



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M.*
270/2004)
in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni
Artistici - curriculum contemporaneo
Tesi di Laurea Magistrale

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Arte Pubblica a Torino Dal 1995 al 2015

Relatore

Ch. Prof. Nico Stringa

Correlatori

Dott. ssa Adele Calabrese

Prof. ssa Stefania Portinari

Laureanda

Giulia Antonioli

Matricola 834622

Anno Accademico

2014 / 2015

A mamma, papà e Giorgia,
senza dubbio

Indice

Indice	Pag.	1
Introduzione	»	3
Primo Capitolo		
Arte e spazio pubblico: storia di un'evoluzione		
1. Dal monumento al “contromonumento”	»	8
2. La legge del 2 per cento	»	16
3. Quando l'arte incontra l'architettura: “Figure col sole” di Franco Garelli	»	19
4. Cambiamenti solo apparenti: per un'estetica dell' <i>embellishment</i>	»	22
5. L'arte scende in strada	»	27
6. Il contributo dell'Arte Povera	»	32
7. Arte, politica e impegno sociale	»	35
8. Musei a cielo aperto	»	42
9. Rigenerazione urbana e forme di partecipazione comunitaria	»	48
10. L'arte pubblica nelle piccole rivoluzioni del quotidiano	»	53

Secondo Capitolo

Territorio e pratiche di riqualificazione urbana

1. Crisi dello spazio pubblico contemporaneo	»	70
2. Torino e le complessità della post-industrializzazione	»	75
3. Pratiche artistiche per rimappare il territorio	»	80
4. Programmi artistici tra valorizzazione e promozione territoriale	»	85
5. L'evento come pratica d'arte pubblica: il caso “Luci d'artista”	»	91
6. Nuove forme di fare città a confronto	»	93
7. L'Incubo della partecipazione	»	97
8. Il contributo dell'arte alla definizione del progetto urbano:		

tra estetizzazione dei luoghi e <i>gentrification</i>	»	103
9. Partecipazione come mezzo e non come fine: il caso “Nuovi Committenti” a Torino	»	112
10. Verso una progettualità interdisciplinare	»	122
11. Forme di muralismo urbano a Torino	»	127
12. CAP: Commissione d’Arte Pubblica	»	129
13. Se l’arte pubblica incontra la <i>transmedialità</i>	»	133

Terzo Capitolo

Impegno eco-sociale ed educazione alla cultura:

1. Piero Gilardi Intervista	»	159
Riflessioni	»	169
2. <i>Eco e Narciso</i>		
Intervista a Rebecca de Marchi	»	176
3. Fondazione Pistoletto-Cittadellarte	»	186
ARTInRETI	»	192

Riflessioni finali	»	198
---------------------------	---	-----

Bibliografia

Monografie	»	206
Articoli	»	219
Fonti legislative	»	223
Sitografia	»	224
Interviste	»	225

Introduzione

Il termine inglese *public art* viene oggi impiegato internazionalmente per intendere una vastità di approcci artistici che posizionano e producono arte in una dimensione spaziale e comunicativa aperta, quindi al di fuori degli spazi convenzionalmente deputati all'arte (musei, gallerie e altri spazi chiusi). Essa vanta di un precedente storico rilevante nell'espressione francese di *art publique*, che è peraltro il titolo della rivista trimestrale pubblicata a Bruxelles tra il 1907 e il 1912, emblema di un'esigenza di applicazione dell'arte nello spazio pubblico manifestatasi fin dalla fine dell'Ottocento. Si avverte, infatti, a partire dalle avanguardie storiche futuriste ed espressioniste, una svolta sociale intesa a stabilire una comunicazione diretta tra artista e pubblico al di là di una mediazione colta attuata dai professionisti e intenditori del settore. Tuttavia la critica referente alla fine degli anni Ottanta ha a lungo denunciato la lenta declinazione specialistica di questo campo cresciuto in isolamento all'interno delle discipline artistiche, con poca attrattiva per curatori, collezionisti e critici. Si registra solo sul finire degli anni '90 un vasto ampliamento della letteratura critica attraverso saggi, riviste specialistiche e, soprattutto, il materiale consultabile dal web tramite portali di public art, enti pubblici cittadini specializzato e centri di ricerca che contribuiscono con frequenza a fornire resoconti su un tema che sta ricevendo, negli ultimi anni, sempre maggior attenzione.

L'espressione *public art* sembra quindi che inizi a possedere una propria storia solo recentemente, anche se la definizione è ancora piuttosto incerta per la mutevolezza dei termini implicati in essa. Infatti, la definizione stessa di spazio pubblico non come indicazione di luogo, ma come dimensione sociale e politica di un vivere collettivo diversificato e complesso, implica una negoziazione continua nel riconoscimento di identità collettiva ed individuale, rendendo impossibile una definizione compiuta e conclusa, ma invece sempre negoziabile.

Questa dissertazione si propone di comprendere lo stato attuale dell'arte pubblica, in particolare nel caso italiano più evoluto di Torino, ricostruendo gli avvenimenti che hanno condotto alla situazione odierna, per cercare di poterne prevedere uno sviluppo futuro. Per esaminare con più completezza il caso torinese, ho deciso di intraprendere un periodo di ricerca presso il Servizio Arti Visive del Comune di Torino, che

commissiona, promuove e collabora sia con enti privati che fondazioni per la realizzazione di progetti di arte pubblica. La scelta del capoluogo piemontese non è casuale, la città, infatti, da vent'anni costituisce uno degli scenari più interessante e competitivi a livello nazionale e internazionale non solo per l'arte pubblica contemporanea, ma anche per l'arte in generale. La città ha saputo per molti anni mantenere un equilibrio stabile tra la costruzione di un'attrattiva internazionale e gli investimenti per la crescita del locale, assurgendo a caso di studio per altre aree metropolitane italiane nell'ambito della rigenerazione urbana e di pratiche partecipate. Nonostante che negli ultimi anni, a causa della crisi, l'interesse per gli investimenti sia ricaduto maggiormente sugli eventi di grande rilievo internazionale per citarne solamente uno il celebre caso di *Artissima* la città mi ha offerto l'opportunità di conoscere al di fuori dell'istituzione che mi ha ospitato una realtà fatta di artisti, architetti, curatori e storici dell'arte impegnati ad agire da catalizzatori di energie sociali verso un cambiamento teso ad una maggiore consapevolezza collettiva. È stato fondamentale conoscere molte di queste persone e poterle intervistare, per comprendere come ciò che ho appreso dalla vasta letteratura a riguardo sia solo una minima parte di ciò che comporta lavorare a stretto contatto con lo spazio pubblico. Inoltre, per poter parlare di partecipazione e altre pratiche *socially-engaged*, è chiaramente necessario il confronto con le altre persone, e ciò richiede un'applicazione pratica frutto di esperienza sul campo. Aggravano la situazione, già di per sé complicata, le difficoltà burocratiche che impediscono un dialogo immediato tra enti, associazioni e collettivi, che rimangono una delle problematiche più serie e necessarie da affrontare.

Prendendo quindi Torino come *case study*, il primo capitolo delinea e riassume secondo una prospettiva storica le varie declinazioni e interpretazioni delle pratiche di arte pubblica torinesi esaminate sempre con un occhio rivolto al contesto internazionale. Per molti anni, e in parte tuttora, una porzione consistente di arte pubblica è stata realizzata nella forma tradizionale del monumento scultoreo permanente. In questi casi, lo spazio pubblico è stato utilizzato, come estensione del museo e della galleria.¹ Fino agli anni Sessanta ne è quindi fatto un utilizzo funzionale e la posizione in luoghi collettivi ne conferma il ruolo di portatrice di valori condivisi di celebrazione e grandezza. Al termine della Seconda Guerra Mondiale, la dissoluzione della “grande

¹ A.TITOLO, *Cartografie congetturali. Territori e politiche*, in “Artel. Fenomeni contemporanei”, n. 1, giugno 1999, Castelvechi Arte, Roma, 1999, pp. 82-91.

arte” è lo specchio di una società che ha perso fiducia nelle proprie certezze e nella supposta autorevolezza delle istituzioni. È quindi soprattutto dagli anni Sessanta, attraverso il processo di analisi e autoanalisi messo in atto dagli artisti concettuali, che la smaterializzazione dell’arte e la contaminazione con la vita portano all’insorgere di pratiche performative, happenings e installazioni su vasta scala, riuscendo a stravolgere completamente la percezione dello spazio. Land art, arte concettuale, minimal e arte povera, conducono all’abolizione dell’opera e contemporaneamente all’apertura di infinite pratiche che guardano al processo piuttosto che al prodotto, dilatandosi nel tempo e includendo la quotidianità al contesto politico e sociale in cui operano. Si assiste quindi a un ripensamento degli elementi tipici dell’arte pubblica. La collocazione in spazio pubblico e la relazione fra l’opera e il pubblico, portano infatti la critica a sviluppare considerazioni attorno all’effettiva relazione fra opera e spazio e a come la semplice collocazione in spazio pubblico non implichi una vera e propria relazione con esso. Tramite esempi torinesi ed internazionali, tratto, nello stesso capitolo, il tema critico di come la stessa opera in quanto manufatto artistico, sia passata dal possedere una relazione meramente dimensionale e metrica con lo spazio in cui viene collocata, ad *agire* nello spazio, relazionandosi attivamente con il territorio e con il pubblico, generando pratiche relazionali che si sviluppano prevalentemente prima a partire dagli anni Settanta e poi, con maggior compiutezza, vent’anni dopo. Pratiche partecipate che prevedono il coinvolgimento attivo della comunità si muovono di pari passo allo sviluppo di pratiche *site-specific*, che prevedono il costituirsi dell’opera in relazione al luogo specifico in cui viene posta.

A partire dagli anni Settanta commissioni di arte pubblica, presenti sia in Europa che negli Stati Uniti, come l’Arts Councils (UK) e il National Endowment for the Arts (USA), hanno disposto molte opere d’arte negli spazi urbani di grandi, medie e piccole città. Infatti, l’espressione *public art* proviene proprio da pratica di commissione pubblica diffusa fra Stati Uniti e Inghilterra, ma che molto poco si adatta alle modalità di scultura urbana italiana. Nel nostro paese l’espressione “arte pubblica” designa una forma artistica contemporanea che si caratterizza rispetto alle altre per una particolare concezione odierna del concetto di *publicness*, ossia del grado di pubblicità. Negli anni Trenta tale “pubblicità” viene utilizzata dal fascismo, ed espressa sotto forma di scultura murale, come arte di impegno sociale destinata alla collettività, dagli anni Settanta, alla

pratica, essenzialmente estetica, si affiancano modalità d'intervento con e per il pubblico, e non semplicemente nel pubblico.

Il secondo capitolo concerne le operazioni di rigenerazione urbana che riguardano la città di Torino da metà anni Novanta, e nello specifico i temi: della speculazione edilizia e i fenomeni di *gentrification* che coinvolgono anche le celebri ma discusse opere del Passante ferroviario; del *social turn*, introdotto da Lucy Lippard con la "New Genre Public Art" a metà anni Novanta negli Stati Uniti, passando attraverso François Hers che inizia in Francia il lungo percorso di "Nouveaux Commanditaires", per arrivare a Torino con il programma "Nuovi Committenti", che opera attraverso l'esplicito contenuto critico e l'impegno sociale teso a contemplare l'arte come beneficio per l'intera comunità; del muralismo urbano, che negli ultimi anni ha acquisito sempre maggior rilievo attraverso interventi costanti come "MurArte", capaci di seguire l'onda del momento dal segno metropolitano al muralismo artistico, per giungere alla realizzazione di "PicTurin", Festival internazionale del *writing* e del muralismo artistico. Intendo dare particolare accento al fatto che Torino rappresenti l'unico esempio italiano ad aver costituito una Commissione d'Arte Pubblica (CAP) nel 2008, come frutto di un percorso che si situa agli inizi degli anni Novanta, quando le istituzioni sia pubbliche che private di Torino iniziarono a comprendere la rilevanza culturale, economica e sociale dell'arte pubblica e a intervenire per promuoverla e tutelarla.

Nel terzo capitolo riporto tre importanti casi di studio che ho esaminato attraverso interviste svolte personalmente. In primis Piero Gilardi e il PAV (Parco d'Arte Vivente), poi Rebecca de Marchi e Maurizio Cilli e il loro programma d'arte pubblica "Eco e Narciso", ed infine la "Fondazione Pistoletto"- *Cittadellarte*. Queste tre realtà sono accomunate dalla volontà di favorire l'intervento artistico all'interno dello spazio pubblico per sensibilizzare la partecipazione comunitaria all'analisi e alla riflessione sull'identità locale, nel rispetto del territorio verso pratiche sempre maggiormente ecosostenibili.

È necessario ricordare come la situazione italiana si collochi in una posizione molto diversa dalle dinamiche che si sviluppano tra Stati Uniti e Gran Bretagna, soprattutto per le complessità interne del sistema burocratico e la mancanza di dialogo tra pubblica amministrazione e realtà artistica contemporanea. Le riflessioni finali,

infatti, sono dedicate alla critica di questo tema, che richiederebbe di un capitolo a parte per la vastità dei termini che vengono implicati in esso. Si discuterà del fatto che molto spesso nel settore pubblico la progettualità culturale venga determinata dal volere dell'assessore di turno e di come la discontinuità politica, priva di sistematizzazione legislativa e metodologica, provochi un allungamento delle pratiche che impediscono un controllo diretto delle situazioni.

Le istituzioni troppo spesso continuano a percepire l'intervento artistico nel quadro della rigenerazione urbana come strumentale al profitto, la 'ciliegina sulla torta' o l'ultima chance di salvataggio per riqualificare il luogo (per innalzare il valore della rendita del quartiere) e, invece di interpellare l'artista all'inizio del progetto, viene chiamato a lavoro quasi ultimato, considerando l'edilizia la parte fondamentale dell'azione e continuando a costruire molto spesso senza criterio e senza avere una reale coscienza del territorio e della cittadinanza in cui viene immesso. Negli ultimi anni, anche se per piccoli passi, sia l'istituzione che il privato sembrano aver raggiunto una maggior consapevolezza dell'importanza che rivestono le operazioni a sfondo di valorizzazione sociale e territoriale. Ciò che si auspica è un maggior investimento nell'educazione e formazione artistica e culturale, riflettendo sul suo stesso valore «che non si costruisce sommando istanti isolati, ma collegandoli in un senso che crea comunanza. Il collegamento è compito dell'arte e della cultura».²

² G. ZAGREBELSKY, *Fondata sulla cultura. Arte, scienza e Costituzione*, Torino 2014, p. 47.

Primo Capitolo

Arte e spazio pubblico: storia di un'evoluzione

1. Dal monumento al “contromonumento”

Nel corso dei secoli il sodalizio fra arte e città è stato caratterizzato dalla committenza di monumenti -chiese, palazzi, statue – con l'intenzione di affermare e rappresentare figurativamente i valori dominanti della società. Imponendosi come segni tangibili all'interno del territorio, essi mirano ad enfatizzare alcuni momenti della storia di un popolo, contribuendo a creare un'identità culturale forte e mirata. John Willet, nel suo saggio “Back to the Dream City”, intravede una certa continuità tra le pitture murali delle prime epoche cristiane, l'opera di Puvis de Chavannes, la proposta di Watts e Manet di decorare le pareti interne delle stazioni ferroviarie, fino al monumento di Tatlin per la Terza Internazionale. Secondo la visione dell'autore questi casi corrispondono alle fasi di progressivo sviluppo di forme di arte pubblica in grado di rispondere alle necessità delle moderne democrazie.³

A partire dal XIX secolo l'arte in rapporto al territorio assume sostanzialmente due direttive: monumentale o decorativa.

«Tutte le potenze mondiali hanno costruito un giorno la loro grande via monumentale, quella che poteva dare uno scorcio prospettico dell'infinito dell'impero».⁴ La necessità di “fare gli italiani”, soprattutto una volta compiuta l'unità nazionale, ha prodotto forme celebrative urbanistiche e monumentali per illustrare ed esaltare uno specifico pedagogismo politico.

Alla “regal Torino” viene dedicato l'efficace neologismo di città più “monumentata” d'Italia nel secolo della “monumentomania”.⁵ Nell'Ottocento tale funzione fu intesa in senso sociale, nell'accezione più ampia di organizzazione del

³ J. WILLET, *Back to the dream city: the current interest in public art*, in P. Townsend, *Art Within Reach*, London 1984, p. 7-13.

⁴ J. BAUDRILLARD, *L'America*, Milano 1987 [1. ed., 1986], p. 45.

⁵ M. ROSCI, *I monumenti «arredo urbano»*, in AA.VV., *Fantasma di bronzo. Guida ai monumenti di Torino 1808-1937*, Torino 1978, pp. 17-18.

consenso,⁶ soprattutto a Torino, dove l'autoidentificazione con la monarchia sabauda e il processo di unificazione nazionale è molto presente.⁷

L'arte monumentale è concepita nell'ambito di una precisa cornice di valori utili e condivisi affinché la loro narrativa e poetica possa essere largamente riconosciuta e compresa.⁸ Nella seconda metà dell'Ottocento viene data sempre maggior rilevanza alla figura dello scultore quale «aedo della religione civile degli italiani e del progresso, dell'uso quindi, del marmo e del bronzo non più soltanto a fini dinastici, ma in senso patriottico lato, con una capillare presenza delle amministrazioni comunali tra i committenti».⁹

Nell'arco di tutto l'Ottocento, in una città come Torino che vuole affermare la propria supremazia, i Savoia commissionano e collocano sul territorio cittadino una decina di monumenti raffiguranti importanti personaggi della casata e il gruppo monumentale dei Dioscuri posti a coronamento della cancellata del Palazzo Reale. Un monumento allegorico voluto dal Re Carlo Alberto che in quegli anni, fra le molte fazioni avverse, si appresta ad unire l'Italia sotto la sua protezione.¹⁰ Parallelamente all'installazione di opere orientate a celebrare la dinastia reale, la municipalità cittadina si interessa all'inserimento di monumenti dal carattere figurativo essenzialmente religioso o legato alle credenze popolari con le statue la "Religione" e la "Fede"¹¹ presso la chiesa della Gran Madre o la "Madonna della Consolata"¹² nell'omonima piazza.¹³ L'arte dunque, sebbene imposta dalla municipalità, rispecchia e divulga ideali già in essere nel tessuto sociale, il desiderio di commemorazione diventa mezzo potente di comunicazione degli ideali da divulgare e consolidare.

Si intendono esaltare inoltre le gesta di grandi professionisti dell'Ottocento che hanno portato a significativi progressi scientifici e tecnologici: uno fra tutti il monumento al

⁶ U. LEVRA, *Fare gli italiani, memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino 1992, p. 58.

⁷ *Ibid.*, p. 82.

⁸ M. MILES, *Art space and the city. Public art and urban futures*, London-New York 1997, p. 61.

⁹ U. LEVRA, *op. cit.*, p. 121.

¹⁰ E. RIZZOLI, *I dioscuro di Pelagio Pelagi per la cancellata del Palazzo Reale di Torino: modelli, progetti, realizzazione*, in "Studi piemontesi", 7 (1978), n.1, p. 43-49.

¹¹ D. PESCARMONA, *Sculture della Gran Madre di Dio*, in D. Pescarmona (a cura di), *Il Tempio della Gran Madre di Dio in Torino*, Torino, 1984, pp. 87-92.

¹² "Colonna della Consolata - 1836", in AA.VV., *Fantasma di bronzo. Guida ai monumenti di Torino 1808-1937*, Torino, 1978, p. 28 (Collezione XIV, D43).

¹³ Vedi per tema dell'educazione patriottica veicolata attraverso i monumenti e la toponomastica: B. TOBIA, *Una patria per gli italiani*, Roma 1991.

“Al Traforo del Cenisio-Frejus” [Fig. 1], del 1879.¹⁴ Una piramide di massi frana sotto i piedi di un genio alato, simbolo della scienza trionfante, che trascina nella sua caduta sette titani, rappresentanti la forza bruta della Natura. L’idea del monumento, che sorge in testa a Piazza Statuto, nasce in seguito ai festeggiamenti per l’apertura della ferrovia che collega Italia e Francia attraverso il traforo del Frejus, opera di ingegneria che viene risolta in un breve arco di tempo e rappresenta la realizzazione dei sogni più audaci di progresso e unione di popoli. L’entusiasmo per il successo tecnologico e l’apertura di nuove vie di comunicazione segnano nuovi immaginari leggendari, per una traduzione su scala monumentale che attinge al mondo metaforico della mitologia. L’accoglienza dell’opinione pubblica sembra positiva, anche se sui giornali dell’epoca imperversa la polemica di un monumento sgraziato, pesante e grottesco. Carlo Felice Biscarra si erge a sua difesa poiché vede la necessità di svecchiare il paludato mondo cimiteriale della statuaria torinese con un’opera che è senz’altro unica per la sensazione di movimento, compostezza e non finito dato dall’artista Luigi Belli.¹⁵ Un monumento che risulta peraltro frainteso come opera omaggio ai caduti nell’edificazione della galleria del Frejus.

Si contano numerose iniziative spontanee in cui comitati di cittadini promotori, attraverso forme di autotassazione o pubbliche sottoscrizioni assimilabili a prime forme di *crowdfunding*, realizzano monumenti volti a celebrare o commemorare personaggi o eventi significativi.¹⁶ Che ciò avvenga soprattutto in questo periodo può trovare una spiegazione nelle constatazioni di R. Girardet, che riconduce un attaccamento a figure eroiche come controparte di una crisi (o insufficienza) di legittimità palesata dalla sempre più chiara frattura fra paese legale e reale.¹⁷

A Torino, la municipalità, accanto alla realizzazione di monumenti commemorativi, mossa per la prima volta dal desiderio di abbellire gli spazi urbani donando alla città un carattere aulico, interviene sul territorio installando opere a carattere decorativo.

¹⁴ C. F. BISCARRA, *Il traforo del Frejus*, “L’arte in Italia: rivista mensile di belle arti”, dispensa IX, 15 settembre 1871, p. 130

¹⁵ R. ANTONETTO, *Frejus. Memorie di un monumento*, Torino 2001, pp. 27-30.

¹⁶ Dati ufficiali ricavati da P.A.Pu.M, <http://www.comune.torino.it/papum/>, cfr. L. CIBRARIO, *Cittadini di Pietra. La storia di Torino riletta nei suoi monumenti*, Torino, 1992.

¹⁷ R. GIRARDET, *Mythes et mythologies politiques*, Paris 1986, pp. 86-89

Negli anni Trenta la zona centrale di Torino è oggetto di un complicato intervento di rinnovamento urbano che prevede la risistemazione del secondo tratto di via Roma, con la volontà di «superare l'edificio singolo per concepire più ampie e complesse compagini costruttive che si affaccino a strade e piazze»¹⁸, rendendo più armonizzante il tutto.¹⁹ A completamento della risistemazione della piazza C.N.L., progettata da Marcello Piacentini secondo il principio di uniformità, vengono poste due fontane, la cui parte edile viene affidata alla municipalità. P

Per l'ideazione delle statue allegoriche all'interno delle fontane viene indetto un concorso pubblico nel dicembre 1936, che lascia piena libertà al concorrente sull'iconografia e le proporzioni delle statue. Dalla commissione giudicatrice viene indicato vincitore Umberto Baglioni per i suoi due bozzetti che rappresentano i due fiumi principali della città il Po e la Dora, raffigurati come un uomo e una donna adagiati su di un fianco e distesi [Figg. 2-3].²⁰ Tengono in mano l'uno la spiga di grano e l'altra una mela, simboli di fertilità e abbondanza. La mancata impermeabilizzazione delle vasche, però, provoca da subito gravi problemi che si protraggono fino al 2006, quando finalmente la fontana viene rimessa in funzione attraverso un completo e attento intervento di restauro.²¹

E' interessante osservare inoltre come l'amministrazione, durante i processi decisionali, oltre ad istituire apposite commissioni giudicatrici, permette la realizzazione di un dibattito culturale esponendo al pubblico i bozzetti delle opere proposte o a concorso.

Riportati alla contemporaneità, i monumenti ottocenteschi, con il loro impianto chiaro e leggibile, vengono fagocitati dal nuovo impianto urbano e talvolta appaiono ingombranti. Sono presenze ormai familiari all'interno delle piazze, come gli scenari più famosi di Torino che hanno alimentato l'immaginario di De Chirico.²² Si tratta di artefatti che molto spesso non attraggono l'attenzione perché non presentano una connessione con l'ambiente circostante e, se il proposito iniziale è quello di trasformare

¹⁸ A. MELIS, *La ricostruzione del secondo tratto di via Roma a Torino*, "L'architettura italiana", dicembre 1938, pp. 347-350.

¹⁹ A. MAGNAGHI, *Guida all'architettura moderna di Torino*, Torino 2005, p. 66.

²⁰ *Statue del Po e della Dora* (1937), in *Fantasma di bronzo...* op. cit., p. 236 (Collezione XIV, D43).

²¹ M. MATTONE, *Le fontane del Po e della Dora a Torino*, in M. Pretelli-A. Ugolini (a cura di), *Le fontane storiche: eredità di un passato recente*, Firenze 2011, pp. 88-92.

²² M. DE LUCA, *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e città*, in M. de Luca, B. Pietromarchi (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Roma 2004, p. 89.

lo spazio in cui sono introdotti in modo immersivo e sensato, in molti casi viene concepito a posteriori come semplice aggiunta o arredo di una piazza. L'utilizzo di materiali durevoli eterni come il marmo o il bronzo e la forma prevalentemente narrativa, denota la necessità di creare opere che trasmettano certezze condivise dalla comunità. Esse raffigurano il passato per impressionare il presente, ma in modo anacronistico, poiché i materiali di cui sono composte non si conformano alla mutevolezza del presente, ma illustrano concetti astratti come quello di "patria", mostrando il personaggio che si erge su di un piedistallo secondo un rapporto fermo e astratto con il tempo e la storia.²³

Contro il piedistallo si scagliano i protagonisti delle avanguardie storiche, i quali promuovono un'arte libera dai condizionamenti dei valori storici dominanti e in grado di utilizzare un linguaggio plastico totalmente nuovo e privo di qualsiasi volontà monumentale. Fra gli scritti polemici che testimoniano il rifiuto totale della tradizione accademica e dei valori storici dominanti in favore di una tipologia artistica fuori dagli schemi, riporto le parole di Umberto Boccioni. «Nella scultura di ogni paese domina l'imitazione cieca e balorda delle formule ereditate dal passato, imitazione che viene incoraggiata dalla doppia vigliaccheria della tradizione e della facilità (...) Che non vi può essere rinnovamento se non attraverso la scultura d'ambiente perché con essa la plastica si svilupperà, prolungandosi nello spazio per modellarlo. Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente».²⁴

Anche Carlo Carrà, parlando di arte decorativa contemporanea alla prima Biennale di Monza, riconosce alla scultura grandi potenzialità che non vengono però adeguatamente sfruttate. «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 di cadaveri: un'idea grottesca che ha fiorito sul terreno putrido della fatuità moderna ed ha troppo spesso dispensato chi la pratica di ogni responsabilità verso l'arte».²⁵

Ironiche e polemiche sono le parole di Ettore Janni, giornalista di punta del "Corriere della Sera" e collaboratore della rivista "Emporium", quando afferma «Gli

²³ Ibid., p. 90.

²⁴ U. BOCCIONI, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Milano, 11 aprile 1912.

²⁵ C. CARRÀ, *L'arte decorativa contemporanea*, Milano 1923, p. 119.

scultori! Ecco una categoria di lavoratori che non corre rischio di soffrire i disagi della disoccupazione. (...) I ragazzi delle Accademie non stiano a perdere tempo nella paralisi di timidezza della giovane modestia. Rimangono migliaia di piazze libere nei borghi della più grande Italia e fin nelle città maggiori. Pare impossibile, ma ne rimangono».²⁶

Qui si muovono i primi passi verso una progressiva de-monumentalizzazione dell'arte che caratterizzerà tutto il XX secolo.

Secondo Jole de Sanna, nella volontà di superare la materia, Medardo Rosso, ha eliminato le tradizionali gerarchie tra pieni e vuoti: «Ogni figura perde il suo contorno nella necessaria connessione con il resto; l'opera intera è esente dal contorno, galleggia nell'ambiente come un frammento».²⁷ L'opera di Medardo Rosso con la sua forma inedita di non finito, esplicita la consapevolezza del rapporto fra realtà e rappresentazione, affidando alla materia il ruolo primario di sospensione nel tempo e nello spazio. La coesione tra oggetto e ambiente delinea l'impatto formale definito dall'artista: la forma apre relazioni in ogni direzione, con una disponibilità continua che rende lo spazio materialmente "aperto".²⁸ I contorni dell'opera d'arte perdono definizione per fondersi in relazione reciproca con l'ambiente.²⁹ La sostanziale innovazione introdotta dall'artista di origine torinese avrà delle ripercussioni più o meno consapevoli fino ad arrivare alle suggestioni di libertà e spazi illimitati di Lucio Fontana con gli "Ambienti spaziali".³⁰

Vi è una proliferazione di modelli e forme, dalla semplice stele al sacrario, per un ulteriore amplificarsi della committenza che viene ad essere governativa, municipale, e, molto spesso, scaturita da iniziative private. Ciò porta ad un abbassamento della qualità artistica dei manufatti e a sculture prive di un progetto di collocazione previo. Per l'incontrollabilità del fenomeno, nel 1922 vede la luce la legge generale (n. 788) per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico, che rimane in vigore fino al 1939. La circolare, sorta dal decreto legge formulato dal Ministro della Pubblica Istruzione Benedetto Croce due anni prima, intende disciplinare le forme e le modalità di erezione di nuovi monumenti e impone alle autorità comunali di consentire

²⁶ E. JANNI, *L'invasione monumentale*, in "Emporium", XLVII, dicembre 1918, p. 284.

²⁷ J. DE SANNA, *Medardo Rosso o la creazione dello spazio moderno*, Milano 1985, p. 17.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ *Ibid.*, p. 49.

³⁰ E. PRAMPOLINI, *Medardo Rosso*, in "Nuova Italia", 12 novembre 1929.

alla realizzazione di opere solo dietro il parere favorevole delle competenti Soprintendenze ai Monumenti.³¹

Con l'avvento del fascismo le intenzioni celebrative sembrano indirizzarsi verso una dimensione più ampia, arrivando a caratterizzare l'intero spazio urbano. Negli scritti di Sironi del '32 emerge la prepotente necessità di passare dal chiuso degli *ateliers* alle grandi decorazioni di opere pubbliche, con l'intento di riqualificare il monumento scultoreo, eliminando il presupposto classico, per inserirlo in un sistema carico di trovate sceniche e suggestioni visive.³² Anche Margherita Sarfatti si vede costretta ad ammettere, dopo aver visitato la Mostra del Fascismo nel 1933, che il compito di concretare nella realtà i simboli del mito fascista doveva spettare da quel momento in poi soprattutto alla monumentalità architettonica.³³ In questo senso la nuova monumentalità promossa dal regime rinuncia a rimanere confinata nel campo della celebrazione dei caduti e della vittoria per conquistare spazi differenti, legati alla vita sociale. La decorazione scultorea a scala monumentale diventa così l'essenziale complemento al lavoro degli architetti.³⁴ La grandiosità architettonica, la fondazione di nuove città, l'assetto scenografico delle sistemazioni archeologiche e l'importanza accordate a manifestazioni effimere per le strade, sono gli strumenti di cui si serve il Regime per mettere in mostra i propri successi.

Molto spesso però si tratta di un sovrapporsi continuo di segni che non permettono un dialogo coerente e reale con la città e per comprendere i passaggi fondamentali che determinano la moderna revisione della prospettiva monumentale non si può prescindere dall'accennare alle forti perplessità manifestate da Arturo Martini nel suo libro "Scultura lingua morta" (1945). Egli esprime appunto la frustrazione nei confronti di un linguaggio scultoreo che non è più in grado di rispondere alle esigenze dell'epoca, e riflette sulla scultura giudicata «lingua morta che non ha volgare né potrà mai essere parola spontanea fra gli uomini».³⁵ Una sorta di idioma paragonabile al greco

³¹ Disegno di legge n. 204 "Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico", Benedetto Croce, 25 settembre 1920.

³² M. SIRONI, *Pittura murale*, in "Il Popolo d'Italia", 1° gennaio 1932.

³³ M. SARFATTI, *Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo*, in "Architettura", XII, fasc. I, gennaio 1933, p. 4.

³⁴ F. FERGONZI, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in P. Fossati (a cura di), *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, Torino 1992, pp. 187-188.

³⁵ A. MARTINI, *La Scultura lingua morta*, in E. Pontiggia (a cura di), *La scultura lingua morta e altri scritti*, Milano 2001, pp. 48-49.

antico e al latino, che, seppur presenti nella cultura letteraria, non vengono più impiegati nella comunicazione quotidiana. Una perplessità che contrassegna tutta la produzione di Martini fa riferimento all'impossibilità in scultura di «fermare l'ombra che rimane in ogni caso, come l'eco per il suono».³⁶ Il suo precorrere i tempi, attraverso le riflessioni sul rapporto tra arte e spazio, non viene recepito dai contemporanei, e ciò costerà all'artista molti insuccessi nelle grandi commesse pubbliche, uno fra tutti il fallimento al concorso per il monumento al Duca d'Aosta per la città di Torino. L'artista è indubbiamente all'avanguardia sui tempi quando afferma che «la scultura da fatto sterile si trasformerà in grembo plastico, perché ogni cosa non sarà più riprodotta come un fatto avulso nello spazio e posato su un piedistallo, ma nel suo orizzonte poetico spostandosi ed esprimendosi nello spazio».³⁷ Martini è critico e polemico verso l'«indifferenza generale» degli scultori a vedersi sordi nello sperimentare «nuove esigenze». Nei suoi scritti l'artista è speranzoso di poter giungere ad una nuova scultura, e non, come alcuni autori hanno frainteso, di nichilistica affermazione della morte della scultura.³⁸ Le reazioni al testo di Martini confermano come la storia della scultura moderna si fondi in primo luogo sulla messa in discussione dei tratti linguistici e le ragioni espressive di un'arte che è stata rinnovata proprio dalle stesse posizioni critiche e polemiche, più che affermative.³⁹ Il superamento della scultura come elemento plastico finito si fonde con l'esigenza dell'apertura della forma plastica verso l'ambiente, secondo l'esigenza scultorea di volersi rinnovare in relazione al «profondo dell'artista», come lo definisce Martini, e al dialogo con lo spazio urbano.⁴⁰

³⁶ A. MARTINI, op. cit., p. 51.

³⁷ A. MARTINI, op. cit., p. 22.

³⁸ Per i fraintendimenti del testo di A. Martini si veda a titolo esemplificativo Agnoldomenico Pica che considerò l'arretratezza della scultura italiana come la conseguenza della crisi della «statuaria afasica» preannunciata da A. Martini (A. PICA, *Impopolarità della scultura*, in «Domus», n. 240, novembre 1949, pp. 26-27).

³⁹ F. TEDESCHI, *Oltre il monumento: la scultura urbana e il problema della collocazione di opere d'arte nello spazio pubblico*, in G. Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura: arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Torino 2011, p. 54.

⁴⁰ F. TEDESCHI, op. cit., p. 55.

2. La legge del 2 percento

Negli anni Quaranta giunge a maturazione la legge del 2%, ancora oggi operante, che mira ad agevolare la realizzazione di opere d'arte su edifici pubblici di nuova costruzione. La legge, che riguarda esclusivamente le opere da collocare in edifici pubblici, senza alcun accenno sulle modalità di inserimento di opere plastiche in spazi aperti, rappresenta tuttavia un importante passo avanti in materia di normative che regolano il rapporto tra arte e architettura, tesa ad accertare una maggior trasparenza nella selezione degli artisti da parte della committenza pubblica.⁴¹ Sebbene l'iter legislativo sia iniziato seguendo le orme delle più importanti esperienze di "muralismo"-Siqueiros,⁴² Rivera, Orozco-, in cui artisti e architetti lavorano perseguendo la stessa linea di intenti, gli esiti in seguito alla legge del 2% dimostrano però come l'intervento decorativo, in Italia, avvenga sempre in seguito alla progettazione dell'edificio.

In Italia il primo intervento normativo in questo senso risale alla "Legge per l'arte negli edifici pubblici", n.839 dell'11 maggio 1942. La legge risulta essere il prodotto di tutta una serie di iniziative legislative che si erano sviluppate dagli anni Venti, per poi confluire nella legge di "tutela delle cose di interesse artistico e storico" (1 giugno 1939, n. 1089), la legge di "protezione delle bellezze naturali" (29 giugno 1939) e la legge Urbanistica del 1942.⁴³

Il 29 luglio 1949 viene emanata la legge n. 717 "Norme per l'arte negli edifici pubblici",⁴⁴ che sostituisce il decreto fascista, per venir ulteriormente modificata dalla legge n. 237 del 1960 e dalla n. 352 del 1997, ma le questioni restano aperte anche

⁴¹ La prima emanazione della legge risale al 1942: Legge n. 839 "Legge per l'arte negli edifici pubblici", 11 maggio 1942.

⁴² D. A. SIQUEIROS, *Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, 1924, Mèxico DF, in <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf> (consultato in data 13/10/2015).

"Elogiamo l'arte monumentale in tutte le sue forme, perché di pubblica proprietà [...] un'arte di lotta, istruttiva, per tutti".

⁴³ G. ARAGNO, Tesi di Laurea "Il diritto e l'arte contemporanea: prospettive giuridiche dell'arte negli spazi pubblici", Relatore G. Ajani, Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Torino, AA. 2010/2011, p. 59.

⁴⁴ G.U. 14.10.1949. n.237. "Le amministrazioni dello stato, nonché le regioni, le province, i comuni e tutti gli altri enti pubblici, che provvedono all'esecuzione di nuove costruzioni di edifici pubblici o alla ricostruzione di edifici pubblici distrutti per cause di guerra, devono destinare all'abbellimento di essi mediante opere d'arte una quota non inferiore al 2% della spesa prevista per il progetto". Consultabile su http://www.bosettiegatti.eu/info/norme/statali/1949_0717.htm

attualmente. La legge, che in alcune regioni è stata oggetto di una specifica disciplina, non trova un campo di applicazione significativo e, sebbene sia stata modificata la composizione della commissione, la procedura concorsuale è ancora oggi troppo caotica e burocratica per fornire un campo applicativo immediato. Nella pratica quindi la realizzazione della legge finisce per premiare l'attitudine a piegarsi alla volontà della committenza e alle esigenze progettuali degli architetti, ricusando la promozione di innovazioni artistiche.⁴⁵ L'intero complesso normativo non favorisce la promozione dell'intervento artistico, che si colloca sempre a posteriori rispetto alla progettazione architettonica.⁴⁶ Finora poche Regioni hanno disciplinato la materia e i principi fondamentali, finché non sono espressi dallo Stato, sono quelli desumibili dalle leggi vigenti. Per comprendere meglio l'applicabilità dell'opera, nel 2006 si stipulano le "Linee guida per l'applicazione della legge del 2%".⁴⁷

Negli ultimi cinquant'anni, infatti, la normativa è stata nel complesso disattesa. Una delle ragioni del fallimento normativo è da ricercarsi nel rapporto conflittuale tra arte e architettura, in un contesto di progressiva evoluzione dei linguaggi di entrambe le discipline. In relazione alle fasi progettuali disciplinate dalla legge Merloni (109/94),⁴⁸ il progetto preliminare dovrà già definire il rapporto linguistico/formale/funzionale che intercorre tra l'opera d'arte e l'architettura attraverso un'attenta considerazione delle finalità dell'edificio, del contesto urbano in cui si inserisce e dell'utilizzo che verrà fatto dagli utenti. Tale vincolo obbligava l'artista a suddividere il lavoro in tre fasi di grande rigidità: preventivo preliminare, progetto definitivo ed esecutivo con il suo preventivo specifico. In questo modo viene a cristallizzarsi la creatività dell'artista e il progetto viene prestabilito già dall'inizio, bloccando l'artista alla prima idea. L'art.2 affronta il tema della composizione della Commissione giudicante e della procedura nella selezione degli artisti. È interessante osservare il requisito che vi siano "due artisti di chiara fama", rappresentativi quindi a livello nazionale.⁴⁹ Per Danilo Eccher, ex

⁴⁵ M. MARGOZZI, *L'arte negli edifici pubblici e la legge del 2%*, in V. Cazzato (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali negli anni Trenta*, Roma, 2001, p. 133.

