste spesso come leve di marketing territoriale questi eventi sono stati promossi nel corso degli anni per differenti motivi che spaziano dal riuscire ad attrarre un pubblico molto eterogeneo che vive la zona per la durata limitata dell'evento portando un indotto che, anche se temporaneo, può essere rilevante; allo stimolare un fermento economico e sociale più vasto del raggio d'azione limitato su cui operano; fino ad arrivare ad un ritorno d'immagine per l'area e la città, e, nei

[951] S. Lenz, *Seraphina Lenz.Werkstatt für Veränderung*, Salon Verlag & Edition, Köln 2011.
[952] "48 ore Neukölln". http://www.48-stunden-neukoelln.de/2013/ Sulla stessa linea si muove anche un altro festival che si tiene abitualmente a novembre a Berlino *NACHTUNDNEBEL* http://www.nachtundnebel.info/. Per le informazioni si ringrazia il dottor Martin Steffens.

casi meglio riusciti, un raggiungimento degli obiettivi sociali o economici fissati[953]. 48 Stunden, che dal 1999 anima di cultura le strade di Neukölln, gioca su discontinuità e tradizioni eterogenee che rendono il quartiere un vero laboratorio di processi sociali, spazio di scambio di idee attirando l'attenzione su questioni rilevanti. Ne risulta una manifestazione versatile, dislocata in vari punti de quartiere[954] che per quarantotto ore regala una galleria all'aperto multiculturale e tollerante, caratteristiche queste ultime che le hanno permesso di ottenere nel 2008 il *Kulturpreis der Kulturpolitischen Gesellschaft*[955].

L'organizzazione del festival si muove a partire da un invito rivolto a tutte le istituzioni culturali della zona[956], che possono scegliere di collaborare con artisti locali o internazionali, e da un tema guida di stampo sociale individuato di anno in anno. Per esempio l'edizione del 2009 *humus Neukölln* ha riflettuto sulla dinamica crescita culturale del quartiere, toccando anche tematiche trasversali che si muovono tra urbanità e natura, connettendo l'edizione con quella del 2010 *Komplex650* in cui l'attenzione è stata rivolta alla convivenza e condivisione in un quartiere che muta velocemente. Nel 2011 con *Luxus Neukölln* è stato invece trattato il problema dei finanziamenti all'arte e alla cultura[957], polemizzando sulla penuria di denaro investito di anno in anno con l'amaro interrogativo di fondo che ha portato a chiedersi se l'arte stia diventando un lusso[958]. Nel 2012, edizione alla quale ho avuto l'opportunità di assistere, sotto il titolo di *Endstation Paradies* la riflessione è stata condotta sulla metamorfosi del quartiere anche in rapporto all'immigrazione, spesso via di fuga da problemi politici, economici o religiosi, e via di speranza in una vita migliore, secondo il provocatorio interrogativo "Un nuovo inizio, un possibile paradiso o semplicemente lotta quotidiana per condizioni di vita decenti?". La prossima edizione del 2013 che si terrà dal 14 al 16 giugno sarà invece dedicata al *Perspektivwechsel!* quel 'cambiamento di prospettiva' al quale siamo tutti invitati, in un monito ad uscire dalla propria autoreferenzialità, che è solo limitatezza, riconoscendo e aprendosi a culture altre, in una modifica della propria percezione.

L'arte e la cultura veicolate in questi quattordici anni dal festival *48 Stunden Neukölln* hanno permesso la costruzione di una nuova reputazione del quartiere che visto in precedenza

[953] Sui risultati raggiunti da eventi anche di natura effimera si veda A. Valeri, "La cultura si fa in quattro. Le macro-aree delle politiche culturali nelle città italiane", in M. Cammelli, P.A. Valentino (a cura di), *Citymorphosis. Politiche culturali per città che cambiano*, Giunti, Firenze 2011, pp. 47-99.

[954] In maniera approssimativa ogni anno vengono attivate circa 200 sedi, con 500 eventi singoli ed il coinvolgimento di circa 1.500 tra attori ed artisti.

[955] Premio per le politiche culturali.

[956] Oltre alle 44 Mitgliedsorganisationen des Kulturnetzwerks tra cui Werkstatt der Kulturen, Neuköllner Oper, Saalbau Neukölln, l'invito è esteso ad organizzazioni culturali, artisti ed operatori culturali invitati a partecipare presentando un proprio progetto.

[957] Importante ricordare che tutti i luoghi utilizzati per l'evento non vengono finanziati.

[958] Su questo argomento è stata realizzata anche una petizione che ha raccolto migliaia di firme, per chiedere investimenti maggiori per la cultura a Neukölln. http://www.neukoellner.net/macht-marchen/ohne-kultur-kaum-positive-schlagzeilen/

solamente come luogo in degrado da evitare, ha garantito, in tempi brevi, un afflusso nuovo di capitale creativo.

L'ultimo progetto a mio avviso emblematico presente nel distretto berlinese è *Areale Neukölln* svoltosi da luglio a novembre del 2001[959]. Collegato con le istituzioni cittadine, ma coordinato e gestito da artisti, il suo essere un *Künstlerproject*[960] ne costituisce la peculiarità. Concepito come un'opportunità per la zona è stato diretto dall'instancabile Birgit Anna Schumacher (coadiuvata da Uwe Jonas)[961], che attraverso opere dal carattere effimero, ha sostenuto un concetto di arte come servizio che sottolinea spazi dimenticati, ridotti all'invisibilità data dalla consuetudine[962]. È nel 1999 a partire da una conversazione tra l'artista berlinese Christian Hasucha e Dorothea Kolland, direttore degli Affari Culturali di Neukölln che prenderà vita l'idea di realizzare un progetto di arte nello spazio pubblico nel quartiere, sviluppato a partire dal 2000 attraverso lavori temporanei ed effimeri. Parlando non più di *Kunst im öffentlichen Raum* ma di *Kunst in der Öffentlichkeit*[963] si definisce un'arte che non è pensata per abbellire una piazza, ma per formare una rete che possa raccogliere esperienze concrete, animando lo spazio a partire dalle persone che lo frequentano. Anche se negli ultimi anni il quartiere aveva visto l'evoluzione di una vivace vita culturale ampie fasce della popolazione non avevano accesso all'arte e alla cultura a causa anche di situazioni problematiche dovute alla convivenza di 60000 stranieri e ad una elevata disoccupazione e povertà: mondi complessi che evocano barriere dalle quali è difficile evadere. Il progetto mira a facilitare un riavvicinamento all'arte, cambiandone il modo di ricezione secondo la pretesa "*Kunst nicht nur* in *die Lebensräume der Bewohner transportieren, sondern sie explizit* für *die Öffentlichkeit entwickeln*"[964].

Il progetto parte da un'idea di libertà lasciata agli artisti sia nella scelta del luogo dell'intervento, sia nella tematica, da formulare solamente dopo una conoscenza approfondita del quartiere, garantita dalla curatrice Schumacher attraverso il workshop di cinque giorni svoltosi nell'ottobre del 2000. Sedici artisti hanno potuto usufruire di visite guidate, lezioni e conferenze nel corso delle quali sono stati messi al corrente dello "*schrecklich schwierige Neukölln*"[965] e hanno potuto discutere sulle prime impressioni suscitate, convogliate tutte sull'idea di costruire lavori autentici, partendo dalle problematicità, ma captandone gli aspetti

[959] http://www.areale-neukoelln.de/home.html#
[960] "Progetto d'artista". TdA.
[961] Oltre a questo progetto e a *Pilotproject Gropiusstadt* Schumacher e Jonas hanno curato altri due progetti di natura temporanea a nello spazio pubblico a Neukölln, *Okkupation* (www.okkupation.com) e *space thinks* (www.space-thinks.de).
[962] B.A. Schumacher (a cura di), *Areale Neukölln, 17 temporäre Kunstprojecte in der Öffentlichkeit des Berliner Bezirks Neukölln*, Berlin, 2001.
[963] Non più di 'arte nello spazio pubblico', ma di 'arte nel pubblico'. TdA.
[964] "Arte non solo trasportata negli spazi di vita degli abitanti, ma esplicitamente sviluppata per il pubblico". TdA. Cfr. B.A. Schumacher (a cura di), *Areale Neukölln,* cit., p. 6.
[965] "Terribile e difficile Neukölln". *Ibidem.* TdA.

più positivi, con una sensibilità che potesse intercettare le condizioni reali di vita, non da occultare, ma da restituire attraverso il mezzo artistico.

Il primo progetto ad essere stato realizzato è *Salatfeld so gross wie ein Hochhaus* di Helmut Dick[966] (**fig. 51**). Proiettando la facciata di un grattacielo direttamente sul terreno, lavorato e poi recintato, ogni giorno per sette settimane l'artista ha seguito e monitorato i lavori coltivando l'appezzamento a lattuga, secondo una strategia che mira sia ad instaurare un progressivo rapporto di fiducia, (rilevando come da una diffidenza iniziale gli abitanti si siano orientati verso un'apertura progressiva, culminata nel momento della raccolta e della distribuzione delle 10000 piante), sia nella volontà di conciliare due elementi, grattacielo e raccolto, apparentemente inconciliabili. L'artista ha parlato di un lavoro inizialmente faticoso e noioso, ma necessario, dettato da un'esigenza di ricerca sulle reazioni della gente che si sono evolute con la crescita fisica dell'opera, secondo un'idea di condivisione.

È da una nuova prospettiva di comunicazione che parte invece l'opera di Wanja Tolko *Wandtafel Neukölln* che ha voluto offrire agli abitanti del quartiere una nuova via alla partecipazione. L'artista ha collocato ad altezze differenti, sugli angoli di sette palazzi cittadini scelti in maniera arbitraria, pannelli in legno verdi bordati in bianco, rivestiti con lamiere di ferro, ricoperte poi di lavagna, possibile veicolo di opinioni da comunicare senza timore. Giocando sulla doppia esposizione agli angoli dei muri, questa valenza del doppio è riportata anche nelle parole lasciate dall'artista *Biete* e *Suche,* domanda e ricerca, che sembrano invitare ad esprimere esigenze concrete attraverso murales legalizzati.

L'opera di Chantal Labinski *Urlaub verpflichtet* parte invece dalla volontà di regalare agli abitanti una sensazione, quella della percezione delle onde del mare in una afosa estate berlinese all'interno del Britzer Garden, attraverso un'installazione che per tre giorni e per tre notti ha restituito suoni marini da godere su amache e sdraio strategicamente posizionate.

Un lavoro sulla percezione ma questa volta visiva quello realizzato da Seraphina Lenz *Grünen Nacht*, il 22 settembre del 2001 (**fig. 52**). Giocando sull'intimità ed il calore che filtra dalle numerose finestre dei grattacieli che costituiscono lo skyline di Neukölln l'artista ha voluto restituire un aspetto interno degli appartamenti sulla facciata esterna: Lenz ha invitato gli abitanti, attraverso una comunicazione tramite lettera, a sostituire per una notte l'abituale lampadina con una di colore verde, nel tentativo di collegare tutti simbolicamente attraverso la luce. L'artista afferma di aver avuto l'idea salendo nel novembre del 2000 su un grattacielo alto ventitre metri collocato ai margini della città. La sensazione di torre inespugnabile trasmessa da quel luogo è stato l'input per il suo progetto insieme all'osservazione nel mese di dicembre

[966] Priva dell'inaugurazione ufficiale che nel mondo dell'arte inevitabilmente spetta alle opere nel primo giorno dell'esposizione, si è deliberatamente scelta la non publicizzazione.

dello stesso grattacielo che stavolta, grazie alle luci natalizie dell'interno, trasmetteva un senso di vita e calore. E stato così che 500 lampadine sono state distribuite nel tentativo di creare un 'evento sociale', preceduto da stand informativi, decorati con palloncini, erba sintetica, tavoli e sedie tutto rigorosamente verde, che hanno distribuito segnalibri, spille e magneti recanti scritte sugli effetti positivi di questo colore.

Interessante anche il lavoro di Uwe Jonas *Der Schatz* realizzato dietro la chiesa di San Tommaso, adiacente al vecchio aeroporto di Tempelhof (**figg. 53-54-55-56**). L'artista ha realizzato un blocco di cemento di 2x2x2 metri cubi depositando al suo interno, il primo novembre del 2001, un cofanetto in legno contenente un tesoro di duemila marchi in monete da cinque marchi. Attraverso la stampa sul Tagesspiegel della scherzosa frase "*Uwe Jonas hat den Stärksten*"[967] la popolazione è stata messa al corrente del contenuto e invitata a rompere il cemento per è appropriarsi del bottino. Se il primo giorno l'opera non è stata intaccata, se non per la distruzione dell'etichetta collocata ad un angolo[968], è nella notte del terzo giorno che quattro abitanti armati di martelli pneumatici hanno potuto gridare "*Wir haben den Schatz von Neukölln*"[969].

Il progetto Areale Neukölln si è concluso alla fine di novembre 2001 con un quartiere fisicamente tornato alla condizione originaria, ma socialmente arricchito: un segno è stato lasciato nel pensiero degli abitanti, con nuove domande fatte di curiosità che hanno preso forma. Questo progetto non ha di certo rivoluzionato il concetto di arte nello spazio pubblico, ma secondo le parole della curatrice ha permesso la partecipazione di un pubblico che fino a quel momento non aveva avuto o voluto avere l'occasione di prendere parte ad una iniziativa artistico, guidandolo in una lungimirante comprensione dell'arte pubblica. I residenti hanno capito e discusso quanto stava accadendo intorno a loro, e, se inizialmente scettici, l'apertura che è seguita è derivata anche dall'aver capito l'onestà dei propositi dei curatori che non hanno cercato di portare la tanto di moda e chic '*Sozio-Kunst*' fatta di sfruttamento dei quartieri, mascherata sotto false spoglie di partecipazione e attivazione.

[967] "Uwe Jonas è il più forte". TdA.
[968] L'etichetta riporta informazioni sul contenuto del cubo, introdotte dalla frase iniziale "*Alle Arbeiten erfolgen auf eigene Gefahr*" ("Tutto il lavoro è fatto a proprio rischio e pericolo"). TdA.
[969] "Noi abbiamo il tesoro di Neukölln". TdA.

3.6 Netherlands/*Beyond, Leidsche Rijn*[970]

"For each project there is a beyond, a domain where no jury will follow"[971]

Rem Koolhaas, *S,M,L,XL*

Paese assolutamente all'avanguardia e innovatore nell'uso dell'arte come riqualificazione/rigenerazione urbana la maturazione raggiunta in questo ambito sembra suggerirci come si tratti di una pratica connaturata nella società civile olandese. Il legame stretto della società con lo spazio fisico, l'attenzione allo spazio dell'abitare, e l'importanza attribuita all'*ontmoetingskunst*[972] ha implicato in Olanda soprattutto interventi connessi con l'architettura ed il design urbano. È a partire dal *Cultural Memorandum* 2001-2004 del governo olandese sull'architettura (in cui la "revisione dello spazio pubblico" rientra nei cosiddetti "Major projects"[973]), e dall'introduzione in esso del termine *cultural planning*[974]*,* che le istituzioni hanno manifestato un vivo interesse sul ruolo che l'arte può rivestire nella pianificazione.

Artisti[975] e progetti[976] hanno potuto trovare aiuto e sostegno in consolidate istituzioni presenti sul territorio: l'AFK[977] (*Amsterdam Fonds voor de Kunst*) fondazione sostenuta dal comune in

---

[970] Per le informazioni si ringraziano Monique Dirven della Municipality Utrecht e Carlijn Diesfeldt – algemeen projectcoördinator (vervanging) di SKOR.

[971] "Per ogni progetto c'è un oltre, un ambito in cui non seguirà alcun giudizio". È la frase tratta dal libro *S,M,L,XL* da cui il progetto Beyond (oltre) ha preso il nome, proprio in vista delle finalità alle quali il programma mirava.

[972] Arte dell'incontro.

[973] *Eastern Harbour District Amsterdam: Urbanism and architecture,* NAi Publishers*,* Rotterdam 2003, cit. in M. Romano, "Nuovi sguardi dall'arte pubblica", in *Legge Sedici. Note a margine*, a cura di L. Gelsomino, P. Orlandi, Compositori, Bologna 2005, p. 42.

[974] Il *cultural planning* ha assunto negli anni un ruolo sostanziale con un'integrazione della cultura e delle arti nella quotidianità urbana. Gli studiosi (F. Bianchini, M. Fisher, J. Montgomery, K. Worpole, *City Centre, City Culture: the role of the arts in the revitalisation of towns and cities*, Manchester, Centre For Local Economic Development Strategies 1988; F. Bianchini, *Cultural planning: un approccio innovativo alle politiche urbane?*, paper presentato al seminario "La città come milieu urbano", Università Iuav di Venezia, 2001M. Parkinson, F. Bianchini, *Cultural Policy and Urban Regeneration*, Manchester University Press, Manchester 2003;) sono concordi nel rilevare come questa politica possa svolgere un ruolo centrale per uno sviluppo urbano sostenibile e un accrescimento di un'identità culturale dei cittadini. Il *cultural planning* rappresenta un'evoluzione delle settoriali politiche culturali tradizionali, nel senso che vuole la cultura una vera e propria strategia, progettata per mezzo di un coerente piano d'azione. In merito al *cultural planning* Bianchini riflette sulla novità insita nel concetto di cercare di connettere aspetti sociali e culturali con aspetti economici: si rimanda ad un approccio nella pianificazione urbana che sia culturalmente sensibile. Cfr. F. Bianchini, "Remaking European cities: the role of cultural policies", in F. Bianchini, M. Parkinson (a cura di), *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience,* Manchester University Press, Manchester 2003.

[975] Tra gli artisti più interessanti si segnalano Jeanne van Heeswijk http://www.jeanneworks.net/ e Melle Smets: http://www.mellesmets.nl/werk.php?p=5 che hanno lavorato a contatto diretto con le comunità.

[976] Tra quelli più interessanti si segnala il progetto a lungo termine alla periferia di Amsterdam, di Jeanne van Heeswijk, *Blauwe Huis* http://www.blauwehuis.org/blauwehuisv2/ ed anche il progetto a Nord di Amsterdam *Noorderparkkamer*: http://www.noorderparkkamer.nl/.

[977] http://www.amsterdamsfondsvoordekunst.nl

favore dell'arte pubblica, il CBK[978] (*Centrum Beeldende Kunst*) Centro per le Arti Visive di Rotterdam, finanziato dal comune, lo SKOR[979] (*Stichting Kunst en Openbare Ruimte*) per progetti artistici, e ARCAM[980] (*Architectuur Centrum Amsterdam*) dedicato più nello specifico a progetti architettonici.

La scelta di *Beyond* come caso studio riflette la sua considerazione come interessante esempio dell'uso della prassi artistica nell'attivazione dello spazio pubblico, secondo un suo approccio totalmente nuovo all'interno di un vasto progetto di espansione cittadina. *Art as urban strategy* in una volontà di capire in che modo l'arte potesse realmente contribuire alla qualità urbana, rifuggendo in contemporanea sia la sua funzione di intrattenimento, che quella di impiego nella risoluzione di problemi sociali[981]: *"Beyond is, in the first instance, an arts project. It's about creating scenarios for adding art an extra layer, over a longer period of time, to the design of Leidsche Rijn"*[982]. Straordinario per l'arco temporale implicato (2003-2009), per la stretta sinergia creatasi tra l'illuminata municipalità di Utrecht e le istituzioni artistiche, per l'aver pensato di inserire l'arte all'interno della pianificazione di un nuovo segmento di città, seguendo come credo '*transience*' piuttosto che '*permanence*', è conosciuto e studiato a livello internazionale[983] come tentativo riuscito di *place making*[984].

Il progetto è stato sviluppato a Leidsche Rijn, zona a nord di Utrecht, individuata nel 1997[985], secondo il programma Vinex[986], per accogliere oltre 30000 abitazioni, rappresenta un

---

978 http://www.cbk.rotterdam.nl/

979 Lo SKOR istituito nel 2000, risultato della trasformazione dell'agenzia per la commissione dell'arte pubblica *Praktijkbureau Beeldende Kunstopdrachten*, è una fondazione a livello nazionale che si interessa di progettazione di arte nello spazio pubblico, svolgendo il ruolo di intermediario tra artisti, committenti e *urban planner*, di consulenza e attraverso i finanziamenti ottenuti dal Ministero dell'Educazione, la Cultura e la Scienza, riesce a sua volta a finanziare progetti di arte nello spazio pubblico, disciplinati secondo un approccio che lo vede sul campo dalle prime fasi di progettazione, fino al completamento. http://classic.skor.nl/set-1511-en.html. Vd. *quivi* § 4.2.

980 http://www.arcam.nl/

981 Cfr. N. Zonnenberg, "Arte come strategia urbana: "Beyond", Leidsche Rijn", in G. Scardi, (a cura di), *Paesaggio con figura*, cit., pp. 235-244.

982 Peter Kuenzli direttore del *Project Team Beyond* citato in O. Kökebakker, "An interview with Peter Kuenzli", in C. van der Brök, *Parasite Paradise,* NAi Publishers, Amsterdam Rotterdam 2003, pp. 33-34.

983 Il progetto ha avuto ampia eco in Europa e in America ed i suoi promotori sono stati inviatati a convegni in Belgio, Germania, Italia, Polonia e Svizzera.

984 Il termine viene utilizzato dai sociologi per alludere allo sviluppo di uno spazio fisico attraverso processi sociali.

985 Il Master Plan fu supportato dal Development Vision for Leidsche Rijn e lo Structural Sketch for Vleuten and the Meern e completato nel 2005. Affidato agli urban designer dello studio Max Wan, con Michelle Provoost e Wouter Vanstiphout dello studio Crimson ha previsto l'utilizzo di particolari indici e coefficienti che potessero inglobare la temporalità dello sviluppo degli insediamenti, l'eterogeneità degli attori coinvolti, e il fattore di non prevedibilità dei possibili sviluppi futuri. Questi indici (*Orgware*), non lavorando su un'immagine stabilita a priori per la nuova città, servono per bilanciare quella componente di imprevedibilità che risulta dalla dinamicità dei processi. Cfr. A. Bruzzese, *Arte e spazio pubblico. Una riflessione intorno ad un tentativo di 'place making': il caso di Beyond project*, in "Territorio", n. 53, Franco Angeli, Milano 2010, p. 38.

986 Acronimo per *Vierde Nota Ruimtelijke Ordening Extra* (*Four Memorandum on Spatial Planning Extra*) del Ministero olandese per l'housing, la pianificazione e la gestione ambientale è un programma avviato negli anni Novanta, e che va a definire su scala nazionale le aree urbane periferiche da destinare alla pianificazione

momento storico nell'evoluzione dello sviluppo urbano olandese (**fig. 57**). Area molto particolare per la conformazione territoriale e storica, zona di confine settentrionale dell'impero romano, proprio per via della presenza di siti archeologici, è stata risparmiata sia dalla rasatura al suolo di tutto il preesistente[987] (prassi abituale in questi casi), sia da piani regolatori progettati a tavolino, ed è stata coinvolta da una attenta pianificazione che potesse tener conto dell'originaria conformazione.

Il lavoro sinergico tra il comune di Utrecht, il Ministero della casa, pianificazione spaziale e ambiente (VROM), e SKOR, invitato nel 1999 a partecipare ad un progetto artistico per Leidsche Rijn, ha portato al costituirsi nel 2000 del *Project Team Beyond* diretto da Peter Kuenzli, con la collaborazione di Jan van Grunsven, Bernard Colenbrander, Govert Grosfeld, Tom van Gestel, e coadiuvato nei rapporti con la municipalità da Mariette Dölle. Presentato nel 2001 e approvato dal comune nel 2002 il *Beyond Leidsche Rijn: The Vinex Assignment for Art*[988] si avvia in un momento in cui solamente poche abitazioni erano state costruite nel nuovo territorio individuato, con l'intento programmatico di procedere di pari passo alla costruzione: "l'arte guarda l'architettura, l'architettura guarda l'arte ed entrambe guardano il mondo che le circonda"[989]. L'idea era quella di utilizzare l'arte come forza trainante della quotidianità, invertendo anche gli usuali rapporti con l'urbanistica: l'arte non è aggiunta a posteriori, ma è il primo elemento ad occupare lo spazio. Cercando di evitare la costituzione di un enorme quartiere dormitorio il progetto è partito sulla base di domande strategiche: come si fa a comunicare con una zona che non è ancora comunità? Quali sono gli sviluppi sociali di una trasformazione urbana? In che modo questi sviluppi possono riguardare l'arte? Quest'ultima come può contribuire, intrinsecamente e materialmente, alla pianificazione?[990] Domande ulteriormente sviluppate seguendo tre punti chiave:

- realizzare un progetto artistico calibrato sulla valutazione delle caratteristiche di Leidsche Rijn, secondo un preciso ordine spaziale;

---

e costruzione di nuove abitazioni da completare tra il 1993 e il 2005. Si auspica che la nuova generazione di complessi residenziali olandesi si allontani dal rischio di creare città dormitorio, aspirando alla costruzione di comunità compatte, con stretti legami con la città vecchia, e progettati secondo piani di sviluppo urbano che tengano conto della storia locale.

[987] La zona costituita da polder (spazi sotto il livello del mare bonificati per esser resi fruibili) ospitava più che altro piccoli villaggi e fattorie.

[988] Il cui obiettivo era: *"The promotion of a locally, nationally, and internationally attractive urban cultural climate in Leidsche Rijn, whereby the attention is particularly focussed on contemporary art projects, which are introduced into the development of spatial planning, and the stimulation of the relevant interaction with residents and interested parties"*. Cfr. B. Colenbrander, "Beyond-Leidsche Rijn The Vinex Assignement for Art", in T. Van Gestel, H. Heezen, N. Zonnemberg, *Art as Urban Strategy. Beyond Leidsche Rijn,* NAi Publishers, Rotterdam 2009, pp. 85-96. Il progetto ha previsto un budget di sette milioni di euro per uno spazio temporale di sette anni. Allo stanziamento dei soldi hanno contribuito il Comune di Utrecht, lo SKOR, il Ministero per la casa pianificazione spaziale e ambiente (VROM) attraverso il programma IPVS (Programma di innovazione per il rinnovo urbano) e gli sponsor.

[989] *Ivi*, p. 86. TdA.

[990] *Ivi*, p. 87.

- sviluppare idee per il luogo che dimostrino una riflessione critica sulle disposizioni fino a quel momento attuate nei programmi di costruzione;
- proporre tematiche in relazione allo sviluppo territoriale ed artistico che possano andare oltre i confini dell'area di progettazione.

Si è quindi proceduto generando uno 'scenario', costituito dalle idee di sei specialisti che hanno elaborato *six inspirational essays* da cui partire per l'impostazione del lavoro[991], secondo differenti categorie che non hanno riguardato tanto le problematiche sociali, essendo un quartiere in via di costruzione, quanto piuttosto la rete di relazioni tra comunità, paesaggio, arte ed architettura:

- *Action Research.* Si tratta di progetti artistici temporanei incentrati sulla comunicazione con gli abitanti. Rientra in questa fase di ricerca il programma *Nomads in Residence/No. 19*, in cui gli artisti sono stati invitati a soggiornare nell'edificio mobile progettato dagli olandesi Liesbeth Bik e Jos Van der Pol, per elaborare progetti[992], insieme agli abitanti, che permettessero loro di sentirsi parte di un qualcosa di nuovo che stava accadendo e a cui loro avevano potuto apportare un contributo. Iniziato invitando giovani laureati provenienti dalle varie accademie olandesi il riuscito esperimento è continuato aprendo ad artisti e giovani ricercatori tutti entusiasti nel contribuire ad un miglioramento urbano.
- *Artists' Houses.* Si chiede agli artisti di intervenire nella pianificazione progettando spazi sperimentali per rispondere in maniera diretta al processo di urbanizzazione di Liedsche Rijn secondo il principio che "le buone idee non necessariamente derivano dall'ingegneria civile"[993].
- *Parasites.* Strumento per lo sviluppo urbano sperimentale e leggero è qui la flessibilità dei lavori ad essere richiesta. Architetture mobili sono andate ad ospitare servizi utili per la zona, promuovendo nuove forme di vita urbana e nuovi tipi di comunità.
- *Looping.* Strategia di comunicazione con l'esterno impiegata da una parte per stimolare il coinvolgimento degli abitanti e dall'altra per animare il dibattito comunitario intorno agli eventi. Strumento democratico per un piano di sviluppo aperto e trasparente è monitorato da un comitato composto dai membri del team di progettazione affiancati da specialisti nella comunicazione. Mezzo più utilizzato il magazine, destinato 'al moderno residente del Vinex'

[991] Per gli ambiti specifici si rimanda a *Ivi*, p. 90.
[992] Per esempio il cinema per bambini dell'artista slovena Apolonija Sustersic, con una programmazione stilata dalla Holland Animation Film Festival (HAFF), o *Brite Bike* dell'artista portoricano Jesús Bubu Negrón che ha trasformato la residenza in un laboratorio di modifica di biciclette: gli abitanti sono stati coinvolti in un lavoro che consisteva nel ricoprire la bike di nastro riflettente colorato.
[993] T. Van Gestel, H. Heezen, N. Zonnemberg, *Art as Urban Strategy. Beyond Leidsche Rijn,* cit., p. 92.

arricchito dalla figura di Vicky Vinex abitante virtuale, presente anche sul web, guida per tutti i nuovi residenti del quartiere per consigli di natura pratica[994] (**fig. 58**).

- *White Spots*. Prevede l'occupazione di luoghi non ancora edificati attraverso interventi artistici che agiscono come 'temporaneo investimento' che permetta una riflessione sulle possibilità spaziali, interventi che scompariranno nel momento in cui dovranno lasciare spazio all'architettura.

- *Directing Artists*. Si chiede agli artisti di contribuire alla realizzazione di progetti infrastrutturali su larga scala. Questo punto insieme ad *Artists' Houses* è stato sicuramente il più criticato e accusato di quell'ingenuità che ha portato a credere che gli artisti potessero veramente essere utili nella praticità richiesta per la collocazione dei servizi in un nuovo quartiere urbano, mostrando una scarsa dimestichezza con le effettive competenze richieste per l'organizzazione di un complesso progetto urbanistico.

È *Parasite Paradise* il primo progetto-mostra di Beyond realizzato nell'estate del 2003 volto ad indagare il problema dei servizi in un nuovo quartiere, promuovendo l'installazione di architetture/sculture mobili e temporanee in un uno spazio ancora deserto e a coinvolgere il maggior numero di persone nella conoscenza di quei luoghi (**fig. 59**). Per due mesi i visitatori hanno potuto muoversi all'interno di questi edifici 'parassiti', realizzati da artisti e da architetti, possibili prototipi da collocare effettivamente a Leidsche Rijn. Abitazioni ma anche una chiesa, un teatro, un cinema, un bar hanno permesso una sperimentazione su modi alternativi di vita e di lavoro[995] portando una rete di relazioni in spazi non ancora completamente urbanizzati. Tra i progetti più interessanti *Miele Space Station* di 2012 Architecten, realizzato con vecchie lavatrici, *Lichtspielhaus* di Wolfgang Winter e Bertholt Hörbelt edificio fatto con casse in plastica portabottiglie impilate, *Sainte Bazeille* di Dominique Gonzalez-Foerster (**fig. 60**), un sistema modulare costituito da due forme, una cilindrica ed una rettangolare, intersecate tra loro, o ancora la piccola casa tenuta aperta per tre settimane a Terwijde dai tedeschi Daniel Milohnic e Dirk Paschke, con l'invito rivolto ai residenti di scambiarsi conoscenze e competenze[996], e in ultimo, degno di nota, il *Paper Dome* dell'architetto giapponese Shigeru Ban, un minuscolo duomo fatto di cartone divenuto importante centro di ritrovo per l'intera collettività che, attuando vere e proprie strategie di appropriazione, ha proposto al suo interno iniziative in maniera indipendente dalla macchina organizzativa. Il lavoro è infatti riuscito a

[994] "*Dear Readers, in your hand you have the very first example of the Vicky, the new magazine about Vinex life, brimming with art, culture, shopping and lifestyle, geared to the modern Vinex resident*". *Ivi*, p. 40. Il sito www.beyondutrecht.nl è una componente di *Looping*.

[995] Questo tipo di lavoro ha avuto così successo da essere riproposto all'estero e nello specifico a Hoogvliet, Rotterdam, e a Nantes.

[996] In quell'occasione furono organizzati corsi di disegno, danza e canto.

vivere una propria dimensione data dall'uso (indice dell'importante risultato raggiunto) portando la popolazione a chiedere una collocazione che non fosse temporanea, ma potesse rimanere permanente.

Il secondo grande evento culturale realizzato è stato invece *Pursuit of Happiness*, allestito all'interno del padiglione costruito dall'artista olandese Stanley Brouwn (**fig. 61**), volto a considerare gli ideali, i sogni e le aspirazioni di chi si trasferisce in una nuova area residenziale: può questa aiutare a raggiungere la felicità? I lavori hanno spaziato da video a film documentari (come quelli di Quirine Racko e Helena Muskens), a progetti più incentrati sulla socialità come nel caso della turca Esra Ersen interessata a relazionarsi con i giovani del quartiere per aiutarli a costruire una identità propria[997].

Tra le strategie che hanno permesso un dialogo con l'intorno sicuramente *White Spots* rappresenta un'eccellenza. L'attacco d'arte rivolto a quei lotti ancora vuoti ha ribadito come la volontà del progetto fosse quella di creare un contesto in cui l'arte potesse trovare una propria dimensione, senza essere un mezzo per perseguire un fine specifico. Tra le iniziative meglio riuscite quella dell'artista tedesco Manfred Pernice con il progetto *Roulette*.

Nonostante si inserisse in una richiesta d'arte per una rotonda in via di completamento a Leidsche Rijn, con il rischio di incorrere nella solita opera *parachute* e non capita, l'artista è riuscito comunque a trovare una formula interessante. Da maggio del 2006 fino al 2009, Pernice ha selezionato monumenti collocati nel centro di Utrecht per riposizionarli su un sistema di piedistalli su rotaie, orientabili in diverse direzioni, realizzati nella rotonda (**fig. 62**). La scultorea coreografia riproposta ogni sei mesi ha funzionato come punto di incontro ideale tra centro e periferia, e nella spazialità lasciata vuota in città portato a riflettere sulla funzione del monumento e sulla spesso inconsapevole empatia che si genera nel suo rapporto con il fruitore[998].

Il programma *Beyond* si è concluso nell'autunno del 2009 stavolta con l'idea di lasciare a Leidsche Rijn un progetto permanente: è nato infatti il Leidsche Rijn Park progettato da West 8. Partendo per la definizione delle sue linee guida dal libro dello scrittore francese Michel Houellebecq *La possibilité d'une île*, che evoca l'immagine di un nuovo mondo costruito sui resti di una civiltà distrutta, sette artisti internazionali sono stati invitati per la realizzazione di una scultura specificamente pensata per il luogo[999].

---

[997] L'artista va a lavorare con gruppi di adolescenti con l'idea di formare una sorta di banda di strada che avesse come segno di riconoscimento frasi riportate sulla parte posteriore delle giacche indossate dai suoi componenti.

[998] In quegli anni diversi comitati di quartiere si sono formati per cercare di impedire la rimozione dei monumenti dalla loro collocazione originaria.

[999] Sei opere sono state selezionate da un team artistico, una direttamente dagli abitanti. Nello specifico la scelta è caduta sull'Osservatorio alto 14 metri progettato da Lucas Lenglet dal quale i visitatori del parco avrebbero potuto dominare tutta la zona circostante.

Il progetto nel corso degli anni ha raccolto critiche che si muovono su più piani. L'arte definita spesso oscura e incomprensibile secondo alcuni avrebbe cercato di assecondare solamente il gusto di appassionati ed esperti, senza tener conto delle preferenze della popolazione locale. Molti hanno avanzato lamentele sul destinare soldi per progetti artistici, nella speranza idealistica che potessero essere agenti del cambiamento quando nel quartiere sussistevano notevoli carenze nei servizi di base. Dall'altra parte dubbi sono invece stati palesati sull'effettiva qualità degli interventi artistici a volte troppo vincolati a rispondere a necessità contingenti. Questa perplessità è comunque molto comune in questo tipo di interventi legati alla riqualificazione urbana, dove l'arte deve sapersi bilanciare tra l'essere compresa da tutti ed un'alta qualità che non sempre è semplice stabilire. La mediazione che risulta necessaria in un progetto di così ampio respiro per garantire sia libertà creativa agli artisti che possibilità di comprensione al vasto pubblico non sempre basta per assicurarsi il plauso unanime.

Nonostante le critiche che il progetto *Beyond* ha ricevuto credo rappresenti un'eccellenza nell'ambito delle sperimentazioni tra l'arte e lo spazio pubblico soprattutto per aver cercato di lasciare agli abitanti, attraverso progetti per la maggior parte effimeri, un personale deposito di ricordi, memorie ed energie positive a cui attingere in futuro, ricercando significati altri dalla semplice collocazione di un'opera nello spazio[1000].

Le idee più innovative che a mio avviso sono state lanciate in questo ambizioso progetto sono state l'aver lavorato sul potenziale della zona attraverso interventi sperimentali e temporanei, nel tentativo sia di raggiungere una qualità urbana, sia di trasmettere ad un pubblico di non addetti d'arte una nuova consapevolezza dello spazio, intrecciando la loro esperienza diretta con i significati simbolici perseguiti dagli artisti.

Aver utilizzato la loro esperienza, invitandoli a risiedere direttamente sul posto, sia per proporre accostamenti inediti di forma e funzione, sorprendendo gli abitanti ben felici di vivere in uno spazio dinamico, sia per la promozione di laboratori e occasioni di incontro che hanno favorito l'attivazioni di relazioni e la conoscenza senza timore dell'altro da sé.

L'aver costruito spazi non solo attraverso griglie ortogonali di progettazione, ma attraverso l'uso, un uso sempre attento alla sensibilità degli abitanti che si sono visti restituire interventi realmente interessati ad un miglioramento della loro quotidianità, lasciando da parte programmi d'arte legati all'evento contingente e più efficaci in termini di visibilità immediata.

La coerenza e la costanza esemplari e rare della municipalità e delle istituzioni artistiche, che hanno lavorato in sinergia avvalendosi di circostanze particolarmente favorevoli, ha costantemente seguito ed intrecciato le tre costanti, valutazione riflessione ed elaborazione,

[1000] Molti critici non hanno infatti condiviso la scelta di realizzare un parco di sculture permanenti visto come un uniformarsi ad un tipo di arte pubblica rifiutata fin dalle fasi iniziali dei lavori.

come l'invito e l'augurio rivolti da Tom van Gestel, coordinatore del *Beyond Artistic Team,* dimostrano:

> *"Should anyone want to draw lessons for the future from this, a word of advice: leave much to chance; don't play safe; explore boundaries; accept failures, and if it fails, allow it to fail miserably, in such a way that you also learn a real lesson from it. And don't start a project like* Beyond *without having the exceptional qualities of a decisive and dependable, local department of cultural affairs.*
> *Leidsche Rijn, Beyond bids farewell, the time has come"*[1001].

[1001] Cfr. T. Van Gestel, H. Heezen, N. Zonnemberg, *Art as Urban Strategy. Beyond Leidsche Rijn,* cit., p. 9.

3.7 Netherlands/*Optrek in Transvaal*

Il progetto a lungo termine di *Optrek*, organizzazione non-profit di artisti, durato otto anni dal 2002 al 2009, promosso a L'Aia nel distretto di Transvaal, indaga l'uso dell'arte che vuole rendere visibile un processo di cambiamento in atto, secondo un'ulteriore possibile strategia, quella di sondare in che modo possa contribuire a processi di trasformazione urbana, e in che misura possa acquisire significato per la società, in un intreccio serrato di aspirazioni sociali, politiche ed artistiche: "*Visualizing transformation processes in urban renewal areas, by initiating and realizing art projects in the widest sense of the word*" uno degli obiettivi stabiliti dalla Foundation Optrek nel 2002[1002].

Transvaal, quartiere centrale tra The Hague Market e Zuiderpark costruito tra il 1890 e il 1935, è una zona densamente popolata e multietnica in cui il 90%, dei circa 14000 abitanti, sono immigrati. Se tra il 1950 e il 1960 era conosciuto come il più ricco quartiere operaio della città è dal 1970 che, dopo aver iniziato ad accogliere i primi lavoratori stranieri, una progressiva incidenza di diversi fattori, come disponibilità di alloggi a basso costo, manutenzione in ritardo, alta percentuale di disoccupazione, ha contribuito a diffondere problematiche sia nella sfera economica che in quella sociale. In relazione a ciò nel 1999 il comune de L'Aia ha pianificato una drastica ristrutturazione da condurre per un periodo di dodici anni. Il piano attuato, che ha portato alla demolizione di tremila abitazioni e alla costruzione di milleseicento nuove, di cui solamente il 30% in affitto ed il 70% di proprietà, nasce non solo per migliorare la qualità di vita nel quartiere, ma anche nella prospettiva di mescolamento delle diverse classi sociali, garantendo agli immigrati di seconda generazione l'occupazione delle case in affitto e ai cittadini più facoltosi la possibilità di avere una casa di proprietà, con l'auspicio di una cura maggiore, rispetto al passato, del quartiere (**figg. 63-64**). Questo tipo di ristrutturazione/demolizione su vasta scala, molto frequente nelle città olandesi, rappresenta un trauma a livello sociale, comportando spesso l'eliminazione completa delle preesistenti strutture, ed uno shock per tutti coloro che saranno costretti a trasferirsi altrove, vista la bassa presenza di alloggi in affitto e la possibilità talvolta remota di acquistare una casa.

Ed è su questo luogo in transizione, nella volontà di rivolgere l'attenzione non a chi va ma a chi resta, su iniziativa dell'artista Sabrina Lindemann[1003], con la collaborazione di Leontine

[1002] http://www.optrektransvaal.nl/nl/home.html

[1003] Artista nata a Berlino, vive e lavora in Olanda dal 1991. Si occupa di progetti artistici in cui il contesto storico è il punto di partenza, in un processo che la porta poi ad indagare le identità individuali e collettive dei cittadini. Il tema della trasformazione ricorre di frequente nella sua opera.

Lieffering, Annechien Meier[1004] e Marjan Schoenmakers[1005], che è stato ricercato un modo nuovo di concepire il ruolo dell'arte e degli artisti, rivolto alla loro valenza di elemento determinante nella grande trasformazione in atto fino al 2014. Si deve soprattutto a Sabrina Lindemann l'aver dato un grande impulso alla realizzazione del progetto fin dagli inizi, quando lei stessa iniziò a girare per il quartiere in demolizione collezionando vari cimeli (tra cui carta da parati, numeri civici, storie e fotografie dei residenti) per riuscire a raccontare una storia sommersa che aveva necessità di venir fuori e di non scomparire. Ed è dopo una prima fase di osservazione passiva che l'artista ha dato l'impulso per nuove strategie di approccio più collaborative e dirette, lavorando materialmente all'interno di questo quartiere problematico e vivace, chiedendo ai colleghi artisti di insediarsi sul luogo, cercando di indagare il proprio ruolo nel quartiere e quello dell'arte nello sviluppo urbano. Il progetto, che vuole dimostrare come sia possibile combinare impegno e coinvolgimento con la qualità artistica, riflette infatti sulla sempre più frequente implicazione degli artisti ai quali le istituzioni, in un progressivo loro utilizzo nei processi, richiedono coesione sociale ed integrazione.

Optrek che crede nell'arte come contributo prezioso ed unico per la crescita della città, ha sviluppato concetti urbani focalizzati sul riuso delle aree non solo una volta completate, ma nell'*in fieri* del processo. Sono qui infatti stati avviati progetti artistici, dibattiti, processi di ricerca destinati ad accompagnare una transizione fisica, sociale e culturale in cui l'arte ha assunto il ruolo di protagonista. Ogni progetto elaborato per Transvaal risponde ad un obiettivo specifico che tenta sempre di conservare la memoria del distretto, optando per approcci differenti che restituiscano però una visione chiara ai residenti, combinando arte, architettura e sviluppo urbano secondo il concetto dell'*urban curating*. Optrek che ha realizzato in media sei interventi all'anno nello spazio pubblico, connessi con attività spontanee come conferenze o film legati ad eventi di attualità, ha sperimentato la costruzione di un archivio della memoria tutelando, nello stesso tempo, gli interessi di chi è stato costretto ad abbandonare le proprie case.

I progetti di Optrek, esplorazione di ciò che Rosalyn Deutsche chiama 'spazio alternativo', sono stati pensati e strutturati per documentare, trasmettere e commentare, secondo una struttura organizzativa riconosciuta come molto versatile, e definita 'ad ombrello': Optrek ha infatti funzionato come coordinatore di microprogetti aventi finalità affini all'obiettivo

[1004] Artista olandese lavora sulla comunicazione degli abitanti nelle aree urbane. Esplora le comunità indagando il modo in cui esse si rapportano con l'ambiente circostante.

[1005] Avviato con la collaborazione di quattro artisti ha negli anni subito dei cambi di gestione, con l'anno 2003 che ha visto Lieffering Léontine e Schoenmakers Marjan lasciare l'organizzazione a causa dell'eccessivo tempo sottratto alla pratica artistica personale, fino al 2007 lavorare insieme Sabrina Lindemann e Annechier Meier e da quell'anno in poi l'assunzione della gestione esclusiva da parte di Sabrina Lindemann.

generale, e per otto anni ha riflettuto sulla pratica del fare artistico, sull'idea che l'arte riesce a cambiare il modo in cui le persone percepiscono se stesse e il proprio ambiente.

Tra le più interessanti iniziative si ricordano *Mobile Project Office Optrek*, punto di partenza del progetto, concepito come un ufficio mobile insediato di volta in volta in una casa vuota, come base operativa e punto di incontro. Contraddistinto da una facciata studiata ad hoc da artisti ed architetti di turno, come tratto caratterizzante e segno della presenza di Optrek nel quartiere, la sua sede è stata spostata da un punto all'altro ogni sei mesi, muovendosi in sinergia con la demolizione. Visibilità, riconoscibilità ed accessibilità divengono i suoi tratti distintivi, nella volontà di creare un 'meta spazio' ossia uno spazio mentale che riesca a trascendere il calcestruzzo, ed in cui sia l'immaginazione ad unire gli elementi. Insediatosi in primis in Scheeperstraat ha visto l'artista Tadashi Kawamata realizzare una costruzione con assi di legno del pavimento rimosso da appartamenti del quartiere in via di demolizione (**figg. 65-66**). Lavorando sul concetto di struttura temporanea, tratto caratteristico del suo lavoro, ha inaugurato l'opera nell'ottobre del 2002 invitando i residenti a visitarla. L'opera, che provocò grande scompiglio nel quartiere, ebbe una vasta eco in tutto il paese grazie alla sua presentazione nelle trasmissioni nazionali. La seconda facciata, realizzata in Wesselstraat dagli architetti di Rotterdam, 2012 Architecten, è una costruzione illuminata dall'interno, simbolo di vita in una zona abbandonata, costruita con le porte in alluminio delle case demolite (**fig. 67**). La terza facciata è stata creata dagli artisti Marjolijn Dijkman e Wouter Osterholt che hanno raccolto proverbi tra la gente della zona di cultura differente, combinandoli poi insieme all'interno di box luminosi, nel tentativo di conservare il ricordo di tradizioni a rischio dispersione nel vasto processo di rinnovamento. La quarta facciata *Jack, External Unit* realizzata dagli artisti Michiel Voet e Jeroen Bisscheroux è invece un grande box rosso fiammante installato come appendice hi-tech su una facciata degli inizi del secolo scorso, in un edificio utilizzato come futuristico studio nel corso dei mesi. La quinta ed ultima facciata è *Interact* costruita da In Situ creando una grande scalinata di collegamento tra due edifici successivamente demoliti, corredata di una finestra a sbalzo di cinque metri utilizzata dai visitatori-abitanti come palcoscenico (**fig. 68**).

Tra gli altri progetti si ricorda *Restaurant Gratis* che ha permesso di trasformare per un giorno, il 13 dicembre 2003, Optrek in un quartiere in cui è stato possibile per circa duecento persone, tra cui molti senza casa, mangiare gratis. Gli architetti e designer che hanno proposto l'evento hanno voluto indagare il senso di sicurezza nel quartiere, determinato a loro avviso non dalla presenza di telecamere di sicurezza o di polizia in strada, ma dagli scambi tra gruppi sociali, che questo progetto vuole favorire. La preparazione dei piatti è stata affidata a Edwin van de Goor, chef del lussuoso ristorante cittadino Seinpost.

Il progetto *Guest Studio* di Ahmet Polat, fotografo interessato alla vita delle comunità turche, è invece connesso con il problema dell'integrazione e della documentazione della memoria. Avendo vissuto nel quartiere per due anni Polat è riuscito a familiarizzare con gli abitanti sperimentando situazioni di vita reali. Questo lavoro si è caratterizzato per fotografie accompagnate con frasi derivate dalle interviste condotte per raccogliere informazioni tra gli abitanti, e convogliate in archivi sonori e visivi, cercando di piegare la demolizione in una fase di impulso e crescita per il distretto, secondo una strategia atta a far conoscere meglio le soluzioni progettuali.

Un gruppo artistico che ha molto lavorato per Transvaal è WochenKlausur che ha partecipato al progetto attraverso una conferenza prima e l'organizzazione di una serie di dibattiti poi, elaborando idee per lo sviluppo della zona, secondo una metodologia di lavoro fatta di microinterventi atti a compensare le carenze sociali della città. Nel 2004 il collettivo ha così lanciato il progetto *City meets District* luogo di dibattito per studiare il possibile collegamento tra Transvaal e il centro culturale della città, mentre alla fine del 2005 ha organizzato il simposio di due giorni *Artist in Urban development: lap dog or pit-bull?* in cui si è riflettuto su quale debba essere la strategia che l'artista deve adottare, se quella del cagnolino, che, abbassate le difese, accetta di lavorare con il mondo delle istituzioni, o quella del pit-bull, che pretende di mantenere una posizione autonoma. Ne deriva una figura di artista che, se da un lato può essere vulnerabile, costretto a sottostare ad un potere istituzionalizzato, dall'altro è un soggetto autonomo, in uno status garantitogli dall'appartenere al mondo artistico, che gli permette di immaginare nuovi punti di vista e trasformare le idee in qualcosa di tangibile.

L'opera *On TV* degli artisti Klaas van Gorkum e Iratxe Jaio è invece un video proiettato sulla facciata studiata da Michiel Voet e Jeroen Bisscheroux, per la costruzione del quale non solo gli artisti, ma anche i residenti stessi sono stati invitati a riflettere sul tema della riqualificazione urbana. Progetto tra quelli di maggior successo *Onherstelbaar Verbeterd/Irreparably Improved* di José den Hartog e Lynn Buma, un workshop di sartoria mobile aperto a tutto il quartiere nel giugno del 2003 (**fig. 69**). Il lavoro che fin dal titolo 'irrimediabilmente migliorato' diviene metafora della trasformazione della zona, parte da una domanda: "in che modo le persone affrontano i cambiamenti nella loro vita quotidiana?". Chiedendo ai residenti di portare abiti vecchi, da riparare e trasformare in modo speciale attraverso i materiali più vari (gomma, plastica, carta, metallo, legno, vetro e cioccolato), gli artisti hanno creato un'occasione di incontro dimostrando che nulla è impossibile, e che il cambiamento comporta sempre dei rischi da affrontare. Come l'indumento attraverso un'azione su di esso si trasforma in qualcosa di nuovo ed inedito, la stessa cosa è prevista per il quartiere.

Con *Nederland leeft met sloop/The Netherlands is living with demolition* l'artista Tilmann Meyer ha studiato invece le demolizioni in Olanda, indagando le possibili strategie di mercato nascoste sotto questa operazione. Meyer ha messo a punto un progetto su più livelli che ha visto la presenza di un ufficio immobiliare all'interno del cantiere da riqualificare, una grande banca dati destinata a salvaguardare la memoria delle case demolite, e grandi cartelloni pubblicitari con immagini di olandesi felici di queste demolizioni e ricostruzioni su larga scala.

Con *Moonrider* l'artista giapponese Tatsurou Bashi ha realizzato un caffè sospeso in aria attraverso una gru, che ha dato ai residenti la possibilità di guardare dall'alto in basso il loro quartiere, da un'altezza insolita e secondo un nuovo punto di vista, in una strategia che nella volontà dell'artista, una volta a terra, dovrebbe portare il residente a considerare il quartiere secondo una nuova prospettiva (**fig. 70**).

Il duo di architetti di Rotterdam RAL2005 (Jan Konings e Duzan Doepel) ha invece progettato *Hotel Transvaal *_*****, verblijf in de tussentijd* un hotel diffuso da realizzare negli spazi vuoti del quartiere, negli edifici in via di demolizione, nelle case ancora invendute. Permettendo all'intero quartiere di divenire hotel il tentativo degli artisti è stato quello di dare un impulso al distretto a livello sociale, culturale, artistico ed economico cercando di riempire i vuoti in quella fase intermedia di transizione, dimostrando la potenzialità delle aree in trasformazione[1006]. L'hotel, secondo i propositi dichiarati, vuole influenzare in maniera positiva il funzionamento dei distretti urbani in corso di ristrutturazione, regalando attraverso l'arte possibilità di incontro tra residenti, artisti e progettisti, e offrendo una piattaforma per la riflessione sulle conseguenze concrete del rinnovamento urbano[1007]. Le camere dell'hotel arredate in maniera differente l'una dall'altra, da cinque artisti e da un imprenditore locale non erano tutte collocate nello stesso luogo, ma dislocate in posizioni differenti. Anche le attività commerciali ancora presenti hanno contribuito allo sviluppo di questo hotel sui generis, in cui anche la colazione diviene esperienza da vivere nel ristorante turco locale. L'idea dell'hotel ha voluto rispondere a tre scopi importanti: il riciclo fisico di spazi vuoti, la riflessione sul concetto di demolizione e sulle politiche di ristrutturazione locali e nazionali. Con lo smantellamento dell'*Hotel Transvaal *_***** tutte le tracce fisiche a Transvaal sono sparite. *Think tank* dell'hotel il progetto *Laboratorium voor de Tussentijd* (2007-2009) promosso dall'architetto Iris Schutten, un laboratorio per studiare concetti alternativi per le aree urbane in trasformazione.

[1006] Cfr. S. van Dommelen, J. Saris, J. Brouwer, *Hotel Transvaal. Tussenevaluatie*, De Stad BV, Amsterdam 2009; B. Heijkers, S. Lindemann, *Gastenboek Hotel Transvaal*, Stichtinq Hotel Transvaal, The Hague 2009; V. Hekking, S. Lindemann, A. Meier, *OpTrek in Transvaal, On the role of public art in urban development. Interventions and research*, Jap Sam Books, Heiningen 2010.

[1007] www.hoteltransvaal.com/lab

Come emerge da questi progetti il ruolo dell'artista a Transvaal è al confine tra quello di iniziatore, mediatore e curatore che partecipa, insieme ad architetti e designer, allo sviluppo di situazioni alternative e proposte concrete e fattibili per le aree urbane in trasformazione. Nella volontà di fare la differenza è consapevole dell'importanza di tessere delle reti che possano intrecciare discipline differenti. Partecipando alla vita quotidiana del quartiere è disposto a mettere in discussione la propria posizione, lavorando in sinergia e sotto la supervisione di Sabrina Lindemann, che ha cercato di tenere uniti i vari livelli ai quali aspira il progetto, (quartiere, città e livello internazionale), individuando di volta in volta un nuovo tema che potesse contribuire alla costruzione di una narrazione unitaria.

Determinante risulta il ruolo del pubblico raggiunto attraverso giornali di quartiere, siti web, con inviti redatti in turco o in arabo e grandi manifesti a promozione delle attività posti direttamente sulle finestre sbarrate. La sua risposta se in alcuni casi è stata di indifferenza o addirittura di critica, in altri è riuscita ad essere consapevole di come il rinnovamento urbano del Transvaal fosse una forma di riqualificazione sociale. I residenti si sono resi conto di come il progetto abbia voluto studiare una forma più flessibile di pianificazione attraverso l'arte, in cui loro stessi non fossero solamente considerati come dati da elaborare al computer, ma individui provvisti di bisogni e desideri.

L'arte diviene punto di partenza di pensiero ed azione, che esplora spazi vuoti una volta pieni di vita, cercando di trascendere gli interessi immobiliari dei finanziatori, consapevoli sempre che un buon progetto di *urban curating* deve stimolare l'immaginazione. Se alcuni obiettivi raggiunti sono stati concreti e misurabili, altri, che sembrano aver influenzato positivamente il distretto, sono più difficili da rilevare. Possiamo parlare infatti di un *'encounter art'*, in cui l'incontro diviene parte del processo artistico, quella che viene promossa nel progetto indagando in che modo questo tipo di arte possa essere valutata, se il solo condividere una sensibilità interiore possa essere considerato arte. Ciò che alla fine rimane non è un progetto tangibile e concreto, ma sono ricordi di progetti che hanno segnato le coscienze, e che sono riusciti a mettere dei punti fermi nella pianificazione urbana: è necessario lavorare in un quartiere agendo e vivendo direttamente il luogo; riflettere sul rapporto tra i processi locali e sovra locali; tenere sempre presente il genius loci ed i ricordi evocati nelle testimonianze raccolte; portare alla luce qualità sociali, culturali e fisiche dell'area; ricordare che i processi di urban curating devono avere uno sviluppo lento nel tempo, attendendo una buona stratificazione; è fondamentale considerare le opinioni di residenti, istituzioni ed artisti; bisogna riuscire a creare una rete tra i diversi soggetti coinvolti favorendo occasioni di incontro e dialogo; stabilire legami inaspettati tra gli elementi in gioco; far sì che lavorare in

contesti multidisciplinari divenga una caratteristica sempre più frequente; sviluppare un contro discorso alla pianificazione attraverso strategie anche visive[1008].

Qui il valore dell'arte è quello di cercare di offrire una prospettiva differente:

> "il valore aggiunto dell'arte sta nel suo potere di presentare una prospettiva diversa. L'arte può mettere le persone su un percorso differente. Il valore degli artisti sta nella loro capacità di trasformare questa prospettiva in qualcosa di concreto e visivo. La creazione di nuove esperienze può portare a nuovi risultati e conclusioni"[1009].

[1008] V. Hekking, S. Lindemann, A. Meier, *OpTrek in Transvaal, On the role of public art in urban development. Interventions and research*, cit., p. 384.
[1009] *Ivi,* p. 365. TdA.

3.8 England/ il caso studio del North East England

L'uso dell'arte pubblica come tentativo di rigenerazione urbana, tra rischio omogeneizzazione e effettivo contributo alle dinamiche locali, è ormai fenomeno consolidato in Gran Bretagna[1010].

Se agli inizi è stata supportata come abbellimento estetico, è a partire dagli anni Ottanta che, con una straordinaria espansione dell'arte nei luoghi pubblici[1011], si diffonde una nuova consapevolezza del suo possibile valore sociale, non privo di rischi[1012], come le numerose pubblicazioni fiorite in quegli anni dimostrano[1013], e i manuali stilati dalla commissione del *Percent for Art Policy*, rivolti alle autorità cittadine per un uso diffuso dell'arte pubblica, consigliano[1014]. Siamo ormai lontani da quella mentalità tipica degli anni Settanta che voleva l'arte un qualcosa di separato dalla realtà, ed è con lo sviluppo delle industrie culturali[1015] che si è favorita un'integrazione dell'arte nella vita sociale ed economica, con una progressiva apertura a finanziamenti privati, che con l'avvento del governo Thatcher nel 1979, non solo

[1010] La Gran Bretagna si presenta come nazione all'avanguardia nell'ambito dell'ibridazione tra politiche culturali, riqualificazione urbana e ricerca dell'inclusione sociale attraverso l'arte. Si ricorda che anche recentemente l'amministrazione comunale di Londra ha individuato sei aree in città da riqualificare attraverso l'uso dell'arte pubblica. Le aree in questione sono Peckham, Swiss Cottage, King's Cross, Greenwich Peninsula, Barking Town Center e Deptford. Cfr. GLA, *The London Plan-Spatial Development Strategy for Greater* London, 2009; T. G. Townshend, A. Madanipour, *Public Space and Local Diversity: The Case of North East England*, "Journal of Urban Design", vol. 13, n. 3, Taylor & Francis 2008, pp. 317-328.

[1011] T. Hall, I. Robertson, *Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates*, "Landscape Research", vol. 26, n. 1, 2001 pp. 5-26. Nel 1984 è stato stimato che in tutto il paese sono circa 550 le opere pubbliche appartenenti a 195 scultori contemporanei. Fonte S. Selwood, *The Benefits of Public Art: The polemics of permanent art in public places*, Policy Studies Institute, London 1995.

[1012] Si allude al rischio gentrification come si è verificato nei casi dei London Docklands, Broadgate, o Albert Dock di Liverpool, in cui i governi e le imprese sono riusciti, nel tentativo di rideterminare il volto della città, a bypassare la popolazione.

[1013] È Malcolm Miles a stilare un dettagliato rapporto dei testi pubblicati tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi dei Novanta che tentano di dare un primo contributo nell'inquadrare i meccanismi dell'arte pubblica: *Art for Architecture* pubblicato dal ministero dell'ambiente; *The economic importance of the arts in Britain* di John Myers un report che ha dimostrato l'importanza dell'arte nella ripresa della fiducia economica nella città di Glasgow, divenuta nel 1990 Città Europea della Cultura; *Percent for art: a review* del 1991, un manuale per incoraggiare le autorità locali ad adottare questa politica; *An urban renaissance* nel 1989 aveva illustrato 16 casi studio di progetti artistici in aree urbane, sottolineando come dei buoni progetti artistici avrebbero potuto aumentare gli sviluppi dell'area, ridando fiducia alle imprese del luogo e permettendo alla collettività di partecipare allo sviluppo delle attività culturali.

[1014] Si consiglia di utilizzare l'arte pubblica: per rendere un luogo più interessante ed attraente; per rendere l'arte contemporanea più accessibile al pubblico; per evidenziare l'identità di una comunità; per aumentare l'investimento nel campo delle arti di una città; per migliorare le condizioni per la ripresa economica attraverso le creazione di un più ricco ambiente visuale; per creare lavoro per artisti, artigiani, fornitori, trasportatori; per promuovere legami più stretti tra artisti ed artigiani e tra architettura, ingegneria e design. Cfr. M. Miles, *Art, space and the city*, Routledge, London and New York 1997, p. 110.

[1015] "*Those industries which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property…The creative industries include advertising, architecture, the arts and antiques market, crafts, design, designer fashion, film and video, interactive leisure software, performing arts, publishing, software, TV and radio*" (DCMS, Department for Culture Media and Sport1998).

sono di buon grado accettati, ma caldeggiati, attraverso agevolazioni fiscali e promozioni di specifiche agenzie di supporto[1016].

È nel 1978 che, sostenuto dal Partito Laburista, nasce *Policy for the Inner Cities,* attraverso cui, consapevole del possibile uso dell'arte contro l'alienazione delle aree più svantaggiate, a causa soprattutto della dismissione delle industrie, vengono introdotte misure di riqualificazione sociali prima che economiche, promosse da finanziamenti statali, cresciuti e canalizzati dal 1987 attraverso gli *UDCs,* Enti parastatali di sviluppo urbano, responsabili della rigenerazione: interi terreni e quartieri saranno recuperati[1017] utilizzando le arti per sostenere e creare occupazione[1018].

È un sondaggio realizzato dall'Università di Westminster nel 1992[1019] a rivelare uno scetticismo iniziale delle autorità nell'impiego dell'arte nella rigenerazione urbana, in una volontà di capire meglio i possibili concreti ritorni:

> "Il degrado nel cuore delle città della Gran Bretagna è una delle più grandi sfide affrontate dal governo. Le amministrazioni hanno cercato di invertire le tendenze. Gli obiettivi sono stati rivolti a sostenere e stimolare il rinnovamento ambientale per favorire il lavoro e dare ai residenti una migliore qualità della vita e una nuova speranza"[1020].

Sondaggio ben presto seguito da specifiche indagini che dimostreranno come un buon uso del fattore cultura sia di incoraggiamento sia ad un maggiore utilizzo degli spazi pubblici, sia ad un accrescimento di un senso di sicurezza[1021].

Ruolo importante, nel panorama della promozione artistica in Gran Bretagna, quello svolto dall'*Arts Council of Great Britain* (oggi *Arts Council of England*), agenzia nazionale per lo sviluppo delle arti, nata dal precedente CEMA[1022], fu fondata nel 1946 grazie a Maynard Keynes con l'obiettivo di sostenere gli artisti, portare l'arte nella quotidianità, promuovere, in un avvicinamento progressivo alla comunità, il '*welfare side*', e usare l'arte per "ricostruire il tessuto culturale della nazione"[1023]. Keynes, primo presidente dell'*Arts Council,* cercò come step iniziale di garantirne l'indipendenza attraverso l'applicazione del principio dell'*arm's length*, che, ancora oggi in auge, rappresentò una garanzia per evitare possibili interferenze e ingerenze

---

[1016] Chin-Tao Wu, *Privatizing Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s,* Verso, London 2002.
[1017] Per esempio Liverpool 1984, Stoke 1986, Glasgow 1988, Gateshead 1990.
[1018] S. Selwood, "Art in public", in: S. Jones, *Art in Public: what, why and how*, AN Publications, Sunderland 1992, p. 14.
[1019] Per approfondimenti *ivi*, pp. 11–27.
[1020] *Ivi*. p. 12. TdA.
[1021] M. Miles, *Art, space and the city* , cit. p. 111.
[1022] *Council for the Encouragement of Music and the Arts* istituzione finanziata da fondi privati nata per promuovere la cultura.
[1023] Maynard Keynes citato in S. Selwood, "Art in public", in S. Jones, *Art in Public: what, why and how,* cit. p. 15.

politiche[1024]: è il governo che nomina l'*Arts Council* e garantisce il suo finanziamento, ma è l'*Art Council* a disporre in maniera autonoma del budget a disposizione.

Risale al 1988[1025] *Action for Cities* programma che attribuisce importanza alle arti nel processo di rigenerazione urbana, riconoscendole come viatico per affrontare "i problemi di disoccupazione e alienazione dei centri urbani, e contribuire alla creazione di una città tollerante e senza classi sociali"[1026]; e la promozione, da parte dell'*Arts Council*, del *percent for art,* per finanziare l'utilizzo delle arti nella rigenerazione, con lo scopo dichiarato di "trasformare il clima per gli investimenti e migliorare l'ambiente urbano"[1027], promuovendo una compenetrazione sempre maggiore tra settore pubblico e privato; compenetrazione che nel corso degli anni, rispondendo ad una precisa volontà del governo di diminuire la spesa pubblica per le arti, aumentandone di contro la capacità di reddito, favorirà sempre più le sponsorizzazioni private.

È lo studioso Franco Bianchini[1028] prima, e Graeme Evans[1029] poi, a rintracciare le tre tappe storiche dello sviluppo della rigenerazione attraverso la cultura in Gran Bretagna, secondo un iter che trova *incipit* negli anni Ottanta, in cui si assiste ad una partecipazione dal basso nel favorire politiche urbane rivolte ad aspetti culturali, passando attraverso una creazione di partnership pubblico-private nel percepire la cultura come momento fondante della rivitalizzazione economica, per approdare ad una terza fase, sintesi delle precedenti che se da un lato garantisce la centralità di concetti come l'integrazione sociale, dall'altra incoraggia interventi privati e sviluppo dell'industria locale, creativa e non[1030].

Numerose in Gran Bretagna sono le aree interessate dalla riqualificazione con interventi più o meno strutturati che, se hanno sempre garantito una promozione economica e commerciale, sovente non hanno assicurato quella culturale e sociale.

Rientra, per esempio, in questa prospettiva il *River Lune Millennium Park* a Lancaster[1031], area che nel corso dei secoli ha ispirato artisti e poeti con i suoi bellissimi paesaggi oggi costellati di

---

[1024] Vd. *quivi* § 4.2.

[1025] Dello stesso anno la ricerca condotta da John Myerscough *The Economic Importance of the Arts in Britain* vero e proprio volano per la ricerca portata avanti dal DCMS nel 1998 *Creative Industries Mapping Document* attraverso cui sono state recensite le industrie creative in Gran Bretagna.

[1026] Department of National Heritage, 1993; citato in Policy Studies Institute, "The benefits of public art", *Cultural Trends*, 23, 1994, p. 38.

[1027] S. Selwood, "Art in public", cit. p. 16. TdA.

[1028] F. Bianchini, "Culture, conflict and cities: issues and prospects for the 1990s", in F. Bianchini e M. Parkinson (a cura di), *Cultural Policy and Regeneration: The West European Experience,* Manchester University Press, Manchester 1993.

[1029] G. Evans, *Cultural Planning: An Urban Renaissance?,* Routledge Press, London 2001.

[1030] R. Comunian, P.L. Sacco, *NewcastleGateshead: riqualificazione urbana e limiti della città creativa*, DADI/Working Papers, giugno 2006, pp. 17-18.

[1031] La Lune Valley è stata definita come *"an English pastoral version of the Amazon Basin"* e le opere si trovano all'interno di questo oscuro e suggestivo paesaggio. I. Banks, A. Forrest, P. Lewis (a cura di), *Public Art Northwest*, Carnyx Group, Glasgow 2003. Cfr. www.lancaster.gov.uk.

attività industriali. Qui dieci artisti hanno lavorato per valorizzare il suo patrimonio portando abitanti e turisti su percorsi di visita alternativi, attraverso tredici opere disseminate su quindici chilometri di passeggiata nel parco. O ancora nell'area del NorthWest[1032], *Whitehaven Quay* a Whitehaven in Cumbria[1033]. Elegante zona portuale, che ha giocato un ruolo strategico per le limitrofe città marinare e le numerose industrie minerarie della zona, ha visto nascere una piacevole passeggiata ad uso degli abitanti, costellata di sculture a tematica marinaresca e arredi urbani. Attraverso l'arte questo spazio ha cercato di riemergere dal declino industriale eleggendo a luogo d'elezione quello del porto.
Istanza legata invece ad una prospettiva sociale quella promossa da Grizedale Arts[1034], un'agenzia di sviluppo dello spazio che opera nella zona rurale attorno al Lake District dal 1999, che cerca di coinvolgere artisti in progetti, mostre ed eventi all'aperto attraverso soggiorni in residenza volti ad una maggiore familiarizzazione con l'ambiente circostante[1035].

Il preambolo, che si è reso a mio avviso necessario, risponde a precise dinamiche che vedono nella Gran Bretagna una antesignana negli investimenti alla cultura nella rigenerazione urbana, come il caso studio dimostra. L'area è quella di Newcastle e Gateshead dove l'arte pubblica è riuscita a funzionare sia grazie alla sua voglia di rischiare, sia per la volontà di interpretare il passato storico ed i desideri di un'intera comunità, occupante una zona profondamente ferita dalla de-industrializzazione. Il progetto, che ha cercato di rispondere a tre parametri chiave, (una oculata pianificazione, una nuova immagine architettonica, e una considerazione accorta agli spazi destinati alla socialità), rientra in una proposta progettuale che ha saputo combinare sia la componente più strettamente economica, connessa con un ritorno di immagine e introito per il territorio, sia quella sociale, con un coinvolgimento della comunità in un processo di progressivo recupero identitario. L'arte pubblica ha avuto in questa zona un ruolo strategico, di rigenerazione fisica e sociale ad ampio spettro[1036]. Se gli altri casi studio riguardano quartieri confinati alla periferia della città, qui la riqualificazione avviene in una

[1032] Il North West è una delle nove regioni inglesi e comprende i cinque territori di Cumbria, Lancashire, Greater Manchester, Merseyside e Cheshire. Cfr. www.publicartnorthwest.org.uk; www.nwda.co.uk.
[1033] Cfr. www.copelandbc.gov.uk.
[1034] www.grizedale.org. Sulla stessa linea si sono mosse anche Locus+ fondata a Newcastle nel 1979 volta a portare l'arte fuori dai tradizionali contesti espositivi e Artspace nata a Bristol nel 1976 ha cercato di contribuire allo sviluppo culturale delle aree dismesse.
[1035] Tra le iniziative più interessanti portate avanti negli ultimi anni si segnala *Creative Egremont* 2004-2008. http://www.grizedale.org/projects/creative.egremont.a.public.art.strategy.for.egremont e http://creative-egremont.org/
[1036] Per i concreti risultati di una buona pianificazione e di investimenti in cultura si rimanda al report redatto dall'Arts Council *The power of art visual arts: evidence of impact.* La ricerca dimostra come corretti usi della cultura possano portare ad effetti positivi e addirittura migliori di quelli sperati. http://www.artscouncil.org.uk/publication_archive/the-power-of-art-visual-arts-evidence-of-impact-regeneration-health-education-and-learning/

vasta area, e prevede massicci interventi pubblici e privati con successivo, notevole indotto per l'intera zona.

Localizzate sulle sponde del fiume Tyne nel nord-est dell'Inghilterra, le due distinte municipalità di Newcastle su Tyne e Gateshead sono state spesso definite '*twin*' (gemelle) per il lavoro comunitario condotto nella partecipazione alla selezione come Capitale Europea della Cultura nel 2008, portando avanti il decennale programma culturale *Culture[10]*, volto a rilanciare l'immagine dell'area con grandi eventi di respiro internazionale[1037].

Simbolo nel diciottesimo secolo dello sviluppo industriale inglese, soprattutto nei settori minerario e navale, la regione ha subito, nella fase della de-industrializzazione post-fordista, una forte recessione economica che ha avviato un trend negativo in ogni campo culturale e sociale. Negli anni Ottanta, quando in Gran Bretagna iniziava l'incentivazione delle politiche culturali, la situazione del Nord Est si presentava seria e per nulla facile da risolvere: la zona era priva anche di quel minimo di struttura culturale da cui partire per la ricostruzione. Il Gateshead Council decise di rendere determinante la partecipazione dell'arte pubblica al miglioramento ambientale che si tentava di portare avanti, incorporandola anche nei programmi di rigenerazione urbana, all'insegna quindi, e questo è un dato rilevante, non solo di una rigenerazione prettamente economica, ma in primis culturale[1038]. È del 1986 l'istituzione di un *public arts programme* con l'obiettivo di "perfezionare il paesaggio architettonico e promuovere benefici sociali attraverso una rigenerazione basata sull'arte"[1039].

Sono diversi i programmi[1040] che dagli inizi degli anni Novanta hanno provato ad arginare la drammatica situazione, ma bisognò aspettare il 1995 per assistere ad una più strutturata proposta di sviluppo, attraverso il documento *Case for Capital*, presentato dall'organizzazione artistico-culturale della regione, *Nothern Arts*. È in seguito a ciò che si decise di destinare i quattrocento milioni di sterline, raccolti dalla lotteria nazionale e da fondi dell'Unione Europa, al sostegno di progetti culturali per la zona. Nel 1996 la regione ospitò un evento di respiro nazionale *Year of Visual Arts,* programma facente parte del progetto *Arts 2000*, promosso dall'*Arts Council* nel 1991 e destinato a celebrare diverse forme d'arte in varie parti dell'Inghilterra dal 1992 al 2000. La volontà del progetto fu quella di riuscire a garantire, attraverso eventi ed opere, un accesso effettivo all'arte che si palesò sia in un apprezzamento

[1037] Questo programma all'interno del quale si inseriscono tutte le attività portate avanti nella zona è stato finanziato con 140 milioni di sterline attraverso fondi nazionali e provinciali dal *Newcastle City Council*, *Gateshead Council*, *One North East*, *Arts Council North East*.

[1038] S. Miles, *Newcastle-Gateshead Quayside: Cultural investment and identities of resistence*, "Capital & Class", vol. 28, n. 84, 2004.

[1039] S. Cameron, J. Coaffee, *Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public Arts*, "European Journal of Housing Policy", vol. 5, n. 1, 2005, p. 48. TdA.

[1040] *Urban Development Corporations*, *City Challenge*, *Single Regeneration Budgets*, *New Deal for Communities*.

degli abitanti, consci di aver partecipato al cambiamento, sia in una visibilità nazionale che attirò turisti da tutta l'Inghilterra.

Tra gli obiettivi perseguiti dal vasto processo di rigenerazione: guidare una rinascita attraverso la cultura; attirare investimenti creando posti di lavoro; incoraggiare la partecipazione alle arti accrescendo aspirazioni, stimolando la creatività e incoraggiando la fiducia in se stessi degli abitanti di Newcastle e Gateshead; cercare di portare il Nord Est dell'Inghilterra ad un punto rilevante sulla mappa del panorama artistico internazionale, costruendo una reputazione culturale; incorporare la cultura nell'economia della regione.

Tutto ciò ha condotto a risultati concreti come: una rinascita delle nuove tecnologie con l'obiettivo dichiarato da parte di Newcastle di divenire una *e-city*[1041]; un considerevole aumento del turismo; una maggiore considerazione della zona da parte del resto dell'Inghilterra; un aumento della migrazione verso quei territori[1042].

Le opere realizzate, che per la maggior parte riflettono sulla cultura e la storia della città, sono sia di tipo monumentale (sculture) che di tipo partecipatorio (performance con il coinvolgimento degli abitanti) e rispondono a cinque concetti differenti di *publicness*[1043]. Il primo approccio fa riferimento a capolavori realizzati da grandi artisti e collocati in spazi facilmente accessibili, che divengono occasione per accrescere internazionalmente la fama del luogo, e non necessitano di una partecipazione diretta degli abitanti, come per esempio le opere di Andy Goldsworthy, Mark Dion e Antony Gormley. Un secondo approccio è quello portato avanti da agenzie di sviluppo interessate ad un aspetto economico, in cui la dimensione pubblica è sinonimo di 'gestione privata dello spazio pubblico': con l'obiettivo di celebrare la rinascita della città le opere sono rivolte soprattutto ai turisti. Il terzo approccio vede l'installazione in spazi pubblici di opere dal carattere fortemente provocatorio con un'arte che assume un ruolo di rottura, come attesta la mostra di street art *Spank the Monkey,* organizzata, tra la fine del 2006 e gli inizi del 2007, presso il *Baltic Centre for Contemporary Arts*. Il quarto approccio è invece più orientato alla dimensione processuale dell'arte pubblica, con un'attiva partecipazione da parte della comunità locale che è guidata dall'artista a beneficiare delle potenzialità della creatività. Il quinto ed ultimo approccio si riferisce all'arte utilizzata con scopo di rigenerazione urbana, che annovera tra i propri obiettivi quello di sondare una

[1041] Si assiste alla crescita delle nuove tecnologie, con accordi stretti con le università e finanziamenti alla ricerca. Cfr. M. Carta, *Next city: culture city*, Meltemi, Roma 2004, pp. 94-95.

[1042] Cfr. *A Decade of World-Class Culture*, September 2009 http://www.newcastlegateshead.com/xsdbimgs/Final_Cultural_Factsheets.pdf, pp. 11-13;

[1043] Dimensione pubblica. Questa teorizzazione si ritrova con maggiori dettagli in C. Tornaghi, *Questioning the social aims of public art in urban re generation initiatives. The case of Newcastle upon Tyne and Gateshead (UK),* 2008, paper http://www.ncl.ac.uk/guru/assets/documents/EWP42.pdf

risposta o meno della collettività, chiamata a partecipare a programmi di miglioramento della qualità dello spazio pubblico.

Tra le opere che hanno avuto maggior successo e che più rappresentano lo spirito attraverso il quale il progetto è stato portato avanti si ricordano: l'*Angel of the North* di Anthony Gormley, il *Baltic Centre for Contemporary Arts*, il *Millenium Bridge* e *The Sage Gateshead*, un giardino di scultura sul *Gateshead riverfront*, il distretto culturale *Ouseburn Valley*, e più di cento sculture di arte pubblica tra Newcastle e Gateshead che coprono tutte le possibili categorie.

L'Angelo del Nord, duecento tonnellate di acciaio con un'apertura alare di cinquantaquattro metri per venti di altezza, è divenuto il simbolo del cambiamento della regione (**fig. 71**). Innalzato nel 1998 su una collina prospiciente l'autostrada A1, con una grande acclamazione popolare, dopo le prime polemiche da cui fu investito[1044], è stato accolto passando attraverso una progressiva appropriazione da parte degli abitanti, culminata con la sua decorazione con una gigantesca maglia del Newcastle United. Il senso di appartenenza trasmesso dall'opera sembra derivare anche da quel rischio che tutti gli attori implicati nella sua realizzazione hanno deciso di correre, realizzando un'installazione che fosse scardinante e potesse generare, nel rapporto tra arte e comunità, quella sensazione di 'radicamento':

> "la parola *radicata* significa che le persone del luogo devono possederla. Quando guardano all'Angelo del Nord, devono sentire di poter dire di sentirsi ben rappresentati da esso. Questa è la chiave della mia teoria economica: le icone culturali funzionano davvero solo se la comunità locale le adotta come parte della propria identità. Se qualcosa è *radicato* significa che quando le persone leggono riguardo a questo su un giornale nazionale pensano, -sì, questo sono io-"[1045].

Tra le opere più visitate dell'Inghilterra ha contribuito ad accrescere la considerazione dell'arte, tanto che sondaggi dimostrano come il 49% dei residenti della zona credano che l'arte e la cultura siano una parte importante della loro vita[1046]. Oggi l'Angelo del Nord, simbolica porta di accesso alla città, è la manifestazione tangibile dell'importante ruolo svolto dall'arte pubblica nel Nord Est dell'Inghilterra e punto di avvio di una serie di progetti che hanno trasformato la zona, da dimenticata terra di miniere a dinamico paesaggio di cultura.

Il *Baltic Centre for Contemporary Arts* collocato sulla riva sud del fiume Tyne (**fig. 72**), in un ex magazzino del grano recuperato su progetto dell'architetto Dominic Williams, nasce nel 2004 rispondendo ad una precisa volontà di inserimento, con un diversificato programma di

[1044] Cfr. C. Bailey, S. Miles, P. Stark, *Culture-led urban regeneration and the revitalisation of identities in Newcastle, Gateshead and the North East of England* in "International Journal of Cultural Policy", vol. 10, n. 1, 2004, pp. 47-65.

[1045] Cfr. McCunn, *The role of organically rooted art in cultural-led re generation policy: a case study on the North East of England*, 2004, riportato in R. Comunian, "Public Art e periferia in Gran Bretagna, tra Identità e Rigenerazione", Paper 04/2010, disponibile su www.culturalab.org.

[1046] S. Miles, *Our Tyne: iconic regeneration and the revitalisation of identity in Newcastle Gateshead*, "Urban Studies", vol. 42, n. 5, 2005.

mostre, nel panorama dell'arte contemporanea internazionale. Il centro, una fucina per l'arte, vero e proprio *arts factory*, ospita cinque gallerie e spazi di lavoro per artisti, aperti ai visitatori, spesso coinvolti in prima persona nelle attività, come l'opera *Domain Field*[1047] di Antony Gormley testimonia.

The Sage Gateshead progettato da Norman Foster è una avveniristica 'casa della musica' nata nel 2005 (**fig. 73**), che include due auditorium dall'acustica perfetta, mentre il *Millenium Bridge* progettato da Wilkinson Eyre Architects e vincitore dello *Stirling Prize for Architecture* come pezzo di ingegneria avanguardistica (**fig. 74**), si presenta come un ponte basculante, soprannominato '*Winking Eye Bridge*' o '*Blinking Eye Bridge*' per essere stato progettato come un grande occhio che si apre e si chiude come fosse una gigantesca palpebra.

Nel caso della territorialità di Newcastle e Gateshead l'arte pubblica non solo ha contribuito ad una nuova e accattivante veste visiva della città, estetizzando gli spazi, ma attraverso di essa le autorità hanno manifestato la propria disponibilità ed apertura a problemi ambientali e sociali[1048]. Il successo del progetto va imputato ad una appropriazione progressiva da parte degli abitanti che si sono sentiti non strumenti nelle mani di un potere economico, ma parte attiva nel cambiamento. Il coinvolgimento diretto ha garantito tre vantaggi: la partecipazione del pubblico ha assicurato un lavoro di squadra e una cooperazione aumentando la consapevolezza e il rispetto per l'altro, ha generato reti reali tra gli abitanti, e, la creazione, in prima persona, del proprio ambiente di vita, ha restituito alla comunità un senso di appartenenza e di orgoglio[1049].

Nonostante i punti di forza del progetto individuati dallo studioso Minton[1050] in, investimento sulla diversità, importanza data alla partecipazione e al coinvolgimento dei cittadini, garanzia di una sostenibilità a lungo termine ai progetti attuati, altri studiosi hanno rintracciato in questa strategia urbana lo spettro della speculazione edilizia, vedendo un falso buonismo mascherare interessi meramente privati. Durissimo a tal proposito l'articolo *Bright lights, big city* di Jonathan Glancey apparso nel 2003 sul quotidiano 'The Guardian'[1051] in cui in una critica serrata a tutte le città in competizione per il titolo di Capitale Europea della Cultura, individua il vero fine

[1047] L'opera che ha visto l'artista reclutare 250 persone tra adulti e bambini si presenta come una serie di intelaiature metalliche realizzate con piccole barrette in acciaio, modulate sui calchi dei partecipanti alla performance.
[1048] J. Sharp, V. Pollock, R. Paddison, *Just Art for Just a City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration*, "Urban Studies", vol. 42, n. 5/6, 2005, p. 1004.
[1049] T. Hall, I. Robertson, *Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates*, "Landscape Research", vol. 26, n. 1, 2001, pp. 5-26. V. Pollock, R. Paddison, *Embedding Public Art: Practice, Policy and Problems*, "Journal of Urban Design", vol. 15, n. 3, 2010, pp. 335-356.
[1050] A. Minton, *Northern Soul: Culture, Creativity and quality of place in Newcastle and Gateshead*, Demos&Rics 2003, riportato in R. Comunian, P.L. Sacco, *NewcastleGateshead: riqualificazione urbana e limiti della città creativa*, DADI/Working Papers, giugno 2006, pp. 1- 40.
[1051] http://www.guardian.co.uk/books/2003/mar/29/communities.europeancapitalofculture2008

ultimo dell'operazione nello shopping, nel glamour e nelle belle e luccicanti architetture addobbate di arte pubblica, ben nascoste sotto la fittizia, ma rassicurante, impalcatura della *culture-led regeneration*.

Nonostante i legittimi sospetti, i concreti risultati raggiunti dalla regione, (tra cui una forte immigrazione verso la zona), sembrano confermare il carattere inclusivo dell'arte e della cultura più in generale, da ricercare non in un prodotto finale restituito come pacchetto preconfezionato, ma nel processo che le accompagna[1052].

Nonostante i problemi che proprio recentemente l'area sta affrontando riguardo ai finanziamenti alla cultura[1053], la creazione di luoghi, l'inclusione, l'identità, la qualità della vita e l'orgoglio civico sembrano rappresentare cinque risultati determinanti che attestano, nonostante le critiche, la buona riuscita di un progetto di riqualificazione attraverso l'arte[1054] che, rifiutando quell'omologazione sovente presente in questi casi, ha saputo puntare sul senso di appartenenza.

[1052] J. Sharp, V. Pollock, R. Paddison, "Just Art for Just a City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration", cit., pp. 1001-1023.

[1053] Si prospetta un taglio alla cultura pari al 100%, ossia assenza totale di finanziamenti. http://www.guardian.co.uk/culture-professionals-network/culture-professionals-blog/2012/nov/22/newcastle-council-arts-cuts-response

[1054] Per le ultime considerazioni e analisi in merito al progetto si rimanda a M. Blackman, *Public art discourse: a case study of Gateshead, England*, "International Journal of the Arts in Society", vol. 6, n. 3, 2011, pp. 137-152.

3.9 Sweden/i progetti *Statens Konstråd*

L'uso dell'arte pubblica in Svezia, da sempre esempio straordinario di stato sociale, risponde ad una precisa dimensione di mezzo politico ed educativo di manifestazione di democrazia, garantendo ai propri cittadini pari opportunità culturali. Pensando alle periferie dell'Europa del nord vengono in mente edifici innovativi, realizzati in materiali ecocompatibili con un'attenzione particolare al risparmio energetico, ai servizi sociali e culturali, con un'arte impiegata per rendere piacevole un ambiente che difficilmente troveremo alienante.

Il caso studio che si intende qui analizzare riguarda quello dell'attiva partecipazione al miglioramento urbano, attraverso microinterventi sul territorio, dello *Statens Konstråd,* istituzione nazionale preposta alla regolamentazione dell'arte pubblica, simbolo di come, pur trattandosi di un'istituzione, se ben amministrata e generosa possa riuscire a produrre opere valide, in un'ottica di avvicinamento ai cittadini e ai loro quartieri.

È infatti secondo un'accezione cara a John Dewey di esperienza estetica genuina come unica esperienza totale[1055], come qualità che permea un'esperienza, che l'arte viene utilizzata. Un'arte non subita in modo passivo, ma accolta dalla comunità con un amore ed una civiltà senza uguali, interpretata secondo una precisa volontà di raccordarla al passato per viverla nel presente ed ispirare il futuro, alla ricerca di un continuo consolidamento d'identità[1056]. Spazi e luoghi non più visti solamente come entità fisiche, ma culturali, fatti di relazioni ed incontri, in cui i cambiamenti nella città sono il riflesso dei cambiamenti nella comunità.

La Svezia è stato il primo paese europeo a possedere una politica culturale di promozione, ma anche di controllo dell'arte pubblica[1057]. La responsabilità di acquisire opere d'arte, da integrare o all'interno degli edifici, o in prossimità di essi[1058], è detenuta dallo Stato, dalle municipalità

[1055] J. Dewey, *Arte come esperienza e altri scritti*, Alberto Granese (a cura di), La Nuova Italia, Firenze 1995 (1ª ed. 1934), p. 454.

[1056] L'autore in conversazione con Mikael Adsenius, ex direttore dello Statens.

[1057] Cfr. M. Ström, *L'art public*, *integration des arts plastiques à l'èspace public*, Bordas, Paris 1980.

[1058] Due istituzioni si sono viste assegnare dallo stato il ruolo di acquirente d'arte: il Consiglio Nazionale delle Belle arti e il Museo Nazionale. Al Consiglio è affidato il compito di "acquisire le opere d'arte, destinate agli edifici pubblici, e ai locali affittati ed utilizzati dallo stato, di agire in favore dell'incorporazione di valori artistici nello sviluppo sociale". TdA. Il Consiglio deve inoltre fornire alle municipalità istruzioni e pareri in merito alle acquisizioni di opere per i luoghi pubblici. La destinazione delle opere d'arte acquistate dalle due istituzioni è precisata nel rapporto ufficiale pubblicato nel 1975 ed intitolato "Gli artisti nella società", in cui è proposto un programma chiamato "programma dei cinque punti" così strutturato:

1. L'arte negli edifici pubblici nuovi e moderni
a. lavori artistici integrati nell'edificio
b. arte destinata agli spazi centrali o agli spazi di pubblico accesso
c. arte destinata ai locali di lavoro
2. L'arte negli edifici pubblici già esistenti e nei locali affittati dallo Stato
a. arte destinata agli spazi centrali
b. arte destinata ai locali di lavoro
3. L'arte per le collezioni del Museo nazionale e per le esposizioni itineranti

nel numero di 278 e dai Consigli Generali, anche se l'apporto del settore privato rimane considerevole. È inoltre alle municipalità che spetta il compito di pianificazione della configurazione urbana, atto che garantisce loro le spese di investimento più considerevoli nell'ambito dell'arte pubblica.

Ruolo rilevante quello svolto dal Museo Nazionale di Belle Arti, autorizzato sia a perfezionare l'acquisizione di opere, sia, in un obiettivo analogo a quello del Consiglio Nazionale delle Belle Arti, a 'dotare gli edifici pubblici di un valore artistico', mirando ad allargare le proprie collezioni[1059], decentralizzare e diffondere l'arte di qualità, mettendola alla portata del pubblico, e tenendo in alta considerazione gli aspetti educativi e pedagogici.

In Svezia la creazione dello *Swedish Statenskonstråd* (National Public Art Council) risale al 1937 con l'obiettivo dichiarato di dare maggiore visibilità nella società, all'arte contemporanea, fornendo agli edifici statali opere d'arte. Come regolazione, il governo, attraverso il Ministero della cultura, ha imposto per lo Statens una commissione permanente, e dal 1997 ha assicurato un impiego dell'arte, (dopo aver subito modificazioni che ne ampliavano l'uso in tutti i luoghi pubblici anche non statali), anche per la rigenerazione di aree periferiche della città.

Inoltre è a partire dal 2010, in base ai *Kulturpropositionen* del 2009, che allo Statens è stato attribuito un incarico aggiuntivo da parte del governo, garantendogli la possibilità di collaborare con lo *Swedish National Heritage Board*, l'*Arkitekturmuseet*, il *National Board of Housing, Building and Planning,* insieme con le amministrazioni locali competenti e i proprietari degli immobili, per mettere in atto progetti per il miglioramento di spazi pubblici non di proprietà del governo.

Risale però già al 1975 un interessamento nuovo per l'arte pubblica, inserita in una sovvenzione che prevedeva il miglioramento delle abitazioni esistenti, nata nel tentativo di rimediare, attraverso lavori artistici, alla situazione di degrado presente in alcuni quartieri, frutto della costruzione selvaggia degli anni Sessanta. Il provvedimento suscitò non poche polemiche, con un'avversione derivata soprattutto dalla diffidenza nei confronti dell'arte, a cui non erano riconosciute facoltà di riqualificazione, e dal disinteresse delle imprese di costruzione che non vedevano in essa alcun tipo di ritorno economico.

Le opere che nel corso degli anni sono state promosse dallo Statens, non riguardano solamente installazioni da collocare per abbellire o attirare un pubblico, come avviene spesso

---

4. L'arte depositata negli spazi delle autorità di stato, regionali e locali
5. L'arte depositata nei musei regionali e locali.
Il programma mira a rinforzare gli sforzi dello Stato in merito agli acquisti d'arte. M. Ström, *L'art public*, cit., pp. 23-29. TdA.

[1059] Questo ruolo del museo di mettere in pratica un sistema di acquisizione delle opere d'arte in vista di un loro deposito non è recente, ma si tratta di una vecchia formula che risale al Riksdag del 1853-1854.

nel caso di un'arte promossa dall'alto, ma mettono in atto meccanismi di partecipazione e attivazione in quartieri individuati come più a rischio. Le direttive generali dello Statens rispondono, infatti, ad una precisa volontà di sostenere l'arte come caratteristica naturale ed importante del contesto pubblico, lavorando per consentire a tutte le espressioni artistiche contemporanee di riflettersi nella società. A tal proposito sono state favorite opere site specific nate dalla collaborazione tra l'artista, il project manager del consiglio, l'impresa edile, l'architetto e un potenziamento del dialogo con i cittadini, secondo l'idea di base che tutti debbano avere la possibilità di godere dell'arte, che a sua volta deve conseguire una posizione di rilievo nel quotidiano, e, in quanto portavoce dei valori del proprio tempo, divenire il patrimonio culturale delle generazioni future: l'arte serve "per acquisire nuove prospettive sul passato e sulla nostra epoca, prospettive che saranno fondamentali per costruire il futuro"[1060]. Artisti soprattutto locali[1061], schedati in un archivio al quale poter inviare il proprio portfolio, sono impiegati per far guadagnare all'arte contemporanea una dignità nuova. Arte diffusa e gestita su tutto il territorio nazionale la ritroviamo in tribunali, prefetture, penitenziari, scuole, quartieri, piazze, in edifici governativi e pubblici, con interventi che dimostrano l'importanza della stretta cooperazione con i comuni per il miglioramento dell'edilizia popolare, secondo una priorità che spetta a progetti per bambini e giovani, ricercando lo sviluppo di attitudini naturali all'arte. È attraverso un'informazione capillare e apposite campagne educative, condotte soprattutto nelle scuole (dove già dal 1820, anno della riforma, sono entrate nel loro statuto l'importanza della lettura dei grandi autori e la conoscenza dei capolavori artistici come strumento fondamentale per migliorare le menti degli studenti), che in Svezia si è cercato di diffondere la consapevolezza di come l'arte possa realmente contribuire ad un sano ambiente pubblico[1062], e possa essere creatrice di inediti modi di sentire e di pensare, creando nuove realtà, per una sensibilizzazione diffusa: arte intesa quindi sia come gioco ma anche come ausilio di apprendimento.

[1060] Cfr. A. Nyström, *Catalogue 37, Konstprojekt 2007*, Statens Konstråd, Fälth&Hässler, Värnamo 2008, p. 8. TdA.

[1061] È a partire dagli ultimi anni che la Svezia ha iniziato a coinvolgere artisti di altre nazioni per la realizzazione delle opere d'arte pubblica. Ne costituisce un esempio la collaborazione nata nel 2009 con la Finlandia, attraverso l'artista Karina Kaikkonen, per commemorare i 200 anni di divisione delle due nazioni. L'artista in questa occasione ha realizzato l'opera *Framåt,* installazione composta da 29 blocchi di granito posizionati sul terreno. Su alcuni blocchi sono stati posizionati dei blazer maschili che alludono alle precedenti opere della Kaikkonen dove gli abiti di seconda mano sono ricordi di coloro che un tempo li indossavano: in questo caso alludono alla memoria degli uomini che hanno dato alla Finlandia l'indipendenza.

[1062] Molto interessante nell'ambito delle iniziative sviluppate quella del 2006 anno a partire dal quale è stato avviato il *Projekt Portfolio* un vero e proprio archivio che ha dato agli artisti la possibilità di farsi conoscere. L'obiettivo è quello di allargare i contatti per raggiungere anche gli artisti non abituati a lavorare con le istituzioni. Inoltre dal 2009 è stata avviata *Lounge Art* dove i visitatori avranno la possibilità di visionare il materiale degli artisti. Per una documentazione attraverso le immagini si rimanda a www.youtube.com/konstradet.

Tra le iniziative più interessanti, condotte in quest'ottica, quella di aver tentato di unire musei e gallerie d'arte per l'attivazione di programmi educativi architettonicamente integrati che possano rendere le opere accessibili a tutti i cittadini nella volontà di portare l'arte nella vita reale. La programmazione annuale dello Statens, che ogni anno segue un tema differente di sviluppo, è davvero impressionante. Di seguito, attraverso una selezione di opere si è cercato di individuare, anche con il prezioso aiuto dell'ex direttore dello Statens, Mikael Adsenius, quelle più significative, che meglio riuscissero a mettere in luce questa volontà di intervenire per mezzo dell'arte nella riqualificazione di determinati quartieri in diverse città svedesi, condotta all'insegna della varietà sia nell'impiego delle tecniche che delle tematiche. Facendo leva sull'uso della scultura in senso sociale gli artisti si sono impegnati, attraverso le installazioni, a recuperare e sottolineare luoghi, cercando di carpirne lo spirito, ma senza ricercare, in fase di realizzazione, un intervento diretto della popolazione.

È l'invito ad utilizzare l'opera come fosse un piccolo palcoscenico quello di Sture Collin con il lavoro *Arkivet* installato di fronte ad una scuola in un quartiere periferico della città di Örnsköldsvik. L'opera costituita da un basamento circolare, quattro colonne di altezze differenti ed un architrave, vede collocata, su una delle colonne, una scimmia, seduta sopra un teschio e recante in mano una mela, simboli stilizzati attraverso cui l'autore mira a rappresentare la *vanitas*, da intendere come esorcizzazione delle condizioni di vita in periferia e come esortazione a sentirsi orgogliosi del proprio ambiente di vita.

Interessante l'opera di Joachim Carlsson, *Lyckan är en gul kloss*[1063] installata in un parco alla periferia di Haninge, comune situato nella contea di Stoccolma, che invita ad una fratellanza condivisa ed aperta (**fig. 75**). Sculture colorate, poste in diretto contrasto con la forma standardizzata degli edifici residenziali degli anni Sessanta, in cui si collocano, invitano i bambini al gioco e gli adulti ad una riflessione sull'importanza dell'ambiente e della creatività culturale. Un percorso che l'artista conduce dall'utopia all'ottimismo, superando i problemi sociali, il degrado ed il pessimismo moderno, verso una concezione nuova di quartiere, quale rinnovato luogo di inclusione e condivisione.

Johanna Schartau con *Platser jag bott vid*[1064]si inserisce in un complesso residenziale di nuova costruzione a Stoccolma posizionando nel grigio muro di pietra calcarea che unisce gli edifici, *light box* di formati differenti, all'interno dei quali l'artista è andata a sistemare immagini di luoghi in cui ha vissuto (**fig. 76**). Vista da lontano l'installazione dà calore allo spazio, da vicino

[1063] "La felicità è una costruzione gialla". TdA.
[1064] "Luoghi dove ho vissuto". TdA.

invece sembra voler invitare gli abitanti ad affacciarsi su luoghi altri, assumendo quella particolare connotazione di scambio reciproco di esperienze[1065].

Le opere trattate di seguito derivano invece dallo sviluppo, nel corso del 2008, della tematica guida, proposta dallo Statens, 'I confini', intesi come limiti tra le discipline arte, architettura e design. Partendo da domande come 'Quando possiamo parlare di opera *site specific*? Come ci si approccia ad un lavoro così integrato nel paesaggio da rendere difficile un suo preciso discernimento? Come l'arte può continuare ad essere un patrimonio per le generazioni future?' gli artisti hanno collaborato con architetti paesaggisti raggiungendo risultati sorprendenti in cui è il luogo stesso, nel quale si è deciso di realizzare l'opera, ad attribuirle il significato.

L'artista e architetto slovena Marjetica Potrč, insieme a Ana Džokic e Marc Neelen, del team di architetti STEALTH[1066], e all'architetto paesaggista Ingalill Nahringbauer hanno dato vita, per esempio, al lavoro *Fruit and Energy Farms in a Public Square*[1067] realizzato fuori da una scuola a Knivsta, unendo uno spazio per la produzione di energia pulita ad una *fruit farm* (**fig. 77**). Mulini a vento, pannelli solari e alberi da frutto, che costituiscono la verticalità dell'opera, si incontrano con l'orizzontalità delle passerelle in legno che collegano fra loro i diversi elementi, non secondo un ordine casuale ma in maniera oculata pensando a possibili momenti di incontro e scambio in punti prestabiliti dell'installazione: un display posizionato all'interno della scuola riceve aggiornamenti sulla quantità di energia prodotta in un connubio tra arte e concretezza del suo uso. L'opera invita gli studenti e gli abitanti della zona ad uno stare insieme in modo nuovo anche attraverso una mobilitazione su questioni ambientali. L'architettura, che qui non è solamente funzionale, assume valore concettuale nel momento in cui invia il messaggio che anche una comunità nel proprio piccolo possa fare la differenza, e l'arte diviene veicolo di una responsabilità sociale garantendo ai fruitori strumenti per la realizzazione di un progetto tangibile.

Interessante il lavoro portato avanti da Astrid Göransson[1068] in un quartiere residenziale di Karlshamn, cittadina della Svezia meridionale, in cui l'artista ha intervistato gli abitanti per intercettare la loro opinione sulla possibilità di posizionare una statua in legno come abbellimento. Il progetto rientra nella riflessione sul rischio di collocare una scultura in un

---

[1065] Visitando personalmente l'opera e intervistando qua e là i passanti ne è emersa non sono una buona accettazione, ma anche un senso di identità, come risulta dalle parole della studentessa Tea: "Quando la sera torno a casa mi sento meno sola e paradossalmente queste immagini hanno il potere di farmi sentire anche più sicura. Qui a Stoccolma l'arte è parte integrante della città, ti giri e l'arte è lì che ti guarda: noi vogliamo che le cose continuino ad essere così". Interviste effettuate nel corso del viaggio studio a Stoccolma, Dicembre 2010.

[1066] Questi architetti hanno lavorato molto di frequente con le micro comunità alle quali, a loro avviso, spetta il futuro sostenibile su piccola scala e l'auto organizzazione per risolvere piccoli problemi quotidiani. Cfr. www.potrc.org, www.stealth.ultd.net, www.a5ab.se.

[1067] Cfr. AA. VV., *Fruit and Energy Farms in a Public Square*, Statens Konstråd, 2008.

[1068] www.astridgoransson.se

quartiere residenziale senza la necessaria preparazione, ponendo interrogativi anche 'sul quando' l'arte riesca realmente a fare la differenza. Rifiutando interventi incomprensibili ed autocratici la scultura è oggi il simbolo del lento processo interattivo necessario ad una corretta installazione, dimostrando la rilevanza di una programmazione a monte per aumentare l'autostima di un intero quartiere.

Katarina Wiklund e Susanna Wiklund[1069] hanno invece realizzato nel 2008 *Fisksätra mönsterarkiv* (**fig. 78**). Lavorando nel quartiere di Fisksätra a Stoccolma, costruito nel 1972-1974, negli ultimi anni del più grande *housing project* svedese conosciuto con il nome di *Million Programme*[1070], le due artiste hanno chiesto agli abitanti di raccontare le loro storie attraverso oggetti, raccolti poi come un grande archivio presso la Fisksätra Library, secondo una pratica, quella del mettere insieme beni personali molto utilizzata in quelle pratiche dell'arte che cercano di attivare un senso identitario.

In Svezia il concetto di arte pubblica è un qualcosa in continua evoluzione, un'arte spesso difficile da gestire, nelle parole della storica dell'arte Charlotte Bydler[1071] in occasione del seminario *Vår Konst Public* tenuto nel maggio del 2009 a Malmö[1072], ma che si cerca di far nascere attraverso una contrattazione collettiva, in una volontà di generare una sfera pubblica condivisa. Un'ottica di condivisione che emerge come condizione primaria dello Statens che annualmente partecipa alla realizzazione di seminari, invitando docenti, responsabili dei progetti ed artisti, per fare il punto della situazione sui progetti in corso su tutto il territorio svedese. Interessante e degna di nota anche la collaborazione dello Statens con il politecnico KTH (*Kungliga Tekniska Högskolan*) tentando di portare avanti, di concerto con un ambiente universitario, progetti che possano direttamente sondare un sentire comune, al di fuori di comuni routine istituzionalizzate, cercando di agire nella fluidità, intrecciando architettura ed arte, arte e design e creando nuove prospettive sulla public art.

L'esempio dello Statens dimostra come impulsi per un'arte pubblica interessata realmente ad agire sul territorio possano derivare da un'organizzazione governativa eludendo quel concetto che Herbert Marcuse chiama 'tolleranza repressiva'[1073] che se esteso all'arte potremmo

[1069] www.wiklundwiklund.com

[1070] Si tratta dell'ambizioso programma iniziato a Stoccolma nel 1935 da Sven Markelius attraverso la collective house a Kungsholmen e gli alloggi popolari per famiglie numerose a Kristineberg, per cercare di garantire una casa, oggi diritto incluso nella Carta delle Nazioni Unite.

[1071] Storica dell'arte, scrittrice e lecturer presso il Department of Art History, School of Culture and Communication, Södertörn University in Stockholm.

[1072] A. Nyström, L. Mossum, *Catalogue 39, Konstprojekt 2009*, Statens Konstråd, Fälth&Hässler, Värnamo 2010.

[1073] Marcuse accusa infatti i regimi democratici di tolleranza repressiva, evidenziando come attraverso la strategia del permissivismo, consentano sul finale solo ciò che non lede gli interessi del sistema. H. Marcuse, *Tolleranza repressiva*, in R.P. Wolf, B. Moore, H. Marcuse, *Critica della tolleranza*, Einaudi, Torino 1968.

considerarlo quell'illusione che le amministrazioni tutto permettano, regalando l'apparenza di una libertà di scelta, sotto cui si cela invece la mancanza di quegli strumenti necessari ad una scelta consapevole.

La forza dell'arte promossa dallo Statens è nella sua presenza, nel suo esserci, nel suo valore connotativo senza aggiungere, per forza, valore d'uso: un potere che risiede nel farsi veicolo di positività attraverso un'estetizzazione dell'esperienza urbana, che talvolta riesce ad essere catarsi[1074].

[1074] Si veda il saggio di Angela Rui, *La città alla prova dell'arte/The city tested by art*, in "Lotus", n. 142, 2010, pp. 114-123.

3.10 France/dalla *Cité Tony Garnier* alle *Rives de Saône* passando per i *Nouveaux Commanditaires*

Risale agli anni Ottanta in Francia, in consonanza con ciò che accadeva anche nel resto degli Stati europei, quel processo di umanizzazione dello spazio delle città, in cui la periferia grazie al regolamento dell'1% iniziava ad ospitare interventi di natura artistica.

È la città di Lione a presentare casi studio interessanti che rientrano all'interno di una pianificazione generale della città che ha visto, anche in tempi più recenti, una sistemazione urbanistica in cui ogni progetto è parte di un contesto più ampio teso ad una riorganizzazione della metropoli attraverso tematiche che vanno dalla rivitalizzazione degli spazi pubblici, sia nel centro che nei quartieri periferici, alla valorizzazione del paesaggio urbano e la creazione di nuovi poli di sviluppo economico[1075]. È una strategia complessa quella attuata seguendo il motto 'ri-costruire la città su se stessa' con lo scopo primario di combattere il rischio di emarginazione fisica e sociale dei quartieri residenziali periferici[1076].

L'importanza del progetto popolare, di seguito illustrato, è testimoniata dai numerosi riconoscimenti avuti dall'Unesco[1077], dall'Ente nazionale per il turismo e dal governo francese come azione culturale esemplare nell'aver avvicinato l'arte alle classi più popolari[1078].

La *Cité d'Habitations à Bon Marché Etats-Unis* (HBM)[1079] meglio conosciuta con il nome di *Cité Tony Garnier* rappresenta in questo senso uno dei più emblematici casi europei di progettazione *bottom-up*, dal basso, nel tentativo di rigenerazione urbana. Qui attraverso comitati di residenti che hanno sollecitato l'amministrazione comunale, è stato possibile recuperare un quartiere degradato, bilanciando interventi fisici sugli immobili di natura strettamente strutturale con opere di public art create da una cooperativa di artisti, che ha

[1075] M. Bédarida, *Lione: la politica degli spazi pubblici*, "Casabella", n. 629, 1995; E. Marchigiani, *Riqualificazione dei quartieri periferici nella Grand Lyon*, "Urbanistica Informazioni", n. 174, 2000; www.grandlyon.com.

[1076] Importante in questo senso lo Schéma directeur *Lyon 2010*, messo a punto dal Syndacat d'etudes et de programmation de l'agglomération lyonnaise affidato alla Communauté urbaine du Grand Lyon e approvato nel 1992. Si tratta di un documento strategico di politica a lungo termine per lo sviluppo urbano, economico e sociale dell'area metropolitana di Lione. Sono molti gli strumenti di pianificazione messi a punto nello Schéma, tra i più interessanti si ricordano il *Plan Lumière* per la valorizzazione del paesaggio notturno, il *Plan Couleurs* e le *Zones du protection du patrimoine architectural urbain et paysager* per il rafforzamento dell'identità dei luoghi. Cfr. E. Marchigiani, *Lyon 1992-2010. Strategies and urban projects for the contemporary city*, in "Planum. The journal of Urbanism", 2003. http://www.planum.net/lyon-1992-2010-strategies-and-urban-projects-for-the-contemporary-city.

[1077] Ottenuto nel 1991 con l'etichetta di "Décennie mondiale du développement culturel" apporterà al progetto un riconoscimento internazionale e aprirà la strada per la costruzione di sei affreschi internazionali. In questa fase diversi partner privati si uniranno finanziariamente al progetto (Caisse d'Epargne Rodano-Alpi, Lyon Métropole EDF-GDF, Dipinti e ZOLPAN Vinylit).

[1078] 1991 - Label de la Décennie mondiale du développement culturel dell'UNESCO; 1994 - Oscar du Mécénat / Prix Télérama; 2002 - Trophée du tourisme de la Région lyonnaise; 2003 - Le Musée est reconnu d'intérêt général.

[1079] Si tratta di case popolari la cui costruzione vide coinvolto lo Stato che ne promosse e finanziò la nascita.

inoltre portato alla nascita di un museo urbano riconosciuto dall'Unesco e tutelato dalla stessa comunità.

Il quartiere in questione si trova a Lione, città profondamente all'avanguardia nei settori industriali tessile e siderurgico, nell'8º arrondissement ed è stato progettato fra il 1920 e il 1933 dall'architetto Tony Garnier come quartiere atto a garantire agli operai condizioni di vita più agiate, e destinato a divenire simbolo dell'emancipazione di queste nuove classi[1080] che, vessate da condizioni di vita precarie, in un centro storico che non garantiva nemmeno i più elementari servizi igienici, trovarono sollievo in questo nuovo piano urbano. L'idea portata avanti dall'architetto era quella di realizzare un quartiere (progettato per 12000 abitanti arrivò ad ospitarne il doppio) che tenesse in considerazione le esigenze dei residenti rimediando agli errori fatti in passato nella costruzione delle unità abitative per gli operai.

La mancata manutenzione del quartiere realizzato, per anni abbandonato dalle amministrazioni, portò negli anni Ottanta i suoi abitanti a reagire, cercando, attraverso interventi auto organizzati, di riscattare la zona da quell'immagine di periferia e di degrado con la quale inesorabilmente veniva associata. È del 1983 l'organizzazione di un comitato di locatari volto alla promozione di un'azione collettiva rivolta all'amministrazione pubblica, con l'intento di ottenere dall'*Office public d'Aménagement et de Construction (OPAC)* finanziamenti per gli interventi straordinari di riqualificazione di cui il quartiere aveva bisogno. Dopo un'iniziale reticenza dell'OPAC dovuta alla mancata intenzione di investire in edifici troppo fatiscenti che avrebbero richiesto investimenti troppo alti, e agire invece sul loro smantellamento seguito da nuove costruzioni, a seguito di lotte portate avanti dai comitati popolari, nel 1985 l'OPAC concesse un finanziamento di quarantacinque milioni di euro per la ristrutturazione della *Cité*. Partendo da una precisa strategia di lavoro ("noi cominceremo la ristrutturazione dalle case, cominciando dalla pittura dei muri") e rinunciando alla violenza che esprimeva tutto il disagio sociale, gli abitanti faranno appello ad una resistenza artistica: esprimere il malessere non attraverso sommosse, ma incanalandolo nell'arte. Dodici anni di lavori genereranno un approccio inedito fatto di partecipazione e coinvolgimento in prima linea nella cultura, per una valorizzazione che si muove su un doppio binario, sociale e fisico[1081], e che porterà inoltre allo sviluppo della cooperativa di artisti, operante oggi a livello internazionale, conosciuta con il

[1080] Il quartiere si presenta in realtà molto all'avanguardia grazie alla presenza in ogni appartamento di servizi igienici, ma anche elettricità e gas.

[1081] Le operazioni condotte durante questi 12 anni sono state: - Riabilitazione di 1568 appartamenti distribuiti su 49 edifici. Il lavoro si è concentrato principalmente sulle facciate, sulla creazione di servizi igienici, la riabilitazione di aree comuni e l'installazione di ascensori. - Riabilitazione degli spazi pubblici (cortili, giardini, marciapiedi ...), compresa la creazione di nuovi rivestimenti per pavimentazioni, piazze e giardini pubblici. - Creazione del PIMMS (Point d'Information Multi Média Services) per aiutare le persone nei loro rapporti con la Pubblica Amministrazione e le grandi aziende pubbliche. - Creazione di un innovativo centro culturale: il Musée Urbain Tony Garnier.

nome di *Cité de la Création*[1082]. È a partire dal 1988 che la *Cité de la Création* su richiesta degli abitanti realizzerà venticinque lavori[1083] sulle facciate cieche delle case del quartiere, iniziativa che porterà nel 1992 alla nascita del museo urbano, Musée Urbain Tony Garnier (**figg. 79-80**). Museo all'aperto in un quartiere popolare[1084] è il risultato della settimanale partecipazione dei cittadini alle riunioni amministrative e del conseguente raggiungimento, lavorando sul territorio e sulla figura di Tony Garnier, di ruolo di mediatori professionisti e veri destinatari finali delle opere.

Questa iniziativa è riuscita a fare leva su cooperazione e corporativismo, coinvolgendo gli abitanti nella ri-valorizzazione del capitale fisico ed umano, con una prospettiva a lungo termine che ha tentato di plasmare le coscienze, evitando a posteriori un impoverimento di quella dimensione umana che si è cercato, e si cerca ancora oggi, di incrementare. Obiettivo raggiunto anche attraverso una programmazione del museo sul doppio asse sociale e culturale. L'arte è infatti impiegata come supporto alla comunità che si esprime in maniera concreta con un'attenzione particolare a soggetti con difficoltà lavorative o familiari, e con un coinvolgimento in prima persona nelle attività museali condotte[1085]. Arte come supporto, sostegno e sensibilizzazione diffusa per la nascita e la futura tutela di quello che oggi costituisce a tutti gli effetti un patrimonio popolare, attraverso una valorizzazione che viaggia sulla contraddizione del combinare partecipazione pubblica e valorizzazione di opere da museo, secondo una dicotomia non sempre facile da saldare[1086]. Questo progetto ha costituito inoltre uno stimolo importante nella sperimentazione da parte dell'amministrazione

[1082] Questa cooperativa di artisti lavora per un miglioramento artistico e culturale delle città, sia in Francia che all'estero, a Lisbona, Barcellona, Gerusalemme, Vienna per esempio, attraverso decorazioni soprattutto murarie, affreschi, graffiti, tromp l'œil nello spazio pubblico. "*Pour la fierte des populations et le plaisir des visiteurs. Parmi les 580 fresques et trompe-l'œil de CitéCréation, les murs peints identitaires révèlent les mémoires, raniment l'histoire, traduisent en peinturesdes moments de vie, soulignent des identités fortes…Elles participent pleinement à la (re)conquête d'un espace et au renforcement du sentiment d'appartenance*". http://www.cite-creation.com/

[1083] Si tratta di diciannove opere che vanno ad omaggiare la figura di Tony Garnier: 1 murale ricrea l'atmosfera della casa di Tony Garnier; 12 murales presentano la Cité Industrielle, il lavoro teorico più importante dell'architetto; 4 illustrano il grande lavoro portato avanti da Garnier per la città di Lione: la Halle Tony Garnier (ex mercato del bestiame e macello), lo stadio di Gerland, l'ospedale di Grange Blanche e il quartiere degli Etats-Unis. Sei murales sono invece dedicati ad una rappresentazione della città ideale secondo la visione di artisti internazionali provenienti dai sei continenti (Marisa Lara e Arturo Guerrero per il Messico, Gregory Chestakov per la Russia, la tribù degli Warlis per l'India, Youssouf Bath per La Costa d'Avorio, Matt Mullcan per gli Stati Uniti, Abdel Salam Eid per l'Egitto). Due pareti dipinte segnaletiche completano il tutto. http://www.museeurbaintonygarnier.com/

[1084] Comprendente anche una sala espositiva e un appartamento originale restaurato che riporta alle atmosfere degli anni Trenta.

[1085] Come per esempio un'istruzione ad hoc sulla storia e le architetture del quartiere, per conoscere il passato e poter realizzare visite guidate alle opere.

[1086] A. Chevenez, "La 'Cité Tony Garnier' (Lione, Francia): la fabbricazione di una città culturale", in G. Tavano Blessi (a cura di), *Città satellite?Le Laives d'Europa: quale sviluppo attraverso la cultura*, Meltemi, Roma 2006, pp. 115-125.

municipale di nuove forme di pianificazione non più basate sul modello dello *zoning*[1087], ma secondo formule che prevedono agevolazioni e sgravi fiscali alle imprese che contribuiscono al risanamento di aree problematiche[1088].

Agendo sulla storia del territorio e sulla figura di un grande architetto il progetto, attraverso un percorso di conoscenza, ha reso gli abitanti orgogliosi di vivere in edifici di edilizia popolare 'd'autore', portando a quella democratizzazione spesso ben riuscita, come testimonia la riduzione al minimo degli episodi di vandalismo e microcriminalità, e l'indotto di positiva percezione sia interna che esterna. La sua forza risiede dunque nella centralità accordata agli abitanti con l'adozione di un criterio di riqualificazione (tecnica, umana, sociale e culturale) orizzontale che ha permesso nel solo al quartiere ma anche agli stessi residenti, di cambiare:

> "Qui i muri sono la pelle e la memoria degli abitanti, che hanno inventato, insieme agli artisti della 'Cité de la Création", un concetto innovativo teso a facilitare l'accesso all'arte pubblica a tutti quanti, un intento che democratizza la cultura e il patrimonio, che offre chiaramente nuove piste allo sviluppo urbano. (…) Il progetto del museo urbano Tony Garnier, che per molto tempo è stata una delle zone cui lo Stato elargiva più sovvenzioni nell'ambito delle politiche sociali, da due anni sta uscendo da questo scenario, vale a dire che non è più considerato un quartiere a rischio; questo è molto incoraggiante"[1089].

Innovativo e cruciale per i futuri sviluppi di un'arte che desideri mettersi al servizio del proprio pubblico è *Nouveaux Commanditaires*, programma francese oggi diffuso a livello europeo[1090] (**figg. 81-82-83**). Nato nel 1992 grazie all'azione di François Hers, artista e direttore dei progetti culturali della Fondation de France di Parigi, risponde ad una precisa esigenza, quella di soddisfare bisogni specifici esplicitati da cittadini o associazioni, attraverso l'arte, da posizionare negli spazi abitativi o lavorativi degli stessi committenti. Secondo una strategia che

[1087] Strumento urbanistico che consiste nell'andare a definire l'uso di uno spazio secondo destinazioni prefissate. Tecnica largamente impiegata ma della quale è stata dimostrata la non efficienza dovuta alla settorializzazione che comporta.

[1088] A. Valeri, "Il sistema dell'arte contemporanea", in M. Cammelli, P.A. Valentino (a cura di), *Citymorphosis. Politiche culturali per città che cambiano*, Giunti, Firenze 2011, pp. 121-145.

[1089] Alain Chevenez, "La 'Cité Tony Garnier' (Lione, Francia): la fabbricazione di una città culturale", in M. Cammelli, P.A. Valentino (a cura di), *Citymorphosis. Politiche culturali per città che cambiano,* cit., pp. 122-123. Vedi anche A. Chevenez, *From Tony Garnier to the Urban Museum: the birth of a cultural housing project*, in "Museum International", Vol. 56, n. 3, settembre 2004, pp. 77–84.

[1090] Dal 1991 più di 1.000 partner pubblici e privati hanno già preso parte alla creazione di più di 250 progetti, intrapresi dai cittadini lavorando in collaborazione con artisti di fama internazionale in otto paesi europei, come per esempio in Belgio con la coordinazione della Fondation du Roi Baudouin, in Italia dal 2001 con la Fondazione Olivetti o in Germania con la Alfred Toepfer Foundation e il Bundeszentrale für politische Bildung (Federal Agency for Civic Education).

individua principi[1091], differenze e vantaggi[1092] di tale metodo, è la nozione stessa di arte a vedersi modificata, secondo un sentire che non la vuole più oggetto da esporre, ma realizzazione partecipata che permette a chiunque di divenirne committente secondo un meccanismo ben oliato che prevede l'interazione e il coordinamento tra tre figure: il cittadino che diviene committente, il mediatore culturale che interpreta le esigenze dei committenti, l'artista chiamato a realizzare un lavoro nato dalle esigenze dei committenti. Una formula che vuole restituire l'arte alla *res publica* attraverso la figura nuova del mediatore[1093], delicato ruolo che bilancia i desideri della collettività con le necessità di estro e libertà che caratterizzano da

[1091] ***Les principes.*** *La methode repose sur le travail en commun de trois acteurs: un ou des commanditaires, un mediateur et un artiste. Leur action conjointe a pour resultat la production d'une oeuvre d'art. Le commanditaire, avec l'aide du médiateur et sous la forme d'un cahier des charges, exprime une demande. Le médiateur choisit l'artiste susceptible de lui apporter une réponse. La proposition de l'artiste s'inscrit dans cette négociation. Quiconque, seul ou en association, peut être commanditaire. Son engagement lui confère une autorité. Une fois l'accord trouvé, il endosse la responsabilité de ce qui a été négocié. Au cours de ce dialogue entre commanditaire et artiste, l'artiste a d'abord un devoir de compréhension avant de pouvoir assumer pleinement son droit de réalisation. Le médiateur, détenteur d'une expérience des œuvres et des contextes, rend possible le déroulement du processus pendant ces différentes phases.*
L'indépendance et la pertinence de l'intervention du médiateur nécessitent qu'il joue un rôle actif et identifié dans le monde de l'art contemporain. Avec l'aide indispensable d'un organisme privé indépendant, le médiateur doit pouvoir être autonome économiquement et donc, intellectuellement libre. Financées par des fonds privés et publics destinés à l'intérêt général, les œvres appartiennent au domaine public tel que le définit la collectivité mais leur usage est laissé à l'appréciation du commanditaire et de l'artiste.