⁴⁶ A. ANNECHIARICO, *Politiche pubbliche e processi artistici: il caso Zingonia*, in M. de Luca, op. cit., p. 166.

⁴⁷ http://www.bosettiegatti.eu/info/norme/statali/2006_dm_23_03_opere_arte.htm

⁴⁸ "Legge Merloni" (L. 109/1994, *Legge quadro in materia di lavori pubblici*) ora abrogata da Testo Unico Appalti (D. Lsg. 163/2006).

⁴⁹ Decreto 23 marzo 2006 "Linee guida per l'applicazione della legge n. 717/1949 recante norme per l'arte negli edifici pubblici". Consultabile su

direttore della GAM di Torino, «la legge del 2% ha provocato nel corso di questi decenni non pochi disastri quando è stata applicata. I criteri di selezione sono obsoleti; è necessario tener conto, nell'individuazione dei soggetti chiamati ad applicarla, che la situazione attuale è molto diversa da quella del dopoguerra: si sono sviluppate grandi personalità, sensibilità e professionalità sia nel campo pubblico che in quello privato. Questo è uno degli elementi per cui la legge è stata aggirata, non solo per mancanza di sanzioni».⁵⁰ Risale al 28 maggio 2014 la “Circolare in merito alle modalità di attuazione della legge 29 luglio 1949, n. 717”, che sottolinea «la necessità che siano poste correttamente in essere e necessarie previsioni economiche e tecniche».⁵¹

Si attende un'ulteriore revisione della “Legge del 2%” in seguito al Forum di Prato del 2015, che ha visto Alessandra Donati, Lisa Parola, membro di “a.titolo”, Maurizio Cilli e Rebecca De Marchi, tra gli altri partecipanti al Tavolo della “Famigerata e invisibile: la legge del 2%”. Durante il forum si è discusso sulle possibilità di gestire in modo migliore la legge e sul come stimolare una seria legislazione sulle detrazioni fiscali per chi sponsorizza le opere.⁵²

http://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2007/01/29/07A00625/sg;jsessionid=w4kEkwuvnADk3WSzREo1MA__ntc-as2-guri2a

⁵⁰ M. ROMANA, *Il fisco in soccorso dell'arte contemporanea*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 245, Luglio-Agosto 2005.

⁵¹ Circolare del 28 maggio 2014 in merito alle modalità di attuazione della legge 29 luglio 1949, n. 717 e ss.mm. e ii. «Norme per l'arte negli edifici pubblici». Consultabile su <http://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2014/06/11/14A04363/sg>

⁵² Per il resoconto finale al Forum di Prato <http://www.forumartecontemporanea.it/tavoli/r-proposta-di-riforme-politiche/famigerata-e-invisibile-la-legge-del-2> ; <http://www.forumartecontemporanea.it/tavoli/pp-rapporto-pubblico-privato>

3. Quando l'arte incontra l'architettura: "Figure col sole" di Franco Garelli

Le prime percezioni di cambiamento, da un tipo di scultura fatta in funzione dell'architettura ad un'opera sorta in accordo con l'architettura, si avvertono a Torino in particolare con l'artista Franco Garelli, che apre una nuova stagione del fare scultoreo. Sono quattro le opere che l'artista lascia a Torino: "Figura Sha" [Fig. 4], del 1959, collocata nel giardino della GAM di Torino senza nessun criterio particolare; la "Facciata della biblioteca civica" [Fig. 5] di cui Garelli risulta vincitore del bando di concorso nel 1958 ai sensi della "legge del 2%"; "Sinfonia" [Fig. 9], rilievo di ferro posto sulla facciata dell'edificio del Centro di produzione Rai di Torino nel 1968; e infine "Figure col sole", opera pubblica commissionata da privati.

Mentre per la Facciata della biblioteca civica, Garelli verrà chiamato solo in un secondo momento rispetto alla progettazione architettonica, è con "Figure col sole" [Figg. 6-7] che l'artista dimostra la sua abilità scultorea e la sua precocità artistica.

Sul finire degli anni Cinquanta l'architetto Gualtiero Casalegno e l'ingegnere Stefano Chiosso nel progettare la loro casa decidono di affidare a Garelli la realizzazione di una scultura saldata sotto la sporgenza della facciata rivolta sulla strada. Viene concessa massima libertà artistica all'artista che risponde con una grande scultura in ferro posta all'ingresso dell'edificio a delimitazione tra lo spazio pubblico e quello privato: non più come mero elemento decorativo, ma elemento costitutivo e integrante l'intera costruzione. Come commenta Luciano Pistoï sul numero monografico "Una scultura per una Architettura" «le sue "figure" non decorano *abitano* l'ambiente architettonico e vi si installano anzi con prepotenza: lo determinano fino a diventarne il fulcro». ⁵³ Renzo Guasco, storico dell'arte che ha seguito fin dall'inizio i progressi dello scultore, ne riporta le seguenti parole «mi ha sempre interessato tentare la figura a costo di correre il rischio del surrealismo o dell'ironia o della metafisica. Fare una scultura figurale, non uomini o donne, ma figure. Un tempo di una figura si modellava la superficie esterna, ma fu Lipchitz il primo a modellarne l'interno, la forma cava». ⁵⁴ La sua impronta artistica nasce indubbiamente in correlazione con la vocazione della sua vita, il suo essere medico chirurgo, che condiziona tutta la sua produzione: «dico

⁵³ L. PISTOI, *Una scultura per una architettura*, collana "Notizie", n. 1, Torino, 1958.

⁵⁴ R. GUASCO, *Garelli*, Brochure della mostra alla Galleria Pogliani, Roma 29 aprile-21 maggio 1960.

subito: chi mi interessa è soprattutto l'uomo. La mia contemporanea attività di chirurgo, mi porta col bisturi nell'uomo, nell'uomo dentro... allora coi colori o con la creta questo interesse affiora e cerca ancora risposta nel fatto figurativo».⁵⁵ Nel '54 la sua arte subisce una cesura, una svolta ed inizia con la sperimentazione di oggetti occasionali «io non so quale sia il volto del nostro tempo, e allora cerco di costruire un'immagine dell'uomo servendomi di oggetti del nostro tempo: pezzi meccanici, ritagli di lamiera scartati dalle fabbriche di automobili. Saranno queste cose a suggerirmi l'aspetto dell'uomo».⁵⁶ Garelli è inoltre docente di Anatomia artistica all'Accademia di Torino e l'impiego diventa l'occasione per insistere sull'importanza del disegno come strumento di analisi scientifica e di determinazione formale.⁵⁷ Ed è proprio in questa misura pragmatica, anziché ideale, strumentale piuttosto che concettuale, che lo spazio entra a far parte della “figura”, uno spazio che non chiude la forma, un “endospazio” che la penetra e la solca. Ed è proprio alla concretezza dell'endospazio e all'influenza della crisi martiniana della scultura che si deve ricondurre il suo rinnovamento strumentale, che lo porta a riconsiderare il bronzo, l'immediatezza della saldatura in ferro. Una scultura fondata sull'immediatezza del gesto, dell'intervento diretto, «fiamma ossidrica e saldatore alla mano».⁵⁸

Galvano sottolinea come in “Figure col sole” «il mito che Garelli propone è quello perenne del primo uomo, di un uomo creato non da un demiurgo plasticatore di terra e fango, ma da una divinità *fabbrica* e meccanica, con in mano la chiave inglese piuttosto che lo scettro dell'universo».⁵⁹ La scultura che discende dal piedistallo dei monumenti o dal fregio degli edifici di parata, per farsi elemento di un complesso abitabile, presenza mitica di una sede di azioni e di momenti effettivamente vissuti. In questa invenzione di Garelli ciò avviene con coerenza alla sua lunga ricerca di un racconto umano, l'artista avverte l'urgente presa di contatto fra gli stessi uomini e di un confronto con la natura, sotto nuove prospettive, pronte ad affrontare i tempi.⁶⁰

Emerge quindi la necessità di riportare in auge la manualità dell'artigianato e si risveglia l'attaccamento alla fisicità della “cosa in sé”, in un tentativo estremo di

⁵⁵ F. GARELLI, “Pesci Rossi”, Milano, 1949.

⁵⁶ R. GUASCO, collana “Notizie”, n. 2, Torino, 1957.

⁵⁷ P. MANTOVANI, *Franco Garelli: l'importanza del disegno*, in “Cahiers d'études italiennes”, 18/2014, p. 221, consultato il 10 giugno 2015 su <http://cei.revues.org/1894>

⁵⁸ E. CRISPOLTI, *Sculture di Garelli*, Saluzzo 1966, p. 10.

⁵⁹ A. GALVANO, *Una scultura per una architettura*, collana “Notizie”, n. 1, Torino, 1958.

⁶⁰ Ibidem.

rinnovamento interpretativo, in cui si indagano i linguaggi a portata di mano, come attrezzi per analizzare ciò che ci circonda. Anche se alcuni artisti italiani di questo periodo hanno saputo esprimere importanti intuizioni culturali, molto spesso in anticipo rispetto alle coeve correnti europee e americane, la critica nel contesto pubblico italiano arriva in ritardo a documentarne le trasformazioni in atto.⁶¹

⁶¹ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino 2012, p. 10.

4. Cambiamenti solo apparenti: per un'estetica dell'*embellishment*

Le sorti della scultura del secondo dopoguerra conoscono sviluppi differenti rispetto al monumento inteso come meccanismo portato a conservare e tramandare una memoria pubblica, per scegliere traiettorie che si ascrivono alla cosiddetta scultura modernista rispondenti al volere artistico del proprio autore, svincolato da richieste provenienti dall'esterno o da una committenza legata a motivazioni politiche o ideali. Questo clima porta a considerare l'artista quale personalità di rilievo culturale internazionalmente riconosciuto, favorendo la creazione di progetti su scala pubblica intesi a qualificare il luogo in cui vengono posti, per poi divenire essi stessi i principali punti di identificazione: «*If you have to change a sculpture for a site there is something wrong with the sculpture*».⁶²

Dalla metà del Novecento acquistano una sconfinata fortuna artisti come Henry Moore o Alexander Calder che, trasgredendo la nozione di forma chiusa, intendono espandere indefinitamente i limiti formali e mostrare la continua variazione simbolica della scultura.⁶³ La scultura modernista nasce come oggetto plastico autonomo, concepito per il museo o la galleria, che, una volta trasportato in strada, nei parchi o in piazza, affronta solo un previo adattamento minimo, limitato ad un ingrandimento di scala. Questa pratica riscontra un'enorme fortuna e sculture di questo tipo proliferano ovunque a partire dal boom della scultura all'aperto degli anni Sessanta. Secondo le parole di Douglas Crimp le opere moderniste d'arte pubblica sono determinate esclusivamente da ragioni estetiche e dalla personalità del proprio autore, e proprio per questo pretendono di parlare a qualsiasi tipo di pubblico, indipendentemente da circostanze di tempo e luogo. «*The idealism of modern art, in which the art object in and of itself was seen to have a fixed and transhistorical meaning, determined the "object's placelessness", it's belonging in no particular space, a "no-plac"e that was in reality the museum*».⁶⁴ Il loro supposto valore universale viene indicato quale

⁶² M. MISS, *From Autocracy to integration: redefining the objectives of Public Art*, in S. Paleologos Harris, *Insights/On Sites: Perspectives on Art in Public Places*, Washington D.C. 1984, p. 62.

⁶³ M. L. SOBRINO MANZANARES, *Escultura contemporanea en el espacio urbano*, Madrid, 1999, p. 32.

⁶⁴ D. CRIMP, *On the Museum's Ruins*, Cambridge 1993, p. 17.

garanzia di capacità di migliorare la qualità della vita attraverso l'innalzamento del livello estetico dell'ambiente.⁶⁵

La lungimirante storica dell'arte Miwon Kwon, autrice del celebre testo "One Place After Another" compie una panoramica dall'opera monumentale alle pratiche di partecipazione più recenti, attraverso la suddivisione dell'arte pubblica statunitense in tre differenti fasi paradigmatiche:

art-in-public-places;

art-as-public-places;

*art-in-the-public-interest.*⁶⁶

Dagli anni Sessanta fino alla metà del decennio successivo Kwon indica come lo spazio pubblico fosse dominato dalla prima categoria, ossia di arte *nello* spazio pubblico, il cui paradigma viene esemplificato da "La Grande Vitesse" [Fig. 8] del 1969 di Calder posto a Grand Rapids, nel Michigan. Si parla esclusivamente di grandi commissioni rivolte a celebri artisti uomini⁶⁷ (Calder, Moore e Noguchi, per citare i principali) che si limitano a prelevare dal contesto museale una loro opera per trasportarla all'esterno senza nessun collegamento con l'ambiente circostante, la cui unica qualità distintiva che vale il riconoscimento di *public art*, sta nel suo essere posizionata all'esterno, in un luogo aperto al pubblico.⁶⁸

L'opera di Henry Moore "Two pieces reclining figure No. 5" [Fig. 10] del 1963, posta due anni dopo all'interno del giardino della Società Fondiaria SAI di Torino, è ispirata alla figura femminile, priva di caratterizzazione anatomica chiara, che viene caratterizzarsi come idolo primitivo, simbolo di fecondità e legame con la terra. Grazie alla sua sensibilità e vigilanza, il risultato figurativo esprime una fedeltà al materiale di partenza.⁶⁹ Lo stesso Moore, che in più occasioni si autodefinisce "artigiano", ricusando il binomio di artista intellettuale, dichiara che «ogni materiale possiede le sue qualità intrinseche, ma soltanto quando uno scultore lavora e intrattiene un rapporto attivo con

⁶⁵ G. ALTEA, *Il disagio dell'arte pubblica*, in in D. D'Orsogna-P. L. Sacco-M. Scuderi (a cura di), "Nuove Alleanze-Diritto ed economia per la cultura e l'arte", Nuoro 2015, p. 24.

⁶⁶ M. KWON, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Massachusetts 2002, p. 60.

⁶⁷ Per una più puntuale messa a punto fra rappresentazione dello spazio pubblico e problematiche di genere consultare M. MILES, *Space, representation and gender*, in *Art space and the city*, London, 1997, p. 25; D. MASSEY, *Space, place and gender*, Minneapolis 1994.

⁶⁸ M. KWON, op. cit., p. 60.

⁶⁹ R. KRAUSS, *Passaggi, storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano 1998 [1. Ed., 1977], p. 153.

il suo materiale, quest'ultimo vi può prendere parte alla formazione di un'idea». ⁷⁰ Anche qui, come in precedenza, non si giudica la straordinaria fattezze dell'opera dal punto di vista tecnico, ma sulla totale mancanza di legame con il contesto: «*I don't like doing commissions in the sense that I go and look at a site and then think of something...I try to choose something that I have already done, but I don't sit down and try to create something especially for it*». ⁷¹ Moore in molti casi si dichiara perplesso al collocare esternamente una scultura, poiché teme l'offuscamento della stessa per mezzo degli altri elementi cittadini-alberi, case e persone- e dichiara come la scultura dovrebbe avere come unico metro di confronto il cielo, per scoprire il vero senso dell'opera, senza distrazioni/comparazioni. ⁷² L'unica preoccupazione dell'artista è di ordine estetico, l'opera è vista come supplemento allo spazio, un elemento estraneo all'integrità del costruito architettonico/urbanistico, mostrando l'impossibilità di dialogo fra quest'ultima disciplina e l'arte, alla quale viene affidato il ruolo cruciale di “abbellire” la situazione rompendo con la monotonia e la ripetitività delle città di metà anni Sessanta. ⁷³

La scultura di Jetta Donegà “Euphoria” [Fig. 21], risalente al 1969 e appartenente al Settore dei Musei civici di Torino, vede la luce solo nel 1990 quando prende parte al “Progetto Sculture nei Parchi”. L'intenzione di collocare un'opera come “Euphoria”, senza alcuna connessione con il contesto del parco della Pellerina, dimostra la poca sensibilità in materia di arte pubblica dell'Amministrazione vigente. Quest'operazione si colloca sulla scia di *art in the public space* che ho affrontato in precedenza, che consiste nel prelevare l'opera all'interno di una galleria o un museo, per poi collocarla senza alcun criterio di congruenza all'esterno. Che succeda negli anni Novanta è indice di arretratezza in materia di arte pubblica, che vede l'amministrazione in ritardo rispetto ad altre realtà europee. Jetta Donegà, una delle poche rappresentanti femminili nello spazio pubblico, concepisce lo spazio, non come forma chiusa tra i limiti del volume in una relazione estetica di pieni e di vuoti, ma piuttosto come un elemento vitale che cerca di raggiungere un'espansione infinita, e quindi una corrispondenza organica tra

⁷⁰ H. READ, *Henry Moore, Sculptor*, London, 1934, p. 29.

⁷¹ H. J. SELDIS, *Henry Moore in America*, New York, 1973, pp. 176-177.

⁷² *Ibid.*, 14-15.

⁷³ M. KWON, *op. cit.*, p. 64.

spazi aperti (vuoti) e la stessa massa plastica.⁷⁴ Nella sua ricerca rivolta alle masse plastiche, neutre e pure, dalla resa perfettamente liscia e levigata della superficie, non tende solo ad un'astratta purezza formale, ma ad un'ideale essenzialità plastica, un'inclinazione "classica".⁷⁵ In questo specifico caso l'artista torinese forgia con fibra di vetro ed acciaio due specie di spade che combaciano alle due estremità in uno slancio verso l'alto richiamando alla mente lo stiramento muscolare. Il filo metallico, però, ora non è più presente in seguito a ripetuti atti vandalici. La fedeltà di Donegà al mondo pulito di forme nate dal sasso dipende da una ragionata scelta apriori, razionale e ordinata in un tempo è raccolto e contemplativo quasi distaccato.⁷⁶

Quindi a Torino per tutto il decennio degli anni Sessanta vengono installate dodici opere. Di queste tre sono finanziate con fondi pubblici: la facciata della Biblioteca Civica da Garelli con i fondi della legge del 2% e "Figura Sha" ed "Euphoria" acquistate dalla Galleria d'Arte Moderna ma installate nel giardino della propria sede in area aperta al pubblico; altre a valenza commemorativa sono installate grazie al lavoro di costituendi comitati promotori di cittadini o associazioni militari che si autofinanziano; due sono donazioni alla Città (una da parte della curia cittadina e una da parte di un altro comune italiano); altre due sono commissionate o acquistate da importanti imprese private ("Sinfonia" di Garelli per la RAI e "Two piece reclining figure No. 5" di Henry Moore per la SAI) ed esposte in spazi privati in prossimità di aree pubbliche quali cortili o facciate.

Esiste una realtà attenta ai nuovi linguaggi artistici, e un'altra ancora legata all'austerità di monumenti commemorativi, voluti e finanziati da differenti comitati promotori di cittadini o associazioni di categoria rispecchiando un'espressività ancora fortemente legata all'idea del mezzo busto e della statua, poco aperta alle tendenze del contemporaneo.⁷⁷ Torino sperimenta in realtà un primo tentativo di avvicinare il pubblico verso l'arte contemporanea aprendo le porte del museo stesso, quasi un avamposto, una vetrina alla struttura museale che vuole incuriosire e incentivare il passante all'accesso. In questo desiderio di apertura, il libero ingresso agli spazi

⁷⁴ O. FERRARI (a cura di), *Jetta Donegà*, Brochure de la Exposición en el Museo de Arte Contemporaneo de Barcelona, dal 4 al 15 giugno 1962.

⁷⁵ "Il Giorno" Milano, 4 febbraio 1959.

⁷⁶ G. MARCHIORI (a cura di), *Sculture di Jetta Donegà e Luigi Spazzapan*, Collezione "Le Presenze", Galleria Blu-Milano, 1959.

⁷⁷ Dati ufficiali ricavati da "P.A.Pu.M", <http://www.comune.torino.it/papum/>

espositivi manifesta un intento educativo e formativo che vuole dare vanto alla politica del committente desiderosa di trasmettere un'immagine raffinata e aperta di sé. Ma siamo veramente certi di esserci lasciati alle spalle quello che Judith Baca indica come «*the-cannon-in-the-park-impulse*»,⁷⁸ ovvero a dare mostra di sculture glorificando un certo tipo di storia nazionale che risponde ai canoni di egemonia e potere?

Se dunque appare terminata l'epoca del monumento secondo l'accezione etimologica del termine, non si interrompe allo stesso modo la tradizione di inserire opere d'arte nello spazio urbano in una traiettoria che assomiglia ancora molto al concetto di puro arredo. Molto spesso infatti si tratta ancora di opere semplicemente prelevate dallo studio dell'artista o dal museo e trasposte in scala monumentale nelle piazze e nelle strade, sovente senza una reale connessione tra manufatto e ambiente che lo circonda. Questi metodi sono assimilabili alle «*drop sculptures*» o «*parachute sculptures*», termini efficaci coniatati dalla public art statunitense che rendono bene l'idea di manufatti che cadono dal cielo, senza un vero e proprio legame con il territorio.⁷⁹

⁷⁸ «By their daily presence in our lives, these artworks intend to persuade us of the justice of the acts they represent». J. BACA, *Whose Monument Where? Public Art in a Many-Cultured Society*, in S. Lacy (a cura di), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle 1995, p. 131.

⁷⁹ «...even the best examples of modern outdoor sculpture that were still executed in the studio and then fortuitously placed somewhere in the cities fell into disrepute. They were labelled "drop sculpture" or "parachute sculpture," because, in their poorly chosen locations and in their urban accumulation, they looked as if they had been thrown out of cultural supply helicopters and simply left to lie where they landed». W. GRASSKAMP, *Art in The City. An Italian-German Tale*, in F. Matzner (a cura di) *Public Art: a reader*, Berlin 2003 [1, ed., 2001], p. 333.

5. L'arte scende in strada

La smaterializzazione artistica degli anni Sessanta non è un caso e la sociologia dimostra come la commemorazione implichi una valutazione e una definizione sociale di un evento: ma più il disagio del passato è grande e più le forme del suo ricordo saranno ambivalenti. Dopo l'Olocausto, infatti, e con la fine della guerra, decadono tutta una serie di valori e certezze che determinano una crisi sociale diffusa e una sfiducia nell'autorevolezza delle istituzioni. Con la successiva redistribuzione del potere all'interno dei paesi occidentali si costituiscono dei nuclei emergenti portatori di nuovi interessi, per esempio il femminismo, che destabilizzano dall'interno ogni visione uniforme di *res publica*.⁸⁰ Di qui anche il percorso italiano dell'arte negli spazi pubblici è discontinuo e difficilmente tracciabile, poiché appare strettamente legato alle forme e ai modi con cui il sistema dell'arte contemporanea cerca di reagire alla sua natura autoreferenziale, innestando nuove modalità di intervento sia da parte dell'artista sia relativamente alla committenza.

Da qui si possono tracciare due principali filoni di ricerca: il primo conta con artisti che realizzano opere appositamente per gli spazi pubblici in cui verranno immesse, *site-specific*, quindi in un contesto diverso da quello museale, intessendo in questo modo nuovi rapporti con l'ambiente, il committente e il pubblico. Il secondo attua modalità di intervento nel territorio in chiave sociale e politica attraverso esperienze in strada - performance, happenings e installazioni temporanee - che denotano un nuovo interesse per la vita quotidiana che comincia ad acquisire una valenza imprescindibile per la ricerca artistica. A mediare fra la nascente arte *site-specific*, ossia una scultura progettata per un luogo determinato e da quello in linea di massima inseparabile, e l'assolutismo dell'arte modernista si pongono le preoccupazioni fenomenologiche del Minimalismo. Scultori come Donald Judd o Robert Morris vedono l'esperienza artistica scaturire dall'interazione tra opera-ambiente-spettatore, un'arte quindi che tiene conto delle condizioni ambientali della fruizione e dell'esperienza sensoriale dello spettatore, non solo visiva.⁸¹ Con il minimalismo la scultura scende dal piedistallo e non può più esistere come arte pura, ma riacquista il suo posto tra gli

⁸⁰ A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza...* op. cit., p. 6.

⁸¹ R. KRAUSS, op. cit., p. 255.

oggetti. Così anche lo spettatore è riportato all'*hic et nunc* ed è spinto ad esplorare le conseguenze percettive di un particolare intervento in un dato luogo.⁸²

È fondamentale accennare allo scenario entro il quale gli artisti agiscono soprattutto a livello metropolitano, per avere un quadro più nitido delle complessità che si stanno facendo strada in quegli anni. In consonanza con quanto accade anche nel resto d'Europa e in America, si sviluppano progetti per cui gli artisti sono coinvolti direttamente a lavorare sul territorio per lasciare un segno tangibile. Le forti trasformazioni socioeconomiche e culturali post-Sessantotto sfociano in una crisi sociale e urbana generalizzata che provoca conflitti sempre più esplosivi. In tutta Italia si manifestano lotte studentesche seguite subito dopo dalle lotte operaie e per la casa che aumentano soprattutto dopo la strage di piazza Fontana. La repentina industrializzazione e i cambiamenti del boom economico provocano l'abbandono delle campagne e lo spopolamento di vaste aree del paese, con la migrazione di massa verso le maggiori città – Roma, Torino, Milano.⁸³ Nel giro di vent'anni il territorio italiano muta radicalmente e, senza una gestione sostenibile dello sviluppo urbano dilaga la speculazione edilizia, tanto che «l'Italia fu il solo paese in Europa a rinunciare alla pianificazione in modo organico della città».⁸⁴

In Italia lo sviluppo primario delle pratiche partecipative proviene dal teatro, che non a caso, si differenzia proprio in quegli anni fra teatro elitario borghese e animazione teatrale, (Edoardo Fadini e Carlo Quartucci, “Viaggio nel camion dentro l'avanguardia”, Torino). Per le arti visive la situazione è meno avanzata poiché carente di coscienza critica (Ugo la Pietra, Riccardo Dalisi, Eduardo Alamano).⁸⁵

Lo spazio urbano è il teatro per eccellenza del conflitto sociale nonché lo scenario più stimolante entro il quale gli artisti operano. Una varietà di pratiche che derivano e oltrepassano le esperienze del minimalismo, costruttivismo e decostruttivismo, intessono un nuovo rapporto con la spazialità che, da tema interno all'opera si fa relazione sempre più viva con l'ambiente esterno e il quotidiano.⁸⁶

⁸² H. FOSTER, *Il ritorno del reale: l'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano 2006 [1. Ed., 1996], p. 53.

⁸³ P. GINSBORG, *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi: società e politica 1943-198*, Milano, 1989, vol. II, p. 295.

⁸⁴ G. CAMPOS VENUTI, *Cinquant'anni: tre generazioni urbanistiche*. In *Cinquant'anni di urbanistica in Italia 1942-1992*, Bari 1993, p.15.

⁸⁵ G. CELANT, *Ambiente/Arte: dal futurismo alla bodyart*, Venezia, 1977.

⁸⁶ P. RESTANY, *Ambiente-Arte: l'arte dell'ambiente*, D'ARS, 1976, n. 81-82, p. 16.

Le prime apparizioni per le vie di Torino di artisti che si alternano fra la strada e la galleria si hanno nel 1967, quando Michelangelo Pistoletto, durante la mostra collettiva “Con temp l’azione”,⁸⁷ fa rotolare tra le gallerie Sperone, Stein e il Punto, la sua “Sfera di giornali” (che diventa per l’occasione una “Scultura da passeggio” [Fig. 11], suscitando reazioni positive da parte del pubblico, che si vede coinvolto e vi partecipa stando al gioco. La curatrice Daniela Palazzoli spiega come nella «moltiplicazione topologica» delle sedi espositive è insita «un’ipotesi comunitaria, antieconomica e anticompetitiva» che trasforma «il vernissage in una festa per la strada».⁸⁸

Il passo dagli happening nelle gallerie, nei teatri e dalle ricerche sull’opera “ambiente” alla trasposizione in strada è breve. Si sviluppano correnti artistiche che, pur parlando linguaggi diversi, hanno per filo conduttore la considerazione del pubblico come “co-creatore”.⁸⁹ La strada come unico punto di contatto con il pubblico in senso plurale e non filtrato. Il termine *happening* sta ad indicare un accadimento, un evento in divenire che non si pone degli obiettivi o delle aspettative ma che si basa sull’imprevedibilità del risultato. È ciò che accade in un frammento spazio-temporale in cui «lo spettatore è abitante e parte del gioco».⁹⁰ È interessante notare come le varie manifestazioni di fine anni Sessanta che si tennero in giro per l’Italia, si svolsero in zone decentrate e per la maggior parte in provincia: “Arte povera + Azioni povere”⁹¹ ad Amalfi nel 1969, “Al di là della pittura”⁹² a San Benedetto del Tronto nel 1969 e “Campo urbano”⁹³ a Como sempre nello stesso anno. Le intenzioni delle tre manifestazioni sono svelate dagli stessi titoli: se le prime due sono occasioni per lanciare grandi eventi in sede pubblica, l’arte povera le tendenze extra-pittoriche, solo a Como il confronto con la città viene posto come condizione necessaria. La piccola scala della provincia faceva sperare in un maggior coinvolgimento dell’intera comunità dei

⁸⁷ D. PALAZZOLI, *Con temp l’azione*, catalogo alla mostra alle gallerie Christian Stein-Il Punto-Sperone, Torino, 1967.

⁸⁸ D. PALAZZOLI, *Con temp l’azione*, in G. Celant, *Arte povera + azioni povere*, catalogo della mostra (Amalfi, Arsenali, 4-6 ottobre 1968), Salerno, 1969, p. 89.

⁸⁹ U. APOLLONIO (a cura di), *Lo spazio dell’immagine* catalogo della mostra, (Foligno, Palazzo Trinci, 1967), Alfieri edizione d’arte, Venezia 1967, p. 32.

⁹⁰ G. DE MARCHIS, in Umbro Apollonio (a cura di), op. cit., p.24.

⁹¹ G. CELANT, *Arte povera + azioni povere*, op. cit.

⁹² G. DORFLES-L. MARUCCI-F. MENNA, *Al di là della pittura*, catalogo della mostra (san Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969), Firenze, 1969.

⁹³ L. CAMEL-U. MULAS- B. MUNARI, *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como 21 settembre 1969), Como, 1969.

cittadini, ma ciò che rivelano queste esperienze è il disagio tra gli artisti per non sentirsi abili animatori. Luciano Caramel, uno degli organizzatori di “Campo Urbano”, pur riportando il realizzarsi di “un’atmosfera nuova, non abituale”, avverte l’isolamento degli artisti originato da una totale indifferenza e incomunicabilità con gli enti promotori e la consapevolezza della debolezza e marginalità della pratica artistica rispetto all’azione politica.⁹⁴ Germano Celant addirittura attacca sulle pagine di “Casabella” quella che chiama la moda scoppiata dopo il Sessantotto delle «manifestazioni artistico-balneari e turistico-culturali...che né più né meno hanno la funzione delle corse ai sacchi»⁹⁵, e finisce per inserire anche Campo Urbano nell’elenco, seppur l’appuntamento comasco nascesse da premesse lontane dall’animazione estiva. Tommaso Trini imputa il sentimento d’impotenza degli artisti al fatto che «la collettività rimaneva ancora per gli artisti un’entità astratta».⁹⁶ Le istituzioni pubbliche d’arte moderna e contemporanea in Italia sono ancora assai poche all’epoca e queste manifestazioni in città vengono autopromosse dagli stessi artisti e, a volte, anche dalle amministrazioni locali.

Lea Vergine sostiene che non basta l’azione in strada per illudersi di poter cambiare qualcosa e sostiene «realizzo sul posto le mie sculture-intervento, non più monumenti o oggetti ornamentali ma azioni critiche attorno all’uso della scultura, per un rilevamento critico della condizione umana nell’ambiente e nella città».⁹⁷ Continua sempre l’artista con una riflessione molto ben pensata e precorritrice dei tempi «l’eversione dalle gallerie come fatto solo apparente e formalistico, poiché alla carica ludica dell’avvenimento estetico collettivo non fa riscontro l’azione caricata di un peso e di un’incidenza sociale, e l’arte rimane artistica e non si fa di tutti».⁹⁸

Il gruppo torinese “Ti.zero” vede la città come possibile luogo operativo per radicare «l’esperienza estetica in circoscritte situazioni ambientali e storiche poiché in quanto potenziale sistema di informazione e comunicazione essa offre l’opportunità per una verifica di questa integrazione estetica, approfondendo gli aspetti educativi

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ G. CELANT, *Arte turistica*, in “Casabella”, novembre 1969, n. 342.

⁹⁶ T. TRINI, *L’estensione teatrale. Mostre e azioni collettive in Italia: estate e autunno*, in “Domus”, novembre 1969, n. 48.

⁹⁷ L. VERGINE, *Aptico/Il senso della scultura*, in “Data”, ottobre-novembre 1976.

⁹⁸ L. VERGINE, *L’arte in gioco*, Garzanti, Milano, 1988, p. 393.

dell'azione territoriale». ⁹⁹ Prende forma così la necessità di ampliare la creatività ad altre categorie, includendo in questo modo la comunicazione visiva, la didattica e la progettazione partecipata, l'artista ricerca con vigore il dialogo con le amministrazioni pubbliche disposte ad accogliere proposte di gestione cooperativa della cultura e integrate con il territorio. Ti.Zero segue una linea progettuale, metodologica e didattica "programmata", in contrasto con gli ambienti di derivazione pop o povera e all'happening. ¹⁰⁰

⁹⁹ OPERATIVO TI.ZERO, *Operazione estetica nel quartiere* (Ricerca collettiva sugli aspetti estetico-percettivo nella casa e nel quartiere), documento del 1975, in AA. VV., *Dagli anni del Ti.zero a oggi*, catalogo della mostra, Regione Piemonte, 1994, p. 40.

¹⁰⁰ A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano: l'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Lissone, 2015, p. 27.

6. Il contributo dell'Arte Povera

A contribuire alla nascita dei fenomeni citati si inserisce la grande rivoluzione introdotta dall'Arte Povera, che fa la propria irriverente immissione all'interno del dibattito internazionale con una consapevolezza storico-artistica di cui nessun'altra cultura contemporanea dispone. In un'Italia ancora provinciale e localistica in cui è evidente il rapporto problematico con la nascente industrializzazione e la forte presenza rurale, l'arte povera ridona una vitalità energetica e performativa all'opera d'arte, che per tradizione giace statica e passiva. «I suoi frammenti effimeri e indefiniti, costituiti da vetri rotti, carbone, acqua, zolfo, animali, pietre, fili di rame, spezzoni di gessi, e con la sua attitudine a elaborare configurazioni di materie in relazione al contesto e alla situazione è risultato un *format* contro la forma congelata e cadaverica dell'arte tradizionale, fino alla Pop Art».¹⁰¹ Lungo la scia di quanto scrive ancora Celant nel 1969: «Animali, vegetali e minerali sono insorti nel mondo dell'arte...l'artista si confonde con l'ambiente, si mimetizza con esso, allarga la sua soglia di percezione; apre un rapporto nuovo con il mondo delle cose».¹⁰² Le esperienze non vengono mediate da alcuna rappresentazione e vengono presentate così come sono. Si tratta di elementi destinati a evolversi, a mutare continuamente, in un'opera aperta, rifuggendo la fissità di entità fisiche. Si stravolge completamente il rapporto con lo spazio: vengono aperte gallerie e garage che ricorrono alla grande scala, mandando in crisi gli spazi tradizionali. È interessante notare come, pur avendo avuto il nucleo nascente in Torino, il fenomeno favorisca la nascita dei primi e più avanzati musei contemporanei in città decentrate e meno conservatrici come Rivoli e Trento. L'Arte Povera contribuisce in vari modi allo smantellamento dell'opera d'arte in senso tradizionale attraverso l'installazione, l'opera in serie, l'opera partecipata, il rifiuto di porre la firma, per un'opera collettiva che non giunge mai al termine. Sulla scia di queste riflessioni si inseriscono le parole di Umberto Eco che nella sua "Opera Aperta" sostiene che «L'autore fornisce al fruitore un'opera da finire: non sa esattamente in quale modo l'opera potrà essere portata a termine, ma sa che l'opera portata a termine sarà pur sempre la sua opera, non un'altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà

¹⁰¹ G. CELANT, Intervista in "IlSole24ore" del 15/10/2011, <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-10-15/celant-arte-povera-avventura-162019.shtml?uuiid=AakvHGDE>

¹⁰² G. CELANT, *Arte Povera*, Milano 1969, p. 225.

concretata una forma che è la sua forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere: poiché egli aveva proposto delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate di esigenze organiche di sviluppo».¹⁰³

Il rifiuto dell'arte povera per la Pop Art e il Minimalismo, sta ad indicare una presa di distanza da una pratica appartenente a una cultura di consumo avanzata, che mal si adatta all'essenzialismo purista che professano i poveristi. La resistenza nei confronti dell'estetica dell'autonomia, si riversa nella presa di posizione politica di questi artisti che intendono riposizionare l'opera all'interno di spazi socialmente condivisi per coinvolgere direttamente il pubblico.¹⁰⁴

Le elaborazioni di artisti italiani come Boetti, Merz, Zorio e Anselmo sono il risultato della relazione tra energia manuale e mentale: un tentativo di far risorgere un'artigianalità tutta italiana. "Alighiero che prende il sole a Torino il 19 gennaio 1969", figura composta da palle di cemento adagiate a terra (il materiale è simbolo del nostro tempo), portano consapevolmente le impronte delle mani che le hanno forgiate. Segni lasciati da Alighiero Boetti, autore dell'opera che viene esposta alla mostra che ha segnato un momento di rottura epocale in direzione di una sempre maggior rilevanza delle azioni sugli oggetti, "When Attitudes Becomes Form" a Berna nel 1969. Si nota a questo punto il ruolo e l'importanza investita dal corpo, che resta il fulcro di queste opere, non in termini di figura, ma di processualità, di corpo che agisce, instabile e senza nessuna certezza.¹⁰⁵

Tra gli esponenti dell'Arte Povera, Pistoletto e Piero Gilardi furono gli unici a perseguire negli anni un'intenzione creativa comunitaria, anche al di fuori dei luoghi istituzionali dell'arte. Non è un caso che proprio loro due in anni recenti abbiano aperto due fondazioni che hanno per temi cardine la formazione e l'integrità fra arte e comunità.¹⁰⁶ Pistoletto mira alla collegialità creativa opponendola all'autorialità sola e indiscussa dell'artista. L'idea di «portare l'arte nella vita, ma non più sotto mera

¹⁰³ U. ECO, *Opera Aperta*, Milano 1962, p. 58.

¹⁰⁴ H. FOSTER-R. KRAUSS-Y. BOIS-B. BUCHLOH (a cura di), *Arte dal 1900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Bologna, 2013 [1. ed., 2004], p. 511.

¹⁰⁵ A. VETTESE, *Prefazione. Que reste-t-il*, in C. Baldacci-C. Ricci (a cura di), *Quando è scultura*, Milano 2010, p. 10.

¹⁰⁶ Fondazione Cittadellarte-Pistoletto nel 1998; Parco d'arte vivente (PAV)-Gilardi nel 2006.

metafora»¹⁰⁷ si fa via via più concreta per l'artista quando dà inizio all'esperienza sociale del teatro di strada dello "Zoo", lavorando tra Roma e Torino.¹⁰⁸ «Lo Zoo è forse stato una delle prime esperienze di passaggio dall'oggetto a un'estetica della relazione».¹⁰⁹ [Fig. 12].

Nelle sue opere si percepisce la presenza continua della tensione tra arte e vita, all'insegna della contaminazione con le altre arti, di un rinnovato rapporto con lo spettatore che lo porterà a fondare nel 1998 a Biella, in una fabbrica tessile dismessa, "Cittadellarte": centro interdisciplinare dedicato alla formazione e alla sostenibilità.

Luciano Fabro, anch'egli poverista, ha sempre coniugato alla pratica artistica il sapere teorico, che considera di fondamentale importanza: «se quando fai intanto non produci teoria, il giorno dopo ti trovi senza sapere che fare».¹¹⁰ Nel lungimirante volume "Arte torna Arte", raccolta di lezioni che tiene all'Accademia di Brera, affronta il tema della responsabilità. L'autore ragiona sul differente rapporto tra artista e committente: libertà d'azione per il primo, che è portato ad uscire dai luoghi deputati all'arte per sperimentare negli interstizi. Egli afferma che un tempo quando l'arte veniva commissionata, rispondeva a tempi e luoghi ben precisi; mentre ora che tutto è così fragile, non esistono valori univoci.¹¹¹

¹⁰⁷ M. PISTOLETTO, *Le ultime parole famose*, 1967
http://www.pistoletto.it/it/testi/le_ultime_parole_famose.pdf

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ A. DETHERIDGE, op. cit., p. 106.