[1092] ***Les différences et les avantages****. La mise en œuvre de la procédure a permis de vérifier l'existence, dans la société, d'une réelle demande de création contemporaine, d'une capacité à assumer socialement l'expression de cette demande, la dépense financière qu'elle engage et la reconnaissance des formes artistiques actuelles. Ceux qui ont expérimenté cette méthode sont convaincus qu'elle constitue une alternative pertinente aux moyens de production existants. L'alternative ne réside pas dans le remplacement des modes de production utilisés mais dans leur diversification.* ***Les differences.*** *La proposition d'un travail en commun et l'offre faite à tous de participer à la production d'œuvres d'art sont des moyens aujourd'hui originaux de créer un contexte pour l'œuvre. Alors que l'inscription de l'art contemporain dans l'espace public est trop souvent déterminée par des enjeux extérieurs à l'art, ce nouveau dispositif permet à des médiateurs, en confrontation permanente avec les artistes et leurs modes d'action, de resserrer les liens entre les réalités de la société et celles de l'art.*
Dans une situation où les limites de la politique représentative sont de plus en plus manifestes, la procédure répond à l'exigence se faisant jour selon laquelle chacun peut agir en son nom propre et au nom d'une situation, qu'elle soit abstraite ou concrète. ***Les avantages.*** *Chaque commande naît d'un contexte particulier et précis qui permet une reconfiguration permanente des moyens de production. La spécificité des commandes conduit à la mobilisation de personnes et de sources de financement jusqu'alors inaccessibles à l'art.*
La commande apporte au médiateur des satisfactions très différentes de celles auxquelles l'exposition ou la production traditionnelle l'ont habitué. Le dialogue avec l'artiste s'approfondit en s'ouvrant à la complexité des enjeux et des situations qu'amplifie encore la multiplication des intervenants. Pour tous, la commande apporte une précieuse sortie des habitudes et la possibilité de participer à la transformation de son environnement. C'est l'occasion pour tous ceux qui le souhaitent, commanditaires, médiateurs et artistes, de constituer une libre association de personnes et d'inventer une forme de production associée permettant, sans obligation de consensus, la coexistence des conceptions particulières et la capacité à agir ensemble. Cfr. X. Douroux, *Nouveaux Commanditaires en Bourgogne*, Les Presses du Réel, Dijon 2004, p. 7.

[1093] Il mediatore è una figura fondamentale in questo processo. Si tratta di un esperto di arte contemporanea scelto dalla Fondazione sia in base alle competenze nel mondo dell'arte, ma anche attraverso la delicata sensibilità che deve dimostrare di possedere nel mediare e capire le esigenze dei committenti. È lui ad indicare l'artista a suo avviso più adatto alla realizzazione dell'opera e a presentarlo ai committenti. Sul ruolo del mediatore si veda a.titolo, "Questions de médiateurs", in a.titolo (a cura di), *Nuovi Committenti, arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Milano 2008, pp. 157-162.

sempre l'artista, nella volontà di costruire una pertinenza tra intenti e bisogni reali. Arte come bene comune condiviso che mette in discussione tutti gli attori sulla scena, chiedendo ad ognuno di loro di superare le tradizionali gerarchie e barriere che la vedono non connessa dalla dimensione sociale. Una formula che vuole ricollocare l'artista al centro della società e il cittadino al vertice di una nuova consapevolezza che lo faccia sentire protagonista dello spazio in cui vive, attraverso una domanda d'arte. È il valore d'uso a risultare centrale in questa nuova dimensione del costruire artistico, che vede nella collaborazione e nella fiducia elementi irrinunciabili per rinsaldare il rapporto tra arte e società.

Un'iniziativa che come il suo stesso fondatore dichiara deriva dalla volontà di "fare della creazione artistica un progetto collettivo e non più soltanto un'attività solitaria"[1094], in cui l'arte possa divenire anche cartina tornasole dei mutamenti culturali e sociali.

Una sensibilità nuova è quella che anima invece il progetto sviluppatosi sulle rive della Saona, fiume che caratterizza l'identità di Lione. In passato snodo fondamentale per la città come via di trasporto merci, la zona che lambisce è stata negli anni profondamente segnata da quel degrado che con il progetto *Rives de Saône* si cerca oggi di contrastare, in una trasformazione da luogo impraticabile a piacevole passeggiata naturale, storica e culturale, tra monumenti religiosi e siti industriali (**fig. 84**). È ad un programma ambizioso di pianificazione attraverso l'arte pubblica che cinquanta chilometri di litorale (venticinque su ogni lato) sono stati affidati, coinvolgendo diversi distretti della città di Lione, in un processo di riappropriazione delle rive del fiume.

Avviata la prima fase nell'ottobre del 2009 con la definizione di schemi d'intervento negli otto siti che coprono in totale ventidue ettari di terreno, risalgono al 2010 l'apertura del bando di gara per la direzione artistica del programma di arte pubblica, affidata poi a Jérôme Sans, e l'avvio della prima fase di consultazioni in vista del confronto con il *Grand Lyon* e con le esigenze espresse da comitati ed associazioni locali e di quartiere. È invece datata tra l'ottobre del 2010 e l'ottobre del 2011 la scelta degli appaltatori, la selezione di artisti ed opere e l'inizio dei primi lavori, con la consegna dei primi quindici chilometri di passeggiata tra le zone di Confluence e Rochetaillee-sur-Saône[1095]. Suddividendo la zona in otto aree[1096]

[1094] F. Hers, "L'arte come motore della storia", in a.titolo (a cura di), *Nuovi Committenti, arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Milano 2008, p. 25.
[1095] È a partire dal 2016 che inizieranno il lavori per la seconda fase del progetto.
[1096] Le otto aree coinvolte e che hanno ospitato le opere degli artisti sono: 1 *Espace Kitchener-Marchand et bas-port Rambaud*. Il progetto per questa area è portato avanti in sinergia con il progetto di riqualificazione urbana del quartiere Confluence dal team di architetti Georges e Julien Descombes. Cercando di assicurare la continuità dei percorsi pedonali il progetto si ispira alla storia del fiume e al valore economico ricoperto nel corso degli anni, avvicinando in maniera progressiva le passerelle pedonali all'acqua.
2 *Promenade du défilé de la Saône*. Spazio di 2,9 chilometri sulla riva sinistra, costituisce una delle prime aree di sviluppo della città, restituendo un pittoresco panorama sull'intorno. Tale sequenza su cui si affaccia la parte più antica di Lione, con il centro storico patrimonio Unesco, si è rivelata luogo ideale per una

proficua collaborazione tra artisti e architetti. Le opere d'arte sono state affidate al genio di Tadashi Kawamata che ha lavorato cercando di saldare spazi urbani e naturali del sito attraverso l'uso del legno restituito nelle tre opere presenti (**figg. 85-86**): *La double rampe* struttura in legno, che collega ad un parcheggio, è costituito da due rampe che si intersecando di 180 metri di lunghezza. La monumentale opera risponde alla volontà dell'artista di far camminare i visitatori direttamente sul letto del fiume. *Le Balcon* un balcone in legno appoggiato al vecchio ponte d'Ainay nasce per favorire la contemplazione del panorama e modificare la percezione dei visitatori sul paesaggio. *Les planches* piattaforme in legno sospese sul fiume invitano il visitatore a sedersi vicino all'acqua e godere delle giornate di sole.

3 *Débouché de la passerelle du palais de justice*, sito collocato sulla riva destra del fiume si caratterizza per la presenza del ponte che conduce di fronte all'imponente Palazzo di Giustizia. Il progetto portato avanti da architetti ed artisti ha cercato di ridisegnare il luogo puntando su classicismo e verticalità del palazzo. L'intervento artistico sarà realizzato per giugno 2013 dagli svedesi Michael Elmgreen & Ingar Dragset *The Weight of One Self* e prevede la presenza di una scultura di circa tre metri di altezza realizzata in polvere di marmo.

4 *Bas-port Gillet*. Il percorso di 1,9 chilometri inizia sulla riva sinistra del fiume, ai piedi di un granaio del diciottesimo secolo e la sua riqualificazione prevede una reintroduzione di ampi spazi verdi direttamente affacciati sul fiume in una stretta connessione con la città. Le opere artistiche realizzate in questo spazio sono *Nouages* dell'artista argentino Pablo Reinoso un'insolita scultura che si snoda e si interseca lungo le pareti evocando il principio di crescita incontrollata della vegetazione, ma anche l'intreccio delle corde delle imbarcazioni (**fig. 87**), e *le jeu de la vie* dell'artista Meschac Gaba, che consiste in un percorso realizzato attraverso il gioco della campana, dislocato in vari punti della passeggiata, che invita i residenti ad una partecipazione attiva (l'opera sarà consegnata tra il 2013 e il 2014).

5 *Chemin nature*. Spazio in cui natura e città si intrecciano in maniera più decisa, per la linearità che lo contraddistingue è stato indicato come luogo tra i più adatti per camminare, correre o pescare. L'artista camerunense Pascale Marthine Tayou con l'opera *Au fil de l'eau* modificherà il lungo muro che scorre a lato della passeggiata con materiali e colori che lo trasformeranno da spazio impersonale a spazio narrativo attraverso l'inserimento di numerose maschere africane in ceramica. Érik Samakh realizzerà invece *Lucioles aquatiques* piccole opere resistenti all'acqua che immagazzineranno energia di giorno restituendola sotto forma di luce la notte. Sulla riva l'artista installerà invece *Girouettes à crues* grandi massi di pietra collocati su perni di acciao inox che ruoteranno con la potenza delle inondazioni. (consegna opere prevista per giugno 2013).

6 *Ancienne écluse de Caluire-et-Cuire*. Questa zona legata soprattutto ad una tradizione monastica benedettina, ed oggi patrimonio dell'umanità, offre una vista splendida sull'île Barbe, un tempo rifugio dei cristiani perseguitati e isola carica di miti e leggende che la vogliono luogo di sacrifici umani, riti collettivi, feste e processioni. Qui l'artista Jean-Michel Othoniel restituisce la magia ed il misticismo che il luogo evoca attraverso due opere: *Le Belvédère de Caluire* un gazebo realizzato con sfere di vetro di murano colorate da utilizzare come belvedere e *Les lanternes de l'Ile Barbe* tre lanterne colorate di dimensioni differenti realizzate anch'esse in vetro di murano. La consegna delle opere è prevista per giugno 2013.

7 *Promenade de Fontaines-sur-Saône*. Zona di 1,7 km caratterizzata da una forte erosione delle sponde prevede interventi che garantiscano una continuità del percorso pedonale e ciclabile all'interno degli ampi prati che invitano al pic-nic nelle belle giornate di sole. Qui gli interventi artistici realizzati assumono la forma di sculture oniriche invitando all'esplorazione attraverso la fantasia. Le Gentil Garçon, pseudonimo dell'artista Amouroux Julien, lavora con un approccio ludico e divertente, progettando per le rive del fiume quattro opere: *Souvenir du monde inversé*, un albero stilizzato di metallo alto otto metri arricchito nei suoi rami di pesci che alludono alla loro abbondanza nel corso delle piene; *La théorie des noeuds*, in cui nodi di diverse forme e appartenenti a diverse culture saranno sistemate sulla banchina come ormeggio, in un doppio valore decorativo e simbolico; *La sucrerie*, forme verticali colorate escono dalla riva del fiume, allusione a ciminiere in miniatura delle fabbriche presenti e visibili sulla sponda opposta; *Les cercles logiques*, opera simile a tronchi d'albero tagliati che lambiranno le rive della Saona. Tadashi Kawamata realizzerà invece per questo spazio *La Tour Belvédère* una torre di vedetta alta due piani che garantirà una vista spettacolare sul panorama circostante. La consegna di quest'area è prevista in parte per luglio 2013 e in parte per la fine dello stesso anno.

8 *Promenade des guinguettes de Rochetaillée-sur-Saône*. Un'ampia curva convessa di circa 2,2 chilometri costituisce questa sequenza che garantisce la presenza di ampi spazi verdi, terminando la prima parte del progetto per la Saona. Le opere d'arte pensate per l'area sono strettamente connesse con la dimensione di svago e relax che la caratterizza. Gli artisti svizzeri Sabina Lang e Daniel Baumann hanno proposto *Beautiful Steps* una scala a sbalzo sospesa sopra il fiume che non conduce in nessun luogo se non alla contemplazione, offrendo un inedito punto di vista. Le Gentil Garçon ha invece qui proposto *Génialithe* un'opera a forma di meteorite corredato di piccole insenature luminose. Pensato anche come gioco per bambini le sue pareti morbide possono essere scalate. Il francese Didier Fiuza Faustino con *Trompe le Monde* ha realizzato un

l'operazione è stata condotta attraverso una sinergia di coppie di progettisti, paesaggisti, architetti ed artisti coadiuvati dal direttore artistico, (in collaborazione con Jean-Dominique Secondi e l'impresa APC+AIA specializzata nella produzione di opere d'arte nello spazio pubblico), che ha coordinato i vari attori coinvolti, mediando e bilanciando le personalità degli artisti per garantire una coerenza globale, integrando tre aspetti: urbanistico, artistico ed ambientale. È quest'ultimo a costituire elemento distintivo dell'intero processo che, in un approccio multidisciplinare, mira a proteggere un patrimonio ecologico eccezionale e rafforzare la biodiversità attraverso tre sistemi: il consolidamento delle sponde, soggette ad erosione, lo sviluppo della flora e della fauna con la reintroduzione di piante endemiche, la creazione di giardini acquatici e spazi verdi lungo la passeggiata nelle zone maggiormente urbanizzate.

Rinsaldare il legame tra il fiume, gli abitanti ed il quartiere è qui divenuto prioritario: *révéler* e *reconnecter* le parole d'ordine. Attraverso percorsi pedonali e piste ciclabili si è cercato di favorire l'accesso al fiume, ricreando un collegamento con la città, e, in parallelo, di valorizzare il patrimonio presente per recuperarne la memoria. Cambiando spesso paesaggio, passando dal rurale all'urbano senza soluzione di continuità, l'ambizioso progetto si è guadagnato l'appellativo di *River Movie* per aver lavorato, e continuando a farlo, definendo uno scenario iniziale in cui ognuna delle otto *séquences* potesse avere un valore a sé, ma contribuendo a costruire una storia unitaria una volta unite le une con le altre. La volontà del progetto, come sentenzia Jérôme Sans, non è creare un parco di sculture né un museo en plein air, ma scrivere una storia che possa svilupparsi nel tempo, che possa crescere per tappe e per frammenti, ciascuno indipendente, ma tutti collegati, per re-inventare un territorio che consenta nuove pratiche e nuovi usi[1097]. Un regista Sans interessato a scrivere un nuovo capitolo nella storia di Lione, crocevia geografico e culturale[1098], offrendo l'opportunità di inventare un modo di fare arte contemporanea nel paesaggio che per esistere ha bisogno di essere attivata, uscendo dai propri confini e intercettando un pubblico nuovo.

L'arte pubblica si inserisce sulle rive della Saona in maniera strategica, studiata cioè per generare stupore e sorpresa e coinvolgere lo spettatore in esperienze sensoriali ed intellettuali. Il percorso artistico è stato assegnato a Tadashi Kawamata, artista giapponese tra i più esperti conoscitori di spazi acquatici con i quali ha spesso lavorato (**figg. 85-86**). Partendo dal

posto di osservazione in acciaio inox che riflette il paesaggio circostante, in un invito a salire e osservare il fiume dall'alto. Tadashi Kawamata ha invece progettato *La cabane* opera in legno collocata al centro di un verde prato che può ospitare eventi sorprendendo con le proprie forme i visitatori. http://www.lesrivesdesaone.com/

[1097] Cfr. Intervista a Jérôme Sans in Grand Lyon, *Rives de Saône,* Dossier de Presse, 24 maggio 2012, pp. 8-10, anche online http://blogs.grandlyon.com/rivesdesaone/files/downloads/2012/06/20120524_rds_dpprojet.pdf

[1098] Si ricordi la Biennale di Lione o il museo d'arte contemporanea.

rapporto tra il luogo dell'installazione e tutto il contesto circostante ha cercato di sviluppare collegamenti secondo la linea guida sensoriale che ha definito '*Marcher*, *Toucher*, *Voir*', invitando attraverso le proprie opere a camminare, toccare e guardare: ponti, passaggi, passerelle e capanne come punti di vista reali o immaginari fatti di materiali poveri o di recupero, spesso in legno. Su queste linee guida si sono innestate le opere degli altri dodici artisti coinvolti in un rimando continuo tra rurale e urbano, tra natura e città.

Tra i tratti peculiari del progetto l'importanza accordata alla volontà di coinvolgere la popolazione locale con la costruzione della *Maison du Projet Rives de Saône* e l'avvio di una consultazione pubblica. Nata con la volontà di intrecciare arte, architettura e ambiente urbano la *Maison* rappresenta un dispositivo fondamentale di comunicazione, promozione, scambio di opinioni e dialogo con la collettività (singoli individui, scuole, imprenditori, tecnici), ed è destinata ad ospitare una mostra permanente, con pannelli di presentazione di opere, artisti, zone coinvolte e sviluppi futuri, e mostre temporanee su tematiche legate al progetto. In merito alla fase della consultazione, svoltasi tra marzo 2010 e novembre 2011 riunioni tecniche sono state organizzate per esplicitare i bisogni di sviluppo della zona ed illustrare le linee guida del *Grand Lyon* sul progetto, secondo dibattiti tecnici che hanno previsto una prima condivisione tra addetti ai lavori, e l'allargamento, in un secondo momento attraverso una ventina di incontri, al 'grande pubblico'. Parti integranti di questa volontà di rendere il progetto accessibile ai residenti la costituzione di un team di mediatori disposti ad incontri mirati, laboratori educativi, un sito web in costante aggiornamento ed un programma di eventi multidisciplinari, iniziative che possano condurre ad un'arte pubblica, come si legge sul dossier del progetto, intesa come invito *…à la flânerie*, *…au mystère*, *…au voyage*, *…à la nature*, *...à la féerie*, *…au jeu*, *…à la contemplation.*

3.11 Spain/Barcellona, non solo *cuidad mentirosa*

Barcellona rappresenta uno degli esempi europei di città che meglio ha saputo puntare sulla cultura, integrando arte ed infrastrutture[1099], per uno sviluppo economico e sociale che le ha garantito un ritorno di immagine a livello internazionale, un aumento dei posti di lavoro, una serie di servizi incentrati sulla creatività e sull'arte[1100]. Tra gli anni Settanta e Novanta la città ha vissuto un periodo segnato da due eventi, in particolare, che saranno in seguito rilevanti per una sua maturazione culturale: le prime elezioni democratiche dopo la dittatura di Francisco Franco nel 1977, e l'organizzazione dei Giochi Olimpici nel 1992, circostanze che porteranno la città, sul finire degli anni Novanta, a concretizzare un nuovo processo di crescita, sulla base di snodi cruciali.

Innanzitutto il ruolo inedito, attivo, delle istituzioni, divenute punto di raccordo tra le varie realtà culturali, riconosciute come fondanti per la crescita della città, e di coordinamento tra loro, favorendo sia la promozione di grandi eventi internazionali che finanziamenti mirati di sostegno alle iniziative. Determinante in questa prospettiva la figura dell'architetto Oriol Bohigas, responsabile per l'Urbanistica del Comune di Barcellona dal 1980 al 1992, che, animato dal motto 'risanare il centro e monumentalizzare la periferia', ha saputo intrecciare teoria e prassi, progettando la città senza il vincolo di un piano regolatore, considerandola non sistema totale, ma insieme di parti più piccole, identificabili nei quartieri. Il progetto urbano, nato dalla collaborazione tra iniziativa pubblica e privata, diviene, in questo caso, strategia e verifica dei bisogni dei cittadini[1101]:

> "Barcellona dev'essere rigenerata con l'iniziativa della stessa amministrazione, direttamente o rendendo remunerativo l'intervento privato; e per questa operazione è necessario un tipo di progetto completamente diverso dal semplice disegno della nuova viabilità. Occorrono progetti integrati, capaci di risolvere problemi concreti e ben localizzabili; che avviino una dinamica di riqualificazione spontanea, con le risorse esistenti"[1102].

Lavorando sulle infrastrutture Bohigas ha saputo farle diventare piattaforme di interventi urbani ed artistici regolati non più dai vecchi funzionari degli uffici tecnici (tutti licenziati), ma da giovani architetti, che hanno saputo instillare nuova linfa vitale.

[1099] Cfr. R. Ingersoll, *Sprawltown*, Meltemi, Roma 2004, pp. 145-149.

[1100] La dimensione culturale a Barcellona ha giocato un ruolo rilevante fin dal 'Piano strategico della cultura' del 1999, rivisto poi nel 2006 per accrescerne ulteriormente il peso. Cfr. Ajuntament de Barcelona, Institut de cultura, *Pla estratègic de cultura de Barcelona. Nous Accents 2006*, Barcelona, 2006 (www.bcn.cat).

[1101] Strumento importante perché l'apparato amministrativo sia vicino ai cittadini è il decentramento, ossia l'organizzazione dell'amministrazione in maniera tale che le decisioni siano il più possibile vicine alle loro esigenze.

[1102] O. Bohigas, *Ricostruire Barcellona*, Etas, Milano 1992, p. XVI.

Importante anche il ruolo giocato dal *Piano strategico della cultura di Barcellona* (2000-2010), piano pluriennale, esempio di sviluppo socio-economico ricercato attraverso la cultura e momento di incontro tra vari attori che hanno promosso il futuro della città attraverso punti di forza fatti di reti artistiche, parametri di qualità, rispetto delle diversità culturali, garanzia di accesso al sapere, valorizzazione del patrimonio, uso della cultura come strategia[1103]. Non meno rilevanti, nel processo di crescita della città, l'influenza esercitata dall'istituzione nel 1996 dell'*Istituto di Cultura di Barcellona* e nel 2000 dell'*Istituto Catalano per le imprese culturali,* catalizzatori essenziali di cultura a tutti i livelli, ed il ruolo svolto da associazioni private che si occupano della gestione delle attività culturali, di cui la *Fundació la Caixa*[1104] costituisce l'esempio principe.

Se a livello europeo si è spesso considerato il processo di riqualificazione della città di Barcellona un modello *"de trasformación urbana, mejora de la atractividad y la posición estratégica de la cuidad"*[1105], non tutti gli studiosi condividono tale posizione[1106].

Parlando di 'modello Barcellona' si fa riferimento al rinnovamento urbanistico della città, che prevede una costruzione dello spazio differente rispetto alle tendenze contingenti, non orientata, cioè, ad uno sviluppo urbanistico diffuso, ma progettata con una cura tutta particolare per lo spazio pubblico. Se queste sono state le premesse teoriche, nella concretezza ciò si è realizzato soltanto in parte e la città convive oggi con la presenza di ampie fratture sociali, e con una forte gentrificazione che ha colpito i quartieri storici, con progressiva privatizzazione dello spazio pubblico: Barcellona, letta in tale prospettiva, è un marchio

[1103] R. Florio, "Il piano strategico di Barcellona. Una risorsa processuale e un'opportunità istituzionale", in G. Borelli (a cura di), *La politica economica delle città europee: esperienze di pianificazione strategica*, Franco Angeli, Milano 2005, pp. 15-38. Si veda anche M. Cozzio, P. Pizzini, "Cultura e governo pubblico. Le dinamiche partecipative quale tratto emergente degli strumenti giuridici per lo sviluppo locale", in G. Tavano Blessi (a cura di), *Città satellite?Le Laives d'Europa: quale sviluppo attraverso la cultura*, Meltemi, Roma 2006, pp. 47-61. F. Musco, *Barcellona e la Catalogna. Dinamiche territoriali e sviluppo economico*, in "Dialoghi Internazionali. Città del Mondo", vol. 7, Bruno Mondadori, Milano 2008. Per un'attenzione maggiore allo sviluppo strettamente urbanistico della città si rimanda a E. Lovera, "Barcellona: il nuovo polo culturale della Cuitat Vella", in F. Mellano *et alii*, *La città che cambia. Strumenti urbanistici, amministrativi, gestionali e finanziari per la trasformazione delle aree urbane in Europa*, Torino Incontra, Torino 2000, pp. 53-91.

[1104] Si tratta di un'associazione privata che opera in vari settori disciplinari e promuove, in collaborazione con il settore privato, l'uso della cultura come strumento di coesione sociale. http://www.fundacio.lacaixa.es/

[1105] F. Brunet, "Anàlisi de l'impacte económic dels Jocs Olímpics de Barcelona, 1986-2004", in M. de Moragas, M. Botella, *1992-2002. Barcelona: l'herència dels jocs*, Ayuntamiento de Barcelona/Planeta/Centre d'Estudis Olímpics, Barcelona, 2002, p. 270.

[1106] H. Capel, *De nuevo el modelo Barcelona y el debate sobre el urbanismo barcelonés*, "Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales", Universidad de Barcelona, Barcelona, vol. XI, n. 629, 25 gennaio 2006. http://www.ub.es/geocrit/b3w-629.htm

H. Capel, *El debate sobre la construcción de la ciudad y el llamado 'Modelo Barcelona'*, "Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias sociales", Universidad deBarcelona, Barcelona, vol. XI, n. 233, 15 febbraio 2007, http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-233.htm

H. Capel, *El futuro de las ciudades. Una propuesta de manifiesto*, "Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales", Universidad de Barcelona, Barcelona, vol. IX, n. 551, 10 dicembre 2004. http://www.ub.es/geocrit/b3w-551.htm

L. Fracasso, *Barcelona: un modelo en discusión y una realidad sin discutir*, "Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales", Universidad de Barcelona, Barcelona, vol. XI, n. 673, 2006. http://www.ub.es/geocrit/b3w-673.htm

commerciale al quale fare pubblicità, esempio di marketing urbano, in cui il prodotto in vendita è la città stessa. Ad accompagnare tale strategia è la logica del grande evento che permette alla città di esibirsi: artefatto urbano simbolo del *city brand*[1107].

Secondo un interessante saggio dell'antropologo barcellonese Manuel Delgado, *La cuidad mentirosa*, Barcellona rientra all'interno di un progetto di capitalismo finanziario internazionale che ha considerato la città una fonte di arricchimento, aspirando ad una sua trasformazione in articolo di consumo, vetrina fatta di mera decorazione, al servizio degli interessi delle grandi corporazioni multinazionali. Lo studioso spagnolo parla di un modello *"alucinado y visionario de cuidad"*[1108] nato nel tentativo di costruire una città perfetta, una 'contro-città' come la definisce, dove i suoi pianificatori hanno creduto che bastasse la volontà ordinatrice per annullare conflitti e disuguaglianze, un "modello di dispotismo centralizzatore che ha fatto pochissimo per promuovere la democrazia partecipativa"[1109]. L'accusa, mossa agli amministratori, è quella di aver favorito la scomparsa di una società 'naturalmente alterata', attraverso una eccessiva pianificazione, mirante ad annullare le difformità insite nell'urbe, progettandola come una città che sembra voler dimenticare le proprie contraddizioni (i conflitti, le disuguaglianze, i malesseri) a favore del conformismo. È questa la 'città pianificata' a cui Delgado contrappone la 'città praticata', quella fatta dai cittadini che consumano lo spazio.

Coinvolta in un progetto di riqualificazione urbana, dopo un primo momento che è stato solo spettacolarizzazione attraverso l'arte (le sculture di Serra, Oldenburg e Tapies ne sono un esempio) Barcellona è stata capace di rinnovarsi proponendo diversi progetti basati su una progettualità partecipata[1110].

[1107] M. Delgado, "Di cosa è modello il 'modello Barcellona?", in C. Zanfi (a cura di), *Going public '06: Atlante Mediterraneo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006, pp. 190-197.

[1108] M. Delgado, *La cuidad mentirosa*, Catarata, Madrid 2007, p. 12.

[1109] M. Delgado, "Di cosa è modello il 'modello Barcellona?", in C. Zanfi (a cura di), *Going public '06: Atlante Mediterraneo*, cit. p. 195.

[1110] Barcellona può vantare un grande patrimonio nell'ambito dell'arte pubblica, e in merito ai progetti basati sull'interazione, tra i più interessanti si ricordano: *Barcelona Posa't Guapa* (Barcellona Fatti bella) che ha probabilmente coinvolto ogni residente in città. Nella sua volontà non c'era un makeup urbano, ma esigenze più profonde di ripensare l'intero tessuto cittadino e la sua vita culturale. Cfr. I. Rawlinson, "For an Interactive Art", in A. Remesar, *Urban regeneration. A challenge for public art*, cit., pp. 47-51. Interessante inoltre il progetto *Urban Configurations* curato in occasione delle Olimpiadi della Cultura da Gloria Moure nel 1992. In una critica al monumento inteso come simbolo statico, al curatore è stata data la libertà di selezionare un gruppo di artisti per lavorare in un quartiere e creare opere sì permanenti, ma in stretta interazione con la popolazione: "le opere nella prevenzione di un monumentalismo prepotentemente 'interventista' hanno consentito l'emergere di nuove possibilità interpretative, critiche, poetiche ed espressive". Cfr. I. Rawlinson, "For an Interactive Art", cit. p. 48. TdA.
Altro progetto è *Monumentalisation of the Periphery*, anch'esso ha aperto la strada, in termini non solo di un impegno nell'arte pubblica, ma anche di riconoscimento del ruolo da essa svolto nell'ambito della riqualificazione urbana e dello sviluppo dell'identità comunitaria. Cfr. I. Rawlinson, "For an Interactive Art", cit. p. 51.

Tra gli esempi più interessanti e meglio riusciti rientra *Cartografies de la Mina* realizzato come microprogetto parte del programma europeo "*Capital Local con Finalidad Social (CLS)*" coordinato a Barcellona dalla Fondazione CIREM.

Si tratta di un piano di partecipazione cittadina[1111] nello spazio pubblico sviluppato attraverso metologie e laboratori creativi nel quartiere di Sant Adrià de Besòs tra il 2002 e il 2006, gestito dal Centro di Ricerca Polis dell'Università di Barcellona, e integrato nel *Pla de Transformació de Barri* approvato nel 2002 (a sua volta integrato nel *Pla especial de reforma interior-Peri La Mina*) degli architetti Jornet - Llop - Pastor (Premio Nacional d'Urbanisme 2007).

Il quartiere de La Mina appartiene a Sant Adrià de Besòs, municipio dell'Àrea Metropolitana di Barcellona. Quartiere densamente popolato, occupa la riva destra della foce del fiume Besòs, area un tempo paludosa, bonificata alla fine dell'Ottocento e destinata prettamente all'agricoltura. È dall'inizio del XX secolo, con una accelerazione tra gli anni Cinquanta e Sessanta, che la zona ha subito una forte industrializzazione divenendo una sorta di discarica metropolitana, anche a causa della costruzione di specifici impianti idroelettrici ("La Catalana") e per la depurazione delle acque del fiume. Diviso in due parti *Mina Vella* (1955-1967) e *Mina Nova* (1967-1975) il quartiere, a causa della forte migrazione è diventato negli anni Ottanta una sorta di ghetto sociale, svantaggiato anche a causa della posizione decentrata rispetto alla città e l'assenza di efficienti vie di comunicazione. È solo in occasione dei Giochi Olimpici del 1992 che l'area riuscì ad uscire dalla condizione di zona di frontiera, grazie alla costruzione di una tangenziale di collegamento alla città, mentre si dovrà attendere fino al Forum della Cultura del 2004 per arrivare ad un piano di trasformazione globale de La Mina.

L'organizzazione che ha gestito l'*Unitat d'Actuació* chiamata *Peri,* attraverso un investimento di novantacinque milioni di euro fino al 2010, è stato il *Consorci de La Mina* costituito dagli Ajuntaments de Sant Adrià e Barcelona, la Diputació de Barcelona e la Generalitat de Catalunya.

Il processo messo a punto si è sviluppato in due fasi che sono poi confluite in un documento finale, designato dal *Pla d'Accions de Barri,* che ha definito le linee guida per gli interventi negli spazi pubblici del quartiere[1112].

Gli obiettivi dichiarati del progetto sono essenzialmente due: dare strumenti metodologici alla cittadinanza per permetterle di elaborare idee sullo spazio pubblico, e stabilire canali di comunicazione tra gli abitanti del quartiere e le agenzie di riqualificazione del territorio per una nuova organizzazione dello spazio. L'idea portata avanti non è stata, dunque, tanto quella di collocare opere d'arte nel quartiere, quanto coinvolgere i cittadini in una costruzione diretta

[1111] http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/html/7_participants.html

[1112] Si tratta di un vasto piano di trasformazione che ha previsto la costruzione di nuovi edifici, il risanamento dei vecchi e la costruzione di diversi servizi tra cui una biblioteca, centri sportivi e zone ricreative.

dei propri spazi di vita attraverso una collaborazione con le istituzioni, in primis l'università, che hanno garantito non solo l'attivazione, ma anche lo sviluppo e la promozione a lungo termine.

Cercando di ridurre le barriere tra gli abitanti e di arrivare ad una comunicazione sinergica tra cittadini ed amministrazione, il progetto ha tentato di costruire delle proposte che potessero concretamente perfezionare lo spazio urbano tramite un modello partecipativo. Attraverso tecniche di brainstorming, mappe cognitive, mappe di Gulliver, report grafici e fotografici si è cercato di raccogliere il maggior numero di informazioni dalle quali partire per migliorare il quartiere.

Il progetto, sviluppato soprattutto a livello di pianificazione urbana, ha previsto un restyling completo della zona, attraverso il potenziamento delle vie di collegamento, la costruzione di nuovi edifici residenziali, della biblioteca, della stazione di polizia, del palazzetto dello sport ed il rifacimento del degradato parco cittadino.

La prima fase, collocata temporalmente tra il 2002 ed il 2004, potremmo definirla 'dell'osservazione'. Attraverso incontri, forum e seminari si è cercato di analizzare la situazione presente, mettendo a punto obiettivi comuni da perseguire. Si è tentato, come prima cosa, di individuare problemi, potenzialità e lacune dello spazio, sondando i pareri dei cittadini. A tal fine gli artisti Joan Carles Punsola e Lluis Alabern hanno calibrato uno strumento, le *CPBoxes* (*Comments and patterns boxes – Caixes d'Acotacions i Tendències*) attraverso cui si è rivolta ai partecipanti, divisi in quattro gruppi, la domanda "*Qué t'agrada del barri de La Mina?*". Secondo gli ideatori l'applicazione di questa metodologia nei processi partecipatori, garantisce un approccio collettivo e consensuale permettendo l'avanzamento di proposte sullo spazio di vita. I gruppi hanno infatti potuto rispondere in maniera individuale avvalendosi di elementi diversi, denominati *acotación* e costituiti da disegni, foto, testi o piccoli oggetti, da collocare in apposite scatole, e da intendere come strumenti di attivazione di dibattito in merito alle questioni, di volta in volta, sollevate[1113]. Attraverso di essi il gruppo ha realizzato cartine e pannellature destinate a raccogliere ed esporre i risultati nel corso delle *1es Jornades sobre espai públic de La Mina* (21-24 Gennaio del 2004). Le due giornate sono state occasione di presentazione della prima parte del progetto *Cartografies de La Mina* da parte del gruppo di ricerca CR Polis dell'Università di Barcellona[1114], di coinvolgimento attivo della *Plataforma*

[1113] Per l'organizzazione dei risultati si veda: *Informe CPBoxes a l'Ies de La Mina,* gennaio 2003 http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/ies02.pdf;
*Cartografías de La Mina taller sobre espacio público Asociación de mujeres Adrianas***,** giugno 2003 http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/adrianes_03.pdf;
Cartografías de La Mina taller sobre espacio público con profesionales y vecinos del barrio, luglio 2003 http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/hibrid_03.pdf .

[1114] Il Centro è stato istituito dal Consiglio direttivo della Università di Barcellona nel luglio 1999. È un centro di ricerca interdisciplinare composto dall'Università di Barcellona, in particolare Dipartimenti di

d'Entitats i veïns/es (piattaforma di sviluppo degli abitanti del quartiere), e dell'*Associació de Veïns*[1115], associazione dei residenti che ha partecipato all'evento regalando magliette recanti la scritta "*Esta camiseta me gusta limpia, la calle también. La Mina Neta*", come denuncia della situazione di degrado. Ruolo di primo piano in queste giornate anche quello ricoperto dal *Consorci de La Mina* addetto a registrare gli stadi di sviluppo dello spazio urbano del quartiere. Tra le iniziative proposte si ricordano l'allestimento di una mostra dal carattere dinamico e partecipatorio, costituita da 'aree di lavoro' in cui dare suggerimenti per il miglioramento dell'area, la riproduzione del tracciato della futura Rambla verso il mare disegnata a terra con diversi colori, e lo spazio "*Yo propongo*" in cui i visitatori hanno potuto esprimere le proprie richieste verbalmente o graficamente. Le giornate sono state inoltre l'occasione per illustrare le 'linee di lavoro' stilate secondo sette categorie diverse da seguire come supporto nello sviluppo della seconda fase dei lavori:

A: La vivenda in cui sono stati rilevati i problemi inerenti gli appartamenti del quartiere.

B: L'entorn quotidià analizzato secondo tre aspetti: lo spaccio di droga, il degrado, e la mancanza di sicurezza.

C: L'espai públic i el disseny urbà in cui si è rilevata la mancanza di standard di progettazione urbana e la carenza di arte pubblica, da utilizzare invece per creare punti catalizzatori di memoria collettiva.

D: El teixit associatiu i els equipaments con lo sviluppo di associazioni per coordinare gli abitanti del quartiere.

E: La imatge interna del barri portando l'attenzione sull'uso civico dello spazio.

F: El barri i l'administració dove si incita ad una collaborazione tra il quartiere e l'amministrazione.

G: Les relacions externes con uno sguardo rivolto all'immagine del quartiere sia in una percezione interna che in ciò che ne traspare all'esterno[1116]. In questa prospettiva un intervento artistico interessante è stato realizzato nel corso della *XIII Setmana cultural de La Mina* (19-22 maggio 2004) "*Interrogants sobre l'espai públic de La Mina"*[1117] sul viale principale del quartiere, consistente

---

Scultura, di Psicologia sociale, e alcuni ricercatori appartenenti all'Università di Saragozza, Università Politecnica della Catalogna, Complutense di Madrid e del Centro portoghese di Design di Lisbona. La sua area di ricerca è la città in particolare negli aspetti legati alla sostenibilità, la partecipazione dei cittadini, l'urbanistica e l'arte pubblica.

[1115] Si tratta di associazioni nate negli anni del regime franchista che hanno sempre avuto un ruolo importante nell'andare ad orientare scelte urbanistiche e politiche. In merito all'argomento si veda Uniò Temporal d'Escribes, *Barcelona marca registrada: un model per desarmar*, 2004, http://www.sants.org/biblioteca/llibres/Barcelona,%20marca%20registrada.pdf.

[1116] Cfr. N. Ricart, "Art públic, regeneració urbana i participació. El Projecte Cartografies de La Mina", in *On the waterfront*, vol. 12, aprile 2009, pp. 172-186.

[1117] http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/interrogants.pdf

in una serie di banner colorati recanti dodici domande selezionate nel corso delle prime giornate sullo spazio pubblico e ricalcate sui sette punti precedentemente descritti.

La seconda fase del progetto ha visto invece l'organizzazione di undici seminari sullo spazio pubblico condotti attraverso sette gruppi di lavoro. Si è lavorato attraverso il metodo delle interviste per sondare il gradimento dei cittadini sulle ipotesi di progetto approntate e raccolte nella *Compilació dels resultats dels tallers de Cartografies,* confluita nel 2004 nel volume contenente la sintesi del progetto, denominato *Pla d'Accions de Barri*[1118]. Questo documento riflette approcci e prospettive di tutti i partecipanti, rappresentati nelle nuove 'cartografies' (mappe) de La Mina. I progetti attuati in questa seconda fase sono stati molti e di varia natura[1119] a partire da una nuova progettazione del parco del quartiere anche attraverso l'installazione di elementi scultorei[1120].

La fase finale del progetto ha visto la stesura di un Piano d'Azione, che ha portato alla definizione di nove mappe del territorio con le relative problematiche, e l'attuazione degli interventi discussi nel corso delle fasi precedenti e nelle *Jornadas Gerais de Bairro* regolarmente organizzate.

Arte pubblica, spazio pubblico e partecipazione civica sono i tre punti attorno ai quali si è organizzato il progetto, capace di affrontare sfide come il bilanciamento tra interessi globali e locali, un investimento sul capitale sociale, una comunicazione di tipo orizzontale tra cittadini e pubblica amministrazione, un uso della creatività come strumento nel processo di coinvolgimento dei cittadini, che abbandonando il ruolo di intermediari assumono quello di facilitatori[1121]. Attraverso il progetto sono stati inoltre perseguiti obiettivi differenti. Obiettivo partecipazione, potenziando la condivisione dei cittadini che pensano e progettano proposte nel ruolo attivo garantito dalla conoscenza di problemi e necessità di uno spazio che vivono. Obiettivo informazione, cercando di diffondere il più possibile gli obiettivi del progetto nel quartiere attraverso gli stessi abitanti e le associazioni culturali. Obiettivo educazione, con laboratori che possano educare ad una corretta progettazione urbana, anche attraverso seminari presieduti da tecnici della progettazione. Obiettivo diffusione, cercando di far conoscere i risultati ottenuti per intavolare discussioni critiche, perseguito attraverso mostre

[1118] *Línies del Pla d'Accions de Barri* (PAB), 2006. I punti programmatici del progetto sono: Favorire la connessione del territorio; Superare le barriere territoriali; Migliorare la mobilità del trasporto pubblico; Migliorare l'accessibilità al territorio; Migliorare la sicurezza dello spazio pubblico; Migliorare la qualità dello spazio pubblico; Qualificare lo spazio pubblico; Migliorare la diversità dello spazio pubblico; Migliorare la gestione degli spazi periferici; Migliorare la gestione energetica. Per approfondimenti in merito a ciascun punto si veda: http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/pamin2.pdf

[1119] http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/html/9_fase2.html

[1120] *Cartografíes de La Mina Fase 2, Group de Dones Iris, Plataforma d'Entitas I Veïns/es del Barri de La Mina,* http://www.ub.edu/escult/mina/cartografies/documents/fase2/parc_besos.pdf

[1121] E. Remesar, E.Pol, *Taller de participatión cuidaddana: Repensar el Río, Sant Adrià de Besòs*, Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona 1999 (CD-ROM).

organizzate per veicolare i progressi fatti con garanzia di diffusione assicurata dall'impiego dei media.

Sulla stessa scia si è mosso il progetto *Baró de Viver*[1122] realizzato tra il 2004 e il 2010 nell'area di Sant Andreu, distretto a nord ovest di Barcellona. Quartiere di circa 2500 abitanti, costruito a partire dal 1929, durante la dittatura di Primo de Rivera, attraverso quella tipologia di abitazioni conosciuta con il nome di '*Cases barates*'[1123], ha subito tra il 1985 e il 1999 un rinnovamento completo, in cui nuovi edifici sono andati a sostituire le vecchie abitazioni. Oggi il quartiere presenta le problematiche tipiche di una zona di periferia come degrado avanzato e mancanza completa di adeguata pianificazione: *'No querría ofender a nadie, pero la primera vez que fui al barrio de Baró de Viver pensé que era el fin del mundo'*[1124]. Anche in questo caso partendo dai bisogni concreti espressi dai cittadini, attraverso la partecipazione di attori differenti[1125], e il coinvolgimento della Facultat de Belles Arts di Barcelona, del Grup de Recerca Polis e l'Associació de veïns del Baró de Viver, si è cercato di sviluppare proposte per migliorare la percezione interna ed esterna del quartiere ed ottenere spazi pubblici di qualità[1126]. Secondo il motto '*Junts podem transformar el barri, participa-hi!*'[1127] e attraverso workshop, forum di quartiere, *CPBox* sono state individuate tre zone critiche, che si è cercato di migliorare: Cuitat d'Asunción Rambla, La Plaça Baró de Viver e Sortida de Metro Baró de Viver. La prima una rambla ubicata tra il passeig de Santa Coloma e il carrer Tucuman, rappresenta uno spazio da modificare attraverso un miglioramento della viabilità ed una messa in sicurezza dei pedoni, un nuovo mobilio stradale, un brand identificativo del Baró de Viver (*BdV*), una pavimentazione colorata, ed un monumento dedicato alle '*Cases barates',* tutto portato avanti con una partecipazione attiva dei cittadini avvenuta nel 2004[1128] (**figg. 88-89-90-91-92-93**). Gli interventi progettati invece per la piazza hanno riguardato l'individuazione di aree specifiche destinate al piacere e allo svago, come un parco per bambini ed uno skate park per i giovani. L'ultima area interessata ha cercato di affrontare la mancanza di coesione tra la stazione metropolitana ed il quartiere, rispondendo sia al degrado diffuso a livello di impatto visivo, che all'insicurezza

[1122] Per le informazioni sul progetto si ringrazia la professoressa Nuria Ricart dell'Università di Barcellona. Cfr. anche http://www.ub.edu/escult/index_participacio.html

[1123] Case a basso costo divenute simbolo del quartiere.

[1124] Frase riportata sul blog del quartiere e attribuita allo scrittore e studioso spagnolo Josep Mª Huertas a cui si deve l'elaborazione di *Artpublic*, un catalogo digitale di più di 1.000 sculture presenti a Barcelona. http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambiaIdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome

[1125] Pii Margall neighbourhood association, Sant Andreu District, Youngsters Group, Civic Commission, Baró connecta't, Esperanza School, Combat Club, Petanque, Neighbourhood Elderly Centre, Neighbours of Baró de Viver.

[1126] È qui possibile trovare una documentazione video sulla ricostruzione storica del quartiere attraverso l'intervento degli abitanti. http://www.ub.edu/ubtv/ubtv_veurereg.cgi?G_CODI=02075&G_USCODI=170707

[1127] 'Insieme possiamo trasformare il quartiere, partecipa!'. TdA.

[1128] http://www.ub.edu/ubtv/ubtv_veurereg.cgi?G_CODI=01882&G_USCODI=73955

percepita dalla popolazione. Anche in questo caso sono stati attuati processi di riqualificazione dello spazio perseguiti attraverso nuovi arredi urbani, nuovi alberi impiantati e un intervento artistico *Mural de la Memòria* sul muro acustico collocato a *Santa Coloma Road* ben visibile dall'accesso alla metropolitana[1129] (**fig. 94**). Anche nel progetto *Baró de Viver* come per *Cartografies* sono state diverse le *Jornadas de Participación* organizzate come strumento per sondare l'immagine e il sentire del quartiere, sfociate anche nell'organizzazione di eventi artistici come l'esposizione fotografica *EL BARRI, Baró de Viver parla en imatges* inaugurata l'8 aprile del 2011 al Centre Cívic de Sant Andreu con lo scopo preciso di '*contribueix a incrementar l'orgull d'identitat d'aquest barri*'[1130] attraverso fotografie fornite dagli stessi abitanti.

Il riscontro del grande entusiasmo sembra ben riassunto dal commento lasciato sul blog dedicato al progetto da un suo abitante, che perentorio chiosa: '*El mejor barrio de toda cataluña*'.

Questi progetti hanno utilizzato pratiche che vanno a delineare diverse strategie di intervento, tutte collegate ad una idea partecipativa di rigenerazione, che riconosce nei residenti possibili potenziali esperti della gestione pubblica, capaci di proporre e valutare le condizioni dello spazio pubblico agendo in maniera idonea nel momento in cui hanno a disposizione i giusti strumenti.

L'arte in questo processo partecipa in quanto dimensione creativa, come strategia d'azione che stimola la fantasia degli abitanti, a cui è chiesto di stabilire relazioni, ed è proprio la complessità della gestione urbana della città contemporanea ad aver suggerito meccanismi inediti di facilitazione comunicativa, regalando a chi uno spazio lo vive il ruolo di protagonista nell'appropriazione e nella coesione del territorio.

I progetti sono inoltre riusciti a garantire degli effetti a lungo termine generando processi di auto organizzazione tra i cittadini, che con una consapevolezza rinnovata hanno rivolto le conoscenze acquisite in questi anni ad altri progetti di riqualificazione partecipata.

[1129] *Citizen participation. Challenges and opportunities*, http://www.ub.edu/escult/baro/grc-cer_br.pdf
[1130] http://www.ub.edu/ubtv/ubtv_veurereg.cgi?G_CODI=01887

3.12 Denmark/ *Trekroner*

Parlare del rapporto tra l'arte e la città significa parlare anche delle connessioni tra l'arte e l'architettura, implicando una considerazione che Franco Purini vuole univoca nell'essere entrambe legate all'idea di fisicità, e biunivoca in quanto nell'architettura tale fisicità si esprime in un inglobare al suo interno, mentre nell'arte diviene agente esterno, come lettore, fruitore o interprete[1131]. È uno stretto nesso tra un piano urbanistico ed un piano artistico quello che è venuto a delinearsi nel caso studio danese in oggetto.

"*Ny Ny kunst Byrum Kunst i Trekroner*"[1132] è un piano presentato ed approvato nel 2002 dal *The Danish National Arts Foundation*, sviluppato a partire dal 2001 dal curatore ed artista Kerstin Bergendal e coordinato dal pianificatore comunale Peter Schultz Jørgensen, caratterizzato da opere semipermanenti, temporanee e mostre che accompagnano lo sviluppo di una zona residenziale in via di pianificazione e costruzione nella parte est di Roskilde, città non lontana da Copenhagen. È a partire dal 1999 che un nuovo piano urbanistico per il quartiere Trekroner è stato elaborato, attraverso la collaborazione tra l'ufficio tecnico del comune e l'architetto paesaggista Ib Asger Olsen con un'attenzione particolare riservata alle infrastrutture, al paesaggio ed a una precisa organizzazione operata attraverso una distinzione in spazi differenti, delimitati, anche visivamente, con cinte di verde. La zona, che ha previsto la costruzione di 3000 abitazioni, secondo un concept caratterizzato da interessanti variazioni architettoniche, nasce infatti per ospitare fino a 20000 nuovi residenti nell'area circostante Roskilde University Centre, connettendo le case con il lago artificiale prossimo al complesso universitario. Dello stesso anno la decisione da parte del comune di commissionare, attraverso un incarico esterno, un Art Plan[1133]. Con l'appoggio del Danish Arts Foundation (DAF)[1134], nello specifico del dipartimento per l'*Art in Public Space* sono state formulate idee e proposte su come l'arte contemporanea potesse essere integrata in una zona in espansione, con la scelta, da

[1131] Arte come servizio, arte come comunicazione, arte come fuori e non più solo come dentro, arte come interscambiabilità, arte come mistero sono i concetti chiave che trapelano dal saggio. Secondo Purini se l'architettura si fa, e deve rimanere, nella concretezza, l'arte al servizio della città può trovare la sua ragione d'essere non nel consumo ulteriore della sua visibilità, ma creando un'arte nuova fatta di mistero e di eversione. F. Purini, "Arte e architettura tra mistero ed eversione", AA.VV., *Arte Architettura*, "Architettura e Città", n. 1, Di Baio Editore, Milano 2006, pp. 43-45.

[1132] "New Art, New Urban Areas Art in Trekroner". Il piano ha previsto un budget di 18.5 milioni di euro da utilizzare nell'arco di tempo 2001-2013. Il progetto ha visto una interruzione nel 2006 a causa della fusione di Roskilde con altri due comuni, Gundsø e Ramsø, avvenuta a seguito della riforma amministrativa del 1 gennaio 2007. In questo frangente il Dipartimento di Pianificazione Strategica venne improvvisamente chiuso, ed i finanziamenti e progetti per l'arte bloccati, per essere avviati di nuovo circa un anno e mezzo dopo. Il piano è stato pubblicato come testo nel maggio del 2002 per le edizioni Forlaget Politisk Revy con il titolo di *Ny billedkunst, nye byrum, kunst i Trekroner*.

[1133] L'Art Plan opera all'interno del comune, ma mantiene un certo grado di autonomia. Anche nel suo finanziamento una parte è sponsorizzata dal comune, una parte è finanziata da sponsor esterni progetto per progetto.

[1134] Vd. *quivi* § 4.2.

parte di una commissione[1135], ricaduta sul progetto presentato da Kerstin Bergendal, nominata *lead arts consultant/commissioner*[1136]. La posizione di Bergendal risulta privilegiata: come insider-outsider rispetto al sistema e artista essa stessa, si muove in un terreno neutro, dando una prospettiva inedita ai processi decisionali. Il suo Art Plan parte innanzitutto dalla volontà di realizzare un piano operativo per integrare l'arte contemporanea nelle nuove aree urbane, evitando le forme di arte pubblica più tradizionali, come la scultura pubblica permanente. Utilizzando le parole della curatrice il suo progetto è partito da una considerazione dell'arte quale 'contributo al senso di identità locale in una nuova area urbana, suggerendo espressioni d'arte contemporanea piuttosto che una selezione di spazi per opere monumentali'[1137], garantendo agli artisti, in una individuazione dell'intervento più opportuno, sia prima che durante la costruzione dell'area, una considerazione pari a quella delle altre figure di professionisti coinvolti[1138]. Il progetto, che ha visto lavorare in sinergia artisti, architetti, paesaggisti, urbanisti, politici, residenti, scuole, università e musei, secondo un'idea di arte che non vuole essere semplice monumento inteso come abbellimento, rappresenta un modello produttivo di partecipazione locale in cui gli abitanti della zona sono stati invitati a presentare proposte concrete, sottoposte con la collaborazione del curatore, al vaglio comunale per una loro selezione.

Il Kunstplan di Bergendal, come pianificazione a lungo termine fino al 2013, non prevede di proporre artisti stabiliti ed invitati a priori, ma suggerisce di modulare la loro scelta, di volta in volta, individuando quelli più adatti, in una attenta considerazione del loro percorso professionale e del luogo di azione. Singolari i rapporti creatisi, da principio, tra curatore, artisti ed architetti. Il primo dopo aver stilato per ogni progetto una lista di tre artisti, ha lasciato all'architetto la decisone ultima in una scelta ponderata di quello che a suo avviso potesse essere più adatto a restituire in modo migliore il sentire di una determinata progettazione, lavorando insieme nel modo più efficace. Secondo Peter Schultz Jørgensen alla base del progetto c'è la volontà di creare un rapporto nuovo sia tra artisti ed architetti, sia tra

[1135] La commissione era composta da rappresentanti del comune di Roskilde nelle persone di Martin Holgaard, direttore del Dipartimento di Pianificazione, Ole Moller, direttore del Dipartimento Tecnico, Stig V.S. Hansen, direttore del dipartimento culturale, Peter Schultz Jørgensen, planner del Dipartimento di Pianificazione e Marianne Bech, direttore del Museo di arte contemporanea di Roskilde.

[1136] Oltre a Kerstin Bergendal l'altra proposta fu formulata dall'architetto paesaggista Jeppe Aagaard Andersen.

[1137] Kerstin Bergendal in Paul O'Neill, "Interview with Kerstin Bergendal", Copenhagen, 14 dicembre 2008, http://urban-matters.org/wp/wp-content/uploads/LPT-Interview-.pdf, p. 1. TdA.

[1138] Da una relazione di valutazione sul progetto condotta nel 2005 risultano posizioni discordanti sulla dinamica temporale di coinvolgimento degli artisti. Tra loro alcuni hanno sostenuto che sono stati chiamati a lavorare quando gli architetti avevano già iniziato a costruire, mentre altri lamentano di essere stati portati sul posto con troppo anticipo, quando ancora nessuno si era stabilito lì, precludendo loro qualsiasi dialogo con gli abitanti. Cfr. C. Bech-Danielsen, L. Brinkgaard, *Evaluation of the Public Art Plan for Trekroner*, ricerca condotta per il Danish Building Research Institute nel 2009. http://vbn.aau.dk/files/18753512/SBi_2009-23.pdf

artisti ed abitanti, cambiando un processo di ideazione che trova solitamente il suo incipit nel lavoro di urbanisti ed architetti[1139]. Questo ha garantito un'esperienza preziosa sia ai residenti, parte integrante della pianificazione a lungo termine[1140], che agli artisti che hanno avuto la possibilità di acquisire competenze sperimentando come, in realtà, lavorare nello spazio pubblico significhi anche scendere a compromessi che spesso hanno a che fare con la dimensione economica[1141]. Gli artisti sono quindi fin dall'inizio consapevoli che si tratterà di un lavoro di negoziazione in cui dovranno rispondere non solamente a proprie esigenze, ma operare in accordo e sinergia con altre competenze, come parte di un processo in mutamento continuo. Chiaramente, come gli stessi realizzatori hanno sottolineato, un approccio del genere non apporta solamente vantaggi, ma evidenzia anche punti deboli derivati dalla natura informale ed aperta del piano.

Finanziato dal comune di Roskilde con l'intento di rendere meno traumatico e donare una complessità nuova al Master Plan, il Kunstplan prevede una critica all'omogeneità e standardizzazione dei piani urbanistici tradizionali, e uno stimolo ad un'azione urbanistica che possa muoversi su più piani, coinvolgendo differenti ambiti. Il lavoro degli artisti ha saputo infatti regalare un'ottica nuova e trasversale sull'identità locale, secondo tre strategie definite all'interno del *Kunstplan* per uno sviluppo preciso del progetto. Queste rappresentano tre *tracks* differenti attraverso cui guardare i processi di pianificazione e sono: *dare forma ad un luogo (track one)*, con l'individuazione di specifici punti fisici di interesse, da intendere come focus di lettura di un determinato spazio, e da identificare in un momento in cui la dimensione concreta è ancora in fase di definizione. La seconda strategia, *attivare un luogo (track two)*, fa invece riferimento all'importanza di opere temporanee in un processo di costruzione di aree urbane in cui si richiede all'artista di lavorare in accordo con la dimensione del quartiere, valorizzando proprio quel locale che troppo spesso non viene considerato nei processi di pianificazione, permettendo, attraverso l'organizzazione di seminari, workshop, mostre e incontri vari, una riflessione per i pianificatori, i politici e gli abitanti su cosa sia Trekroner, cosa potrebbe diventare, e su come possa essere potenziato. La terza strategia, *scrivere la storia di un luogo (track three)*, riguarda invece l'importanza di valorizzare attraverso le immagini il passato ed il presente. La raccolta di frammenti storici sotto forma di memorie digitali, ha portato

[1139] Peter Schultz Jørgensen in Paul O'Neill, "Interview with Peter Schultz Jørgensen", Roskilde, 20 novembre 2008.

[1140] *"One core essence of the durational in the Trekroner Art Plan is that it is, in fact, realised as a planned long-term process, appearing within a larger planned long-term process"*. Kerstin Bergendal in Paul O'Neill, "Interview with Kerstin Bergendal", Copenhagen, 14 Dicembre 2008, http://urban-matters.org/wp/wp-content/uploads/LPT-Interview-.pdf

[1141] L'artista Nils Norman in Paul O'Neill, "Interview with Nils Norman", London, 13 gennaio 2009. A partire dal 2002 il comune di Roskilde ha modificato le procedure di acquisto dei terreni della zona ed ha incoraggiato i costruttori ad avvalersi di figure di artisti per un inedito sviluppo urbanistico.

Bergendal a pensare al progetto *The Memory Box*, primario e funzionale a preservare e ricostruire un'identità che guarda al passato per migliorare il futuro. Strutturato come documentazione del processo in atto ha previsto il mettere insieme materiale fotografico e cartaceo dei progetti, restituiti poi, sotto forma di esposizione, in un padiglione pubblico[1142].

Tra il 2002 ed il 2006 diverse proposte, (rientranti all'interno della *track one*) al confine tra l'arte, il design e la pianificazione urbana sono state messe a punto. Tra queste si ricordano *Lykke, Lyt and Cirkel* del 2003 di Marianne Jørgensen in collaborazione con il gruppo di architetti Arkitema (**fig. 95**), che ha agito nel complesso di case popolari Solparken, installando nel cortile centrale del complesso ciottoli incastonati nell'erba a scrivere in corsivo le parole *Lykke* (felicità) *Cirkel* (cerchio) e panchine in granito incise con la parola *Lyt* (ascolto) nella creazione di un percorso, tra i blocchi residenziali, che conduce a spazi comuni destinati alla socializzazione.

Balconies di Katya Sander, in collaborazione con gli architetti Jensen+Jørgensen+Wohlfeldt (JJW Arkitekter), è un progetto realizzato nel complesso residenziale di Kløverparken nella parte sud-ovest di Roskilde e consiste in balconi pensati come estensione di ogni singolo appartamento, realizzati come struttura semi-indipendente dalle facciate, composta da moduli colorati sostenuti da montanti in acciaio: la loro particolare conformazione come una sorta di appendice ha garantito un'interazione con gli altri residenti (**fig. 96**).

Jonas Maria Schül è un artista ed architetto paesaggista che ha contribuito al piano per Trekroner attraverso lo studio di zone destinate alla socialità in prossimità di blocchi abitativi adibiti a residenze per studenti. Ha quindi pensato una passerella centrale di raccordo aggettante su un lago artificiale, da ricoprire di fiori selvatici ed erbe commestibili seguendo l'idea del giardino sostenibile.