¹¹⁰ L. FABRO, in *Filologiae*, "Per l'Arte" 5, Casa degli artisti, Milano, 1983.

¹¹¹ L. FABRO, *Arte torna Arte, lezioni e conferenze 1981-1997*, Torino 1999.

7. Arte, politica e impegno sociale

Negli anni '70, più che la politica, sono le radio libere insieme ad altre esperienze di autogestione a costituire lo stimolo maggiore per le giovani generazioni. Gli artisti cresciuti in quel periodo sfruttano le aperture e le opportunità derivate dalla controcultura, piuttosto che basarsi sulla conflittualità, a cui si era fermata la generazione sessantottina. Un maggior interesse da parte di alcuni artisti all'avvicinamento della comunità nell'arte subisce una forte spinta dai progressi di Franco Basaglia, che per primo nel 1961 riesce a trasformare l'ospedale psichiatrico di Gorizia in un luogo aperto alla società. Il movimento di Basaglia sembra essere l'unico in quegli anni a riuscire a penetrare realmente nelle istituzioni italiane, configurandosi come una lotta quotidiana per difendere i diritti dei malati, con l'intento di far diventare la clinica un laboratorio creativo per nuove forme di socialità. Ed è anche l'unico che è riuscito ad instaurare un rapporto, seppur molto complesso, con le istituzioni italiane, riuscendo a far promuovere nel 1978 la legge che chiude definitivamente i manicomi. «La follia è una condizione umana, tanto quanto la ragione...il problema è che la società incarica la scienza di tradurre la follia in malattia allo scopo di eliminarla».¹¹² È proprio Basaglia a diffondere il ruolo etico e terapeutico dell'arte includendolo nelle strutture psichiatriche. Inizialmente sono i fotografi ad accompagnare le teorie di Basaglia che stanno prendendo sempre più piede sia in Italia ma soprattutto all'estero. A testimoniare ciò che accade all'interno degli istituti manicomiali ci sono i fotografi Gianni Berengo Gardin e Carla Celati che con il celebre servizio "Morire di classe"¹¹³, primo libro a livello mondiale che denuncia l'ingiustizia e la sopraffazione con cui vengono gestiti gli ospedali psichiatrici. La critica all'istituzione, promossa sia da filosofi del calibro di Foucault¹¹⁴ e Bourdieu,¹¹⁵ in merito al carattere repressivo di organi come il carcere, l'ospedale e la scuola, si riflettono nella sfiducia e nella mancanza di interazione fra cittadino e istituzioni pubbliche, lamentata da Basaglia e dallo stesso Lefebvre, che contagierà poi molti artisti attivi su questo fronte. Piero

¹¹² F. BASAGLIA-F. ONGARO BASAGLIA, *La maggioranza deviante. L'ideologia del controllo sociale totale*, Torino, 1971.

¹¹³ F. BASAGLIA-F. ONGARO BASAGLIA (a cura di), *Morire di classe*, Einaudi, Torino, 1969

¹¹⁴ Si veda M. FOUCAULT, *Microfisica del potere*, Torino, 1971; M. FOUCAULT, *Storia della follia*, Milano, 1980.

¹¹⁵ P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, 1983.

Gilardi ancora oggi attivo e molto spesso sottovalutato, ha sempre giocato d'anticipo con attività artistiche impegnate a livello sociale, teorizzando e praticando per molti anni l'impegno dell'artista a al servizio della società, arrivando alla costruzione del PAV- "Parco d'Arte Vivente", nel 2008 a Torino.

Gilardi, nel libro testimonianza dei suoi anni militanti, scrive di come abbia sentito l'esigenza di abbandonare l'arte in quanto tale e di impegnarsi a partecipare alla lotta rivoluzionaria avviata dai movimenti sessantottini.¹¹⁶ L'esigenza di creare dei canali autonomi sia informativi che espositivi con le altre realtà europee e internazionali, anticipa di poco la scelta presa nel 1969 di non produrre più mostre.¹¹⁷ Da quel momento l'artista partecipa attivamente nelle fila della sinistra extraparlamentare al dibattito politico-sociale operando dal 1970 con il Collettivo Lenin, operativo nelle fabbriche torinesi. L'azione politica del collettivo si manifesta con la produzione di veri e propri materiali di propaganda che recuperano forme satiriche di fumettisti socialisti di inizio Novecento. Teatro in strada, murales, manifesti e striscioni accompagnano le manifestazioni politiche soprattutto dopo la costituzione nel 1974 del Collettivo "La Comune" [Figg. 13-14],¹¹⁸ legato ad Avanguardia Operaia, a cui l'artista prende parte fino allo scioglimento nel 1979. Il 1974 è un anno cardine per la militanza artistica di Gilardi perché inizia a rivolgere lo sguardo critico verso la vita quotidiana indagando il vissuto di alienazione dato dal lavoro in fabbrica e dal modello capitalista. La militanza politica però da sola non basta poiché non tiene in considerazione strati di popolazione portatori di altri tipi di esigenze. Per questo si diffonde in quegli anni l'animazione di gruppo, che ha radici nel teatro ma punta alla partecipazione attiva dei cittadini e a partire dalla collaborazione con equipe di specialisti in ambito psichiatrico nel 1976 nel quartiere Aurora a Torino, si allarga anche ad anziani, donne e disabili. Il Centro Aurora fu istituito pochi anni dopo come parte della rete dei Centri d'incontro del Comune di Torino nell'ambito del decentramento amministrativo, affidando le attività culturali e di animazioni alla cooperativa con cui Gilardi lavora. I partiti politici, Avanguardia Operaia compresa, stentano a comprendere la necessità di strutture culturali che soddisfacessero le richieste di donne, bambini e giovani, poiché il fermento della lotta politica costituiva il pensiero primario di ogni fazione. «Solo attorno al 1974,

¹¹⁶ P. GILARDI, *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*, Milano 1982, p.12.

¹¹⁷ L. PISTOI (a cura di), *Arte all'arte: David Tremlett, Piero Gilardi*, Alba, 1997, p. 48.

¹¹⁸ P. Gilardi, op. cit., p. 13.

con il crescere dei circoli culturali e dei centri sociali autogestiti, la cultura divenne argomento di dibattito politico e d'iniziativa a vasto raggio».¹¹⁹ In questo momento si diffondono parallelamente, come matrici della stessa sostanza, i centri socio-culturali e i gruppi di collettivi di artisti che si cimentano con l'animazione. Torino costituisce il centro propulsore di quella pratica che dal teatro e dalla pedagogia raccoglierà le migliori esperienze e rinascerà in quanto animazione vera e propria. «Il teatro dovrebbe contestare il suo privilegio di viva presenza e portare il palco ad un livello uguale a quello di raccontare una storia o di scrivere e leggere un libro. Il teatro dovrebbe richiamare spettatori che sono interpreti attivi, che forniscono la loro traduzione, che adattano la storia per se stessi e che infine realizzano la loro storia fuori da lì. Una comunità emancipata è una comunità di cantastorie e traduttori».¹²⁰

Una pratica che trasforma radicalmente il rapporto tra posizione culturale e scelta politica, già attivo in città dal 1969 con manifestazioni in quartieri e scuole. Gilardi nelle sue memorie dichiara come le sue conoscenze sul teatro di strada si debbano anche alle attività di Franco Passatore¹²¹ e Loredana Perissinotto.¹²² L'animazione teatrale torinese è legata inoltre alle esperienze di rinnovamento pedagogico del Movimento di Cooperazione Educativa, sorto nel 1951, che negli anni 60 si interessa al rapporto fra esperienza comune e cultura scientifica, e che ha visto esponenti del calibro di Gianni Rodari, Mario Lodi e Fiorenzo Alfieri.

La pubblica amministrazione della città di Torino dal 1975 si impegnò a sostenere i centri culturali polivalenti e a migliorare le qualità della vita dei quartieri. L'attività di Gilardi all'interno del centro Aurora si alterna tra il rapporto regolamentato con la pubblica amministrazione e l'attività della cooperativa: l'evento culminante del centro si ebbe nel 1980 quando 1500 persone collaborarono per la buona riuscita della parata del Carnevale del quartiere. Si tocca un apice da cui si è destinati a scendere, con il diffondersi in tutta Italia, dopo gli anni '80, di una maggior burocratizzazione delle strutture decentrate, un calo della partecipazione, la dispersione dei gruppi politici. Gilardi da questo momento si allontana dalla riproduzione di oggetti e dall'autorialità, per una creatività più socializzata e originata dalle relazioni. Pian piano l'espressività di

¹¹⁹ P. GILARDI, op. cit., p.15.

¹²⁰ J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris 2008, pp. 22-23.

¹²¹ F. PASSATORE, *Animazione dopo: le esperienze di animazione dal teatro alla scuola, dalla scuola al sociale*, Firenze 1976.

¹²² L. PERISSINOTTO, *Animazione e scuola*, Venezia 1977.

Gilardi si sposta da tematiche relative alla lotta di classe verso la stimolazione del singolo attraverso la libera invenzione ed entro una ritualità collettiva. Tutta la sua ricerca è caratterizzata dagli studi sulla micro-emotività che dagli anni '60 si sviluppa sulla dialettica uomo-natura e uomo-tecnologia, che lo porta a creare nel 2008 il già accennato PAV- "Parco d'Arte Vivente".

«La città non è solo un linguaggio, ma una prassi»,¹²³ le ricerche che si stanno avviando in quegli anni per sopravvivere all'alienazione della città, a conferma che né l'architetto, né l'urbanista o il sociologo, né l'economista o il filosofo possono creare dal niente delle forme e dei rapporti nuovi, ma solo la socialità possiede la competenza di «aiutare la gestazione del possibile».¹²⁴

"L'uscita dalla cornice" dell'arte e la sua contaminazione con la vita è avvenuta sicuramente passando attraverso il processo di analisi e autoanalisi attivato dagli artisti concettuali nella seconda metà degli anni Sessanta. Quella che Anna Detheridge chiama la *deregulation* dell'arte contemporanea e la sua conseguente interdisciplinarietà sono passate attraverso l'arte concettuale.¹²⁵

A metà anni Settanta con l'aumento di studi di antropologia e demologia, e con la battaglia per la definizione di bene culturale come nozione che "investe direttamente sedimentazione e stratificazione di un territorio", si introducono pratiche antropologiche nel lavoro di artisti, i quali vi attribuiscono una connotazione più politica che nostalgica dei bei tempi andati. Il mondo giovanile e la sua controcultura trovano un centro di interesse nel Laboratorio di Comunicazione Militante (LCM). Il gruppo formato da Nives Ciardi, Giovanni Columbu, Tullio Brunone, Ettore Pasculli e Paolo Rosa, sorto dalla mostra "Strategia d'informazione" (Rotonda della Besana, Milano, 1976), improvvisa animazione di strada con gonfiabili in PVC cooperano con gruppi musicali e circoli giovanili, prevedendo momenti di aggregazione e di festa per riappropriarsi della città.¹²⁶ Totalmente in prospettiva avanguardista, LCM è il primo collettivo che guarda in maniera positiva allo sviluppo tecnologico dei media, consapevole dei cambiamenti antropologici che esso avrebbe comportato. LCM Si configura come un laboratorio di sperimentazione per meglio comprendere le sofisticate tecniche di

¹²³ H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, Milano 1976 [1. Ed., 1974], p. 116.

¹²⁴ Ivi, pp. 124-25.

¹²⁵ A. DETHERIDGE, op. cit., p. 6.

¹²⁶ L. MELONI (a cura di), *L'immagine come controinformazione: le esperienze del laboratorio di Comunicazione Militante e di Videobase*, Mantova, 2010.

informazione/persuasione che il potere ci sottopone.¹²⁷ Per facilitare il coinvolgimento delle scuole organizzano laboratori per gli studenti delle scuole medie e superiori sulla destrutturazione della comunicazione mediale attraverso l'animazione teatrale, la fotografia e il video. Per innescare opere ed esperienze aperte è necessario, parafrasando le parole del Laboratorio, «socializzare i parametri di indagine e gli strumenti di comunicazione».¹²⁸ LCM si basa infatti sul considerare la sfera sociale come materia di processo e non di luogo, sottolineando la differenza fra il loro operare e le esperienze che, pur avvenendo in strada, non perdono il loro carattere autoriale. LCM si scioglie nel 1978 e la sua eredità verrà abbracciata da “Studio Azzurro”, collettivo fondato nel 1982 da Paolo Rosa insieme a Fabio Cirifino e Leonardo Sangiorgi. Il gruppo indaga sulle potenzialità derivate dall'utilizzo creativo ed esperienziale del medium interattivo, rivelando indirettamente le implicazioni sociali e comportamentali che da esso derivano. Senza interpellare la competenza dell'antropologo o del sociologo, cercano di dare forma ad un pensiero che si muove dall'osservazione dei comportamenti sociali al campo dell'estetica e dell'etica, utilizzando il racconto come archivio di tradizioni diverse, il tutto corredato dai più avanzati progressi tecnologici.¹²⁹

Da metà anni Novanta lo scenario di “Studio Azzurro” cambia, ampliando le sue installazioni ambientali all'immagine video-proiettata adatta ai materiali più diversi. Il ruolo centrale viene affidato allo spettatore che interagisce con l'ambiente attraverso tecnologie altamente avanzate e occultate. La sensorialità ritorna ad uno stato pre-logico di relazione e interazione: il corpo e i gesti si configurano come mezzi effettivi di esplorazione dello spazio e strumenti conoscitivi primari. Come ogni esperienza interattiva non si perde mai la connotazione ludica, assegnando all'“aptico” un ruolo decisivo nello sviluppo della consapevolezza spaziale.¹³⁰ Già negli anni '60 il celebre teorico precursore dei media McLuhan scrive «*the electric technology (e ora digitale, si può aggiungere) is total, inclusive and seems to favor the participational spoken word*

¹²⁷ P. ROSA, *La memoria annodata e il manifesto della fabbrica di comunicazione*, D. Zonta-T. Sanguineti (a cura di), in *Route 77. Cinema e dintorni*, Bologna, 2007.

¹²⁸ LCM, *Intervento n.1*, incontri in “Arte e società”.

¹²⁹ P. ROSA, *Gli ambienti sensibili di Studio Azzurro e l'estetica delle relazioni*, in LaRiCA (a cura di), *La comunicazione in corso. 7 anni di eccellenza alla Facoltà di Sociologia di Urbino*, p. 20.

¹³⁰ DI MARINO B., *In memoria di Paolo Rosa. L'opera condivisa*, “Artribune” 26 agosto 2013, vedi <http://www.artribune.com/2013/08/in-memoria-di-paolo-rosa-lopera-condivisa/> (consultato in data 13/09/2015)

over the specialist written word».¹³¹ Il progetto “Il segno della memoria” [Figg. 15-16], che viene realizzato nel 2013 per la città di Imola, vede al centro il tema della memoria come archivio in grado di stimolare una reale partecipazione tra cittadini. Si tratta di un’opera che è stata selezionata all’interno di un concorso indetto dal Comune di Imola insieme al MIBAC e curato da Anna Detheridge, teso a rigenerare Piazza Matteotti, un luogo in via di riqualificazione in seguito alla rimozione di un monumento ai caduti della prima guerra mondiale, di stampo fascista con un’estetica molto pesante. La scelta ricade su un’opera che consiste in una proiezione a nastro sul pavimento della piazza di immagini tratte dall’archivio locale, appartenenti alle famiglie dei caduti in guerra, che attraverso le loro storie animano la piazza di sera. L’opera nella sua semplicità è pensata per essere continuamente ampliabile e sempre aggiornabile, in modo da dare la possibilità a ciascuno di fornire il proprio contributo. Si tratta di un’opera d’arte pubblica a tutti gli effetti perché non solo domina la piazza, ma è anche un’opera partecipata, creata grazie e attraverso i ricordi della comunità.¹³² In questo senso l’arte pubblica si configura come dispositivo di immagazzinamento di ricordi preziosi e intimi che vengono resi pubblici ed elevati a protagonisti della piazza.

Nel 2000 “Studio Azzurro” è impegnato a narrare le periferie di Torino nella videoinstallazione “Periferie al centro” [Figg. 17-18]. Il decentramento delle attività culturali e sociali operate da parte del comune di Torino viene denunciato attraverso delle video-interviste presentati nei vari quartieri della città. I volti di gente comune, architetti urbanisti e volontari del servizio civile, si alternano in tre videoproiezioni sincronizzate, catturando l’attenzione dei passanti su un tema che molto sensibile, che sempre più spesso viene fatto tacere.

La sensibilità per lo spazio percepito attraverso tutti i sensi rappresenta un vero primato per l’arte e l’architettura italiana, anche se spesso non viene riconosciuto. I primi tentativi di confronto con lo spazio li abbiamo nella metà degli anni ‘60 con “In Cubo” di Luciano Fabro, “Camera stroboscopica multidimensionale” di Boriani, “Spazio elastico” di Gianni Colombo. Il *fil rouge* che collega la percezione di Fontana, passando per il minimalismo di Dadamaino, Alberto Garutti, Lara Favaretto, giunge alle poetiche

¹³¹ M. McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London, The MIT Press, 1997 [1. Ed., 1965], p. 89.

¹³² Intervista svolta personalmente ad Anna Detheridge il 18 novembre 2015 a Milano.

di relazioni dello spazio pubblico della generazione attiva negli anni '90 di Claudia Losi ed Emilio Fantin.¹³³

¹³³ A. DETHERIDGE, *op. cit.*, p. 101.

8. Musei a cielo aperto

Nel corso degli anni Sessanta, mentre il valore celebrativo attribuito al monumento non risponde più alle esigenze del contesto storico-sociale, dilagano anche in Italia forme di “Land Art”, che, con un leggero ritardo rispetto ai colleghi statunitensi, producono opere ambientali inserite in spazi comunitari e abitabili, a contatto con la natura. I linguaggi entro cui gli artisti si esprimono sono i più vari: dall’arte processuale, performativa e smaterializzata, all’opera in quanto *environment*, in cui l’alternanza fra pubblico e privato si dipana fra luoghi istituzionali e marginali attraverso un passaggio attivo e dialettico.

In Europa si assiste alla nascita dei primi interventi di “Arte Ambientale” in un confronto diretto tra artista e territorio, secondo le parole di Germano Celant, si configura un rapporto reciproco in cui «l’arte crea uno spazio ambientale nella stessa misura in cui l’ambiente crea l’arte».¹³⁴ L’artista si è lanciato alla scoperta di nuovi territori non solo speculativi, ma soprattutto fisici, integrando nella sua opera le nozioni di luogo, spazio e tempo, tradizionalmente rientranti nelle arti performative. L’opera d’arte si identifica con lo spazio e al suo interno lo spettatore viene spinto a farne esperienza diretta, lasciando allo stesso libera circolazione e scelta di percorso. Quando Enrico Crispolti, nel 1976, scrive per la Biennale di Venezia diretta da Germano Celant, sono ormai passati parecchi anni dall’inizio delle “pratiche sociali”, tese ad un’efficace risposta comunicativa per una domanda di massa che si è di fatto concretizzata. La mostra, che inizia dal concetto di *gesamtkunstwerk*, opera d’arte totale, del primo futurismo che considera insieme gli oggetti e l’ambiente e termina con le installazioni del 1977. Ipotizza quindi un’operatività estetica fuori degli spazi e dei termini canonici del consumo privilegiato dell’arte, in quanto a produzione di oggetti estetici, alla sua fruizione e commercio, e alla sua tesaurizzazione al di fuori della storia reale della società.¹³⁵ Si tratta di lavori che mutano la posizione e l’attitudine dello spettatore di fronte all’opera: «è la consapevolezza che ciascun lavoro d’arte sia relativo alla sua appartenenza al contesto o alla sua osmosi con esso».¹³⁶ La Biennale “Ambiente/Arte”

¹³⁴ G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, XXXVII Biennale di Venezia, Venezia 1976, p. 5.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ G. CELANT, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, op. cit., p. 1.

porta all'interno dell'istituzione problematiche sorte da una chiara insoddisfazione degli stessi artisti per i limiti tradizionali, per mettersi in gioco in quanto possibili operatori utili alla società, non solo estetici.

Seguendo questa linea ambientale si attiva in Italia lo scenario accattivante dei "Parchi scultura" e dei "Giardini d'artista" (Daniel Spoerri a Seggiano¹³⁷ e Niki de Saint Phalle in Maremma) che si stanno sviluppando su tutto il territorio nazionale, con maggioranza in Toscana. Sono veri e propri musei all'aperto inseriti sia in spazi urbani che rurali. Si tratta di un fenomeno che ha inizio a metà degli anni '50 con il concorso per il parco Collodi- oggi parco Pinocchio- e che prende vita grazie ad operazioni autopromosse da artisti singoli o facenti parte di collettivi o dalle amministrazioni locali.¹³⁸

Diverse ancora fra loro sono le intenzioni per cui ogni singolo museo all'aperto è ideato e progettato: attrazione con finalità turistiche, rigenerazione e riqualificazione di un ambiente degradato, strumento per rilanciare la tradizione scultorea e infine luogo di socialità per promuovere l'uso di spazi comuni fra i cittadini (dal parco pubblico al parco giochi).¹³⁹

Si diffonde inoltre la pratica affine di creare mostre scultoree all'interno di centri storici attraverso la sponsorizzazione di amministrazioni locali, spinte a sostenere tali attività con l'obiettivo di "democratizzare" la cultura. Dal secondo dopoguerra in Italia crescono le controversie sul ruolo che dovranno assumere i centri storici. Mentre si apre un vero e proprio dibattito europeo e statunitense sull'*art in the public space* che affronta il tema dalle *drop sculptures* alla *site specificity*, in Italia ci si sta ancora chiedendo se vi sia mai stato in quegli anni un vero rapporto fra arte e spazio urbano.

Se il mondo occidentale appare infiammato verso le nuove opportunità offerte dalla modernità, il bel Paese è ancora radicato a problematiche storiche. Basti notare come a Torino tra gli anni Settanta e Ottanta vengono installate undici opere di cui due a incarico di privati "Sole Aerospazio" di Giò Pomodoro [Fig. 19] dono di Aeritalia alla città e "In Primo luogo" di Michelangelo Pistoletto [Fig. 20].

¹³⁷ M. ALBERTI, *L'opera totale: Daniel Spoerri e il suo giardino*, in AA. VV., *Dall'oggetto al territorio, scultura e arte pubblica*, Annuario Accademia Belle Arti 2013, Il Poligrafo, Padova, 2014, pp. 81-95.

¹³⁸ Per approfondire tema dei parchi museo di scultura in Italia si veda A. POLVERONI (a cura di), *Paesaggi contemporanei*, catalogo mostra, Università degli studi di Firenze, Facoltà di Architettura 9 febbraio-9 marzo 2001.

¹³⁹ M. SCOTINI- L. VECERE (a cura di), *Dopopaesaggio. Spazio sociale e ambiente naturale nell'arte contemporanea*, Firenze, 2006.

Queste due opere, seppur di notevole pregio artistico, rimangono opere prelevate dal museo o dalla galleria e collocate all'esterno, o addirittura all'interno, come accade con l'opera di Pistoletto, che è posta dentro una sala rettangolare finestrata che la rende visibile all'esterno, ma rimane pur sempre all'interno. Le altre opere, pur rinnovando lo stile allontanandosi dal figurativismo, si rifanno a tematiche legate alla celebrazione dei caduti di guerra o dei corpi militari. La scultura costruttiva italiana è bloccata ad assunti politici e sociali ben precisi e con fatica si apre al moderno.¹⁴⁰

Da quanto emerge dal Ciam (Congressi Internazionali di Architettura), sono i progettisti italiani a dichiarare il problema, molte volte l'impedimento, della storia. Le esperienze italiane però dimostrano i tentativi fatti offrendo una ricca casistica, tuttora non del tutto analizzata, che va dall'antesignana mostra "Sculture in città" del '62 a Spoleto curata da Giovanni Carandente per il IV Festival dei due mondi,¹⁴¹ in cui lo spostamento in contesto urbano di opere realizzate in studio (quindi completamente decontestualizzate) sollevò diverse critiche, fino a proporre in alternativa la mostra "Volterra '73",¹⁴² che prevede l'inserimento di lavori creati *in situ*, appositamente per il luogo. Emergono in quella circostanza alcune problematiche legate al rapporto con le istituzioni e con il pubblico, ma soprattutto alla difficoltà dell'artista nel confrontarsi con uno spazio già esistente e fortemente connotato dal punto di vista architettonico a cui si aggiungono le difficoltà legate alla mutevolezza del paesaggio soggetto a cambiamenti stagionali.

"Volterra '73" conta di un progetto maggiormente strutturato anche grazie alla collaborazione con gli enti locali, spinta dalla stessa esigenza di "Campo urbano": una ricerca di utenza alternativa significa ricerca di canali adeguati di comunicazione artistica, non più elitaria, ma diffusa anche nei quartieri, nella periferia, nell'avviamento di strutture culturali locali, capaci di autogestirsi.¹⁴³ La scultura passa dall'essere didascalica all'operare in modo trasformativo sul luogo, le viene affidato il ruolo di rilanciare il tessuto urbano attraverso performance e partecipazione.

¹⁴⁰ A. PIOSELLI, op. cit., p. 75.

¹⁴¹ G. CARANDENTE, *Una città piena di sculture, Spoleto 1962*, Spoleto 1992.

¹⁴² E. CRISPOLTI (a cura di), *Volterra '73: sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, Volterra, 15 luglio-15 settembre 1973.

¹⁴³ E. CRISPOLTI, *Arti visive e partecipazione sociale*, Bari 1977, p. 105.

Il decentramento amministrativo a partire dall'istituzione delle Regioni nel 1970 rafforza le politiche locali in campo culturale, per creare nel corso degli anni Settanta gli assessorati alla cultura. L'utilizzo della scena urbana per manifestazioni culturali diviene strumento di promozione delle risorse locali, spesso in senso strettamente strumentale.¹⁴⁴ Una parte consistente di interventi su suolo pubblico inoltre sceglie di misurarsi con le emergenze che colpiscono il nostro territorio, spesso devastato dalle calamità naturali, con l'intenzione di recuperare l'artigianalità, l'antropologia e le tradizioni popolari dall'oblio, molto spesso sfociando in piani di recupero utopici ("Operazione Vesuvio"¹⁴⁵ manifesto firmato da Pierre Restany). Soprattutto in seguito a due eventi catastrofici che si svolgono a meno di dieci anni di distanza, il terremoto che ha colpito Gibellina nel 1968 e quello che ha devastato il Friuli nel 1976, portano a ripensare totalmente il concetto di monumento. Il sentimento di inadeguatezza verso il valore borghese del monumento porta alla proposizione di memoriali ambientali che sconvolgono la logica della scultura celebrativa per diffondere spazi abitabili e comunitari. Il grande cretto, peraltro solo recentemente terminato,¹⁴⁶ ne è indubbiamente un esempio di monumento aniretorico. Il termine "antimonumento" viene utilizzato per la prima volta in Italia da Valentina Berdine come titolo per la sua opera "Vittoria antimonumento" in occasione di "Campo Urbano",¹⁴⁷ ma il termine anglosassone counter-monument è stato usato a livello internazionale a partire dal testo di James E. Young del 1992,¹⁴⁸ a cui seguono molti altri testi di critica sull'argomento.¹⁴⁹ Per quanto riguarda il terremoto del Friuli, Davide Boriani tenta di coordinare un percorso di progettazione partecipata a Venzone, in un atteggiamento di attenzione al territorio, riportando all'ordine del giorno il dibattito sulle modalità d'intervento nei centri storici, tra ripristino fedele e attenzione alla manutenzione del presente.¹⁵⁰

¹⁴⁴ A. PIOSELLI, *Arte e scena urbana: modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in C. Birozzi-M. Pugliese, *L'arte pubblica nello spazio urbano: committenti, artisti, fruitori*, Milano, 2007, p.

¹⁴⁵ P. RESTANY, *Operazione Vesuve*, in "Domus", n. 520, marzo 1973, p. 54.

¹⁴⁶ G. DIANA, *Gibellina, completato il Grande Cretto di Burri*, Edizione online, 15 ottobre 2015, <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2015/10/125092.html>

¹⁴⁷ L. CAMEL-U. MULAS-B. MUNARI, op. cit.

¹⁴⁸ J. E. YOUNG, *The Counter-Monument: Memory against itself in Germany Today*, in "Critical Inquiry", inverno 1992, vol. 18, n. 2, pp. 267-296.

¹⁴⁹ Vedi A. ZEVI, *Monumenti per difetto: dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Roma, 2014; C. BALDACCI- C. RICCI, *Antimonumento*, in *Quando è scultura*, Milano, 2010, pp. 23-44.

Tornando a Torino nel 1988, considerando l'importanza e l'incidenza dell'inserimento di opere d'arte nello spazio pubblico, l'Assessorato alla Cultura di Torino ritiene opportuno istituire un'apposita Commissione consultiva permanente cui affidare il compito di valutare la scelta delle opere d'arte e del luogo in cui collocarle. Attraverso l'operatività della Commissione, in collaborazione con la GAM, viene istituito il progetto "Sculture nei Parchi" che dal 1990 ha il preciso intento di avvicinare i cittadini all'arte partendo dagli spazi verdi più frequentati, vissuti e sentiti della Città.¹⁵¹ Questa operazione può considerarsi quale esito e maturazione dell'attività svolta nel decennio precedente in cui si era tentata una prima apertura verso il pubblico tramite l'installazione di opere nell'area esterna ad accesso libero della Galleria d'Arte Moderna. Ora le opere astratte sono collocate non soltanto al di fuori dello spazio espositivo, ma in un contesto slegato e lontano dalle sedi istituzionali del fare cultura. Dopo vari ripensamenti viene designato il Parco della Pellerina quale luogo adatto al progetto, per la visibilità e la frequentazione che riscuote dalla cittadinanza. La scelta ricade su quattro opere già prodotte e adatte ad essere esposte in ambienti esterni. Dunque, non si tratta ancora di opere *site-specific*, cioè appositamente progettate per il luogo che dovrà ospitarle, ma di una esposizione permanente di opere artistiche in area pubblica. Le sculture vengono acquisite dalla Città tramite il Settore Musei Civici. Il progetto verrà svolto solo in due edizioni annuali con l'installazione di quattro opere: "Figura nel Paesaggio" di Sandro Cherchi [Fig. 22],¹⁵² "Euphoria" di Jetta Donegà [Fig. 21], "Rotazione coordinata" di Riccardo Cordero [Fig. 24] e "Città" di Luigi Mainolfi [Fig. 23]. Con quest'azione l'amministrazione manifesta la volontà di portare il vasto pubblico a contatto con alcune esperienze di arte contemporanea nazionale, distanziandosi di molto dall'esperienza consolidata di "Skulptur Projekte" che si tiene con cadenza decennale a Münster. A Torino siamo ben lontani da ciò che accade ad un evento internazionale come "Skulptur Projekte",¹⁵³ che riflette sulle metodologie di collocazione e di selezione delle opere, pratiche che, all'epoca, non sembrano per nulla

¹⁵⁰ AA. VV., *Le pietre dello scandalo. La politica dei beni culturali nel Friuli del terremoto*, Torino, 1980.

¹⁵¹ AA. VV., *Progetto Sculture nel parco: presentazione sculture di: Sandro Cherchi, Figura nel paesaggio, Jetta Donegà, Euphoria*: Torino, Parco della Pellerina, 2 maggio 1990.

¹⁵² P. DRAGONE-A. GELLI-M. ROSCI, *Sandro Cherchi, opere 1932-1987*, Catalogo della mostra a Torino, Milano, 1987.

¹⁵³ R. CALDURA, *Esperienze artistiche contemporanee fra ambiente e spazio pubblico*, in AA. VV., *Annuario 2013...Dall'oggetto al territorio* op. cit., pp. 165-188.

interessare l'amministrazione torinese. Inoltre la cadenza decennale di "Skulptur Projekte" permette di fare il punto sulla relazione contingente fra spazi urbani e situazione artistica contemporanea. La prima edizione del 1977 apre la strada ad una nuova metodologia di intervento nello spazio pubblico: i curatori promuovono un lavoro che nasce contestualmente al luogo, affidando la scelta del contesto d'intervento agli artisti per motivarne la *specificity* dell'opera.¹⁵⁴ Si evita, in questo modo, la procedura convenzionale secondo cui le sculture, concepite in studio, vengono collocate in uno spazio aperto. Il programma torinese, che viene interrotto nel 1992 per cambiamento dell'amministrazione comunale, dimostra ancora una volta come in Italia molti progetti non vedano uno sviluppo poiché troppo condizionati dalla discontinuità amministrativa.

¹⁵⁴ W. GRASSKAMP, *Art and the city*, in K. Bussmann-K. König, F. Matzner (a cura di), *Contemporary Sculpture. Projects in Munster 1997*, Munster, 1997, p. 23.

9. Rigenerazione urbana e forme di partecipazione comunitaria

Fare arte pubblica dopo gli anni Settanta non sarà più lo stesso: il referente che fino ad allora faceva riferimento ad un corpo politico, dagli anni Ottanta, in seguito al ritorno dell'individualismo e all'autonomia della pittura, diventano l'individuo e il suo comportamento nel quotidiano ad interessare gli artisti. Non essendoci più una cornice di riferimento politico, viene ad offrirsi lo spazio necessario per ripensare nuovamente il ruolo sociale dell'artista, che si relaziona sempre di più, sia in Italia che all'estero, con la comunità locale e con il vissuto quotidiano dei suoi abitanti.¹⁵⁵ Il mutato assetto delle città e le urgenze sociali determinate dall'ampliamento dei confini urbani favoriscono l'insorgere di nuove esigenze in una società in continuo e accelerato mutamento entro cui si iscrive un dibattito vivace e una ricerca che non coinvolge più solo artisti e architetti ma anche urbanisti e amministrazioni pubbliche. Verso la fine degli anni '80 stanno mutando gli equilibri geopolitici nazionali: con il crollo del muro di Berlino viene meno anche la divisione del mondo dal secondo dopoguerra. In Italia nello stesso anno si costituisce la Lega Nord e pochi anni dopo scoppia il caso Tangentopoli. La corruzione politica mostra come lo sviluppo urbano faccia parte di tutta una serie di traffici illeciti di denaro a cui la pianificata deregulation degli anni ottanta ha pienamente contribuito. Dopo i fatti di Berlino e l'inizio della guerra nell'ex Jugoslavia, aumenta l'immigrazione in Italia, facendo sì che il migrante si imponga come nuovo personaggio soggetto-oggetto all'attenzione dei media e della politica. A livello mondiale, l'incertezza geopolitica e lo scoppio di diversi conflitti etnici, contribuiscono al fenomeno dell'immigrazione e alla conseguente frattura identitario-culturale.¹⁵⁶

All'inizio degli anni Novanta alcuni artisti si impegnano a tracciare le diversità nascoste all'interno dello scenario metropolitano, delineando così nuove forme d'arte nella comunità che sorgono dal desiderio e dall'esigenza di ripensare processi creativi che nascono e si servono della collettività stessa per svilupparsi. A quali novità va incontro un prodotto artistico che si inserisce in una cornice talmente varia e multiculturale?

¹⁵⁵ C. GUIDA, *Spatial Practices: funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Milano, 2012, p. 115.

¹⁵⁶ Per una puntuale ricognizione degli sviluppi dell'arte pubblica in Italia negli anni Novanta : A. Pioselli, op. cit., p. 115.

Innanzitutto bisogna riformulare il concetto di territorio che si configura ora più che mai, come “luogo” segnato dai cambiamenti nei processi di costruzione fisica e simbolica in relazione all’individuo e alla collettività. Intervenendo su un territorio si determina inevitabilmente un conflitto: nei modi d’uso dello spazio, nelle rappresentazioni, negli stessi valori e simboli di attori con voci diverse.

Si avverte sempre di più l’esigenza di operare all’interno di processi quotidiani a diretto contatto con il mondo reale, con la coscienza che l’arte possa contribuire a modificare ordini e relazioni nell’ambito del pubblico a cui si rivolge.

L’argomento riprende tematiche sviluppate già dalle avanguardie e più compiutamente dall’“Internazionale Situazionista”, movimento artistico e politico di sinistra sorto in Italia alla fine degli anni ’50 che si propone di coniugare insieme arte e politica. Le iniziative condotte dal gruppo formato da Guy Debord, Pinot Gallizio, Asger Jorn e altri, suggeriscono un attacco violento alla cultura da parte della città industriale e ne teorizzano le possibili alternative tramite il superamento dell’arte attraverso la rivoluzione personale quotidiana, la contestazione di ambienti imposti e la creazione di situazioni contro l’alienazione del moderno.¹⁵⁷ «La natura non è da ritrovare, è da rifare, da costruire, mediante la mutevolezza e la mobilità di complessi architettonici e il nomadismo degli abitanti».¹⁵⁸ Attraverso situazioni deliberatamente costruite tramite un urbanismo unitario, si crea un nuovo ambiente di attività dove l’arte integrale e la nuova architettura possono realizzarsi, diminuendo i momenti nulli della vita e potenziando il tempo libero anche attraverso i nuovi studi di psicogeografia. Si propone l’utilizzo in modo ludico e dinamico della città tramite *dérive*, intesa come «tecnica del passaggio rapido attraverso diversi ambienti»,¹⁵⁹ in un esercizio continuo di esperienze in cui l’artista si configura come l’artefice di nuovi modi di vivere, che arrivano a trasformare il comportamento degli abitanti tramite lo stimolo del gioco, del nomadismo e dell’avventura.¹⁶⁰ La volontà di introdurre l’opera d’arte nello spazio reale della vita si traduce nel collocarla in un contesto di scambio e relazione sociale. Come già accennato in precedenza, l’artefatto assume l’aspetto di evento che accade

¹⁵⁷ M. BANDINI, *L’estetico e il politico: da Cobra all’Internazionale situazionista 1948-1957*, Genova, 1999, p. 46.

¹⁵⁸ Ibid., p. 50.

¹⁵⁹ G. DEBORD, *Théorie de la dérive*, in “Les Lèvres nues”, n. 9, Novembre 1956, pp. 10-13, <http://debordiana.chez.com/francais/levres9.htm>

¹⁶⁰ F. CARERI, *Walkscapes: camminare come pratica estetica*, Torino, 2006, p. 65.

sotto gli occhi dello spettatore e il suo essere dipende dal rapporto con il suo contesto vitale: il configurarsi al di fuori dallo spazio museale e isolato sorprende lo spettatore e lo porta ad essere soggetto attivo e non più solo contemplativo. La città quindi va vissuta e percorsa in prima persona. Negli anni '80 si assiste alla ripresa del *détournement*, che, unito a nuovi interessi per la semiotica riattiva la capacità comunicativa della lingua urbana. La maggior parte degli artisti sceglie spazi di risulta, interstiziali, tra le fessure di una città "controllata". Si riprendono forme di *dérive*, azioni di attraversamento degli spazi urbani, attività di spaesamento del perdersi e del ritrovarsi.¹⁶¹ Le intrusioni nel contesto stradale e metropolitano delle campagne pubblicitarie fittizie di Carlo Buzzi ("Mondrian, Picasso, Van Gogh" [Fig. 25-26-27])¹⁶² o della segnaletica stradale di Francesco Garbelli ("Progetto Atlantide", 1987) riflettono il carattere straniante di azioni semplici, come il guardare, che molto spesso passano in secondo piano nella vita concitata della contemporaneità.¹⁶³ Nel pieno delle trasformazioni sociali italiane si fanno strada nuove forme artistiche che tengono conto della presenza dell'altro. Una nuova necessità di riconoscere e conoscere l'altro per darne voce in capitolo e non più escluderlo.

Dal dibattito artistico internazionale dei primi anni novanta prendono vita i principi fondatori dell'arte *community based* presenti nei progetti di Mary Jane Jacob, "Culture in Action", e nel celebre testo di Suzanne Lacy, "Mapping The Terrain. A New Genre Public Art". Il *social turn* che si sviluppa in quegli anni soprattutto negli Stati Uniti e in Inghilterra, tarderà ad arrivare con completezza in Italia, sebbene si tentino progetti, ancorché sporadici, come il "Progetto Casina" a Milano, uno spazio per tessere relazioni fra donne¹⁶⁴ e il "Progetto Cuspide" prima a Cagliari, poi a Venezia, ideato da

¹⁶¹ Ibid., p. 50.

¹⁶² Nel 2015 l'artista affigge ai muri di Torino, in occasione di "Artissima", una campagna pubblicitaria fittizia che lancia un'ipotetica mostra in cui sono presenti i tre artisti. Ma il manifesto riporta solo nomi degli artisti, un orario di apertura e tre immagini random associate agli artisti (un pollo, scopino da bagno e una grattugia). Tramite la strategia del *détournement*, l'artista intende creare straniamento e aggirare la funzione informatica di un manifesto che nelle parti testuali è fine a se stesso.

¹⁶³ Per una ricognizione sul rapporto tra arte e pubblicità vedi: M. Pugliese, *L'arte negli spazi della pubblicità, limiti e virtù di una pratica artistica urbana e analisi critica di In Alto Arte su ponteggi*, in C. Birozzi op. cit., p. 67.

¹⁶⁴ Il "Progetto Casina" lavorò sui bisogni e sugli interessi della persona nella Casa Circondariale di San Vittore a Milano, vedi G. Zanchetti, *Progetto Casina. Immaginate. Poetiche fuori luogo dalla stazione femminile della casa circondariale di san vittore*, Milano, 2001.

Laurie Palmer e Federica Thiene, che consiste in un percorso di ascolto degli abitanti e del territorio.¹⁶⁵

Il “Progetto Cuspide”, svoltosi a Venezia nell’estate del 1993, fa riferimento ad una metodologia didattica ad indirizzo progettuale che propone un’arte come veicolo di comunicazione tra diverse parti sociali. Il programma didattico-teorico inizia all’interno di un ambiente scolastico o universitario, per poi spostarsi sul territorio soggetto ad analisi per la realizzazione di progetti *in situ*, con il sostegno della Pubblica Amministrazione locale e sponsor privati. La formazione di un gruppo interdisciplinare permette il coinvolgimento della popolazione locale nella realizzazione di opere partecipate.¹⁶⁶ L’evento pubblico consiste in un programma di quattro giornate: la prima che indaga il rapporto tra Venezia (o meglio i suoi abitanti), e l’acqua, valutando l’importanza del suo carattere di isola. Acqua come protezione e come via di comunicazione che permette la navigazione, per un viaggio che conduce i partecipanti al workshop verso Chioggia, dove un convivio diventa luogo di scambio tra parte insulare e terraferma. Il secondo giorno viene fatto rivivere il quartiere di Cannaregio, dove per l’occasione vengono coperti campi e campielli da un manto erboso [Figg. 29-30], come un tempo. Il penultimo giorno viene resa disponibile la visione di molti giardini di privati di Cannaregio: un’opportunità unica per visitare i giardini. In quella stessa occasione si invitano i viaggiatori allo scambio di semi arborei in centinaia di piccole scatole che sono passate di giardino in giardino.

Si persegue sempre più la smaterializzazione dell’oggetto artistico per arrivare ad un’apertura dell’arte nei confronti del mondo. Giancarlo Norese, fondatore nel 1992 del gruppo ACE, alla Galleria Arx di Torino apre le porte a più di cento persone tra cui lavoratori di ogni sorta, critici e artisti, invitati a portare un prodotto rappresentativo del loro mestiere, facendo in questo modo entrare la città nello spazio espositivo. Come ha osservato il collettivo torinese “a.titolo” «la propensione ad attraversare e percorrere la città e la centralità di azione verso la vita quotidiana»¹⁶⁷ hanno contrassegnato sempre di più le esperienze artistiche italiane. Queste attività sono frutto della rinascita tra il 1994-

¹⁶⁵ Progetto Cuspide: Cagliari 1992, Venezia 1993; Federica Thiene costituisce poi con Stefania Mantovani il gruppo “Artway of Thinking”, tuttora attivo a Venezia, intento a mediare le esigenze dei cittadini e l’incontro con gli amministratori locali. Per maggiori informazioni consultare il sito <http://artway.info/aot/>

¹⁶⁶ “Progetto Cuspide” http://www.artway.info/aot/archives/2006/10/presupposti_met_1.html

¹⁶⁷ a. titolo, *Stare nel mezzo*, in G. Scardi (a cura di), *Voyages Croisés: Dakar, Milano, Biella, Torino, Roma, Zingonia*, Milano 2005, p. 182.

95 delle mostre negli spazi urbani, da “Arte all’Arte” che dal 1996 ogni anno invita artisti di diverse nazionalità a soggiornare per un certo periodo nei comuni toscani coinvolti nell’iniziativa al fine di realizzare interventi site-specific, alla coeva “Tuscia Electa” tra le colline del Chianti, che si rifanno alle esposizioni allestite al di fuori degli spazi canonici (basti ricordare la “Skulptur Projekte” di Munster che dal 1977 è il più grande evento di arte pubblica in Europa).

10. L'arte pubblica nelle piccole rivoluzioni quotidiane

Napoli e Torino sono le città che negli anni Novanta vengono ricordate per le consistenti iniziative di arte pubblica associate alla progettazione urbanistica.

La volontà di fornire Napoli di un nuovo programma di *restyling* sorge nel 1994 la città si trova nel mirino della politica internazionale, per ospitare il G7. Con il sindaco Antonio Bassolino l'estetica diviene il riflesso della nuova legalità perseguita in seguito agli scandali di Tangentopoli. L'arte contemporanea scende in piazza e contribuisce al rilancio morale della città, che attraverso l'ambizioso progetto di "Stazioni dell'arte" - ultimato solo nel 2001- e curato da Achille Bonito Oliva, dota la nuova metropolitana di opere integrate all'architettura perlopiù in maniera *site-specific*.¹⁶⁸ Achille Bonito Oliva ci tiene a sottolineare che per la costituzione delle opere non è stata applicata la legge del 2%, ma gli artisti vengono selezionati in maniera intenzionale, compatibilmente allo stile, in modo da creare una specie di tessuto connettivo tra architettura tridimensionale e opera (a parete, fotografica, pittorica, scultorea, luminosa...). «Le nostre scelte sono state fatte in maniera mirata, perché l'arte pubblica non è semplicemente esporre l'opera all'aperto rispetto al luogo deputato quale può essere la cassa, il museo, la galleria, ma è frutto di operazioni linguistiche, di chi deve tener conto e "bucare" con l'opera la disattenzione collettiva...».¹⁶⁹ Egli inoltre sostiene che è un'esperienza che si può moltiplicare, e ritornare più volte su se stessa, che comporta una sorta di crescita e formazione del gusto collettivo attraverso una discesa per gradi, nel sottosuolo, sviluppando una certa familiarità conoscitiva e informativa sull'arte contemporanea.¹⁷⁰

È in particolare la città di Torino che, in seguito agli effetti della post-industrializzazione, cambia in tutta la sua forma. Si costituiscono azioni urbane che coinvolgono camminate, esplorazioni e viaggi per promuovere un tipo di arte che punta a rendere più prossimi luoghi e persone attraverso l'esperienza piuttosto di lasciare segni tangibili sul territorio. Il 25 maggio 1996 "Città Svelata", collettivo originato dalla facoltà di architettura, decide di dare nuova luce alle ex "Officine Grandi Riparazioni"

¹⁶⁸ G. RICCIO, *Dieci anni di arte contemporanea metropolitana. L'esperienza di piazza del Plebiscito a Napoli*, in P. Ferri-D. Fonti-M. Crescentini (a cura di), *Io Arte-noi città. Natura e cultura dello spazio urbano*, Roma, 2006, p. 205.

¹⁶⁹ A. BONITO OLIVA, *La metropolitana di Napoli: il museo obbligatorio*, in G. Cassese (a cura di), *La conservazione dell'arte pubblica in Italia: il caso del metrò dell'arte a Napoli*, Napoli, 2011, p. 27.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 28.

(OGR), ormai vicine alla demolizione secondo le norme del nuovo piano regolatore approvato nel 1995. Con diecimila visitatori in un solo giorno, le ex OGR delle ferrovie assumono la forma di galleria pubblica, destando nel pubblico l'interesse per la conservazione degli edifici industriali con la possibilità di farli rinascere dotandoli di nuove destinazioni d'uso. L'allestimento curato dallo stesso collettivo prevede giardini, campi da giochi, una mongolfiera dalla quale è percepibile la futura Spina Centrale, la produzione di un film terminato lo stesso giorno, il tutto inframezzato da opere di artisti del calibro di Richard Long, Tony Cragg e molti altri.¹⁷¹

Avviene sempre a Torino un'altra operazione altrettanto importante che invita a riconoscere e conoscere "il diverso" nella piazza del mercato di Porta Palazzo, quartiere caratterizzato da una spiccata multiculturalità, musulmana in particolare. Con un'operazione soprannominata "Art.2", Adriana Torregrossa, fa riferimento all'articolo della Costituzione italiana per ribadire l'aspetto laico, facendo da mediatore fra le personalità interessate: la comunità islamica, il Comune di Torino e "The Gate", progetto europeo di rigenerazione urbana del quartiere diretto dall'assessore Ilda Curti. Quando si percepiscono i primi segnali inaspettati della preghiera circa un centinaio di persone, senza esitare, si inginocchia per le strade in maniera totalmente spontanea.¹⁷² Nella successiva campagna mediatica viene meno la riconoscibilità autoriale dell'artista, quasi a rimarcare il valore e l'effettivo successo di aver reso possibile che la preghiera diventasse un atto pubblico sotto tutti gli aspetti. Un'operazione che evidenzia i limiti dello spazio pubblico attuale, rimuovendo per qualche momento le gabbie di cui ci dota la nozione di identità, con il più importante intento di evidenziare le diversità e i conflitti esistenti, invece di celarli.

Guardando a distanza di anni l'opera, e come lei molte altre connotate in modo profondo da radici politiche e religiose, ci si chiede se è lecito dotare lo spazio pubblico di prevalenze culturali a discapito di altre. Ilda Curti a questo proposito risponde opponendo all'uso strumentale della città di «buon palcoscenico» o «luogo da riempire», la necessità di «coinvolgere attori di governo del territorio sottolineando il bisogno politico di fare comunità, per avviare un processo di cittadinanza». La novità del progetto "Art.2" consiste nel provocare «l'istituzione su quanto avviene nella

¹⁷¹ Tema che verrà ripreso e approfondito nel capitolo successivo.

¹⁷² Per la cronaca dettagliata dell'azione si veda: http://archive.atitolo.it/PDF_SCHEDE/2_8art2.pdf

complessa dimensione del vivere collettivo».¹⁷³

Torino si configura quindi come caso di studio per il panorama italiano per la visione strategica, diversificazione della progettualità, capacità di operare in modo sinergico tra pubblico e privato. Torino è la prima città italiana ad avviare nel 1998 la redazione del piano strategico per definire gli indirizzi di crescita e posizionare la città come capitale macroregionale europea. La creazione contemporanea assume un ruolo di primaria importanza nel piano che vede coinvolta l'amministrazione pubblica con i primi interventi del passante ferroviario nel 1995 e il via libera a "Luci d'artista" due anni dopo. Una città che, anche più di Milano, ha saputo acquisire un interesse internazionale investendo in attività che avessero una ripercussione sul territorio nel lungo periodo. Una città che costituisce un *exemplum* per le altre realtà metropolitane per lo sviluppo di percorsi partecipati nell'ambito della rigenerazione urbana.

¹⁷³ A.TITOLO E A. PIOSELLI, "Arte pubblica: esperienze e progetti europei", atti del seminario (spazio Oreste, Biennale di Venezia, 3 ottobre 1999), in G. NORESE (a cura di), *Oreste alla Biennale/Oreste at the Venice Biennale*, Milano, 1999, p. 189.



Fig. 1 “Al Traforo del Cenisio-Frejus”, 1879, Piazza Statuto, Torino.

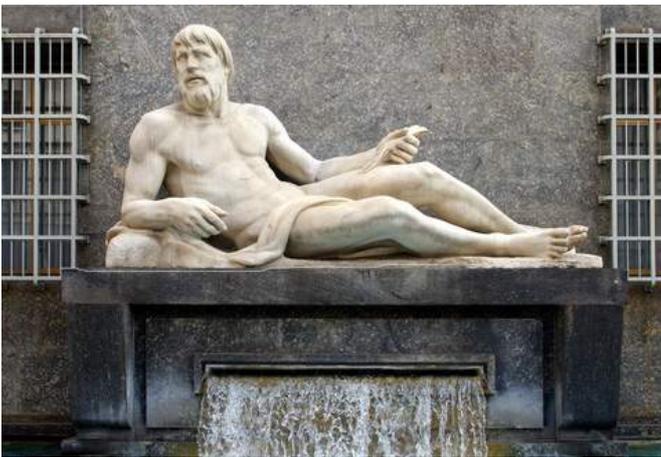


Fig. 2 “Fontana del Po”, 1937-38, Piazza C.N.L., Torino.



Fig. 3 “Fontana della Dora”, 1937-38, Piazza C.N.L., Torino.



Fig. 4 "Figura Sha", Franco Garelli, 1959, Cortile della GAM, Torino.

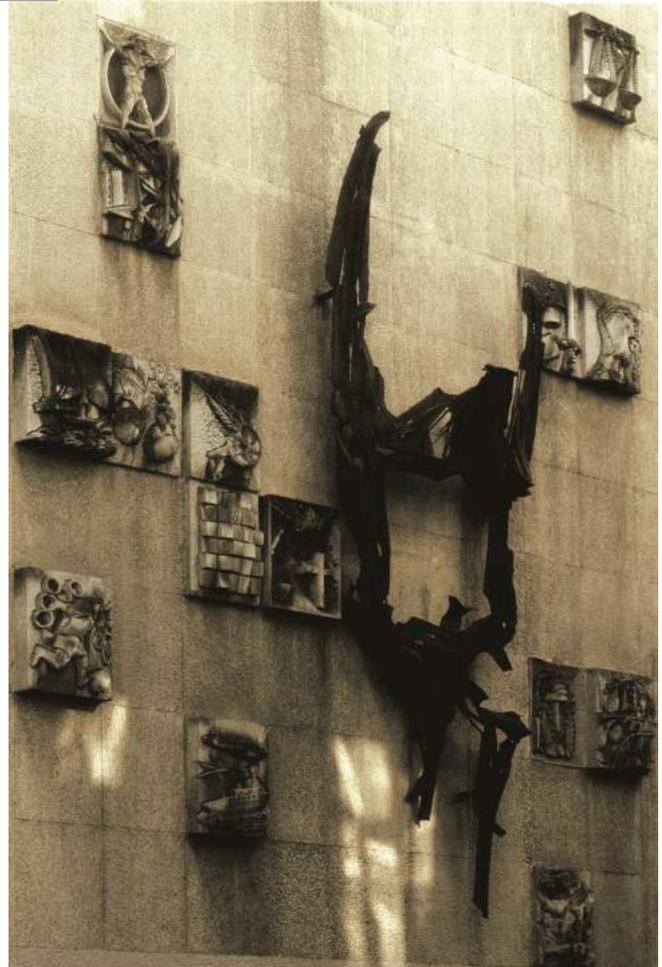


Fig. 5 "Facciata della Biblioteca Civica", Franco Garelli, 1969, parete nord Biblioteca Civica, Torino.

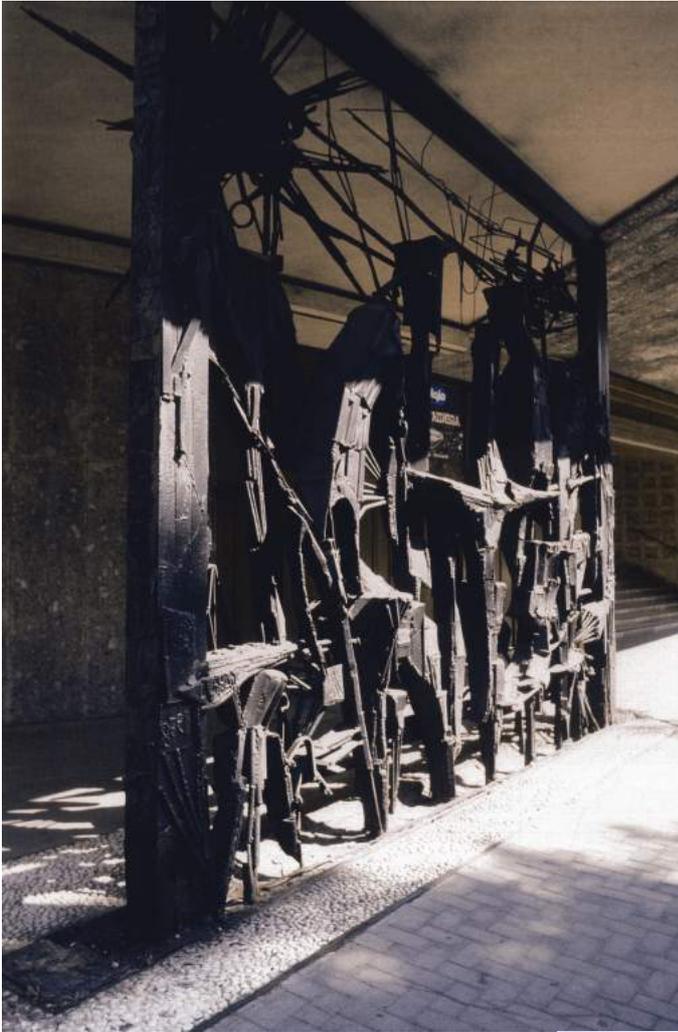


Fig. 6 "Figure col sole", Franco Garelli, 1959, Corso Massimo d'Azeglio 76, Torino.

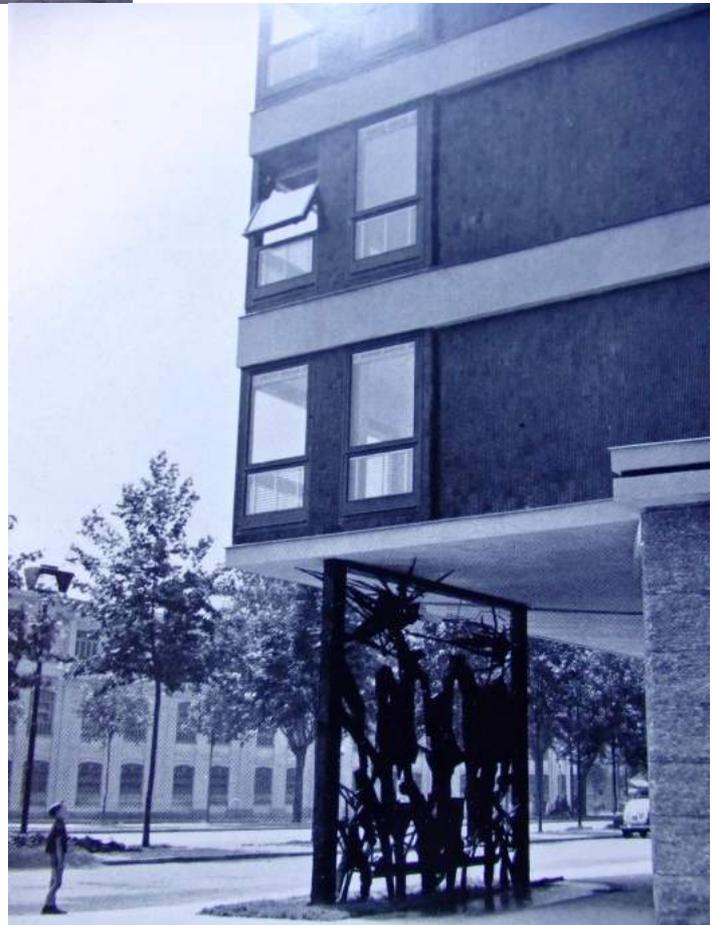


Fig. 7 Fotografia dell'epoca, "Figure col sole", Franco Garelli 1959



Fig. 8 "La Grande Vitesse", Alexander Calder, 1969, Grand Rapids, Michigan, USA.



Fig. 9 "Sinfonia", Franco Garelli, 1968, sede RAI, Torino.



Fig. 10 "Two pieces reclining figure No. 5", Henry Moore, 1963, sede SAI, Torino.



Fig. 11 “Scultura da passeggio”, Michelangelo Pistoletto, 1967, tra le vie di Torino.



Fig. 12 “Teatro di strada lo Zoo”, Scena tratta da “L’Uomo Ammaestrato”, Michelangelo Pistoletto, 1968, tra le strade di Vernazza, Riviera Ligure.



Fig. 13 Animazione, Torino 1° maggio, 1976, Collettivo La Comune, Torino



Fig. 14 “Animazione - *Andreottile*”, Collettivo La Comune, Torino.

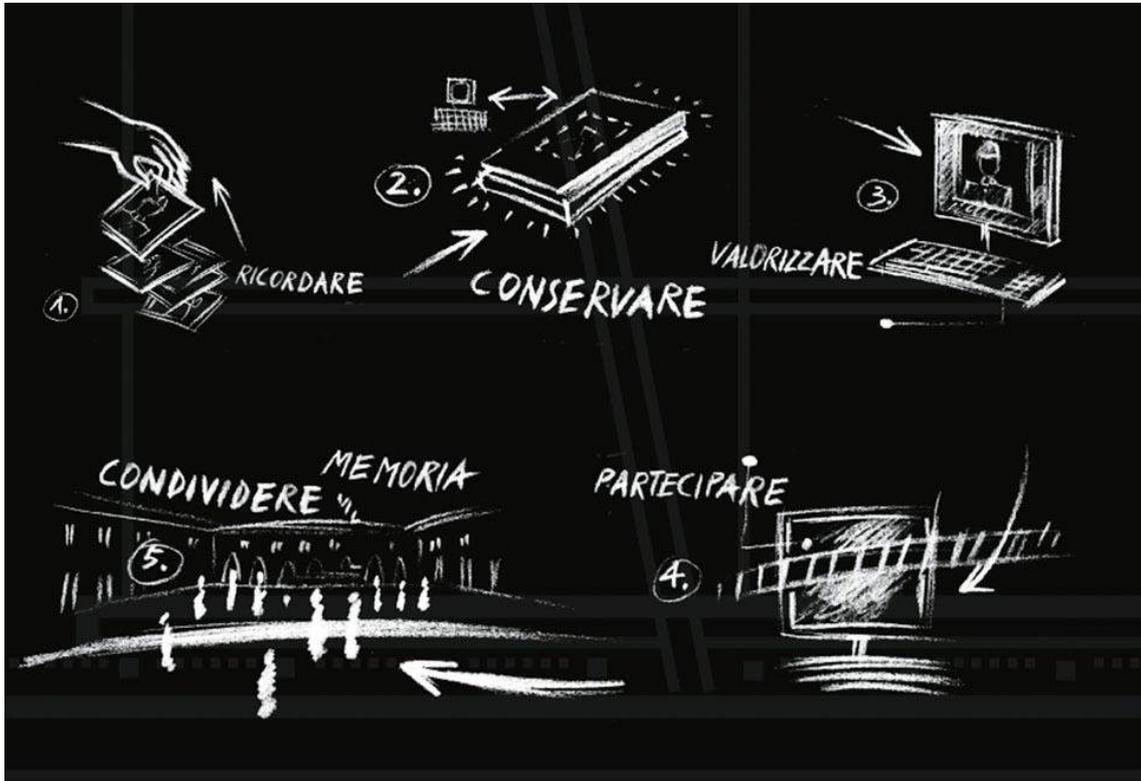


Fig. 15 “Schizzi di progetto dell'installazione *Il Segno della Memoria*”, Studio Azzurro, 2013, Piazza Matteotti Imola (scala 1:200).

Fig. 16 “Il segno della memoria”, Studio Azzurro, 2013, Piazza Matteotti, Imola.





Fig. 17 “Periferie al centro”, Studio Azzurro, 2000, proiezioni sulle pareti del centro città, Torino.

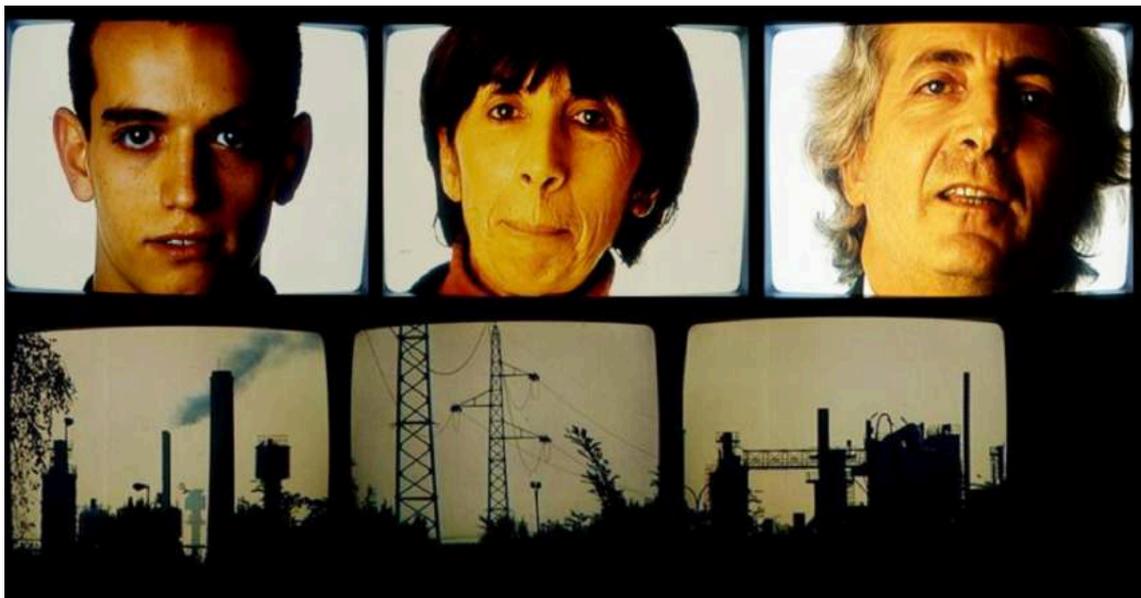


Fig. 18 “Periferie al centro”, Studio Azzurro, 2000, proiezioni sulle pareti del centro città, Torino.

Fig. 19 “Sole
Aerospazio”,
Giò Pomodoro,
1990, Piazza
Adriano,
Torino.



Fig. 20 “In Primo Luogo”,
Michelangelo Pistoletto,
1989, Via Corte d’Appello
7, Torino.

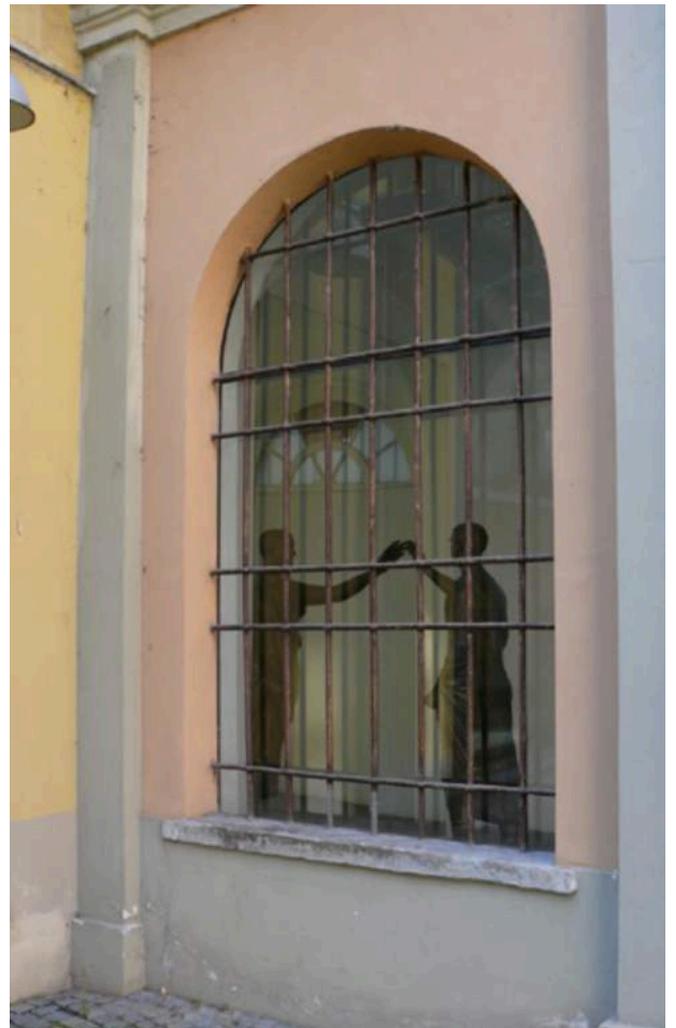




Fig. 21 “Euphoria”, Jetta Donegà, collocato nel 1990, Parco della Pellerina, Torino.



Fig. 22 “Figura nel Paesaggio”, Sandro Cherchi, 1990, Parco della Pellerina, Torino.



Fig. 23 "Città", Luigi Mainolfi, 1994, Parco della Pellerina, Torino.

Fig. 24 "Rotazione coordinata", Riccardo Cordero, 1994, Parco della Pellerina, Torino.





Figg. 25-26-27 Manifesti “Mondrian”, “Van Gogh” “Picasso”, Carlo Buzzzi, novembre 2015, per le strade di Torino.



Fig. 29 “Erba a Cannaregio”- Progetto Cuspide a Venezia, Artway of Thinking, Venezia, estate 1993.



Fig. 30 “Erba a Cannaregio”- Progetto Cuspide a Venezia, Artway of Thinking, Venezia, estate 1993.

Secondo Capitolo

Territorio e pratiche di riqualificazione urbana

1. La crisi dello spazio pubblico contemporaneo

*Il linguaggio dell'immaginario si sta moltiplicando.
Circola ovunque nelle nostre città.
Parla alla folla e la folla risponde.
È il nostro linguaggio, è l'aria artificiale che respiriamo,
è l'elemento urbano in cui dobbiamo pensare.*¹⁷⁴ Michel de Certeau

In una società che vede quotidianamente una riduzione delle aree sociali di democrazia, libertà, a fronte dei complessi fenomeni politici ed economici a cui sono sottoposti i centri abitati, occuparsi dello spazio acquista un nuovo sapore e diventa una sfida inedita, che richiede la massima interdisciplinarietà per poter agire sulla sfera pubblica. Il concetto di spazio pubblico nella contemporaneità risulta completamente alterato poiché la cieca fiducia nella razionalità, nel controllo attraverso regole prestabilite, nella certezza di appartenere ad un solo gruppo sociale, appartiene al passato e non risulta più in grado di far fronte alle complesse dinamiche del presente. Il moltiplicarsi delle identità all'interno di scenari attraversati da una nuova temporalità sempre più mutevole e fluida, fatta di incontri e contatti repentini e fuggevoli, implica vivere gli spazi in modo diverso. Marc Augé individua nella triade tempo-spazio-individualismo le «tre figure dell'eccesso»¹⁷⁵ a cui il mondo contemporaneo, in preda al processo di globalizzazione, è sottoposto. Il tempo subisce una forte accelerazione: il presente, appena vissuto, diviene subito parte del passato, generando un eccesso per la sovrabbondanza d'avvenimenti. I mezzi di comunicazione (informazione e trasporto) accorciano le distanze e accelerano i flussi, tendono a comprimere il tempo e lo spazio dell'esperienza nella sincronia e a dilatarlo nell'ubiquità: «abbiamo la sensazione di essere coinvolti da ciò che nello stesso momento accade all'altro capo della Terra. I media ci proiettano istantaneamente dall'altra parte del mondo».¹⁷⁶ Come conseguenza diretta di tutte le trasformazioni in atto si assiste alla diffusione dei “nonluoghi”, «Se un

¹⁷⁴ M. DE CERTEAU, *Culture in the Plural*, Minneapolis, 2001 [1. Ed. 1974], p. 17.

¹⁷⁵ M. AUGÉ, *Tra i confini: città, luoghi, integrazioni*, Milano, 2007, p. 53.

¹⁷⁶ Ibidem.

luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico, definirà un nonluogo»,¹⁷⁷ in cui si manifesta una sospensione delle categorie spaziali e temporali, come le stazioni ferroviarie, aeroporti, centri commerciali, autostrade. Luoghi di transito, di attraversamento veloce di soste brevi che connotano gli spazi del consumo di massa come anonimi e solitari. Ciò comporta una trasformazione dell'individuo, che non potendo più contare su punti di riferimento stabili, costruisce un sistema di valori basato sul proprio comportamento e le proprie azioni. «L'utente dei non-luoghi sfiora milioni di altri individui ma è solo... il paradosso della surmodernità è allora al suo culmine: nei non luoghi nessuno si sente a casa propria, ma non si è nemmeno a casa degli altri».¹⁷⁸ Il concetto di "sfera pubblica" esposto da Jurgen Habermas più di cinquant'anni fa, rappresenta tuttora uno strumento valido per comprendere il ruolo dei media nei cambiamenti della comunità. Nel suo saggio più noto "Storia e critica dell'opinione pubblica", il filosofo osserva come la sfera pubblica sia una sorta di zona cuscinetto, tra gli individui e lo Stato, composto da tre elementi: il dibattito politico, la cultura e il mercato.¹⁷⁹ L'autore conclude l'opera attirando molte critiche poiché se da un lato egli auspica la volontà di ricostruire una sfera pubblica di liberi individui che sia critica nei confronti della sfera politica, dall'altro non fornisce le indicazioni storico-sociali dovute per cui si concretizzi.

Una rilettura degli spazi pubblici viene fornita anche dal sociologo Zygmunt Bauman che svolge un'analisi su ciò che lui chiama "modernità liquida", un'epoca in cui la società e le sue strutture sono sottoposte al processo di disgregazione e fluidificazione, in cui i concetti di luogo, identità e confine si trasformano continuamente. Egli esamina il concetto di piazza e lo fa rientrare all'interno di «spazi pubblici ma non civili», insieme ai luoghi di consumo, ai non-luoghi e ai luoghi vuoti, affermando come essi condividano tutti l'essere «spazi che stimolano l'azione, ma non l'interazione».¹⁸⁰ La piazza, spazio aperto per eccellenza che sorge con la funzione di favorire l'incontro e la relazione, appare in realtà come vuoto e inospitale, che non invita a fermarsi, ma viene semplicemente attraversata di tanto in tanto dai passanti. «La

¹⁷⁷ M. AUGÉ, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, 1993, p. 73.

¹⁷⁸ M. AUGÉ, *Tra i confini...* cit., p. 40.

¹⁷⁹ J. HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, 1977, p. 44 sgg.

¹⁸⁰ Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Roma, 2002, [1. Ed., 2000], p. 107.

capacità di vivere con le differenze, e ancor meno quella di apprezzare tale modo di vita e di trarne benefici, non è una dote che si acquista facilmente e tanto meno viene da sé»,¹⁸¹ ma è una capacità che si acquista con il tempo e la pratica. Solo una comunità tesa all'incontro con l'altro e alla molteplicità, rifiutando l'omologazione, raggiunge una maggiore conoscenza di se stessa e delle diversità. A questo si aggiunge un tema molto presente nella nostra cultura e nel nostro pensiero fin dall'antichità: il concetto di confine. Da sempre la cultura ha continuato ad utilizzare i segni per dividere, classificare, distinguere, in modo da controllare e gestire le scelte umane. Zygmunt Bauman, in occasione della rassegna valenciana del 2009 "Confini. Passaggi delle arti contemporanee", sostiene che i confini che dividono lo spazio non siano pure e semplici barriere, ma interfacce tra i luoghi che separano, promuovendo incontri, interazioni e scambi in una definitiva fusione di orizzonti cognitivi e pratiche quotidiane. Si instaura un inevitabile incontro che porta al dialogo, pacifico o antagonistico, ma che comunque produce una stimolazione della conoscenza, in prospettiva di una maggiore familiarità e solidarietà reciproca.¹⁸² Sono dunque i luoghi di confronto e di incontro-scontro i veri spazi pubblici dove è possibile analizzare la socialità, capaci di attivare creatività e specificità operative.

La città diventa quindi parte attiva e rivelatrice delle trasformazioni in atto, non è più considerata come sfondo di avvenimenti, ma diviene l'evento, essa influenza il cittadino e ne viene influenzata, contribuendo in primo piano ai cambiamenti sociali.¹⁸³ «I contesti di interazione implicano costruzione di senso e riappropriazione culturale del territorio, si concentrano sull'attivare e mettere in relazione direttamente le azioni, costruendo reti sociali attraverso lo sviluppo di progettualità diffusa e di capacità di iniziativa...con l'evolvere di azioni nel tempo, ma senza essere istituzionalizzate. Si predilige l'elasticità, in grado di mantenere in relazione istituto e istituyente.»¹⁸⁴ Promuovere il primato dell'azione in quanto processualità includendo il conflitto come campo d'indagine per produrre nuove consapevolezze, tenendo sempre presente che «Il potere scaturisce fra gli uomini quando agiscono insieme, e svanisce appena si

¹⁸¹ Ibid., p. 118.

¹⁸² Z. BAUMAN, *Nascono sui confini le nuove identità*, in "Corriere della Sera", 24 maggio 2009, pp. 24-25.

¹⁸³ B. SECCHI, *La città del ventesimo secolo*, Bari, 2005, p. 7 e sgg.

¹⁸⁴ P. BOTTARO e C. CELLAMARE, *Alcuni incroci nel navigare a vista*, in E. Scandurra, C. Cellamare, P. Bottaro (a cura di), *Labirinti della città contemporanea*, Roma, 2001, p. 29.

disperdono». ¹⁸⁵ È necessario superare la dialettica di contrapposizione per mettere in relazione diversi aspetti e modi di ‘esserci’ e di conoscere, con la consapevolezza di essere costitutivamente ed esistenzialmente in relazione con gli altri e con la natura, imparando ad agire politicamente nella pluralità degli interessi delle culture, con la necessità di ricostituire un nuovo senso di fronte ai problemi dell’insignificanza dei luoghi (*sensemaking*). ¹⁸⁶

L’approccio *coevolutivo* elaborato da Richard B. Norgaard a fine secolo scorso risulta particolarmente convincente poiché propone un superamento delle categorie di dominio e di uniformità per riportare l’importanza del feedback nelle dinamiche di scambio tra uomo e ambiente. Egli suddivide il sistema sociale in diversi sottosistemi: conoscenza, valori, organizzazione e tecnologia, che, secondo l’autore, coevolvono l’uno con l’altro insieme a sistema ambientale. La coevoluzione implica che l’insieme dei sistemi e sottosistemi sia strettamente connesso e in continua evoluzione. «L’ambiente determina le modalità con cui il comportamento umano viene guidato da alternativi modi di conoscere, forme di organizzazione sociale e tipi di tecnologie; e allo stesso modo le modalità con cui gli individui conoscono, organizzano e agiscono, determinano le caratteristiche di una ambiente in evoluzione». ¹⁸⁷ In un approccio ecologico ed evolutivo la progettazione viene intesa come una forma di apprendimento collettivo che si sviluppa nell’interazione e che permette la costruzione di visioni più complessive, di una *Gestalt* più ampia. ¹⁸⁸ Si parla di doppio-apprendimento ossia di acquisire informazioni che vanno al di là della semplice comunicazione, per promuovere forme di apprendimento più sottili, collaterali, legate ai modi di interazione con l’altro e con il contesto, da cui derivano le abitudini mentali, gli atteggiamenti. ¹⁸⁹

Negli ultimi tempi si sono sviluppate molte riflessioni intorno alle problematiche dello spazio pubblico, amministratori e cittadini privati hanno cercato di promuovere interventi volti al loro ridisegno per migliorarne l’aspetto, la piacevolezza. Quasi tutte le iniziative però si orientano verso il potenziamento della qualità urbana in senso estetizzante quindi ripulendo, risistemando in un ottica di marketing urbano,

¹⁸⁵ H. ARENDT, *Vita Activa. La condizione umana*, Milano, 1994, [1. Ed., 1958] p. 147.

¹⁸⁶ P. BOTTARO e C. CELLAMARE, op. cit., p. 27.

¹⁸⁷ R. B. NORGAARD, *Sustainable development: a co-evolutionary view*, in “Futures”, December 1988, pp. 606-620.