Interessanti progetti di illuminazione quelli realizzati da Peter Holst Henckel nel complesso residenziale Kartoffelrækkerne, da Frans Jacobi nei cortili di una residenza per studenti in cui grandi lampadine-sedili sono stati installati per garantire spazi di condivisione, da Ane Mette Ruge con un sofisticato cablaggio attraverso una rete sotterranea, e da Jørgen Carlo Larsen che ha studiato l'impianto di illuminazione ambientale in prossimità della zona commerciale, realizzando una scultura tubolare alta otto metri corredata di cavi luminosi che restituiscono la luce in maniera diffusa. Freddy Fraenk, proposto non da Bergendal, ma scelto direttamente dagli architetti Vandkunsten, ha lavorato in una zona residenziale dando forme artistiche dal forte accento minimalista a spazi all'aperto, tra cui una zona bowling, un parco giochi destinato ai più piccoli e una struttura per le arrampicate. Interessante il lavoro di Nils

[1142] http://kerstinbergendal.com/2012/07/29/the-memory-box-project/

Norman in collaborazione con l'architetto Ib Asger Olsen che ha progettato un sistema di passerelle lunghe ottanta metri realizzate come attraversamento di un lago artificiale e punto di raccordo tra il Roskilde University Centre ed il nuovo complesso residenziale (**fig. 97**). Purtroppo ad oggi diversi progetti della *track one* restano ancora da realizzare (come la casa ad impatto zero di Bergendal o la facciata fluorescente di Claus Egemose) e quelli della *track two* e *track three* sono ancora in via di sviluppo, costituiti da un approccio basato su lavori temporanei, workshop e l'avvio del progetto *The Memory Box*.

Il punto di forza del Kunstplan può essere ravvisato nell'aver generato un'accezione di luogo più aperta e mutevole, fatta di spazi socialmente creati, che si evolve in rapporto alla vita quotidiana, in una identità che viene costruita in maniera creativa e stratificata, legata all'esperienza ed alla memoria secondo una elaborazione allo stesso tempo intima e collettiva. Il coinvolgimento dei residenti è stato attuato su più piani, sia attraverso la creazione di un consiglio locale temporaneo, preposto a monitorare le future attività a Trekroner, sia attraverso l'organizzazione di incontri pubblici, workshop, (come quello di cinque giorni tenutosi nel 2002 con i progettisti Jan Bille e Henrik Valeur, intitolato '*A network of sites and connections*'[1143]), conferenze (come quella del 2005 '*Ethical Approaches to Town Planning*'), e mostre temporanee (come quelle del 2002 tenutesi l'una presso il museo di arte contemporanea e l'altra negli spazi pubblici di Trekroner).

Volendo tracciare un bilancio complessivo dell'intera operazione è la stessa curatrice ad averne fatto emergere luci ed ombre. Tra le prime c'è sicuramente l'aver aperto la strada ad un tipo di pianificazione nuova in Danimarca, divenuta esempio per progetti anche in altre aree, come ne sono testimoni lo sviluppo culturale ed infrastrutturale del Musicon, o l'importanza assunta dagli artisti nella pianificazione dei quartieri nelle città di Odense, Helsingør e Køge[1144]. Tra le seconde l'aspetto più carente del progetto risulta essere, come la stessa Bergendal dichiara[1145], il problema dei finanziamenti, significativi solamente nel corso dei primi due anni, e piuttosto limitati negli anni successivi, condizionati dalle disposizioni dei massimi dirigenti del comune e non garantiti in modo continuativo. Questo ha inficiato non poco l'intero andamento del piano, strutturato, fin dai presupposti, con obiettivi da riscontrare sul lungo termine.

L'arte è stata qui utilizzata come viatico per uno spazio sociale, come campo aperto di azione, per il suo valore differenziale, come mezzo per contrastare quella fissità, rigidezza e predeterminazione di un nuovo sviluppo urbano, nel suo valore di apporto di complessità e

[1143] Cfr. http://uid.dk/files/3krW.pdf e http://coma.uid.dk/files/5_dages_debat.pdf
[1144] www.musicon.dk/webtop/site.aspx?p=10839
[1145] Kerstin Bergendal in Paul O'Neill, "Interview with Kerstin Bergendal", Copenhagen, 14 Dicembre 2008, http://urban-matters.org/wp/wp-content/uploads/LPT-Interview-.pdf

coinvolgimento degli abitanti. L'intervento artistico vuole inoltre essere un modo di ripensare la città, un attraente *add-on,* garanzia per i futuri acquirenti di aumento di servizi ed infrastrutture assicurati da una doppia pianificazione, urbanistica ed artistica che fin dagli inizi ha operato in parallelo: "*Kunstplan Trekroner as an art project forming 'place' through social praxis between the gaps of a planning process*"[1146].

[1146] Cfr. P. O'Neill, "Trekroner Art Plan", in C. Doherty, P. O'Neill, *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art*, Valiz, Amsterdam 2011, p. 142.

CAPITOLO IV

Modalità di finanziamento della public art

4.1. L'Italia e la legge del 2%. Una cronistoria.

"L'integrazione delle arti costituisce un'esigenza vitale della cultura artistica moderna e del suo sviluppo nel senso di una maggiore funzionalità sociale dell'arte (…) Una delle obiezioni più frequenti contro la tesi, teoricamente inattaccabile, della cooperazione in fase progettistica è che, in questo modo, sarebbero gli architetti a scegliere gli artisti e ad approvare o respingere il loro lavoro. Se lo scopo non è di distribuire un po' di denaro tra gli artisti, ma di giungere a risultati artistici di valore, è inevitabile che sia così"

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

È a partire dagli anni immediatamente precedenti il dopoguerra che si intensificò in Italia una politica per l'arte, volta, in un clima di profondo controllo e censura, a fornire un sostegno statale agli artisti[1147], e tre sembrano essere stati i passaggi cruciali sulla via dell'approvazione della legge nota come *due per cento*; legge con forte connotazione celebrativa, che riserva il due per cento delle somme destinate alla costruzione degli edifici pubblici all'abbellimento degli stessi, siano essi scuole, carceri, ospedali, stazioni ferroviarie.

Il primo passaggio fu l'accendersi di un dibattito sul rapporto tra architettura ed arti figurative[1148], merito della Fondazione Alessandro Volta attraverso la promozione, nel 1936, del *Convegno di Arti: rapporti dell'architettura con le arti figurative*[1149], presso la Reale Accademia d'Italia, dando seguito alla proposta del 1934 di Alessandro Pavolini di destinare una parte del costo degli edifici pubblici a opere d'arte decorative. Il VI convegno Volta, presieduto dall'architetto Marcello Piacentini, ospitò personalità importanti ed influenti nel panorama artistico ed architettonico del tempo, tra cui Giò Ponti, Le Corbusier, Roberto Papini, Filippo Tommaso Marinetti, Felice Casorati, Gino Severini, Ferruccio Ferrazzi, Leo Von Koenig, Ivan Mestrovich, e mise in evidenza la problematicità dei rapporti tra l'architettura e le altre arti, a favore di un ritorno alla monumentalità, raggiungibile solamente attraverso un rinnovato connubio tra architettura e pittura[1150]. In realtà questa esigenza sembra essere la risultante di un

[1147] A tal proposito si veda E. Cristallini, "Un'inchiesta sull'arte fascista", in S. Lux, *Avanguardia, tradizione, ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Bagatto Libri, Roma 1990, pp. 93-96.

[1148] A. Tatò, "L'arte nella città, l'artista nella città", in A. D'Elia (a cura di), *Pensare la città*, Manni Editori, Lecce 1997.

[1149] *Convegno di Arti: rapporti dell'architettura con le arti figurative*, 25-31 ottobre 1936, Reale Accademia d'Italia, Roma 1937; si veda inoltre C.F. Carli, "Il Convegno Volta del 1936", in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni (a cura di), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, (cat. mostra Palazzo della Permanente, Milano, 16.10.1999-3.1.2000), Mazzotta, Milano 1999, pp. 97 e sgg.

[1150] È Marcello Piacentini in occasione del citato convegno a manifestare tale esigenza, affermando: "I problemi tra l'architettura e le altre arti costituiscono oggi uno dei più gravi e pressanti problemi dell'arte, e soprattutto della pittura. A differenza delle altre arti, che hanno quale più quale meno, un binario su cui scorrere, la pittura si trova oggi in uno stato di grande disagio e di grande disorientamento. (…) Si è veduto che soltanto nel secolo XIX, e specialmente nella seconda metà, s'è avuto questo spettacolo caotico di un succedersi ininterrotto di stili. (…) A tutto questo disordine s'è pensato di opporsi, tentando di riportare la pittura alla funzione cui non era mai venuta meno, dall'antichità, fino al 1700. Gli encausti romani e

clima tipico degli anni Trenta del Novecento che vide un'inedita attenzione all'arte contemporanea, (influenzata anche dalla figura di Margherita Sarfatti), come strumento nelle mani del regime, e nel muralismo la possibilità di rinnovamento e partecipazione per il crearsi di nuove coscienze. È infatti del 1933 l'uscita sul primo numero di "Quadrante", dell'intervento di Corrado Cagli, *Muri ai pittori* in cui l'artista afferma che

> "quanto si fa in pittura oggi al di fuori della aspirazione murale (che ha persino mutato lo spirito della pittura da cavalletto influenzandone l'impianto e la materia) è fatica minore e, storicamente, vana. A convogliare le forze della pittura contemporanea occorrono i muri, le pareti"[1151].

e dello stesso anno il *Manifesto della pittura murale* sottoscritto da Mario Sironi, Massimo Campigli, Carlo Carrà e Achille Funi

> "Nello Stato Fascista l'arte viene ad avere una funzione educatrice. Essa deve produrre l'etica del nostro tempo. Deve dare unità di stile e grandezza di linee al vivere comune. L'arte così tornerà ad essere quello che fu nei suoi periodi più alti e in seno alle più alte civiltà: un perfetto strumento di governo spirituale. (…) L'attuale rifiorire della pittura murale, e soprattutto dell'affresco, facilita l'impostazione del problema dell'Arte Fascista. Infatti: sia la pratica destinazione della pittura murale (edifici pubblici, luoghi comunque che hanno una civica funzione), sia le leggi che la governano, sia il prevalere in essa dell'elemento stilistico su quello emozionale, sia la sua intima associazione con l'architettura, vietano all'artista di cedere all'improvvisazione e ai facili virtuosismi"[1152].

Il secondo passaggio fu la creazione nel 1927 del Sindacato degli Artisti, che garantì una loro istituzionalizzazione e legittimità di partecipazione alla costruzione attiva dello Stato fascista.

---

pompeiani, i mosaici cristiani e bizantini, le grandi pareti affrescate delle chiese e dei palazzi pubblici dal '300 al '700, dimostrano come la pittura mai si sia dissociata dall'architettura, per adempiere alla sua funzione espressiva ed emotiva, e contribuire alla monumentalità degli edifici. (…) Ecco dunque la nuova fede: ritorno della pittura alla monumentalità classica, al suo compito di illustrare, di illuminare l'interno degli edifici (…). Ma queste considerazioni non comportano soltanto un puro e semplice cambiamento d'indirizzo artistico: esse ci spingono verso una vera e propria rivoluzione, che coinvolge istituzioni, abitudini, interessi. (…) dovrebbero decadere, o per lo meno avere minore importanza, le grandi esposizioni continuative, come da noi le Biennali, le Quadriennali: tutti questi empori di esibizioni non sempre convinte, di emulazioni non sempre in buona fede artistica. (…) Devolgano gli Stati tutte le somme che annualmente spendono per le trasformazioni, divenute sempre più complesse e costose, degli ambienti destinati alle Mostre e le somme degli ingenti premi, alle opere di altra decorazione murale negli edifici pubblici, fin nelle scuole elementari, nelle palestre, nei bagni. (…) A questa corrente di ritorno alla grande pittura murale si oppongono però-e questo è un altro lato importantissimo, forse il più grave del complesso problema-i dogmi fondamentali della grande corrente dell'architettura internazionale, detta razionale. L'architettura razionale, che domina gran parte del mondo, non ammette nessuna decorazione: muri lisci, nudi; materiali tersi, lucidi; industrializzazione e standardizzazione di ogni elemento prettamente utilitario. (…) Ma ecco che anche in architettura s'è iniziata la reazione. Molti vogliono che, pur creando con i più rigidi canoni della più assoluta modernità, si ritorni alla monumentalità significativa ed emotiva, quella monumentalità che è stata sempre la base dell'architettura di ogni epoca, e che ha dato sempre a quest'arte il privilegio di essere a capo delle altre sorelle. Questa architettura monumentale esige l'aiuto - per non rimanere sterile - della pittura: soltanto con questa integrazione possiamo pensare al ritorno delle grandi opere". *Convegno di Arti: rapporti dell'architettura con le arti figurative*, 25-31 ottobre 1936, Reale Accademia d'Italia, Roma 1937, p. 98.

[1151] C. Cagli, *Muri ai pittori*, "Quadrante", n. 1, maggio 1933, anche in "Antologia", in V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, t. 1, Roma 2001, pp. 139-140.

[1152] *Manifesto della pittura murale,* pubblicato nel dicembre del 1933 su "La Colonna".

Direttamente collegato a questo il terzo passaggio, rappresentato dall'esigenza, maturata negli anni Trenta del Novecento, di riorganizzazione dell'apparato amministrativo e culturale, tanto da poter rilevare "un'accelerazione del movimento legislativo, preparato e accompagnato da una più rapida preparazione di progetti e di disegni normativi, nonché da un dibattito più intenso sulle norme, sulle istituzioni e sui cambiamenti necessari"[1153].

Risale al giugno 1939 l'emanazione di norme di tutela del patrimonio artistico, storico e paesistico[1154] e all'anno successivo l'opportunità di istituire un Ufficio per l'Arte contemporanea[1155], fortemente sostenuto da Giuseppe Bottai (nominato nel 1936 Ministro dell'educazione nazionale) come strumento per promuovere l'energia artistica contemporanea, segno distintivo della nazione

> "L'Ufficio per l'arte contemporanea è semplicemente il mezzo col quale lo Stato si propone di tutelare il patrimonio artistico dell'arte contemporanea e d'esprimere tutto il contenuto educativo utile alla Nazione. L'opera d'arte acquisita al patrimonio ideale della Nazione è un bene da proteggere e da amministrare allo stesso identico modo con cui lo Stato amministra e tutela le opere d'arte antica"[1156].

Bottai, convinto sostenitore della partecipazione degli artisti contemporanei all'edilizia pubblica, circondatosi di personalità eclettiche ed illuminate come i giovanissimi Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi, promosse lungimiranti iniziative volte ad una rilettura delle arti in senso sociale, tra cui l'istituzione di premi d'arte come, per esempio, il Premio Bergamo tenutosi dal 1939 al 1942[1157]. Si deve a lui la promulgazione della legge 11 maggio 1942, n. 839, la cosiddetta *legge del due per cento*[1158] che modula e garantisce un intervento attivo dello Stato nel

---

[1153] S. Cassese, "Introduzione", in V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, t. 1, Roma 2001, p. 21.

[1154] Si tratta delle leggi n. 1089 del 1 giugno 1939, sulle cose d'arte di "tutela delle cose di interesse artistico e storico", che riprende la legge giolittiana del 1909 per la tutela del patrimonio artistico, e n. 1497 del 29 giugno 1939 sulla "protezione delle bellezze naturali", che riprende la legge Croce del 1922. Entrambe queste leggi sono state in vigore fino al 1999. Di poco successiva la legge Urbanistica (17 agosto 1942, n. 1150). Inoltre con la legge 16 gennaio 1939, n. 289 è istituito il Consiglio nazionale dell'educazione, della scienza e delle arti, con la legge 22 maggio 1939, n. 823 è ridisegnata l'organizzazione periferica delle soprintendenze, nel 1938 è inaugurato l'Istituto centrale per la patologia del libro e nel 1939 l'Istituto centrale per il restauro. Per approfondimenti si veda M. Ainis, M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura. Manuale di legislazione dei beni culturali*, Giuffrè, Milano 2003, pp. 57 e sgg.

[1155] Si veda per dettagli M. Margozzi, "L'"azione" per l'arte contemporanea. Le esposizioni, i premi, le leggi per la promozione e il coordinamento dell'attività artistica", in in V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, cit., pp. 25-36.

[1156] Cfr. G. Bottai in "Le Arti", febbario-marzo 1940, riportato in M. Margozzi, "L'"azione" per l'arte contemporanea", in V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, cit., p. 34.

[1157] Questo premio rappresentò l'occasione per un'apertura verso altri scenari, per contrastare la prevalenza, presente fino a quel momento, dell'ideologia di regime. Basti pensare che nel 1942 il premio fu vinto dall'opera *Crocifissione* di Renato Guttuso, contro le disgrazie della guerra e nemmeno troppo velatamente contro lo stesso regime.

[1158] Sugli ultimi sviluppi e possibili applicazioni della legge si rimanda ai convegni *Oltre il 2%: l'arte negli edifici pubblici. Ipotesi e prospettive*, Modena, Teatro San Carlo, 2-3 luglio 1993, Atti editi dalla Provincia di

mondo delle arti, che "invece di promulgare i canoni astratti di un'arte ufficiale, proclama ufficiale, o – meglio – riconosce legittima sul proprio piano storico e sulla propria linea d'azione l'arte che si fa oggi in Italia dagli artisti italiani"[1159]:

> "La legge sul due per cento, ha tagliato, finalmente, il traguardo dell'approvazione suprema. È stata una corsa con ostacoli, compiuta in squadra da alcuni uomini di buona volontà, che la lunga consuetudine e la lucida conoscenza hanno persuaso della validità estetica e della legittimità storica di quest'arte contemporanea; che esiste ed è italiana, a dispetto di quanti s'ostinano a volerla trarre per forza, secondo le opportunità del momento, al proprio o all'altrui mulino. (…)
> Questo fatto, qualificando la legge come un'esigenza diretta dello Stato, confuta a priori l'interpretazione limitativa, che volesse ridurre la nuova disposizione a una provvidenza d'ordine assistenziale. Il che, invero, sarebbe ugualmente mortificante per lo Stato e per gli artisti. (…)
> Esigendo la collaborazione dell'artista nelle opere da tramandare al futuro, lo Stato assume direttamente la responsabilità di quell'arte, che ora soltanto possiamo, in senso più che cronologico chiamare contemporanea: contemporanea infatti come la storia che lo Stato realizza e nella quale viviamo. Al lavoro d'arte, bisogna sottolineare questa parola, *lavoro*, lo Stato riconosce, nella sua sfera e con i valori suoi propri, quella funzione sociale che ha riconosciuto a tutto il lavoro, dal manuale all'intellettuale. (…) Lo Stato giudica, sceglie, commette opere d'arte. Ma l'importante è che, rendendo obbligatoria la partecipazione degli artisti alle opere di pubblica utilità, lo Stato non tende affatto a garantirsi un'arte celebrativa, subordinata a fini pratici, e siano pure altissimi. (…) Scopo della legge non è di assicurare ai pubblici edifici un congruo apparato decorativo, ma di affermare il valore di pubblica utilità del lavoro artistico. (…) [promuovere] tutte le tendenze, purché persuase ed impegnate. (…) Sgombrato il campo dalle ingerenze indebite, rimangono soltanto i problemi della qualità (…) riaffermando la perenne attualità dell'arte, che solo comode partizioni storiografiche suddividono in tanti periodi, volevamo insistere sulla conseguente parità d'azione in tutti i settori, senza strettoie cronologiche; e togliere l'assurda convinzione che d'arte moderna gli uffici statali fossero incompetenti, incapaci a giudicare"[1160].

Legislativamente parlando la legge affonda le sue basi negli anni Venti come dimostrano le circolari del Ministero dei Lavori pubblici[1161]. Nel 1933 Mussolini, attraverso una circolare ai Ministri, incitò ad una collaborazione più attiva del Sindacato degli artisti nell'organizzazione di concorsi per monumenti e lavori d'arte, e nel 1934 il Foglio di disposizioni del Segretario del Partito Nazionale Fascista, n. 317 del 13 novembre 1934-XIII decretò che fosse "destinata almeno una quota del 2 per cento delle spese disposte dagli enti pubblici per costruzioni di opere ad abbellimento artistico delle opere stesse, mediante concorsi ed ordinazioni tra gli

---

Modena; *Duexcento. Poetiche e politiche dell'arte nell'architettura* (Convento delle Terese, Venezia, 6-7 febbraio 2004), promosso dal Comune di Venezia (Assessorato ai Lavori Pubblici e Infrastrutture, Assessorato alla Cultura e Turismo) e dall'Università IUAV di Venezia; *Percentuale per l'arte negli edifici pubblici*, Bologna (Palazzo Gnudi, 13 maggio 2009), *Forme della committenza: 2%*, (museo Carlo Zauli, 20 maggio 2011, Faenza).

[1159] G. Bottai, *La legge sulle arti figurative*, "Le Arti", maggio 1942, riportato in D. Guzzi (a cura di), *2%: considerazioni in margine*, Joyce&Co., Roma 1990, p. 75.

[1160] G. Bottai, *La politica delle arti, scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2009. Anche in D. Guzzi, *2%: considerazioni in margine*, cit., pp. 49-54, anche in V. Cazzato, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, cit. pp. 184-191.

[1161] Cfr. M.B. Mirri, "Orazio Amato e la legge del 2%", in *Orazio Amato. Un pittore tra le due guerre*, cat. mostra, Palazzo Venezia, Roma 2003, pp. 48-49.

iscritti nel Sindacato delle belle arti"[1162]. Questa disposizione ebbe eco molto positiva sugli artisti come dimostra il discorso tenuto alla Camera dei Deputati da Orazio Amato, eletto a rappresentante dell'intera categoria:

> "atto positivo dal quale ci attendiamo un grandissimo bene e un inizio felice di quello che si potrà ancora fare (…) l'architettura sta attraversando un periodo che può dirsi d'oro…il Fascismo va rapidamente rinnovando e creando le città. In questo momento sono in piedi in Italia diecine e diecine di cantieri per far sorgere, da un capo all'altro della Penisola, Università, Palazzi del Governo, scuole, chiese, uffici postali, questure, preture, tribunali ecc.."[1163]

A questa prima disposizione si aggiunse la circolare n. 3790/129 del Ministero dei Lavori Pubblici 9 febbraio 1935-XIV la quale dispose che

> "al fine di lenire la disoccupazione nel campo dei professionisti e degli artisti, nei progetti relativi ad edifici pubblici per i quali si fossero ritenuti, in linea di massima, tecnicamente opportuni abbellimenti artistici, fosse prevista, tra le somme a disposizione dell'Amministrazione, una quota pari al 2% dell'importo dell'opera, da adibirsi all'esecuzione degli abbellimenti stessi"[1164].

Al 1937 risalgono invece due decisivi provvedimenti, il primo, atto a ribadire quanto riportato appena sopra, la circolare del 29 aprile *Decorazioni artistiche nelle opere edilizie*, il secondo la proposta di trasformare in provvedimento legislativo la prassi del 2%, attraverso lo schema di decreto del 26 giugno 1937-XV avanzato dall'avvocato Pilacci, allora Presidente dell'Unione Provinciale Professionisti e Artisti di Firenze. Questo stabiliva come il 2% andasse destinato ad opere da intendere come "figurazione dipinta o scolpita appositamente creata dall'artista a ciò designato" (art. 2); che il Sindacato delle Belle Arti avesse potere nella "designazione degli artisti ai quali dovrà essere affidata la esecuzione delle opere d'arte" (art. 3); e previde l'approvazione della Corporazione delle Professioni e delle Arti che avrebbe contribuito "a sollevare le attuali condizioni economiche della categoria degli artisti".

Fu solo qualche anno dopo, nel 1942, che la disposizione tornò a farsi strada attraverso la presentazione di un disegno di legge da parte di Giuseppe Bottai: "esigendo la collaborazione dell'artista nelle opere da tramandare al futuro, lo Stato assume direttamente la responsabilità dell'arte contemporanea: contemporanea infatti, come la storia che lo Stato realizza e nella quale viviamo"[1165]. Rilevante a questo punto l'aperto e serrato dibattito[1166], aperto da Bottai in merito alla proposta di legge, nato sulle pagine della rivista 'Primato' che, riprendendo

[1162] *Ivi*, p. 48.
[1163] *Ivi* , p. 50.
[1164] Cfr. D. Guzzi, *2%. Considerazioni in margine*, op. cit. p. 177. Questa prassi fu ribadita dalla circolare del 29 aprile 1937, *Decorazioni artistiche nelle opere edilizie.*
[1165] G. Bottai, *La legge sulle arti figurative,* in "Le Arti", 1942, p. 249.
[1166] Si veda M. Margozzi, "L'arte negli edifici pubblici e la legge del 2%", in V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, cit. p. 123 e sgg.

problematiche affrontate nel convegno Volta, attraverso un questionario, pose, ad architetti, scultori e pittori, domande sulle potenzialità della collaborazione tra le arti,

> "Come vedono, gli artisti, praticamente configurarsi il loro concorso alla nuova iniziativa promossa dallo Stato? Quali possono essere i modi più idonei di una collaborazione, veramente proficua ed efficace, tra l'architetto e l'artista al quale sia commesso di eseguire le opere destinate alla decorazione dell'edificio pubblico? E, tenuto conto dell'esperienza fin qui fatta, degli inconvenienti lamentati in passato e di quelli che, in maggior numero, possano eventualmente verificarsi in futuro, quali potrebbero essere i mezzi più opportuni per eliminarli? Come si può intendere il problema della decorazione degli edifici pubblici nei riguardi della tecnica? Codesta nuova pratica della decorazione potrà influire, a lungo andare, sullo svolgimento del gusto? E il Sindacato delle Belle Arti, quale azione potrà esercitare circa la scelta degli artisti incaricati delle opere decorative? La partecipazione, certamente vasta quando non addirittura totalitaria, della categoria degli artisti alla decorazione degli edifici pubblici avrà influenza sulla funzione egli scopi delle esposizioni sindacali e delle massime mostre nazionali?"[1167]

rivelando l'entusiasmo degli artisti nella partecipazione ad un progetto architettonico, la preoccupazione degli architetti nel temere di vedere i propri edifici decorati con inutili ed antiestetici orpelli[1168], e comunque la generale confusione presente in entrambi i frangenti coinvolti

> "Né gli artisti, né gli architetti, in linea generale, sono pronti per il fiorire di un'arte murale, espressione vera, genuina di un tempo, come lo fu in epoche del passato…Dal punto di vista pratico, se gli architetti in generale sono poco preparati per un avvento di arte murale, e se meno di loro lo sono gli artisti, ancor meno degli architetti e degli artisti lo sono certo i cosiddetti 'datori di lavoro'… Nello stato di confusione estetica da una parte e, dall'altra, di un'insufficiente semplicità e preparazione organizzativa in cui ci troviamo, io stimo per ora prematuro sperare dei risultati positivi notevoli dalla legge del due per cento, e ancor meno se si vedono in blocco le opere realizzate fin qui in questo campo, una sua influenza sullo svolgimento del gusto, il quale è relativo allo svolgimento della cultura e particolarmente, in questo caso, soprattutto alla cultura artistica, oggi generalmente mediocre"[1169].

La prima grande occasione per l'applicazione della legge fu offerta dai concorsi per le decorazioni dell'Esposizione Universale del 1942, che rappresentò un momento cruciale sia per gli architetti, che nella figura di Piacentini rivendicarono il loro diritto a dare precise

[1167] Cfr. D. Guzzi (a cura di), *2%: considerazioni in margine*, cit., p. 48.

[1168] Interessanti le posizioni dell'architetto Marcello Piacentini e del pittore Virgilio Guzzi. Il primo parla dell'architetto come unica figura responsabile della bellezza di un edificio, e di artisti totalmente incuranti degli ambienti da decorare, "quasi sempre anche i migliori non capiscono niente, essi colgono l'occasione per mostrare il loro stile, le loro tendenze". Il Guzzi dal canto suo ravvisa negli architetti le stesse carenze per quanto riguarda i fatti dell'arte. M. Piacentini, V. Guzzi, *Rapporti tra architettura e arti figuarative*, in "Primato", n. 17, 1 settembre 1942, pp. 317-318, riportato in V. Cazzato, cit. pp. 177-183. Il dibattito nato in seno alla rivista è riportato in D. Guzzi (a cura di), *2%: considerazioni in margine*, cit., pp. 36-115. Anche in V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, cit., pp. 149-170. Da rilevare le posizioni di Ottone Rosai che parla di una coscienza sociale dell'arte contro un individualismo ormai inutile, Pietro Maria Bardi che parla della necessità di un lavoro creativo unitario tra architetti, pittori e scultori, Felice Casorati fiducioso in grandi iniziative statali, Renato Birolli a favore di commissioni composte da veri intenditori d'arte.

[1169] G. Severini in "Primato", 1 agosto 1942, p. 291.

indicazioni agli artisti, sia per questi ultimi, i quali reclamarono i principi di autonomia e di diritto alla creatività, che nella loro totale disattesa portarono Afro e gli altri pittori a ritirarsi dal progetto[1170].

Approvata nel 1942[1171] la legge ha, negli anni, subito successive modificazioni e integrazioni nel 1949, 1960, per essere inclusa nel Testo Unico del 1997 e in seguito essere ulteriormente modificata.

Fu probabilmente una volontà di adeguarla ai tempi ciò che portò nel 1949 ad abrogare la legge n. 839/42 e promulgare la n. 717 del 29 luglio *Norme per l'arte negli edifici pubblici* in cui emerse la volontà di costruire o ricostruire edifici pubblici distrutti dalla guerra, destinando al loro abbellimento mediante opere d'arte "una quota non inferiore al 2 per cento del loro costo totale", fatta eccezione per gli edifici ad uso industriale e gli alloggi popolari, e la possibilità, qualora il progetto architettonico non avesse previsto l'esecuzione in sito di opere d'arte di pittura e scultura, di devolvere il 2 per cento all'acquisto di opere d'arte mobili, di pittura e di scultura, che potessero integrare la decorazione degli interni (art. 1). È proprio esaminando questo primo articolo, in relazione con quello del 1942, che sembrerebbe esserci stato un passo indietro in un uso dell'arte, che, se nella legge del 1942 era stata intesa come integrazione all'architettura ("una quota non inferiore al 2 per cento dell'importo preventivo dei lavori da destinare all'esecuzione di opere d'arte figurativa") in quella del 1949 è divenuta mero "abbellimento". Degno di nota l'art. 2 che stabilì che la scelta degli artisti (non più da scegliere "in base ad un elenco di nomi di artisti iscritti al sindacato proposto dalla confederazione fascista dei professionisti e degli artisti" come stabiliva l'art. 2 della legge del 1942) sarebbe spettata all'Amministrazione con la partecipazione del progettista e di un rappresentante dei lavoratori delle Arti figurative, eletto dalle Associazioni sindacali esistenti nella rispettiva zona e indicate dall'Ispettorato del lavoro competente per territorio. Inoltre definì l'organico della commissione giudicatrice composta da un rappresentante dell'Accademia di belle arti (ove fosse esistente), dai rappresentanti dei lavoratori delle Arti figurative eletti sia dalle Associazioni sindacali di zona, sia da altre Associazioni, e dai rappresentanti nominati dall'Amministrazione interessata (art. 2). L'art. 3 previde invece una tassazione degli artisti prescelti attraverso un versamento del due per cento a favore della Cassa Nazionale Assistenza Belle Arti (istituita nel 1936).

Ulteriore modifica quella apportata dalla legge n. 237 del 3 marzo 1960 che andò ad identificare, nella qualità di committenti, le Amministrazioni dello Stato, anche con

[1170] Cfr. M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, *E 42 Utopia e scenario del regime*, Marsilio, Venezia 1987.

[1171] Per un'analisi dell'iter di approvazione della legge si veda M. Margozzi, "L'arte negli edifici pubblici e la legge del due per cento. La normativa", in V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, cit., pp. 210-214.

ordinamento autonomo, le Regioni, le Province, i Comuni e tutti gli altri Enti pubblici (art. 1), e che vide una variazione della composizione della commissione costituita dall'Amministrazione, insieme al progettista della costruzione e al Soprintendente territoriale, o un artista da lui designato. Qualora il valore complessivo delle opere d'arte da eseguirsi avesse dovuto superare i due milioni di lire, le Amministrazioni avrebbero dovuto provvedere all'assegnazione mediante concorso a carattere nazionale, con una Commissione giudicatrice in tal caso composta di quattro rappresentanti dell'Amministrazione, di cui almeno uno artista o critico d'arte, del soprintendente, del progettista, e di tre rappresentanti dei pittori e scultori, nominati dal Ministero della pubblica istruzione, su designazione delle associazioni sindacali di categoria a carattere nazionale e maggiormente rappresentative (art. 3). Questa legge introdusse inoltre sanzioni, come il mancato collaudo dell'edificio o il versamento di un sette percento alla Soprintendenza, in caso di non adempienza agli obblighi prescritti dalla legge.
Ulteriori modifiche quelle apportate negli anni Settanta quando la legge del due per cento si ritenne non più valida per l'edilizia scolastica, attraverso la legge 5 agosto 1975 n. 412, che stabilì "per tutte le opere di edilizia scolastica, comprese quelle del completamento, è abrogato il disposto di cui all'articolo 1 della legge 29 luglio 1949, n. 717" (art. 9) e con il D.L. del 23 dicembre 1978, n. 817, anche "per tutte le opere d'edilizia universitaria, comprese quelle di completamento".
Da questo momento in poi inizierà un periodo di buio e silenzio per la legge che vedrà un Sindacato degli artisti gestire in maniera pessima e discontinua il provvedimento, con risultati scadenti dovuti anche a scambi di favore tra gli artisti alternatisi in maniera indiscriminata nel ruolo di concorrenti e membri delle giurie.

Bisognerà attendere gli anni Novanta e precisamente la legge, diffusa dal governo Prodi, dell'8 ottobre 1997 n. 352 in cui verrà mutata la soglia del budget, passato da cinquanta milioni ad un miliardo di lire, e si stabilirà la nuova composizione della commissione, composta ora dal rappresentante dell'amministrazione committente, dal progettista della costruzione, dal soprintendente per i beni artistici e storici competente e da due artisti di chiara fama nominati dall'amministrazione medesima (art. 4). Da questo momento la legge sarà progressivamente riscoperta e molto numerosi saranno i concorsi nazionali banditi per la realizzazione di opere artistiche da collocare in edifici pubblici, nell'ottica dell'offerta di stimoli per un rinnovato dialogo tra arte e architettura. La ripresa del dibattito si deve soprattutto all'allora ministro dei Beni e delle Attività culturali Walter Veltroni, come testimoniano le disposizioni che includono al loro interno riferimenti alla legge del due per cento, come le *Disposizioni in materia di promozione della cultura architettonica e urbanistica* (D.L. n. 2867 e poi D.L. n. 4324 del 2004) che andranno ad abrogare la legge del 1949, a riformare la commissione attraverso l'aggiunta di

esperti designati da Comuni, Province e Regioni e prevedranno la partecipazione dei privati con l'ottenimento di una detrazione fiscale (artt. 7-8).

Degna di nota, nella ricostruzione di un iter legislativo, l'istituzione nel 2000 della *Direzione Regionale per l'Architettura e l'Arte Contemporanea* e del 2003 la sigla del *Patto per l'arte contemporanea tra il Ministero per i Beni e le Attività Culturali e la Conferenza dei Presidenti delle Regioni e delle Province autonome* che attribuirà alle Direzioni regionali territoriali del Ministero per i Beni e le Attività Culturali il compito di controllo "sulla realizzazione delle opere d'arte negli edifici pubblici ai sensi della legge 29 luglio 1949, n. 717 e successive modificazioni" (DPR 8 giugno 2004 n. 173, art. 20, comma 4, lettera v)[1172].

Attenzione a parte merita l'iniziativa promossa nel 2002 dalla Regione Emilia Romagna che ha visto il Servizio Legislativo della Regione, insieme ad un gruppo di lavoro coordinato dall'Istituto Beni Culturali, stilare un progetto di legge di revisione della normativa statale sul percento in arte[1173], promulgando la legge regionale del 15 luglio 2002 n. 16, con la quale "la Regione promuove l'applicazione della legge 29 luglio 1949, n. 717" (titolo II, art. 8, comma 5). Attivando un censimento delle opere d'arte realizzate con la legge del 2%, che ha permesso di stabilire una forte incidenza della normativa fino al 1975, l'Emilia Romagna si è impegnata nel garantire la sua più diffusa applicazione[1174]. Nata dall'esigenza di migliorare la fruibilità dei luoghi pubblici annettendo al rapporto tra architettura ed arte un valore coesivo e di ricostruzione di un senso identitario collettivo, tale legge regionale ha dettato una propria disciplina in materia, in linea con i principi di ordine generale emanati dallo Stato, se non per determinate limitazioni[1175].

Sulla stessa linea nel 2005 la proposta di legge regionale avanzata dal Consiglio Regionale della Regione Toscana *Norme per la realizzazione di lavori artistici a corredo delle opere pubbliche,* finalizzata a "qualificare anche a livello estetico ogni nuova opera pubblica" (PdL n. 9, 6 maggio 2005). La disposizione ha predisposto lo stanziamento della quota fin dall'inizio del progetto e ne ha ribadito l'obbligatorietà, eventualmente sanzionata nella sua disattesa attraverso il mancato

---

[1172] C. Collina, "La legge 717 del 1949. Il 2% in Emilia Romagna: prime valutazioni", in M. Casciato, P. Orlandi, *Quale e quanta. Architettura in Emilia Romagna nel secondo Novecento*, Clueb, Bologna 2005, p. 153.

[1173] È stato un decreto ministeriale a definire questa materia come legislazione concorrente, invitando le Regioni a intervenire sulla questione della applicabilità, dell'attuazione, delle problematiche connesse alla gestione della legge del 2%, anche attraverso provvedimenti legislativi regionali. Cfr. Atti del Convegno *Percentuale per l'arte negli edifici pubblici*, Bologna (Palazzo Gnudi, 13 maggio 2009), p. 12. Cfr. anche L. Gelsomino, P. Orlandi (a cura di), *Legge Sedici: note a margine. Architettura, arte pubblica, paesaggio*, Compositori, Bologna 2005.

[1174] C. Collina (a cura di), *Il percento per l'arte in Emilia Romagna*: *la legge del 29 luglio 1949 n. 717: applicazioni ed evoluzioni del 2% sul territorio*, Editrice Compositori, Bologna 2009.

[1175] Per esempio sarà limitata l'applicazione alle opere realizzate sul territorio regionale da parte di amministrazioni che non siano statali, né tanto meno enti pubblici nazionali. Per approfondimenti sulla normativa si rimanda a E. Bastianin, "Considerazioni legislative", in C. Collina (a cura di), *Il percento per l'arte in Emilia Romagna*, cit., pp. 245-247.

collaudo dell'edificio, o attraverso la sanzione all'amministrazione competente del procedimento della stessa quota maggiorata del 5%, da destinare alla Soprintendenza territoriale di riferimento.

Impegno maturato nella riscoperta di questa legge quello dimostrato nella seduta del 5 aprile 2006, con la quale la giunta presieduta da Walter Veltroni ha riscoperto per Roma la legge del 2%, presentando la delibera n.150 per l'attuazione del provvedimento legislativo *Promozione dell'Arte nella realizzazione di opere pubbliche nei programmi urbanistici attuativi*. Con il fine di promuovere l'arte nella realizzazione di opere pubbliche, in vista di un rinnovato equilibrio fra la struttura architettonica ed altri elementi decorativi[1176], questo provvedimento ha costituito un momento fondamentale nel rispolvero della legge, come rileva lo stesso Enrico Crispolti[1177]

> "credo contribuisca realmente ad aprire a un momento nuovo di consapevolezza teorico-operativa sull'opportunità e possibilità di un rapporto artisti-città, con valenza ovviamente non soltanto romana ma certo con la possibilità di costituire un "modello romano" di comportamento amministrativo, di ricaduta non soltanto nazionale"[1178].

Il provvedimento legislativo ha dichiarato l'obiettivo di

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

con la finalità di avviare

> "la promozione di progetti di sperimentazione che includano all'origine della progettazione la presenza delle arti, intese come insieme di linguaggi multidisciplinari mirati alla qualificazione ambientale di siti urbani individuati".

[1176] Per approfondimenti si veda F. Ferrigno, *La legge del 2% da Bottai a Veltroni*, "Terzoocchio", a. XXXIII, n. 1, Roma, gennaio/marzo 2007.

[1177] Individua la ripresa del dibattito in tre distinti momenti. Il convegno *La committenza difficile. Enti pubblici e arte contemporanea*, tenutosi a Bari nel 1980, nell'ambito di Expoarte, per iniziativa di Vittorio Fagone, Luciana Zingarelli ed Enrico Crispolti; una mostra ed un dibattito tenutosi nel marzo 2001 al Palazzo delle Esposizioni, su *Arte Architettura Città. Forum e progetti e altro. 38 proposte per la sistemazione di Piazza Augusto Imperatore*, a cura di Emanuela Crescentini, Enrico Crispolti e Paola Rossi; il convegno del 2004 *io arte noi città. Natura e cultura dello spazio urbano*, al Macro di Roma, a cura di Patrizia Ferri, Daniela Fonti, Manuela Crescentini.

[1178] E. Crispolti in "Terzocchio", a. XXXIII, n. 2, Roma, aprile-giugno 2007.

Tra le novità più positive da attribuire alla sua attuazione va rilevata la nascita di una commissione di studio di alto livello scientifico[1179], con il compito dichiarato di effettuare una "rilettura critica della legge 717/1949 mirata alla definizione di possibili sviluppi applicativi e innovativi e individuando programmi ed opere pubbliche su cui attivare una sperimentazione metodologica"[1180].

Altro decreto teso ad un rilancio della legge quello del Ministero delle Infrastrutture pubblicato sulla G. U. del 29 gennaio 2007, attraverso le *Linee guida per l'applicazione della legge n.717 del 1949 "Arte negli edifici pubblici"*, approvate il 23 marzo 2006. È stata ribadita in questa sede l'obbligatorietà dell'inserimento di arte negli edifici pubblici, per favorire l'ottimizzazione dei rapporti tra arte ed architettura, il rinnovamento della composizione della commissione[1181], la conferma della non validità della legge per alloggi popolari, costruzioni inferiori a cinquanta milioni di euro, edilizia scolastica e universitaria. Si è stabilito inoltre che

> "il miglioramento della qualità dell'edilizia pubblica attraverso l'apporto dell'intervento artistico e la promozione di quest'ultimo costituiscono finalità preminenti della normativa in materia di arte negli edifici pubblici"; [che] "detta normativa, inserendosi nell'alveo della cultura italiana, ha dato vigore al sodalizio fra le arti e l'architettura ed ha concretamente favorito la produzione di arte contemporanea, obiettivi e valori da preservare ed incrementare"; [si sottolinea che] "per il conseguimento di dette finalità, si rende opportuno promuovere un'applicazione più puntuale ed omogenea della normativa stessa, secondo criteri univoci e coerenti, alla luce delle esperienze acquisite e delle consapevolezze culturali nel frattempo maturate" [anche considerando] "le competenze attribuite al Ministero delle infrastrutture e dei trasporti in materia di opere pubbliche ed al Ministero per i beni e le attività culturali in materia di attività culturali e di beni culturali".

Da ricordare ancora il disegno di legge sulla qualità architettonica approvato dal consiglio dei Ministri della XVI legislatura, governo Berlusconi, del 19 novembre del 2008 che ha coinvolto anche le Regioni. Il disegno di legge, all'articolo 10, ha previsto l'obbligo delle amministrazioni pubbliche di destinare il 2% della spesa per nuovi edifici, di importo superiore a un milione di euro (rimangono esclusi "opere di edilizia penitenziaria e di edilizia residenziale pubblica, nonché agli interventi di reindustrializzazione e di recupero di immobili a destinazione industriale dismessi realizzati con partecipazione finanziaria prevalente dello Stato o di altri

[1179] Composta dal Soprintendente comunale di Roma, architetti rappresentanti dei singoli Dipartimenti del Comune di Roma, un rappresentante dell'Assessorato Politiche del Territorio, uno del Ministero delle Infrastrutture, il Direttore generale del MIUR, un rappresentante dell'Università La Sapienza, Facoltà di Architettura, un professore di Storia dell'Arte dell'Università, un sociologo urbano, un professore dell'Accademia di Belle Arti.

[1180] C. Collina, "Arte contemporanea e Pubblica Amministrazione: la legge del 29 luglio 1949 n. 717 e sue modificazioni, lo specchio legislativo di una storia di carsico affetto", in C. Collina (a cura di), *Il percento per l'arte in Emilia Romagna*, cit., p. 240.

[1181] Che prevede la presenza di un rappresentante dell'amministrazione committente, il progettista della costruzione, il Soprintendente per i beni artistici e storici competente e due artisti di chiara fama nominati dall'Amministrazione medesima.

enti pubblici e agli immobili destinati alla difesa nazionale diversi dalle caserme") all'inserimento di opere d'arte, stabilendo, in mancanza di tale adempimento, la non approvazione del progetto. Ha stabilito inoltre la presenza di due tipi differenti di commissione giudicatrice (dipendente dall'importo superiore o inferiore a 500000 euro), garantito la possibilità di mettersi in regola con gli obblighi di legge entro un anno dal completamento dei lavori, e sancito che per "le opere di competenza delle amministrazioni pubbliche non statali, il potere sostitutivo è esercitato dalle regioni".

Ultimo decreto legge, in ordine di tempo, riguardante la legge del 2 per cento, quello del 2012 n. 1 art. 47 *Riduzione importo "opere d'arte" per i grandi edifici-Modifiche alla legge n. 717/1949* che è andato a modificare il primo comma dell'art. 1 della legge 29 luglio 1949, n. 717 variando le percentuali destinate all'arte in base alla spesa totale prevista dal progetto, che non dovranno essere inferiori a:

> "- due per cento per gli importi pari o superiori ad un milione di euro ed inferiore a cinque milioni di euro;
> - un per cento per gli importi pari o superiori ad cinque milioni di euro ed inferiore a venti milioni;
> - 0,5 per cento per gli importi pari o superiori a venti milioni di euro";

e il secondo comma sostituito dal seguente

> "Sono escluse da tale obbligo le costruzioni e ricostruzioni di edifici destinati ad uso industriale o di edilizia residenziale pubblica, sia di uso civile che militare, nonché gli edifici a qualsiasi uso destinati, che importino una spesa non superiore a un milione di euro".

Se quella del 2 per cento rappresenta nei presupposti una buona legge trova il suo deficit nella mancata applicazione, dovuta ad una presa di consapevolezza che nel corso degli anni sembra essere mancata. Perché nel 1997 appare in Gazzetta Ufficiale ma non sarà poi inclusa nella successiva raccolta normativa? Perché se esistono sanzioni gravi in caso di mancata applicazione, come la non collaudabilità dell'edificio, questa legge non appare inserita nelle raccolte normative sugli appalti pubblici?[1182] È forse nell'essere entrata 'per legge' negli edifici pubblici che l'arte ha perso l'occasione di integrarsi all'architettura? Si è sovente assistito infatti ad una scissione tra architettura ed arte, a causa di un inserimento della seconda solo a posteriori, a lavoro già concluso (problema che l'interpretazione data dalle *Linee guida* del 2006 hanno cercato di ovviare), senza riuscire quindi a farsi portavoce di un sentire comune, in un

[1182] U. Giuliani, *Legge 'del due per cento': ipotesi di riforma*, in "Exibart.com", 30 novembre 2009, http://www.exibart.com/notizia.asp?IDCategoria=205&IDNotizia=3748

"rimando d'obbligo a memorie e identità, più dell'artista forse che dello spazio"[1183]. Inoltre negli anni si è verificato un gap tra il mondo dell'arte 'istituzionalizzata', ospitata nei musei, e la pletora di artisti o più spesso, buoni artigiani, che hanno attinto in maniera indiscriminata a questa fonte di soldi pubblici, a volte solo perché 'conoscenti o amici di'[1184].

È per questo che l'arte migliore è stata di frequente prodotta al di fuori dei confini istituzionalizzati tracciati dalla legge, supportata da istituzioni private, ma anche da semplici esigenze dal basso promosse da gruppi di cittadini, che hanno favorito sia modelli di finanziamento che di gestione, riportando l'arte nell'alveo di quella sfera sociale ed economica, imprescindibile nell'arte contemporanea.

Tra le dovute eccezioni la recente esemplare applicazione, che ci rimanda ad attitudini che trascendono dal mero decoro, attuata dal MAXXI[1185], che attraverso il *MAXXIdue percento* ha destinato 700 mila euro all'opera di Massimo Grimaldi, *Emergency's Paediatric Centre in Port Sudan Supported by MAXXI*: il lavoro prevede il finanziamento del centro pediatrico di Emergency in Sudan da una parte, e la documentazione in progress della sua effettiva costruzione, proiettata sulle pareti esterne del museo dall'altra. Quest'opera sembra portare in sé quel ricatto polemico e morale che ha costretto la giuria ad una riflessione sull'impiego di alte somme per l'arte: destinarle solo ad una bella decorazione, o renderle più funzionali ad un qualcosa di umanitario da documentarsi attraverso immagini artistiche? Perseguire l'estetica o scegliere l'etica? Arte autonoma o funzionale a qualcosa/qualcuno? Arte su un piedistallo o arte fra/con?

Questa applicazione ci suggerisce forse nuove strade che la legge dovrebbe perseguire; quella di essere occasione di creare cultura, a qualsiasi livello, attraverso ulteriori modifiche in senso

---

[1183] M. Romano, "Nuovi sguardi dall'arte pubblica", in L. Gelsomino, P. Orlandi (a cura di), *Legge Sedici. Note a margine*, cit., p. 34.

[1184] Il pericolo di un abbassamento della qualità dell'arte legata al 2% è ravvisato fin dagli inizi da Giuseppe Bottai che lo va a legare ad una mancata verifica del livello artistico subordinato alla semplice appartenenza ad una corporazione. Già dal 1927 Bottai nella *Inchiesta sull'arte fascista* aveva cercato di imporre, senza successo, che fosse l'Accademia d'Italia garante delle qualità dei singoli artisti e una volta trasformata in un 'Ministero della cultura italiana' potesse divenire "un organo centrale cui fossero naturalmente avocate tutte le imprese e tutte le iniziative d'ordine e di carattere intellettuale e artistico". Inoltre fin dai concorsi banditi per le decorazioni del Palazzo dei Congressi nel 1939 risulta evidente l'apertura a sollecitazioni clientelari, tanto che molti artisti presenteranno la loro adesione con l'accompagnamento di una lettera di presentazione stilata dai membri della stessa giuria, da politici e redattori di giornali. Cfr. E. Cristallini, "La legge del 2 per cento e il concorso per il mosaico", in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, *E 42 Utopia e scenario del regime*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 231-233.

[1185] Il concorso bandito nel 2008 dal MAXXI, *MAXXIdue percento,* ha consentito il finanziamento di due opere da collocare una internamente l'altra esternamente al museo. La commissione (composta da Francesco Prosperetti, Direttore generale PARC; Annamaria Tatò, Provveditorato interregionale per le OO.PP. per il Lazio, l'Abruzzo e la Sardegna; Maria Vittoria Marini Clarelli, Soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma; Zaha Hadid, architetto progettista; Alfredo Jaar, artista; Giuseppe Penone, artista; Mario Codognato, critico d'arte), tra gli undici finalisti, ha selezionato come progetti vincitori *Rette di luce nell'iperspazio curvilineo*, ideato da Maurizio Mochetti e *Emergency's Paediatric Centre in Port Sudan Supported by MAXXI* di Massimo Grimaldi. (Per visionare l'iter del concorso si rimanda a http://www.parc.beniculturali.it/ita/MAXXIduepercento/italiano/index.html.)

meno anacronistico, e quella di favorire prassi artistiche interdisciplinari non lavorando più solamente su quell'ibridazione, a volte fine a se stessa tra architettura ed arte, ma sulla considerazione della comunità ricevente, chiave di volta del possibile nuovo ruolo dell'arte contemporanea.

4.2 La legge del percento in arte. La situazione europea

Se quello dell'arte pubblica appare un campo molto diversificato, per definizione, opere e attori in gioco, il nodo connesso alle sue modalità di gestione e di finanziamento non si presenta meno eterogeneo. Soluzioni simili alla legge Bottai del 1942 sono proposte sia in Europa, con i vari *percentage scheme,* che in America, in cui dal 1959 sono in auge, promosse per prime dalla città di Philadelphia, *Guidelines for public art* oggi estese, nel tempo, ad oltre novanta tra stati e città americane.

Nate da un'esigenza di regolamentare i rapporti tra l'arte e l'architettura queste disposizioni variano a seconda del luogo e del momento storico della loro approvazione, dichiarando cambiamenti connessi con le funzioni che di volta in volta l'arte pubblica ha assunto[1186].

Nel Settembre del 2005 The Hague nei Paesi Bassi è stata teatro di un meeting di esperti *"European Expertmeeting on Percentage Scheme"* volto ad analizzare la situazione in merito ai finanziamenti destinati all'arte pubblica a livello europeo stilando un quadro generale e specifici schemi sulle percentuali di budget ad essa destinati. Il convegno è stato organizzato dall'*Atelier HSL (High Speed Line South Studio)* in collaborazione con l'*Atelier Rijksbouwmeester (Chief Government Architect's Studio)* in vista di un possibile scambio sinergico tra i diversi paesi europei, rispondendo a quell'ottica collaborativa che anche nell'arte pubblica ha cominciato ad avanzare.

Le linee guida della discussione hanno ruotato intorno a differenti domande: ci si è chiesto che tipo di politiche i diversi paesi europei abbiano applicato in merito all'arte pensata per gli spazi pubblici; quali siano i fallimenti ed i successi delle regolamentazioni; in che modo e su quali punti possano essere migliorate; se l'arte possa contribuire a progetti su larga scala, quale sia il ruolo che l'arte gioca o dovrebbe giocare in questi progetti economici complessi, la presenza e l'uso che se ne fa dei vari percento finalizzati all'installazione di opere nei nuovi edifici[1187].

Ne risulta un quadro eterogeneo di legislazioni vigenti che destinano una percentuale che generalmente si aggira intorno all'1% per i finanziamenti all'arte.

In Finlandia[1188], dove l'arte pubblica può contare anche su numerosi finanziamenti privati, risale all'inizio del Novecento l'idea del *percent for art* e sono degli anni Venti i primi piani che ne hanno sfruttato la sua applicazione. È nella previsione di bilancio del 1939 che il Governo Finlandese propose che tra i fondi di rinnovamento accordati per i più importanti edifici

[1186] A. Donati, "Misure del diritto per l'arte nei luoghi pubblici", in A.C. Amato, C. Faralli, M.P. Mittica (a cura di), *Arte e limite. La misura del diritto*, Aracne, Roma 2012, p. 325 e sgg.

[1187] http://www.publicartonline.org.uk/resources/reports/percentforart/

[1188] Cfr. Intervento Veikko Kunnas, presidente del *Finnish State Art Collection Committee*, in occasione del meeting del 2005. http://www.publicartonline.org.uk/resources/reports/percentforart/session_one.php

pubblici, un massimo di un 1% potesse essere usato per la decorazione artistica dell'edificio. Il Parlamento approvò la proposta del governo anche se la legge trovò riscontro pratico solamente dopo il conflitto mondiale. Negli anni successivi l'applicazione del *percent for art* si decentrò gradualmente da un livello nazionale a un livello municipale. Negli anni Sessanta, durante la costruzione del welfare, l'uso di una *art policy* divenne parte integrante della *social policy*: la *cultural policy* si fondò sul concetto occidentale di democrazia il cui punto principale verteva sull'uguaglianza di tutti i cittadini[1189].

L'arte e i servizi culturali sarebbero dovuti divenire accessibili a tutti a prescindere dal luogo di residenza o dalla posizione sociale. Oggi in Finlandia l'uso del *percent for art* è una regola e le opere di public art sono utilizzate come simboli d'identità di specifiche aree, migliorando il *well-being* mentale ed economico di una comunità, in vista di uno scopo che *"is to create a visually better living environment, to promote the well-being of the users of the building, to create new situations for meeting art, and to promote the work opportunities of artists"*[1190].

È proprio per il perseguimento di tale fine che la Finlandia ha visto la creazione del *Committee for the State Art Collection*[1191], sotto l'egida del Ministero dell'Istruzione, finanziato non dal governo centrale, ma, come accade in altri paesi europei, dalla Lotteria Nazionale. Lo *State Art Collection Committee* è costituito da dieci esperti, che rimangono in carica per tre anni, specializzati in varie discipline. La dinamica che regola la procedura di finanziamento vede un architetto, esperto e attento conoscitore della zona in questione, sottoporre al *Committee* idee di progetto per nuovi edifici o per interi quartieri e proporre l'artista e l'opera a suo avviso più adatti per lo spazio. Lo *State Art Collection* può agire secondo tre differenti approcci: può acquistare direttamente lavori da artisti o gallerie, può organizzare bandi aperti a cui gli artisti sono invitati a partecipare, può assegnare commissioni in maniera diretta. Settecentomila sono gli euro a disposizione ogni anno per la creazione di nuovi lavori di arte pubblica ed per il mantenimento di quelli esistenti. A gestire in maniera autonoma i fondi disponibili sono quattrocentotrenta municipi disciplinati dal governo centrale attraverso determinate linee guida, e sono i musei locali a svolgere funzione di raccordo, ponendosi come primo interlocutore nel caso in cui si voglia usufruire di questa percentuale[1192].

[1189] Cfr. in questo elaborato, al Cap. V, l'intervista a Liisa-Maria Hakala-Zilliacus, dipendente del Ministry of Education and Culture. Division for Art Policy in Finlandia.

[1190] "Consiste nel creare un ambiente di vita visivamente migliore, promuovere il benessere degli utenti di un edificio, creare nuove opportunità e situazioni per l'arte, promuovere le opportunità di lavoro per gli artisti". TdA. Cfr. http://www.artists.fi/en/promotion_of_interests/the_percent_for_art_programme

[1191] Cfr. www.artscouncil.fi

[1192] Ad Helsinki ad occuparsi della gestione del percento è il Public Works Department insieme con Helsinki City Art Museum.

In Germania[1193] non esiste una vera e propria legge che stabilisce i fondi da destinare all'arte pubblica, ma è presente un *federal guideline* (orientamento federale) che svolge un'analoga funzione: non si tratta di una legge ma di un *Regelung*[1194]. È disciplinato da un comitato responsabile per il *Kunst am Bau*[1195], sistema introdotto nel 1949, che opera in sinergia con *Bundesverband Bildender Künstlerinnen und Künstler*. Con il *"Kunst-am-Bau-Erlaß",* un decreto del 22 Giugno del 1934, una percentuale proporzionale al *Baukostensumme*[1196] è destinata a lavori d'arte da realizzare in quegli edifici pubblici[1197]. L'architettura è considerata dal regolamento come *"Sinnbild des Staatslebens"*[1198] e l'opera d'arte non come inutile ingrediente fine a se stesso, ma ricevente un senso proprio nella relazione con i fini ultimi della costruzione.

A livello federale il responsabile è il *BMVBS*, *Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung*, e al suo interno esiste un team di esperti riunito nel *Bundesinstitut für Bau- Stadt- und Raumforschung (BBSR)*. Il regolamento federale *RBBau* che determina il coinvolgimento degli artisti negli edifici statali esiste dal 1957. Inizialmente esisteva un *percent for art* fisso corrispondente al 2%, abolito poi nel 1995 a causa di problemi legali e finanziari. Oggi la percentuale, stabilita di volta in volta sulla base del progetto si aggira tra lo 0,5 e l'1% ed è disciplinata dal governo federale sulla base di un regolamento amministrativo il *Verwaltungsanweisung* "K7". Per una corretta applicazione del K7 nel 2006 è stato stilato il *Leitfaden Kunst am Bau*[1199] che nasce come aiuto all'orientamento in tutte le misure di costruzione che riguardano l'applicazione del *RBBau* e del *RZBau*.

A Berlino e zone limitrofe esiste inoltre l'*Anweisung Bau (ABau)* uno specifico regolamento che dal primo Settembre del 1979 regola l'esecuzione di opere d'arte destinate ai nuovi edifici e allo spazio cittadino[1200]. Dalla sua analisi ne risulta che in Germania, ed in special modo nella capitale tedesca, l'arte è fortemente legata all'architettura, ne è momento consustanziale, mirante a promuovere una *"building culture"*[1201].

Per quanto riguarda i finanziamenti alla cultura in Gran Bretagna sono varie le istituzioni pubbliche e private preposte alla loro erogazione. Quella di utilizzare i fondi pubblici per

---

[1193] Per le informazioni si ringrazia Martin Schönfeld, responsabile del Büro für Kunst im Öffentlichen Raum. Cfr. intervista in questo elaborato Cap. V.

[1194] "Regolamento".

[1195] "Arte negli edifici".

[1196] "Costi di costruzione".

[1197] http://www.bbsr.bund.de/BBSR/DE/Veroeffentlichungen/BMVBS/Sonderveroeffentlichungen/2011/DL_GeschichteKunst,templateId=raw,property=publicationFile.pdf/DL_GeschichteKunst.pdf

[1198] Simbolo della vita politica.

[1199] "Orientamento per l'arte applicata alle costruzioni".
Cfr.http://www.bmvbs.de/SharedDocs/DE/Anlage/BauenUndWohnen/leitfaden-kunst-am-bau.html?nn=36394,
http://www.bmvbs.de/DE/BauenUndWohnen/Baukultur/KunstAmBau/kunst-am-bau_node

[1200] "*Kunst am Bau und im Stadtraum*".