¹⁸⁸ P. BOTTARO e C. CELLAMARE, op. cit., p. 30.

¹⁸⁹ Ibidem.

tralasciando molto spesso le profonde criticità che stanno alla base di problemi ben più importanti. Rosalyn Deutsche ascrive alla metà degli anni Novanta il problema della cosiddetta “estetica urbana” come discorso spaziale-culturale. E di come tutto ciò che concerne lo spazio pubblico necessita di un discorso quanto più interdisciplinare che spazi dall’arte all’architettura al design urbano, per poi includere teorie riguardanti la città, lo spazio sociale e pubblico.¹⁹⁰ I lavori con marcati caratteri di design urbano non sono programmati per imporsi visivamente sul contesto, ma per mimetizzarsi nell’ambiente costruito, per assolvere i compiti di utilità pratica.¹⁹¹

Se molte pratiche di arte pubblica negli anni Settanta si configurano come uno scontro radicale, l’essere dentro o fuori al sistema, che ha portato molti artisti a cercare canali alternativi a quelli istituzionali, negli anni Novanta il modello diventa più mimetico che oppositivo. Pratiche che riflettono più sul luogo specifico e non si pongono come modelli esemplari investiti di istanze di rinnovamento sociale, ma forme di sperimentazione di volta in volta discutibili e rinnovabili.¹⁹² Attraverso queste considerazioni è maturata l’idea che l’arte pubblica contemporanea possa aiutare a risignificare i luoghi, a ricostruire visioni alternative e a dar vita ad un linguaggio comune in grado di riattivare l’interesse verso la formazione di nuovi valori condivisi.

Martina De Luca individua tre differenti approcci all’arte pubblica contemporanea: l’approccio tradizionale che consiste nel posizionare opere d’arte nello spazio pubblico con la principale funzione di decorazione; una seconda tipologia tesa a migliorare l’integrazione dell’opera d’arte con lo spazio in cui viene posta, con la progettazione di nuovi spazi urbani, o le opere specifiche per gli ospedali e i mezzi di trasporto; per finire con il terzo approccio che si configura come il più interessante per le possibilità che possono scaturire, ossia l’arte pubblica che rientra in un più complesso piano di rigenerazione urbana e sociale,¹⁹³ argomento che cercherò di delineare nel prossimo paragrafo.

¹⁹⁰ R. DEUTSCHE, *Evictions: art and spatial politics*, Massachusetts 1996, p. XI.

¹⁹¹ G. ALTEA, *Il disagio dell’arte pubblica*, op. cit., p. 24.

¹⁹² C. BIROZZI-M. PUGLIESE (a cura di), op. cit., p. 35.

¹⁹³ M. DE LUCA, *Public Art: la politica culturale delle comunità*, in “Economia della Cultura”, 2003, vol. 1, pp. 89-98.

2. Torino e le complessità della post-industrializzazione

Torino negli ultimi anni continua a rappresentare una delle realtà più vive e continuative dal punto di vista culturale, preso a modello sia dal panorama italiano che europeo. Osservando l'evoluzione della città tramite le linee di condotta riportate nei piani strategici, è possibile individuare una direzione comune verso cui rivolgere le forze necessarie per rendere più dinamica la città e favorire nuove occasioni di sviluppo sociale ed economico. Una delle linee strategiche più ambiziose è promuovere Torino come "Città della Cultura" fondata su un reale "Sistema culturale" del territorio, una rete di istituzioni rivolte allo studio, alla ricerca e alla promozione dell'arte contemporanea.¹⁹⁴

La città di Torino possiede, allo stato attuale, 280 opere inventariate, di cui 82 di arte contemporanea, 23 sono le installazioni luminose semi-permanenti che rientrano nel programma "Luci d'Artista" e 52 opere murali di *Street Art*.¹⁹⁵

Dato l'ingente numero di installazioni mi limito a prendere in considerazione solamente i casi più significativi e strettamente connessi al desiderio di riqualificazione e rigenerazione.

Tra gli anni '80 e '90 a Torino si consuma una drammatica crisi: i licenziamenti della FIAT, che vedono l'espulsione di 150000 operai nell'arco del decennio, fanno sì che la *one company town* si riversi in nuovi settori, ma conosca anche nuove povertà. I quartieri operai, luoghi di forte identità e di una socialità intensa legata alla fabbrica, diventano quartieri critici e di concentrazione del disagio. A partire dalla constatazione della crisi dei tradizionali approcci di intervento pubblico sulla città- il piano urbanistico generale come strumento regolatore, la suddivisione per settori dell'azione attuativa e l'intervento pubblico nel settore della casa- si avvia in Italia, intorno al tema della riqualificazione urbana, una ricca sperimentazione a partire da alcuni nuovi strumenti come i "Programmi Complessi".¹⁹⁶ L'idea che ispira questa tipologia di programmi di intervento sta nella consapevolezza che non sia possibile fornire soluzioni settoriali a problematiche di tipo complesso come riqualificazione di una porzione di città, e

¹⁹⁴ TORINO INTERNAZIONALE (a cura di), *Il Piano strategico per la promozione della città*, Torino, 2000.

¹⁹⁵ http://blog.contemporarytorinopiemonte.it/?page_id=19826, consultato in data 1/12/2015

¹⁹⁶ S. GUERCIO, M. ROBIGLIO, I. TOUSSAINT, *Periferie partecipate: cinque casi di riqualificazione urbana a Torino (Italia)*, in "Ciudades" n. 8, Barcellona, 2004, p. 43.

dunque non sia sufficiente progettare e attuare azioni di edilizia urbana senza inserirle in una strategia di intervento finalizzata ad attenuare anche le forme di disagio sociale ed economico vissute dagli abitanti del territorio. La parola chiave è quindi integrazione, che va intesa sia come compresenza di diverse tipologie di soggetti, sia come coordinamento tra diversi livelli istituzionali e tra attori pubblici e privati. Sono una specificità torinese i “Piani di accompagnamento sociale” (PAS), che nascono con l’obiettivo di dare piena attuazione agli indirizzi di riqualificazione fisica e insieme sociale dei quartieri oggetti di intervento, con la previsione di una partecipazione attiva degli stessi abitanti. Il PAS è poi confluito nel quadro di riferimento europeo delineato con il lancio dei programmi “Urban”. I programmi Urban sono progetti integrati di riqualificazione urbana promossi dall’Unione Europea nell’ambito dei programmi di iniziativa comunitaria (PIC) con l’obiettivo di promuovere l’elaborazione e l’attuazione di strategie innovative per la rivitalizzazione sostenibile di centri urbani medio-piccoli o di quartieri degradati, e favorire lo scambio di conoscenze ed esperienze sulla rivitalizzazione dello sviluppo urbano della Comunità.¹⁹⁷

La città di Torino ha avviato negli ultimi vent’anni un importante processo di cambiamento e investimento delle politiche urbane, qualificandosi per la capacità di porre in essere una serie di progetti innovativi e sperimentando nuovi percorsi inediti di sviluppo con lo scopo di attivare relazioni fra pubblici diversi. La candidatura alle olimpiadi invernali, il potenziamento delle infrastrutture per la mobilità e la particolare attenzione volta all’ampiamiento dei servizi e della qualificazione dell’offerta culturale, proiettano la città ad una dimensione internazionale.¹⁹⁸ Le principali linee che hanno guidato le amministrazioni comunali a partire dall’inizio degli anni ’90 indirizzano verso il lancio della città come meta turistica implementando e articolando l’offerta culturale verso l’apertura all’internazionalizzazione, favorendo quindi l’attrazione verso attività economiche legate alle nuove tecnologie, molto spesso a discapito del “locale”. È stata inoltre perseguita una politica volta all’affermazione della città di Torino nelle reti europei attraverso il legame con Barcellona e Lione.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Ivi, p. 48.

¹⁹⁸ M. BAGNASCO, *Dieci anni di politiche per la cultura e lo sviluppo a Torino*, in F. De Biase, *L’arte dello spettatore. Il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*, Milano, 2008, p. 439.

¹⁹⁹ S. BODO e C. DA MILANO, *Torino*, in *Patrimonio e attività culturali nei processi di rigenerazione urbana*, ricerca svolta nel Marzo 2006 da ECCOM e Compagnia San Paolo per la partecipazione e progettualità nei processi di rigenerazione urbana, M. DE LUCA (a cura di), Torino, 2006, p. 26.

Il grande sforzo effettuato dalla città in occasione delle Olimpiadi invernali è uno dei fattori principali su cui si basa il cambiamento di Torino da città industriale chiusa in se stessa a città aperta verso il mondo esterno. Come osservano Giorgio Blessi e Laura Alborghetti esaminando il caso di Barcellona, Montreal e Sydney, tutte e tre sede dei Giochi Olimpici, l'evento ha prodotto profonde modificazioni ed impatti all'interno del sistema, attraverso trasformazioni urbane, e all'esterno per l'ampliamento del mercato turistico. Le tre città, che presentano caratteristiche demografiche e ed economiche molto simili, hanno visto mutare l'orientamento produttivo delle città metropolitane da un'economia basata sull'industria chimica, siderurgica e manifatturiera, ad un'apertura verso attività fortemente innovative, allo sviluppo del settore terziario, dei servizi, della tecnologia e della ricerca (migliore preparazione universitaria).²⁰⁰ Anche Torino sembra seguire una traiettoria molto simile a partire dagli anni Novanta, quando subisce cambiamenti radicali per la confluenza di molti fattori, investimenti statali nelle grandi opere, riconversione industriale, esposizione del mercato edilizio, ruolo attivo del Comune nella trasformazione urbana. L'approvazione del PRG (Piano Regolatore Generale) nel 1995 costituisce il punto di svolta nell'innescare la fase di riforma urbana. Il processo di trasformazione urbana che ha interessato e interessa ancora Torino si compone di tre linee operative: riorganizzazione del sistema di mobilità; trasformazione e rigenerazione sull'asse della Spina Centrale; recupero e riqualificazione ambientale/socioeconomica delle aree periferiche.²⁰¹

Con l'avvento del *Progetto Speciale Periferie* (1997)²⁰² viene esplicitata per la prima volta la funzione di riqualificazione urbana come mezzo che si avvale della «progettazione partecipata, prevalentemente praticate nei Paesi anglosassoni e da qualche tempo introdotte anche in Italia».²⁰³ In Gran Bretagna il ruolo dell'arte pubblica come strumento di rigenerazione urbana viene suggerito per la prima volta nel 1988 nel documento "Action for Cities", come mezzo «per affrontare i problemi della disoccupazione e alienazione nella città, e allo stesso tempo contribuire alla creazione di

²⁰⁰ G. TAVANO BLESSI-L. ALBORGHETTI, *Arte pubblica e aree urbane: il caso di Barcellona, Montreal, Sydney*, in "Economia della cultura", 2006, n. 3, p. 329.

²⁰¹ Ibidem.

²⁰² Il PSP nasce come ricerca-azione spinta da una forte carica innovativa e da un investimento politico molto forte, poiché rientra tra le sei priorità indicate dall'allora sindaco Castellani.

²⁰³ *Progetto speciale periferie: azioni di sviluppo locale partecipato*, Delibera del Consiglio Comunale dell'11 novembre 1997, p. 2.

una società senza divisione di classe e tollerante».²⁰⁴ Da allora in poi è diventato uno strumento essenziale per la rivitalizzazione dei contesti cittadini degradati in seguito alla de-industrializzazione e un bisogno di creare un nuovo dialogo tra la pianificazione della città, la sua architettura e gli spazi di interazione sociale.²⁰⁵ In Gran Bretagna l'*Art Council* istituisce nel 1978 il primo piano governativo di arte pubblica e M. Miles osserva come in Inghilterra la maggior parte della public art è stata commissionata con fondi pubblici, circa il triplo rispetto ai fondi provenienti dal privato «*Public art is the major area of state patronage*».²⁰⁶ In un paese come l'Italia in cui vi è una lunga tradizione familiare come modello di comunità prevalente, tanto a livello economico che psicologico-affettivo, in cui l'individuo nella sua sfera privata è indifferente e magari infastidito dalla sfera pubblica di pertinenza civica, l'arte pubblica si inserisce nella modalità di trovare un nesso, legame di relazione tra le persone che abitano gli stessi luoghi e usano gli stessi spazi comuni. Per costruire un'identità collettiva nello spazio pubblico l'arte «opera in questo caso soprattutto attraverso forme *audience-specific* piuttosto che *site-specific*»,²⁰⁷ tesa maggiormente all'ascolto e a stabilire contesti di relazione, che alla ricerca di equilibrio fra arte e architettura.

Ritornando al PSP, per quanto concerne la cultura, le politiche di intervento si sono orientate lungo quattro direttrici fondamentali: teatro come strumento per lo sviluppo delle comunità; installazioni artistiche; uso per funzioni di tipo culturale per tutte le parti della città; sviluppo di pratiche di consolidamento della storia e memoria.²⁰⁸ In merito alla cosiddetta rigenerazione partecipata «utilizza il patrimonio conoscitivo degli abitanti e degli utenti e consente perciò di costruire una storia inedita del quartiere; garantisce la trasparenza del processo di costruzione della domanda sociale, non ingessa la domanda sociale sulle possibilità reali di intervento, ma impegna tutti gli attori al reperimento delle risorse».²⁰⁹ Il Progetto Periferie è una proposta di sviluppo complessivo del territorio torinese che si propone di superare la dualità centro-periferia, consentire un miglioramento delle qualità di vita degli abitanti, accrescere gli

²⁰⁴ R. COMUNIAN, *Public art e periferia in Gran Bretagna: tra identità e rigenerazione*, in "Economia della cultura", 2006, n. 3, p. 303

²⁰⁵ Ibidem.

²⁰⁶ M. MILES, op. cit., p. 3.

²⁰⁷ M. LAVANGA-S. PASTORINO, *Arte pubblica e pianificazione urbana nell'esperienza olandese*, in "Economia della cultura", 2006, n. 3, p. 322.

²⁰⁸ M. DE LUCA-C. DA MILANO, *Il patrimonio e le attività culturali nei processi di rigenerazione urbana*, "Economia della cultura", 2006, n. 3, p. 374.

²⁰⁹ *Progetto speciale periferie*....op. cit., p. 3.

incentivi per permettere il ripristino di attività economiche locali e la creazione di posti di lavoro, mediare attraverso il confronto su problematiche comuni per identificare un interesse collettivo che miri al recupero dell'identità e del senso di appartenenza. Ripensare la periferia significa riflettere sui mutamenti avvenuti nella città contemporanea, in grado di accogliere cambiamenti e trasformazioni in maniera socialmente ed economicamente produttiva.²¹⁰ Sviluppare una città policentrica sembra essere una soluzione ottimale per dare la possibilità di crescita e sviluppo locale, sperimentando possibili soluzioni e modelli innovativi. Inoltre, l'applicazione del criterio di multifunzionalità porta residenza, tempo libero e lavoro che possono essere collegati temporalmente e spazialmente, per consentire risparmi di tempo ed energie.²¹¹ L'intervento viene concordato con le Circoscrizioni amministrative, con le quali si stipula un protocollo di collaborazione, per promuovere un approccio basato sulla partecipazione e il coinvolgimento degli attori locali e degli abitanti. Per aumentare l'operatività del programma viene costituito un laboratorio di operatori provenienti da diverse discipline -architetti, storici dell'arte, antropologi, tecnici comunali, volontari, singoli cittadini- con lo scopo di registrare necessità e suggerimenti, per diventare proposte d'intervento, che Comune e Circoscrizione prenderanno in considerazione.

²¹⁰ M. DE LUCA-C. DA MILANO, op. cit., p. 371.

²¹¹ Ibid., p. 372.

3. Pratiche artistiche per rimappare il territorio

Artisti e architetti accortisi dei cambiamenti territoriali in atto, decidono di lavorare in simbiosi per indagare con più completezza gli interstizi poco visibili del quotidiano che disegnano sul territorio i rituali di identità e relazione fra gli abitanti. Si sviluppano allora pratiche performative di esplorazione e di viaggio che implicano il desiderio di conoscere direttamente e a fondo il territorio, coinvolgendo diversi attori presenti sul territorio non secondo le tradizionali modalità di progettazione. Più che un perimetro circoscritto, il sito pubblico dell'arte è un percorso, un *terrain vague* che è lo spazio dell'erranza e del passaggio, un luogo instabile, un territorio liquido del cambiamento.²¹² Camminare è una forma d'arte che ha una lunga storia che passa per il movimento Dada, i surrealisti, i situazionisti, difficilmente entra nella storia dell'arte ma è a tutti gli effetti una pratica estetica. Perdersi è fondamentale in questo senso perché inevitabilmente si rischia di inciampare in luoghi inaspettati, sconosciuti, che arricchiscono la nostra mappa mentale della città.

«Chi perde tempo, guadagna spazio».²¹³ È questo ciò che sostiene Francesco Careri, membro di “Stalker/Osservatorio Nomade”, e scrittore del saggio “Walkscapes. Camminare come pratica estetica”. Egli sostiene che il vero senso della città non sarebbe da ricondursi alla nascita dell'agricoltura e alla sedentarietà, bensì alla necessità delle popolazioni nomadi che per prime modificano la superficie terrestre con il loro errare. Esplorare la città come atto conoscitivo e soprattutto generativo di spazi e identità. Questo modo influisce sulle nostre attitudini ad interagire e a pensare in maniera interattiva e costruttiva con gli altri soggetti con cui entriamo in relazione

Una formazione non normativa, ma aperta a tutti i saperi, i collettivi che delinea ora sono ispirati dalle idee radicali di Guy Debord e dei Situazionisti, ma anche da figure ad essi più vicine come Corrado Levi ed Ettore Sottsass.

Così la ricerca architettonica si spinge verso il bisogno di non-costruire, di non lasciare segni pregnanti, immutabili e tangibili, ma di reinventarsi in partec alternative, spesso effimere e transitorie. Percorrere a piedi le periferie e le campagne, rileggere gli spazi e le identità marginali, indirizzare la gente in luoghi dimenticati allo scopo di ripristinare

²¹² V. ZULIANI, *Esposizioni, emergenze della critica d'arte contemporanea*, Milano-Torino, 2012, p. 64.

²¹³ Parole tratte dalla video intervista a Francesco Careri su “Architettura e Critica”.

un collegamento tra luogo e abitanti, palesando l'inadeguatezza dei linguaggi disciplinari e la necessità di vivere i luoghi in prima persona.²¹⁴

“Città Svelata” a Torino nasce in seguito ad un’esperienza diretta e professionale di Maurizio Cilli e Maurizio Zucca chiamati all’interno dell’Ufficio del “Piano Regolatore”. La “Gregotti Associati” affida loro il compito di compiere, sulla scorta di esperienze svolte all’estero, una ricognizione a tappeto di tutta la città e di eseguire la mappatura di tutti i beni costruiti nel dopoguerra, da cui nasce un dossier con foto e informazioni sulla condizione in cui verteva l’opera in quel momento. «La cosa interessante è che le valutazioni venivano fatte per i “caratteri ambientali” ossia la capacità degli edifici di entrare in relazione con lo spazio pubblico, il dato era quello di fare in modo che nascessero nei quartieri degli ambiti dove si poteva riconoscere nello specifico una valenza nel diventare centri commerciali naturali».²¹⁵ Si avverte il potere distruttivo della sovrapposizione della grande distribuzione nel tessuto misto del commercio al dettaglio con il conseguente impoverimento della qualità dello spazio pubblico. Un collettivo che arriva ad inglobare 8 personalità provenienti da differenti discipline che conoscono a fondo la città e promuovono una campagna di prefigurazioni come paradigma di fenomeni più allargati. “Città Svelata” comincia costruendo abusivamente due ponti tirando dei cavi da un lato all’altro di uno dei due fiumi di Torino, il Sangone, che sono serviti per un’intera estate a collegare le due sponde lungo un tratto che ne era sprovvisto, rendendo più facile l’utilizzo di una zona che, spontaneamente, era diventata un luogo di passeggio. «Con quest’iniziativa si sviluppa l’idea di “svelare” luoghi che normalmente non sono noti o che sono difficili da raggiungere, il fenomeno più esemplare che riscuote un enorme successo è l’evento alle OGR, Officine Grandi Riparazioni [Figg. 31-32].²¹⁶ Un allestimento complesso che dava la possibilità di conoscere il luogo, sconosciuto alla quasi totalità delle persone, poiché abbandonato e destinato alla demolizione. Un commiato che possedeva un certo grado di drammaturgia poiché erano state messe in mostra le testimonianze degli ex operai, la musica dei tamburelli risuonava cupa all’interno delle lunghe campate. In un sol giorno entrarono più di diecimila persone e molti collezionisti decisero di prestare

²¹⁴ A. PIOSELLI, *Indizi Urbani*, in G. Norese (a cura di), *Oreste alla Biennale...* op. cit., p. 180.

²¹⁵ Intervista personalmente svolta a Maurizio Cilli in data 1 Dicembre 2015.

²¹⁶ Per un interessante reportage fotografico visitare il sito: <http://divisare.com/projects/4704-maurizio-zucca-abitare-le-ogr>

per l'evento un Tony Cragg, un Hamilton...». [Fig. 33]²¹⁷ Il progetto “Luoghi da svelare” è iniziato ufficialmente con un evento pubblico in uno dei quartieri a edilizia popolare di Torino nel 1994. Da allora “Città Svelata” continua a progettare eventi in una borgata di periferia (quartiere Le Vallette, evento “De Paura”). Inoltre sviluppano una serie di attività anche al di fuori della città, un progetto di pellegrinaggio e connessione a piedi per le “strade del sale” (quelle dei contrabbandieri, che uniscono la costa ligure con i centri della pianura piemontese) e con un'esplorazione e un *mapping* clandestino dell'amiantifera del Canavese. La città, per il gruppo “Città Svelata”, si rivela come uno spazio dello stare interamente attraversato dai territori dell'andare.²¹⁸

La rilevanza di questi interventi non consiste nella riscoperta di luoghi fine a se stessa, ma nel riuscire a portare in quel dato luogo delle persone, a instillarne la curiosità: se si ha la possibilità di far succedere qualcosa in presa diretta, è possibile trasformare lo spazio e creare relazioni, mossi dall'imprevedibilità di ciò che non si conosce. L'esperienza di “Città Svelata” termina nel 1999 quando la traiettoria delle amministrazioni è completamente mutata e non coincide più con quella del gruppo. «La città del lavoro viene cancellata e si dà volano all'edilizia come unico motore di sviluppo della città, quindi ora si trovano quartieri che possiedono tipologie costruttive antiche, per i quali non c'è stata innovazione edilizia, abbiamo perso tutti gli spazi di flessibilità e reversibilità per il lavoro tradizionale e le piccole imprese, autentica risorsa storica della nostra cultura tecnologica, scientifica e creativa».²¹⁹

Un altro collettivo che considera il viaggio come una costante dei suoi progetti è “Cliostraat”,²²⁰ nato a Torino nel 1991 che punta alla contaminazione tra arte, architettura e design. Il gruppo compie, a metà anni Novanta, la ricognizione della Pianura Padana e la perlustrazione a piedi delle periferie della città (progetto “Moto Perpetuo”, per l'edizione torinese della Biennale dei Giovani Artisti del Mediterraneo, assieme a “Stalker”, collettivo romano²²¹) realizzando anche guide e libretti fondati

²¹⁷ Intervista personalmente svolta a Maurizio Cilli in data 1 Dicembre 2015

²¹⁸ F. CARERI, op. cit., p. 134.

²¹⁹ M. CILLI, *Torino, le rovine*, in “Doppiozero”, 10 aprile 2013.

²²⁰ Per approfondire la filosofia del collettivo consultare il sito: <http://www.italian-architects.com/it/cliostaat>, in data 20/11/2015

²²¹ Collettivo di artisti ed architetti nato durante l'occupazione della facoltà di architettura a Roma nel '90, che solo nel 1995 si daranno il nome di *Stalker*. LA loro prima operazione sarà rendere omaggio alla morte del maestro Robert Smithson che nel '69 aveva colato l'asfalto giù da un dirupo nei pressi di Roma. Mettono al principio del loro operare la consapevolezza che ogni progettualità sia destinata a soccombere ed a disintegrarsi. (A. DETHERIDGE, op. cit., p. 246).

sulla rilettura soggettiva dei percorsi e degli spazi. Nel '98 prendono possesso di uno dei cinque pullman di linea diretti a Stradarolo, e durante il viaggio, regalano al pubblico degli occhiali "Vista Capri", che al posto delle lenti diapositive di vari luoghi del mondo. Attraverso questa operazione indicano l'immaginazione quale possibile viaggio, sollecitando un nuovo modo di rapportarsi all'ambiente quotidiano. «Abbiamo sempre cercato di realizzare progetti che avessero una certa quota di utopia, di fantasia, e che quindi suggerissero l'idea del viaggio a diversi livelli, non solo nel senso fisico, ma anche mentale, fantastico, coinvolgendo cinema, musica, fumetti...». ²²²

Il "Piercing" (1996) [Fig. 34], opera pubblica permanente in piazza Corpus Domini, ideata da "Cliostraat" insieme a Corrado Levi, applicato alla facciata di un palazzo del centro storico di Torino è un'applicazione ironica di 'svecchiamento' e suggerisce di vedere la città come pelle sulla quale intervenire. Il collettivo ha sempre cercato di non perdere il rapporto con il sogno e con il gioco, approfondendo il potere immaginifico delle arti, così come nei progetti di un edificio a forma di gufo o a forma di cuore derivano dal desiderio di contaminare l'architettura con i volti dell'immaginario attuale.²²³ Il campo urbano è il campo in cui si attua il mutamento sociale ed economico, in cui l'artista procedendo per singole esperienze propone una definizione alternativa che fa leva sull'immaginario come strumento di coesione. Anche il «consapevole inutilizzo» dell'arte, espressione coniata dal gruppo "Osservatorio Nomade"²²⁴ per il progetto "ON/Laguna" a Venezia, nell'ambito di "Citying",²²⁵ la libertà dell'arte di non essere funzionale procede nella direzione opposta rispetto ad un mondo regolato dalle logiche di profitto e da sistemi oppositivi.²²⁶

Un'operazione che si ascrive alla volontà di rimappare il territorio teso a ricomporre un mosaico di memorie, è "Stolpersteine", "pietre d'inciampo", la più vasta opera memoriale d'arte pubblica al mondo,²²⁷ geniale invenzione dell'artista tedesco Gunter Demnig, che ha l'obiettivo di tradurre la cifra astratta e incommensurabile di

²²² A. PIOSELLI, op. cit., p. 181.

²²³ Uno dei più famosi progetti architettonici del gruppo prevede il "rovesciamento della Mole Antonelliana": C. Levi-Cliostraat, *La Mole rovesciata*, Torino 1995.

²²⁴ Osservatorio Nomade, emanazione di Stalker, diventa un network teso a raggruppare persone e istituzioni attorno al tema delle migrazioni e della ricostruzione della memoria nella dislocazione.

²²⁵ R. CALDURA (a cura di), *Citying: pratiche creative di fare città*, Venezia 2005, pp. 69-74.

²²⁶ B. PIETROMARCHI (a cura di), *Il luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Barcellona 2005, p. 10

²²⁷ Documentario *Stolperstein* di Dorte Franke (Hanfgarn & Ufer, 2008) per gentile concessione del Goethe-Institut di Torino.

dieci milioni di pietre dedicate agli altrettanti individui morti ingiustamente nei campi di concentramento nazisti. Questo progetto può essere visto, come tutto il lavoro di Demnig, come *Aktionskunst* o action art, che oltrepassa le istituzioni artistiche per approdare allo spazio pubblico attraverso la sua dimensione performativa e politica.²²⁸ Le *Stolpersteine*, concepite nel 1993 e installate senza autorizzazione per la prima volta a Colonia nel '95, ad oggi risultano un monumento diffuso di enorme risonanza che attraversa Germania, Austria, Ungheria, Paesi Bassi, Ucraina, Italia e che conta oltre 56000 “pietre” (cifra aggiornata agli inizi del 2015), la cinquantamillesima pietra è stata posta proprio a Torino [Fig. 35]. La memoria consiste in una placca d’ottone, della dimensione di un sampietrino, dove viene inciso il nome, la date e la sorte dei deportati del Terzo Reich. Posta al di fuori dell’ultimo luogo di residenza o nel luogo dove ora risiedono i parenti più stretti. Le pietre commemorano le vittime in quanto individui, tentando un atto di risarcimento, a chi si voleva ridurre soltanto a numero, con l’iscrizione “Hier wohnte...(qui visse)”. La grandezza dell’opera e la portata di significato stanno anche nella ritualità toccante dell’operazione della posa, la quale viene commissionata dai parenti della vittima che si occupano del costo dell’intervento, e prevede l’artista in persona che, insieme a tutti coloro che vogliono assistere, procede all’installazione delle pietre in un momento di commozione solenne.

Nella contraddizioni in termini del suo essere un “monumento diffuso” risiede la sua grandezza: proprio la sua espansione orizzontale, a macchia d’olio, ne fa la sua grandezza e potenzialità infinita e senza confini.²²⁹ Quest’opera ricorda molto da vicino quella di Jochen Gerz “2146 pietre. Monumento contro il razzismo”, inaugurato nel 1993 a Saarbrücken, ed è già concepito come “monumento invisibile”. Degli 8000 sanpietrini che compongono la piazza 2146 vengono illegalmente divelti e incisi alla base con altrettanti nomi di cimiteri ebraici tedeschi esistenti nel 1939, poi nuovamente interrati e resi invisibili. Unica traccia resa visibile è la rinomina a “piazza del monumento invisibile”. A differenza dell’opera di Demnig i nomi qui non si leggono, Gerz ritrova quindi nella sublime rimozione dell’opera, l’unica sua possibilità di emersione, poiché come insegna Freud il rimosso ossessiona sempre.²³⁰

²²⁸ D. OSBORNE, *Mal d’archive: On the Growth of Gunter Demnig’s Stolperstein-Project*, in “Paragraph” vol. 37, 3, November 2014, p. 377.

²²⁹ A. ZEVI, *Monumenti per difetto: dalle Fosse Ardeatine alle pietre d’inciampo*, Roma 2014, p. 174.

²³⁰ G. WAJCMAN, *Un monumento invisibile*, in C. Baldacci- C. Ricci, op. cit., p. 46.

4. Programmi artistici: tra valorizzazione e promozione territoriale

Parallelamente si sviluppa un filone di iniziative intraprese da varie associazioni per promuovere e diffondere la produzione di giovani artisti al di fuori dei consueti spazi istituzionali. Un primo esempio si può indentificare nel progetto del 1996 “I Murazzi dalla cima”, promosso dalla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo e dal Comitato per la Valorizzazione dei Murazzi di Torino, e curato da Angela Vettese. L’artista designato ad elaborare il progetto è Massimo Arienti,²³¹ che sviluppa una serie di installazioni, concepiti come servizi utili per i cittadini. Egli organizza il lavoro in tre fasi: nella prima elabora una serie di progetti ipotetici che propone alla comunità; nella seconda inizia con l’esecuzione effettiva del lavoro producendo una serie di docce e nebulizzatori di acqua fredda, un contenitore di rettili di plastica, cassonetti per raccogliere i rifiuti, una colonna di polistirolo sulla quale vi è posto per uno “stilita”, ossia per chiunque voglia salirvi e utilizzarla come luogo meditativo [Fig. 36]; nella terza fase l’artista passa il testimone agli abitanti della città che sono invitati a servirsi delle diverse installazioni, in questo modo il rispetto nei confronti dell’opera d’arte si pone come possibilità di utilizzo diretto dell’opera.²³²

Un altro esempio si ha nel 1997 con il Premio “Torino Incontra...l’arte: una porta per Torino” promosso dal Centro Congressi della Camera di Commercio, dalla Compagnia San Paolo, dalla fondazione CRT e coordinato dall’Associazione Arte Giovane. Si tratta di un approccio che volge il suo sguardo alla ricerca di nuovi artisti e all’installazione di opere a carattere temporaneo da collocare in diversi luoghi della vita urbana, con lo scopo di concederle in comodato alla Galleria d’Arte Moderna.

Il lavoro di Enrica Borghi viene scelto come vincitore nel 1997, con un’opera raffigurante una “Venere” insolita [Fig. 37], ricoperta da centinaia di unghie finte di diversa tonalità di rosso. L’interesse allo scarto e al recupero di oggetti quotidiani, una

²³¹ Stefano Arienti, vive e lavora a Milano, ed è attivo come artista dagli anni Ottanta. Il suo linguaggio artistico è ispirato ai movimenti dell’arte povera e concettuale. Interessato a sperimentare diversi materiali, il libro e la carta in primis, che vengono trasformati attraverso interventi minimi e sistematici. Dal 1995 i libri assumono grandi dimensioni, arrivando ad interagire con lo spazio urbano. Egli è interessato a coinvolgere la partecipazione del pubblico durante gli interventi, che è invitato a usufruire delle sue installazioni.

²³² Fondazione Sandretto Re Rebaudengo “I Murazzi dalla cima”, consultare il sito: <http://www.fsrr.org/mostre/i-murazzi-dalla-cima-stefano-arienti/>

modalità operativa che narra in chiave autoironica gli stereotipi a cui è intrappolata la figura femminile nel mondo contemporaneo. La divinità dell'opera non risponde più ai canoni dell'icona universale per antonomasia, che ora appare ricoperta da squame, a denuncia delle deformazioni a cui è soggetta la bellezza se portata all'eccesso. Un'opera che rientra nella *trash-art*, in cui convergono le riflessioni sulla chirurgia estetica, ma anche sui rattoppi del decoro urbano che sono troppo spesso scadenti e a poco costo, come se dovessero riempire le città nella stessa modalità con cui un privato adorna il suo giardino.

Il processo di estetizzazione in atto nella contemporaneità inizia dal corpo, e attraverso la modificazione di esso scaturisce la ricerca spasmodica di un miglioramento teso all'eccesso: protesi e innesti tecnologici per ingannare e lasciarsi ingannare. Esistono tutta una serie di studi sull'influenza che il corpo subisce durante l'evoluzione tecnologica, e Geert Lovink nel lontano 1995 dirà come «*the human evolution is fundamentally intertwined with technological developments...Humanity has co-evolved with its artifacts. Genes that are not able to cope with this reality will not survive the next millennium*».²³³ Questa visione apocalittica viene espressa molto bene dall'opera di Borghi che «indaga il rifiuto come mappa per descrivere il nostro aspetto più intimo e personale».²³⁴ Il percorso dell'artista si sposta sempre di più verso la costante ricerca del riutilizzo dei rifiuti che le garantirà l'apertura al grande pubblico attraverso due opere prodotte per il programma "Luci d'Artista". Le "Palle di Neve" del 1998 sono sfere luminose, sospese per le strade della città, costituite di materiale riciclato da bottiglie di plastica, che grazie alla loro trasparenza e rilucenza, sono una delle poche opere di Luci d'artista apprezzabili anche di giorno.²³⁵ L'altra opera "Mosaico" del 2007, conta 150 pannelli, ottenuti sempre attraverso bottiglie di plastica riciclata, colorano la città di nuove forme. «In queste operazioni è chiara la volontà di fare dell'arte uno strumento di conquista, di costruzione e, perché no, di parziale soluzione ad alcune problematiche».²³⁶

²³³ G. LOVINK, in M. Fernandez, *Postcolonial Media Theory*, in "Art Journal", Vol. 58, No. 3 (Autumn, 1999), pp. 58-73.

²³⁴ Intervista rilasciata da Enrica Borghi a Lucrezia Naglieri, in *La Trash Art e la responsabilità sociale dell'artista contemporaneo: il caso di Enrica Borghi*, Tesi di Laurea dell'Università degli studi di Bari (rel. Prof. Christine Farese Sperken), Bari 2010, p. 13.

²³⁵ D. LANZARDI, op. cit., p. 122.

²³⁶ D. BIGI, *Enrica Borghi*, "Arte e critica", n. 24, ottobre-dicembre 2000, p. 25.

Un'altra modalità di acquisizione di opere d'arte pubblica nel territorio avviene a fronte di accordi pubblici-privati all'interno di progetti di riqualificazione. Questo è il caso di Costas Varotsos, l'artista selezionato dall'impresa Dioguardi S.p.a., che fa "scegliere" ai cittadini l'opera entro tre possibili modelli diversi che vengono esposti nello "Spazio Cit-Turin cantiere evento". Nel 1999 inizia la posa delle lastre di vetro, per arrivare ad una struttura astratta "La Totalità" somigliante a un vortice composto dalla sovrapposizione di lastre triangolari di vetro montate su un lungo perno inclinato d'acciaio, alla base del quale zampilla l'acqua [Fig. 40]. «La dimensione di un lavoro dipende sempre dalle relazioni che stabilisce con le altre dimensioni che puntualizzano lo spazio intorno. Non si tratta di dimensioni numeriche ma di dimensioni che nascono dalla stratificazione storica e culturale dello spazio su cui devo intervenire: nella scultura è importante lo spazio intorno e l'energia che riesce a trasmettere, diventando parte della stratificazione storica e culturale del luogo dove è collocata».²³⁷ Quest'opera ora è impacchettata da più di un anno perché sono state riscontrate varie anomalie alle giunture delle lastre e il suo futuro è ancora incerto.²³⁸ Il comune sta prendendo provvedimenti per capire se sia possibile una sua manutenzione a basso costo, o se l'unica opzione sensata sia demolire l'opera, cosa che ha suscitato le minacce dell'artista pronto a denunciare il Comune qualora l'opera non tornasse al suo aspetto iniziale.

La normativa vigente del Comune di Torino non accetta donazioni da parte di artisti, che rimangono gli effettivi proprietari delle opere, mentre per alcune opere già installate o casi specifici di futura installazione opera il regolamento dei Beni Comuni mutuato dal Comune di Bologna mediante la stipula di patti di collaborazione tra amministrazione e cittadini per la manutenzione partecipata di beni mobili e immobili.²³⁹ Ciò che si auspica è un miglior impiego delle risorse verso una tutela continuativa, per non dissipare le scarse disponibilità rimanenti e aggravare la situazione dovuta ai gravi tagli manutentivi. Non si può prescindere dal tema della conservazione nella realizzazione di opere d'arte pubblica.

²³⁷ G. Bonomi intervista Costas Varotsos in "Titolo", Anno 22, Numero 63, autunno 2011, reperibile su UnDo.Net: <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1327588714>, in data 26/09/2015.

²³⁸ *Piazza Benefica: si smantella l'installazione di Costas Varotsos*, in "La Stampa", 26/09/2015.

²³⁹ Delibera del Consiglio Comunale per il *Regolamento sulla collaborazione tra cittadini e amministrazione per la cura, la gestione condivisa e la rigenerazione dei beni comuni urbani*, 12 maggio 2015.

Molte polemiche sorgono proprio dal fatto stesso di creare opere che poi non si potranno conservare in modo adeguato, come accade nel 2010 all'opera di Arnaldo Pomodoro, "Triade" [Fig. 41], posta all'ingresso della città. Le tre monumentali torri che compongono l'opera, vengono rimosse perché non sono più grado di garantirne la durata e ancora più gravemente la sicurezza e l'incolumità pubblica, per mancanza di fondi per la manutenzione. Errori di questo tipo non dovrebbero più esistere dal momento che è possibile prevedere una manutenzione scadenzata in grado di garantire un decoro adeguato alle caratteristiche del monumento. Per questa ragione «i restauratori dovrebbero lavorare a stretto contatto con l'artista e il curatore per scegliere la tecnica migliore di applicazione della superficie dipinta ed avere la certezza di adeguarsi perfettamente alla colorazione originale».²⁴⁰

Nella convinzione che l'arte contemporanea debba uscire dalle gallerie e dai musei, l'"Associazione Artissima", nell'ambito del programma culturale di promozione e sviluppo dell'arte contemporanea e con la collaborazione dell'Assessorato per l'Ambiente e lo Sviluppo Sostenibile, decide di promuovere un progetto di durata pluriennale che miri a dare un nuovo volto al territorio.²⁴¹ La prima iniziativa del progetto è stata nel 1998 il concorso internazionale "Pareti ad Arte". Le pareti oggetto dell'intervento sono centro storico, barriera di Milano e Lingotto, tre contesti molto differenti. Dei tre progetti vincitori, tramite Bando di Concorso, solo due, "Inside Out" di Marcus Kreiss e "Waves of wanting", di Nancy Dwyer, sono stati realizzate nel 2001.

"Inside Out" è un dipinto murale privo di colori, di cui vengono tracciati solo i contorni degli interni. L'intervallo tra interno ed esterno, lo spazio pubblico che valica lo spazio privato in punta di piedi. Un'opera che intende far riflettere sulla prossimità fra vita pubblica e privata, della trasparenza celata del domestico, dello spazio personale, dei ricordi, sia concretizzabile solo se messo in relazione con il suo lato pubblico, aperto all'esterno e agli altri [Fig. 42].

"Waves of wanting" si compone di sei liste ondulate di alluminio che proiettano sulla parete, secondo il principio delle meridiane, la parola "più" in cinque lingue diverse. Un'opera che ben si adatta all'edilizia locale, per il tradizionale motivo della

²⁴⁰ A. RAVA, *La conservazione dell'arte pubblica: alcuni casi a confronto*, G. Cassese (a cura di), *La conservazione dell'arte pubblica in Italia...* op. cit., p.136.

²⁴¹ TORINO INTERNAZIONALE (a cura di), *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale: prospettive per la città e l'area metropolitana*, ottobre 2004, Città di Torino, Torino, p. 71.

ringhiera. L'opera pone l'accento sulla questione dell'insufficienza delle risorse umane a fronte delle infinite problematiche della vita, segno della costante propensione umana al desiderio. Si tratta di un intervento sensibile e silenzioso, animato da una fisicità subliminale, inconsistente poiché ciò che genera sono ombre che si dilatano e si restringono, cambiando con il trascorrere della giornata [Fig. 43].

Dal 1995 si inserisce nella storia di Torino il MAU-“Museo d'Arte Urbana”,²⁴² il primo progetto in Italia intenzionato a dar vita ad un insediamento artistico permanente all'aperto, collocato all'interno di un grande centro metropolitano come Torino. Si tratta di un'iniziativa che nasce dal basso, per l'interessamento fondamentale dimostrato in tutti questi anni dagli abitanti, che sono i principali sostenitori. Il comitato di riqualificazione urbana impegnato nella rivalutazione delle caratteristiche peculiari architettoniche del Borgo Campidoglio tale da farne “un paese nella città”, hanno avuto l'intuizione di allargare la sfera d'intervento ad opere artistiche. Gli esordi non sono per niente facili, ma i risultati di oggi si possono dimostrare con 108 opere murarie prodotte alle quali si aggiungono le 36 costituenti la Galleria Campidoglio, per un totale di 144 opere, realizzate da 93 artisti [Figg. 44-45]. Una delle principali caratteristiche è l'aver accostato il lavoro di personalità affermate al coinvolgimento di giovani artisti dell'Accademia Albertina. Va ricordato inoltre il concorso svoltosi nel 1998 che porta alla selezione di 10 autori scelti fra molte accademie italiane con la realizzazione di altrettante opere.²⁴³

Esistono molte motivazioni sociali per cui scaturiscono progetti di arte pubblica «*public art serves many purposes, but none can have more point and dignity than that of investing a public space with a renewed vitality, extending its availability as a place to be, in which a sense of identity, and of the possibilities of the civil life, are enhanced*».²⁴⁴ Anche nel caso appena illustrato del MAU, lo spazio pubblico di un quartiere ai margini della città ma non ancora periferia, viene investito di una vitalità nuova e, per ora, non si sono manifestati fenomeni di *gentrification*, come si aspetterebbe la storica dell'arte statunitense Rosalyn Deutsche che nel suo testo “Evictions, Art and Spatial Politics” del 1996. Deutsche critica in maniera radicale

²⁴² Per un aggiornamento sempre puntuale: <http://www.museoarturbana.it>

²⁴³ D. LANZARDO, op. cit., p. 94.

²⁴⁴ M. GOODING, *Public: art: space. A decade of public art commissions agency 1987-97*, London 1997, p. 13.

l'estetizzazione e l'utilizzo dell'arte negli spazi pubblici, come modalità di esclusione di alcune frange della società.²⁴⁵

²⁴⁵ R. DEUTSCHE, *op. cit.*, p. 70.

5. L'evento come pratica d'arte pubblica: il caso "Luci d'artista"

Nel '97 grazie ad una felice intuizione di Fiorenzo Alfieri,²⁴⁶ nella veste di assessore al Commercio e alla Promozione della Città, insieme a Ida Giannelli, allora direttrice del Castello di Rivoli, e da Pier Giovanni Castagnoli con Riccardo Passoni, rispettivamente direttore e vicedirettore della GAM di Torino, nasce "Luci d'artista", esemplare e imitato progetto d'arte pubblica. Il precedente storico di "Luci d'artista" si può scorgere nella "Parata Luci Milano", coordinata da Bruno Munari, che si svolse a Milano nel dicembre 1962. L'idea di illuminare la città nasce da un'esigenza concreta richiesta al Comune da parte del mondo del commercio. Il progetto infatti sfrutta l'opportunità data dalla consuetudine di decorare le strade cittadine con luminarie, durante il periodo delle festività natalizie, per farne l'occasione di un grande evento artistico capace di coniugare l'incontro di un vasto pubblico e alcune significative espressioni della sensibilità artistica contemporanea. Viene meno in questo modo il divario che ancora esiste tra arte contemporanea e vasto pubblico. Una pluralità di artisti in Europa e America dalla fine degli anni Sessanta ha fatto della luce uno strumento rilevante della loro produzione: negli USA Richard Serra, Dan Flavin, Joseph Kosuth e in Italia Mario Merz, Maurizio Nannucci, Pierpaolo Calzolari, per citare solo i maggiori esempi. Sono gli anni in cui si sperimentano nuovi codici visivi e l'immaterialità del tubo al neon e di altre fonti di emissione luminosa delinea un vasto e rilevante territorio creativo.²⁴⁷

Il programma giunto ormai alla XIX edizione nell'inverno 2015 ha il pregio di avvicinare il grande pubblico al mondo dell'arte contemporanea, con firme internazionali del calibro di Mario Merz, Daniel Buren, Joseph Kosuth, Richi Ferrero, tra gli altri.²⁴⁸ La localizzazione degli interventi di illuminazione da parte degli artisti segue gradualmente il piano di pedonalizzazione e restauro delle piazze principali

²⁴⁶ Assessore alla cultura dal 2001 al 2011, Alfieri ha ricoperto un ruolo fondamentale nella costruzione della Torino culturale.

²⁴⁷ C. TESTORE-P. VERRI (a cura di), *Luci d'artista a Torino: 14 artisti illuminano la città*, Catalogo per Luci d'artista 21 novembre 1998-10 gennaio 1999, Milano 1999.

²⁴⁸ Rebecca Horn, Gilberto Zorio, Giulio Paolini, Luigi Mainolfi, Jenny Holzer, Jan Verduyck, Jeppe Hein, Mario Airò, Enrica Borghi, Francesco Casorati, Carmelo Giammello, Luigi Nervo, Domenico Luca Pannoli, Luigi Stoisà, Nicola de Maria, Qingyun Ma...per un puntuale e aggiornato resoconto della collezione visitare il sito: <http://www.contemporarytorinopiemonte.it/ita/Menu2/Il-Sistema/Eventi-ricorrenti/Luci-d-Artista>).

storiche della città sino ad interagire, occasionalmente e solo in seguito, con spazi non canonici ma accessibili a tutti e lontani dal centro.²⁴⁹

Le installazioni infatti non si presentano come opere *site-specific*, ma anzi cambiando sede espositiva, a rotazione, ogni anno,²⁵⁰ risultando spesso un commento decorativo di spazi urbani di per sé già molto espressivi e qualificanti. più corretto. Prendendo ad esempio l'installazione di Rebecca Horn "Piccoli Spiriti Blu" [Fig. 46] che ha illuminato due simboli architettonici della città (prima la chiesa della Gran Madre di Dio poi la Chiesa dei Cappuccini) o a "Xenon for Torino" di Jenny Holzer, che ha risaltato le linee di Palazzo Carignano e Palazzo Madama con scritte luminose si può parlare più correttamente di arte pubblica diffusa che ha dato esiti molto positivi di integrazione con la "scenografia" della piazza.²⁵¹ Esistono opere come il racconto "Lui e l'arte di andare nel bosco" di Luigi Mainolfi, che percorre tutta via Garibaldi [Fig. 48], oppure le scritte luminose al neon che riportano la frase "Amare le differenze" in trentanove lingue diverse, opera di Michelangelo Pistoletto sulla facciata del mercato di Porta Palazzo [Fig. 49], che hanno mantenuto sempre la stessa posizione. Un'altra opera che ormai è diventata il simbolo permanente e più famoso della rassegna è la serie Fibonacci che sovrasta la Mole Antonelliana [Fig. 47]. Il rischio di queste operazioni di grande portata è che si compia una rassegna dei più grandi nomi a livello internazionale, la spettacolarizzazione di eventi come questi non deve minare la qualità delle opere, ma aprire gli artisti emergenti a sempre nuove le sperimentazioni.

²⁴⁹ M. CILLI, *1995-2010: 15 anni di arte pubblica a Torino*, in "ArteSera" n°1, Novembre 2010, p. 16.

²⁵⁰ A. MARTINI, *Il caso di Torino tra Grandi eventi e gestione del territorio. Dalla tradizione dell'arredo urbano e del monumento all'esperienza del passante ferroviario fino a Torino 2006*, in P. Ferri-D. Fonti-M- Crescentini (a cura di), op. cit., p. 176.

²⁵¹ D. LANZARDO, *Arte contemporanea all'aperto a Torino, nei castelli di Rivoli e Agliè e nella Reggia della Venaria Reale*, Torino 2008, p. 122.

6. Nuove forme di fare città a confronto

Sempre verso la metà degli anni Novanta, il Progetto Periferie si articola ulteriormente attraverso diversi strumenti finanziati dall'Unione europea, Stato italiano e Regione Piemonte. Si tratta dei Programmi di recupero urbano, dei Contratti di quartiere e delle Azioni di sviluppo locale, cui si inseriscono due grandi risorse, "The Gate e Urban 2".²⁵²

Nel 1996 Torino presenta all'Unione europea il progetto "*The Gate-living not leaving*", con l'obiettivo di migliorare le condizioni di vita e le prospettive di lavoro del quartiere di Porta Palazzo. The Gate propone un percorso innovativo, in grado di fornire un modello per altre esperienze europee, coinvolgendo diversi partner sia pubblici che privati, in modo da provocare un aumento degli investimenti nell'area. Per "The Gate" Torino ottiene dalla Comunità europea, nell'ambito delle Azioni innovative del Fondo europeo di sviluppo regionale (art. 10 Reg. CE 2082/92 FESR), un finanziamento di 5 miliardi di lire.²⁵³ Nel 1998 nasce quindi il Comitato Progetto Porta Palazzo, organo no-profit a partecipazione mista di istituzioni pubbliche e enti privati, che si incarica della gestione e attuazione. Il progetto si articola di diciannove azioni specifiche divise in cinque sfere di intervento Piazza Affari (sviluppo economico e lavoro); Rete di sicurezza (azioni sociali); Sostenibilità ambientale; Un posto per vivere (edilizia, ambiente costruito); Legami (mobilità, relazioni fisiche e sociali all'interno del quartiere e della città). L'arte è di fatto tra i numerosi strumenti individuati per la messa a punto di una metodologia alternativa, richiesta programmatica ai Progetti Pilota di rigenerazione urbana. Espressione utilizzata da Ilda Curti, assessore alla rigenerazione urbana e direttore del progetto "The Gate", in sostituzione a riqualificazione, che sottolinea la volontà di operare a partire dall'esistente, dalla specificità dei vissuti che si intrecciano sul territorio, in questo caso caratterizzato da un pronunciato multiculturalismo. L'ambizione a migliorare l'ambiente fisico attraverso la commissione di opere d'arte rimane spesso una costante e nel migliore dei casi si progetteranno opere capaci di integrarsi profondamente con il territorio, fisicamente e socialmente: ma il rischio è di presentare un'immagine statica della realtà e leggerla in

²⁵² *Periferie 1997/2005*, Città di Torino: servizio centrale Comunicazione (a cura di), Torino, 2005, p. 24. <http://www.comune.torino.it/rigenerazioneurbana/documentazione/periferie9705.pdf>

²⁵³ Per approfondimenti consultare sito: <http://www.comune.torino.it/portapalazzo/>

termini di consenso e continuità. Mentre opere d'arte pubblica che hanno maggior risonanza sono quelle che sanno coinvolgere la comunità locale, mettendone in luce i punti critici per interrompere il fluire delle persone nella monotonia dei propri percorsi quotidiani. E nel peggiore dei casi si situerà come un intervento di abbellimento dello spazio urbano, teso ad essere ignorato e sorpassato.²⁵⁴

Nei piani strategici e nei documenti di *public art policy* delle diverse amministrazioni comunali, le motivazioni principali vanno dallo sviluppo di nuove identità locali, alla creazione di un più forte senso di appartenenza, dalla spinta di una rivitalizzazione urbana, alla rigenerazione delle comunità attraverso la loro attiva partecipazione, dalla riduzione del vandalismo al controllo del disordine sociale.²⁵⁵

Si rigetta il meccanismo verticistico in cui la qualità viene progettata a tavolino e sovrapposta al tessuto socio-culturale in cui s'intende agire, per partire da quel tessuto e rilevarne le potenzialità e la ricchezza. Ascolto, accompagnamento, attesa, sono le parole chiave che scandiscono le fasi di un intervento di natura istituzionale che sceglie di darsi una visibilità continua in un periodo determinato. La scelta di "The Gate" di presentarsi come comitato sottolinea l'assenza in Italia di strumenti giuridici appropriati a supportare i nuovi rapporti con il territorio. Nella prima fase è stato attivo il Comitato di Partecipazione con compiti consultivi nei confronti del Consiglio Direttivo e composto da enti, associazioni, organismi del mondo economico, culturale e sociale e dei cittadini, però terminato il PPU (Progetto di Pubblica Utilità) nel 2001, il gruppo si scioglie. Nelle fasi di progettazione e avvio delle iniziative previste da PPU vengono utilizzati strumenti e metodologie di progettazione partecipata codificati che si inseriscono nella modalità di lavoro dell'*Action Planning* ("Scenario Workshop", "Community Planning").²⁵⁶

Diversa è la situazione di USA, Francia o Inghilterra dove programmi governativi e agenzie private rivestono un ruolo importante nell'articolazione delle iniziative di public art. È il caso di PACA²⁵⁷ (*Public Art Commissions Agency*) a Birmingham, di Vivien Lovell, attiva dal 1987 al 1999, come agenzia no-profit, gestita da un *Board of*

²⁵⁴ R. COMUNIAN, op. cit., p. 309.

²⁵⁵ Per saperne di più su *Policies and guidelines*: www.publicartonline.org.uk

²⁵⁶ S. BODO e C. DA MILANO, op. cit., p. 177.

²⁵⁷ V. LOVELL, in M. Gooding, op. cit., p. 10.

Trustees e finanziata, per la programmazione didattica, dal *West Midlands Arts* e sostituita nel 1999 da “Modus Operandi”, unità artistica indipendente di consulenza operativa.²⁵⁸ Negli Stati Uniti la NEA, *National Endowment for the Arts*,²⁵⁹ è operativa dal 1967, con “La Grande Vitesse” di Calder; in Gran Bretagna l’*Art Council* istituisce nel 1978 il primo piano governativo di arte pubblica;²⁶⁰ la Francia vede la costruzione delle “Ville Nouvelles” alle porte di Parigi a metà anni ’70; in Germania il primo programma di arte pubblica viene promosso dalla città di Brema nel 1973 e nel ’77 si tiene la prima edizione di “Skulptur Projekte” a Munster.

Non optano per una veste giuridica rigidamente formale gruppi di artisti come “*WochenKlausur*”²⁶¹ (invitati a rappresentare l’Austria nella 48esima Biennale di Venezia), “*Project Environment*” (Gran Bretagna) e “*Wurmkos*” (Milano). I tre gruppi scelgono strategie differenti in cui il rapporto con le istituzioni a volte è auspicato altre sorpassato o rifiutato. Il primo collettivo agisce sulla convinzione della responsabilità sociale dell’arte mediante iniziative concrete. Situazioni d’emergenza vengono gestite sulla base di aiuti istituzionali locali e professionalità competenti. Il gruppo supplisce l’assenza dell’iniziativa dell’amministrazione pubblica proponendosi come mediatori nella costituzione di nuovi ruoli. “*Project Environment*” progetta in modo interdisciplinare fra società e ambiente, ed escludendo l’istituzione, adotta come punto di riferimento gli ‘attori locali’: organizzazioni, cooperative e sindacati. Infine “*Wurmkos*” nasce nel 1987 come laboratorio di arti visive presso la “Cooperativa Lotta contro l’Emarginazione” per volere di Pasquale Campanella, e si pongono come obiettivo quello di mettere in relazione l’arte con il disagio psichico, al di fuori di intenti terapeutici. «...luogo aperto, inteso come esperienza che mette in relazione arte e disagio psichico senza porsi obiettivi di ‘salvezza’, nel quale entrano, su diversi progetti, artisti-disagiati e non-critici, persone che collaborano alla realizzazione di opere e testi». Pittura, installazioni ambientali, performance vengono presentate dal gruppo come lavori d’arte tout court, valorizzati unicamente per il merito del loro

²⁵⁸ Per approfondire consultare: <http://www.modusoperandi-art.com/about/>

²⁵⁹ T. FINKELPEARL, *Dialogues in Public Art*, Massachusetts 2000, p. 7.

²⁶⁰ M. Miles osserva come in Inghilterra la maggior parte della public art è stata commissionata con fondi pubblici, circa il triplo rispetto ai fondi provenienti dal privato «*Public art is the major area of state patronage*», in M. MILES, op. cit., p. 3.

²⁶¹ Per conoscere il metodo con cui operano: <http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=en>

linguaggio espressivo, senza cadere nella «spettacolarizzazione del disagio».²⁶² Al contempo si promuove l'intenzionalità riabilitativa dell'esperienza culturale aperta improntata all'*empowerment* dei singoli all'interno della comunità.²⁶³ Nella maggior parte dei lavori emerge il ruolo dell'artista che sconvolge i servizi esistenti, criticandoli promuovendone altri di nuovi, qualificandosi come inventore di servizi, rilevatore di nodi, bisogni, urgenze «provocando l'istituzione su quanto avviene nella complessa dimensione del vivere collettivo», secondo le parole di Antonella Marucco, responsabile dell'Unità Metodologica del progetto.²⁶⁴

Vivien Lovell sottolinea il passaggio cruciale della public art degli ultimi vent'anni che, da «inserimento di oggetto» nello spazio pubblico, passa a «interventi fondati su legami relazionali». Eppure a fronte di questa constatazione, nota come i finanziatori, pubblici o privati, siano pur sempre diretti ad una concretizzazione materiale e permanente del progetto. Le attività che danno i migliori risultati e meriterebbero una maggior valorizzazione da parte delle istituzioni sono la mediazione e la didattica. "Project Environment" sottolinea inoltre come sia pericolosa la campagna di «feticizzazione, da parte degli artisti, dell'impegno sociale».²⁶⁵ Da qui Cesare Pietroiusti sottolinea come «il rischio principale nell'arte pubblica di orientamento sociologico di pensare che tutta l'arte pubblica che coinvolge i cittadini sia intrinsecamente giusta, ma accontentarsi della buona azione non basta se non si fanno emergere le contraddizioni e i lati oscuri delle problematiche sociali».²⁶⁶

²⁶² P. CAMPANELLA-S. BORDONE, *Wurmkos*, in G. Scardi (a cura di), *Paesaggio con figura...* op. cit., pp. 245-253.

²⁶³ D. MOTTO, S. CANTON, C. BOSIS (a cura di), *Salute mentale nella comunità. Percorsi di inclusione sociale nel distretto di Sesto San Giovanni e Cologno Monzese*, Milano, FrancoAngeli, 2008, p. 154.

²⁶⁴ A. TITOLO e A. PIOSELLI, op. cit., p. 191.

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ C. PIETROIUSTI, *Arte e ideologia della sfera pubblica. Alcune note critiche di una proposta*, in P. Ferri-D. Fonti-M. Crescentini, op. cit., p. 45.

7. L'Incubo della partecipazione²⁶⁷

L'idea di partecipazione ha riscosso notevole successo negli ultimi anni, divenendo molto spesso un mito o un'utopia. Al pericolo di riduzionismo in chiave partecipativa, si oppone l'applicazione della necessità di esercitare un costante ripensamento e rinnovamento delle modalità d'intervento.

Riprendo l'intervento "Art.2"²⁶⁸ di Adriana Torregrossa,²⁶⁹ che il 17 gennaio 1999 coordina la l'operazione di diffusione e coinvolgimento della comunità musulmana nella preghiera di fine Ramadan che viene portata all'interno di Porta Palazzo [Figg. 50-51], una delle piazze principali di Torino e a più alto tasso di immigrazione musulmana. L'intervento, svoltosi all'interno della cornice di "The Gate", con la collaborazione del collettivo "a.titolo", ha portato a ciò che l'artista auspica, ossia alla sottrazione del principio di autorialità dell'opera, e ad un'infinità di polemiche sui quotidiani locali. Il discrimine tra arte e vita ormai non esiste più, come ben si sa, e ciò che resta è il processo, l'immaterialità di un discorso che implica considerazioni etiche in merito. «Quando abbiamo organizzato l'operazione non sapevamo cosa aspettarci -dichiara Luisa Perlo- diciamo che l'opera d'arte è finita quando è iniziata la partecipazione e quindi l'intervento si è trasformato nella solennità della preghiera». ²⁷⁰ In operazioni di questo tipo il rapporto tra azione e la sua rappresentazione non è lineare e univoco: l'azione artistica in quanto tale si manifesta nel prima, nella negoziazione del consenso da parte dei vari enti interpellati, e nel dopo, quando i quotidiani ne parlano: il dispositivo artistico è dato dall'insieme concatenato degli eventi cui dà luogo. ²⁷¹

L'ascesa di questa nuova forma di attivismo politico e l'utilizzo di nuovo strumento di rivitalizzazione urbana rappresentano un cambiamento significativo nello

²⁶⁷ Chiaro rimando all'opera di MARKUS MIESEN, *The Nightmare of Participation*, Berlin, 2010.

²⁶⁸ Art. 2 della Costituzione italiana "La Repubblica riconosce e garantisce i diritti inviolabili dell'uomo, sia come singolo, sia nelle formazioni sociali ove si svolge la sua personalità, e richiede l'adempimento dei doveri inderogabili di solidarietà politica, economica e sociale" L'intervento intende sottolineare l'aspetto laico dell'articolo.

²⁶⁹ Per la cronaca dell'azione si veda: http://archive.atitolo.it/PDF_SCHEDE/2_8art2.pdf

²⁷⁰ Intervista personalmente svolta a Luisa Perlo, curatrice e storica dell'arte del collettivo "a.titolo", in data 24 novembre 2015.

²⁷¹ I. BARGNA, *Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza*, in "Antropologia", XI (13), p. 98.

sviluppo dell'arte pubblica che risente della *New Genre Public Art* statunitense²⁷² non soltanto perché il pubblico con le sue criticità e aspirazioni, diventa l'oggetto principale di studio, ma anche perché riformula le metodologie e le procedure seguite dagli artisti e dai committenti pubblici. Anche nell'operazione "Art. 2" i parametri concettuali ed estetici saranno valutati sulla base dell'utilità sociopolitica e nella loro capacità di non lasciare indifferenti le comunità. Nel contesto di un mondo in cui il punto di partenza e quello di arrivo sono culturalmente in movimento, il lavoro di riproduzione culturale è molto complesso, politicizzato ed esposto ai traumi della "deterritorializzazione", che offre risorse per "contronuclei" identitari.²⁷³ «*When we work in other communities, I feel like one thing we can offer to local artists is how to maintain the work after we leave*»,²⁷⁴ è anche il problema che si pongono le "a.titolo" sulle modalità con cui dare continuità all'opera d'arte che non vada a spegnersi, quindi l'importanza del ruolo dell'artista e del curatore nella capacità di affrontare le situazioni e il rapporto con le persone sul campo è fondamentale.

Che cosa significa però appartenere ad una comunità? Mai come oggi il concetto di comunità ci sembra così problematico e attuale. Jean-Luc Nancy sostiene che la comunità sia l'apparire insieme e divisi, nella resistenza ad ogni volontà di fusione e di comunicazione integrale.²⁷⁵ L'artista deve essere consapevole della propria responsabilità, tenendo sempre presente che non è colui che crea arte, ma ne libera il potenziale creativo degli abitanti, sperimentando nuove forme relazionali. La riconoscibilità di comunità e sottogruppi sociali in contesti urbani decentrati o centrati, come nel caso di Porta Palazzo, porta a compiere un discorso sulla territorialità, come pratica politica e spaziale. La territorialità può essere istituita ossia riguarda le comunità residenti, o tradotta nel caso di comunità migranti: in entrambi i casi si offre un'iconografia complessa del presente fatta di reti e aggregazioni effimere in continua evoluzione.²⁷⁶ Si ricollega a questo discorso anche Ilda Curti che, durante il seminario allo spazio "Oreste" alla Biennale di Venezia del 1999, pone riflessioni sul significato dell'abitare. «Chi sono gli abitanti, quanti sono e quali sono le diverse modalità

²⁷² S. LACY, *Mapping the terrain: New Genre Public Art*, Seattle 1995, p. 30.

²⁷³ A. APPADURAI, *Modernità in polvere: dimensioni culturali della globalizzazione*, Roma, 2001.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

²⁷⁵ J.-L. NANCY, *La comunità inoperosa*, Napoli 1995.

²⁷⁶ B. PIETROMARCHI, *op. cit.*, p. 11.

dell'abitare? Come queste possono coesistere?».²⁷⁷

Anche se la fase di finanziamento europeo di “The Gate” si conclude nel 2002, il piano continua il suo percorso che confluisce all'interno del Progetto Periferie e termina definitivamente nel 2005. Meriterebbe un approfondimento ulteriore la questione tanto dibattuta in questo decennio, come nell'antecedente, dell'attivismo artistico che a partire dalla raccolta di saggi di Nina Felshin “But is it art?”, disegna un percorso di attivismo artistico che dagli anni '60 arriva fino agli anni '90 (il libro è infatti del 1995) per mostrare una panoramica di questa pratica culturale “ibrida”, fondata su azioni collaborative e sempre meno sulla figura autoriale dell'artista singolo. Per poi passare al discorso che fa Boris Groys “On art activism”²⁷⁸ che interpella il lascito intellettuale di Benjamin e Debord e di molti altri intellettuali per smontare l'idea che l'estetizzazione e la spettacolarizzazione della politica sono fattori negativi che sviano l'attenzione dagli scopi pratici della protesta e dell'attivismo politico vero e proprio, e sostenere che «*art activism do want to be “useful”, to change the world and make it a better place*».²⁷⁹

Una parentesi a parte merita il collettivo “a.titolo” che durante gli anni ha saputo maturare una sensibilità tale da saper valorizzare il tratto localistico del quartiere, riuscendo allo stesso tempo a misurarsi con realtà molto affermate a livello europeo. Si tratta di un collettivo di curatrici fondato a Torino nel 1997 che mira a incentivare la socialità e le peculiari dinamiche identitarie all'interno dello spazio pubblico attraverso progetti di arte pubblica. Il progetto “Art.2” che «è stato uno dei primi in cui siamo state co-curatrici, e neanche noi sapevamo cosa aspettarci dopo il suono dell'Imam, era del tutto lasciato alla casualità»,²⁸⁰ era totalmente privo di una previsione consequenziale di causa-effetto.

A questo proposito riporti le parole di Rancière «l'emancipazione comincia proprio quando c'è la rottura fra causa ed effetto: in questa apertura si iscrive l'attività dello spettatore».²⁸¹ Quando ci si dimentica dell'opposizione tra “guardare” ed “agire”, avviene l'emancipazione che comincia proprio dal principio di eguaglianza di

²⁷⁷ A.TITOLO e A. PIOSELLI, op. cit., note p. 193.

²⁷⁸ Contrario a questa visione risponde J. KASTNER con *Art and Activism* (Against Groys) <http://eipcp.net/transv/blog/Art-and-Activism/print>

²⁷⁹ B. GROYS, *On Art Activism*, e-flux journal #56-june 2014: <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/>

²⁸⁰ Intervista del 24 novembre 2015 a Luisa Perlo, membro del collettivo “a.titolo”.

²⁸¹ J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris 2008, pp. 21-26.

intelligenze tra gli individui: un potere che lega e separa gli uni dagli altri. Ciò che spetta all'emancipazione non è l'arte in generale, bensì l'esperienza estetica come rovesciamento delle cornici abituali dell'esistenza, come capacità di vivere altre forme di esperienza sensibile, diverse da quelle alle quali siamo abituati. «Il teatro dovrebbe contestare il suo privilegio di viva presenza e portare il palco ad un livello uguale a quello di raccontare una storia o di scrivere e leggere un libro. Il teatro dovrebbe richiamare spettatori che sono interpreti attivi, che forniscono la loro traduzione, che adattano la storia per se stessi e che infine realizzano la loro storia fuori da lì...Una comunità emancipata è una comunità di narratori e di traduttori».²⁸²

Fra 2000 e 2001 "a.titolo" si occupa di due interventi *context-specific* di Annamaria Ferrero e Massimo di Nonno, realizzati all'interno del Programma di Recupero Urbano (PRU) di Corso Grosseto, che coincidono con l'avvio dei lavori di ristrutturazione del quartiere stesso Q16. "Passati di qui" è il primo progetto che consiste in una videoinstallazione che nasce dopo svariati mesi di lavoro a contatto con gli stessi abitanti del quartiere. Si tratta di un video che ricostruisce le memorie di un luogo emblematico per il quartiere, l'asilo Vittorio Emanuele, significativo punto di riferimento per diverse generazioni e operativo da dieci anni. La videoproiezione del cortometraggio costituisce l'inizio di un'esperienza comune destinata a segnare la prima tappa di un progetto a lunga scadenza che prosegue nei mesi successivi con la raccolta di altre storie.²⁸³ Nel giugno 2001 gli stessi artisti realizzano il secondo intervento, "Per filo e per segno" [Fig. 52], in occasione delle prime due facciate restaurate. I rapporti esistenti tra gli abitanti del quartiere sono stati resi visibili con il passaggio di lunghi fili rossi da balcone a balcone, facendoli intervenire attivamente gli abitanti nella performance del disegno della mappa. Un progetto *site-specific* riesce nel momento in cui gli artisti, come in questo caso, sanno mettersi in gioco e stabilire una relazione con il luogo, con le persone che lo abitano e per farlo devono entrare nella loro quotidianità, coinvolgendoli in un processo partecipato che confluisce nel produrre un progetto artistico finalizzato ad innescare dei micro-processi di cambiamento.²⁸⁴

²⁸² Ibid., p. 28.

²⁸³ L. PAROLA (a cura di), scheda intervento "Passati di qui" e "Per filo e per segno", http://archive.atitolo.it/PDF_SCHEDE/2_7q16.pdf

²⁸⁴ Ibidem.

Un'operazione che ricorda molto da vicino l'intervento di Maria Lai in un paesino della Sardegna nel 1981 "Legarsi alla montagna",²⁸⁵ in cui l'intero paese viene legato insieme dal passaggio di un nastro di cotone celeste al quale, in presenza di legami di affettività, vengono appesi pani decorati come pizzi [Fig. 53]. Una tradizione sarda tuttora viva, quella di cuocere per le feste dolci di pane in forma di ricami preziosi, una pratica che a Ulassai, è affidata alla «creatività quotidiana femminile».²⁸⁶ Si tratta di un'opera antesignana che non si propone di azione sociale o politica, ma che implicitamente lo è, anticipando pratiche partecipative che emergeranno con compiutezza in Italia solo nel decennio successivo. In questo caso l'effimero non è estemporaneità, semmai è riconducibile alla dimensione della festa per quella valenza rituale manifesta nell'atto condiviso di legare le case. Ciò che rimane qui è la memoria di un'esperienza vissuta.²⁸⁷ Anche qui come nel quartiere Q16 l'operazione scaturisce dal bisogno di instaurare un rapporto con il territorio in termini di riscatto delle memorie antropologiche, che vengono alla luce attraverso le relazioni degli abitanti.

A questo punto sono però necessari alcuni chiarimenti che sorgono dal fatto che queste operazioni di confronto, non tanto con lo spazio fisico ma con il sociale aprono diverse perplessità critiche. Interventi di questo tipo definiti in maniera varia soprattutto negli Stati Uniti, in qui sono stati teorizzati in maniera più compiuta, "arte nell'interesse pubblico",²⁸⁸ "New Genre Public Art",²⁸⁹ arte partecipativa, arte come pratica sociale, arte litoranea²⁹⁰, sono diversi nomi per intendere un arte rivolta al sociale e che si manifesta con interventi volti all'immaterialità, all'effimero, arte eventuale, piuttosto che alla produzione di un oggetto fisico.

È importante sottolineare come i due interventi appena citati di Annamaria Ferrero e Massimo di Nonno, e il caso di Maria Lai, sono il risultato di due percorsi differenti. L'intervento a Torino mediato dalle "a.titolo", segue una prassi che spesso rimane invariata: l'artista, che viene invitato dall'istituzione (in questo caso i due

²⁸⁵ AA. VV., *Ulassai. Da Legarsi alla montagna alla stazione dell'arte*, Arte Duchamp, Cagliari, 2006.

²⁸⁶ M. LAI, *Legarsi alla montagna*, in AA. VV., *Ulassai...* p. 25.

²⁸⁷ A. PIOSELLI, *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia...*, op. cit., p. 32.

²⁸⁸ Espressione presa dallo scritto di A. RAVEN (a cura di), *Art in the Public Interest*, Da Capo Press, New York, 1989.

²⁸⁹ S. LACY, *Mapping the terrain: new genre public art*, Seattle, 1995.

²⁹⁰ Per *littoral art* si intende un tipo di arte che si svolge al di fuori dell'istituzione e si occupa di ricerca e sviluppo di nuove strategie creative in risposta a problemi sociali, culturali e ambientali. Ne è un esempio "Arts research and development Trust" LITTORAL, vedi: <http://www.littoral.org.uk>

interventi vengono realizzati nell'ambito del PSP), che solitamente è in rapporto con programmi di residenza d'artisti, si reca nel luogo a svolgere una serie di visite, o un soggiorno prolungato, nel quale inizia a concepire il progetto assieme agli organizzatori e curatori della comunità. In questo caso si può dire che se l'evento è *socially-engaged*, l'artista non lo è poiché non fa parte della comunità, l'artista è nomade e viene chiamato per le esigenze della sua professione. Per questo suo occhio esterno, di "osservatore partecipante"²⁹¹, prendendo in prestito l'espressione di Bronislaw Malinowski, che costituisce il credo metodologico dell'operazione etnografica, l'artista viene ad essere qualcosa di simile ad un antropologo. Hal Foster parla appunto di "svolta etnografica" (*ethnographic turn*), per indicare questo atteggiamento dell'arte contemporanea che dal minimalismo si volge a comprendere ed includere l'area allargata della cultura che si ritiene compito dell'antropologia esaminare.²⁹² Ciò induce spesso a criticare i progetti partecipativi per la superficialità e le brevità con cui vengono portati a termine, e viene spontaneo porsi la domanda sul perché un artista estraneo alla realtà ha il diritto di cambiarla. Oppure Maria Lai, che, facendo parte della comunità di Ulassai, e quindi conoscendo sicuramente meglio le vicende del paese, possiede un'empatia più profonda con gli abitanti, che la designano quale eroina locale del minuscolo centro della Sardegna. Dalle foto, che riportano le tipiche donne sarde vestite di nero e indaffarate a compiere il rituale del nastro e dei pani, viene a dispiegarsi tutto il sistema di significati reconditi e primitivi che rimandano al mito e al rito, e anche qui pur essendo l'artista interna alla comunità, conserva il suo ruolo privilegiato esterno, di artista.

²⁹¹ Espressione di Bronislaw Malinowski in *Argonauti del Pacifico Occidentale*, Roma 1973, (London, 1922).

²⁹² H. FOSTER, *L'artista come etnografo*, in *Il ritorno del reale...* op. cit., p. 186.

8. Il contributo dell'arte alla definizione del progetto urbano: tra estetizzazione dei luoghi e *gentrification*

Parallelamente al progetto di riqualificazione del Passante ferroviario viene perseguita la copertura della sede dei binari che costeggiano il corso Principe Oddone permettendo l'estensione del percorso dalla Biblioteca verso il confinante Parco Dora, progetto "Spina 3", in cui l'ex area industriale sarà riconvertita ad "Environment Park",²⁹³ territorio a notevole impatto paesaggistico. Il programma prevede di ricostruire il tessuto urbano e il percorso fluviale, dell'area, per una maggiore fruibilità degli spazi pubblici e delle sponde del fiume Dora in prossimità della Biblioteca "Italo Calvino". L'architetto Silvio Ferrero ha sviluppato il progetto "Arte Lungo Dora", finanziato interamente dalla "Fondazione Torino Musei", il progetto coinvolge tre artisti italiani chiamati ad intervenire sugli spazi esterni ed interni la biblioteca: Marco Gastini si dedica al prospetto dell'edificio [Fig. 54], in affaccio sulla Dora, Giorgio Griffa si occupa degli interni, e Luigi Stoisà è l'autore della statua in bronzo "Le Letture" che raffigura una donna con dei libri stretti sul petto da cui escono alcune lettere.

Emerge qui, come in altre due sue opere "Noi" del programma "Luci d'Artista" e "Abbraccio infinito", sempre a Torino, il tema della dualità, della complementarietà uomo-donna. La scultura è cava, lasciata incompiuta, aperta, il tutto è volutamente grezzo, per lasciar vivere la materia. Altra opera molto interessante di Stoisà realizzata nel 2004, "Presenze", si ascrive al programma di riqualificazione della sede dell'AIMS (Associazione italiana sclerosi multipla) [Fig. 55]. L'installazione si compone di una serie di 13 terrecotte smaltate, mezzibusti concavi o particolari anatomici che, posti sulla sommità della terrazza o sui parapetti e che in parte continuano all'interno, si affacciano sul fronte stradale e si notano dal basso come presenze disturbanti. L'indefinito è parte della quotidianità, l'installazione qui appare precaria, fragile e perfino terribile «non concludere, non terminare, non identificare, ma non vuol dire non».²⁹⁴ L'inquietante ripetizione delle figure invita ad una maggior consapevolezza e riflessività, ad essere vigili per sviluppare quanto più possibile un ragionamento critico.

²⁹³ Parco scientifico tecnologico per l'ambiente, incubatore di idee tecnologicamente elevate in sintonia con criteri di sostenibilità ecologica. Vedi: <http://www.envipark.com/chi-siamo/>

²⁹⁴ D. TAMAGNI, *Luigi Stoisà Mutazioni*, in "Arte Incontro", Gennaio, 2003.

Si tratta di un intervento in concerto con l'architettura, opera infatti anche sulla torre dell'AIMS modificando i quattro rosoni circolari che fa chiudere con plexiglass rosso, di modo che ne indicasse la presenza viva ai cittadini. Nelle intenzioni del progetto Arte Lungo Dora infatti c'è la volontà che l'arte arrivi anche a chi non si reca mai in centro, in modo che sia fonte di aggregazione delle persone del quartiere.

Rientra all'interno del Piano Speciale Periferie il progetto "Centopiazze per Torino", concorso di progettazione partecipata per la riqualificazione degli spazi pubblici bandito dal Comune di Torino nel 2001, che inizialmente prevede l'installazione di 3 opere da collocarsi in altrettante specifiche aree cittadine: piazza Galimberti, area Mole Antonelliana, Spina Reale. Ad ogni locazione viene associato un tema. Nel 2002 vengono proclamati i vincitori Riccardo Cordero²⁹⁵ con "Chakra" per piazza Galimberti e Marc Didou con "Eco" per la zona della Mole Antonelliana, mentre non viene assegnato nessun progetto per la Spina Reale.