[1201] Cfr. C. Büttner, *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (BMVBS), Berlin 2011.

ampliare l'accesso del pubblico alle arti è una strategia che si inquadra in quel tentativo di riportare il pubblico al centro, incoraggiandone la diffusione in tutti quei luoghi in cui può "sentirsi bene" sulla scia di quel famoso slogan *"People not buildings"*[1202]. Tra le istituzioni preposte ricordiamo il *Department for Culture, Media and Sport (DCMS)* responsabile del finanziamento ai beni culturali e alle istituzioni artistiche, i quattro *Arts Councils*[1203], le dieci *Regional Arts Boards* create nel 1991 che ridistribuiscono i fondi alle organizzazioni artistiche locali, le *Local Autorities,* la *National Lottery*[1204]*, Museums and Galleries Commission*[1205]. Nel caso di finanziamenti privati importante il ruolo svolto dalle fondazioni e donazioni (*Trusts and Individual giving)* e dalle sponsorizzazioni private (*Business Investment*).

Nel Regno Unito non esiste una percentuale nazionale obbligatoria, stabilita e destinata a finanziare l'arte pubblica. È stato comunque sviluppato da autorità regionali e municipali un *Percent for Art Program*[1206], avvalendosi dei modelli già diffusi nel settore pubblico americano: una percentuale di solito dell'1% percento, ma varia in base alle differenti municipalità e compresa tra lo 0,5% e il 5%, ha garantito un finanziamento da parte del settore pubblico tre volte superiore rispetto a quello privato[1207].

Sono molte le organizzazioni pubbliche e private che si occupano e finanziano l'arte negli spazi pubblici, come per esempio *Public Art Development Trust* (oggi non più esistente), *Government Art Collection (GAC)*, *Platform for Art* e *Public Art South West (PASW).* Il *Government Art Collection (GAC)*[1208] venne creato circa un secolo fa e negli anni ha realizzato molti lavori utilizzando medium differenti e tecniche composite. Il suo sviluppo risale al 1898 in seguito ad un accordo informale tra il *Chancellor of the Exchequer*[1209] e il *First Commissioner of Works*, nella decisione di affidare al *Ministry of Employment*[1210] la responsabilità di tutti i lavori d'arte legati agli

[1202] Slogan promosso dalla città di Liverpool, nel 2003 dichiarata Capitale Europea della Cultura per il 2008.

[1203] *Arts Council of England* (ACE), finanziato dal DCMS e responsabile della stesura delle linee guida dei *Regional Arts Boards* in Inghilterra, *Scottish Arts Council* (SAC), l'*Arts Council of Wales* (ACW) e l'*Arts Council of Northern Ireland* (ACNI) finanziati dai rispettivi parlamenti nazionali. Per una storia dettagliata sull'Art Council si rimanda a R. Comunian, "Analisi delle problematiche e delle best practices nell'ambito del fundraising per la cultura in Gran Bretagna", Paper 7/2010, disponibile su www.culturalab.org pp. 2-13.

[1204] Risale al 1994 il provvedimento secondo il quale fossero destinati in aggiunta ai soldi già stanziati dal governo per la cultura, quelli derivati dalla lotteria nazionale.

[1205] R. Comunian, "Analisi delle problematiche e delle best practices nell'ambito del fundraising per la cultura in Gran Bretagna", Paper 7/2010, disponibile su www.culturalab.org pp. 15-20.

[1206] "*Percent for art is a formula rooted in a belief that artists and craftspeople have a distinctive role to play in the design of public space (…) that reserves a percentage of the estimated cost of any capital work for art or craft…(it) usually results in a commission for an artist or craftsperson to make a work for a public place, but this is not the only option*". Cfr. P. Shaw, *Percent for Art a review,* Arts Council AN Publications, Sunderland 1991, p. 24.

[1207] Cfr. M. Miles, *Art, space and the city*, Routledge, London and New York 1997, p. 5. Già in M. Roberts, C. Marsh, "For art's sake: public art, planning policies and the benefits for commercial property", *Planning Practice and Research*, vol. 10, n. 2, 1995, p. 195.

[1208] Cfr. www.gac.culture.gov.uk/home/index.asp

[1209] Responsabile in materia economica e finanziaria.

[1210] Nel 1980 il *Department for Employment* fu trasferito all'*Art and Libraries* e successivamente al *Department for Culture, Media and Sport (DCMS).*

edifici pubblici. I lavori non venivano commissionati, ma erano i ricchi ambasciatori a donare le loro opere agli edifici statali. È solo dal 1973 che il governo ha avuto a disposizione un fondo dedicato di 250.000 sterline per l'acquisto di opere. In anni recenti il governo britannico ha stabilito gli obiettivi della public art da utilizzare per creare nuovi luoghi o vivacizzare quelli già esistenti, rendere l'arte facilmente accessibile, per spazi più sicuri, piacevoli, a misura d'uomo e visualmente attraenti. È stata inoltre creata un'organizzazione extra ministeriale *Commission for Architecture and the Built Environment (CABE)* e il *Better Public Buildings Initiative and the Prime Minister's Better Public Buildings Award*[1211], finanziato dall'ufficio del *Deputy Prime Minister* e dal *DCMS(Department for Culture, Media and Sport).*

Tra le organizzazioni più attive in Gran Bretagna ricordiamo la *Public Art South West (PASW)* che si muove secondo la filosofia che

> *"art in public space is not a form of art, but a principle whereby the changing environment can be improved by involving artists in the conception, development and transformation of this public space. It must, from its inception, be created by practical cooperation which is specific to the site and context in question. Artists have the function of creative thinker within this process and can take on various roles such as that of animator, commentator, editor or creator"*[1212].

PASW si occupa dello sviluppo dell'arte pubblica ed è stata creata dall'*Arts Council England (South West)*, e nasce dal *South West Regional Arts Board* come risultato del successo del *percent for art* negli anni Novanta. Il suo lavoro copre quattro aree di interesse: gestisce e diffonde informazioni e progetti attraverso un sito web; organizza corsi ad hoc per artisti, architetti, planners; fornisce informazioni in merito a bandi pubblici e privati; sviluppa strategie e modelli finanziari regionali o nazionali.

In Austria esiste uno schema di percentuale a livello federale, applicabile solo in rapporto ad edifici commissionati dal governo centrale. Il concetto di *Kunst am Bau* appare già ben definito negli anni Ottanta anche se esistevano problemi connessi soprattutto ai labili rapporti tra architetti ed artisti, quest'ultimi chiamati in causa nelle fasi terminali del progetto. Dopo anni poco fruttuosi venne messo a punto un nuovo organigramma per la gestione dell'arte in rapporto agli spazi pubblici: fu istituita una giuria composta di otto membri tra artisti, architetti e altri esperti, da sostituire ogni tre anni. Il lavoro è oggi organizzato in tre differenti fasi: in primo luogo le autorità locali propongono dei progetti, tra i quali la giuria seleziona quelli migliori, organizzando poi un bando pubblico o invitando gli artisti in maniera diretta. L'iter si conclude con la valutazione delle proposte degli artisti (fase in cui avrà un peso il rapporto di comunicazione e scambio con la comunità locale) e la comunicazione alle autorità

[1211] Cfr. http://www.betterpublicbuilding.org.uk

[1212] Cfr. l'intervento di Maggie Bolt, direttore del PASW, in occasione del convegno del 2005 già citato. http://www.publicartonline.org.uk/resources/reports/percentforart/session_one.php

locali dell'artista scelto. Con questo sistema negli ultimi anni sono stati realizzati molti progetti che spaziano dalla scultura allo *street furniture*, ad opere site-specific e comunicative, ad interventi temporanei. Dal 2003 è attivo un database dei progetti[1213], ogni due anni è realizzata una pubblicazione per fare il punto sui nuovi interventi e dal 2005 sono operativi dei tour guidati nei luoghi delle istallazioni. Uno dei problemi che sono però emersi negli ultimi anni hanno riguardato la possibilità dello Stato di eludere questa legge, rendendola inapplicabile nel momento in cui riesce a svincolarsi dai progetti appaltandoli. Per cercare di migliorare questa situazione nella Bassa Austria nel 1996 è stato creato un fondo indipendente per finanziare progetti di arte nello spazio pubblico ottenuto facendo pagare ai dipartimenti dei vari edifici un 1% sul costo totale di realizzazione dell'edificio stesso.

Nei Paesi Bassi l'inserimento dell'arte negli edifici pubblici risale all'inizio del diciannovesimo secolo, e fu legittimato attraverso uno schema di percentuale *"Percentageregeling"*[1214] nel 1951; si stabilì che in caso di rinnovamento o costruzione di un edificio statale una percentuale tra lo 0,5 e il 2% del budget totale dovesse essere spesa per lavori d'arte ad esso legati[1215].

In un primo tempo la percentuale servì solo per abbellire gli edifici, ed è solamente a partire dagli anni Settanta che si concentrò su un aspetto ambientale ad ampio raggio, per arrivare agli anni Ottanta alla creazione di opere d'arte pubblica maggiormente svincolate dalla componente architettonica. Negli ultimi tempi la tendenza è quella di un'integrazione dell'arte con l'architettura, la pianificazione urbana e il *landscaping*. In realtà si è stabilito un doppio schema di percentuale l'1,5% e l'1%. Il primo prevede che la percentuale dell'1,5% sia destinata ad opere d'arte (intese sia come lavori più tradizionali, pitture o sculture, sia come installazioni più complesse da collocare dentro o fuori l'edificio) da integrare nei nuovi edifici. Il secondo regola invece l'inserimento di arte negli edifici scolastici, dove in questo caso la percentuale attribuita è dell'1%. Questo sistema è gestito a livello centrale attraverso i fondi stanziati dal Ministero delle Infrastrutture, anche se negli ultimi anni molte autorità locali hanno emanato disposizioni più specifiche su modello di quelle nazionali.

Ad oggi è il *Rijksgebouwendienst (Government Buildings Agency)* il maggior committente nel campo delle arti visuali nei Paesi Bassi. Il responsabile per l'attuazione della percentuale è il *Rijksbouwmeester (Chief Government Architect)* affiancato da un team di consulenti artistici per garantire maggiore competenza e professionalità. La realizzazione di ciascun lavoro è supervisionata da un team di esperti costituito dall'architetto, il direttore del progetto, il futuro utente dell'edificio e il consulente. Negli ultimi anni più di 2500 lavori di arte sono stati

[1213] Cfr. www.publicart.at
[1214] Cfr. http://www.skor.nl/artefact-795-en.html
[1215] Cfr. Tanja Karreman, Janine Schulze, Huib Haye Van der Werf, *Present: percentage for art in the Netherlands, 2004-2006*, Ram Distribution, 2007.

realizzati grazie a questo schema. Un importante committente dell'arte pubblica nei Paesi Bassi è il PBK (Praktijikbureau Beelende Kunstopdrachten) della Mondrian Foundation[1216] che dal 2000 è confluito nello *SKOR*[1217]*, Stichting Kunst en Openbare Ruimte*, una Fondazione per l'arte e lo spazio pubblico che coopera con le autorità centrali.

Anche nel Belgio di lingua fiamminga esiste uno schema di percentuale in cui il responsabile per la selezione degli artisti e per la realizzazione dei lavori di arte pubblica è dal 1999 il *Flemish government architect*. È lui a ricevere un mandato di cinque anni per consigliare il governo fiammingo riguardo la qualità dei progetti di architettura e spazi pubblici, che a sua volta cercherà una mediazione tra il committente pubblico, l'architetto e l'artista. Incaricato dallo Stato è affiancato dal *Kunstcel (Art Cell)* un team composto da tre membri a cui è affidata l'attuazione del regolamento del percento. Il *Kunstcel* si occupa di costituire la giuria che commissionerà i lavori, supervisionando l'effettiva realizzazione[1218].

Attive sul territorio diverse associazioni che si occupano di arte nello spazio pubblico che hanno però trovato difficoltà ad avere un riconoscimento ufficiale e dunque sempre sottomesse all'autorità governativa (come per esempio *Interlocal Production and Communication Center (IPCC)* e *New partnerships in Art)*. Solo di recente sono state avviate delle nuove politiche e piani operativi che hanno visto le associazioni non più finanziate dal governo centrale ma dalle municipalità e dalla *business community*: sono state le industrie, soprattutto quelle della ricca zona del sud ovest ad essere coinvolte, invitate ad incentivare un uso dell'arte pubblica come punto di sviluppo dell'area[1219].

In Belgio esiste inoltre la *De Nieuwe Opdrachtgevers*[1220] *(New Commissioning Authorities, DNO),* che collabora anche con *Les Nouveaux Commanditaires*[1221] che coordina artisti e committenti facendoli lavorare insieme, creando una sinergia tra l'artista il committente ed il mediatore del DNO.

In Svezia lo schema di percentuale[1222] elaborato dal Cultural Council nella misura dell'1%, è comparso nel 1930. È del 1937 la nascita dello *Swedish Statenskonstråd (National Public Art Council)* con l'obiettivo dichiarato di dare maggiore visibilità nella società all'arte contemporanea, dotando gli edifici statali di opere d'arte. Dal 1997 il regolamento ha subito

---

[1216] AA.VV., *Public work 1995-2000*, Skor, Foundation for Art and Public Space, Amsterdam 2001.
[1217] Cfr. www.skor.nl
[1218] Per le informazioni si ringrazia Katrien Laenen, Coördinator Kunst in opdracht, Kunstcel, Team Vlaams Bouwmeester, Brussel.
[1219] Interessate dalla trasformazione le aree di Roesselare e Izegem arricchite di progetti studiati da vari artisti, tra cui Gabriel Lester, Olafur Eliasson, Anouck De Clercq, Arno van der Mark e Ann Veronica Janssens.
[1220] http://www.denieuweopdrachtgevers.be/b-projects/index.aspx
[1221] A livello di finanziamenti tra i due c'è una sostanziale differenza: il primo riceve sussidi direttamente dai municipi, il secondo viene finanziato dalla *Fondation de France*.
[1222] Anche in questo caso non si tratta di una legge.

modificazioni, fissando, per esempio, la disposizione secondo la quale di questo 1%, uno 0,5% dovrà prevedere l'uso di fondi statali, mentre l'altro 0,5% dovrà essere reperito dal costruttore. Alcune autorità locali, in una flessibilità rispetto alle disposizioni statali, hanno fissato nello 0,5% la percentuale, altre, come per esempio Stoccolma l'hanno ampliata fino al 2%. Le modificazioni hanno comunque esteso l'uso dell'arte in tutti i luoghi pubblici anche non statali, impiegandola molto per la rigenerazione di aree periferiche della città[1223]. Inoltre esperimenti recenti hanno visto gli artisti lavorare alle dipendenze degli enti locali al fine di migliorare gli ambienti d'uso quotidiano[1224]. Interessante, soprattutto nella città di Stoccolma il ruolo svolto dalle società di trasporto nella promozione dell'arte: annualmente dal 1957 esse destinano un importo fisso per installazioni temporanee in stazione avvalendosi spesso del contributo degli studenti delle Accademie d'arte presenti in città.

In Danimarca lo *Statens Kunstfond (Danish Arts Foundation, DAF[1225])* è preposto all'applicazione dello schema di percentuale che corrisponde all'1,5%[1226]. Il Comitato artistico, che ha un ruolo consultivo, assegna e soprintende i lavori ed è composto di tre membri permanenti, nominati per un periodo di tre anni per ciascun progetto, coadiuvati da un architetto e da due rappresentanti della committenza. Se l'edificio è costruito per il governo centrale il Comitato coprirà tutti i costi dei lavori di arte pubblica, se l'edificio è costruito per il governo locale, il 25% dei costi saranno garantiti dall'autorità che commissiona il lavoro.

In Norvegia il 2% per la decorazione degli edifici risale al 1937 e dal 1966 è il *Cultural Council* ad assicurare che una percentuale dei costi di costruzione degli edifici pubblici (statali e locali) sia destinata ad opere d'arte. L'artista e la percentuale a disposizione sono stabiliti da una commissione composta da sei membri così organizzata, due membri del Cultural Officers, tre rappresentanti dell'Artists' Union e un membro dell'Architect's Union. In Norvegia nel 1976 è stato costituito il *Utsmykkingsfondet offentlige bygg (National Foundation for Art in Public Buildings, NFAPB)* con l'intento di rendere più accessibile la cultura e sostenere gli artisti attraverso l'affidamento di commissioni pubbliche.

Il NFAPB lavora secondo tre differenti schemi di finanziamento:

- da 0 a 1,5% dei costi sostenuti per la costruzione dell'edificio sono destinati all'arte nel caso si tratti di nuovi edifici statali
- una piccola somma annuale per gli edifici statali più vecchi

[1223] Secondo quanto riportato nel convegno del 2005 mediamente lo *Swedish Statenskonstråd* ha a disposizione 5 milioni di euro l'anno.

[1224] Per ulteriori informazioni sul funzionamento dello *Statenskonstråd* vedi *quivi* § 3.9.

[1225] Cfr. www.kunststyrelsen.dk

[1226] Esistono delle eccezioni in quanto il DAF può decidere di aumentare in base al costo dell'edificio la percentuale. Mediamente ogni anno il comitato ha a disposizione 10 milioni di corone danesi, corrispondenti a 1,5 milioni di euro.

- un piccolo bilancio annuale è a disposizione delle autorità locali per sostenere le arti visuali.

L'arte pubblica in Norvegia è tenuta così in considerazione da essere stata inserita tra i 15 punti nevralgici dell'attività statale da potenziare entro il 2014. Un'arte pubblica creata e favorita alimentando il rapporto tra arte e architettura, arte ambiente[1227] (sostenendo anche progetti d'arte meno usuali con una forte sperimentazione anche materica) e creando centri di documentazione per fornire informazioni sugli artisti ed i loro progetti pubblici.

Anche in Spagna esiste una legge del percento anche se non è sempre utilizzata per il finanziamento dell'arte negli spazi pubblici. È invece presente una netta distinzione tra i progetti a livello federale e quelli a livello provinciale e municipale, anche se un alto margine per il perfezionamento dello schema percentuale e per la valutazione dei singoli casi è lasciato alle autorità locali. Nel corso degli anni Ottanta la politica attuata in merito all'arte pubblica ha ruotato intorno a tre punti principali[1228]:

- la strada non è solo una via per il trasporto, ma un luogo di interazione e comunicazione;
- il viale non è un'autostrada, ed i viali del diciannovesimo secolo di Barcellona devono rivestire un ruolo essenziale nell'integrazione della città;
- le periferie devono essere monumentalizzate.

In Francia l'idea di una percentuale per l'arte appare nei progetti di legge già dal 1936, ma come legge istituzionalizzata ha visto la luce solamente il 18 maggio 1951, destinando una percentuale dell'1%, *'un pour cent artistique'* (detto anche *1% culturel* o *1% décoratif*), per l'inserimento dell'arte negli edifici scolastici e universitari[1229]:

> *"1 % des sommes consacrées par l'État pour chaque construction d'établissement scolaire ou universitaire devra financer la réalisation d'une œuvre d'art contemporaine intégrée au projet architectural".*

Nel 1972 (e nel corso degli anni Ottanta) la legge è stata modificata, orientata sulla via dell'importanza dell'integrazione degli edifici con l'ambiente circostante attraverso l'uso di opere e un rilevante coinvolgimento attivo degli artisti nel progetto. La sua applicazione è stata inoltre progressivamente ampliata anche ad altri edifici pubblici, ad eccezione di certi

---

[1227] I punti perseguiti ed illustrati nel corso della conferenza da Vivian Moen direttore del NFAPB riguardano: assicurare qualità che significa diversità ed innovazione nelle soluzioni artistiche; avere un ruolo attivo nello sviluppo dell'arte pubblica; sviluppare un dialogo con il pubblico coinvolgendolo in prima persona; proteggere l'integrità dell'arte, nella misura in cui la posizione privilegiata della cultura deve essere garantita anche nel suo incontro con il mercato economico; assicurare la manutenzione dell'arte pubblica; fortificare la struttura finanziaria dedicata.

[1228] Cfr. intervento di Ignasi de Lecea direttore dell'Urban Planning Section del Barcelona City Council. http://www.publicartonline.org.uk/resources/reports/percentforart/session_five.php

[1229] Cfr. H. Lydiate, *Percentage for Art*, http://www.artquest.org.uk/articles/view/percentage-for-art. Da segnalare il convegno organizzato in collaborazione con il Ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche presso l'association nationale des services culturels des universités (A+U+C), il 9 e 10 novembre 2011 all'Université de Rennes 1. Programma http://www.auc.asso.fr/IMG/file/programme%20colloque.pdf Visibile online: http://www.sites.univ-rennes2.fr/lairedu/

fabbricati, inclusi all'interno di una lista, come prerogativa del Ministero pertinente. In questa sua formulazione la legge risulta però sottoposta a numerosi vincoli burocratici, tra i quali l'obbligatorietà della scelta dell'artista da parte dell'architetto e il diritto di veto ad opera del Prefetto di Dipartimento o del Segretario di Stato.

Degna di nota la creazione nel 1982 della *Délégation aux arts plastiques*[1230] e del *Centre national des arts plastiques (CNAP)*[1231] che dal 1983 si occupa del finanziamento delle opere d'arte pubblica.

Dal 1983 esiste inoltre l'1% decentralizzato, affidato cioè alle competenze territoriali:

> *ART.59 Les communes, les départements et les régions doivent consacrer 1% du montant de l'investissement à l'insertion d'oeuvres d'art dans toutes les constructions qui faisaient l'objet, au moment de la présente loi, de la même obligation à la charge de l'État.*

in cui lo stato ha trasferito alle collettività locali la costruzione e decorazione di numerosi edifici[1232].

Le modalità di applicazione dell' 1% risultano modificate dal decreto n°2002-677 del 29 aprile 2002, rettificato a sua volta dal decreto 2005-90 del 4 febbraio 2005, e consolidato il 03 luglio 2010, attraverso l'applicazione dell'articolo 71 del *Code des marchés publics*. In seguito alla modificazione del 2005 la legge ha visto l'obbligo di applicazione su tutti gli edifici tranne che su quelli pubblici a carattere industriale e commerciale. Regolamentati anche gli interventi di restauro che competono all'amministrazione proprietaria che detiene anche il diritto di richiedere finanziamenti pubblici o privati.

È la circolare del ministro della Cultura e della Comunicazione del 16 agosto 2006 ad aver precisato tutta la procedura ribadendo l'obbligo della decorazione nelle costruzioni pubbliche[1233], ed oggi è *Code des Marchés Publics (décret n° 2006-975 du 1er août 2006)* il testo di riferimento per la normativa[1234].

[1230] http://www.culture.gouv.fr/culture/dap/dap/index-dap.html

[1231] http://www.cnap.fr/

[1232] http://www.culture.gouv.fr/culture/dap/dap/unpourcent/index.php

[1233] Per approfondimenti e analisi dei progetti nati attraverso questa percentuale si rimanda alla recente pubblicazione di Philippe Régnier, *1%*, Editions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, Paris 2012. Questa tematica è stata affrontata anche in occasione del convegno organizzato dall'UNESCO *Quel destin pour l'art public,* 19-10 maggio 2011.

[1234] Il testo del 2006 è andato a modificare precedenti leggi e nello specifico: il decreto del 30 settembre 2003 fa riferimento alla applicazione dell'articolo 1 del decreto n° 2002-677 del 29 aprile 2002 relativo all'obbligo di decorazione delle costruzioni pubbliche, e precisa quali categorie di edifici sono sottoposti a tale obbligo (NOR:MCCB0300631A; J.O. du 09/10/2003, p. 17255).

Il decreto n° 2005-90 del 4 febbraio 2005 modifica il decreto n° 2002-677 del 29 aprile 2002 (NOR:MCCB0400926D; J.O. du 06/02/2005 texte n°13 (pagg. 2076-2077) *(Modificazione degli artt. 1, 3, 6, 8, 10, 11, 16 e sostituzione degli articoli 7, 9 e 12).*

Il decreto del 22 marzo 2005 che modifica l'articolo 1 del decreto n° 2002-677 del 29 aprile 2002 (NOR:DEFD0500277A; J.O. du 05/04/2005 texte n°9 (p. 6141).

Circolare del 16 agosto 2006 relativa all'applicazione del decreto n° 2002-677 del 29 aprile 2002 relativa "*à l'obligation de décoration des constructions publiques*", modificata dal decreto n° 2005-90 del 4 febbraio 2005 (NOR:MCCB0600594C; J.O. du 30/09/2006 texte n°37 (pp. 14553-14557).

4.3 Un focus sul percento negli Stati Uniti[1235]

La storia dei finanziamenti all'arte pubblica negli Stati Uniti risulta profondamente legata all'alternarsi, nel corso del tempo, di una partnership pubblico privata[1236] che ha visto negli anni Ottanta la seconda prevalere sulla prima sia a seguito di una serrata campagna in cui, sotto lo slogan *starve the beast*, si è tacciato di inefficienza il settore pubblico, che progressivamente ha perso potere[1237], sia al diffondersi di una sponsorizzazione privata favorita dagli incentivi fiscali accordati alle imprese intervenute in progetti culturali. Parlare di arte pubblica non significa quindi far riferimento necessariamente all'arte promossa da un ente pubblico, e se i vari percento manifestano l'ingerenza dello Stato nella sua promozione, anche i finanziamenti privati hanno ricoperto un ruolo di primo piano, sia come promotori unici sia in un'ottica di collaborazione con le istituzioni[1238].

Negli Stati Uniti risale agli anni Sessanta il proliferare di programmi federali e statali destinati all'arte pubblica[1239], ed è lo Stato da principio ad interessarsi all'arte come volontà di realizzare e sostenere ideali democratici di uguaglianza[1240], secondo un potere accentratore che produsse opere caratterizzate da forte realismo trascurando, pressoché totalmente, gli sviluppi dell'arte astratta contemporanea.

La struttura dei finanziamenti negli Stati Uniti è molto eterogenea: esistono infatti le due agenzie federali *General Service Administration* (GSA)[1241] e *National Endowment for the Art*

[1235] Per la stesura di questo paragrafo si ringrazia la professoressa Blanca Fernandez Quesada, esperta di arte pubblica negli Stati Uniti, per la disponibilità e gli intensi scambi via email.

[1236] Per l'arte pubblica commissionata da istituzioni legate al mondo dell'arte si veda: J. Beardsley, *Art in Public Places: A Survey of Community-Sponsored Projects Supported by the National Endowment for the Arts,* Partners for Liveable Places, Washington DC 1981; J. Beardsley, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape,* Abbeville Press, New York 1984.

[1237] Cfr. N. Felshin, *But is it Art? The Spirit of Art as Activism,* Bay Press, Seattle 1995; B. Wallis, *Democracy. A Project by Group Material,* Bay/New Press, Seattle 1990; M. Rosler, B. Wallis, *If you lived here…The City in Art, Theory, and Social Actions*, Discussion in Contemporary Culture no. 6, Bay Press, Seattle 1991; R. Bolton "Enlightenment and self-interest: The avant-garde in the '80s," in G. Kester, *Art Activism and Oppositionality. Essays from Afterimage*, Duke University Press, Durham 1998, pp. 23-51; S. Lacy, "Introduction. Cultural pilgrimages and metaphoric journeys," (p. 21); L. Lippard "Looking around: where we are, where we could be" (pp. 120-121); L. Lacy, "Editor's introduction," (pp. 190-191) tutto in S. Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1995.

[1238] Nel primo caso penso per esempio a Creative Time e Public Art Fund a New York o ArtAngel a Londra, nel secondo penso all'Associazione Arte Continua di San Gimignano che ha lavorato per la manifestazione *Arte all'Arte* in stretto contatto con i comuni della provincia di Siena.

[1239] Cfr. M.J. Jacob, "Outside the loop", in M.J. Jacob, M. Brenson, E.M. Olson, *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago,* Washington Bay Press, Seattle1995.

[1240] L'arte pubblica fu inclusa nel programma politico di John F. Kennedy e del suo successore Lindon Johnson. L'amministrazione Kennedy diede un nuovo impulso al programma *Percent for Art* soprattutto dopo aver constatato il deterioramento del contorno urbano e la mediocrità dell'architettura federale, incaricando la gestione, la costruzione, il mantenimento ed il rinnovamento di tutti gli edifici federali al GSA. Cfr. "Public Art Review", Issue 9, vol. 5, n. 1, Fall/Winter 1993.

[1241] Creata nel 1949 per mezzo del *Federal Property and Administrative Services Act* per gestire gli spazi delle amministrazioni. Questa agenzia assunse le funzioni che prima erano state della *Federal Works Agency*.

(NEA)[1242], le amministrazioni statali (*State Arts Commissions*), e locali (*Percent for Art Ordinance*) e circa duecento agenzie indipendenti di carattere privato, statale o ibrido.

I primi passi verso finanziamenti all'arte risalgono agli anni Trenta con la creazione da parte del Congresso degli Stati Uniti della *Works Progress Organization* incaricata della gestione delle spese statali per i programmi culturali e volta anche a sponsorizzare la collocazione di opere d'arte in edifici pubblici. Rinominata nel 1939 *Works Progress Administration (W.P.A.)* rappresentò il più ambizioso progetto del New Deal per offrire sollievo ai cittadini americani sofferenti per la crisi economica, attraverso l'impiego dei disoccupati nella creazione di opere pubbliche.

Il *Work Progress Administration*[1243] in vigore dal 1933 al 1943, e sotto il cui controllo è stata prodotta gran parte dell'arte pubblica americana, ha visto la promozione di diverse iniziative. Il primo progetto in atto dal 1933 al 1934 fu *The Public Works of Art Project (PWAP)* che portò alla realizzazione di murales e sculture collocati nelle piazze pubbliche. Come divisione dello stesso *W.P.A.* furono inoltre istituiti il *Treasury Department*[1244] e il *Federal Art Program (WPA/FAP)*[1245].

È negli anni Sessanta che si assistette ad una accelerazione dei finanziamenti destinati all'arte, e soprattutto a partire dal 1967 con l'istituzione, siglata NEA, del primo *Art in Public Places Program*[1246] con un *Percent for Art Program,* e con la creazione nel 1963, da parte del GSA, dell' *Art in Architecture Program*[1247]. Entrambi, eredi dei programmi degli anni Trenta, si differenziarono da questi per l'aver sostenuto l'arte secondo una valenza estetica e non in base ad un consenso popolare, e per aver tenuto conto di criteri di scelta prettamente professionali piuttosto che legati ad ingerenze politiche: ancora oggi questi rappresentano i due più conosciuti programmi federali per la promozione dell'arte nello spazio pubblico[1248].

[1242] Agenzia federale pubblica indipendente nata per promuovere le manifestazioni artistiche del paese, fondata durante la presidenza di Lyndon B. Johnson insieme con il *National Endowment for the Humanities.* Il NEA ha gestito molti programmi, tra i più importanti si ricorda *Art Visual* che promuove progetti di artisti americani contemporanei, comprendente anche il programma *Art in Public Spaces* a carattere nazionale e municipale, che tra il 1967 e il 1988 ha finanziato più di 450 progetti.

[1243] In questi termini non va dimenticata l'azione del presidente Roosevelt che aveva cercato di aiutare gli artisti attraverso la creazione del *Public Works of Arts Project (P.W.A.P.)* operante dal 1933 al 1934.

[1244] Sezione dedicata agli edifici federali si caratterizza per due programmi: *The Treasury Art Project*, il cui compito era la decorazione di antichi edifici, *The Section* destinato all'assegnazione di una percentuale della spesa di costruzione di un edificio ad opere d'arte pensate per quell'edificio stesso (*Percent for Art*). Fu questa la prima agenzia del governo statunitense a commissionare sculture per edifici pubblici attraverso concorsi aperti ed anonimi.

[1245] In vigore dal 29 agosto 1935 fino al 30 giugno 1943, il suo obiettivo primario fu l'impiego di artisti rimasti senza lavoro per la realizzazione di opere d'arte in edifici non governativi, come scuole ospedali e biblioteche. Fu il più ambizioso programma e chiaro antecedente del *National Endowment for the Art*.

[1246] Vd. *quivi* § 2.1.

[1247] http://www.gsa.gov/portal/content/104456

[1248] Si segnala la sospensione dell'*Art in Architecture Program* tra gli anni 1966-1972.

L'A*rt in Architecture Program* del GSA insieme con l'*Historic Building Program* (per il mantenimento degli edifici storici) e con il *Fine Arts Program* (per il mantenimento delle collezioni) costituisce uno dei tre programmi dell' *Historic Buildings and the Art Center of Expertise*. Nato per gestire commissioni federalmente sponsorizzate, sfrutta ed incrementa la collaborazione tra architettura ed arti plastiche, attraverso una percentuale da destinare a quest'ultima tra lo 0,5 e l'1%. La sua attività può essere suddivisa in due fasi distinte: una prima fase tra il 1963 e il 1966 che vide una politica artistica considerante l'arte come decorazione funzionale subordinata all'architettura e al gusto dominante[1249]; e una seconda a partire dal 1972 quando si assistette ad una svolta qualitativa e innovatrice che portò all'aprirsi anche alla scultura e alla pittura astratta contemporanea.

L'*Art in Public Spaces Program* del NEA si presentò fin dall'inizio più aperto alle novità[1250]. Nato per rispondere ad iniziative locali, vide la gestione di progetti avviati dalla comunità[1251], offrendo consulenza, supervisione e fondi integrativi alle organizzazioni locali[1252] da destinare a progetti specifici, in cui l'arte diviene risposta ad una domanda precisa che asseconda le esigenze manifestate da una comunità, piuttosto che una percentuale[1253]. Infatti più che appoggiare economicamente un prodotto finale il programma ha promosso iniziative artistiche collettive in spazi pubblici. È proprio con il NEA che i finanziamenti governativi, giustificati in chiave democratica, manifestarono il desiderio di garantire interessi pubblici, attraverso comitati di selezione "rappresentativi di tutto il popolo" nella volontà di *"give public access to the best art of our time outside of museum walls"*[1254]. È agli inizi degli anni Settanta che iniziò a profilarsi la differenza tra 'public art', intesa come scultura in uno spazio pubblico, e 'arte nello spazio pubblico' con un'attenzione rivolta allo spazio occupato. In una svolta in chiave progressivamente democratica fu a partire dal 1974 che le *NEA's Purposes* si orientarono verso lavori a cui si richiese di essere "appropriati al sito"[1255] e incoraggiando le istituzioni, nelle linee guida del 1978, "ad approcciare al sito in maniera creativa considerando le vaste possibilità dell'arte nello spazio pubblico"[1256]. Risale agli anni Ottanta la scelta del NEA di coinvolgere

[1249] L'arte prodotta in questa prima fase risulta molto accademica, e si tratta soprattutto di murales che raccontano le storie di specifiche comunità.
[1250] Inizialmente i progetti del NEA, proprio perché aperti alle ultime tendenze del contemporaneo generarono nella comunità una reazione di opposizione, sovvertita poi dal lavoro parallelo che accompagna la realizzazione dell'opera, fatto di diffusione di informazioni sull'opera e sull'artista.
[1251] Cfr. M. Kwon, *A place after another*, *Site Specific Art and Locational Identity*, cit., pp. 180-181; J. Beardsley, *Art in Public Places*, op. cit.
[1252] Organizzazioni pubbliche o private, governo municipale, agenzie artistiche, università, fondazioni, ospedali.
[1253] L'aiuto più significativo del NEA è l'appoggio tecnico. È un ruolo di supervisione che garantisce un'attenzione particolare al luogo e alle ultime tendenze dell'arte contemporanea.
[1254] Cfr. Le NEA guidelines in M.J. Jacob, M. Brenson, E.M. Olson, *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*, cit., p. 53.
[1255] *"Should be appropriate to the immediate site"*. *Ibidem*. TdA.
[1256] *Ibidem*. TdA.

l'artista per l'individuazione diretta e la progettazione del sito, e agli stessi anni l'attenzione rivolta alle esigenze degli abitanti. Nel 1979 infatti il NEA chiese di approntare "metodi per assicurare informazione sul progetto alla comunità"[1257], iniziativa estesa nel 1983 con l'inclusione di attività di pianificazione per "educare e preparare la comunità"[1258] e completata all'inizio degli anni Novanta incoraggiando "le attività educative che invitano il coinvolgimento della comunità"[1259].

Il ruolo sempre più importante che l'arte ha raggiunto in rapporto alla comunità e il proliferare di programmi federali ha generato come conseguenza la nascita di numerose agenzie statali consultive per l'arte pubblica. Il codice statunitense ne riconosce di due tipi: *Local Arts Agency*, per dare supporto finanziario ad artisti che intendono lavorare con la comunità, e *Developing Arts Organization* che promuove quell'arte innovatrice che si muove a contatto con la comunità locale. Oggi esistono circa 150 agenzie di arte pubblica statale e locale, con un totale di 200 programmi dipendenti o meno dalle autorità locali o governative, con una operatività a livello nazionale, statale, regionale o cittadino.

È dunque a partire dalla metà del Novecento che programmi federali sono stati adottati in materia, garantendo quel diritto di sponsorizzare l'arte attraverso una legislazione specifica. Tra le prime ordinanze si ricorda il *Percent for Art Program* praticata per la prima volta negli anni Trenta, ripresa alla fine degli anni Cinquanta prima e in quelli Sessanta poi. La prima città ad adottare una normativa specifica, dipendente dal *City of Philadelphia Public Art Program*[1260] amministrato dal *Department of Public Property*[1261], fu Philadelphia nel 1959[1262].
Nata con la volontà di migliorare l'architettura e l'ambiente, prevede l'inclusione di opere d'arte nei progetti urbanistici, attraverso una selezione di artisti partecipanti mediante una *'call for artist'* promossa dall'ufficio cittadino competente. È una commissione composta da artisti, professionisti del settore arte, rappresentanti della comunità e dagli architetti coinvolti nella costruzione a selezionare il progetto che meglio si inserisce nel luogo intercettandone lo spirito. Il *Percent for Art Program* non rappresenta l'unico programma della città di Philadelphia,

[1257] *"Methods to insure an informed community response to the project"*. *Ibidem*. TdA.
[1258] *"Plans for community involvement, preparation and dialogue"*. *Ibidem*. TdA.
[1259] *"Educational activities which invite community involvement"*. Cfr. S. Lacy, *Mapping the Terrain,* cit., pp. 21-25. TdA.
[1260] www.phila.gov
[1261] In realtà la città di Philadelphia si presenta molto all'avanguardia nella promozione del ruolo sociale dell'arte nello sviluppo della città, tanto che risale al 1872 la *Fairmount Park Art Association,* associazione volta all'installazione di opere d'arte nei parchi cittadini.
[1262] A Philadelphia seguì Baltimore nel 1964, San Francisco nel 1967, Washington e Seattle nel 1974. Cfr. J. Wetenhall, *A brief history of percent for art in America*, "Public Art Review", Issue 9, vol. 5, n. 1, Fall/Winter 1993, p. 5.

che prevede anche il *Conservation and Collection Managment Program* destinato alla conservazione e al restauro delle opere di public art presenti in città.

Tra le politiche più interessanti nella promozione della public art la città di New York rappresenta di sicuro un'eccellenza. È il 1967 l'anno chiave per l'avvio di una considerazione dell'arte in rapporto allo spazio pubblico, anno al quale sono legati due eventi: l'installazione di dieci sculture di Tony Smith presso Bryant Park e la mostra dislocata in vari luoghi della città *Sculpture in the Environment* organizzata da Doris Freedman, fondatrice nel 1977 del *Public Art Fund*. Sono le nuove potenzialità dell'arte ad emergere grazie a queste mostre, potenzialità descritte secondo una inedita visione:

> *"Many works of art provoke scattered grumblings and protests, but this may in itself be a good thing, for the art therefore fulfills one of its functions by encouraging the exchange of ideas and the elicitation of responses and reactions"*[1263].

Da allora iniziative pubbliche e private hanno garantito alla città un fermento artistico straordinario: *Percent for Art Program*[1264], *MTA-Art for Transit Program*[1265] della *Metropolitan Transportation Autority*, *Battery Park City Autority*[1266], ma anche organizzazioni non-profit come il *Public Art Fund*[1267], il *Creative Time*[1268], il *Friends of the High Line*[1269] o il *Lower Manhattan Cultural Council*[1270].

Risale al 1982 la creazione durante l'amministrazione del sindaco Edward I. Kock del *Percent for Art Program*[1271] (*Local Law* 65) disciplinato fino al 1986 dal *Public Art Fund*, poi dal *Department of Cultural Affairs,* a sua volta sorto nel 1974 come dipartimento indipendente trasformato due anni dopo in un'agenzia cittadina, per passare in seguito direttamente al *City Government*. Attraverso tale programma[1272] viene regolata la possibilità di acquisire, commissionare o restaurare opere d'arte nel momento in cui si ristruttura o si costruisce un edificio. Collocata in

---

[1263] Citazione di Doris Freedman riportata in S. K. Freedman *et alii*, *Plop. Recent Project of the Public Art Fund*, MERRELL, London-New York 2004, p. 16.

[1264] http://www.nyc.gov/html/dcla/html/panyc/panyc.shtml

[1265] La *Metropolitan Transportation Authority* è promotrice di questo interessante programma di public art istituito nel 1980. Questo programma non si occupa solo di promuovere opere d'arte permanenti nelle stazioni, ma regola anche le esibizioni dei musicisti attraverso il programma MUNY (Music Under New York) istituito nel 1985. Gli artisti sono inoltre chiamati a partecipare non solo attraverso l'installazione di opere d'arte, tra cui anche quelle che afferiscono ai programmi *Lightbox Project* (esposizione di fotografie entro box illuminati) o *Poster Project* (commissione di poster pensati per l'area metropolitana), ma anche per la realizzazione di elementi accessori come l'illuminazione, le macchine per la distribuzione dei ticket o quelle obliteratrici. http://www.mta.info/mta/aft/

[1266] http://www.batteryparkcity.org/

[1267] http://www.publicartfund.org/

[1268] http://creativetime.org/

[1269] http://www.thehighline.org/about/friends-of-the-high-line

[1270] http://www.lmcc.net/

[1271] Per una visione globale sulle opere realizzate si rimanda a H. Heartney, *City Art: New York's Percent For Art Program*, Merrell Publishers, London-New York 2005.

[1272] http://www.nyc.gov/html/dcla/html/panyc/faq.shtml

una zona della struttura accessibile al pubblico, l'opera d'arte è pensata in fase di progettazione, come parte integrante dell'intero processo costruttivo.

È nella fase iniziale che vengono organizzati appositi meeting di presentazione del progetto, in cui, sulla base della funzione dell'edificio, della natura della comunità e della proposta dell'architetto, vengono avanzate proposte sul tipo di opera da acquistare, eventualmente da realizzare, e sugli artisti più adatti allo scopo. È attingendo da una specifica lista, la *Artist Slide Registry*, che la commissione[1273] sceglierà l'artista più adatto.

Una volta identificate le linee generali del progetto è la comunità ad essere coinvolta e informata sui progressi, attraverso apposite riunioni, testimonianza della necessità di considerare l'impatto dell'opera sul quartiere con conseguente valutazione del linguaggio più adeguato[1274]. Terminate le procedure di selezione e consultazione spetta al *Commissioner of Public Affairs* dare il via a tutto il procedimento, che si concluderà con la firma del contratto da parte dell'artista scelto. Spetta ora a lui incontrare i rappresentanti della comunità per discutere insieme sull'opera da realizzare, e ricevere l'eventuale approvazione della *Community Board Review*.

L'altra grande organizzazione che si dedica alla promozione dell'arte pubblica è l'organizzazione not profit *Public Art Fund*, fondata nel 1977 da Doris C. Feedman, e tra le più grandi sostenitrici dell'arte pubblica in città[1275]. La fondazione che si mantiene sia attraverso donazioni private[1276], sia attraverso fondi stanziati dal *City Government* di New York[1277], incoraggia esposizioni temporanee e collaborazioni con istituzioni museali come il *Museum of Modern Art* e il *Whitney Museum of American Art*[1278]. Sulla stessa linea l'organizzazione fondata nel 1974 *Creative Time* che in un'ottica di continua sperimentazione di tecniche e materiali sostiene gli artisti ad esprimersi fuori dalle pareti del museo in spazi non convenzionali[1279].

[1273] La commissione è composta dal Commissario per gli Affari Culturali, da un rappresentante della *City Agency* promotrice, da un rappresentante della *Design Agency* (in alcuni casi), da tre professionisti nel campo dell'arte pubblica (critici, curatori, artisti, architetti, storici, ecc) nominati dal Commissario, uno dei quali che vive o lavora nel quartiere in cui il progetto si trova.

[1274] *"How will it impact on the neighbors? What kind of visual language is appropriate to the users of the place? Which artists is seem most interested in working with different communities?"*, cfr. E. Heartney, *City Art: New York's Percent for Art Program*, Merrell Publisher, New York 2005.

[1275] Tra i programmi promossi ricordiamo *Message to the Public* realizzato tra il 1982 ed il 1990 a Times Square, il *Major Projects and Exhibitions* per dare visibilità ad artisti che non avevano mai esposto a New York, *In the Public Realm* nato per sostenere artisti emergenti, o il *Public Art Fund Talks* concepito nel 1995 come una serie di incontri tra artisti, critici, curatori e sostenitori.

[1276] Per esempio la Target Corporation, catena di grandi magazzini, la Bloomberg, compagnia che opera nel campo della finanza, o la Con Edison, società che gestisce l'energia elettrica.

[1277] Per esempio i fondi del *Department of Cultural Affairs*, del *New York Council of Arts*, del *National Environment of Arts*.

[1278] Per approfondimenti sul *Public Art Fund* e sui progetti promossi si rimanda al testo S. K. Freedman *et alii*, *Plop. Recent Project of the Public Art Fund*, op. cit..

[1279] Tra i progetti più interessanti promossi si ricorda *Art on the Beach Program*, realizzato dal 1978 al 1985 in una discarica a Battery Park, *The 59th Minutes* del 2000 a Times Square in collaborazione con la Panasonic, *Art in Anchorage* dal 1988 al 2001 presso il molo sotto il Brooklyn Bridge, *Art in the Plaza*

Esiste quindi una dicotomia tra programmi pubblici e privati con una tendenza dei primi a garantire progetti a lungo termine a vantaggio di un incremento della 'cosa pubblica' e dei secondi, in un'ottica più legata al temporaneo, promuovere sia opere legate ad una politica di marketing, sia connesse ad un aspetto sociale che diviene prioritario.

presso la Ritz-Carlton Plaza di Battery Park istituito nel 2002, *Performance in the Park* dal 1986 al 1987 presso Central Park.

CAPITOLO V

La parola ad artisti ed addetti ai lavori

Intervista ad Antonio Presti. Promotore culturale. Castel di Tusa, Aprile 2011.

È un ritratto di purezza, cordialità, volontà d'animo e utopia ciò che traspare negli occhi e dalle parole di Antonio Presti. Comodamente seduti su bianchi divani dell'Atelier sul Mare a Castel di Tusa il signor Presti mi parlerà di progetti che, mai animati da uno spirito di marketing territoriale, si incardinano in concetti innovativi e rivoluzionari, quegli stessi concetti che gli hanno ispirato i percorsi portati avanti a Librino, periferia catanese, 'città satellite' di 70000 abitanti. Bambini e bellezza sembrano essere il binomio vincente per forgiare nuove anime, attraverso percorsi d'arte che divengono viatico identitario. "LIBRINO È BELLO" uno dei semplici slogan che racchiudono la sua grande verità, verità su cui lui ha scommesso la vita.

Elena Federici: *Dalla lettura di una sua precedente intervista ne emerge come lei consideri l'architettura di oggi totalmente politicizzata e di come, cito, "un'architettura asservita ad un potere politico rappresenta un fallimento per l'architettura". A suo avviso la stessa sorte di politicizzazione è toccata anche all'arte? In che modo l'arte può trovare una sua legittimazione? È possibile il superamento di questa dicotomia?*

Antonio Presti: A mio avviso l'arte deve riuscire a liberarsi dall'autoreferenzialità. L'autoreferenzialità di essere opera in quanto opera d'arte diviene un qualcosa che comporta solamente aggiungere materia senza mai contattare il lato spirituale. Per esempio, pensando alle periferie italiane, la difficoltà più grave, attualmente, è la presenza di una terza generazione che per esistere è stata educata soltanto al "chiedere" e non al "fare". Esiste un problema di educazione, di un sistema che si muove sempre con questo spirito della mera richiesta, della sottomissione, della necessità. Lo stato, il comune, la chiesa, la scuola tutto sembra elevato a rischio, come condizione intendo. È la condizione esistenziale di questi luoghi: se tu nasci a Librino, a Scampia, a Corviale sei già connotato in quell'essere a rischio. Vieni educato che per esistere devi chiedere e non devi fare. Le periferie delle grandi città sono figlie di una speculazione politica degli anni Sessanta, le città nuove, città del futuro affidate a grandi urbanisti: Kenzo Tange, Vittorio Gregotti, Renzo Piano hanno disegnato le città, che sono poi state affidate ad una speculazione edilizia in cui il potere ha esercitato un suo stato di connivenza, creando una cultura dell'abusivismo. Si è assistito ad un incedere celere della cultura dell'illegalità, con una consegna progressiva di questi spazi al degrado.

E.F.: *Luoghi che, senza retorica, sembrano esser stati consegnati ad una macchina del malessere…Va comunque ricordato che spesso sono state attivate politiche sociali ad hoc…*

A.P.: Sì è vero, ma si tratta di politiche sociali datate, costruite sul recupero della devianza: "Sei nato a Librino? Allora sei a rischio e io ti devo recuperare". È tutta una catena del male che un sistema sembra aver alimentato. In queste periferie si sono create delle parti più sane con situazioni di valore e di bellezza che sono i condomini delle cooperative sociali. Negli anni Ottanta cominciarono a costituirsi questi condomini di impiegati, commercianti, artigiani con un'urbanizzazione più sana che ha però creato una dicotomia all'interno del quartiere: una fascia più alta e una più a rischio, con la risultanza di due mondi che sono stati costretti a convivere, anche in uno stato di abbandono e di negatività.

E.F.: *È anche vero che spesso in queste periferie si innescano meccanismi politici complessi, e non è raro sentirne parlare come notevole bacino di "voti facili"…Anche Librino sembra rientrare in queste logiche, e lei sa cosa intendo.*

A.P.: Certo, a voti facilmente acquistabili: il potere di Catania ogni anno si stabilisce a Librino. Qui 100000 voti sono facilmente intercettabili. Pensiamo per esempio al banco alimentare e al grande potere di sottomissione di clientela che può esercitare. Un banco alimentare che gestisce il mangiare di 400-500 famiglie ha già un potere non da poco. C'è un male all'origine

che il potere sembra non vedere…o forse gli conviene mantenere questo stato di cose. Proprio quel potere, infatti, non tiene conto del fatto che a Librino ci sono 12000 bambini nelle scuole, e che in base a come li allevi, li educhi, li cresci, possono diventare una risorsa per la città, oppure un pericolo. Senza retorica e per un discorso di lucidità e di chiarezza che io posso sostenere, dopo ormai 10 anni di lavoro sul quartiere, penso che tutto sia organizzato così e forse tutto deve rimare così.

E.F.: …*e l'arte in tutto ciò? Dove e come si colloca?*

A.P.: L'arte che si propone come oggetto, come feticcio, come opera materiale installata e designata come simbolo di armonia, non costituisce certamente il modo appropriato di restituire bellezza a tali luoghi. La parola d'ordine, etica che si deve affermare in queste periferie è il senso del restituire. In questi territori una società civile non dovrebbe agire con l'intento di recuperare, ma di rispettare, in prima istanza, e, dopo il rispetto, che a sua volta porta rispetto, deve necessariamente, come condizione, restituire bellezza; una bellezza che è stata negata ad un luogo fin dal suo concepimento da una politica scellerata che ha scelto di creare buchi sociali costituiti sulla devianza e sul malessere. Dobbiamo intendere l'arte come condivisione, non come riscatto ma come percorso dato come strumento di conoscenza a queste nuove generazioni. In questo senso io ho applicato una disciplina culturale che non vuole essere autoreferenziale, in quanto prodotto di un oggetto, di un'opera, ma in quanto prodotto di un processo formativo, educativo ed emozionale. Ciò che in questi luoghi è molto grave, infatti, è la condizione spirituale interiore. Si tratta di luoghi di grande depressione connotati da una condizione particolare dell'anima.

E.F.: *Ha vissuto queste condizioni per contatto diretto?*

A.P.: Certo, le vivo ogni giorno, ma non le guardo con gli occhi della *pietas*, le guardo con gli occhi del fare, di un rimodulare un progetto dell'azione, un'azione fatta in condivisione con loro.

E.F.: *Lavorando in rapporto stretto con la comunità*…

A.P.: Credo sia un dovere lavorare con la comunità, creare insieme a loro un qualcosa. Penso alla *Porta della Bellezza* che è un'opera condivisa con 2000 mamme e 2000 bambini. Tutto è nato dalla presenza di un muro nel quartiere, una ferita di tre km, in merito al quale le posizioni estetiche possibili erano solamente due: l'abbattimento o la trasformazione. Noi abbiamo scelto la seconda. Per trasformare il muro in *Porta* si è reso necessario un processo di oltre due anni dove tutti hanno lavorato, impegnandosi, mamme, bambini, maestre, preti. Gli abitanti hanno visto l'opera manifestarsi come valore di bellezza universale, ed è anche per questo che ho voluto dedicarla alla Grande Madre che abbraccia universalmente Librino, compiendo la trasformazione con il suo sentire. L'ascolto universale come grande valore di trasformazione: il muro si è trasformato in *Porta* e quando un muro si trasforma in una *Porta della Bellezza*, assume il valore del divenire, del futuro. Quando l'opera due anni fa è stata inaugurata è stata oggetto di critiche, di discussioni. Dalla mia ho però la certezza di aver fatto una scelta etica: quella di non aver voluto accedere a contributi pubblici. Questo perché nel momento in cui proponi un percorso di questo tipo la rivendicazione sociale vira sempre su istanze materiali: il rifacimento della strada, la fogna, il posto di lavoro e sembra quasi che tu, attraverso la scusa dell'arte e della cultura stia cercando un modo per intercettare soldi senza pensare alle necessità primarie di una periferia. Per questo nel momento in cui fai la scelta etica di non prendere quel contributo, anche per non essere asservito politicamente, fai una scelta culturale di differenza. A me non interessano i 100000 voti di Librino, mi interessa semmai elevare quel voto da uno stato di necessità, educando i cittadini ad un'esistenza non del

chiedere, ma del fare. È il fare che ti dà la libertà, non la richiesta. La scelta arbitraria dei 100000 voti elevati a coscienza è un percorso lungo, è un percorso che trova anche dei momenti ostativi quando a subentrare è l'interesse particolare di chi sta dentro il sistema.

E.F.: *Cosa ne pensa di questo metodo di lavoro a contatto diretto con la comunità: quali sono i limiti e le potenzialità?*

A.P.: C'è una gioia una condivisione, c'è l'innocenza, la verginità, non ci sono quelle sovrastrutture di pensiero che può avere una società più ammalata come quella che viene chiamata civile, ma che di civile conserva ben poco. Io credo che a Librino continuando per altri dieci anni con processi di questo tipo possa venir fuori un potere nuovo della città di Catania, e proprio dai ragazzi di Librino. Io vedo più forte un ragazzo di Librino che assume posizioni di potere piuttosto che un ragazzo del cosiddetto centro. Questi ragazzi hanno bisogno di strumenti, di codici della conoscenza, questo è il lavoro che deve svolgere la cultura.

E.F.: *Un lavoro il suo che non cerca mai di imporre qualcosa ma tenta di dare delle chiavi per leggere la vita…*

A.P.: È vero. Quando per esempio abbiamo fatto la *Porta* qualcuno avanzò la certezza quasi matematica che la fragile opera in terracotta sarebbe presto stata vandalizzata. Sa quale è oggi la parola d'ordine nel quartiere "Guai a chi la tocca!". La *Porta* è diventata identità per il quartiere in quanto *Porta di Bellezza*, e ormai a Librino gli appuntamenti se li danno proprio lì, questo perché è riuscito a divenire un luogo di identità, a livello collettivo. L'opera viene rispettata e protetta. Se il collettivo di Librino manifesta questo pensiero significa che la *Porta* educa alla bellezza.

E.F.: *Lo ritiene dunque un progetto riuscito?*

A.P.: Sì, anche se parlerei non tanto di progetto quanto di percorso, fatto e che continua con quello della fotografia. Dopo la *Porta*, attraverso la quale ho educato questi bambini alla politica del fare, ora intendo fargli percepire un'altra sensazione, un'emozione molto forte: che il diritto alla cittadinanza si acquista attraverso l'affermazione dell'essere bello. Tutti coloro che hanno affermato *IO SONO BELLO*, *LIBRINO È BELLO*, slogan apparsi in giro per il quartiere, ora passano alla pratica, perché sono gli stessi abitanti a riconoscersi in un processo identitario di bellezza, attraverso l'uso della fotografia come processo creativo. In questo momento stiamo lavorando alla realizzazione di un archivio socio-antropologico di un modulo di 30000 persone che non afferiscono solamente a Librino, ma che appartengono a tutta la città di Catania. Ho coinvolto tutte le scuole e ho realizzato lavori iconografici sulla bellezza della Costituzione, sulla presenza dell'associazione. Bambini insieme a giovani fotografi hanno fotografato i protagonisti di questa rete sociale che parte dalle famiglie e arriva fino alle scuole. Librino diverrà produttore di un grande archivio socio antropologico, e ciò è già un fatto storico, con 30000 persone fotografate ufficialmente, con liberatoria: un archivio-identità della città. Librino si proporrà a livello nazionale ed internazionale attraverso il discorso della fotografia come valore di bellezza universale e di diritto alla cittadinanza che passa attraverso questo archivio condiviso.
In una seconda fase le immagini saranno proiettate sulle facciate cieche dei condomini del quartiere, con l'idea di trasformarlo in un museo all'aperto, dove gli abitanti la notte vedendo queste loro immagini, e attraverso le loro storie, i loro racconti racconti, possano riconoscersi in questa loro bellezza. Uno specchio maieutico, uno specchio dell'anima.

E.F.: *Un processo lungo e complesso in cui lei guida per mano gli abitanti portandoli da una fase teorica ad una pratica…*

A.P.: Sì, tutti gli slogan *IO SONO BELLO*, *LIBRINO È BELLO* passano ora alla pratica, perché devono essere gli stessi abitanti a riconoscersi in un processo identitario di bellezza, attraverso l'uso della fotografia come processo creativo. Uno specchio dell'anima, ricordando che l'anima non ti giudica mai come delinquente, come un qualcuno da recuperare, ma l'anima afferma sempre la tua bellezza. Se un ragazzo figlio di quella devianza, si guarda, si riconosce in quella bellezza e afferma a se stesso *"io sono bello"*, ogni giorno, ecco che siamo davanti ad un processo educativo molto forte che parte non dalla conoscenza, ma da puri stati emozionali. Quindi lavorando sugli stati emozionali, contattandoli come valore di bellezza, quel ragazzo che magari quel giorno aveva spacciato o scippato, nel momento in cui deve affermare a se stesso, di fronte alla sua anima, *"io sono bello"*, c'è un qualcosa che potrebbe scattare, in un ribaltamento verso altre condizioni. Questo processo della fotografia proiettata sulle facciate attraverso questo laboratorio sperimentale credo sia un altro tassello dopo la politica del fare....

E.F.: *Nel corso dei progetti che progressivamente ha portato avanti il confronto-scontro con le amministrazioni pubbliche è spesso stato problematico, penso chiaramente alla Fiumara d'Arte. A Librino che situazione ha riscontrato in merito?*

A.P.: Sto facendo un'altra politica, ho scelto anche eticamente. Io provengo come generazione da una cultura che ti imponeva di scegliere se essere mafioso o anti mafioso. In questo momento non ha più senso nemmeno parlare di antimafia, perché, sotto un certo punto di vista è tutta una mafia, un potere che ha trovato nella borghesia il suo valore criminale. C'è una situazione di continuità, di connivenza allo stato mafioso. Io l'antimafia l'ho fatta qui alla Fiumara per venti anni. Adesso a Librino non nomino nemmeno la parola mafia, in questo non stimo il lavoro e la strumentalizzazione che alcuni stanno facendo di Scampia, ci leggo una connotazione più di autoreferenzialità. Anche io avrei potuto farlo a Librino, ma ripeto non ho mai nominato la parola mafia, anzi Librino, come museo, alla fine lo donerò ufficialmente alla mafia…

E.F.: *Una scelta etica al contrario…*

A.P.: Io sto cercando di de strutturare tutto il potere compresa quella mafia. Ecco preferisco donare il tutto alla mafia come valore di futuro, preferisco andare nelle scuole e fare un discorso di educazione e di conoscenza…la mia è tutta un'altra politica.

E.F.: *Parlerei di un approccio totalmente nuovo rispetto a ciò che è stato fatto finora, sostenuto alla base da forti idee innovative…*

A.P.: Questo è il mio percorso dell'onestà, dell'innocenza, dell'utopia, sono percorsi del valore del sogno di futuro che certamente non può pensare chi pensa e costruisce la sua vita solo sul potere e sul denaro.

E.F.: *È consapevole di essere un innovatore ed un unicum? Mi chiedo se lei conosca altre realtà in Italia o altrove, che seguono questa logica…*

A.P.: No non credo ci siano. La questione non è la mancanza di realtà sulle quali agire, ciò che manca è forse lo spirito, prima di tutto dell'utopia, che rappresenta ciò che ti alimenta durante il percorso. Esiste inoltre un valore di coscienza, di valore di differenza, che ti viene dato dalla *praxis* dal processo, e non da un istinto personale innato, di essere o non essere un innovatore. Io tutto quello che ho fatto, sto facendo e continuerò a fare a Librino lo capisco soltanto

mentre lavoro, nell'*in fieri*, interpretando volta per volta le necessità del quartiere, della gente, del come si può ridisegnare un futuro.

E.F.: *Una cosa che mi è venuta in mente parlando è che lei fa progetti che si reggono sull'idea di bellezza, che mantengono costantemente questo sostrato, però nello stesso tempo sono pragmatici e attivi sulla popolazione. Da cosa nasce questa volontà di connettere queste due realtà che appaiono differenti, la bellezza da una parte e il fare dall'altra? Forse scaturisce dal fatto che la bellezza allude a qualcosa di utopico e il fare a qualcosa di radicato?*

A.P.: La base è costituita da progetti esistenziali, anche la poesia, come *poiesis* è fare, per divenire poi bellezza emozionale: l'anima della poesia è il fare, un fare che contatta il suo valore nell'emozione, nell'anima. Penso che coniugare la bellezza con l'azione sia un'azione di bellezza, ed è in quel momento che tu divieni conduttore di bellezza, perché fai 'passare', veicoli bellezza. Ciò che oggi abbiamo perso è il senso di essere opera universale, ed è per questo che sto applicando nella seconda parte del progetto a cui sto lavorando. In prima istanza proietterò queste immagini delle 30000 persone, e queste 30000 persone diventeranno il popolo della bellezza. Essi hanno acquisito uno statuto di bellezza, perché si guardano e si riconoscono come valore di bellezza. Questo popolo chiamerà il suo popolo, se di partenza sono 30000 con l'indotto, parenti e amici, saranno forse 60000, 90000 ed arriverà quindi altro popolo il popolo. Quando arriverà il popolo figlio dello stesso popolo guarderà quel popolo elevato a bellezza rendendosi conto di come è diventato bello. Sarà però ancora popolo che arriverà a chiedersi "ma io come posso fare per diventare bello?", inteso chiaramente sempre come sentimento, come condizione. Credo sia una delle azioni più rivoluzionarie che si possano applicare come disciplina in questo momento contemporaneo: la rivoluzione del popolo del popolo, popolo chiama popolo, il popolo libera il popolo. Questo popolo che viene chiamato dal popolo della bellezza è il popolo, che chiede anch'esso dignità, statuto di bellezza. Per elevare anche questo popolo sto elaborando un'idea molto bella, che vede il coinvolgimento di tutte le attività commerciali di Librino. All'interno dei negozi mi farò cedere degli spazi liberi che accoglieranno al loro interno mostre fotografiche di grandi autori internazionali, facendo divenire le attività gallerie fotografiche, museo nella vita, una mostra ufficiale reale. Ed è ora che subentra le sezione che io definisco "magma", intesa come fuoco sotterraneo che trasforma: entrando nel negozio di turno come turista del museo chiederai "dove è l'opera?". E ti risponderà l'abitante di Librino "signora ma lei cosa cerca ancora? Forse se lo è dimenticato o forse non l'ha capito. Lei non deve chiedere dove è l'opera lei deve ricordarsi che è lei l'opera!". Quando tu ricevi questa risposta e trovi un abitante di Librino che ti dice che tu sei l'opera universale già si crea una comunicazione emozionale molto positiva. Vedi caro popolo ora ti ho dato la possibilità di diventare pubblico, e sei tu il pubblico che mi interessa, non l'abituale pubblico dell'arte. Trasformando il popolo in pubblico gli chiederò di occuparsi personalmente di questo museo, con senso di responsabilità. Il pubblico avrà il dovere della coscienza dell'azione, io esigo un pubblico militante a Librino, un pubblico attivo. Nel momento in cui tu sei l'opera ed hai compreso di esserlo che significa? Che in quanto opera universale devi portare e restituire bellezza attraverso l'attività, la legalità il lavoro ed io ti lascio libero. Così tu divieni un pubblico attivo, tu cambi Librino il pubblico. Allora questo pensiero può non solo ribaltare la questione di pubblico, che non sarà più il pubblico autoreferenziale, ma sarà un pubblico che avendo avuto la risposta che l'opera sei tu il tuo essere opera è il dare e restituire libertà e dignità, a quel luogo.

E.F.: *Un nuovo pubblico dell'arte…*

A.P.: Io è al popolo che voglio dare la dignità di pubblico e il popolo diviene pubblico se agisce per *res publica*. Farai il giro dei negozi e quando tornerai da Librino come pubblico racconterai di questo luogo. Dirai che qui si è manifestata la bellezza: quella foto iniziale del

bambino che è stata proiettata ti avrà fatto compiere un processo accompagnandoti alla meta, un processo che ti ha condotto a capire che l'opera d'arte sei tu, sei tu il conduttore di bellezza.
Questo sarà l'elemento scardinante…

E.F.: *Di rottura totale..*

A.P.: Sarà allora che parlerò ai mafiosi dicendogli di guardare ciò che riescono a creare gli onesti, cosa fanno gli utopici. Non esiste che tu mi chiedi i soldi di estorsione o connivenza, ma sono io che ti porto i soldi direttamente a casa. Ma te li porto con la legalità con il lavoro. Forse per i ragazzi capendo tutto questo potrà essere più utile vendere un panino al turista piuttosto che spacciare…allora da questo punto di vista penso che sulla politica del restituire bellezza si ponga la questione civile. Io riconosco un valore al mio popolo. Quando farò il museo chiederò al pubblico il valore dell'azione. Questo pubblico che vedrà Librino dovrà assolvere solo questo compito e tu tornerai dicendo che hai visto la manifestazione della bellezza. La bellezza si è manifestata, ti ha fatto la domanda "dove è l'opera" e quando hai compreso che l'opera eri tu che hai contribuito al cambiamento, questa è la risposta politica civile di una società degna di quella civiltà che può fare in un luogo come Librino. Questo è il dovere di ognuno di noi…ribadisco non serve la *pietas* ma l'azione. In questo modo penso che Librino possa avere un suo futuro di bellezza.

E.F.: *È questo quindi il futuro che immagina per Librino…*

A.P.: Sì e non ci sarà nessun potere, né della mafia, né della politica né della chiesa a poterlo fermare perché macchina universale circolare di bellezza.

E.F.: *Credo sia il bagaglio o fardello che porta sulle spalle ad avergli permesso di elaborare un'idea che probabilmente ha avuto bisogno di una lunga gestazione per concretizzarsi…*

A.P.: È un percorso di onestà e di utopia…

E.F.: *Come desidera essere ricordato dagli abitanti di Librino?*

A.P.: Come un amico…un amico che poi trova il senso nell'istituire…

E.F.: *Un altro progetto interessate che l'ha visto coinvolto in un impegno civile è la realizzazione del Parco del fiume Oreto a Palermo…è un work in progess…a che punto è arrivato?*

A.P.: Ad una rete di 140 scuole e 70000 firme. Vede il fiume Oreto come azione non dipende da me perché è un problema ambientale e implica un coinvolgimento con le amministrazioni pubbliche. Ormai da più di un anno le firme sono depositate presso il presidente della regione, ma nonostante queste ancora non abbiamo avuto risposta. L'azione è politica ma non funziona perché chiede a quella stessa politica che ha creato il fiume Oreto, l'istituzione della bellezza e ciò non lo farà mai, nemmeno con 70000 firme. È interessante qui il discorso ambientale. Se con tuo fare, i sogni, le utopie riesci a scardinare il futuro di 100000 persone … a Librino il discorso sociale non è la bonifica dell'acqua ma dell'anima.

E.F.: *Ha vissuto realtà complicate e dure ma quel mondo non è riuscito a scalfire il suo entusiasmo…*

A.P.: Io sono la testimonianza di una Sicilia contemporanea viva, con me il potere ha perso. Se ho fatto un discorso politico di battaglia la mia battaglia è stata vinta. Se c'era un sistema da sconfiggere, con me loro hanno perso, ed hanno perso pubblicamente. L'ultima arma che il

potere ha in ultima battuta, e sotto la quale sono caduti personaggi ed artisti, è, una volta che ha perso, quella del riconoscimento: quando quel potere ti riconosce quello è l'ultimo atto di assassinio che intacca la tua anima. Dopo che hai lottato tutta la vita ed hai sconfitto il potere devi ancora lottare per non essere riconosciuto da quel sistema. Il mio dictat è non riconoscerlo e non farmi riconoscere. Stanco ma felice di essere ancora conduttore di un pensiero puro, di un pensiero altro.

E.F.: *Scegliere di non essere riconosciuto significa scegliere di non rimanere inglobato in esso…*

A.P.: È scegliere di non morire spiritualmente. Se il potere ti riconosce diventi quel potere.

E.F.: *Un suo ingranaggio…*

A.P.: Il potere se ti riconosce ti fa scegliere cosa diventare. Io al potere rispondo con Librino partendo dalla gente e dando al pubblico azione rispetto a quel potere. Prima o poi voglio che venga il Presidente della Repubblica, a ringraziare l'arte, gli artisti i bambini e comunicando al sindaco di turno di cambiare i connotati della sua politica che deve divenire politica di bellezza e non di recupero di disagio.

E.F.: *Una cosa molto bella che lei ha detto in merito alle periferie che parlando di periferie "si parla sempre di malessere della materia ma mai del malessere dello spirito"*

A.P.: È questo spesso l'atto di presunzione di chi si avvicina alle periferie. L'agire sulla materia, ma agire sulla materia significa agire su nulla. Significa lasciare le persone inerti.

E.F.: *Non ne tocchi l'anima..*

A.P.: Io sono certo che quelle 2000 persone che hanno realizzato la *Porta* ogni volta che passano di lì si sentono semplicemente felici.

E.F. *Per concludere…la sua è una missione, lei ha più volte dichiarato di voler portare benefici con la creatività…In una precedente intervista concludeva il discorso ricordando l'importanza dell'imparare a ringraziare, un suo leitmotiv. Da quell'intervista è passato qualche anno perché l'aveva rilasciata nel 2007. A questo valore dell'imparare a ringraziare oggi che altro valore si sente di aggiungere..*

A.P.: Confermo quello del ringraziamento. È che noi siamo in questo momento in grande crisi come società contemporanea perché non diciamo più grazie e grazie non è solo un gesto di cortesia è una condizione spirituale..

E.F.: *È un sentire…*

A.P.: Ora dopo tutto ciò che ho fatto e che continuo a fare io devo soltanto ringraziare, è questo che mi dà la forza per fare. Nell'acquisire sempre di più la regola del ringraziamento credo di poter pensare ad un futuro di bellezza, sempre di più…

E.F.: *A questo punto sono io che le dico "Grazie" non in maniera retorica, ma di cuore, davvero.*

Intervista a Cesare Pietroiusti. Artista. Roma, Maggio 2013.

Artista carismatico e fortemente empatico Cesare Pietroiusti con puntualità e lucidità lascia emergere nel corso dell'intervista quel valore aggiunto, 'la libertà', che l'arte non può trascurare. Un'arte fatta di sperimentazione, rigenerante nel momento in cui riesce a liberare il comportamento da schemi prefissati e risultati preordinati.
Si delinea un quadro in cui l'arte che vuole farsi rigenerazione urbana deve riuscire ad evitare pregiudizi di ordine sociale, politico e morale, e l'artista che partecipa a tale processo ha il dovere di mettersi in gioco in prima persona, entrando senza timore nelle pieghe del contesto relazionale, ritagliandosi un ruolo non di guida ma di 'energizzatore della circolazione dell'idea' e di 'ospitante'.

Elena Federici: *Il tuo approccio artistico…*

Cesare Pietroiusti: Quello che a me è sempre interessato è stato il tentativo di trattare la specificità del luogo espositivo in modo sperimentale così come il linguaggio usato nell'arte. In un certo senso ho sempre cercato di dire che si può fare arte in qualsiasi contesto, come dice il mio amico Giancarlo Norese "finanche nelle gallerie!". Quando dico qualunque contesto per me significa davvero ogni situazione. È chiaro che c'è una differenza fondamentale tra il pubblico che ti viene a cercare nel museo e il passante, quel pubblico occasionale di un intervento artistico, per esempio, fatto per strada.

E.F.: *Hai partecipato direttamente ad interventi di riqualificazione?*

C.P.: Sono stato parte abbastanza integrante del gruppo che ha concepito Immaginare Corviale, progetto ambizioso, a mio avviso molto interessante. Io debbo dire che sono abbastanza scettico rispetto al tentativo di dare ai progetti artistici un risultato socialmente rilevante a livello comunitario, nel senso che il rischio è quello di credere che questa rilevanza, cioè l'efficacia di un progetto, sia qualche cosa che alla fin fine lo limita all'interno di risultati prefissati. Mi spiego: se noi cominciamo un progetto artistico con l'idea per esempio di formare una determinata comunità ad un'idea di solidarietà o rispetto di un luogo, del suo uso, una qualunque buona causa sociale, la mia idea è che, è chiaro che da un punto di vista sociale agiamo bene, ma rischiamo di togliere tutta o quasi tutta l'artisticità al nostro operare, e questo perché l'artisticità ha a che fare sempre con una sfida e con una messa in discussione, prima di tutto dello stesso principio azione/risultato. Ossia, una delle cose fondamentali che l'artista fa è liberare l'azione umana in generale, (tentare di liberare l'azione umana, offrendo un esempio che può riuscire o non), dall'idea stessa che possa essere orientata rispetto ad un risultato prefissato. L'azione artistica in confronto ad un'azione politica o un'azione sociale propriamente detta è libera dallo scopo ed è tale perché mette in discussione il concetto stesso di scopo. Mi spiego. Ho studiato medicina, e quando ci si laurea in medicina si impara a pensare in termini, (sto chiaramente semplificando), di diagnosi, ossia identificazione dei sintomi e quindi di una patologia, intervento terapeutico, e possibilmente guarigione. Questo tipo di approccio è schematizzato, categorizzato su dei testi che sono dei testi della clinica: se hai determinati sintomi la diagnosi può essere fatta, fatta la diagnosi può essere proposta una specifica terapia. Questo processo è molto dentro certe griglie, non è un processo sperimentale, la griglia preesiste e lo scopo dell'azione del clinico è quella di identificare esattamente cose secondo schemi preordinati. Per me quindi il diventare artista è significato molto liberarsi da questo tipo di schema: liberarsi dallo schema psichiatrico per cui certi comportamenti sono patologici, certi pensieri rientrano all'interno di una determinata diagnosi, possono essere identificati come sintomi, e richiedono un certo intervento terapeutico. Liberarsi da questo schema significa trattare ogni comportamento, ogni pensiero, ogni attività mentale, in modo libero. Se lo interpreti secondo schemi psichiatrici un comportamento può essere una forma di delirio, una mania, se non lo interpreti attraverso questi schemi può

diventare un interessantissimo esperimento artistico. Il primo grande elemento di conquista di libertà è proprio quello di sganciarsi dall'idea del risultato. Per questo ho una posizione simile rispetto alle giuste cause in un contesto sociale.

E.F.: *Cosa ne pensi dell'arte come tentativo di rigenerazione urbana? L'arte può, ed in che misura, contribuire alla riqualificazione urbana?*

C.P.: L'arte è rigenerante, come è rigenerante ogni forma di libertà, e l'idea di liberare il comportamento da schemi prefissati e risultati preordinati che già si conoscono è la più importante rigenerazione che possa esistere. Questo significa che per me l'intervento artistico è sempre una sperimentazione in un determinato contesto. È chiaro che sono sinceramente ammirato dall'azione di quegli artisti che riescono a stare a lungo in un determinato ambito comunitario a interagire, lo so perché l'ho fatto. Mi viene in mente questa nuova realtà romana di Metropoliz, due vecchie fabbriche adiacenti, abbandonate da anni, occupate da centinaia di persone in una convivenza intercomunitaria condotta in modo interessante. Qui progetti singolari sono stati portati avanti da gruppi che fanno riferimento a Francesco Careri e da un team che fa riferimento a Giorgio De Finis. Ciò che queste esperienze offrono è un risultato reciproco: non solamente tu artista vai lì e porti la rigenerazione, ma ricevi anche dal contesto informazioni interessanti sulla gestione dei luoghi e dei rapporti. Per questo motivo è bene che si parli sempre di sperimentazione, perché tu stesso vai lì ad imparare. Il contesto di rapporto tra artisti curatori e contesti sociali è un ambito di sperimentazione in cui io vado a portare qualcosa, ma anche a ricevere qualcosa in termini di capire le potenzialità dei luoghi e dei contesti sociali…

E.F.: *…è il discorso dell'artista come assistente sociale che non sta in piedi…*

C.P.: Condivido. Ipotizzare che il museo di arte contemporanea dovrebbe in realtà essere identificato in luoghi tipo Metropoliz, luoghi marginali di sperimentazione sociale radicale. È chiaro che è possibile che l'opera che lasci in un posto come Metropoliz dopo un po' potresti trovarla distrutta, però non sottovalutiamo il fatto che un'opera che tu collochi all'interno di un museo di arte contemporanea viene preservata fisicamente, ma muore nel 99% dei casi spiritualmente, come energia, è congelata. L'idea di proporre un museo di arte contemporanea in un luogo come quello significa che noi nel momento in cui andiamo là a visitare questa gente impariamo delle cose, vediamo che un problema ha un potenziale alternativo in un contesto del genere.

E.F.: *Mi dicevi che a Metropoliz avevate pensato ad un museo condominiale…*

C.P.: Sì portare gli artisti a lavorare nelle comunità all'interno dei luoghi dell'abitare, creare qualcosa che resti lì dentro le case insieme al loro vivere quotidiano.

E.F.: *È un'idea questa che si ritrova molto nei progetti artistici che lavorano con la comunità: con il sistema dei Wuncharchiv in Germania o dei CP Box in Spagna in cui gli abitanti stessi sono invitati a contribuire magari portando direttamente oggetti privati e personali da poter poi esporre…*

C.P.: Sì, mi ricorda anche ciò che ha fatto Group Material nei primissimi anni Ottanta con The People's Choise. Però l'idea del museo condominiale è l'idea dell'apertura degli spazi della vita considerata privata, nel senso che un posto come Metropiliz ti dà la sensazione diversa da un posto come questo in cui ci troviamo ora, che è un palazzo, in cui ci sono porte, e ogni porta racchiude un suo universo privato, che è a pochi centimetri dall'altro, ma che è sconosciuto. Lì i luoghi della vita sono molto più porosi e permeabili quindi hai una sensazione di riuscire più facilmente ad inserirti. Non che non ci siano elementi di privatezza,

però è molto più semplice entrare e uscire dai luoghi della vita, quindi secondo me questa esperienza ci ha dato un po' l'idea di un luogo pubblico, un luogo dove, anche quasi per pensiero paradossale, portare l'elemento museale proprio per metter anche in discussione questa idea del museo come conservatore feticista della integrità e immutabilità dell'opera che è un'idea dignitosa, ma non necessariamente l'unica…

E.F.: *Il tema della relazione caratterizza tutta la tua opera, il tuo è un mettere in relazione, ma nella problematizzazione, ossia un mettere in discussione. Quali sono gli elementi e le caratteristiche che non possono a tuo avviso mancare nell'arte che cerca un rapporto stretto e diretto con la comunità*…

C.P.: Chiaramente provenendo dalla psicologia l'aspetto problematico del comportamento, della relazione, del pensiero ovviamente mi interessa. Secondo me all'intervento artistico non può mancare questo senso di libertà, quindi l'assenza di pregiudizi di ordine sociale politico, o se vogliamo, anche morale, che a mio avviso frenano molto spesso l'intervento di chi si sente investito di dover sostenere una giusta causa. Ripeto io non ho nulla contro le giuste cause, anzi, ma una cosa è sostenere una giusta causa, una cosa è fare un intervento artistico. L'intervento artistico è come una sorta di meta giustizia, di meta giusto, perché la libertà è libera anche dal pregiudizio morale, è come direbbe Nietsche al di là del bene e del male, ed è al di sopra della giustizia in un certo senso. L'intervento artistico va lassù, va in quei territori lì. Allora si pone ovviamente il problema dell'utilizzare le altre persone, dell'intervenire in contesti delicati, sensibili nella possibilità di fare del male, creare problemi che non esistevano: se si sperimenta potrebbe avvenire anche questo. Io rispondo al problema morale dell'intervenire in contesti sensibili in modo spregiudicato: mettendosi discussione personalmente. Quello che non può mancare è la disponibilità dell'artista a mettersi in gioco in prima persona, direttamente proprio lì dove il gioco si fa più difficile. Quando noi artisti formuliamo un progetto, soprattutto quando questo coinvolge altri, succede sempre che alcuni suoi passaggi, ti creino una difficoltà, un imbarazzo, una vergogna, una sensazione di peso, quasi di impossibilità a sostenerli. Normalmente quello che noi siamo portati a fare quando avvertiamo ciò è negarlo, lasciare perdere ed andare in un'altra direzione. Ecco se noi facciamo qualsiasi altro mestiere è giusto, ma se noi facciamo gli artisti è sbagliato. Cioè se noi vogliamo dare uno spessore di significato e rendere in qualche modo inattaccabile dall'idea di stare sfruttando moralmente in modo cinico gli altri, è proprio lì che bisogna andare, proprio lì dove noi saremmo portati ad allontanarsi. Se ti metti in gioco in prima persona può andare bene qualsiasi cosa…

E.F.: …*giocare fino in fondo allora*…

C.P.: Sì, tu hai creato un canale e sei aperto rispetto a quel canale, non sei venuto lì con una verità prefissata a dire fate così, io vi rigenero, fate comunità, la radio ecc.…quello è il tenersi fuori difendendosi con l'idea della giusta causa. Io sono molto scettico sugli artisti che fanno così. Ciò che non può mancare è l'implicazione, l'entrare nelle pieghe della complessità del contesto relazionale. Non può mancare la consapevolezza che il pensiero, cioè la costruzione di una soggettività pensante non è dentro, o almeno non è tanto dentro, dentro la mia identità pensante. Essa non è dentro la testa, ma è piuttosto fuori, cioè in uno spazio intermedio, condiviso, relazionale che appartiene a tutte le persone coinvolte, e questo spazio intermedio è fondamentalmente il linguaggio. La nostra soggettività pensante è il linguaggio che inevitabilmente richiede la relazione con l'altro; da soli non c'è significato, quindi non c'è pensiero, ci possono istinti, bisogni, desideri, ma il pensiero si costruisce solo nell'interazione con l'altro. Abituarsi a pensare questo, cioè che le soggettività coinvolte non sono interiorizzate ma esteriorizzate, significa arrivare a pensare che noi siamo anche l'altro. È difficile dire che cosa sia questa consapevolezza, però la riflessione è quella di andare nella direzione di pensare che tu sei anche l'altro, che in un contesto in cui per esempio c'è

qualcuno che fa delle cose che ti mettono un po' in difficoltà, che possono stimolare cose violente o fobiche, ecco abituarsi a pensare che quello lì che fa quelle cose sei tu, una parte di te. Se tu ti abitui a pensare questo, il gruppo diventa non così distinto dalla tua soggettività e nei gruppi che funzionano accade proprio questo. In alcuni casi è più facile in altri è molto difficile. Se si va in questa direzione secondo me si fanno delle scoperte interessanti.

E.F.: *In una precedente intervista parli di diversi tipi di spazio – oltre allo spazio fisico (il luogo), c'è lo spazio sociale (il sistema) e, ovviamente lo spazio mentale (il pensiero) – e ciascuno ha una dialettica propria e modalità dinamiche di incrocio, scambio, conferma, l'uno con l'altro. In quale misura l'arte che tenta di ibridarsi con le dinamiche del quotidiano deve lavorare sui rispettivi spazi?*

C.P.: Lo spazio fisico mi sembra inevitabile che sia preso in considerazione e va secondo me rispettato. Gli architetti talvolta non lo fanno. Non ho mai visto, per esempio, un architetto che prima di costruire su un determinato sito ci abbia passato una settimana dormendo per terra. Castaneda dice che per conoscere un luogo devi starci, guardarlo, girarlo, sperimentarlo. Alla fine di una osservazione più profonda e vissuta avrai restituita una geografia incredibile.
Lo spazio sociale è il sistema dell'arte, va considerato sempre, quel sistema di relazioni che coinvolge le persone di quella determinata situazione. In questo senso devi studiare le persone, andare a vedere cosa fanno, cosa pensano. Infine lo spazio mentale degli individui coinvolti che poi forse in una certa parte si sovrappone al secondo.

E.F.: *Da più parti arrivano critiche verso artisti che hanno attuato sconfinamenti verso pratiche sociali che secondo alcuni dovrebbero rimanergli precluse. Claire Bishop afferma che le pratiche collaborative di questi ultimi anni cercano di controbilanciare la contraddizione tra autonomia dell'arte ed intervento sociale. A tuo avviso è possibile conciliare, ed in che modo, questa dicotomia? Può essere tenuta insieme la funzione etica ed estetica dell'arte?*

C.P.: Fondamentalmente Claire Bishop nota una cosa che purtroppo è abbastanza vera, cioè che il differenziale poetico della maggior parte degli interventi che si propongono come politici, o sociali tende ad assottigliarsi in modo drammatico, quindi molti di questi interventi saranno pure ispirati a buone cause, ma sono noiosi, e da un punto di vista linguistico estremamente poco interessanti…

E.F.: *Pensi a qualcosa in particolare…*

C.P.: Quello che passa per arte relazionale negli ultimi dieci quindici anni quasi sempre ha un tasso di poeticità, di sperimentazione, di critica, di analisi critica del linguaggio dell'intervento artistico molto molto sottile…Nell'analisi di Bishop e anche di Rancière c'è un limite, il fatto di pensare che questo spessore poetico, o di significato, si identifichi con l'estetica. In realtà secondo me il punto sta nel riuscire a considerare tanto l'etica quanto l'estetica non come dei fini ma come dei mezzi, cioè come degli elementi che tu metti liberamente in discussione, che tu utilizzi all'interno di un tuo progetto, di una tua follia, o poesia artistica e in questo senso sono sullo stesso piano l'etica e l'estetica, cioè il buono e il bello, καλὸς καὶ ἀγατθός, cioè non è che l'uno vale più dell'altro per l'artista. Secondo me è un passaggio ulteriore: l'artista è lo specialista della libertà, cioè di quella possibilità di trasformare i fini in mezzi e quindi di utilizzare finanche queste due categorie che sono, almeno per il nostro pensiero, quelle più alte, come gli strumenti per una ricerca, quindi impiegandole sperimentalmente. Questa secondo me è la sfida. Dunque né fermarsi all'idea che se tu stai seguendo una giusta causa allora quello che fai va sempre bene e funziona, né però fermarsi all'altro punto, che se quello che fai è bello e spettacolare, visivamente emozionante allora hai raggiunto il tuo obiettivo: è un salto ulteriore di livello quello di cui c'è bisogno ed è una sfida che forse non molti artisti hanno compreso, anche se vedo che si va in questa direzione. Ho questa

impressione…l'ultima *documenta* mi ha dato questa sensazione molto forte, cioè che molti artisti siano riusciti a sganciarsi dall'idea dell'opera come cosa finita e che si stia andando verso una situazione in cui l'opera ha molto a che fare con la temporalità. L'opera come una cosa espansa nel tempo, con una durata…

E.F.: *In fieri…*

C.P.: Sì, la mia teoria, che è anche *pro domo mea*, è che gli artisti stiano imparando questo dal fatto che sempre di più insegnano all'interno di workshop. Il workshop è la tipica esperienza in fieri in cui il tempo si dilata, si restringe, si utilizza più liberamente rispetto all'unità didattica accademica classica e oltre al tempo si utilizza il tema, l'argomento. Mentre la lezione accademica ha un tema predefinito, il workshop ha un argomento di partenza ma che può poi modificarsi, sperimentando questo processo del pensiero circolare, ossia di un pensiero in cui le idee non sono dette da qualcuno e seguite da altri, ma vengono arricchite da un processo successivo circolare di passaggio tra tutti i diversi componenti. Queste tre caratteristiche, la restrizione del tempo, il cambiamento potenziale del tema e la circolarità del pensiero sono degli elementi che si stanno trasferendo dall'esperienza di molti artisti che lavorano fuori dai contesti delle gallerie, all'interno delle mostre e quindi stanno forse, anche senza rendersene conto, spontaneamente, cambiando il concetto stesso di opera, nel senso di che cosa sia l'opera per lo spettatore di una grande mostra. Perché se io mi trovo in una situazione in cui non contemplo più dall'esterno una cosa finita, ma sono coinvolto in un contesto in cui inevitabilmente il mio tempo diventa parte essenziale della cosa, il mio concetto di opera cambia, slitta, per esempio, da una cosa finita a una cosa non finita, da una cosa predeterminata ad una cosa con una durata …in fieri… In questo senso vedo che certi paradigmi stanno cambiando, virando verso questa apertura indefinita dell'opera. In questo senso i musei intesi in senso tradizionale sono obsoleti perché ti propongono l'idea dell'opera finita. Un artista è importante non per una cosa che ha fatto in un determinato momento, ma per la capacità di continuare a validare, a significare le cose che ha fatto anche dopo…

E.F.: *Un buon progetto di arte in rapporto alla riqualificazione urbana in Italia. Cosa ti viene in mente?*

C.P.: Mi piace il modo che hanno gli Stalker di agire. C'è per esempio un artista che ha lavorato con loro, Matteo Fraterno che è un artista napoletano che ha una modalità di lavoro molto diretta, una capacità di instaurare dialoghi molto ricchi con persone di qualsiasi estrazione e contesto sociale senza cadere in questa logica un po' moralista della giusta causa, senza farsi scudo. Quando io ti dico che sono progetti interessanti lo dico perché trovo che siano dei progetti non che hanno funzionato dal punto di vista della giusta causa che proponevano, quanto del fatto che hanno messo in gioco le soggettività e che hanno anche sfidato sperimentalmente certi ambiti, a volte anche con esperienze linguistiche interessanti.

E.F.: *Si parla di artista come catalizzatore di dinamiche, come mediatore, animatore 'provocatore di coscienza culturale altrui' (Crispolti)…per te…*

C.P.: Provocatore di coscienza culturale altrui è interessante perché c'è l'idea di provocazione e l'idea dell'altro…Secondo me all'interno di un contesto in cui il pensiero circola l'artista non deve essere la guida, colui che viene seguito, ma piuttosto una sorta di acceleratore, energizzatore della circolazione. È quello che è in grado di attivare di più la circolazione dell'idea in quanto capace non di farla propria, ma di farla circolare il più possibile all'interno del gruppo. Se l'artista fa un po' da leader è l'ospitante, quello che riesce ad essere percepito come colui che è capace di ospitare più degli altri i pensieri di ciascuno dei partecipanti. Un gruppo di arte pubblica che non funziona è il gruppo in cui i partecipanti non sentono di

essere ospitati nella mente, nel pensiero dell'artista. Solo quando lo sentono il gruppo funziona. Quindi energizzatore ed ospitante.

E.F.: *Se, quando e quanto le pratiche dell'arte nello spazio pubblico hanno contribuito e contribuiscono a modificare l'ambito della creatività o dell'arte in generale. Cioè anche in relazione all'arte pubblica, l'arte sta cambiando?*

C.P.: Ho iniziato a fare l'artista alla fine degli anni Settanta, quindi ho una prospettiva storica di un certo tipo. Gli anni Ottanta hanno rappresentato una sorta di ritorno all'ordine, alla specificità dell'opera e del luogo espositivo. Forse il mio tornare ossessivamente su queste idee (l'arte può essere ovunque, non ci vuole un luogo specifico ecc…) è perché mi son trovato da giovane artista che tentava di fare delle cose, in un decennio in cui c'era questa dittatura della specificità dell'opera. Queste uscite che adesso sono del tutto normali e accettate, quasi una tendenza, nella seconda metà degli anni Ottanta erano cosa rara. Questo modo di agire ha aperto il campo a tante ricerche che non si sarebbero potute fare…le pratiche di questo tipo, pubbliche, sociali, relazionali hanno come loro merito di avere aperto a questa consapevolezza e possibilità che ormai tutti i giovani artisti praticano. Questo è stato una grande apertura di orizzonti, di mentalità e di possibilità…

Intervista a Martin Schönfeld. Responsabile del Büro für Kunst im öffentlichen Raum. Berlino, Giugno 2011.

Un'accoglienza fatta di cordialità e cortesia, di pasticcini e thè in un'atmosfera serena di una tersa giornata di un giugno berlinese. L'illuminante intervista con Martin Schönfeld è stata l'inizio di un lungo viaggio che mi ha portato in Germania a tessere una fitta rete di contatti. Informazioni preziose quelle ricavate che vanno dalle metodologie di finanziamento dell'arte pubblica in Germania, ai processi che conducono alla creazione dell'opera, dalla sua valorizzazione, al senso di identificazione che riesce a trasmettere: Schönfeld restituisce un quadro complesso di un'arte pubblica che si muove tra progetti istituzionalizzati e iniziative dal basso. Il suo augurio finale è rivolto alle istituzioni, affinchè possano riconoscere e rispettare sempre di più l'importanza che un lavoro d'arte pubblica può rivestire.

Elena Federici: *Was ist der Prozess, der zur Schaffung eines Werkes der Kunst im öffentlichen Raum führt?*

Martin Schönfeld: Hinsichtlich des Arbeitsvorganges ist die Entstehung von Kunst im öffentlichen Raum ein Planungsprozess, vielfach ein Arbeitsprozess der Stadtplanung: Es werden Ziele zur Entwicklung eines Ortes oder Raumes formuliert. Dazu kann auch die Kunst im öffentlichen Raum gehören, vor allem, wenn es darum geht die gestalterische Qualität und die Aufenthaltsqualität eines Ortes zu verbessern. Wenn das Planungsziel Kunst definiert und akzeptiert ist, wird die konkrete künstlerische Gestaltung auf dem Wege eines Wettbewerbs gefunden. Dafür dienen die Verfahrensformen des Ideenwettbewerbs (sehr offene Aufgabenstellung) und des Realisierungswettbewerbs (konkrete Aufgabenstellung für einen sehr konkreten Ort). Wettbewerbe können offen und nicht offen durchgeführt werden. An einem offenen Wettbewerb können sich alle Interessenten beteiligen, die die berufliche Qualifikation erfüllen. Zu einem nicht offenen Wettbewerb wird eine genaue Anzahl von Teilnehmern ausgewählt und zu dem Wettbewerb eingeladen.

E.F.: *Sind es die Menschen, die Sie für Sie oder die Institutionen dafür begeistern, auf der Suche nach einer Beziehung?*

M.S.: Das Interesse für die Kunst im öffentlichen Raum gründet sich einerseits auf dem allgemeinen Anspruch nach einer qualitätvollen und mehrdimensionalen Gestaltung der Stadt und ihres öffentlichen Raums. Andererseits ist die Schaffung von Kunst für den öffentlichen Raum auch seitens der Politik als eine Aufgabe der öffentlichen Förderung von zeitgenössischer Bildender Kunst formuliert. Auf dieser Grundlage entstand das Regelwerk für „Kunst am Bau" (Percent for Art – „Prozent-Kunst"), das bei allen öffentlichen Baumaßnahmen (Hochbau, Tiefbau, Landschaftsbau) zur Anwendung gelangen soll. (Private Bauherren sind an solche Richtlinien nicht gebunden.) Zu diesen Baumaßnahmen ist die Kunst eine „Zugabe", so dass sie vieles sein kann, auch Dekoration. Die Nutzer erwarten in der Regel von der Kunst eine Bezugnahme auf ihre Institution. Der Sinn und Zweck des Ortes soll sich in der Kunst manifestieren. Entsprechend verstehen wir heute unter Kunst im Kunst im öffentlichen Raum eine Kunst, die sich auf den Ort bezieht, auf seine räumliche, architektonische, historische und vor allem auch soziale Situation. Das Kriterium der Ortsbezogenheit (site specific art) ist ein zentrale Eigenschaft von Kunst im öffentlichen Raum.

E.F.: *Sucht man das Verhältnis und Bedürfnisse mit dem Land? Wie wird es finanziert? Gibt es Mittel oder von der Gemeinde Hilfen?*

M.S.: Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum verdankt sich überwiegend einer öffentlichen Finanzierung, das heißt also einer staatlichen Finanzierung: einer staatlichen

Finanzierung auf den verschiedenen staatlichen Verwaltungsebenen der kommunalen Verwaltung (Stadt oder Gemeinde), der Verwaltung der Bundesländer und der Verwaltung der Bundesregierung. Wird die Kunst nach dem Regelwerk, nach den Richtlinien für Kunst am Bau geschaffen, dann sind die Mittel für die Kunst den Baukosten zu entnehmen. In einzelnen Städten oder Bundesländern gibt es präzise Prozent-Angaben zur Berechnung der Mittel für Kunst am Bau. Diese Mittel bewegen sich in der Regel zwischen 0,5 bis 1 Prozent der Baukosten.
Über die konkreten Baumaßnahmen hinaus können auch Gelder aus besonderen Städtebauförderprogrammen oder aus sozialpolitischen Programmen für Kunst im öffentlichen Raum verwendet werden. Gerade wenn es um die Stiftung von Gemeinschaft und Identifikation mit einem Ort oder Stadtraum geht, werden auch Initiativen aus der Bevölkerung und von Künstlerinnen und Künstlern für eine künstlerische Gestaltung des öffentlichen Raums gefördert. Wenn sich eine solche Initiative öffentlich formuliert, Anerkennung erhält und politische Unterstützung findet, wird sie auch eine finanzielle Unterstützung durch die Bau- oder Kulturverwaltung finden können.

E.F.: *Wer schützt die Arbeit? Stehen die Menschen aktiv dem Schutz und der Förderung hinter der Institution Museum?*

M.S.: Die Pflege der Kunst im öffentlichen Raum wird zumeist von der zuständigen Verwaltung erbracht: Steht eine Skulptur auf dem Marktplatz eines Ortes, dann ist in der Regel die Verwaltung für Grünflächen (das kommunale Grünflächenamt) für die Pflege und Säuberung der Skulptur verantwortlich. In der Regel unternimmt die Verwaltung eine jährliche Säuberung von Skulpturen im öffentlichen Raum (einmal im Jahr). Häuft sich die Verunreinigung – etwa durch Graffiti oder „tags" – an einem Kunstwerk, dann wird dieses auch öfter gereinigt.
Bei Kunst am Bau, die sich in oder an einem Gebäude befindet, ist die entsprechende Institution (z.B. Schule, Kindergarten, Universität) für die Pflege der Kunst verantwortlich. Die mit der Pflege entstehenden Kosten werden aus den finanziellen Mitteln des Bauunterhalts (Etats für Reparaturen, Sanierungen von Gebäuden) bezahlt.
Die Aufmerksamkeit für die Kunst im öffentlichen Raum liegt bei der Öffentlichkeit. Alle Bürgerinnen und Bürger sollten Interesse an dem Zustand des öffentlichen Raums haben und folglich auch auf den Zustand der Kunst im öffentlichen Raum achten. Zum Teil gibt es auch Patenschaften, vor allem für politische Denkmäler, Gedenksteine, Gedenktafeln: Schulen, Schülergruppen oder Vereine sollen für die Pflege und für die Aufmerksamkeit für die öffentlichen Denkmäler gewonnen werden. Für Museen ist die Kunst im öffentlichen Raum – zumindest in Berlin – keine Aufgabe. Die Kunst im öffentlichen Raum gehört nicht zur Sammlung der Museen. Die Kunst im öffentlichen Raum ist das Eigentum der Stadt.

E.F.: *Ist die Kunst im öffentlichen Raum in den letzten Jahren ein Bezugspunkt für die Gemeinschaft geworden? Konnte ein Sinn mit den Plätzen erreicht werden? Wenn die ursprünglichen Ziele gesetzt wurden, wurden diese Ziele erreicht?*

M.S.: In Berlin wird seit zehn Jahren versucht, die Identifikation der Menschen mit ihren Wohngebieten zu verbessern und das Engagement der Menschen in ihrem Lebensumfeld zu stärken. Dafür wurden spezielle soziale Förderprogramme wie das „Quartiersmanagement" eingeführt, das vor allem auch soziale Probleme beheben soll. Gerade im Rahmen dieser und anderer Förderprogramme wird versucht, Kreativität für den Stadtraum zu entwickeln. Die Gestaltung des öffentlichen Raums soll dabei vor allem in Kommunikation und Teilhabe zwischen Bürgern und Künstlern erfolgen. Diese Kooperationen sollen Gemeinschaft und Identifikation stiften. Das Ergebnis liegt in einer angewandten Stadtraumgestaltung, die eine konkrete soziale und gestalterische Aufgabe hat. Diesem Auftrag wird sie zumeist gerecht.

Dagegen entzieht sich die Kunst im öffentlichen Raum einer konkreten sozialpolitischen Aufgabe. Kunst und künstlerisches Handeln, auch wenn sie für den öffentlichen Raum geschehen, sollten außerhalb einer direkten Instrumentalisierung stehen und die ästhetische Selbstbestimmung des Künstlers anerkennen. Eine Evaluierung von Kunst im öffentlichen Raum ist deshalb schwierig, teilweise auch nicht möglich. Woran soll die besondere Wirkung von Kunst im öffentlichen Raum gemessen werden? Die Anzahl der Presseberichte kann dafür kein Maßstab sein. Die Zahl der Betrachter ist im öffentlichen Raum auf alle Fälle immer hoch – weitaus höher als in den Museen! In Zeiten knapper finanzieller Mittel kann schon allein die bloße Realisierung eines Projektes im öffentlichen Raum ein Erfolg sein. Solange ein Projekt für Kunst im öffentlichen Raum realisiert wird und existiert, hat es sein Ziel vorerst erreicht.
Natürlich kann künstlerische Arbeit auch scheitern, etwa an schwierigen Umständen oder auch an falschen technischen Berechnungen:
In Berlin-Kreuzberg misslang vor zehn Jahren das Projekt für einen aufwendigen Brunnen (Park Görlitzer Bahnhof), weil der verwendete Stein nicht frostbeständig war. Statt Kunst im öffentlichen Raum gab es einen umfangreichen Rechtsstreit zwischen dem Künstler und der Bauverwaltung der Stadt.
Im letzten Jahr (also 2011) wurde eine temporäre künstlerische Aktion im öffentlichen Raum (Hans Winkler, Hommage an das Spazierengehen, Berlin Marzahner Promenade) von der Stadtreinigung entfernt. Die Stadtreinigung war von der Verwaltung nicht über die Installation informiert worden. Der Straßenreiniger hatte die Installation nicht als Kunst erkannt und kam deshalb seiner Aufgabe nach, den Bürgersteig, auf dem die Installation sich befand, frei zu räumen und sauber zu halten.

E.F.: *Im Zusammenhang mit der Kunst im öffentlichen Raum, was funktioniert heute, nach ihrer Sicht gut und was müsste verbessert werden?*

M.S.: So gut sieht leider die Bilanz für die Kunst im öffentlichen Raum aus meiner Berliner Perspektive nicht aus. Deshalb überwiegt für mich die Notwendigkeit vieler Verbesserungen: Vor allem und zuerst bedarf es einer veränderten Einstellung der Verwaltung und vielfach leider auch der allgemeinen Öffentlichkeit gegenüber der Arbeit von Künstlerinnen und Künstlern. Die Arbeit der Künstler im öffentlichen Raum findet noch viel zu wenig Anerkennung und Achtung. Die künstlerischen Projekte werden von bürokratischen Auflagen, aber auch von Ängsten und Abwehr aufgehalten und in ihrer Wirkung behindert. Die vielen Potenziale der Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum werden häufig von der Bequemlichkeit der Verwaltung und der Selbstüberschätzung der Nutzer von Institutionen und Gebäuden eingeschränkt. So läuft vor allem die Kunst am Bau häufig nur auf einen Kompromiss hinaus. Weiter sollten mehr Gelder für eine unabhängige und freie Kunst im öffentlichen Raum zur Verfügung gestellt werden. Die dafür in Berlin vorhandenen Budgets sind in den letzten zwanzig Jahren kontinuierlich gesunken oder werden manchmal auch zweckentfremdet, so dass die eigentlich zur Verfügung stehenden Gelder nur teilweise wirklich der künstlerischen Arbeit zugute kommen. Für die Kunst am Bau fehlt leider immer noch eine konsequente Anwendung ihrer Richtlinien im Bereich des Straßenbaus. Bislang wurde nur bei wenigen Straßenbauarbeiten auch Kunst im öffentlichen Raum verwirklicht.
Immerhin können wir unserer Arbeit zugute halten, dass für die meisten Projekte ordentliche Wettbewerbsverfahren durchgeführt werden, die auch den Wettbewerbsregeln weitgehend entsprechen. Mit den Wettbewerben für Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum kann eine Klientelwirtschaft verhindert werden. Deshalb konnten wir in den letzten zwanzig Jahren mit unserer Arbeit erreichen, dass immer mehr Künstlerinnen und Künstler sich an den Projekten für Kunst im öffentlichen Raum und Kunst am Bau beteiligen konnten.

E.F.: *Können Sie mir ein Kunstprojekt in Deutschland nennen, das die gewünschte Wirkung erreicht hat? Kann die Lage als sozialer Katalysator funktionieren?*

M.S.: Hinsichtlich seiner politischen und stadtplanerischen Wirkung war das Projekt „Park Fiction" von Christoph Schäfer und Cathy Skeene in Hamburg (1994-2005, Hamburg-Antonipark) außerordentlich erfolgreich. Die Künstler waren zur Teilnahme an einem gewöhnlichem Programm für Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Hamburg eingeladen. Im Rahmen dieser Einladung fiel ihr Interesse auf ein noch unbebautes Grundstück im Hamburger Stadt-Viertel St. Pauli, nahe dem Fluss Elbe, das für eine private Bebauung sehr attraktiv war. Dagegen entwickelten sie ihr Projekt „Park Fiction" und befragten die Bewohner des Stadtviertels nach deren Wünschen für das Grundstück. Nachfolgend gelang es den Künstlern und Anwohnerinitiativen, das Gelände als einen öffentlichen Park zu sichern und nachfolgend zu realisieren und nach den Wünschen der Anwohner zu gestalten. An der Promenade, die einen weiten Blick über den Hamburger Hafen bietet, stellten sie drei künstliche Palmen auf, die zum Emblem des Projektes wurden. So wurde aus der Kunst im öffentlichen Raum schließlich ein Raum und ein Ort für die Öffentlichkeit.

E.F.: *In Sanierungsprojekte wurde von der Bevölkerung auch nach langfristigen Auswirkungen Interesse bekundet?*

M.S.: Kunst im öffentlichen Raum, wenn sie dauerhaft aufgestellt wird, ist grundsätzlich nachhaltig und langfristig wirksam, weil sie als Kunstwerk durch ihre künstlerische Gestaltung zwar „altert", aber ihren künstlerischen Wert nicht verliert. Auch Jahrzehnte nach ihrer Aufstellung ermöglicht sie eine ästhetische Erfahrung, die wir auch heute noch an Werken des Mittelalters oder der Renaissance erleben. Die Nachhaltigkeit und dauerhafte Wirkung wird vor allem bei temporären Projekten angesprochen, also bei künstlerischen Aktionen, Happenings oder Performances, die nur einen klar definierten Zeitraum wären. Dann kommt immer die Frage: Und, was bleibt? Es bleibt natürlich die Erinnerung derjenigen, die das Projekt miterlebt haben. Ein – herausragendes – Beispiel dafür ist die Verhüllung des Reichstagsgebäudes durch Christo & Jeanne-Claude 1995. Gerade durch ihre zeitliche Beschränkung erlebte dieses Kunstwerk eine intensivere Wahrnehmung. Und für alle, die dieses erfahren haben, ist das ein unvergesslicher Moment.

E.F.: *Wurden schon einmal nach einiger Zeit eine Arbeit nochmals überprüft?*

M.S.: Leider müssen manche Werke von Kunst am Bau und Kunst im öffentlichen Raum nach einiger Zeit auch wegen des Vandalismus (Graffiti usw.) technisch überprüft und gesichert werden. Dabei kann es auch geschehen, dass die Kunst wegen ihrer Gefährdung aus dem öffentlichen Raum herausgenommen wird und an einen sichereren, vielleicht halb-öffentlichen Ort überführt wird. Manche Kunstwerke erfordern natürlich auch nach einigen Jahrzehnten eine Sanierung, wenn beispielsweise die Farbe verblichen ist oder Rost an Stahlskulpturen nagt oder das Fundament unter dem Sockel einer Skulptur nicht mehr trägt. Auch in Arbeiten der Konzept-Kunst mussten nach einigen Jahren Überprüfungen vorgenommen werden. Die Künstlerin Karin Rosenberg hatte im öffentlichen Raum in Berlin-Lichtenberg einen Pavillon aufgestellt, der Ausstellungen präsentieren sollte. Dieser mobile Pavillon wurde aber durch Vandalismus so stark beschädigt, dass er nach drei Jahren aus dem öffentlichen Raum wieder herausgenommen werden musste.
Die Beispiele zeigen, dass eine „Überprüfung" vorwiegend aus technischen Gründen und wegen der Sicherheit von künstlerischen Arbeiten vorgenommen wurde. Aus künstlerischen Gründen und wegen rein ästhetischer Überlegungen wurde jedoch noch kein Kunstwerk aus dem öffentlichen Raum herausgenommen. (Ausgenommen sind natürlich „Kunstwerke" die

nach 1945 oder auch nach 1989/1990 aus politischen, also ideologischen, Gründen aus dem öffentlichen Raum entfernt wurden.)

Intervista a Liisa-Maria Hakala-Zilliacus. Dipendente del Ministry of Education and Culture. Division for Art Policy. Finlandia. Marzo 2013.

L'intervista, rilasciata per email, restituisce un sistema di promozione dell'arte pubblica molto capillare in cui il ruolo del museo diviene rilevante: ogni anno i musei d'arte più importanti della Finlandia finanziano almeno un progetto di arte pubblica. Oltre alle istituzioni, sempre presenti non solo nel finanziamento, ma anche nella scelta di artisti ed opere, ne emerge come anche il pubblico ricopra un ruolo attivo. Interessante l'esempio del progetto Arabianranta ad Helsinki, riconosciuto come emblema del rapporto vincente tra architettura ed arte, con quest'ultima inserita in maniera strategica nella pianificazione.

Elena Federici: *Which is the procedure that brings to the production of a public artwork?*

Liisa-Maria Hakala-Zilliacus: In most cases public art works are initiated, produced and financed by public institutions, i.e. art museums owned by communes, municipalities or cities. Or, in case there isn't art museum, art works are initiated, produced and financed by other communal cultural agencies.

E.F.: *Does the community ask for it or do the institutions intervene playing a fundamental role?*

L.M.H.Z.: Basically there is always an authority/institution behind an art work in public space. Hence directors, curators and other art professionals play a central role in the project in choosing the artist, choosing the art work, working with the artist and also taking care of the art work. Art works in public space are public property via public institutions.

E.F.: *Is there a research on the link between the territory and its needs?*

L.M.H.Z.: Initiatives for a public art work are normally included into the long term strategies of the museums/cultural agencies.

E.F.: *How is public art financed? Does the funding come from the institutions or does the community give its contribution?*

L.M.H.Z.: Though, only the biggest art museums in the biggest cities have public project every year (Helsinki city art museum 3 projects yearly 2010-2013). Individuals or groups of individuals, other public institutions etc. are free to take initiatives of public art work – usually they are memorials.

E.F.: *Who enhance the importance and the utility of the artwork? Is there a museum or an authority behind? Or do the inhabitants have an active role in the valorization and conservation of the artwork?*

L.M.H.Z.: Inhabitants role is very inactive.

E.F. *Did the public artworks created in the last years become a reference point for the community? Did they give a new meaning to the place where they were sited? In case that some initial goals were set up, were they achieved finally? (Examples)*

L.M.H.Z.: One of the best documented project is Arabianranta housing and business area in Helsinki. The modern buildings of Arabianranta have been built on the principle of art, where

1-2% of construction costs have been dedicated for art. In the Arabia region, the works of art reflect the history, nature and the unique tradition of Finnish design. http://www.hel2.fi/ksv/julkaisut/esitteet/Arabianranta_EN.pdf

E.F.: *According to your opinion what is working properly and what needs to be improved when it comes to public art nowadays? Is there some form of monitoring when it comes to that?*

L.M.H.Z.: What works well is that public art processes are monitored and led by art professionals, especially when art work are to be permanent.In addition, there are lot of artist-led projects in the fields of community art and also public art, usually temporary by nature. Interaction and co-operation with the public/community during the processes needs to be improved.

E.F.: *Do you have in mind some recent Finnish art project dealing with requalification that achieved its goals and worked fine as a social catalyst as well?*

L.M.H.Z.: Arabianranta in Helsinki.

Intervista a Esther Pizarro. Artista. Madrid. Gennaio 2013.

Scultrice madrilena ha fatto del contatto con lo spazio della città un suo imperativo. Intervistata su suggerimento della dottoressa Gregoria Matos, Esther Pizarro lascia ben trasparire un punto di vista strettamente connesso con il suo essere artista: esigenza di progetti a lungo termine e contraddistinti da un forte grado di specificità ed attenzione alle esigenze dei cittadini ciò che emerge con convinzione. Ricordando il progetto di Jaume Plensa al Millennium Park di Chicago come straordinario esempio di arte che si apre alla comunità, ravvisa nel programma Arte en la naturalezza, promosso dalla Diputación de Huesca, uno dei casi spagnoli più interessanti di arte in rapporto alla riqualificazione urbana.

Elena Federici: *¿Cuál es el proceso que conduce a la creación de una obra de arte pública? Son los habitantes que la solicitan o son las instituciones a intervenir? Se va buscando una relación con el territorio y sus necesidades? ¿Cómo se financia? Son financiadas por organismos públicos o es la comunidad a interesarse y ayudar? ¿Quién valoriza la obra? Hay museos y entes de control que intervienen, o los habitantes se convierten en participantes activos en la promoción y protección?*

Esther Pizarro: Por lo que respecta a la gestión más administrativa del proyecto, el proceso de encargo puede ser de lo más diferente, desde un encargo directo a partir de una trayectoria ya dilatada en el ámbito de las intervenciones en el espacio público, hasta una convocatoria abierta, tipo concurso, a nivel nacional e internacional que establece unas bases y, en función de los proyecto presentado elije el que le parece más pertinente. Respecto a la relación con el territorio y sus necesidades, yo doy mi opinion como artista, considero que es fundamental e imprescindible que el proyecto tenga un algo grado de especificidad, es decir, que sea generado desde y para el lugar que ha sido concebido. La financiación también es diversa desde organismos públicos a privados, depende de donde emane la propuesta. La obra no se valoriza, nace un un presupuesto asignado y el artista tienes que ser capaz de ajustar su propuesta al dinero disponible. Respecto a la promoción lo normal es que sean las instituciones desde las cuales ha partido la iniciativa las que se encarguen de darle la difusión y visibilidad en los canales adecuados, aunque no siempre sucede. Respecto al protección, quien sea el propietario legal de la obra es quien debe encargarse de su mantenimiento.

E.F.: *Las obras de arte pública creadas en los últimos años pueden ser consideradas un punto de referencia para la comunidad? Han sido capaz de dar sentido al lugar? Si los objetivos iniciales se fijaron, tales objetivos se han conseguido? (Ejemplos)*

E.P.: Claro, depende de que obras estemos hablando, por ejemplo, la obra de Jaume Plensa realizada en el Millennium Park en Chicago creo que cumple con los requisitos que estamos enunciando. Se ha convertido en un lugar de encuentro para la comunidad, haciendo que la ciudadanía sea la protagonista de la propuesta, es uno de los iconos claves de este emblemático parque de Chicago, a mi juicio es un extraordinario ejemplo de un proyecto sobresaliente.

E.F.: *¿Cuál es en su opinión un proyecto reciente del arte español en relación a la recalificación que ha alcanzado el efecto deseado, consiguiendo funcionar también como un catalizador social?*

E.P.: A nivel de proyectos con continuidad destacaría el programa realizado desde la Diputación de Huesca, posteriormente el CEDAN, con Teresa Luesma como directora e impulsora del proyecto titulado Arte en la naturaleza, que durante más de 15 años ha reunido site-specific proyects de artistas tanto nacionales como internacionales, con unas directrices más que adecuadas y rodeada de todo un equipo de especialistas.

E.F.: *Hoy en el contexto del arte pública, según su propio punto de vista, que funciona bien y que debe mejorarse?*

E.P.: Hay pocas cosas que funcionen bien y todo por mejorar. Mientras que en Estados Unidos cuentan desde finales de los años 60 con una red profesional de agencias que se encargan de gestionar todos los aspectos que hemos comentado anteriormente, en España, aún en foros profesionales, hay que seguir explicando la diferencia que existe entre Arte en lugares públicos y Arte público (a mi me gusta más refeferirme a intervenciones en espacios urbanos, creo que amplia y acota el sentido del témino). Habría que replanteartes muchos agentes de la maquinaria que mueve este tipo de proyectos, empezando por los mecanismos de gestión, prodríamos continuar con gran parte de la cadena que consigue que estos proyectos vean la luz. Considero que hay artistas españoles más que capaces para desarrollar este tipo de proyectos, pero no lo tienen fácil. Afortunadamente, se van abriendo pequeñas ventanas, pero todo es muy lento.

Intervista a Inger Krog. Project leader secretary del Danish Arts Foundation. Copenaghen. Aprile 2013.

La lunga intervista rilasciata da Inger Krog rivela come quello dell'arte pubblica sia un campo sensibile per il Danish Art Foundation, agenzia culturale direttamente dipendente dal Ministero della Cultura. Ne emerge una pianificazione attenta, restitituita attraverso un'analisi puntuale del luogo e dei suoi abitanti e garantita da una "sketch-phase" di 4-6 mesi, dal momento in cui l'artista è invitato al momento della presentazione di un'ipotesi di lavoro. Interessanti i progetti citati: dalla versione maschile della Sirenetta di Michael Elmgreen e Inger Dragset a Helsingør che ha avuto vasta eco in tutta la Danimarca, al progetto "Vores Kunst" (Our Art) che ha permesso ai cittadini danesi di avanzare la richiesta di opere d'arte per il proprio quartiere, fino al progetto "Superkilen", nato nell'area di Nørrebro come parco cittadino atto a favorire l'integrazione nel quartiere più multiculturale della Danimarca.

Elena Federici: *Which is the procedure that brings to the production of a public artwork?*

Inger Krog: I work for the Danish Culture Agency, that is just underneath the Culture Ministry, so we are dealing with all parts of art, music, literature and so forth. I am in an office just dealing with visual arts. I am the project leader secretary for the Danish Arts Foundation that receives from the government 12 millions Danish Kroner each year, so that they can produce art in the public space. It is the only board that we have that is producing art, all the other boards in the Danish Arts Foundation give their money directly to artists, or institutions like theatres, music event places and so on. But this board, they consist of 2 visual artists and an architect and they are independent of the political system; so they are changed every third year. It is an independent board and I am only the advisor, I am not taking any decision at all, when it concerns money or who are going to get the art, or which artist is going to have the project. So it is the board that makes all the decisions, I am just the project leader, so we are different at least from our neighbours, like Sweden, Norway and so forth, because we have this independent not-political board. Right now I am working with a board that receives applications from institutions typically from all over Denmark, from municipalities and also from individual institutions like educational institutions, new hospitals and so on. It is often that this applications are concerned with a new building that is going to be built or is already built. So this board that I worked with for 2 and a half year, has had a lot of applications from upcoming building projects or buildings that have been recently inaugurated, where they wanted to have now some kind of integrated art. For these 12 millions we have approximately 8-10 projects each year: it is not that much, but we have institutions as well providing the money. Often these projects start with the idea that now we have the opportunity to integrate art with architecture, so a lot of these projects are quite integrated. The artist both has decisions to make in concern to his/her own art project and also in concern to the environment, the whole atmosphere that you bring in to this architecture. They can also have decisions to make on the floor, the colouring, materials that should be bought and then they also apply their own artwork. We also have autonomous artworks like sculptures that are just placed in a public space and you could say that it is a UFO effect, but of course the artist has a visual sense of how to place this sculpture and what effect it will have on the environment and space that surrounds this sculpture. Michael Elmgreen and Ingar Dragset (http://suite101.com/article/denmarks-little-mermaid-gets-a-little-brother-a409856) are artists internationally known. They placed this male version of the little mermaid in Helsingør (where Hamlet's Castle is located) and there has been quite a debate locally because it's a shift from being an industrial harbour to become a more cultural city. It is a shift that is politically decided, it is the major who really wants the shift. So they built an institution, just where you had the industry before, that houses libraries, music events, concerts, theatres and so on; just

in front of the institution Elmgreen and Dragset placed this male mermaid, an updated version though, as it has no fish features but only human. It is quite a small sculpture in a huge area, but it connects with the environment around, it is a kind of UFO that comes from far away, it is not that contextual art, but on the other hand it does something with the space surrounding it.

E.F.: *Reaction of the people leaving there?*

I.K.: The people working in the harbour were provoked by this artwork, because they heard the whole story about Elmgreen and Dragset, they got to know they were homosexual and then they saw this male figure as a kind of homosexual artwork; so there was a great debate on why they should place this "youth" in front of their old working space. The major tried to transfer this debate to another set-up, saying in his speech that the sculpture was related to the historical context, because Hamlet also had been there a youth, maybe looking for other horizons; and this youth now sitting on that stone in their harbour could be like a resemblance of that story, looking at it in a more global context (Hamlet is of course their global story because everyone know his story and Shakespeare).

E.F.: *Does the community ask for public artwork or do the institutions intervene, playing a fundamental role?*

I.K.: It is the institutions. We had a project in collaboration with the Danish Broadcasting Company, DR (public financed radio and TV), called "Our Art"("Vores Kunst"): the idea was that everyone in Denmark, every individual, could say "I would like a piece of art here in my neighbourhood, I have a blank spot here in my school-yard or park; I would like an artist to come here and do something with that space". Everyone could send a message, a photo and be in this kind of competition to receive an artwork. Then all these individuals (around 1200 people participated) were selected to have another dialogue and discuss if there was the possibility to have an artwork there and they should have come up with 400,000 DKK to receive the artwork, they had to collect somehow the money, with sponsors and so on; in the end there was a short list with 20 places that could have received the artwork. They were visited by the curators and the board constituted by two visual artists and an architect and some people from the television company. They took a bus tour and visited these 20 places, had meetings with the local people that had sent the original messages and in the end 3 places were selected. Other meetings were arranged with the curators and they discussed about contemporary art, what contemporary art could be in public spaces today. They could say "We want a sculpture of a horse because every here we have a horse market here in our time", but this is not how art seems to work today: artists are more concerned with contextual art, art that is not figurative, that could focus on some theme and pick up some idea. After that "educational part" there was a discussion on which artist should be invited for the project and in the end they invited 9 artists, 3 artists for each place. In the end there were three artworks realized. This was not driven by a municipality, but by individuals that really wanted it: it was another way of doing it and we learnt from it. But every time we depend on the money brought by the locals or the institutions; often it is one forth of the money and then the board, the art foundation gives three fourth on top of it; if they come with 200,000 then the board would give 600,000. It is because we want a more democratic process and if people around a table all have brought in money in the project, they all have a say. They bring the money so they also have a power, we want people more equal around this table and when we start a project it is always driven by three people of the art foundation and three people locally (usually somebody from the institutions or close to political parties that can inform them about the project process). That is our practice: three people from the art foundation and three locals.