"Chakra", opera di Riccardo Cordero, evoca la funzione storica della zona mercatale, poiché si inserisce in un momento di riconversione totale dell'area dovuto alle Olimpiadi Invernali del 2006, che ha visto lo spostamento dei mercati generali in un'altra sede cittadina. Il termine chakra per la religione vedica indiana significa ruota e simbolizza l'energia del movimento, in questo caso la forza vitale che ripercorre la storia del luogo, fulcro delle necessità degli abitanti. La scultura, realizzata in acciaio corten, è ricoperta di una patina speciale, autoprodotta dal materiale, che le dona un caratteristico color ruggine, per l'appunto ricercato dall'artista, ma che non sembra convincere molto gli abitanti che la vedono come un sintomo di noncuranza manutentiva [Fig. 56].²⁹⁶

L'altra opera vincitrice, "Eco" di Marc Didou,²⁹⁷ viene associata al tema della "Comunicazione", ed invita a riflettere sulla sovrastimolazione virtuale alla quale è sottoposto l'uomo contemporaneo che comporta una mancanza di comunicazione reale. Più che un eco, l'opera sembra urlare contro l'incomunicabilità che affligge l'oggi, il

²⁹⁵ R. Cordero (1942) di Alba, studia all'Accademia Albertina di Torino e risente molto dell'influenza dei maestri Franco Garelli e Sandro Cerchi. Cresce negli anni la sua volontà di misurarsi con le possibili amplificazioni dell'ambiente esterno, interagire con la dimensione urbana e con l'atmosfera del paesaggio, inserendovi i suoi grandi ferri in forme disarticolate.

²⁹⁶ L. CARMEL (a cura di), *Riccardo Cordero: micromondi spezzati*, catalogo "Sculture nel castello", Pergine Valsugana 2012.

²⁹⁷ G. B. MARTINI (a cura di), *Marc Didou: l'immateriale della materia*, catalogo della mostra tenuta a Genova, Genova 2005.

surplus di messaggi che non producono conversazioni ma illudono, sono controproducenti e creano lontananza [Fig. 57]. La testa diritta poggia specularmente sulla stessa testa, però capovolta, che guarda al fiume Po ma non lo può vedere. La testa di uomo ha le mani vicino alla bocca per amplificare la parvenza di grido, e all'interno della cavità della scultura si sente il gorgoglio dell'acqua che evoca la vicinanza del fiume, ricollegandosi alle illusioni di possedere qualcosa che non si ha. L'artista qui esorta a riscoprire la sensorialità dell'esistenza, sfidandoci con una scultura che da lontano appare bidimensionale, ma solamente da vicino si rivela la plasticità del suo complesso. Per fare ciò egli utilizza la tecnica della tomografia a risonanza magnetica che gli ha permesso di decostruire il corpo in sezioni stratigrafiche e poi ricomporlo in una scultura in bronzo.

In occasione delle Olimpiadi Torino 2006 viene indetto dalla Fondazione Fornaris nel 2004 un concorso internazionale ad inviti rivolto ai direttori dei musei di arte contemporanea più rinomati d'Europa, affinché segnalassero artisti appropriati a realizzare un'opera d'arte per la circostanza. L'opera di Tony Cragg risulta vincitrice secondo un comitato scientifico di esperti e non, che include Fiorenzo Alfieri, Diego Novelli e Pier Giovanni Castagnoli e dalla commissione artistica della Fondazione stessa.²⁹⁸ “Punti di vista” si compone di tre colonne ellittiche fuse interamente in bronzo alte più di 10 metri che svettano nello spazio antistante lo Stadio Olimpico e l'allora nuovo Palasozaki. Nell'opera si fanno via via visibili le silhouette di diversi profili umani che si scoprono gradualmente, e sembrano essere mossi alla fuga repentina. Forme aeree come simbolo di velocità, in aperto contrasto con la loro conformazione di colonna classica, ferma e statica [Fig. 58]. I due assi delle ellissi vengono posti a 90 gradi l'uno dall'altro per far sì che ogni colonna riesca ad essere guardata da due diversi punti di vista, e si venga a creare una finta armonia che viene scomposta nel momento in cui si percepiscono i volti e si cerchi di individuare i successivi.²⁹⁹

Sulla scia di esperienze di arte pubblica tedesche nate sul finire degli anni '70 come “Skulptur Projekte” a Munster e “Documenta” a Kassel, Torino vara nel 1996 “Gli artisti del Passante Ferroviario”, curato da Rudi Fuchs e Cristina Mundici, un

²⁹⁸ <http://1995-2015.undo.net/it/evento/32142>

²⁹⁹ T. CRAGG, *La parola e la forma*, Reggio Emilia, 2008.

programma ambizioso di undici grandi installazioni su scala urbana da collocare in spazi lasciati liberi dal sistema della viabilità del viale urbano alberato della Spina centrale ottenuto in seguito all'interramento della ferrovia passante. L'area "la Spina" diviene componente essenziale della città, con parcheggi, piste ciclabili, zone verdi.³⁰⁰ Il compito urbanistico, affidato in prima istanza allo studio Gregotti Associati, è stato quello di ricucire due sponde dell'asse ferroviario che tagliava in due Torino, che separava la città ottocentesca dalla città moderna sorta in seguito al boom economico degli anni Cinquanta.³⁰¹ In questo caso si adotta un modello verticale di monumentalità decorativa intesa in senso tradizionale, che resta però al di fuori del flusso dei cittadini, che dovrebbero essere i veri destinatari delle opere. Il progetto poi si declina e prende il nome di "Artecittà. 11 Artisti per il passante ferroviario" che commissiona le opere ad artisti culturalmente legati alla città: Michelangelo Pistoletto, Jannis Kounellis, Giuseppe Penone, Mario Merz, Per Kirkeby, Gilberto Zorio, Ulrich Ruckriem, Giulio Paolini, Luigi Mainolfi, Giovanni Anselmo, Walter Pichler.³⁰²

Il piano di lavoro per "Igloo Fontana" di Mario Merz costituisce il primo esempio di un intervento di quella portata per cui non esiste un protocollo da seguire. Tra i problemi principali c'è l'obbligo da parte del Comune di attenersi alla legge Merloni³⁰³ che obbliga a suddividere il tutto in tre fasi di grande rigidità, non certo confacenti il lavoro di un artista: preventivo, progetto definitivo e l'esecutivo con il suo specifico preventivo. Il lavoro cominciato da Merz nel 2000 viene continuamente interrotto, poiché i processi burocratici e i vincoli al preventivo non permettono nessun tipo di libertà per sperimentare e maturare un'opera. La collocazione, totalmente fuori dalla portata dei pedoni, ma godibile solo dalle autovetture, snatura il senso intrinseco di un'opera che dovrebbe essere pubblica e quindi fruibile. Il valore estetico e metaforico dell'"Igloo", archetipo di un ambiente a dimensione umana e al tempo stesso simbolo della volta celeste sarebbe stato valorizzato maggiormente in uno spazio meno sacrificato, dove le persone potevano goderne e girarci intorno. In questo si può notare

³⁰⁰ A. TRIMARCO, *L'arte pubblica come figura dell'abitare*, in E. Cristallini (a cura di), *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, Roma, 2008, p. 49.

³⁰¹ A. DETHERIDGE, "Arte e rigenerazione urbana in quattro città italiane", C. Birozzi e M. Pugliese (a cura di), in *L'arte pubblica nello spazio urbano, committenti, artisti, fruitori*, Milano, 2007, p. 41.

³⁰² C. MUNDICI (a cura di), *Artecittà. 11 artisti per il Passante Ferroviario di Torino*, catalogo mostra, Torino, 1998.

³⁰³ "Legge Merloni" (L. 109/1994, *Legge quadro in materia di lavori pubblici*) ora abrogata da Testo Unico Appalti (D. Lsg. 163/2006).

una sostanziale sfiducia nell'apporto dell'artista alla progettazione dello spazio urbano pubblico. La collocazione risveglia numerose polemiche anche nelle testate delle cronache locali, l'opera di per sé installata nel 2002, non viene notata fino ai primi mesi del 2004, periodo in cui il dibattito pubblico questiona sulle prime opere d'arte in vista delle Olimpiadi 2006. All'apertura del boulevard al traffico è seguita una critica relativa alla contestualizzazione della fontana d'artista [Fig. 59]. Attraverso le riflessioni di Carlo Olmo, preside della Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino riportate su "La Stampa" nel maggio 2004, si evincono queste stesse perplessità «se è vero che il punto debole di ogni intervento di riqualificazione urbana è la concezione dello spazio pubblico allora bisogna fare attenzione. Altrimenti anche un'opera straordinaria come la fontana di Merz, lambita ogni giorno da migliaia di auto ma sostanzialmente inaccessibile ai pedoni, rischia di trasformarsi in un monumento. Statico ed incapace di interagire con il contesto urbano.»³⁰⁴ L'arte, soprattutto se si dichiara pubblica, non deve funzionare solo nella mente di chi l'ha progettata ma in rapporto con lo spazio. Viene posto l'accento sulla condizione di percezione dell'opera che, situata in uno spazio di attraversamento veloce, può essere fruita solo dal finestrino di un'auto in transito, a discapito dei pedoni che la contemplanò in lontananza. In questo caso l'occasione di avvicinare l'arte al pubblico sfuma già con la non prossimità fisica, resa inaccessibile all'uso quotidiano del passaggio.

Il secondo lavoro ad essere stato inaugurato è opera di Giuseppe Penone e consiste in un "Giardino" a forma di albero creato all'interno di un triangolo che si ritaglia fra due corsi [Fig. 60]. Il sentiero si ramifica in tre viottoli che si trasformano in gallerie di verde. Purtroppo anche quest'opera sembra non aver raggiunto la fruibilità delle persone perché posta fuori dalla zona pedonale, quindi fin da subito dimenticata e non facilmente riconoscibile in quanto opera d'arte.³⁰⁵

Nel febbraio 2005 si inaugura il terzo lavoro della Spina "Opera per Torino" di Per Kirkeby [Figg. 61-62]. Si tratta di un porticato a doppia altezza in mattoni completamente aperto che si impone nella zona e obbliga gli abitanti ad attraversarlo. Anche qui il lavoro dell'artista è inserito al centro di una zona pedonale che si apre su

³⁰⁴ A. MONDO, *L'Igloo di Merz? Perso nel traffico*, "La Stampa", Torino, 12 maggio 2004.

³⁰⁵ Sulle problematiche della vicenda si veda: A. MARTINI, *Torino città d'arte: fontane e giardini di Merz e Penone. Una fontana-igloo di Mario Merz e un giardino di Giuseppe Penone sono le prime installazioni monumentali per la copertura del Passante ferroviario*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 216, dicembre 2002, p. 10.

un caotico crocevia stradale. In quest'opera però gli abitanti, a differenza dell'Igloo di Merz, criticano anche il senso estetico dell'opera, che non viene recepito. In un articolo apparso su "La Repubblica" vengono riportate le parole di alcuni cittadini che al termine dei lavori criticano in modo aspro e violento quest'imposizione dall'alto. L'artista danese sostiene che sia compito dell'arte non lasciare indifferenza, ma «disturbare un po'», far insorgere delle questioni, ripensare lo spazio. Fiorenzo Alfieri dichiara che si tratta di una scultura cui si deve dare del tempo per entrare nel territorio, per far sì che rientri nella quotidianità del quartiere. Le reazioni degli abitanti sono comprensibili dal momento che mostrano il disappunto verso oggetti calati dall'alto, senza nessun tipo di consultazione previa della cittadinanza.

Sorgono spontanee alcune domande a riguardo. Per riqualificare lo spazio è sufficiente che l'opera sia solo un piacevole contrasto estetico? Come può l'intervento entrare nel quotidiano e dialogare con lo spazio?

Il problema è alla base: e si tratta del solito problema di disinformazione culturale dovuto ad una mancanza di formazione e preparazione della cittadinanza nei confronti di forme d'arte urbana. Un pubblico non volontario nello spazio pubblico possiede come sua cornice primaria di riferimento il contesto della vita quotidiana. Senza un contestualizzazione artistica, spesso fornito automaticamente ad un pubblico già informato nel museo, un pubblico generale fa affidamento a comparazioni letterali o a categorie generiche ("è arte" o "è un concetto astratto": in tal senso avulso da ogni possibile comprensione) per identificare il soggetto. Nessuna delle due è sufficiente senza un accompagnamento educativo in senso artistico, il pubblico è escluso dalla fruibilità dell'opera, che rimane un oggetto estraneo all'interno di un territorio familiare. Harriet F. Senie, critica d'arte statunitense riporta il caso della scultura di Picasso collocata al Civic Center di Chicago alla fine degli anni Sessanta e critica il senso di non appartenenza che i cittadini giustamente denunciano poiché a quell'epoca non vedevano una correlazione tra la loro vita quotidiana e questa scultura che con loro aveva ben poco da spartire. Senie sostiene che «non possiamo sapere ciò che il pubblico vuole se non lo interpelliamo».³⁰⁶ Un'opera veramente *in situ* non implica una qualsivoglia fusione magica dell'opera con il reale ma la pertinenza e l'efficacia del codice scelto per collocare lo spettatore nello spazio mentale dato.

³⁰⁶ H. F SENIE- S. WEBSTER (a cura di), *Critical issues in public art : content, context, and controversy*, London 1998, p. 245.

Rosalyn Deutsche sostiene che una maggior “democratizzazione” dell’arte possa avvenire secondo due direttive: “assimilativa”, quando l’opera d’arte si integra in modo armonioso e coeso con l’ambiente fisico persistente, oppure “interruttiva” e in tal senso l’opera si inserisce bruscamente nell’ambiente circostante, creando una sorta di eterogeneità nello spazio che la circonda. Secondo Deutsche il conflitto è un aspetto endemico dello spazio pubblico, è la condizione che ne rende l’esistenza stessa della vita urbana. Seguendo il suo ragionamento la critica d’arte analizza in modo dettagliato il più celebre caso giuridico dell’arte pubblica, “Tilted Arc” di Richard Serra, opera eretta nella Federal Plaza di New York e commissionata nel 1979 dalla *United States General Services Administration* (Gsa), per poi essere rimossa nel 1989 dagli stessi committenti nonostante le azioni legali intentate dall’artista. L’ambiguità dell’opera site-specific, concepita non come forma armoniosa integrativa allo spazio, ma critica dello stesso, porta ad una lettura controversa o meglio all’incomprensione dell’intervento artistico. Contro la *site-specificity* si pone James Meyer, che oppone all’idea di produrre un’opera d’arte unica quella di creare interventi basati sul processo tra uno o più spazi, basati sulla temporalità dell’azione, non sulla permanenza.³⁰⁷ A tal proposito si è deciso di rimuovere l’opera di Serra, che, a detta degli stessi committenti e dei cittadini, ostacola la visibilità della piazza e interferisce con l’utilizzo della stessa. L’opera va rimossa perché “non di pubblica utilità”.³⁰⁸ Questo tema ha suscitato e continua a suscitare una miriade di questioni interminabili: la questione di “Tilted Arc” [Fig. 63], dice Deutsche, sembra voler penalizzare tutta l’arte in generale, non si può decidere fra utile e non utile, poiché il concetto artistico non prevede la clausola dell’utilità, non essendo un oggetto di design. Facendo così si promuovono forme più “funzionali” e “digeribili” di arredo urbano, come di fatto avviene alla Federal Plaza, che, privata dell’opera, viene ridisegnata dall’architetto Martha Schwartz per ospitare panchine, aiuole [Fig. 64].³⁰⁹ Quando un’opera d’arte pubblica è accolta dalla cittadinanza e sentita come parte integrante del paesaggio urbano, difficilmente si condividerà l’idea che essa abbia una durata limitata e una natura transitoria. Da qui possono nascere scontri tra committenti pubblici e fruitori.

³⁰⁷ J. MEYER, *The Functional Site*, in “Documents” 7, Fall 1996, p. 21.

³⁰⁸ R. DEUTSCHE, op. cit., pp. 257-268.

³⁰⁹ Per quanto concerne il caso “Tilted Arc” si veda anche M. KWON, op. cit., 78 sgg.

Un'installazione temporanea altamente controversa e discussa a livello mediatico è stata "Untitled" di Maurizio Cattelan, esposta nel 2004 in Piazza XXIV Maggio. In quest'opera si parla di infanzia come di un mondo fantastico e magico, ma anche come di una realtà spesso vittima di terrore e violenza. Tre bambini impiccati vengono lasciati penzolare a occhi aperti da uno degli alberi più vecchi della città [Fig. 65]. Lo scenario divenne molto inquietante e secondo una buona parte della cittadinanza e del mondo dell'arte inadeguato ad uno spazio pubblico condiviso.³¹⁰ Anna Detheridge condanna l'intervento provocatorio e sostiene che il caso esemplifichi la totale mancanza di sensibilità e responsabilità non solo dell'artista ma della Fondazione Trussardi e dell'amministrazione di Milano.³¹¹ Al dialogo con i cittadini si dovrà unire una più attenta sensibilità e responsabilità dell'artista che interviene nel contesto pubblico, e del committente che stabilisce le condizioni e i limiti di tale intervento.³¹²

Parallelamente alla trasformazione della parte iniziale della Spina, vengono iniziati i lavori di riqualificazione dell'area Spina 3, accelerati in vista delle Olimpiadi 2006. L'area si compone di un complesso di insediamento industriale fin dal XVII secolo, grazie alla vicinanza con il fiume Dora e risente delle ultime glorie fino agli anni '70 del secolo scorso. La cessazione dell'attività produttiva nelle fabbriche pone la città nell'ottica di smantellare le resistenze storiche di città industriale, con l'obiettivo discutibile di offrire un quartiere nuovo e connesso con le zone circostanti e in grado di saldare quella frattura fra periferia nord e ovest. Il principale centro è rappresentato dal parco urbano posto su entrambe le rive della Dora Riparia. Un parco dotato di grandi dimensioni, rendendo fruibili le sponde fluviali sottoposte a riqualificazione.³¹³

Periferie cresciute disordinatamente, centri storici abbandonati per la speculazione immobiliare e *gentrification*, le trasformazioni radicali e veloci della realtà urbana italiana, non accompagnate da una legislazione in materia di politica abitativa e da piani urbanistici adatti degli anni sessanta, sembrano prefigurare la dissoluzione dei modelli urbanistici storici senza proporre altri capaci di interpretarne lo sviluppo.³¹⁴ Alcuni spazi del parco, troppo pochi, sono caratterizzati in maniera unica e continuativa

³¹⁰ A. PIOSELLI, *Il bello, il brutto e il cattivo nello spazio pubblico: storie parallele tra Italia e Stati Uniti*, in G. Scardi (a cura di), op. cit., p. 106.

³¹¹ Intervista personalmente svolta ad Anna Detheridge il 18 novembre 2015 a Milano.

³¹² A. PIOSELLI, op. cit., p. 107.

³¹³ Rapporto di ricerca di IRES Piemonte (a cura di), *Metamorfosi della città: Torino e la Spina 3*, Torino, Ottobre 2012, p. 69.

³¹⁴ A. EMILIANI, *Una politica per i beni culturali*, Torino, 1949.

con la precedente funzione industriale, come ad esempio il capannone di strippaggio delle Ferriere, di cui si sono mantenuti solo i pilastri e la copertura, sotto la quale sono stati realizzati numerosi campi da gioco al coperto e destinati a fruizione pubblica. «Se di Torino andiamo ad analizzare i quartieri di ultima generazione nati lungo la Spina Centrale, in nessun caso si osserva l'affermarsi di nuovi spazi pubblici (ma nemmeno di nuovi toponimi riconosciuti) connotati da caratteri di qualità ambientale idonei alle manifestazioni a carattere temporaneo. Anche nel caso più conclamato e felice del grande riparo dello “strippaggio” di Parco Dora assistiamo ad un modello di spazio pubblico che può risultare seduttivo e attraente a patto che la manifestazione sia in grado di attirare autonomamente i flussi necessari di cittadini, vedi i casi delle grandi adunanze del festival tecno *Movement* o la celebrazione del Eid al Fitr per la fine del digiuno del Ramadan».³¹⁵ Maurizio Cilli identifica nella costruzione del toponimo (attraverso recupero toponimo antico, o la costruzione di uno nuovo) il sintomo dell'attivazione di un sentimento di appartenenza del cittadino al luogo, che avviene attraverso il mantenimento delle peculiarità di alcuni quartieri contro un paesaggio meno generico, non di certo cancellando interi emblemi architettonici del lavoro. «Ogni rigenerazione urbana preferisce la tabula rasa dove iscrivere nel cemento quella composizione creata all'interno di un laboratorio».³¹⁶

Lo “Strippaggio”, [Fig. 66], è l'unico punto del parco Dora in cui è possibile darsi appuntamento, altrimenti avviene come al protagonista del film di Gaglianone “Pietro”, ambientato proprio nel quartiere Dora, che cade in uno stato di alienazione per non riuscire a trovare la sua abitazione in un mucchio di case tutte uguali. Se non si pratica la via della comprensione e del buonsenso il rischio sarà quello di rifiutare tutto ciò che è diverso dalla normalità istituzionalizzata. E finiremo per vivere non un mondo urbano caratterizzato da elementi riconoscibili e localmente significativi, ma in universo di non-luoghi, come li definisce Marc Augé, cioè siti tutti uguali ovunque, e destinati alla perdita dell'orientamento collettivo.³¹⁷

³¹⁵ M. CILLI, *Parassiti Urbani*, in “Che Fare”, Torino, 29 ottobre 2015.

³¹⁶ M. DE CERTEAU, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Lavoro, 2001 [1. Ed., 1980], p. 155.

³¹⁷ M. AUGÉ, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, 1993, p. 75.

9. Partecipazione come mezzo e non come fine: il caso “Nuovi Committenti” a Torino

Da qui si stabilisce la necessità di promuovere il ruolo dell’arte pubblica e un suo ruolo non più secondario e accessorio alle politiche di rigenerazione urbana.

Nel novembre 2001 all’interno dello stesso contesto che vede coinvolto il Settore Periferie, si inserisce il programma d’iniziativa Comunitaria “Urban 2”, programma di riqualificazione urbana promosso dalla Commissione europea per rilanciare i quartieri in difficoltà. Torino sceglie di candidare il Mirafiori Nord, un quartiere di 25000 abitanti costruito tra i primi anni del secolo scorso e i primi anni Settanta in prossimità dello stabilimento Fiat Mirafiori. Lo sviluppo del quartiere è dipeso in gran parte dalle evoluzioni della fabbrica, che ha visto il suo apice negli anni ’70, quando vi lavorano più di 60000 persone, in gran parte immigrati meridionali. Sono gli anni del boom economico della città che registra la sua massima espansione, creando il formarsi repentino delle periferie “dormitorio”.³¹⁸ La conseguente crisi della Fiat ha fortemente influenzato l’assetto dell’intera città e in particolare il quartiere Mirafiori. La Fiat, simbolo italiano di un’epoca oramai conclusa è, nelle parole di Marco Revelli, «il gigante di ieri fattosi muto e in buona parte vuoto, privato dell’antica aura della potenza, continua a pesare sul territorio circostante come una presenza assente». ³¹⁹ Le problematiche che il programma Urban 2 è chiamato a intervenire derivano da un passato di marginalità represses di immigrati non ancora integrati, carenza di servizi adeguati e concentrazione di edilizia popolare, a cui si deve sommare la crisi produttiva degli anni ’80-90 che ha segnato forti livelli di disoccupazioni, di precarietà e in senso generale di povertà. Come in ogni quartiere popolare decentrato anche qui la forte tradizione partecipativa e associativa non manca, questo è il suo punto di forza. È nella prima fase di progettazione che avviene il primo contatto in Italia con il programma “Nuovi Committenti”.

³¹⁸ G. PRESUTTI, *Nuovi Committenti e il programma Urban 2*, in “a.titolo” (a cura di), *Nuovi Committenti, arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Cinisello Balsamo, 2008, p. 39.

³¹⁹ M.REVELLI, op. cit. p. 44.

“Nuovi Committenti” è l’applicazione italiana del modello francese “*Nouveaux Commanditaires*”, ideato dall’artista François Hers³²⁰ che ne ha impostato le linee programmatiche dal 1992.³²¹ «Concretizzare l’ambizione che fonda la democrazia: fare della persona un attore della storia e non solo il suo spettatore...con quest’obiettivo sono giunto nel ’90 a concepire, sotto il titolo di “*Nouveaux Commanditaires*”, un protocollo che definisce, per la creazione di un’opera, il ruolo e la responsabilità di tutti gli attori sociali, senza esclusioni, su una scena dell’arte che diventa quella delle nostre vite». ³²² I suoi interessi hanno confluìto fin da subito con quelli della “*Fondation de France*”, che proprio negli anni Novanta sta cercando soluzioni innovative per comprendere i mutamenti culturali e accompagnare le persone intenzionate ad agire nella sfera pubblica. Il programma diventa un modello che acquisisce un raggio d’azione internazionale espandendosi in Belgio, Germania, Spagna, Stati Uniti, Polonia e Norvegia (con sede in Francia) e Italia. ³²³

In Italia la sua prima attuazione viene promossa dalla Fondazione Adriano Olivetti nel 2001 a Torino nel quadro del programma “Urban 2” a Mirafiori Nord. Il programma identifica nella ricerca artistica una delle strategie più efficaci e visibili di promozione del patrimonio culturale. Nella “città-impresa”, l’arte è spesso delegata a mera cornice o spettacolo, come avviene nella logica dei grandi eventi, che puntano alla creazione di una clientela sporadica, massificata e poco consapevole, più che di un pubblico di utenti sensibilizzati ed affezionati. Se la città però viene vista come mero prodotto, cosa ci guadagna la comunità locale? “Nuovi committenti” cerca di rispondere a questa domanda invertendo l’ordine dei componenti che solitamente costituiscono la committenza di arte pubblica, facendo sì che da processo verticale monopolizzato da alti esponenti, diventi un processo orizzontale che nasce dai desideri della cittadinanza. Il modello si rifà all’antica idea genuina di committenza, con la differenza che il committente non deve sborsare denaro, ma diventare attivatore del progetto.³²⁴

³²⁰ Il Manifesto di “Nouveau Commanditaires”: F. HERS, *Le protocole*, Dijon 2002.

³²¹ P. MULAS, intervista a François Hers, *Arte e soggetto democratico: François Hers e i Nouveaux Commanditaires*, http://www.rivistamu6.it/pdf/MU6_30.pdf

³²² F. HERS, *L’arte come motore della storia*, in “a.titolo” (a cura di), *Nuovi Committenti, arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Cinisello Balsamo, 2008, p. 25.

³²³ Per un aggiornamento puntuale sugli sviluppi di “Nouveaux Commanditaires” vedi: <http://www.nouveauxcommanditaires.eu>

³²⁴ A.TITOLO, *Torino Mirafiori Nord*, Torino, 2004, p. 21.

Il programma si articola sull'interazione di tre figure: il cittadino-committente, il mediatore culturale, che interpreta l'esigenza della committenza, e l'artista chiamato a progettare e realizzare l'opera. La finalità di "Nuovi Committenti" è di attivare e recepire una domanda d'arte, che attraverso operazioni semplici renda giustizia alle qualità della vita e all'integrazione sociale, includendo i cittadini-committenti nella creazione e progettazione dell'intervento artistico. Gli artisti sono chiamati ad operare nei luoghi della vita quotidiana: biblioteche, parchi, siti urbani o naturali, soggetti a interventi di riqualificazione, facendo coincidere i desideri della cittadinanza con la *site-specificity*. Al contrario della committenza tradizionale, di per sé assente e astratta, si sostituisce qui la disposizione di desideri singolari, infatti molti progetti realizzati hanno anche una valenza d'uso poiché «lo spazio non preesiste, ma è prodotto dalle relazioni e dagli usi di chi lo abita.. la produzione di spazio riconduce a gruppi particolari che si appropriano dello spazio per gestirlo e per sfruttarlo».³²⁵ I nuovi committenti resistenti alla «normalizzazione dei luoghi per immaginarsi diversamente nuovi percorsi»³²⁶, si devono chiaramente anche assumere l'onere di adempiere a specifiche responsabilità al momento della salvaguardia. "Nuovi Committenti" sposta i termini della questione proponendosi esso stesso come modello politico da perseguire, strutturato per un intervento chiaro nei presupposti: azione e responsabilità di più attori, valutazione di senso e necessità di un'opera in un preciso contesto spaziale e sociale. In Francia il modello si propone come alternativa alla dissoluzione del ruolo dell'arte nella società contemporanea quindi a una consolidata tradizione di arte pubblica di prevalente committenza statale. In Italia, invece, il modello alternativo si misura con l'assenza di un soggetto egemone e di un'autentica tradizione in materia soprattutto in ambito istituzionale.

"a.titolo" è il gruppo di mediatori che viene chiamato ad applicare "Nuovi Committenti" all'interno del programma "Urban 2". A differenza del programma francese già famoso e riconosciuto, nel caso di Mirafiori la committenza all'inizio ha avuto bisogno di essere cercata e sollecitata. Le prime attività d'ascolto hanno rivelato l'esigenza di modificare un territorio-contenitore che ormai non corrisponde più alle esigenze degli abitanti. Il programma europeo "Urban 2" punta alla congiunzione dei

³²⁵ H. LEFEBVRE, *La produzione dello spazio*, Milano, 1978, pp. 36-37.

³²⁶ F. HERS, *Le Protocole*, Dijon, 2002, p. 112.

due assi di integrazione sociale e crescita culturale insieme al recupero fisico e alla sostenibilità ambientale.

Vengono individuate quattro committenze associate alla scelta di altrettanti luoghi significativi: grazie al restauro conservativo si permette di inserire il progetto di Massimo Bartolini “Laboratorio di Storia e storie” all’interno della Cappella Anselmetti; nel nuovo parco destinato agli adolescenti che media i rapporti di vicinanza con lo stabilimento Fiat viene concepita l’opera di Lucy Orta “Totipotent Architecture-Atoll”; e gli interventi, “Multiplayer” di Stefano Arienti e “Aiuola Transatlantico” di Claudia Losi, vengono collocati all’interno di cortili delle case popolari, luoghi di relazione in cui si consuma la vita.

Il protocollo di “Nuovi Committenti” ha fra i suoi tratti distintivi la scelta diretta dell’artista da parte dei mediatori (in controtendenza con l’assegnazione per bando di concorso diffusa nel campo dell’arte pubblica italiana). Se con la *new genre public art* si sposta la questione della *site-specificity* alle *issue/community specificity*, qui il contesto si fa più complesso perché coincide con l’instabilità cangiante delle dinamiche relazionali dei vissuti delle persone. Come le comunità che cambiano rapidamente non decadono, ma convergono in altro, si punta quindi alla continuità del cambiamento.

All’interno di vere e proprie realtà della paura e spazi che vengono vissuti sempre di più con diffidenza e chiusura, il progetto costituisce il negativo di tutto ciò poiché si tratta di spazi aperti e non esclusivi, in cui godere nella comunità di un bene collettivo. Arrivare quindi a ciò che “Campement Urbain”, collettivo francese, ha assunto come proprio motto: «produrre luoghi di tutti sotto la protezione di ciascuno», ossia mettere in moto meccanismi molto sottili di appartenenza al luogo, spingendo il cittadino a riconoscersi a casa e di conseguenza a volersene prendere cura.³²⁷

Il “Laboratorio di Storia e Storie” di Massimo Bartolini,³²⁸ [Figg. 67-68], vede l’inaugurazione solo dopo quasi cinque anni dall’inizio delle riflessioni sul progetto, nel 2007, e nasce come percorso didattico volto a riscoprire le memorie degli abitanti di Mirafiori, grazie ad un lavoro svolto dalle insegnanti e dagli studenti del quartiere.

³²⁷ M. COSSON *et al.*, *Campement Urbain: Je et Nous, un lieu de solitude désirée*, in “Mouvements”, 2005/3 (n. 39-49), pp. 103-111.

³²⁸ Massimo Bartolini è un artista multimediale che vive e lavora a Cecina, in provincia di Livorno. Nei suoi lavori predilige l’installazione attraverso la quale reinterpreta gli spazi, creando ambienti inusuali, calati in un’atmosfera suggestiva. Le opere sono strettamente *site-specific*, ossia connesse con il luogo in cui si trovano, egli è interessato a coinvolgere lo spettatore nello sviluppo stesso dell’opera, giocando con le percezioni e le sensazioni che chiamano in causa la mente e il corpo del fruitore.

L'artista interviene nel ridisegno della Cappella Anselmetti, che viene trasformata in sede d'archivio-laboratorio, dove, attraverso la sperimentazione di nuovi linguaggi didattici, si promuove una maggior conoscenza del territorio, «contribuendo a consolidare negli abitanti un senso di appartenenza allo spazio che si abita».³²⁹ Nello spazio dell'ex cappella viene ad inserirsi una "libreria" aulica e destinata a restare vuota come spazio di riflessione e immagazzinamento di pensieri, per poi spostarsi nelle due ali adiacenti dove le stanze si sviluppano in totale continuità con il pavimento. Nell'attrezzare gli spazi del lavoro, Bartolini ha disegnato un arredo trasformabile a seconda delle esigenze didattiche, con la possibilità di ripensare continuamente lo spazio. L'arte di Massimo Bartolini sostituisce alla frenesia del presente il tempo del godersi il momento e del sedersi a riflettere occupando uno spazio consapevole nel mondo come pratica d'empatia con ciò che ci circonda. Durante operazioni di questo tipo l'artista non-locale viene accusato di trattare in maniera paternalistica gli abitanti del quartiere, accusa mossa anche al duo di artisti concettuali Clegg & Guttmann, quando vengono invitati dalla città di Amburgo per un progetto artistico nello spazio pubblico. Giungono alla creazione delle "Open Public Libraries", piccole librerie installate all'esterno senza guardie e bibliotecari, e poste in tre quartieri della città di diversa estrazione sociale. L'unica indicazione che si trattasse di un'opera d'arte viene fornita dalla placca che riporta le due istituzioni artistiche coinvolte nel progetto. L'opera si pone in chiaro contrasto al formale meccanismo di «surveiller et punir» teorizzato da Michel Foucault, per proporre l'alternativa di autocontrollo e gestione individuale dell'opera. Questa metodologia che Christian Kravagna chiama «Radical Democracy» ci porta a riflettere in relazione alla democratizzazione dell'istituzione artistica, soprattutto nel momento in cui, come si è verificato ad Amburgo, il maggior successo dell'opera è avvenuto nel quartiere più agiato.³³⁰ Gli artisti si chiedono «*How will people react to such an utopian proposition? We want to find out what the real situation was*».³³¹ L'allusione ad un "arte processuale" e alla *praxis*, nel senso aristotelico del termine (distinto da *poiesis*), è accurato nel senso che uno dei più grandi interessi degli

³²⁹ M. BARTOLINI, Carta d'Intenti per "Laboratorio di Storia e Storie".

³³⁰ C. KRAVAGNA, *Working on the Community. Models of Participatory Practice*, 1998, in republicart.net (ultimo accesso in data 1 ottobre 2015).

³³¹ L. BUCHHOLZ-U. WUGGENIG, *Constructing audiences, defining art. Public Art and social research*, January 2002, in <http://eipcp.net/transversal/0102/buchholz/wuggenig/en>, (consultato in data 12 aprile 2015).

artisti era rivolto ad un esperimento auto-riflessivo sulla definizione di arte. «*Many people implicitly accept a rather simplistic version of the institutional definition of art. They think that relatively stable art institutions are necessary for the very definition of art. We wanted to experiment with a much looser framework. The idea was to take a non-art entity like an outdoor library and to connect to an art project without physically removing it from its non-art environment. Our point was, the necessary ingredients a self-conscious art audience and not a stable art institution*»³³² Una definizione che trova d'accordo anche tutti gli artisti coinvolti in queste pratiche rivolte al sociale e invita ad una maggior presa di coscienza da parte delle discipline sociali a interessarsi in maniera più critica alla definizione istituzionale di arte.

Per proseguire con la seconda opera del progetto “Nuovi Committenti” a Mirafiori Nord, “Totipotent Architecture” di Lucy Orta,³³³ [Fig. 69], che scaturisce dall'incontro di due scuole secondarie del quartiere, che desiderano un luogo d'incontro dove poter stare. L'artista sviluppa il progetto partendo dal disegno di una cellula staminale, l'unità del potenziale illimitato che presiede alla costruzione di un intero organismo e si erge a modello di uno spazio di interazione sociale che cambia a seconda del suo utilizzo. Per la realizzazione dell'opera sono stati invitati gli studenti delle scuole a lasciare le loro impronte corporali di mani, scarpe e schiene dallo stampo in alluminio poi impresso su cemento, e ora ne caratterizzano lo spazio, invitando alla prossimità e alla relazione.³³⁴ Ciò che lo rende un luogo differente dalle altre strutture aggregative già presenti nel quartiere, è che questo è stato creato insieme al quartiere, insieme alla scuola con la loro diretta ideazione e partecipazione nel progetto di costruzione. L'artista continua qui le sue sperimentazioni di architettura sociale caratterizzate dalle serie precedenti “Refuge Wear” e “Nexus Architecture”³³⁵: architetture che si muovono e compongono lo spazio sociale attraverso l'unione di individui sociali. Negli interventi di Lucy Orta avviene uno slittamento ulteriore della disciplina che all'arte come beneficio sociale accosta il

³³² L. BUCHHOLZ-U. WUGGENIG, op. cit.

³³³ Lucy Orta, artista di origini inglesi, vive e lavora a Parigi. È considerata una tra le più importanti artiste contemporanee. È un'artista poliedrica che si serve di un'infinità di tecniche per realizzare le sue operazioni (installazioni, video proiezioni, performance e tanti altri), è capace di coniugare body art, moda, architettura, per cercare soluzioni tese ad alleviare le problematiche del mondo contemporaneo: l'esclusione sociale, la mobilità, i diritti umani, lo sostenibilità ambientale.

³³⁴ F. COMISSO, *Totipotent Architecture-Atoll*, in AA.VV., *Lucy + Jorge Orta: Potential Architecture*, Bologna 2013, pp. 133-135

³³⁵ S. TALLANT, *Content- Architecture*, in P. Orrell (a cura di), *Lucy + Jorge Orta: an introduction to collaborative practices, pattern book*, London 2009, p. 23.

tema dell'uso dell'opera, arrivando così a produrre progetti *design-oriented*, scegliendo di intervenire con invenzioni specifiche per risolvere concreti problemi delle comunità. Lucy Orta parla di utopia funzionale riferendosi al suo lavoro che si pone nella situazione attraverso performances, in una dinamica collaborativa che attiva forum di discussioni con diversi attori sociali e professionali (insegnanti, studenti, ricerca scientifica) operando nelle situazioni di emergenza per provare alcune vie alternative per le vite dei senzatetto, degli immigrati, delle persone in difficoltà in generale. L'artista non è interessata a dare soluzioni ma ad alimentare questioni a diffondere consapevolezza e a proporre delle vie alternative. L'esito di "Totipotent Architecture" è la costruzione di una struttura ospitale e protettiva, un luogo resistente alle dinamiche della paura, praticabile e funzionale, ma non chiusa e quindi normata da regole di accesso.³³⁶

Claudia Losi³³⁷ progetta un'aiuola che ha la forma di una grande nave, da qui "Aiuola Transatlantico", [Fig. 70], i cui movimenti ondulati del giardino ne disegnano le sinuosità, intervallata da grandi semisfere scavate da forme vegetali e animali da cui crescono fiori e piante. L'artista entra in contatto con i residenti attraverso un progetto sulle tematiche della coabitazione e della percezione del luogo durato parecchi mesi, in cui agli abitanti erano invitati a dire quale fosse la cosa che maggiormente apprezzano e quella che disprezzano del paesaggio sottostante.³³⁸ Losi riesce a ricucire varie testimonianze, cronache personali, fotografa le vedute dagli abitanti e le trasforma in disegni che verranno poi esposti in una sessantina di lenzuola stese sui balconi degli appartamenti, in occasione dell'evento "Affacci", nel 2005. Gli stessi disegni vengono poi trasferiti su piastrelline in ceramica da Franco Raimondi, e restituite alla comunità perché installate lungo il percorso che attraversa Aiuola Transatlantico, diventato uno spazio percorribile e accogliente in cui gli abitanti possono scendere e trascorrere del tempo fuori dalle loro case. È interessante ricordare come Losi abbia avviato nel 2004 il tour di "BalenaProject", un progetto che ha principio tre anni prima, quando viene

³³⁶ F. COMISSO, *Lucy Orta: Totipotent Architecture-Atoll*, in *Nuovi Committenti...* op. cit., p. 95.