E.F.: *Is there a research on the link between the territory and its needs?*

I.K.: Yes. Inside the institution there is always an analysis. Often you see that the architects have made some decisions before they come in here with their applications; they point out a spot and say "On this wall, or right in front of the entrance we would like to have some artwork"; then they put a cross on the map and say "Please come and place something here". But then the board, i.e. the 2 artists and the architect from the Arts Foundation, they say: "Let's start a new project and let's take the discussion with the artist, let the artist make his own analysis of where to place the artwork and the artist could see this phase in another way". That is why we have a quite long "sketch-phase"; we have a phase of 4 to 6 months from when the artist is invited for the project until he has to present his sketch. It is quite a long time: we want the artist to have the time to make his own analysis and also to present a sketch that could be realized, in order to be a very realistic project with a realistic budget and a production plan. We ask the artist not only for the artistic sketch, but also for a budget and a production.

E.F.: *You almost answered to this already: how is public art financed?*

I.K.: It is financed both from the locals and the board, but I am just talking about the Arts Foundation. In Denmark we have other projects for public art and a lot of them are connected to a rule we have: when you have a building project financed by the state, you should put aside 1.5% for art; it is a law regulation, common know. It also states that the Arts Foundation should be the advisors about how to use this money in these building projects. That is a lot of money; we have huge building projects for universities, laboratories, we are talking about 20-25 millions DKK per year for these projects.

E.F.: *Who enhances the importance and utility of the artwork?*

I.K.: That is something new for us. We have never helped the receivers on this. We have never put aside money for making press releases, or a little film or a small publication; but it is starting. We have a project where the locals are doing all the work, in South Jutland. It is a huge silo in the harbour and a street art artist, Victor Ash, is painting it. The locals make interviews with him, they are creating a small movie and an app so that people can see that movie instantly on their smartphones. Just close to the silo there is another space where the local artists use to meet and have their exhibition; in September, when the silo is supposed to be finished, Victor Ash is invited to have an exhibition there so that the locals (a wider range of focus groups) can better understand his work and career also abroad. People can understand how the silo is connected to other art projects he realized in other places.

E.F.: *Do the inhabitants have an active role in the valorisation and conservation of the artwork?*

I.K.: It is their responsibility; we don't have responsibility for the conservation. When the artwork is inaugurated, it is theirs. We come and look to it after 2 years and then again after 5 years. But it can be a problem if the municipality doesn't have the money to restore the artworks. Sometimes they apply for money from the Arts Foundation for the restoration; but it is very seldom that the Arts Foundation gives the money.

E.F.: *Did the public artworks created in the last years become a reference point for the community? Did they give a new meaning to the place where they were sited? And in case some initial goals were set up, were they achieved finally? Some examples.*

I.K.: Again the example of the male mermaid in the harbour of Helsingør. After it was inaugurated and after the locals have seen how much focus they got from the rest of Denmark and the international press for this sculpture, they became quite pride of it. Time changes the feeling toward the artwork; this shift comes gradually.

E.F.: *According to your opinion, what is working properly and what needs to be improved when it comes to public art nowadays?*

I.K.: Nowadays we try to focus on how to engage the locals more in the communication of the artwork. We want to support both financially and more with our knowledge how they can communicate these art projects in the local community. We also want to put more emphasis that we are the advisors for these state buildings; that the knowledge about art and public art is here and they should always seek a dialogue with us before they conceive what kind of art project they want.

E.F.: *Do you have in mind some recent Danish art projects dealing with re-qualification that achieved its goal and worked fine as a social catalyst as well?*

I.K.: The Danish Arts Foundation supported a project in an area similar to Tingbjerg (North of Copenhagen), on Ama (South of Copenhagen), which is called Urban Plan. It is a very grey area and 5-6 artists came during a summer to make several temporary artworks, engaged with locals. It dealt with public gardens, areas into libraries, where people could come and exchange or sell things, like a bazar. They could come and meet each other on a daily basis. A lot of people liked it and came during that month when the experiment was running and they missed it afterwards. But the current board does not support it, as it is a temporary thing and they support more something that is permanent. Tingbjerg also had a similar art-project last summer, but the Arts Foundation did not support it; they received anyway some support by another board. These projects were not really successful on a long-term effect perspective. There is also a project going on right now in a ghetto in Århus, and in this case art projects have been thought for a large period, 2-3-4 years and there is a project group related to the area that develops the project itself year by year: this might lead to a greater engagement of the locals and to long-term effects.

E.F.: *What about the Red Square in Nørrebro, Superkilen?*

I.K.: It is a very nice and publicized project, well known internationally. SuperFlex is the artists group that worked on the project, consisting of 3 guys and they have been discussing about this "participatory" art. Instead of what Copenhagen Municipality wanted, they wanted engagement from the locals; they wanted them to be invited to workshops where they could debate and talk about their needs on that area. But the only ones who showed up for these workshops were white male people and they do not represent Nørrebro. So they did another strategy to talk to people who represent this neighbourhood: they went out bowling and hanging out with skaters and listening to music on the street with them; they really mingled with people. In the end they got 5 projects that were started from ideas of the locals. For example they met 2 elderly women while they were out bowling and they were talking about some holidays in Spain when they were young; they talked about the black bull that was in a commercial for Port wine: the artists scaled it down and made a copy of it which is now in Nørrebro. The artwork was born just on the fantasy of these 2 elderly women of going to Spain again to recall their youth. Two other elderly people who used to go out to dance wanted to have their own pavilion to dance in the park. So they went on a trip with two of the artists and found a pavilion they loved in Mississippi, USA. They could take inspiration from it and they made one in the park in Nørrebro to satisfy this need of going out and dance in that

area. The artists could find ideas among the locals and realize them together with architects. There is actually a mix between art and architecture; you cannot distinguish them. The Danish Arts Foundation supported the project.

PER NON CONCLUDERE…

Avanzare riflessioni definitive, all'interno di un terreno così eterogeneo come quello della public art, indagata sia nell'aspetto teorico e critico che in quello più diretto, 'sul campo', significherebbe limitarne una problematizzazione di cui invece ha bisogno di continuare a nutrirsi, ed è la stessa formula scelta '*per non concludere*' a dichiarare l'intento di voler tutelare un approccio fluido, in cui i confini siano il meno possibile settoriali. Nonostante ciò è doveroso poter tracciare sempre, al termine di un percorso, un bilancio, il quale si vuole in questo caso articolare in considerazioni in fieri, che desiderano mostrare ma non dimostrare, aggiungendo un altro tassello negli studi, che sempre di più negli ultimi anni, hanno coinvolto la città nel suo rapporto con la dimensione artistica. Non ci si vuole inoltre esimere da una valutazione complessiva dell'uso dell'arte nei processi di rigenerazione urbana, che alla luce di ciò che è emerso, nei casi studio indagati, è senza dubbio positiva.

Il doppio binario teorico/pratico seguito ha saputo dimostrarsi garanzia di approccio complesso al problema permettendo di declinare criticità, strategie, obiettivi e dinamiche di un'arte che sempre più, a partire dalle avanguardie ha sentito l'esigenza di invadere gli spazi della vita, aprendosi a benefici processi di soggettivazione[1280].

Intrecciando e tessendo…tra arte e città

Dalla ricerca emerge come la città sia andata incontro ad una progressiva ridefinizione di senso, e le prospettive tanto differenti, talvolta in contraddizione, offerte da urbanisti e sociologi costituiscono prova del tentativo mal riuscito di razionalizzare i processi che hanno portato alle mutazioni attuali. Bilanciandosi tra una disneyficazione ed una voglia di intercettare un sentire più profondo la città ha garantito quella possibilità di sondare i cambiamenti dello spazio pubblico, che non più solo pensato come luogo dai confini fisici ben delineati ha ceduto il passo ad un *public realm*, fatto di processi comunicativi e di scambio (nel 1964 Melvyn Webber inviterà a parlare di sfere urbane[1281]). È quindi nel passaggio dalla 'città luogo' alla 'città processo' che è avvenuto parallelamente quel passaggio da una public art *plop* pensata per una *light city*, mero *marketing* territoriale, all'arte pensata come valida possibilità di ri-ideazione dello spazio urbano. Ed è al crocevia di queste opposte formulazioni che va a mio avviso inquadrata quella che la critica Suzanne Lacy definisce *new genre public art*, quel sentire nuovo, interessato ad esibire il contenuto umano di un progetto e radicato in un vissuto comunitario, snodo fondamentale per sviluppi futuri, che soprattutto sul versante americano,

[1280] A. Trimarco, *Ornamento*, Mimesis, Milano Udine 2009, p. 84.
[1281] M. Webber *et alii*, *Indagini sulla struttura urbana*, Il Saggiatore, Milano 1968.

sensibile a tematiche come diversità culturale e disagio sociale, ha sistematizzato e ha dato una cornice di senso a pratiche artistiche diffuse. Nell'iperinclusività dell'arte pubblica si tiene conto di un nuovo pubblico non specifico, per il quale l'artista stesso accetta un sacrificio di autorialità, con pratiche che, rinunciando alla veste più formalista e fenomenologica, portano ad accendere il dibattito sulla effettiva artisticità di interventi che hanno generato 'solo' azioni sociali (Mierle Laderman Ukeles o Superflex) spesso privi di caratterizzazione estetica: la provocazione dell'americana Nina Felshin raccolta nel testo *But is it art?* restituisce la complessità degli approcci.

La prospettiva della critica americana è stata ritenuta, in una prima fase, fondamentale ed imprescindibile per riscrivere le tappe dell'evoluzione dell'arte pubblica anche in virtù di quella ridefinizione, negli anni Sessanta, degli assetti internazionali, con spostamento dell'asse artistico da Parigi a New York, con l'Europa che quindi cessa di essere il centro della cultura artistica mondiale[1282]. Interesse di questo studio è stato perciò delineare un percorso critico, con continui rimandi a posizioni teoriche differenti che, nello spaziare anche al versante europeo, hanno tratteggiato una dicotomia sia nelle pratiche artistiche concretizzatesi che nel restituire criticamente tali pratiche.

Negli Stati Uniti negli anni Settanta ed Ottanta si assiste a valenze differenti dell'arte che si bilancia tra il muoversi in spazi della natura (la Land Art già dal finire degli anni Sessanta aveva catalizzato l'attenzione dei critici), e il muoversi negli spazi della città (vedi anche Minimal Art), sia nella sua veste più istituzionale, che la vuole finanziata dai vari percento, sia in quella più anarchica che raccoglie le suggestioni dei grandi movimenti attivisti e femministi. La disponibilità di fondi pubblici e privati, la vitalità del periodo storico, l'innovazione della ricerca artistica al passo con l'economia e la tecnologia, la mancanza di retaggi artistici del passato, risultano come fattori innescanti il meccanismo della promozione dell'arte pubblica, ed è negli Stati Uniti che forti di una politica di promozione artistica favorevole alla sperimentazione, ma anche al compiacimento delle grandi multinazionali, gli artisti hanno iniziato ad agire nello spazio della città, dapprima in maniera più superficiale, poi nella ricerca di attivazione di dinamiche sociali, in un attivismo che cronologicamente combacia con una fase storica di fermento politico. L'arte, in una logica americana maggiormente orientata, rispetto a quella europea, alla promozione dello sviluppo economico, sarà incardinata in una cooperazione tra governo locale e settore privato, che ha visto un affermarsi di opere 'promozionali' a tutto svantaggio, inizialmente, di politiche sociali ridistributive. In questo orizzonte delineatosi la critica americana non resta a guardare, ma si dimostra attenta e

[1282] G.C. Argan, "La crisi dell'arte come scienza europea", in G.C. Argan, *L'Arte Moderna,* Sansoni, Firenze 2004, pp. 467-541.

coinvolta, come la pletora di mostre, convegni, simposi e pubblicazioni trattate attestano. Non solo, è critica militante, a fianco degli artisti, quando non sono gli artisti stessi a farsi garanti delle proprie posizioni, come l'esempio più lampante di Suzanne Lacy comprova. È proprio nella presenza attiva di questa critica che gli Stati Uniti hanno visto un incedere veloce della public art e, dopo le prime considerazioni che avevano portato i critici a snobbare l'arte pubblica definita come *plop,* è sulla nuova accezione di *new genre* che si sono concentrati, talvolta stilando teorie a favore, talvolta ravvisando errori e contraddizioni.

In queste problematizzazioni, che coinvolgono lo spazio pubblico (nelle accezioni di *place specificity* e *site specificity*), l'opera (tra etica ed estetica, tra nuova monumentalità che si invera nel gesto e semplice rappresentazione di contenuti), il pubblico e l'autore (in uno slittamento dei canonici piani d'azione), l'arte pubblica sembra comunque la rotta più accreditata per superare sia il continuo riflettere dell'arte sui propri sistemi linguistici, sia per far fronte a quell'atrofizzazione delle spinte sperimentative che le logiche di mercato non tutelano[1283].

Dal lato opposto dell'oceano c'è l'Europa, con una critica che, come emerge dalla presente ricerca, è in ritardo nell'accogliere i cambiamenti di paradigmi della nuova arte, ma poi è attenta nel restituirne la complessità. Il panorama europeo della public art si presenta comunque fin dall'inizio diversificato rispetto a quello americano, a causa della mancanza, alla base, di una rete strutturata di finanziamenti, un potere politico miope e l'assenza di veri mecenati. Nella complessità che l'apparato di mostre restituisce si fa strada la convinzione che in Europa siano state promosse opere nate secondo un'istanza di coscienza critica[1284], e in un afflato differente l'arte si sia connessa in maniera più intima con il territorio e i suoi abitanti, con pratiche processuali partecipate, in un mix equo tra investimenti e attenzione al sociale. L'Italia stessa assiste e partecipa ad un cambiamento di sensibilità, che a partire dalla fine degli anni Sessanta si esprime con l'organizzazione di mostre che aderiscono a quel concetto di *opera aperta* attraverso cui Umberto Eco, in una definizione esperienziale dell'arte, parla dell'instaurarsi di "un nuovo rapporto tra contemplazione e uso dell'opera d'arte"[1285].

Attraverso un filtro selettivo che ha permesso di individuare le posizioni maggiormente puntuali, anche tra quegli studiosi europei che più hanno incontrato tematiche legate all'arte pubblica nelle sue molteplici dimensioni, emerge un quadro composito, con un ambito anglosassone che risente di un'influenza diretta dell'ambiente americano, un ambito francese che sussume l'arte nell'estetica relazionale prospettata da Nicolas Bourriaud, e tanto criticata da Claire Bishop come arte che non apporta alcun tipo di positiva trasformazione, un ambito

[1283] Cfr. M.G. Mancini, *L'arte nello spazio pubblico: una prospettiva critica*, Plectica, Salerno 2011, p. 5.
[1284] R. Pinto, "Arte pubblica tra effimero e necessario", in E. Cristallini (a cura di), *L'arte fuori dal museo*, Gangemi, Roma 2008, p. 75.
[1285] Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1980, (1ª ed. 1962), p. 63.

tedesco in cui l'esperienza installativa nella città trova due momenti fondanti nelle rassegne di *documenta* e *Skulptur Projekte*, che, ancora legate all'idea di monumento, danno prova la prima di essere importante cartina tornasole delle esperienze contemporanee e anticipatrice di ricerche successive, il secondo di avviare, di edizione in edizione, cambiamenti interni che riflettono inevitabilmente i cambiamenti del sentire artistico.

Alla luce di posizioni differenti e possibili antinomie, non evitabili, il quadro che ne emerge è come l'inserimento di un'opera nello spazio pubblico non sia mai privo di *glitch,* e ciò che si desidera tutelare, e che si ritiene necessario emerga, è evitare, nell'ambito di ricerche che si sono fatte processuali e partecipate, di chiudere il risultato del processo artistico nell'oggetto, sia nella sua declinazione di status symbol che in quella di 'oggetto a bassa definizione', tenendo a mente che la sua valenza non è correttiva, ma dimostrativa, in grado di ricostruire identità raccordando un presente contraddittorio con un passato mitico.

Viaggiando ed intervistando…in Europa

Le riflessioni che emergono nella seconda parte della ricerca sono legate allo snodo problematico di considerare l'arte pubblica contributo alla riqualificazione urbana. Ciò che è restituito, sia da una disamina della bibliografia a riguardo che dalle testimonianze dirette raccolte, è che, superata quell'*empasse* di programmi di riqualificazione che hanno voluto inserire l'arte nella sfera urbana con modalità rivelatesi fallimentari (mascherandola sotto le spoglie della continuità storica, del voler preservare tradizione culturale e bellezza civica, collaborando con l'architettura per creare l'immagine di nuovi siti urbani eludendone il carattere conflittuale), essa abbia saputo restituire incoraggianti risultati.

Dall'analisi appare chiaro come i macro obiettivi, individuabili in piani di azione mirata di riqualificazione urbana per mezzo dell'intervento artistico, abbiano, negli anni, ricoperto differenti settori, che spaziano dal riposizionamento strategico della città, cercando di aumentarne l'indotto, al rilancio della sua immagine (il *city branding*, emblematico l''effetto Bilbao'), fino al potenziamento dell'offerta artistica e culturale in vista di un miglioramento del capitale umano (un volersi specializzare in cultura attraverso la diversificazione dei servizi), al sostegno in processi di rigenerazione urbana[1286]. La public art si è divisa quindi tra preoccupazioni estetiche e sociali in una sua definizione in relazione allo *"spectre of placelessness"* e della *"death of cities"*[1287], ma, in rapporto a tutti i problemi che i cambiamenti della città hanno portato con sé, emerge come il *place making* rimanga un imperativo dell'arte pubblica di oggi.

[1286] A. Valeri, "Il sistema dell'arte contemporanea", in M. Cammelli, P.A. Valentino (a cura di), *Citymorphosis. Politiche culturali per città che cambiano*, Giunti, Firenze 2011, pp. 121-125.
[1287] M. Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge 2002.

I casi studio europei indagati costituiscono esempio di come l'arte pubblica abbia abbandonato protocolli fissi per arrivare a misurarsi con progetti non calati dall'alto, ma pensati da o per quei cittadini, in un palesarsi delle criticità di un luogo che non siano solo ipotizzate empiricamente, ma affermate nel concreto da chi direttamente le vive, e i casi presentati hanno dimostrato a mio avviso come, nonostante la complessità, difficoltà e sforzi che l'intera procedura richiede, una *governance* consapevole possa innescare buone pratiche.
L'intreccio delle situazioni peculiari dei casi analizzati hanno aperto un quadro eterogeneo, dove l'arte è stata interrogata attraverso quesiti, di volta in volta, differenti e calibrati sulla situazione contingente (arte inserita per evitare una spersonalizzazione dei luoghi, arte come strategia urbana, arte come via all'integrazione sociale, arte per migliorare un indotto sociale ed economico, arte per tener vive le utopie, arte per migliorare l'identità di un luogo, arte come strumento che collabora con l'architettura, arte come viatico nell'identificazione), ma è comunque possibile ravvisare tratti comuni, che ritornano, riconoscibili in:

Cambiamento. Si evidenzia come l'arte pubblica sia dovuta cambiare, cercando un senso nella trasvalutazione simbolica del quotidiano, così come sono dovute cambiare le figure in gioco: in una intersezione dei linguaggi abbiamo visto artisti dialogare con gli abitanti e con l'amministrazione, architetti ed urbanisti approcciarsi alle pratiche artistiche in una condivisione e in uno sconfinamento dei ruoli e delle professionalità.

Implicazione. Un pubblico che si è fatto attivo e partecipe al processo ed un artista che si è mostrato disponibile a mettersi in discussione in prima persona, in una abdicazione dell'autorialità che lo ha visto sforzarsi di entrare nelle pieghe del contesto relazionale motivando le potenzialità creative dei soggetti coinvolti.

Interazione. Si deduce come il successo di un progetto divenga il risultato di un insieme di saperi, professionalità e competenze combinati sapientemente per restituire esiti convincenti, con l'adozione di metodologie e strumenti propri di altre discipline (sociologia, urbanistica, antropologia, economia). Si evidenzia per esempio l'adozione di tecniche di brainstorming, mappe cognitive, mappe di Gulliver, report grafici e fotografici, organizzazione di conferenze, giornate studio e forum di discussione, realizzazione di siti e riviste specifici, partecipazione diretta alla costruzione di archivi della memoria, archivi dei desideri, archivi delle prospettive future (*PEM-Koffer*, *Aktion Kit*, *CPBoxes, Memory Box*) e in alcuni casi la stesura di report a posteriori per la valutazione dei risultati.

Differenziazione. È l'importanza di diversificare le pratiche e modulare correttamente le strategie, tenendo presente che chi lavora attraverso progetti effimeri e di breve durata non

utilizza le stesse metodologie di una programmazione a lungo termine, calibrando i progetti artistici sul luogo, e sulle esigenze del territorio e dei suoi abitanti.

Pericolo. Tutti hanno lavorato cercando di scongiurare sia il pericolo della banalizzazione di problemi, tentando di evitare alla prassi artistica l'attribuzione di quell'etichetta del voler 'risolvere facile' le difficoltà, sia tentando di eludere quella *gentrification* che spesso, inevitabilmente, la presenza di una classe creativa o un accattivante riuso di determinate zone hanno generato. Come emerge, non sempre si è riusciti nell'intento, ravvisando talvolta lo spettro della speculazione edilizia, e dubbi avanzati sull'effettiva qualità degli interventi artistici, a volte troppo vincolati a rispondere a necessità contingenti, una perplessità comune in interventi legati alla riqualificazione urbana dove l'arte deve sapersi bilanciare tra l'essere compresa da tutti e un'alta qualità non sempre semplice da stabilire.

Durata. Il lungo termine come buona strategia di successo. Come emerge da alcuni casi studio è la prospettiva di un abbinamento dell'arte pubblica a programmi di più vasta riqualificazione urbana ad aver richiesto un simile approccio, che risulta comunque appoggiato e ricercato anche dagli stessi addetti ai lavori i quali ravvisano in esso un percorso maturo per il raggiungimento di risultati non temporanei ma sedimentati, attraverso un procedimento che segue i passaggi obbligati di valutazione, riflessione ed elaborazione.

Possibilità. L'utilizzo dell'arte in molti casi ha significato darsi una possibilità, guardando le difficoltà da un'altra angolazione. Accendere le luci su un problema non significa sempre risolverlo, ma aprire a nuove interpretazioni cosicché l'arte e la cultura in generale si fanno attivatrici di processi inediti.

Considerando le potenzialità dell'arte non un fine, ma un mezzo per deliberare la riuscita o il fallimento di una riqualificazione urbana, si schiude un quadro mutevole in cui l'arte pubblica riesce a non modificarsi in mera retorica, talvolta dimostrando il ruolo paradossalmente indispensabile della sua inutilità[1288]. Investire in cultura favorendo la venuta di una nuova società partecipata, nonostante finalità o esigenze differenti, significa quindi intervenire con progetti animati da una progettualità comune, con un coordinamento sincronico tra i vari attori, che agiscono sul capitale sociale oltre che su quello urbanistico ed architettonico.

Non è trascurabile il dato che la mutabilità delle situazioni, in un campo così malleabile come quello del rapporto tra arte e spazio pubblico, debba prevedere negoziazioni adattabili ai vari contesti: l'arte pubblica può divenire volano di *regeneration* e di *gentrification,* nel momento in

[1288] Cfr. A. Detheridge, *Scultori della speranza*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2012.

cui la *public policy* cerca di utilizzarla come motore di rinascimento urbano[1289]. Da qui la manifesta necessità di puntare e lavorare sulla *capability* individuale e collettiva, sulla capacità di far partecipare i residenti ad un progetto di valorizzazione[1290], utilizzando il monumento come espressione di identità e non come retorico vuoto costruito per cercare di occultare fatti problematici[1291].

Si apre una prospettiva nuova in cui l'arte pubblica risponde a un imperativo: essere vissuta nella società come un qualcosa di necessario al pubblico fruitore nel momento in cui assume un suo potenziale democratico, divenendo fattore coesivo nella cultura democratica moderna, nel momento in cui riesce a dar voce alla collettività (penso per esempio al "fallimento di successo" dell'opera *Piazza* mai realizzata da Daniel Buren alla Rollplatz di Weimar, esempio della consapevolezza acquisita dai cittadini che hanno visto riconoscersi un ruolo decisionale nella propria comunità)[1292] e a farsi, anche quando si colloca in luoghi simbolo, fortemente connotati, e non necessariamente in spazi periferici, discorso identitario pubblico (penso al *Fourth Plinth Project* a Trafalgare Square a Londra, in cui il vuoto piedistallo ha generato serrate discussioni sul senso o meno dell'uso di monumenti in una democrazia moderna).

In questa dimensione intendere l'arte come modello socio culturale si dimostra essere un'opportunità per quell'arte pubblica "usabile" come la definisce Cesare Pietroiusti, che sembra consegnarsi nelle mani dei cittadini a cui è delegato in parte il compito e la responsabilità della trasformazione. Se ai suoi esordi l'arte pubblica è nata ed è stata percepita più come un freddo aggiungere 'qualcosa' ad un contesto, scorciatoia per ammantare di spettacolarizzazione i progetti urbani, questi casi studio dimostrano come in molti casi sia stata un'occasione per rigenerare le città, superando l'effetto 'sindrome di Stendhal', a favore di un'arte più vicina al popolo, un'arte come dice Bourriaud non delle utopie ma degli spazi concreti. L'arte pubblica viene così restituita all'alveo di quella fusione tra *praxis* e *poiesis* a scala sociale, che Lefebvre aveva indagato, in un'anticipazione che sa di presagio: "…l'avvenire dell'arte non è artistico ma urbano"[1293].

Nonostante una certa diffidenza iniziale nei confronti di un'arte che vuole essere socialmente rilevante a livello comunitario, retaggio di una romantica considerazione del fare

[1289] S. Cameron, J. Coaffee, *Art, Gentrification and Regeneration - From Artist as Pioneer to Public Arts*, in "European Journal of Housing Policy", vol. 5, n. 1, aprile 2005, pp. 39–58.
[1290] In merito si veda P.L. Sacco, "Cultura e benessere. Quali azioni in ambito urbano? La cultura nei processi di sviluppo locale", in G. Tavano Blessi, *Città satellite? Le Laives d'Europa: quale sviluppo attraverso la cultura*, Meltemi, Roma, 2006, pp. 77-84.
[1291] Cfr. O. Bohigas, *Ricostruire Barcellona*, Etas Libri, Milano 1992, p. 129.
[1292] Cfr. J. Draganovic, "La Piazza mai costruita – un fallimento di successo", in E. Cristallini (a cura di), *L'arte fuori dal museo*, Gangemi, Roma 2008, pp. 92-107.
[1293] H. Lefebvre, *Il diritto alla città*, Marsilio, Padova 1968, p. 152.

artistico come libertà pura, che libera l'azione umana dall'idea stessa che possa essere orientata rispetto ad un risultato prefissato, svincolato da logiche di azione/risultato, credo che questi progetti abbiano funzionato nel momento in cui si sono attestati su posizioni che hanno saputo parlare di *perturbazione*, *rischio* e *condivisione*.

Perturbazione. Si assiste in diversi casi ad una nuova ed interessante produzione dello spazio che l'arte modula non come rivoluzione, ma come semplice partecipazione al quotidiano attraverso elementi scardinanti, fuori dall'ordinario e conflittuali[1294]. È stato infatti il toccare valenze profonde con modi inusuali che, come emerge, è riuscito a creare reazioni di assimilazione o ribellione, implicando comunque una presa di coscienza che negli spazi pubblici non è sempre così immediata. I progetti presentati hanno dimostrato come talvolta quell'apertura al perturbante, all'*Unheimlich*, qualcosa di "familiarmente estraneo, enigmaticamente ovvio" rappresenti in realtà un inedito accesso all'*heimisch,* al patrio, al familiare[1295]. È anche nel valore connotativo e nell'effetto perturbante che essi sono spesso riusciti ad innescare dinamiche che hanno garantito un nuovo senso di identificazione.

Rischio. La cultura e l'arte non credo siano la soluzione agli urgenti problemi degli spazi della città, ma possono comunque avere un loro ruolo, rinunciando ad essere abbellimento, ma anche coesione ad ogni costo, attestandosi semplicemente su quella criticità che ne garantisce il giusto rischio:

> "L'arte richiede rischio, non moderazione. Gli artisti si sono sempre riservati il diritto di usare tattiche estreme, di vivere nello squilibrio. Senza coloro che vogliono provare il limite non vi sarebbe progresso nel mondo, niente romanzi che scuotono la terra, quadri o grattacieli (…) Una volta mio padre mi disse che la religione è attenta all'ordine, a tenere le persone al loro posto (…) l'arte è per destabilizzare quell'ordine"[1296].

Condivisione. Anche laddove i casi studio evidenziano effetti parziali sono riusciti ad essere rilevanti nel momento in cui sono nati da una condivisione e da una intelligenza dimostrata dalle parti in gioco (artisti, architetti, amministratori, urbanisti, politici, abitanti) di voler condividere. Evitando che la chiamata a partecipare assuma un ruolo compensatorio, "un'opera aperta non è l'equivalente di una società inclusiva"[1297], ne emerge come questo modello di socialità non debba farsi illusorio, e debba, contemporaneamente, concedere i giusti spazi nel momento in cui sceglie di dare voce ad un'intera comunità. Non bastano dunque gli artisti e l'arte a risolvere problematiche sociali, ed alla base deve sempre essere

[1294] P. L. Sacco, *Arte pubblica e sviluppo locale: utopia o realtà possibile?*, in "Economia della cultura", n. 3, 2006, pp. 285-294.
[1295] M. Carboni, *Il sublime è ora*, Castelvecchi, Roma 2003, pp. 49-54.
[1296] L. Galofaro, *Artscape. L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*, Postmedia, Milano 2007.
[1297] A. Detheridge, *Scultori della speranza*, cit., p. 227.

presente una pianificazione attenta da parte di un'amministrazione (o partnership tra cittadini ed amministrazione), ma coinvolgere i cittadini nella reinvenzione dei propri spazi di vita è possibile, e anche se il progetto non riuscirà a penetrare e agire nelle maglie più profonde, come nella progettazione iniziale si era auspicato, cercare di migliorare il sentire di una comunità, in cui il 'dare voce' è l'inedita forma di estetica partecipativa, non sarà mai un fallimento, perché incidere sul senso di fiducia nel cambiamento è uno dei più grandi successi dell'arte pubblica.

BIBLIOGRAFIA

U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.

K. Lynch, *L' immagine della città*, Marsilio Editori, Padova 1964.

M. McLuhan, *Il medium è il messaggio*, Feltrinelli, Milano 1967.

L. Mumford, *La città nella storia,* Bompiani, Milano 1967.

R. E. Park, E. Burgess, R. D. McKenzie, *La città*, Edizioni di Comunità, Cremona 1967.

A. Mitscherlich, *Il feticcio urbano*, Einaudi, Torino 1968.

M. Webber, *Luoghi urbani e sfera urbana non locale*, in M. Webber *et alii*, *Indagini sulla struttura urbana*, Il Saggiatore, Milano 1968.

P. Restany (a cura di), *Nouveau Réalisme 1960-1970, Rotonda di via Besana e azioni-spettacolo nella città di Milano*, (Milano, Rotonda della Besana, 27 novembre 1970-25 gennaio 1971), Litouric, Milano 1970.

L. Lippard, "Escalation in Washington", in L. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism*, E.P. Dutton, New York 1971.

A. Breton, *Nadja*, a cura di G. Falzoni, Einaudi Letteratura, Torino 1972.

H. Lefebvre, *Spazio e politica: il diritto alla città II*, Moizzi, Milano 1972.

E. Bonfanti, M. Porta, *Città Museo e Architettura: il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Vallecchi, Firenze 1973.

F. Choay, *La città. Utopie e realtà*, Einaudi, Torino 1973.

H. Lefebvre, *La rivoluzione urbana*, Armando Editore, Roma 1973.

M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1973.

Aa. Vv., *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, cat. generale, Edizioni la Biennale di Venezia, Venezia 1976.

U. La Pietra, *Recupero e reinvenzione 1969-1976*, Edizioni grafica Mariano, 1976.

L. Vergine, *Attraverso l'arte, pratica politica / pagare il '68*, Arcana Editrice, Roma 1976.

G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body art*, Biennale di Venezia, Venezia 1977.

E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. Da "Volterra 73" alla Biennale 1976*, De Donato Editore Spa, Bari 1977.

J. Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Bari 1977.

E. Crispolti, *Extra Media: esperienze attuali di comunicazione estetica*, Forma, Torino 1978.

H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Moizzi Editore, Milano 1978.

V. Vagaggini (a cura di), *Spazio geografico e spazio sociale*, Franco Angeli, Milano 1978.

M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, Il Melangolo, Genova 1979.

H. Lefebvre, *La vita quotidiana nel mondo moderno*, il Saggiatore, Milano 1979.

R. Serra *et alii*, *Richard Serra: Interviews Etc., 1970-1980*, The Hudson River Museum, New York 1980.

M. Ström, *L'Art Public: integration des arts plastiques à l'èspace public*, Bordas, Paris 1980.

C. Weyergraf, *Richard Serra: Interviews, 1970-1980*, Yonkers, Hudson River Museum 1980.

J. Beardsley, *Art in Public Places: A Survey of Community-Sponsored Projects Supported by the National Endowment for the Arts,* Partners for Liveable Places, Washington DC 1981.

V. Vagaggini, *Le nuove geografie. Logica, teorie e metodi della geografia contemporanea*, Cooper. Lorenzo Dilani, Genova 1982.

M. Fabbri, *L'urbanistica italiana dal dopoguerra a oggi. Storia, ideologie, immagini,* De Donato, Bari 1983.

U. La Pietra, *Abitare la città. Ricerche interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Alinea, Firenze 1983.

G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Editori riuniti, Roma 1984.

J. Beardsley, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape,* Abbeville Press, New York 1984.

S.P. Harris, *Insights/On sites: Perspectives on Art in Public Places*, Partners for Liveable Places, Washington 1984.

W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986.

J. Habermas, *Teoria dell'agire comunicativo* (1981), trad. it., 2 voll., Il Mulino, Bologna 1986.

J. Hoet (a cura di), *Chambres d'amis*, cat. mostra, Gent Smak Museum, giugno-settembre 1986.

AA.VV., *Skulptur Projecte in Münster 1987*, Du Mont, Colonia, 1987.

M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, *E 42 Utopia e scenario del regime*, Marsilio, Venezia 1987.

G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani: capitalismo e schizofrenia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.

H. Foster, *Discussion in Contemporary Culture*, Number one, DIA Art Foundation, Bay Press, Seattle 1987.

J. Wines, *De-Architecture*, Rizzoli International Publications, New York 1987.

J. Baudrillard, *La sparizione dell'arte*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1988.

P. B. Bach, P. Hounk, G. Nordland, *Art for the public: new collaboration*, Dayton Art Institute, The Institute, Michigan 1988.

F. Bianchini, M. Fisher, J. Montgomery, K. Worpole, *City Centre, City Culture: the role of the arts in the revitalisation of towns and cities*, Centre For Local Economic Development Strategies, Manchester 1988.

M. Fabbri, A. Greco, *La comunità concreta: progetto e immagine. Il pensiero e le iniziative di Adriano Olivetti nella formazione della cultura urbanistica ed architettonica italiana*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 1988

L. Vergine, *L'arte in gioco*, Garzanti, Milano 1988.

J. Beardsley, *Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape*, Abbeyville Press, New York 1989.

J. Blaney, *Arts and the changing city: an agenda for urban regeneration*, British ad American Arts Association, London 1989.

B. H. D. Buchloh, *Vandalismus von oben. Richard Serra Tilted Arc in New York*, in W. Grasskamp (a cura di), *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, Verlag Silke Schreiber, Monaco 1989.

M. Miles (a cura di), *Art for Public Spaces, Critical Essays*, Winchester School of Art Press, Winchester 1989.

V. Plagemann, *Kunst im öffentlichen Raum. Anstöße der 80er Jahre*, Im Auftrag der Kulturbehörde Hamburg, Köln 1989.

G. Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano 1989.

P. Balkin Bach, *New land marks, Public art, community, and the meaning of place*, ed. Sara Fass, by Fairmount Park Art Association, Washington D.C 1990.

A. Bonito Oliva (a cura di), *Ubi Fluxus ibi motus*, cat. mostra (Venezia 1990), Milano 1990.

A. Clementi, F. Perego (a cura di), *La riqualificazione delle città in Europa. Periferie oggi,* vol. I, Laterza, Bari 1990.

E. Cristallini, "Un'inchiesta sull'arte fascista", in S. Lux, *Avanguardia, tradizione, ideologia: itinerari attraverso un ventennio di dibattito sulla pittura e plastica murale*, Bagatto Libri, Roma 1990.

S. Garano, *La riqualificazione delle periferie nella città europea*, Kappa, Roma 1990.

D. Guzzi (a cura di), *2%: considerazioni in margine*, Joyce&Co., Roma 1990.

M. Ilardi (a cura di), *La città senza luoghi*, Costa&Nolan, Genova 1990.

J. Lewis, *Art, Culture and Enterprise: the Politics of Art and the Cultural Industries*, Routledge, London 1990.

K. Lynch, *Progettare la città. La qualità della forma urbana*, Etas libri, Milano 1990.

J. Maderuelo, *El espacio raptado*, Biblioteca Mondadori, Madrid 1990.

B. Wallis, *Democracy. A Project by Group Material,* Bay/New Press, Seattle 1990.
I. Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1991.

M. J. Jacob (a cura di), *Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival*, Rizzoli, New York 1991.

M. Rosler, B. Wallis, *If you lived here. The City in Art, Theory, and Social Actions*, Discussion in Contemporary Culture no. 6, Bay Press, Seattle 1991.

P. Shaw, *Percent for Art a review,* Arts Council AN Publications, Sunderland 1991.

L. Bobbio (a cura di), *Le politiche dei beni culturali in Europa*, Il Mulino, Bologna 1992.

O. Bohigas, *Ricostruire Barcellona*, ed. it. a cura di Lucio Zazzara, Etas Libri, Milano 1992.

R. Bubner, *Esperienza estetica*, trad. it. di M. Ferrando, Rosenberg & Sellier, Torino 1992.

R. Cassetti, *Metropoli e qualità dell'ambiente*, Gangemi Editore, Roma 1992.

F. Choay, L*'orizzonte del Posturbano*, E. D'Alfonso (a cura di), Officina Edizioni, Roma 1992.

J. Habermas, *The structural transformation of the public sphere : an inquiry into a category of Bourgeois society*, Polity Press, Cambridge 1992.

U. Hannerz, *Esplorare la città*, Il Mulino, Bologna 1992.

S. Jones, *Art in Public: what, why and how*, AN Publications, Sunderland, 1992.

J. T. Mitchell (a cura di), *Art and the Public Sphere*, University of Chicago Press, Chicago 1992.

L. Molinari, *Barcellona, architetture e spazi urbani 1975-1992*, Stella polare Guide di architettura, Cittàstudi ed., Milano 1992.

R. Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Parigi 1992.

J.L. Nancy, *La comunità inoperosa*, Cronopio, Napoli 1992.

H.F. Senie, *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation and Controversy*, Oxford University Press, NY and Oxford 1992.

H.F. Senie, S. Webster, *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*, Harper Collins, New York 1992.

R. Sennett, *La coscienza dell'occhio*, Feltrinelli, Milano 1992.

L. Benevolo, *La città nella storia d'Europa*, Laterza, Roma Bari 1993.

F. Bianchini, M. Parkinson (a cura di), *Cultural Policy and Urban Regeneration: the West European Experience*, Manchester University Press, Manchester 1993.

I. Calvino, *Le città invisibili*, Mondadori, Milano 1993.

A. Raven, *Art in the Public Interest*, Da Capo Press, New York 1993.

J. Rykwert, *L'architettura e le altre arti*, Jaca Book, Milano 1993.

J. Maderuelo, *La pérdia del pedestal*, Círculo de Bellas Artes-Visor Distribuciones, Madrid 1994.

D. Massey, *Space, Place and Gender*, Polity Press, Cambridge 1994.

P. Weibel (a cura di), *Kontext Kunst: Kunst der 90° Jahre*, Dumont, Köln 1994.

R. Bodei, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995.

J. Dewey, *Arte come esperienza e altri scritti*, Alberto Granese (a cura di), La Nuova Italia, Firenze 1995.

M. Fabbri, A. Greco, *L'arte nella città*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

N. Felshin, *But is it art? The spirit of art as activism*, Bay Press, Seattle 1995.

M. J. Jacob, M. Brenson, E.M. Olson, *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*, Whashington Bay Press, Seattle 1995.

C. Landry, F. Bianchini, *The creative city*, White Dove Press, London 1995.

R. Moulin, *De la valeur de l'Art,* Flammarion, Paris 1995.

G. Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, P. Jedlowski (a cura di), Armando, Roma 1995.

S. Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle 1995.

S. Selwood, *The Benefits of Public Art*, Policy Studies Institute, London 1995.

K. Van den Berg, *Der leibhafte Raum. Das Terminal von Richard Serra in Bochum*, Ostfildern 1995.

C. Bertelli (a cura di), *La città gioiosa*, Libri Scheiwiller, Milano 1996.

R. Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge, London 1996.

F. Guattari, *Architettura della sparizione, architettura totale: spaesamenti metropolitani*, Mimesis, Milano 1996.

P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un'antro-pologia del cyberspazio*, Feltrinelli, Milano 1996.

J. Maderuelo, *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Fundación Cesar Manrique, Lanzarote 1996.

M. Romano, *Città della letteratura*, Clueb, Bologna 1996.

A. M. Tatò (a cura di), *Arte negli edifici pubblici: due concorsi ai sensi della legge 717/49 mod. 237/60*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1996.

M. Zardini (a cura di), *Paesaggi ibridi: un viaggio nella città contemporanea*, Skira, Milano 1996.

G. Amendola, *La città postmoderna. Paure e magie della metropoli contemporanea*, Laterza, Roma Bari 1997

K. Bussmann, K. König, F. Matzner (a cura di), *Skulptur Project in Münster 1997*, Verlag Gerd Hatje, Stoccarda 1997.

C. Christov-Bakargiev, L. Pratesi, M.G. Tolomeo (a cura di), *Città Natura*, Fratelli Palombi Editori, Roma 1997.

G. Dorfles, *Fatti e fattoidi*, Neri Pozza Editore, Vicenza 1997.

M. Foucault, *Eterotropia. Luoghi e non luoghi metropolitani*, MIMESIS, Milano 1997.

F. Governa, G. Dematteis, *Il milieu urbano: l'identità territoriale nei processi di sviluppo*, Franco Angeli, Milano 1997.

D. Hayden, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, MIT Press, Cambridge 1997.

C. Herstatt, "Der Park kommt! Intervie mit Christoph Schäfer", in C. Herstatt, *weitergehen/Heft,* Hamburg 1997.

L. Lippard, *Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, The New Press, New York 1997.

G. Maciocco, S. Tagliagambe, *La città possibile*, Edizioni Dedalo, Bari 1997.

C.P. Muller, *Kunst auf Schritt und Tritt,* Kellner, Hamburg 1997.

M. Miles, *Art, space and the city*, Routledge, London and New York 1997.

R. Pinto, M. Senaldi (a cura di), *La città degli interventi*, Comune di Milano, Milano 1997.

M. Romano, *L'estetica della città europea,* Einaudi, Torino 1997.

S. Sassen, *La città nell'economia globale,* Il Mulino, Bologna 1997.

A. Tatò, "L'arte nella città, l'artista nella città", in A. D'Elia (a cura di), *Pensare la città,* Manni Editori, Lecce 1997.

R. Bolton "Enlightenment and self-interest: The avant-garde in the '80s," in G. Kester, *Art Activism and Oppositionality. Essays from Afterimage*, Duke University Press, Durham 1998.

S. Falci *et alii* (a cura di), *Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa?: comunicazione, quotidianità, soggettività*, Convegno, Bologna, Link, 31 ottobre-2 novembre 1997, Charta, Milano 1998.

F. Matzner, A. Vettese, *Arte all'Arte*, Associazione Arte Continua, San Gimignano 1998.

M. Gooding, *Public, Art, Space. A decade of Public Art Commission Agency 1987-1997*, Merrel Holberton, London 1998.

M. J. Jacob, M. Brenson, *Conversations at the Castle*, The MIT Press, Cambridge London 1998.

J. Kastner, B. Wallis, *Land and Environmental Art*, Phaidon, London 1998.

R. Krauss, *Passaggi, Storia della scultura da Rodin alla Land Art,* Bruno Mondadori, Milano 1998.

C. Mundaci (a cura di), *arte città. 11 artisti per il Passante Ferroviario di Torino*, cat. mostra, hopefulmonster editore, Torino 1998.

J. Ribalta, *Servicio Público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 1998.

A. Rudi, S. Ferro, R. M. Veneri, *Museion: wo? wie? dove? come?*, Museion, Bolzano 1998.

G. Paba, *Luoghi comuni, La città come laboratorio di progetti collettivi*, Franco Angeli, Milano 1998.

AA.VV., *Presències el l'espai public contemporani/Presences in Contemporary Public Space*, Universitat de Barcelona, Centre d'estudis de l'escultura publica y ambiental, Barcelona 1998.

L. Raymond, *La città sostenibile: partecipazione, luogo, comunità*, Eleuthera, Milano 1998.

A. Vettese, *Artisti si diventa*, Carocci, Roma 1998.

P. Virilio, *Lo spazio critico*, Dedalo, Bari 1998.

AA.VV., *Arte Público. Arte y Naturaleza*, Huesca, 1999.

AA.VV., *Progetto Oreste Uno*, Charta, Milano 1999.

M. Augé, *Disneyland e altri non luoghi*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

M. Bandini, *L'estetico e il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista*, Costa e Nolan, Genova 1999.

J. Baudrillard, *Il complotto dell'arte e interviste sul 'complotto dell'arte'*, Pagine d'Arte, Milano 1999.

Z. Bauman, *La società dell'incertezza*, Il Mulino, Bologna 1999.

L. Campagna, S. Sampaolo (a cura di), *Programma Urban in Italia. Un grande laboratorio per la rigenerazione dei quartieri urbani degradati*, Tipografia Iride, Roma 1999.

C.F. Carli, "Il Convegno Volta del 1936", in V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni (a cura di), *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, (cat. mostra Palazzo della Permanente, Milano, 16.10.1999-3.1.2000), Mazzotta, Milano 1999.

F. Choay, *L'allégorie du patrimoine*, Seuil, Paris 1999.

M. Casanovas, "Public Art and its integration in the Urban Environment", in A. Remesar, *Urban regeneration. A challenge for public art*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcellona 1999.

I. Hummelen, D. Sillé (a cura di), *Modern Art: Who Cares?*, The Foundation for the Conservation of the Modern Art in the Netherlands Institute for Cultural Heritage, Amsterdam 1999.

M. Ilardi, *Negli spazi vuoti della metropoli: distruzione, disordine, tradimento dell'ultimo uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.

F. Matzner, A. Vettese, *Arte all'Arte*, Associazione Arte Continua, San Gimignano 1999.

N. Mirzoeff, *An introduction to visual culture*, London-New York 1999.

R. Pallottini, *I nuovi luoghi della città. Riqualificazione urbana e sviluppo sociale*, Fratelli Palombi Ed., Roma 1999.

M. Perniola, *I Situazionisti,* Castelvecchi, Roma 1999.

A. Pioselli, G. Scardi (a cura di), *Luogo comune: luoghi, storie e memorie nella e della città*, Openspace, Milano 1999.

L. Prestinenza Puglisi, *This is tomorrow*, Testo e Immagine, Torino 1999.

A. Remesar, *Urban regeneration. A challenge for public art*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcellona 1999.

E. Remesar, E.Pol, *Taller de participatión cuidaddana: Repensar el Río, Sant Adrià de Besòs*, Publicacions Universitat de Barcelona, Barcelona 1999 (CD-ROM).

R. Sennett, *Usi del disordine*, Costa&Noland, Ancona-Milano 1999.

M. Augé, *Il senso degli altri*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

AA.VV., *La città che cambia. Strumenti urbanistici, amministrativi, gestionali e finanziari per la trasformazione delle aree urbane in Europa*, Torino Incontra, Chieri 2000.

AA.VV., *La Metropolitana di Napoli nuovi spazi per la mobilità e la cultura*, Electa, Napoli 2000.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

S. Bennett, J. Butler, *Locality, Regeneration and Divers(c)ities: Advances in Art and Urban Futures,* Volume 1, Intellect Books, Bristol 2000.

A. Bonito Oliva, *Gratis A bordo dell'arte*, Skira, Milano 2000.

L. Decandia, *Dell'identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Rubettino Editore, Catanzaro 2000.

T. Finkelpearl, *Dialogues in Public Art*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2000.

J. Jacobs, *Vita e morte delle grandi città*, Edizioni di Comunità, Torino 2000.

C. Landry, *The creative city: a toolkit for urban innovators*, Earthscan, London 2000.

E. Lovera, "Barcellona: il nuovo polo culturale della Cuitat Vella", in F. Mellano *et alii*, *La città che cambia. Strumenti urbanistici, amministrativi, gestionali e finanziari per la trasformazione delle aree urbane in Europa*, Torino Incontra, Torino 2000.

G. Norese, *Oreste alla Biennale*, Charta, Milano 2000.

A. Remesar "Repensar el paisaje desde el río", in *Arte público. Actas. Arte y Naturaleza.* Huesca 1999, Huesca, Diputación de Huesca, 2000.

E. Suderburg, *Space, Site, Intervention: Situating installation Art*, University of Minnessota Press Minneapolis, London 2000.

AA.VV., *Public work 1995-2000*, Skor, Foundation for Art and Public Space, Amsterdam 2001.

P.B. Bach, *New Landmarks: Public Art, Community, and the Meaning of Place*, Ariel and The Fairmount Park Art Association, Washington Philadelphia 2001.

Z. Bauman, *Voglia di Comunità*, Laterza, Bari 2001.

P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramente, M. Expósito, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca 2001.

I. Boiten, *Publieke Kunst; nieuwe dimensies in ruimte en tijd, voor kunstenaar en publiek*, Amsterdam/ Rotterdam, 2001.

I. Boiten, *Publieke Kunst; nieuwe dimensies in ruimte en tijd, voor kunstenaar en publiek.*, Amsterdam/ Rotterdam, 2001.

P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2001.

V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, t. 1, IPZS, Roma 2001.

G. Evans, *Cultural Planning, an Urban Renaissance?*, Routledge Press, London 2001.

Gruppo Parlamentare del PSE (a cura di), *L'unità delle diversità*, Angelo Pontecorboli Editore, Firenze 2001.

I. Kabakov, *Public Projects or the Spirit of a Place,* Charta, Milano 2001.

U. La Pietra, *La sinestesia delle arti 1960-2000*, Mazzotta, Milano 2001.

M. Margozzi, "L'azione per l'arte contemporanea", in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001.

A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2001.

F. Matzner, *Public Art: Kunst im Offentlichen Raum*, Ostfildern Ruit, Stuttgard 2001.

B. Pietromarchi, S. Chiodi (a cura di), *Prototipi .01*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2001.

B.A. Schumacher (a cura di), *Areale Neukölln, 17 temporäre Kunstprojecte in der Öffentlichkeit des Berliner Bezirks Neukölln*, Berlin 2001.

H.F. Senie, *The Tilted Arc Controversy: Dangerous Precedent?*, University Of Minnesota Press, 2001.

A. Trimarco, *L'arte e l'abitare*, Editoriale Modo, Milano 2001.

AA. VV., *Art as social construction?*, AICA Round Table/Manifesta 4, aica press, Frankfurt/Main, 2002.

P. Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, Parigi 2002.

M. Bacci, "Artisti, corti comuni", in E. Castelnuovo, P. Fossati, G. Sergi (a cura di), *Arti e storia nel Medioevo*, Einaudi, Torino 2002.

P. Basso, *Il dominio dell'arte*, Meltemi, Roma 2002.

Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, Bruno Mondadori, Milano 2002.

G. Bruno, *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2002.

F. Brunet, "Anàlisi de l'impacte económic dels Jocs Olímpics de Barcelona, 1986-2004", in M. de Moragas, M. Botella, *1992-2002. Barcelona: l'herència dels jocs*, Ayuntamiento de Barcelona/Planeta/Centre d'Estudis Olímpics, Barcelona 2002.

N. Carrino, L. Cantatore (a cura di), *La sintesi delle arti oggi. Materiali di studio*, atti del convegno internazionale, Accademia di San Luca, Roma 2002.

N. Carrino (a cura di), *La sintesi delle arti oggi*, atti del convegno internazionale, Accademia di San Luca, Roma 2002.

P. Ciorra, S. Suma, *I Musei dell'Iperconsumo*, atti del convegno internazionale, Accademia di San Luca triennale di Milano, Milano 2002.

P. Ciorra, S. Suma, *I Musei dell'Iperconsumo. Materiali di studio*, atti del convegno internazionale, Accademia di San Luca triennale di Milano, Milano 2002.

E. De Cecco (a cura di), *Zingonia: Arte Integrazione Multiculture,* A&M Bookstore, Milano 2002.

A. D'Onofrio, L. Felci, F. Speranza (a cura di), *Architettura e arte oggi nel centro storico e nel paesaggio. Materiali di studio*, Accademia di San Luca, Roma 2002.

F. Hers, *Le Protocole*, Les Press du Réel, Dijon 2002.

M. Kwon, *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge 2002.

P. Mello, *Metamorfosi dello spazio*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

L. Prestinenza Puglisi, *Tre parole per il prossimo futuro*, Meltemi, Roma 2002.

S. Rollig, E. Sturm, *Dürfen Die Das? Kunst Als Sozialer Raum*, Turia und Kant Verlag, Wien 2002.

W. Radford, G. Radford, *Outdoor Sculpture in San Francisco: A Heritage of Public Art*, Helsham Press, 2002.

A. Trimarco, *Napoli. Un racconto d'arte 1954/2000*, Editori Riuniti, Roma 2002.

M. Venturi Ferriolo, *Etiche del paesaggio: il progetto del mondo umano*, Editori Riuniti, Roma 2002.

H. Yngvason, *Conservation and Maintenance of Contemporary Public Art*, Archetype Publication, London 2002.

M. Ainis, M. Fiorillo, *L'ordinamento della cultura. Manuale di legislazione dei beni culturali*, Giuffrè, Milano 2003.

I. Banks, A. Forrest, P. Lewis (a cura di), *Public Art Northwest*, Carnyx Group, Glasgow 2003.

P. Barbieri, *Metropoli piccole*, Meltemi, Roma 2003.

P. Bourdieu, *Il senso pratico*, Armando Editore, Roma 2003.

M. Carboni, *Il Sublime è Ora*, Castelvecchi, Roma 2003.

F. Choay, *Espacements. Figure di spazi urbani nel tempo*, Skira, Milano 2003.

R. Daolio, *Ad'a. area d'azione: progetti di arte pubblica: interventi site specific, happening, installazioni, performance, video, suoni e un giornale*, Musei civici di Imola, Imola 2003.

A. Detheridge, *Arte Pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni*, Fondazione Pistoletto, Biella 2003.

A. Detragiache, *Dalla città diffusa alla città diramata*, Franco Angeli, Milano 2003.

H. Dickel, U. Fleckner, *Kunst in der Stadt, Skulpturen in Berlin*, nicolai, Berlino 2003.

M. Di Marzio (a cura di), *CITTàZIONI, un caso di "public art" a Milano*, Silvana Editoriale, Milano 2003.

R. Florida, *L'ascesa della nuova classe creativa*, Mondadori, Milano 2003.

L. Gelsomino, P. Orlandi, *Forme e tracce dell'abitare: una risposta sociale per la qualità urbana in Emilia-Romagna,* Editrice Compositori, Bologna 2003.

A. Lanzani, *I paesaggi italiani*, Meltemi, Roma 2003.

J. Lerner, *Acupuntura Urbana*, Editora Record, Rio de Janeiro e Sao Paulo 2003.

A. Mazzette, *La città che cambia*, Franco Angeli, Milano 2003.

M.B. Mirri, "Orazio Amato e la legge del 2%", in *Orazio Amato. Un pittore tra le due guerre*, cat. mostra, Palazzo Venezia, Roma 2003.

J.L. Nancy, *La creazione del mondo o la mondializzazione*, Einaudi, Torino 2003.

J. Rykwert, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, Einaudi, Torino 2003.

M. Scotini (a cura di), *Cantiere Peccioli: arte pubblica e progetto urbano*, Gli Ori, Prato 2003.

M. Scotini, *Networking city-la città della gente*, Regione Toscana/Atout, m&m-maschietto&editore, Firenze 2003.

M. Scotini, C. Zanfi (a cura di), *Going Public: soggetti, politiche e luoghi*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003.

C. van der Brök, *Parasite Paradise,* NAi Publishers, Amsterdam Rotterdam 2003.

A. Vettese, *Temporaneo sì, permanente no*, in *Salon de Refusès. Progetti di Public Art mai realizzati*, a cura di R. Pinto, 29 marzo – 25 maggio 2003, Venezia, Fondazione Bevilacqua La Masa, 2003.

AA.VV., *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale*, Torino Internazionale, Torino 2004.

a.titolo, *Nuovi Committenti. Torino Mirafiori*, ed. Sossella, Roma 2004.

A. Bonomi, A. Abruzzese (a cura di), *La città infinita*, Bruno Mondadori, Milano 2004.

N. Bourriaud, *Postproduction*, Postmedia, Milano 2004.

C. Büttner, *kunstprojecte_riem*, SpringerWienNewYork, Wien 2004.

M. Carta, *Next city: culture city*, Meltemi, Roma 2004.

M. Castells, *La città delle reti*, Marsilio, Venezia 2004.

C. Celant (a cura di), *Arti e architettura: scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura: un secolo di progetti creativi*, cat. mostra, 2 vol., Skira, Milano 2004.

R. Daolio, *Ad'A-Area d'Azione,* Ed. Musei Civici, Imola 2004.

M. De Luca, F. Gennari Santori, B. Pietromarchi, M. Trimarchi (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, luca sossella editore, Roma 2004.

F. Desideri, *Il fantasma dell'Opera. Benjamin, Adorno e le aporie dell'arte contemporanea*, Il Nuovo Melangolo, Genova 2004.

A. Detheridge, L. Hegyi (a cura di), *Diversities. L'Europa e gli "altri"*, Charta, Milano 2004.

A. D'Onofrio, L. Felci (a cura di), *Architettura e arte oggi nel centro storico e nel paesaggio*, atti convegno internazionale, Roma 2-3 dicembre 2002, Accademia di San Luca, Roma 2004.

X. Douroux, *Nouveaux Commanditaires en Bourgogne*, Les Presses du Réel, Dijon 2004.

G. Evans, P. Shaw, *The Contribution of Culture to Regeneration in UK: a Review of Evidence*, A Report to DCMS, LondonMet 2004.

M. Fabbri, E. Cristallini, A. Greco, *Nata dall'arte. Gibellina, una città per una società estetica*, Gangemi, Roma 2004.

M. Ilardi, *Nei territori del consumo totale*, Derive Approdi, Roma 2004.

S. K. Freedman *et alii*, *Plop. Recent Project of the Public Art Fund*, MERRELL, London-New York 2004.

H. Harendt, *Vita activa*, Bompiani, Milano 2004.

Incontri internazionali d'arte (a cura di), *Arin-Buren*, Sama, Quarto 2004.

R. Ingersoll, *Sprawltown*, Meltemi, Roma 2004.

G. Kester, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2004.

R. Lumley, J. Foot, *Italian Cityscapes. Culture and Urban Change in Contemporary Italy*, University of Exeter Press, Exter 2004.

F. Matzner, *No Art - No City! Stadtutopien in der zeitgenössischen Kunst*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern Ruit 2004.

F. Matzner, *Public art. A reader*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern Ruit 2004.

M. Scotini, *Empowerment, Cantiere Italia*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2004.

L. Strauss, *Tristi Tropici*, Il Saggiatore, Milano 2004.

A. Trimarco, *Post-storia*, Editori Riuniti, Roma 2004.

S. Vicari Haddock, *La città contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2004.

P. Virilio, *Città Panico: l'altrove comincia qui*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2004.

C. Zanfi (a cura di), *Going public '04: mappe, confini, nuove geografie*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004.

A. Amin, N. Thrift, *Città: ripensare la dimensione urbana*, Il Mulino, Bologna 2005.

Z. Bauman, *Fiducia e Paura nella città*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

U. Beck, *Lo sguardo cosmopolita*, Carocci, Roma 2005.

A. Bondonio, G. Callegari, C. Franco, L. Gibello, *Stop&Go. Il riuso delle aree industriali dismesse in Italia. Trenta casi studio*, Alinea Editrice, Firenze 2005.

S. Bordone (a cura di), *Wurmkos Abitare. La trasformazione di una comunità psichiatrica attraverso l'arte*, Editrice Compositori, Bologna 2005.

F. Bonami, "Ho un sogno", in *Sogni e conflitti. La dittatura dello spettatore*, in catalogo "50 Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale di Venezia", Marsilio, Venezia 2005.

A. Bracker, R. Barker, *Relic or release: defining and documenting the physical and aesthetic death of contemporary works of art*, ICOM, London 2005.

M. Carboni, P. Montani (a cura di), *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Laterza, Roma-Bari 2005.

J. Ceresoli, *La nuova scena urbana: città astrattismo e urban art*, Franco Angeli, Milano 2005.

O. Chiantore, A. Rava, *Conservare l'arte contemporanea*, Electa, Milano 2005.

C. Collina, "La legge 717 del 1949. Il 2% in Emilia Romagna: prime valutazioni", in M. Casciato, P. Orlandi, *Quale e quanta. Architettura in Emilia Romagna nel secondo Novecento*, Clueb, Bologna 2005.

M. Costa, *Dimenticare l'arte: nuovi orientamenti nella teoria e nella sperimentazione estetica*, Franco Angeli, Milano 2005.

E. Cristallini, *Kepoi. Giardini d'artista nella Tuscia*, Gangemi, Roma 2005.

F. Desideri *et alii*, *Estetica e filosofia dell'arte: un'identità difficile*, Albo Versorio, Milano 2005.

R. Diodato, *Estetica del virtuale*, Mondadori, Milano 2005.

R. Florio, "Il piano strategico di Barcellona. Una risorsa processuale e un'opportunità istituzionale", in G. Borelli (a cura di), *La politica economica delle città europee: esperienze di pianificazione strategica*, Franco Angeli, Milano 2005.

R. Galbusera, M. Saccomandi, M.T. Roberto, *Public Art. Arte per il pubblico, arte del pubblico*, Ciclo di incontri sull'arte pubblica all'Accademia Albertina di Torino, Torino 2005.

L. Gelsomino, P. Orlandi (a cura di), *Legge Sedici: note a margine. Architettura, arte pubblica, paesaggio*, Compositori, Bologna 2005.

B. Goldstein, ed. *Public Art by the Book*, Seattle and London: Americans for the Arts and University of Washington Press, Washington 2005.

E. Heartney, *City Art: New York's Percent for Art Program*, Merrell Publisher, New York 2005.

R. Krauss, *Reinventare il medium: cinque saggi sull'arte di oggi*, Mondadori, Milano 2005.

U. Lewitzky, *Kunst für alle? Kunst im öffentlichen Raum zwischen Partizipation, Intervention und Neuen Urbanität*, Transcript, Bielefeld 2005.

M. Miles, T. Hall, *Interventions: Advances in Art and Urban Futures Volume 4*, Intellect Books, Bristol 2005.

B. Pietromarchi (a cura di), *Il luogo [non] comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma-Actar, Barcellona 2005.

S. De Luca, S. Rotondo (a cura di), *Le Risorse Culturali. Studi di Fattibilità ed Esperienze di Gestione*, Formez, Roma 2005.

G. Scardi (a cura di), *Voyages croisés. Dakar, Milano, Biella, Torino, Roma, Zingonia*, 5 Continents Editions Milano 2005.

P.L. Sacco, W. Santagata, M. Trimarchi, *L'arte contemporanea italiana nel mondo. Analisi e strumenti*, Skira, Milano 2005.

S. Sheikh, *In the Place of the Public Sphere? On the establishment of publics and counter-publics***,** b_books, Berlin 2005.

B. Secchi, *La città del ventesimo secolo*, Edizione Laterza, Bari 2005.

C. Tornaghi, S. Vicari, S. Mugnano, "Nuove visioni del territorio: il rinnovo urbano e i nuovi spazi pubblici nel Nord Milano", in E. Dell'Agnese (a cura di), *La Bicocca e il suo territorio*, Skira 2005.

M. Warner, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, New York 2005.

C. Zanfi (a cura di), *Going public '05: dai Balcani al Baltico*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005.

L. Altarelli, *Light City*, Meltemi editore, Roma 2006.

Z. Bauman, *L'Europa è un'avventura*, Laterza, Bari 2006.

U. Beck, E. Grande, *L'Europa cosmopolita*, Carocci, Roma 2006.

C. Bishop, *Participation*, MIT Press, Cambridge 2006.

M. Cacciari, *La città*, Pazzini editore, Villa Verucchio 2006.

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

A. Cattani, "Negoziare la distanza. Artiste italiane e arte pubblica", in M. A. Trasforini (a cura di), *Donne d'arte*, Meltemi, Roma 2006.

E. Crispolti, "Condizioni e possibilità urbane delle arti", in *io arte noi città*, a cura di P. Ferri, D. Fonti, M. Crescentini, Gangemi, Roma 2006.

F. Desideri, M. Matteucci, *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze 2006.

ECCOM, *Patrimonio e attività culturali nei processi di rigenerazione urbana,* Roma 2006.

H. Foster, *Il ritorno del reale*, Postmedia books, Milano 2006.

H. Foster, R. Krauss, Y. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Arte dal 1900*, Zanichelli, Milano 2006.

M. Foucault, *Utopie eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006.

F. Gennari Sartori, B. Pietromarchi (a cura di), *Osservatorio Nomade Immaginare Corviale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.

H. Hein, *Public Art: Thinking Museums Differently*, Altamira Press, Blue Ridge Summit 2006.

A. Lindemann, *Collecting Contemporary*, Taschen, Köln 2006.

S. Lux, *Arte ipercontemporanea un certo loro sguardo...ulteriori protocolli dell'arte contemporanea*, Gangemi editore, Roma 2006.

F. Poli, *La scultura del Novecento*, Laterza, Bari 2006.

M. Pugliese, *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Mondadori, Milano 2006.

A. Pasternak, D. Ashford, *Who Cares*, Creative Time, New York 2006.

L. Perelli, *Public Art. Arte interazione e progetto urbano*, FrancoAngeli, Milano 2006.

B. Pietromarchi (a cura di), *Il luogo [non] comune - Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Fondazione Adriano Olivetti, Actar Ed., Barcellona 2006.

P.L. Sacco, G. Ferilli, *Il distretto culturale evoluto nell'economia post industriale*, Papers DADI, IUAV Venezia 2006.

G. Scardi (a cura di), *Less. Strategie alternative dell'abitare*, cat. mostra, 5 Continents, Milano 2006.

M. Scotini (a cura di), *The People's Choice*, cat. mostra, Isola Art Center, Milano 2006.

R. Sennett, *Il declino dell'uomo pubblico*, Mondadori, Milano 2006.

G. Tavano Blessi (a cura di), *Città satellite? Le Laives d'Europa: quale sviluppo attraverso la cultura*, Meltemi, Roma 2006.

M.A. Trasforini (a cura di), *Donne d'arte. Storie e generazioni*, Meltemi, Roma 2006.

A. Trimarco, *Galassia. Avanguardia e postmodernità*, Editori Riuniti, Roma 2006.

C. Zanfi (a cura di), *Going public '06: Atlante Mediterraneo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2006.

A. Zevi, *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana,* Einaudi, Torino 2006.

M. Fuksas *et alii*, *La civiltà dei superluoghi. Notizie dalla metropoli quotidiana*, Damiani, Bologna 2007.

M. Agnoletto, A. Delpiano, M. Guerzoni (a cura di), *La città dei superluoghi. Notizie dalla metropoli quotidiana*, Damiani, Bologna 2007.

A. Albanese, C. Cristini, *Psicologia del turismo: prospettive future*, Franco Angeli, Milano 2007.

Z. Bauman, *La società sotto assedio*, Editrice Laterza, Bari 2007.

C. Birrozzi, M. Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

S. Bordini (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma 2007.

M. Carboni, *La mosca di Dreyer: l'opera della contingenza nelle arti*, Jaca Book, Milano 2007.

M. Delgado, *La cuidad mentirosa*, Catarata, Madrid 2007.

B. Franzen, K. König, C. Plath, *Skulptur Projecte Münster 07*, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster-Köln 2007.

Y.Friedman, *Utopie realizzabili*, Quodlibet, Macerata 2007.

M. Ferraresi, P. Parmiggiani (a cura di), *L'esperienza degli spazi del consumo. Il coinvolgimento del consumatore nella città contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2007.

L. Galofaro, *Artscape. L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*, Postmedia, Milano 2007.

M. Ilardi, *Il tramonto dei non luoghi: fronti e frontiere dello spazio metropolitano*, Meltemi, Roma 2007.

R. Krauss, *L'originalità dell'avanguardia ed altri miti modernisti*, a cura di E. Grazioli, Fazi, Roma 2007.

R.A. Peltason, *Creative Time, The Book: 33 Years of Public Art in NYC*, Princeton University Press, New York 2007.

F. Poli, *Arte contemporanea - Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Electa, Milano 2007.

M. Romano, *Cuore di pietra - Un progetto di Arte Pubblica a Pianoro*, Clueb, Bologna 2007.

A. Salvi (a cura di), *Meteo e Metalli, Conservazione e Restauro delle sculture all'aperto*, Nardini Editore, Firenze 2007.

C. Sitte, *L'arte di costruire le città*, Jaca Book, Milano 2007.

F. Summa, *Town Art. L'arte della città*, Gangemi, Roma 2007.

M. Vecco, *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Franco Angeli, Roma 2007.

R.J. Young, "L'incursione di Jameson", in R.J. Young, *Mitologie bianche. La scrittura della storia e l'Occidente*, Meltemi, Roma 2007.

AA. VV., *Fruit and Energy Farms in a Public Square*, Statens Konstråd, 2008.

a.titolo (a cura di), *Nuovi Committenti, arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Silvana Editoriale, Milano 2008.

L. Basa, *The Artist's Guide to Public Art: How to Find and Win Commissions*, Allworth Press, New York, 2008.

Z. Bauman, *Vite di corsa: le sfide all'educazione della modernità liquida*, Regione Emilia Romagna, Bologna 2008.

B. Borlini, F. Memo, *Il quartiere nella città contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

M. Campitelli, *Public Art a Trieste e dintorni*, Silvana Editoriale, Milano 2008.

C. Cartiere, W. Shelly Willis, *The Practice of Public Art*, Routledge, London 2008.

G. Celant, *Artmix*, Feltrinelli, Milano 2008.

M. Colleoni (a cura di), *La ricerca sociale sulla mobilità urbana. Metodo e risultati di indagine*, Edizioni Libreria Cortina, Milano 2008.

G. Consonni, *La difficile arte: fare città nell'era della metropoli*, Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna 2008.

E. Cristallini (a cura di), *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, Gangemi Editore, Roma 2008.

A.C. Danto, *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Bruno Mondadori, Milano 2008.

A.C. Danto, *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica, Palermo 2008.

R. Daolio, *Cataloghi Ad'A-Area d'Azione, 2003-2008*, Ed. Musei Civici, Imola 2008.

G. Debord, *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai editore, Milano 2008.

T. Goldberg, E. Olsen, M. Schönfeld, A. Sommerer, *Kunst in der Großsiedlung*, Berlino 2008.

V. Gravano, *Paesaggi attivi. Saggio contro la contemplazione*, costa&nolan, Milano 2008.

C. K. Knight, *Public Art: Theory, Practice and Populism*, Blackwell Publishing, Cambridge 2008.

R. Krauss, *L'inconscio ottico*, a cura di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2008.

F. La Cecla, *Contro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

S. Mugnano, F. Zajczyk (a cura di), *Ripensare Milano guardando l'Europa. Pratiche di riqualificazione urbana*, Edizioni Libreria Cortina, Milano 2008.

A. Nyström, *Catalogue 37, Konstprojekt 2007*, Statens Konstråd, Fälth&Hässler, Värnamo 2008.

F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma Bari 2008.

D. Ponzini, *Il territorio dei beni culturali. Interpretazioni strategiche del processo di privatizzazione dei beni e delle attività culturali in Italia*, Carocci, Roma 2008.

S. Rinaldi (a cura di), *L'arte fuori dal museo. Problemi di conservazione*, Gangemi Editore, Roma 2008.

M. Romano, *La città come opera d'arte*, Einaudi, Torino 2008.

T. Rowan, *Art in the City: Paris*, Quadrille, London 2008.

C. Subrizi, *Case, strade, giardini. L'arte e la città dalla modernità a oggi*, Aracne, Roma 2008.

C. Subrizi, *Europa e America. 1945-1985. Una nuova mappa dell'arte*, Aracne, Roma 2008.

C. Tornaghi, *Questioning the social aims of public art in urban re generation initiatives. The case of Newcastle upon Tyne and Gateshead (UK),* 2008, paper.

F. Valentini (a cura di), *Arte Contemporanea in Italia, Quale salvaguardia*, Atti del Convegno, Ferrara 2008.

AA.VV., *Madrid abierto 2004-2008: intervenciones arte público, obras sonoras audiovisuales, mesas de debate*, Jorge Dìez Ed., 2009.

C. Bech-Danielsen, L. Brinkgaard, *Evaluation of the Public Art Plan for Trekroner*, Danish Building Research Institute, 2009.

G. Bottai, *La politica delle arti, scritti 1918-1943*, a cura di A. Masi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2009.

C. Casero, E. Di Raddo (a cura di), *Anni '70: l'arte dell'impegno*, Silvana Editoriale, Milano 2009.

E. Cicalò, *Spazi pubblici, Progettare la dimensione pubblica della città contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2009.

C. Collina (a cura di), *Il percento per l'arte in Emilia Romagna: la legge del 29 luglio 1949 n. 717,* Editrice Compositori, Bologna 2009.

P. Fareri, *Rallentare: il disegno delle politiche urbane*, Franco Angeli, Milano 2009.

F. Ferrarotti, M. I. Macioti, *Periferie: da problema a risorsa*, Sandro Teti Editore, Roma 2009.

R. Florida, *Who's Your City? How the Creative Economy Is Making Where to Live the Most Important Decision of Your Life*, Basic Books, New York 2009.

T. Van Gestel, H. Heezen, N. Zonnemberg, *Art as Urban Strategy. Beyond Leidsche Rijn*, NAi Publishers, Rotterdam 2009.

J. Habermas, *Etica del discorso*, Editori Laterza, Roma-Bari 2009.

B. Heijkers, S. Lindemann, *Gastenboek Hotel Transvaal*, Stichtinq Hotel Transvaal, The Hague 2009.

F. Indovina, *Dalla città diffusa all'arcipelago metropolitano*, Franco Angeli, Milano 2009.

T. Matteini, *Paesaggi del tempo*, Alinea Editrice, Firenze 2009.

A. Nyström, *Catalogue 38, Konstprojekt 2008*, Statens Konstråd, Fälth&Hässler, Värnamo 2009.

M. Pulini, "Il 2% di niente?" in C. Collina, *Il percento per l'arte in Emilia-Romagna*, Editrice Compositori, Bologna 2009.

M. Romano, *Cuore di pietra-Un progetto di Arte Pubblica a Pianoro*, Clueb, Bologna 2009.

A. Schwarz, *Dada e Surrealismo riscoperti*, Skira, Milano 2009.

S. van Dommelen, J. Saris, J. Brouwer, *Hotel Transvaal. Tussenevaluatie*, De Stad BV, Amsterdam 2009.

M. Venturi Ferriolo, *Percepire paesaggi*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

A.L. Palazzo, L. Giecillo, *Territori dell'urbano, Storie e linguaggi dello spazio comune*, Quodilibet Macerata 2010.

F. Pomilio (a cura di), *Welfare e territorio. Riflessioni a partire dal contesto milanese*, Alinea, Firenze 2009.

A. Trimarco, *Ornamento*, Mimesis, Milano Udine 2009.

C. Zanfi (a cura di), *Going Public '08*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009.

S. Zuliani, "L'impossibile monumento. Scultura e memoria nel dibattito critico del Novecento", in M.I. Catalano, P. Mania (a cura di), *Arte e memoria dell'arte*, Gli Ori, Pistoia 2009.

M. Augè, *Nonluoghi*, elèuthera, Milano 2010.

A. Bonito Oliva, A. Trimarco (a cura di), *Filiberto Menna. Il progetto moderno dell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2010.

N. Bourriad, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010.

C. Cartiere, *Re/placing Public Art: The Role of Place-specificity in New Genre Public Art*, VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken 2010.

L. Conte, *Materia, corpo, azione: ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti: 1966-1970*, Electa, Milano 2010.

A.C. Danto, *Oltre il Brillo Box*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010.

G. Donini (a cura di), *L'architettura degli allestimenti*, Edizioni Kappa, Roma 2010.

E. Doss, *Memorial Mania. Public feeling in America*, The University of Chicago Press, Chicago 2010.

R. Florida, *The Great Reset: How New Ways of Living and Working Drive Post-Crash Prosperity*, Harper, New York 2010.

V. Hekking, S. Lindemann, A. Meier, *OpTrek in Transvaal. On The Role Of Public Art In Urban Development. Interventions And Research*, Jap Sam Books, Heijningen 2010.

L. Hensley, *Art for All: What is Public Art?*, Capstone Global Library Ltd, United Kingdom 2010.

A. Nyström, L. Mossum, *Catalogue 39, Konstprojekt 2009*, Statens Konstråd, Fälth&Hässler, Värnamo 2010.

B.A. Schumacher, *pilotproject gropiusstadt*, Berlin 2010.

A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Roma Bari 2010.

A. Balzola, P. Rosa, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli, Milano 2011.

L. Benevolo, *La fine della città*, intervista a cura di F. Erbani, Editori Laterza, Bari 2011.

S. Bignami, A. Pioselli (a cura di), *FUORI! Arte e spazio urbano 1968-1976*, cat. mostra Milano, 15 aprile – 4 settembre 2011, Mondadori Electa, Milano 2011.

C. Büttner, *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, Bundesministerium für Verkehr, Bau und Stadtentwicklung (BMVBS), Berlin 2011.

M. Cammelli, P.A. Valentino (a cura di), *Citymorphosis. Politiche culturali per città che cambiano*, Giunti, Firenze 2011.

C. Doherty, P. O'Neill, *Locating the Producers: Durational Approaches to Public Art*, Valiz, Amsterdam 2011.

E. Fotiadi, *The Game of Partecipation of public art*, Shaker Publishing, Maastricht 2011.

B. Gravagnuolo, *Metamorfosi delle città europee all'alba del 21. secolo*, Clean, Napoli 2011.

S. Lenz, *Seraphina Lenz.Werkstatt für Veränderung*, Salon Verlag & Edition, Köln 2011.

M.G. Mancini, *L'arte nello spazio pubblico: una prospettiva critica*, Salerno, Plectica 2011.

R. Nicolini, *Estate Romana*, Città del Sole Edizioni, Reggio Calabria 2011.

P. O'Neill, C. Doherty (a cura di), *Locating the Producers. Durational Approaches to Public Art*, Antennae Valiz, Amsterdam 2011.

Prima Biennale dello Spazio Pubblico, Atti del Convegno, Casa dell'Architettura, 12.13.14 Maggio 2011, Facoltà di Architettura Roma Tre, Testaccio.

A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti,* a cura di S. Scarrocchia, Abscondita, Milano 2011.

M. Russo, *Il progetto urbano nella città contemporanea: l'esperienza di Salerno nel panorama europeo*, CLEAN, Napoli 2011.

G. Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura*, Umberto Allemandi & C., Torino Londra Venezia New York 2011.

C. Zanfi, *Going public '10. Arcipelago Balkani. Arte, geopolitica e creatività*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London 2012.

A. Bonito Oliva, *Michelangelo Pistoletto. Il Terzo Paradiso*, Electa, Milano 2012.

A. Detheridge, *Scultori della speranza*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2012.

G. Di Giacomo (a cura di), *Volti della memoria*, Mimesis, Milano 2012.

A. Donati, "Misure del diritto per l'arte nei luoghi pubblici", in A.C. Amato, C. Faralli, M.P. Mittica (a cura di), *Arte e limite. La misura del diritto*, Aracne, Roma 2012.

R. W. Ernst, Anke Müffelmann (a cura di), *thinking the city acting the city. art in urban public space*, Muthesius Academy of Fine Arts and Design, Muthesius Kunsthochschule Kiel, Kiel 2012.

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

P. Régnier, *1%,* Editions du Patrimoine Centre des monuments nationaux, Paris 2012.

A. Zevi, C. Gamba (a cura di), *Progettare per non essere progettati: Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e l'architettura*, Fondazione Bruno Zevi, Roma 2012.

L. Zevi (a cura di), *Le quattro stagioni. Architetture del Made in Italy. Da Adriano Olivetti alla Green Economy*, Biennale di Venezia, Electa, Milano 2012.

T. Finkelpearl, *What We Made: Conversations on Art and Social Cooperation*, Duke University Press, Durham 2013.

A. Olivetti, *Il mondo che nasce*, a cura di A. Saibene, Edizioni di Comunità, Roma 2013.

ARTICOLI E RIVISTE

C. Cagli, *Muri ai pittori*, "Quadrante", n. 1, maggio 1933.

J. Canaday, *The Sculptor Nowadays Is the Favourite Son*, "New York Times", 23 November 1964, p. 19.

L. Lippard, *The dematerialization of art*, "Art International", vol. XII, n. 2, 1968, pp. 31-36.

R. Lewontin, *The Organism as the Subject and Object of Evolution*, "Scientia", 1983, n. 118.

Y.A. Bois, *The Meteorite in the Garden*, "Art in America", 1984, pp. 108-113.

H. Senie, *The Right Stuff*, "ART news", March 1984, pp. 50-59.

S. Aronowitz, *Postmodernism and Politics*, in "Social Text", N. 18, Winter, 1987-1988, pp. 99-115.

R. Deutsche, *Uneven Development: Public Art in New York City*, "October", 47, winter 1988, pp. 3-52.

O. Negt, A. Kluge, *The public sphere and experience: selections*, "October", 46, fall 1988, pp. 60-82.

P. Phillips, *Out of Order: The Public Art Machine?*, "Art Forum", vol. 27, n. 4, 1988.

B. Bach Penny, *To Light Up Philadelphia: Lighting, Public Art, and Public Space*, in "Art Journal", Vol. 48, N. 4, Winter, 1989, pp. 324-330.

M. North, *The Public as Sculpture: from heavenly city to mass ornament*, "Critical Inquiry", Vol. 16, N. 4, Summer, 1990, pp. 860-879.

AA.VV., *Domus*, num. 723, gennaio 1991.

R. Deutsche, *Art and Public Space: Questions of Democracy*, "Social Text", N. 33, 1992, pp. 34-53.

AA.VV., *Il disegno degli spazi aperti*, "Casabella", n. 597-598, 1993.

A. Corboz, *Avete detto spazio?*, "Casabella", n. 597-598, 1993, pp. 20-23.

V. Homan, *Disturbing sites: The Changing Role of Public Art*, "Art History", Vol. 16, N. 4, December 1993, pp.653-656.

J. Wetenhall, *A brief history of percent for art in America*, "Public Art Review", Issue 9, vol. 5, n. 1, Fall/Winter 1993, www.publicartreview.org.

M. Perniola, *Celebrare la città,* in "Millepiani", n.2, Milano, 1994.

M. Bédarida, *Lione: la politica degli spazi pubblici*, "Casabella", n. 629, 1995.

P. U. Hohendahl, *Recasting the Public Spere*, "October", 73, summer 1995, pp. 27-54.

M. Roberts, C. Marsh, *For art's sake: public art, planning policies and the benefits for commercial property*, "Planning Practice and Research", vol. 10, n. 2, 1995, pp. 189-198.

S. Selwood, *The good, the bad and the public*, "October", 1995, pp. 24-27.

J.L. Brea, *Ornamento y utopía. Evoluciones de la escultura en los años 80 y 90,* "Arte, Proyectos e Ideas", I, n. 4, 1996, pp. 25-39.

C. Landry, F. Matarasso, *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity*, "Social Policy Summary", n. 8, 1996.

E. Spiekermann, *Contiguità quotidiana*, "Casabella", n. 634, Maggio 1996, pp. 10-11.

H. Hein, *What Is Public Art: Time, Place, Meaning*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 54, N. 1., winter 1996, pp. 1-7.

G. M. Horowitz, *Public Art/Public Space: The Spectacle of the Tilted Arc Controversy*, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. 54, N.1, 1996, pp. 8-14.

M. Kwon, *Im Interesse der Öffentlichkeit*, "Springerin" II/4, December 1996–February 1997, pp. 30-35.

M. Kwon, *For Hamburg: Public Art and Urban Identities*, "transversal - eipcp multilingual webjournal", 1997, http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en.

a.titolo, *Territori e politiche*, "Artel", n.1, 1999, pp. 82-91.

P. Balmas, *Per una storia del rapporto arte-politica negli ultimi tre decenni,* "Artel", n.1, 1999, pp. 62-66.

F. Stringoli, *Antonio Presti, il mecenate*, "Artel", n.1, 1999, pp. 110-113.

M. Carta, *L'identità culturale come seconda luce dello sviluppo locale*, "Urbanistica", 114, 2000, pp. 139-145.

G. Marchesi, *Risorse culturali e sviluppo delle aree in ritardo: i fondi strutturali 2000-2006*, "Economia della Cultura", n. 7, 2000, pp. 21-26.

E. Marchigiani, *Riqualificazione dei quartieri periferici nella Grand Lyon*, "Urbanistica Informazioni", n. 174, 2000, pp. 6-8.

S. Rolling, *Between Agitation and Animation: Activism and Participation in Twentieth Century Art*, "transversal - eipcp multilingual webjournal", 2000, http://eipcp.net/transversal/0601/rollig/en.

I. Breckner, *I quartieri e la riqualificazione urbana in Germania: venti anni di dibattito e di pratiche*, "Territorio", n. 19, 2001, pp. 51-55.

T. Hall, I. Robertson, *Public art and urban regeneration: advocacy, claims and critical debates*, "Landscape Research", Vol. 26, n. 1, 2001, pp. 5-26.

M. Kwon, *Public Art as Publicity*, http://www.republicart.net/disc/publicum/kwon01_en.htm, 2002;

K. Dekker, *Participation in Decision-making in the Netherlands: The Big Cities Policy in The Hague*, "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 12-13.

M. De Luca, *Public art: la politica culturale delle comunità*, "Economia della Cultura", n. 1, 2003, pp. 89-97.

K. Eriksson-Bech, *Activation and Participation in Sweden,* "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 16-17.

T. Franke, *Activation and Participation in Germany*, "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 5-7.

O. Frey, *Activation and Participation in Austria,* "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 14-15.

C. Jacquier, *Inhabitant Participation and "Politique de la ville" in France*, "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 10-11.

E. Marchigiani, *Lyon 1992-2010. Strategies and urban projects for the contemporary city*, in "Planum. The journal of Urbanism", 2003.

J. Norvig Larsen, *Kvarterlöft – Participatory Urban Regeneration in Denmark: 1997–2007*, "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003.

R. Ryde, R. Reeve, *Activation and Participation in England*, "Soziale Stadt, Info 14", ottobre 2003, pp. 8-9.

Harriet F. Senie, *Responsible Criticism: Evaluating Public Art*, in "Sculpture", vol. 22, n. 10, december 2003, http://www.sculpture.org/documents/scmag03/dec03/senie/senie.shtml

C. Bailey, S. Miles, P. Stark, *Culture-led urban regeneration and the revitalisation of identities in Newcastle, Gateshead and the North East of England*, "International Journal of Cultural Policy", vol. 10, n. 1, 2004, pp. 47-65.

C. Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, "October", n. 110, 2004, pp. 51-79.

H. Capel, *El futuro de las ciudades. Una propuesta de manifiesto*, "Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales", Universidad de Barcelona, Barcelona, vol. IX, n. 551, 10 dicembre 2004, www.ub.es/geocrit/b3w-551.htm.

A. Chevenez, *From Tony Garnier to the Urban Museum: the birth of a cultural housing project*, in "Museum International", Vol. 56, n. 3, settembre 2004, pp. 77–84.

M. De Luca, *Fiumara d'Arte a Librino*, "Economia della Cultura", n. 4, 2004, pp. 639-643.

A. Detheridge, A. Annecchiarico, *Arte pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni*, in "Strategie Amministrative", n.1, Anno III, gennaio 2004, http://www.strategieamministrative.it/pdf/2004/SA_int_gen_04_def.pdf.

F. Gómez Aguilera, "Arte, Cuidadanía y Espacio Público", Rivista online, on the w@terfront, n. 5 Marzo 2004, http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_0.pdf.

C. Gordon, *Politiche e programmi culturali europei a favore dell'integrazione sociale*, "Economia della Cultura", n. 4, 2004, pp. 519-527.

M. Lavanga, *La città di Rotterdam: verso uno sviluppo sostenibile*, "Economia della Cultura", n. 1, 2004, pp. 143-152.

S. Miles, *Newcastle-Gateshead Quayside: Cultural investment and identities of resistence*, "Capital & Class", vol. 28, n. 84, 2004, pp. 183-189.

P.L. Sacco, L. Zarri, *Cultura, promozione della libertà positiva e integrazione sociale,* "Economia della Cultura", n. 4, 2004, pp. 499-507.

S. Cameron, J. Coaffee, *Art, Gentrification and Regeneration. From Artists as Pioneer to Public Arts,* "European Journal of Housing Policy", vol. 5, n. 1, 2005, pp. 39-58.

S. Miles, *Our Tyne: iconic regeneration and the revitalisation of identity in Newcastle Gateshead*, "Urban Studies", vol. 42, n. 5, 2005, pp. 913-926.

P. L. Sacco, G. Tavano Blessi, *Distretti culturali evoluti e valorizzazione del territorio*, "Global & Local Economic Review", vol. VIII, n. 1, 2005, pp. 7-41.

P.L. Sacco, G. Tavano Blessi, *Distretto culturale e aree urbane*, "Economia della Cultura", n. 2, 2005, pp. 153-165.

J. Sharp, V. Pollock, R. Paddison, *Just Art for Just a City: Public Art and Social Inclusion in Urban Regeneration*, "Urban Studies", vol. 42, n. 5/6, 2005, pp. 1001-1023.

AA.VV., *Arte Architettura*, "Architettura e Città", n. 1, Di Baio Editore, Milano 2006.

AA.VV., *Arte Pubblica/Living Art*, "Metamorfosi", n. 58, Gennaio-Febbraio 2006.

H. Capel, *De nuevo el modelo Barcelona y el debate sobre el urbanismo barcelonés*, "Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales", Universidad de Barcelona, Barcelona, vol. XI, n. 629, 25 gennaio 2006, http://www.ub.es/geocrit/b3w-629.htm.

R. Comunian, P.L. Sacco, *NewcastleGateshead: riqualificazione urbana e limiti della città creativa*, DADI/Working Papers, giugno 2006, pp. 1- 40.

L. Fracasso, *Barcelona: un modelo en discusión y una realidad sin discutir*, "Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales", Universidad de Barcelona, Barcelona, vol. XI, n. 673, 2006, http://www.ub.es/geocrit/b3w-673.htm.

R. Kunze, *Stadt, Umbau, Kunst: Sofas und Badewannen aus Beton,* "STADTundRAUM", n. 2/2006, pp. 62-65.

P.L. Sacco, *Arte pubblica e sviluppo locale: utopia o realtà possibile?*, "Economia della cultura", n. 3, 2006, pp. 285-294.

C. Tornaghi, *Spazio pubblico: arene pubbliche, luoghi collettivi*, "Contest. Territori, reti, movimenti, 1", (1), 2006, pp. 84-88.

AA.VV., *Public Space. The battlefield for Public Art*, "on the w@terfront", Universitat De Barcelona, n. 10, sett. 2007, http://www.ub.edu/escult/Water/water10/water010.pdf.

AA.VV., *Periferie? Paesaggi urbani in trasformazione*, "Architettura e Città", n. 2, Di Baio Editore, Milano 2007.

H. Capel, *El debate sobre la construcción de la ciudad y el llamado 'Modelo Barcelona'*, "Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias sociales", Universidad deBarcelona, Barcelona, vol. XI, n. 233, 15 febbraio 2007, http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-233.htm.

C.F. Carli, *2% Un provvedimento nato nel '42 e rivisto nel dopoguerra. Tante parole pochi fatti*, "Terzoocchio", n. 1, anno XXXIII, gennaio/marzo 2007.

F. Ferrigno, *La legge del 2% da Bottai a Veltroni*, "Terzoocchio", n. 1, anno XXXIII, gennaio/marzo 2007.

S. Martin, *Critique of Relational Aesthetics*, "Third Text", n. 90, 2007, pp. 369-386.

A. Romoli Barberini, *2% Barilli e Calvesi: Una buona legge ma attenzione ai conflitti di interesse e agli incompetenti*, "Terzoocchio", n. 1, anno XXXIII, gennaio/marzo 2007.

A. Bruzzese, *Progettare con gli abitanti: questioni aperte di un'esperienza di progettazione*, "Urbanistica", 136/2008.

P. Martore, *L'opera d'arte contemporanea tra significato ed identità culturale*, "Kermes", n.70, 2008, pp. 33-39.

F. Musco, *Barcellona e la Catalogna. Dinamiche territoriali e sviluppo economico*, in "Dialoghi Internazionali. Città del Mondo", vol. 7, 2008.

T.G. Townshend, A. Madanipour, *Public Space and Local Diversity: The Case of North East England,* "Journal of Urban Design", vol. 13, num. 3, 2008, pp. 317-328.

C. Tornaghi, *Questioning the social aims of public art in urban regeneration policies. The case of Newcastle and Gateshead,* "EWPS", n° 42, 2008.

AA.VV., *La città continua*, "Architettura e Città", n. 4, Di Baio Editore, Milano 2009.

U. Giuliani, *Legge 'del due per cento': ipotesi di riforma*, in "Exibart.com", 30 novembre 2009, http://www.exibart.com/notizia.asp?IDCategoria=205&IDNotizia=3748

N. Ricart, *Art públic, regeneració urbana i participació. El Projecte Cartografies de La Mina*, in "On the waterfront", vol. 12, aprile 2009, pp. 172-186.

AA.VV., *Arte nella sfera pubblica,* "Il Giornale di Civita", Aprile 2010.

A. Bruzzese, *Arte e spazio pubblico. Una riflessione intorno ad un tentativo di 'place making': il caso di Beyond project*, "Territorio", n. 53, 2010, pp. 30-38.

F. Cognetti, *Un'idea di arte, un'idea di progetto. Pratiche artistiche, partecipazione sociale e ruolo dell'artista*, "Territorio", n. 53, 2010, pp. 49-56.

R. Comunian, "Public Art e periferia in Gran Bretagna, tra Identità e Rigenerazione", Paper 04/2010, disponibile su www.culturalab.org.

R. Comunian, "Analisi delle problematiche e delle best practices nell'ambito del fundraising per la cultura in Gran Bretagna", Paper 7/2010, disponibile su www.culturalab.org pp. 15-20.

A. Detheridge, *La nuova arte nella sfera pubblica*, "Territorio", n. 53, 2010, pp. 39-43.

V. Inguaggiato, *Lo spazio pubblico nell'arte,* "Territorio", n. 53, 2010, pp. 22-29.

T. Montanari, *Opere d'arte e politica: chi valorizza chi?*, in "Il Mulino", n. 1, 2010, pp. 149-155.

V. Pollock, R. Paddison, *Embedding Public Art: Practice, Policy and Problems*, "Journal of Urban Design", vol. 15, n. 3, 2010, pp. 335-356.

D. Ponzini, U. Rossi, *Becoming a Creative City: The Entrepreneurial Mayor, Network Politics, and the Promises of an Urban Renaissance*, "Urban Studies", vol. 47, n. 5, 2010, pp. 1037-1057.

A. Uttaro, *Arte, città, creatività. Quali indizi per la pianificazione?,* "Territorio", n. 53, 2010, pp. 82-89.

M. Blackman, *Public art discourse: a case study of Gateshead, England*, "International Journal of the Arts in Society", vol. 6, n. 3, 2011, pp. 137-152.

D. Ponzini, *Large scale development projects and star architecture in the absence of local politics: the case of Abu Dhabi*, UAE, "Cities", vol. 28, n. 3, 2011, pp. 251-259.

WEBGRAFIA

http://www.littoral.org.uk/
http://www.acme.ac
http://artspacelifespace.com/
http://www.parkfiction.org/2006/10/154.html
http://www.republicart.net/disc/empire/meiselwieczorek01_en.htm
http://www.spatialagency.net/database/park.fiction
http://www.pilotprojekt-gropiusstadt.de/
http://die-werkstatt-fuer-veraenderung.blogspot.it/
http://www.48-stunden-neukoelln.de/2013/
http://www.nachtundnebel.info/
http://www.neukoellner.net/
www.okkupation.com
www.space-thinks.de
http://www.blauwehuis.org/blauwehuisv2/
http://www.noorderparkkamer.nl/
http://www.amsterdamsfondsvoordekunst.nl
http://www.cbk.rotterdam.nl/
http://www.arcam.nl/
www.beyondutrecht.nl
http://www.optrektransvaal.nl/nl/home.html
www.publicartnorthwest.org.uk
www.nwda.co.uk
www.grizedale.org
http://creative-egremont.org/
http://www.cite-creation.com/
http://www.museeurbaintonygarnier.com/
www.bcn.cat
http://www.fundacio.lacaixa.es/
http://urban-matters.org/wp/wp-content/uploads/LPT-Interview-.pdf
http://www.publicartonline.org.uk/resources/reports/percentforart/
http://www.artists.fi/en/promotion_of_interests/the_percent_for_art_programme
www.artscouncil.fi
www.gac.culture.gov.uk/home/index.asp
http://www.betterpublicbuilding.org.uk
http://www.skor.nl/artefact-795-en.html
www.kunststyrelsen.dk
http://www.cnap.fr/
http://www.mta.info/mta/aft/
http://www.batteryparkcity.org/
http://www.publicartfund.org/
http://creativetime.org/
http://www.thehighline.org/about/friends-of-the-high-line
http://www.lmcc.net/
http://www.nyc.gov/html/dcla/html/panyc/faq.shtml

APPARATO IMMAGINI



Fig. 1 Alexander Calder, *La Grande Vitesse*, 1967, Grand Rapids, Fonte: web



Fig. 2 Tony Smith, *Light Up*, 1971, Seagram Plaza, New York, Courtesy hanneorla



Fig. 3 Claes Oldenburg, Coosje Van Bruggen, *Ago, filo e nodo*, 2000, Piazzale Cadorna, Milano, Courtesy ©Franco Truscello



Fig. 4 Scott Burton, *Six-Part Seating,* 1985/1998, National Gallery of Art Sculpture Garden, Washington, Courtesy Kathy King



Fig. 5 Group Material, *DaZiBao poster project*, 1983, Union Square, New York, Fonte: web

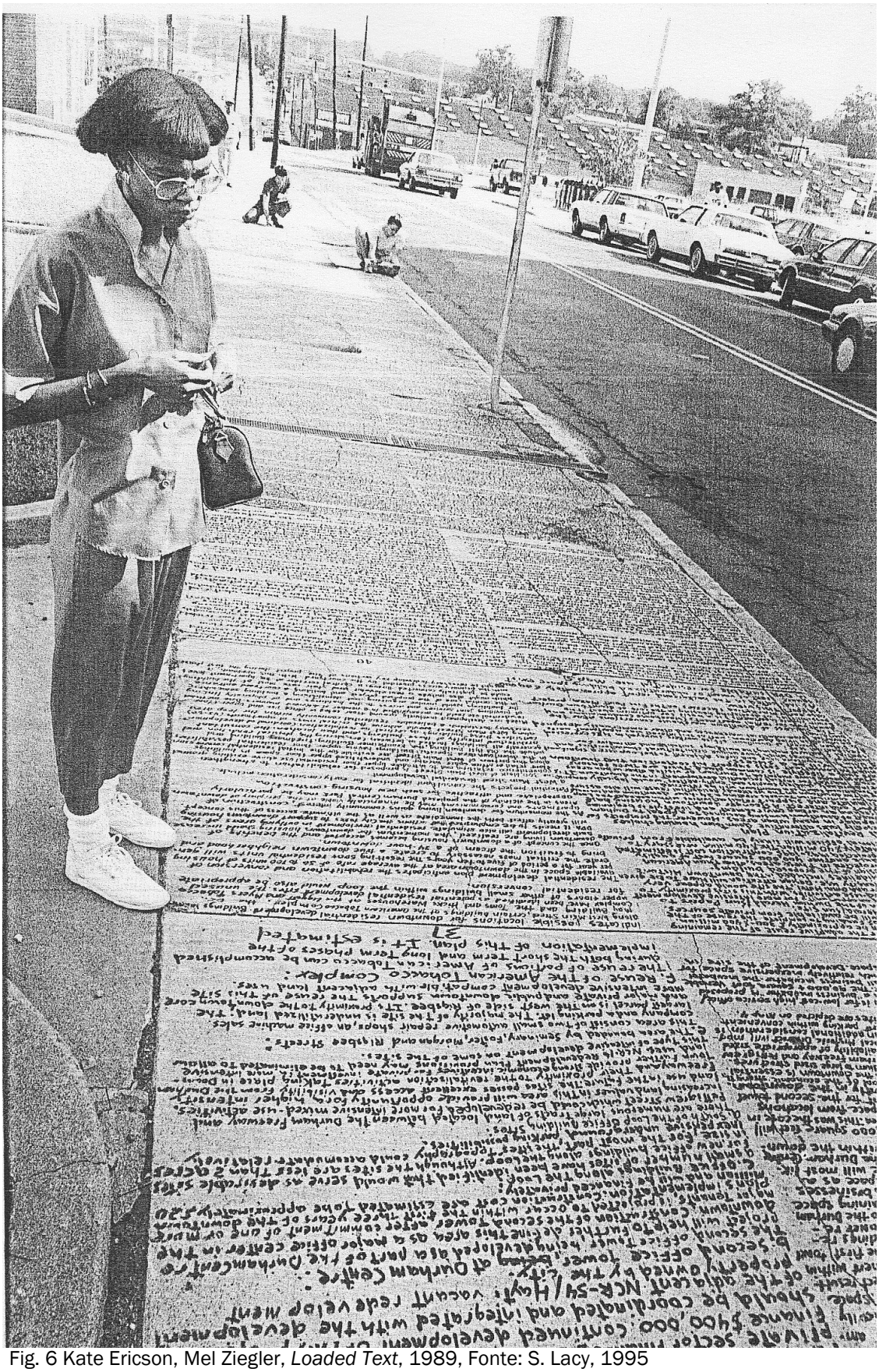


Fig. 6 Kate Ericson, Mel Ziegler, *Loaded Text*, 1989, Fonte: S. Lacy, 1995

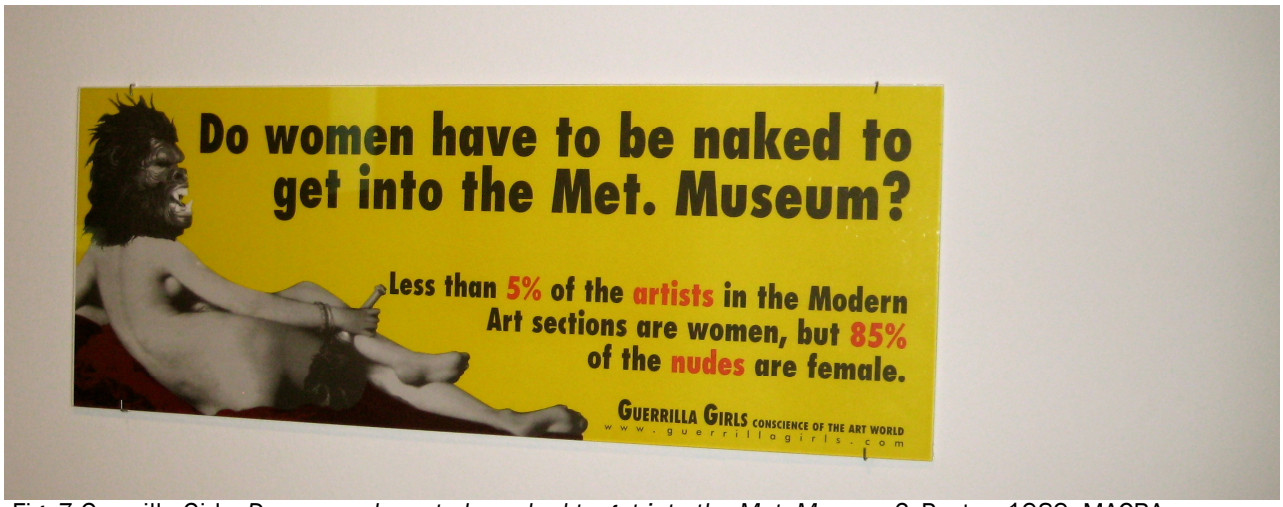


Fig. 7 Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, Poster, 1989, MACBA, Barcellona, Courtesy Isabelevabohrer


Fig. 8 Suzanne Lacy, *The Crystal Quilt,* 1987, Minneapolis, Courtesy Gus Gustafson



Fig. 9 Claes Oldenburg, *Giant Pool Balls*, 1977, Münster, Fonte: web



Fig. 10 Lara Favaretto, *A Momentary Monument*, 2009, Trento, Fonte: web



Fig. 11 Richard Serra, *El Muro*, 1985, Plaza de la Palmera, Barcellona, Fonte: web



Fig. 12 Performance dei cittadini su Rollplatz a Weimar, 1998, Fonte: E. Cristallini, 2008



Fig. 13 Marc Quinn, *Alison Lapper Pregnant*, 2005, Trafalgare Square, Londra, Fonte: web

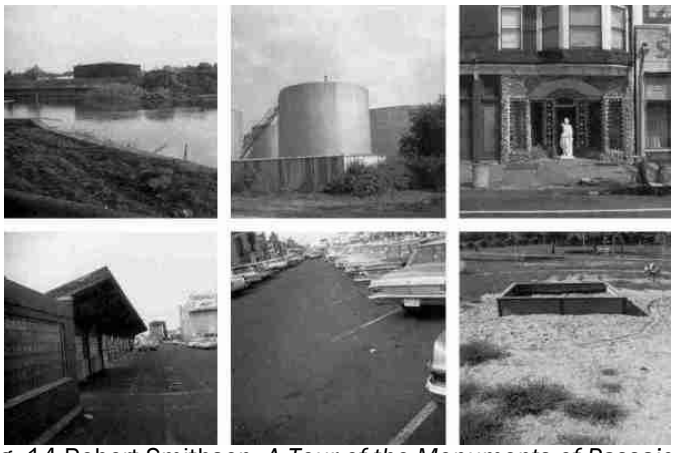


Fig. 14 Robert Smithson, *A Tour of the Monuments of Passaic*, 1967, Passaic, Fonte: web



Fig. 15 Alexander Calder, *Teodelapio*, Spoleto, 1962

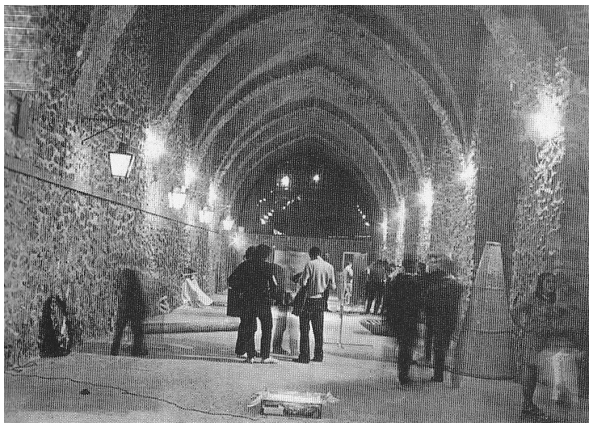


Fig. 16 Arte povera + azioni povere, Amalfi 1968

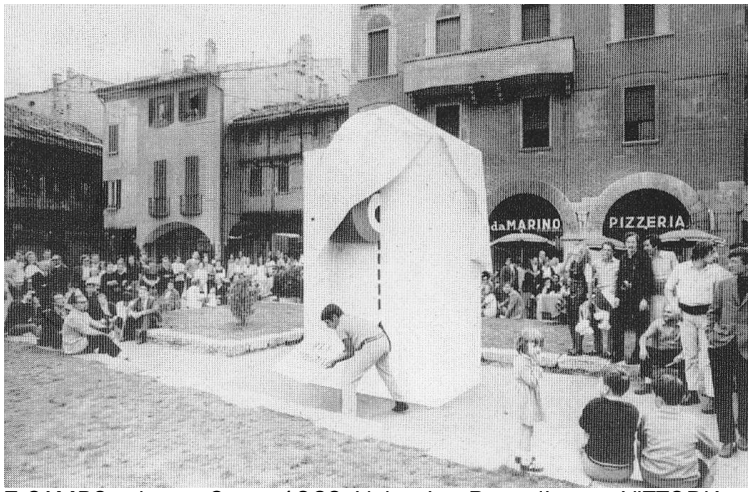


Fig. 17 CAMPO urbano, Como 1969, Valentina Berardinone, *VITTORIA, antimonumento*, Fonte: C. Birrozzi, M. Pugliese, 2007



Fig. 18 Parco Chico Mendes, 1975, Comune di Giarre, Fonte: web



Fig. 19 Stefano Arienti, *Multiplayer,* 2008, Quartiere Mirafiori, Torino, Fonte: web



Fig. 20 Claudia Losi, *Aiuola Transatlantico,* 2007, Quartiere Mirafiori, Torino, Fonte: web



Fig. 21 Tano Festa, *Finestra sul mare*, 1989, Villa Margi, Courtesy Fiumara d'Arte



Fig. 22 *1 Km di tela per Librino*, Catania, 2002, Courtesy Fiumara d'Arte



Fig. 23 *La Porta della Bellezza*, 2008-2009, Catania, Courtesy Fiumara d'Arte



Fig. 24 Collocazione Park Fiction, Courtesy Park Fiction


Fig. 25 Le palme di Park Fiction divenute simbolo del progetto, Courtesy Park Fiction



Fig. 26 *Fliegender Teppich*, 2003, Park Fiction, Courtesy Park Fiction



Fig. 27 *Action Kit*, Park Fiction, 1997, Courtesy Park Fiction



Fig. 28 Messestadt Riem, veduta aerea





Figg. 29-30 Renata Stih e Frieder Schnock, *Herz, Hand, Mund*, 2002, Messestadt Riem, Fonte: C. Büttner, 2004



Fig. 31 Chema Alvargonzález, *Verwandlung,* 2000, Messestadt Riem, Fonte: C. Büttner, 2004



Fig. 32 Oda Projesi, *Azioni alla Galeriahaus*, Messestadt Riem, 2003
Fonte: C. Büttner, 2004



Fig. 33 Micha Ullman, *Bibliothek*, 1995, Bebelplatz, Berlino, Fonte: E. Federici



Fig. 34 Rainer Görß, *Denkzeichen Modezentrum,* 2000, Hausvogteiplatz, Berlino,
Fonte: E. Federici





Figg. 35-36 Rainer Görß, *Denkzeichen Modezentrum,* 2000, Hausvogteiplatz, Berlino,
Fonte: E. Federici



Fig. 37 Patricia Pisani, *Memorial to Commemorate the Victims of the Nazi Military Courts at Murellenberg*, 2002, Charlottenburg, Berlino. Courtesy Patricia Pisani



Fig. 38 Horst Hoheisel, Andreas Knitz, *Denkmal der Grauen Busse*, 2008, Tiergartenstraße, Berlino, Courtesy Martin Schönfeld



Fig. 39 Fermata Metro ad Hellersdorf, Berlino, Fonte: E. Federici


Fig. 40 Hellersdorf, Berlino, Fonte: E. Federici



Fig. 41 Marzahan, Berlino, Fonte: E. Federici



Fig. 42 *Tower block flats* a Marzahan, Berlino, Fonte: E. Federici



Fig. 43 Inge Jastram, mosaici in Bansiner Strasse 25-29, 1985, Berlino
Fonte: T. Goldberg, E. Olsen, M. Schönfeld, A. Sommerer, 2008



Fig. 44 Mindaugas Navakas, *Reconnaissance*, 1998, Zossener Straβe, Berlino
Fonte: T. Goldberg, E. Olsen, M. Schönfeld, A. Sommerer, 2008





Figg. 45-46 Gisela Genthner, *Zeichen für Hellersdorf*, 1994, Frank Dornseif, *Der Zeichner*, 1995, Berlino;
Fonte: T. Goldberg, E. Olsen, M. Schönfeld, A. Sommerer, 2008

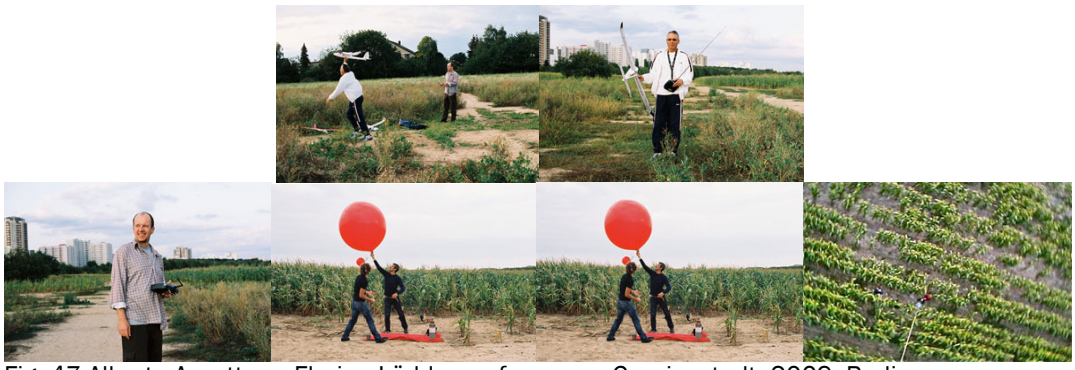


Fig. 47 Alberto Accettura, Florian Lüdde, performance,Gropiusstadt, 2009, Berlino
Fonte: B.A. Schumacher, 2010



Fig. 48 Teresa Vida Sanchez, performance, Gropiusstadt, 2009, Berlino
Fonte: B.A. Schumacher, 2010



Fig. 49 Seraphina Lenz, *Werkstatt für Veränderung*, 2003–2010, Carl Weder Park, Neukölln, Berlino, Courtesy Martin Schönfeld



Fig. 50 *48 Stunden Neukölln*, 2011, Courtesy Gregory Donovan


Fig. 51 Helmut Dick, *Salatfeld so groß wie ein Hochhaus*, 2001, Areale Neukölln, Berlino, Courtesy Helmut Dick


Fig. 52 Seraphina Lenz, *Die grüne Nacht,* 2001, Areale Neukölln, Berlino, Courtesy Lothar M. Pete





Fig. 53-54 Uwe Jonas, *Der Schatz*, 2001, Areale Neukölln, Berlino, Fonte: B.A. Schumacher, 2001



Figg. 55-56 Uwe Jonas, *Der Schatz*, 2001, Areale Neukölln, Berlino,
Fonte B.A. Schumacher, 2001





Fig. 57 Fotografia aerea Leidsche Rijn, 2005, Courtesy Gerry Hurkmans



Fig. 58 Team TCHM, Daphne de Bruin, *Vicky Vinex*, episodio n. 14,
Fonte: Van Gestel, Heezen, Zonnemberg, 2009



Fig. 59 Padiglioni realizzati in occasione della mostra *Parasite/Paradise* nel 2003, Leidsche Rijn, Courtesy Ralph Kämena


Fig. 60 Dominique Gonzalez-Foerster, *Sainte Bazeille,* 2006, Leidsche Rijn, Courtesy Misha de Ridder



Fig. 61 Stanley Brouwn (in collaborazione con Bertus Mulder), *The Building*, 2005, Leidsche Rijn, Courtesy Bertus Mulder



Fig. 62 Manfred Pernice, *Roulette,* 2003-2010, Koehoornplein, Leidsche Rijn, Courtesy Misha de Ridder



Fig. 63 Edifici in demolizione a L'Aia, Courtesy Optrek



Fig. 64 Pianificazione nuovi edifici nel quartiere Transvaal, Courtesy Optrek



Fig. 65 Tadashi Kawamata, *Gevelproject #01,* 2002, Scheeperstraat, Transvaal, L'Aia, Courtesy Sabrina Lindemann



Fig. 66 Tadashi Kawamata, interno *Mobile Project Office Optrek,* 2002, Scheeperstraat, Transvaal, L'Aia, Courtesy Sabrina Lindemann



Fig. 67 2012 Architecten, *gevelproject#02,* 2003, Wesselsstraat, Transvaal, L'Aia, Courtesy Annechien Meier



Fig. 68 In Situ Architecten, *Geveltheater #05 Interact*, 2007, Transvaal, L'Aia, Courtesy Sabrina Lindemann



Fig. 69 José den Hartog e Lynn Buma, *Onherstelbaar Verbeterd/Irreparably Improved* , 2005, Transvaal, L'Aia, Courtesy Sabrina Lindemann



Fig. 70 Tatsurou Bashi, *Moonrider*, 2005, Transvaal, L'Aia, Courtesy Annechien Meyer



Fig. 71 Antony Gormley, *The Angel of the North*, 1998, Gateshead
Courtesy ynysforgan_jack.



Fig. 72 *Baltic Centre for Contemporary Arts*, 2004, Gateshead
Fonte: web



Fig. 73 *The Sage Gateshead,* 2005, Gateshead, Fonte: web



Fig. 74 *Millenium Bridge,* Newcastle, 2000, Fonte: web



Fig. 75 Joachim Carlsson, *Lyckan är en gul kloss*, 2007
Stoccolma, Fonte: A. Nyström, 2007.



Fig. 76 Johanna Schartau, *Platser jag bott vid*, 2007, Stoccolma,
Fonte: A. Nyström, 2007



Fig. 77 Marjetica Potrč e STEALTH, 2008, *Fruit and Energy Farms in a Public Square,* Knivsta, Fonte: A. Nyström, 2009



Fig. 78 Katarina Wiklund e Susanna Wiklund, *Fisksätra mönsterarkiv*, 2008, Stoccolma, Fonte: A. Nyström, 2009.



Fig. 79 Musée Urbain Tony Garnier, Lione, Fonte: web


Fig. 80 Musée Urbain Tony Garnier, Lione, Fonte: web



Fig. 81 Matali Crasset, *Capsule*, 2002-2003, Beauvois-en-Cambrésis, Courtesy Nouveaux Commanditaires



Fig. 82 Emilio Lopez- Menchero, *Blinde Muren-Yellow Submarine*, 2005, Trekweg, Mariakerke, Courtesy Nouveaux Commanditaires



Fig. 83 Simon Patterson, *The Forester's House*, 2005-2011, Ors Courtesy Nouveaux Commanditaires

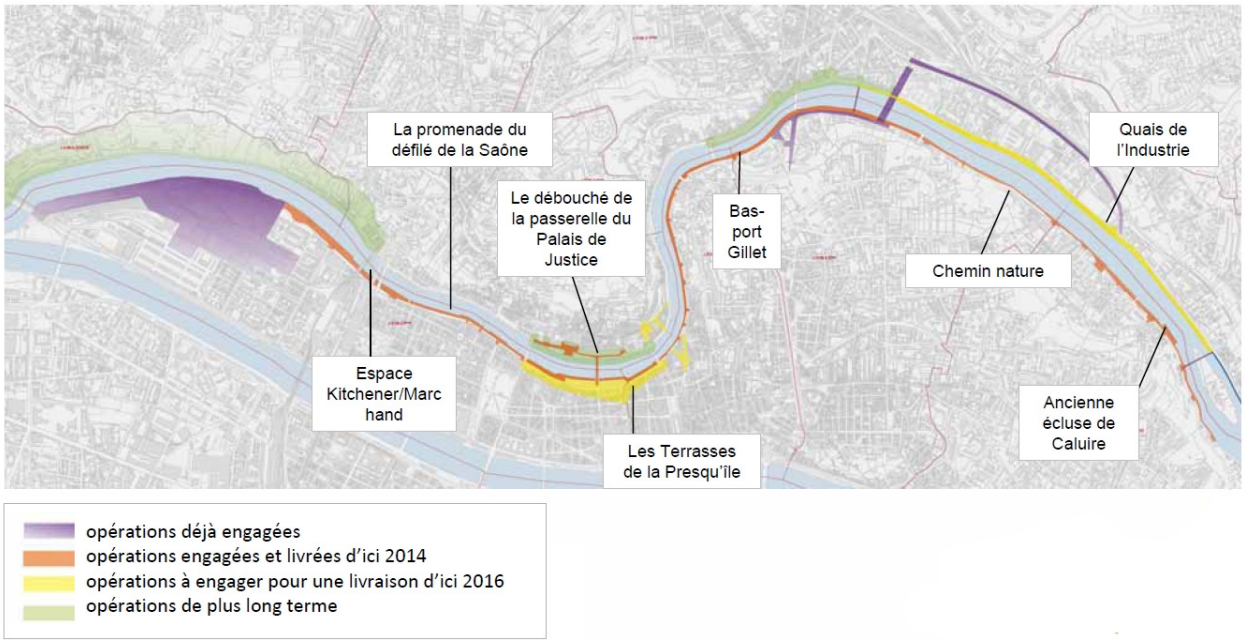


Fig. 84 Struttura progetto Rives de Saône, Fonte: web


Fig. 85 Tadashi Kawamata, Installazione, Chemin Nature, 2012, Rives de Saône, Courtesy J. Léone



Fig. 86 Tadashi Kawamata, Installazione, 2012, Pont d'Ainay, Défilé de la Saône, Courtesy J. Léone



Fig. 87 Pablo Reinoso, Nouages, 2012, studio dell'artista, Courtesy J. Léone



Figg. 88-89 Studi per la realizzazione della Rambla in Baró de Viver,
Fonte: blog de Baró de Viver



Figg. 90-91 Incontri e inizio lavori Rambla in Baró de Viver,
Fonte: blog de Baró de Viver



Figg. 92-93 Lavori e risultato finale della Rambla in Baró de Viver,
Fonte: blog de Baró de Viver



Fig. 94 Inaugurazione *Mural de la Memòria*,11 febbraio 2011, Baró de Viver, Fonte: blog de Baró de Viver


Fig. 95 Marianne Jørgensen, *Lykke, Lyt and Cirkel*, 2003, Roskilde, Fonte: web



Fig. 96 Katya Sander, Jensen+Jørgensen+Wohlfeldt (JJW Arkitekter), *Balconies,* 2003, Roskilde, Fonte: web



Fig. 97 Nils Norman, Ib Asger Olsen, Sistema di passerelle di collegamento tra la zona residenziale e il Roskilde University Centre, Roskilde, Fonte: web