³³⁷ Claudia Losi, artista italiana che ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Bologna, animata da interessi antropologici, delle scienze naturali e letterari. È un'artista molto attenta alla relazione tra l'uomo e l'ambiente circostante, sono fondamentali nei suoi interventi il cammino, sulla scorta del grande maestro Hamish Fulton, il ritorno all'artigianalità e alla manualità delle cose in sé. Nella sua ricerca artistica persegue un rapporto armonico con la natura, prediligendo alle frenesie della vita moderna, le lentezze dell'evoluzione naturale.

³³⁸ LUISA PERLO, "Aiuola Transatlantico", in a. titolo (a cura di), *Nuovi Committenti, arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Cinisello Balsamo, 2008, p. 113.

realizzata una balena a scala reale in tessuto di lana grigia. Il progetto nasce intorno alla *Balaenoptera Physalus* i cui resti sono stati trovati sui monti vicino a Biella, in grado di far affiorare alla mente un insieme di leggende, narrazioni popolari e immaginari lontani. Le opere dell'artista coniugano l'amore per la natura e la sua osservazione attenta e profonda, insieme alla passione per l'arte, attraverso la mediazione dell'uomo e dei suoi racconti. Il progetto è quindi concepito come un continuo *work in progress* che viene portato in viaggio per il mondo, le cui tappe sono state: Milano, Lerici, Firenze, Torino e infine Quito sulle Ande. A Torino il progetto prende il nome di "Balena di fiume", per la collocazione dell'opera mobile sui Murazzi del Po [Fig. 71], ed è stato accompagnato da workshop e performances, il tutto con il coordinamento del collettivo "a.titolo". Losi ha scelto l'animale più ingombrante durante questi viaggi, ma è anche il mammifero che si avvicina più all'uomo, che gli è più affine, nel suo essere sempre «fuori luogo, dà vita ad un ossimoro, la balena abbraccia in questo modo una geografia non afferrabile mai complessivamente con lo sguardo».³³⁹ In questo modo l'artista propone un'opera d'arte pubblica mobile in grado di dimostrare come «il mondo non corrisponde più alla griglia della mappa, il mondo si frammenta e con quei frammenti l'artista lavora e intreccia le diverse direzioni del suo andare del suo portare qualcosa di lontano».³⁴⁰ La geografia, come il passaggio, non esistono in natura. Losi ne fa il frutto di una sorta di *poiesis* che nasce dalla consapevolezza che «il reale supera l'immaginazione, ma senza quest'ultima-pensa l'artista- difficilmente potremmo reggere, noi uomini, la realtà».³⁴¹

"Multiplayer" di Stefano Arienti, ultimo intervento a Mirafiori, è un campo da gioco attrezzato, uno spazio trasparente circondato da reti colorate [Fig. 72]. Il nome viene dato da uno dei committenti più grandi che prende spunto dal linguaggio del videogioco che rispecchia molto bene il processo di formazione di una committenza multipla, portatrice di interessi ampi e diversificati.³⁴² L'artista che procede al disegno dopo aver ascoltato ciascuno dei committenti, compone un "nuovo abitante" sorto dall'interrelazione di persone, una presenza familiarizzante e gli intrecci della rete che evocano figure immaginifiche lontane che attivano una prossimità che solo il processo

³³⁹ A.TITOLO-A. SALVADORI (a cura di), *Claudia Losi. La coda della balena e altri progetti 1995-2008*, Prato, Gli Ori, 2008, p. 11.

³⁴⁰ Ibid., p. 14.

³⁴¹ Ibid., p. 22.

³⁴² G. BERTOLINO, "Multiplayer", in "a.titolo" (a cura di), *Nuovi Committenti...* op. cit., p. 136.

del gioco sa restituire. Sempre di più l'arte pubblica, come si nota in questi quattro casi, «non rispecchia il proprio mondo storico e non ne è semplice testimonianza. È piuttosto essa stessa che lo apre, lo fonda e lo costruisce». ³⁴³ Già nel 1996 l'artista collabora con la di Torino nella creazione di un'opera ambientale da collocare sul lato dispari dei Murazzi del Po, che dovrà rimanere per una quindicina di giorni in una delle aree più vitali dell'estate torinese.

La partecipazione richiede tempi molto lunghi che a fatica coincidono con quelli dell'amministrazione che molto spesso opera attraverso processi esclusivi ed elitari. Giancarlo de Carlo, uno dei padri dell'urbanistica pensata secondo delle logiche di partecipazione reale, esprime le sue opinioni a riguardo già negli anni Settanta, quando palesa le sue perplessità nell'agile scritto "L'architettura della partecipazione", i cui dubbi non si discostano di molto da quelli che animano il presente. ³⁴⁴ Partecipare a quel tempo implica un significato politico, che adesso è del tutto snaturato, ora l'istituzionalizzazione della partecipazione, in contrasto con la sua originale componente anarchica, l'ha resa parte integrante del processo economico contemporaneo ponendola ad un livello normalizzante, facendo entrare in crisi la nozione primaria e sentita di partecipazione e rendendola un processo fortemente verticale.

I quattro interventi portati a compimento dal programma "Nuovi Committenti" considerano la partecipazione come un processo non politico, come un processo civile attraverso il quale si prova ad elevare di qualche grado l'emancipazione del cittadino, con l'auspicio che in un futuro non molto utopico questo stesso cittadino competente possa essere seduto nella stessa sala dove si discute un progetto politico. Di fatto poi, perché avvenga una trasformazione, è necessario che alcuni di questi cittadini acquisiscano un grado superiore di consapevolezza, lavorando sulle competenze, rendendoli attivi nelle richieste e informati, parte del luogo e delle sue potenzialità, scaturendo la scintilla dell'identificazione nel luogo e di conseguenza responsabilizzandolo.

Per quanto riguarda l'artista, esistono maggiori difficoltà nel metabolizzare la sua figura impegnata in pratiche partecipative, poiché non sempre risulta semplice e immediato

³⁴³ R. BODEI, *Le patrie sconosciute. Emozioni ed esperienza estetica*, in T. MAGRI (a cura di), *Filosofia ed emozioni*, Milano, 1999, p. 185.

³⁴⁴ G. DE CARLO, *L'architettura della partecipazione*, Macerata, Quodlibet, 2013. [1. Ed., 1973]

comprenderne l'operato. Abituati ad una certa idea sedimentata di produttore di oggetti, più facile da riconoscere perché rientra in un sistema del tutto acquisito, risulta complicato quando attiva processi comunicativi che richiedono un particolare sforzo di interpretazione, comprensione e molto spesso non vengono forniti gli strumenti adeguati per coglierne il senso.

L'arte pubblica quindi può essere utilizzata come uno strumento utile a ripensare gli spazi, una rivolta contro la generalizzazione sempre più marcata e contro l'assuefazione dei luoghi comuni, preferendo la contaminazione.

10. Verso una progettualità interdisciplinare

La sperimentazione condotta dal progetto “situa.to” si inserisce sempre nella direzione di presa di coscienza del contesto sociale e spaziale dei luoghi. Verso la fine del 2009 viene istituito “situa.to” come laboratorio libero formato dal collettivo “a.titolo”, Maurizio Cilli e Andrea Bellini, attivato grazie al sostegno della Regione Piemonte e della Compagnia di San Paolo nell’ambito delle attività culturali di *Y-our Time-Turin* 2010 “European Youth Capital”. Un progetto interdisciplinare di studio, riflessione, interpretazione urbana su cosa sia oggi la città e come rendere possibile un coinvolgimento della cittadinanza. Ha coinvolto 30 giovani di formazioni diverse (arte, architettura, design, scienze umane e sociali), selezionati tramite bando che prendono parte ad un percorso di ricerca sul territorio urbano e le sue evoluzioni per scoprirne le potenzialità e gli aspetti inediti, mettendo in luce i punti critici per poter sperimentare pratiche innovative sulla sfera pubblica. La prima fase consiste di laboratori e lezioni tenuti da artisti ed architetti che si occupano di arte pubblica e che analizzano la città con l’obiettivo di pensare e offrire, con la collaborazione dei giovani partecipanti, una nuova immagine del territorio, sperimentando a Torino un procedimento di creazione innovativo da connettere ad altre esperienze in città europee. Dopo la fase formativa i partecipanti esplorano l’area metropolitana con l’intento di individuare i bisogni e le potenzialità dei luoghi, il tutto parallelo all’ascolto degli abitanti. Si vengono a costituire 10 ipotesi progettuali d’intervento artistico e culturale dello spazio pubblico, da sviluppare insieme agli abitanti e agli addetti del territorio. Svolgono il ruolo di attivatori di un desiderio di azione da parte degli abitanti per favorire lo sviluppo di forme di cittadinanza attiva consapevole e capace di proseguire potenziali progettualità future.

Uno dei progetti più significativi è quello prodotto da un gruppo di giovani del quartiere Barca di Torino, guidati da un collettivo di architettura tedesco “Raumlabor”, che ha dato vita a un progetto di autocostruzione. Il progetto, sotto la mediazione di “a.titolo”, Maurizio Cilli e delle antropologhe Giulia Majolino e Alessandra Giannandrea, prende vita nel 2011, quando il collettivo berlinese ha tenuto il primo laboratorio ai ragazzi del quartiere Barca e Bertolla, due aree periferiche degradate. Attraverso un’analisi dei caratteri urbani e geopolitici del luogo, la raccolta di

documenti, mappe e foto d'archivio per ricostruire la storia del quartiere, il confronto diretto con gli abitanti, la percezione dei luoghi attraverso l'osservazione partecipante, si sostiene *in primis* la necessità di coinvolgere i giovani cittadini in pratiche partecipate di riappropriazione creativa del territorio. Sulla base di una metodologia progettuale fondata sullo scambio, la cooperazione e soprattutto sull'agire concreto attraverso la pratica dell'autocostruzione collettiva, intesa come strumento per educare alla riflessione e all'innesto di relazioni fra gli abitanti e il tessuto urbano. Dopo svariate installazioni temporanee all'aperto, il processo culmina due anni dopo con la costruzione della "Star House" [Fig.73], per la quale viene utilizzato materiale di recupero (porte, finestre, palanche). I risultati dei workshop confluiscono nella mostra "9+1 Ways of Being Political" al MoMA di New York.

Il progetto poi viene fatto rientrare nel programma "Nuovi Committenti", mediato sempre dal collettivo "a.titolo" con il supporto del "Goethe Institut". Vengono così pianificati altri due workshop nel 2012, con l'obiettivo di rendere fruibili i due locali di Via Anglesio 25 A-B, che ospitavano in precedenza attività commerciali, ma che nel corso del tempo sono rimasti in disuso.³⁴⁵ Le "a.titolo" si uniscono al gruppo di giovani del quartiere per farsi carico dell'Officina "Studio Superfluo" e il collettivo "Marasma Design" per caratterizzare in direzione laboratoriale il "Centro Giovani". Si costituisce un brand di quartiere sotto il nome "*Made in Barca*", le cui vendite hanno il compito di sostenere le attività del centro e dei lavoratori. Per problematiche legate all'assenza di sostenitori e fondi, viene piano piano a spegnersi il progetto "Cantiere Barca", che lascia il segno di un'esperienza importante per lo stimolo ad approfondire la produttività e la fruizione di operazioni scaturite dal basso, che aiutano in maniera molto lenta, ma efficace alla riduzione di casi legati alla microcriminalità.

L'expérience comme règle artistique viene teorizzata anche da Paul Ardenne nel suo libro "Un art contextuel"³⁴⁶ e prima di lui da Jan Swidzinski "L'Art comme art contextuel".³⁴⁷ Ardenne sottolinea l'importanza «de l'action et non de la contemplation...sa nature *processuelle* de l'art dit *en contexte réel*»,³⁴⁸ per stravolgere

³⁴⁵ *Nuovi Committenti a Barca*, 9 ottobre 2012, in <http://www.domusweb.it/it/notizie/2012/10/09/nuovi-committenti-a-barca.html>.

³⁴⁶ P. ARDENNE, *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris 2004 [1. Ed., 2002].

³⁴⁷ J. SWIDZINSKI, *L'Art comme art contextuel* (manifeste), in "Inter", n. 68, 1991, p. 45-50.

³⁴⁸ P. ARDENNE, *Un art contextuel...op. cit.*, p. 47.

la figura dell'artista che non è più creatore, ma «*connecteur*, plutôt». ³⁴⁹ L'autore si sente di parlare di «autrisme», espressione che designa il principio di collaborazione, che fa riferimento alla sollecitazione diretta e immediata dell'altro, che da spettatore si fa co-creatore. ³⁵⁰ L'operazione al quartiere Barca è importante perché la responsabilizzazione dei giovani del quartiere avviene attraverso un lungo processo di formazione e analisi delle problematiche. La creazione della “Star House” tramite materiale di scarto è solo lo strumento con cui diffondere una maggior consapevolezza delle capacità insite nel quartiere «la réalisation même de l'oeuvre, qui cesse d'être l'objet pour ainsi dire privé de l'artiste et devient l'occasion d'un geste aventureux, o de rencontres, d'une expérience inédite de l'art tendant à en enrichir la méthode». ³⁵¹

Si inserisce in questa cornice anche il programma di sviluppo urbano “Urban 3”, che intende innescare un processo di miglioramento dell'area di Barriera di Milano, quartiere storico della zona Nord della città di Torino, esemplificativo delle contraddizioni, non solo fisiche, di uno sviluppo incontrollato, e per troppo tempo indifferente alle esigenze sociali. “Urban 3” è un PISU (Piano Integrato Sviluppo Urbano), che si compone di 34 interventi specifici, tra 2011 e fine 2014, e interviene sul territorio favorendo la collaborazione e l'interazione propositiva tra tutti i soggetti attori e beneficiari della riqualificazione (Settori della Pubblica Amministrazione, realtà del territorio, associazionismo, istituzioni, cittadini e imprenditori). ³⁵² Barriera di Milano presenta un'organizzazione spaziale ed una morfologia urbana complessa tipica della dispersività e frammentarietà all'interno dei quali si possono riscontrare fratture e discontinuità, ognuna delle quali delimita porzioni di territorio distinte tra loro e caratterizzate da specifiche fasi di trasformazione. ³⁵³ È essenziale la funzione della sede del comitato “Urban” che è in grado di attivare e gestire una serie di strumenti in grado di informare e rendere partecipi i cittadini sugli interventi del programma e il punto di riferimento della cittadinanza in caso di problemi. ³⁵⁴

³⁴⁹ Ibid., p. 57.

³⁵⁰ Ibid. p. 61.

³⁵¹ Ibid., p. 62.

³⁵² *Sviluppo Urbano del Programma Integrato Urban Barriera di Milano*, Comune di Torino, 2013, in <http://www.comune.torino.it/urbanbarriera/progetto/index.shtml>

³⁵³ G. TARDITI, “San Salvario e Barriera di Milano: origini e trasformazioni”, in A. Mela (a cura di), *La città con-divisa. Lo spazio pubblico a Torino*, Torino, 2014, p. 29.

³⁵⁴ *Programma Urban Barriera di Milano*, cit., Torino, 2013.

“B.ART” è la fusione di “Arte” e “Barriera di Milano”. Il quartiere nasce con una vocazione prevalentemente operaia. Gli edifici costruiti fino agli anni Trenta del secolo scorso rientrano nella tipologia di edilizia borghese contraddistinta da un’austera eleganza, da una varietà di forme e altezze differenti. Con l’espansione industriale del secondo dopoguerra molti edifici storici lasciano il posto ad generici condomini costruiti in economia, cercando di colmare ogni spazio disponibile, poveri di servizi collettivi come il verde pubblico, di cui oggi ne è privo. L’idea di “B.ART” nasce da una stretta collaborazione tra il “Comitato Urban”, il Servizio Arredo Urbano, Rigenerazione Urbana e la “Fondazione Contrada Onlus”. Il progetto è reso possibile per una maggior agilità nell’accedere ai fondi europei, con la conseguente possibilità di indire un bando internazionale rivolto ad artisti architetti, designer e graphic designer che, da soli o in gruppo, devono rispondere alla richiesta di sviluppare attraverso 13 facciate, per circa 2000mq complessivi, un unico concept immediato in grado di connotare in modo originale il quartiere; applicare lo stesso tema su oggetti d’uso quotidiano da diffondere nel territorio; realizzare l’opera secondo i criteri di economicità e manutenzione, rispettando un calendario stringente.³⁵⁵ La risposta è stata molto soddisfacente con 85 partecipanti, per la maggioranza italiani, ma anche europei ed extraeuropei. L’innovazione del processo sta inoltre nella ricerca di una partecipazione collettiva, dalla consulta nella ricerca delle facciate, alla fase della scelta dell’opera attraverso una prima selezione da parte di una giuria di esperti che ha portato a individuare 4 finalisti, per concludersi con l’esito di una giuria composta primariamente dagli abitanti delle proprietà, che hanno messo a disposizione le facciate. In vetta spicca Francesco Giorgino, in arte Millo, artista e architetto pugliese, riconosciuto muralista in ambito internazionale, che intende colpire, senza stravolgere una comunità dinamica e attiva, con un’opera in bianco e nero “Habitat” [Fig. 74]. La linea pura nera come semplificazione assoluta, che raggiunge con un’intensità emozionale differente rispetto al colore ritrae la città e l’uomo. Nella fase di realizzazione, l’artista si è visto molto disponibile e capace nell’accogliere le domande e le critiche di alcuni abitanti, per giungere a soggetti alternativi a quelli proposti nei bozzetti originali. Torino inizia il suo percorso di crescita artistica murale attraverso il

³⁵⁵ G. TAGLIASACCHI, *Bando internazionale d’arte pubblica in Barriera di Milano*, p. 3.

progetto “Murarte”, per poi proseguire con l’esperienza di “Pareti ad Arte”, “PicTurin” e infine “B.ART”, per nominare quelli che hanno riscosso maggior successo.

11. Forme di muralismo urbano a Torino

Ripercorrendo la storia a ritroso per ricostruire le orme del graffitismo a Torino, l'anno 1999 vede la città di Torino istituire il progetto "MurArte", in un'epoca in cui il graffitismo nella maggior parte dei casi veniva osteggiato e visto come uno sfregio al decoro urbano e inno all'illegalità. L'amministrazione municipale di Torino, a differenza di altre, Milano ad esempio, coglie l'opportunità per indire un percorso partecipativo rivolto ai giovani, che prevede la collaborazione con le istituzioni, prediligendo la valorizzazione del gesto espressivo alla repressione. Tutto nasce quando uno *street artist* richiede disponibilità di spazi da utilizzare per operazioni di *writing*: "fu infatti un giovane 'graffitaro' a recapitare una lettera all'allora Assessore delle Politiche giovanili della Città di Torino, chiedendo all'amministrazione di poter avere degli spazi, in cui sviluppare azioni non illegali e non abusive".³⁵⁶

Negli ultimi quindici anni Torino punta alla valorizzazione di queste azioni marginali, includendo il graffitismo metropolitano in un esercizio di cittadinanza agita e democratica. Il tutto viene gestito in un'ottica di coordinamento partecipato tra amministrazione e *writers*, un'apertura che ha spinto le varie crew sul territorio a formare associazioni, come "Il cerchio e le gocce" e "Artefatti", che hanno fatto del *writing* una pratica di cittadinanza attiva, con scopo rigenerativo, formativo e di recupero del sociale. Torino è stata agevolata dalla continuità amministrativa, ma l'importanza del modello torinese consiste nell'aver saputo incanalare tutte le potenzialità di un'attività illegale, in una cornice legale, attraverso interventi costanti- "MurArte"- capaci di seguire l'onda del momento dal segno metropolitano al muralismo artistico, per giungere alla realizzazione di un Festival internazionale del *writing* e del muralismo artistico "PicTurin".³⁵⁷ Sono due progetti che derivano l'uno dall'altro, però nonostante le basi comuni, sono realtà profondamente diverse. Hanno undici anni di differenza l'una dall'altra, e nel 1999 la popolazione comune inizia a cambiare idea e a vedere i graffiti come abbellimento delle aree degradate; la svolta epocale avviene quando graffitari effettuano interventi legali in luoghi autorizzati. Diversamente "PicTurin" nasce nel 2010 e il *writing* illegale non è più così presente, sia per le diverse

³⁵⁶ R. MASTROIANNI (a cura di), *Writing The City, Graffitismo, immaginario urbano e street art*, Roma, Aracne, 2013, p. 19.

³⁵⁷ Idem, p. 20.

occasioni per dipingere legalmente, sia per gli stessi artisti che si fanno sempre più interessati all'aspetto artistico della loro produzione. Disegni che entrano a far parte del patrimonio della città e l'opinione pubblica ne è catturata, diventano mete turistiche e provocano operazioni di marketing molto costose. "PicTurin" allora si inserisce in un programma di valorizzazione estetica, che riconosce al graffito il valore di fenomeno artistico. In un'area defilata di Torino "MurArte" nel 2000 concede uno spazio molto grande ad alcuni artisti più importanti del *writing* torinese, TOT, Galo, Vips, Knz-Clan, CT e KVRZ, Truly Design, il risultato è uno dei più grandi graffiti di tutta Italia. Nonostante siano opere di assoluto valore, non si intravede alla base nessun progetto strutturato di decoro urbano, e nemmeno la volontà che il fenomeno attraversi la città, poiché si tratta di una zona periferica e poco visibile.³⁵⁸ La questione del graffito in città è molto controversa e discussa e se da un lato il progetto si inserisce in semplici politiche di abbellimento, trasformando la vera essenza del graffito in azioni decorative, dall'altro esso viene impiegato per confinare le azioni illegali legate al fenomeno, in questo modo snaturando e "addomesticando" la cultura stessa del graffito.

Merita una certa menzione il graffito in memoria della tragedia alla ThyssenKrupp del gruppo "Il cerchio e le gocce", per la profondità del messaggio che intende trasmettere alla comunità. Nel Festival "Picturin" il *writing* si trasforma in una attività artisticamente riconosciuta, in grado di accrescere il valore culturale di Torino. Gli spazi vengono scelti in base a criteri estetici, che permettono di usare la città, in un cambiamento di senso in cui non si vede più il disegno come il sacrificio di un muro, ma come forte carica espressiva di valori. 3500 mq di dipinti per tutta la città, un vero e proprio museo a cielo aperto, anche se le opere che vengono prodotte si allontanano dal graffito torinese, il *lettering*, infatti, non viene considerato, quindi le scelte rispecchiano poco i fenomeni locali, il che con il tempo potrebbe ripercuotersi contro. Spesso l'immagine della città viene vista come imperturbabile e monotona, quindi un elemento dissonante quale funzione primaria di un'opera di *writing*, e ciò innesca una serie di questioni che suscitano domande e portano a rivedere il senso generale del luogo.³⁵⁹

³⁵⁸ C. SANTAMBROGIO, *Da MurArte a PicTurin, andata e ritorno*, R. Mastroianni (a cura di), in *Writing the city*, op. cit., p. 211.

³⁵⁹ F. TURCO, *Mascotte olimpiche e riscritture urbane*, in R. Mastroianni, *Writing The city*, op. cit., p. 232.

12. CAP: Commissione d'Arte Pubblica

Nel 1988 l'Assessorato alla Cultura ritiene opportuno istituire un'apposita Commissione consultiva permanente cui affidare il compito di valutare la selezione delle opere d'arte e la loro collocazione. La Commissione, presieduta dall'Assessore per la Cultura del Comune di Torino, vede al suo interno autorevoli esponenti della cultura scientifica e artistica cittadina quali il Soprintendente per i Beni Artistici e storici del Piemonte, il Direttore della Galleria Sabauda, il Direttore dell'Accademia Albertina di Belle Arti, un rappresentante della Facoltà di Architettura, un rappresentante della Politecnico di Torino, il Dirigente di Raccolte di Arte Moderna, i Dirigenti dei Settori cittadini Arredo Urbano e Musei Civici. A Torino, ma come in qualsiasi altra città italiana a fine anni '80, non esiste un criterio vero e proprio di selezione delle opere e della location, in linea di massima è l'Ufficio Arredo Urbano che a quell'epoca se ne occupa, ma, poiché non si sente ancora parlare di *site-specificity*, è molto spesso l'artista stesso a decidere di donare la sua opera e dove e come collocarla, senza una gran pianificazione.

Bisognerà aspettare il 29 gennaio 2008 per questa creazione, quando la Giunta Comunale di Torino approva la costituzione di una Commissione consultiva permanente competente in materia di arte pubblica.³⁶⁰ L'iter giunge al termine di un percorso cominciato agli inizi degli anni Novanta quando le istituzioni sia pubbliche che private di Torino iniziano a comprendere la rilevanza culturale, economica e sociale dell'arte pubblica e a intervenire per promuoverla e tutelarla.

All'inizio del 2006 a tal proposito si istituisce "P.A.Pu.M", Progetto Arte Pubblica e Monumenti,³⁶¹ affidato al settore OfficinaCittàTorino della Divisione Servizi Culturali, è oggi gestito dal Settore Decoro Urbano che fa capo alla Vicedirezione Generale Servizi Amministrativi e Legali, Divisione Suolo Pubblico, Arredo Urbano, Integrazione e Innovazione e all'Assessorato alle politiche per l'Integrazione, Arredo e Decoro Urbano. Altre competenze del settore Decoro Urbano sono la gestione del Piano del Colore della città e in generale la valorizzazione della qualità dell'ambiente

³⁶⁰ Delibera ai sensi dell'art. 48 del Testo Unico delle leggi sull'Orientamento degli Enti Locali, approvato con D.Lgs. 18 agosto 2000. La proposta veniva dagli assessori Alfieri, Altamura, Borgogno, Curti, Levi, Sestero, Tricarico, Viano.

³⁶¹ <http://www.comune.torino.it/papum/index.htm> e <http://blog.contemporarytorinopiemonte.it>

urbano.³⁶² Con il compito di creare un centro di documentazione e gestire un sistema stabile di attività per la conoscenza, il monitoraggio, la gestione e comunicazione del patrimonio d'arte contemporanea e non, negli spazi pubblici della città. Dall'archivio emerge la vastità del patrimonio artistico e per quanto concerne le installazioni d'arte contemporanea, le opere sono state realizzate, attraverso molteplici strumenti, pubblici e privati, finanziamenti ad hoc, piani di riqualificazione, adozione da parte di enti che intendano sostenere il patrimonio sia presente che futuro, donazioni, legge 2%, opere a scomputo, e fanno capo a diversi settori della pubblica amministrazione.

A causa dell'incremento esponenziale del patrimonio artistico, la diversa natura dei soggetti interessati e le varie procedure volte alla selezione dell'artista e dell'opera da commissionare (per concorso, affidamento diretto, autocandidatura dell'artista, donazione...), si percepisce il bisogno di intervenire in maniera compiuta e costante nell'individuazione, promozione e fruizione delle opere. Si tratta quindi di una rete patrimoniale capace di rappresentare e comunicare la storia della città attraverso i suoi spazi pubblici, attraverso strade e piazze, è un sistema di eccellenza come deposito di conoscenza e strumento di cittadinanza che necessita di una gestione coordinata sia dai processi di conservazione che valorizzazione e comunicazione, sempre in grado di orientare le scelte in base a nuove strategie di sviluppo.³⁶³

Lo scopo del progetto è di creare un sistema informativo in grado di rispondere a molte domande: quali e quante sono le opere ad oggi? Chi sono gli autori? In quali circostanze sono state acquistate, da chi sono state commissionate? Qual'è il loro stato di manutenzione? L'imponente mole di informazioni che il Progetto P.A.Pu.M raccoglie, elabora e mette a sistema, costituisce una base di dati sia a supporto delle strategie per le future collocazioni, e la pianificazione delle manutenzioni. A questo proposito attraverso P.A.Pu.M, l'amministrazione torinese entra a far parte della rete INCCA- International Network for the Conservation of Contemporary Art,³⁶⁴ associazione internazionale che ha lo scopo di promuovere lo sviluppo e la condivisione di informazioni per migliorare la conservazione delle opere.³⁶⁵ L'Amministrazione torinese è la prima in Italia a dotarsi di uno strumento di questo genere. Sul fronte

³⁶² www.comune.torino.it/decorourbano

³⁶³ M. PERLETTI, *P.A.Pu.M Progetto Arte Pubblica e Monumenti*, G. Cassese (a cura di), *La conservazione dell'arte pubblica in Italia*, op. cit., p. 129.

³⁶⁴ <https://www.incca.org>

³⁶⁵ Ibid. p. 130.

decisionale e gestionale, la disponibilità di un tale sistema informativo, culturale e patrimoniale sull'arte pubblica della città consente di attivare in qualità di Committente Pubblico: politiche più mirate ed efficaci per la gestione e conservazione del patrimonio artistico esistente; strategie più consapevoli per la realizzazione di nuove opere d'arte; maggiore credibilità istituzionale per ricerca di sponsorizzazioni e modalità di finanziamento pubblico-privato.³⁶⁶ Il progetto inoltre prevede due modalità di consultazione: un database nella sua forma più completa per facilitare e supportare il lavoro ordinario dei settori dell'Amministrazione, e un archivio di dati che fornisce informazioni di base sulle opere, reso disponibile per ogni utente. Nel febbraio 2009 P.A.Pu.M vince il "Premio Cultura di Gestione", promosso a livello nazionale da Federculture, come progetto innovativo dal punto di vista delle politiche di gestione, valorizzazione, promozione e delle attività culturali.³⁶⁷

La composizione della "Commissione Consultiva tecnico/artistica per l'Arte Pubblica" prevede la commissione di sei esperti in ambito artistico e culturale³⁶⁸ (tra i quali non si registra la presenza di alcun artista) e di quattordici Direttori e Dirigenti della Pubblica Amministrazione,³⁶⁹ oltre a tecnici e altri enti coinvolti a vario titolo nella realizzazione e gestione dell'opera. Il coordinamento è seguito dal Servizio Arti Visive del Comune di Torino. Per quanto concerne le competenze consultive della Commissione, esse riguardano principalmente: l'elaborazione di un piano di sviluppo, localizzazione e revisione periodica pluriennale delle opere d'arte pubblica nel territorio cittadino, l'espressione di pareri tecnico-artistici non vincolante sulle proposte di opere d'arte, l'indicazione delle procedure di selezione di artista e opera, cooperazione con P.A.P.U.M, individuare nuove strategie e strumenti per la realizzazione e la tutela di nuove opere in partnership con enti privati, la definizione dei temi artistici in coerenza

³⁶⁶ Ibid. p. 131.

³⁶⁷ Ibid. p. 132.

³⁶⁸ Il direttore della GAM, del Castello di Rivoli, il Preside del Politecnico, il Preside della facoltà di Architettura, il Direttore dell'Accademia Albertina delle Belle Arti, la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte, il Direttore della Fiera Internazionale d'Arte contemporanea Artissima.

³⁶⁹ Politiche Giovanili, Logistica e Valutazioni, Gestione Verde, Urbanizzazioni, Edifici per la cultura, Riqualificazione spazi pubblici, Grandi Opere del Verde, Officina Città Torino, Arredo Urbano e Urbanistica Commerciale, Rigenerazione Urbana e Sviluppo, Contratti, Strumentazione Urbanistica, Statistica e toponomastica, Arti Visive, Comunicazione Strategica, Turismo e Promozione della Città.

con la vocazione delle singole zone, l'elaborazione di proposte atte alla valorizzazione e fruizione del patrimonio.³⁷⁰

³⁷⁰ Testo completo nella *Delibera della Giunta per la costituzione della Commissione*.

13. Se l'arte pubblica incontra la transmedialità

ConiglioViola, duo artistico fondato nel 2000 da Brice Coniglio e Andrea Raviola, noto per le imprese immaginifiche e tese alla spettacolarità come l'“Attacco Pirata alla Biennale di Venezia” nel 2007, da sempre il duo punta alla transmedialità e alla flessione del medium digitale riuscendo a declinare diversi progetti tramite più linguaggi. Da maggio 2015 infatti ConiglioViola in collaborazione con Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli, compongono la prima opera d'arte pubblica fruibile in realtà aumentata³⁷¹ “Le notti di Tino di Bagdad”, tappezzando le fermate degli autobus di 26 manifesti, che rappresentano diversi paesaggi visti attraverso una finestra orientale, posti uno per ciascuna stazione [Fig. 77]. L'ispirazione proviene dall'opera letteraria “Die Nachte der Tino von Bagdad” della poetessa espressionista Else Lasker-Schuler. Si tratta di un testo che riprende l'idea di “Le Mille e una notte” tradotto in termini moderni, un testo ermetico e non lineare che affronta in maniera metaforica il ruolo della donna, l'identità di genere, la funzione dell'arte nella società. Tino è infatti la principessa di Bagdad, costretta a rinunciare alla vita per la poesia. ConiglioViola ne ha lacerato la trama e disperso gli episodi nei manifesti affissi per la città. Si tratta di un progetto di “*storytelling* diffuso” che invita il cittadino ad essere *spettatore errante* alla ricerca dei manifesti che, una volta scaricata sul cellulare l'applicazione TINO, si animeranno inquadrando i manifesti e si svelerà la storia contenuta in essi, in una sovrapposizione di situazioni che vedono il *non-luogo* della stazione animarsi di una nuova vitalità. Per ricomporre la storia, lo spettatore è invitato a percorrere la città e a ricostruire arbitrariamente la storia, ricombinando a proprio piacimento la trama del racconto, diventando allo stesso tempo giocatore e coautore, in forma di Letteratura Combinatoria trasferita in uno spazio reale, con l'utilizzo inedito delle nuove possibilità tecnologiche. Per il progetto si sottolinea come l'intera produzione sia stata composta in maniera partecipata all'interno degli spazi occupati della Cavallerizza Reale di

³⁷¹ La *augmented reality* consente, tramite smartphone e un software dedicato, di vedere in sovrapposizione sul paesaggio reale delle animazioni virtuali che con esso si integrano dando luogo ad un'esperienza ai limiti tra realtà e fantasia. Da non sottovalutare, questo campo costituisce uno dei settori in cui il digitale può intervenire con maggior impatto sulla dimensione pubblica dell'arte. (G. LUGHI, *Impatto culturale dei media digitali nell'arte urbana*, in F. De Biase (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Milano 2014, p. 280.

Torino.³⁷² Infatti, l'esperienza di occupazione viene vista come momento produttivo in grado di sperimentare forme artistiche alternative e di mettere in gioco le capacità professionali di ciascuno: recitazione, scenografia, sartoria, digitalizzazione. Un'opera quindi che nasce come partecipata con l'intento di continuare ad esserlo avviando un esperimento di riscrittura partecipativa e di *crowd-storytelling* basato sul format del "film diffuso", per far avvicinare nuove fasce di pubblico all'arte e alla letteratura, sfruttano l'attrattiva del medium tecnologico per attirare i più giovani. Attraverso workshops con le scuole superiori, con l'università e la scuola Holden, si viene a promuovere questo contest sulla riscrittura che ha tutta l'impostazione del gioco e che avrà come premio finale la pubblicazione delle riscritture migliori e premiazione al Salone del Libro di Torino 2016.³⁷³

Il progetto si può ascrivere alle forme in continuo aumento della *gamification*, ossia l'utilizzo di elementi mutuati dai giochi e delle tecniche di game design (barre di avanzamento, punti, badge, che certifichino i progressi degli utenti) in contesti esterni ai giochi, con lo scopo di incrementare la partecipazione ed il coinvolgimento.³⁷⁴ Fabio Viola, guru della *gamification*, è alle prese con la volontà di rendere più accattivanti e coinvolgenti le visite ai museo e ai luoghi di interesse artistico e culturale, porta a compimento quest'idea con la realizzazione di "TuoMuseo", un progetto non ancora attivo, ma che partirà con il 2016. Sarebbe interessante estendere queste pratiche anche all'arte pubblica, utilizzando la *gamification*, pensata sotto forma di *mission*, *socializer* e quiz per sollecitare l'azione del pubblico ad un intervento diretto, aumentando in questo modo l'appeal della visita attraverso queste forme di *audience engagement*, innescando processi di co-creazione per generare coinvolgimento. «Le dinamiche ludiche, per riprendere le parole dello studioso Giulio Lughì, applicate alla vita quotidiana all'interno della città, modificano la percezione del territorio, attivando processi di produzione creativa del senso da parte dei cittadini. L'utilizzo di dispositivi di comunicazione mobile favorisce un ruolo attivo nell'esplorazione degli spazi e nello scambio diretto e veloce dei meccanismi di acquisizione e fruizione dei contenuti».³⁷⁵

³⁷² Per una dettagliata spiegazione dell'opera: <https://vimeo.com/131346826>

³⁷³ Tutte le informazioni sono frutto di un'intervista svolta personalmente a Brice Coniglio in data 3 novembre 2015.

³⁷⁴ F. VIOLA, *Gamification: i videogiochi nella vita quotidiana*, Pisa 2011, p. 157.

³⁷⁵ G. LUGHI, *Impatto culturale dei media digitali nell'arte urbana*, in F. De Biase, *I pubblici della cultura...*, op. cit., p. 278.

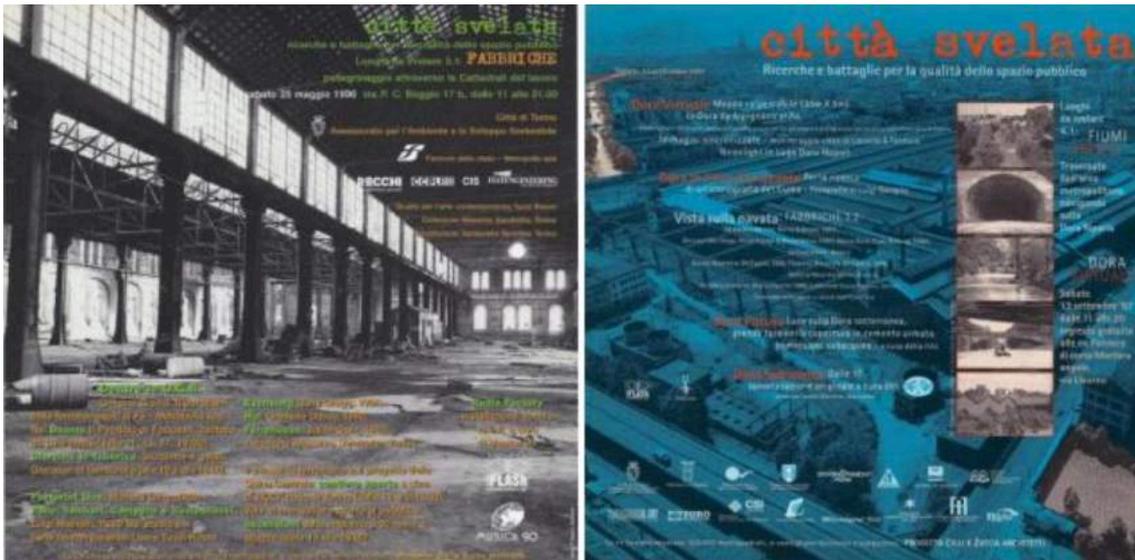


Fig. 31 A sinistra: 25 maggio 1996, retro del flyer dell'azione "Abitare le OGR", Collettivo "Città Svelata, ricerche e battaglie per lo spazio pubblico"; A destra 13 settembre 1997, retro del flyer dell'azione "FIUMI", Collettivo "Città Svelata", salvaguardia organica delle preesistenze industriali.



Fig. 32 "Abitare le OGR", Collettivo "Città Svelata", evento svoltosi il 25 maggio 1996 nelle Officine Grandi Riparazioni, Torino.



Fig. 33 “Abitare le OGR”, Collettivo “Città Svelata”, evento svoltosi il 25 maggio 1996 nelle Officine Grandi Riparazioni, Torino.



Fig. 34 “Piercing”, gruppo Cliostroat e Corrado Levi, 1996, Piazza Corpus Domini, Torino.



Fig. 35 “Stolpersteine”, Gunter Demnig, 2015, per diverse strade di Torino.



Fig. 36 “Colonna per uno stilitea” Massimo Arienti, Programma “I Murazzi dalla cima”, Murazzi del Po, Torino.



Fig. 37 “Fontanella di Venere”, Enrica Borghi, 1997, Premio”Torino incontra...l’arte”, Centro Ingressi. Torino.



Fig. 38 “Mosaico”, Enrica Borghi, 2007, Programma “Luci d’Artista”, per le vie della città, Torino.



Fig. 39 “Palle di neve”, Enrica Borghi, 1998, Programma “Luci d’Artista”, per le vie della città, Torino.



Fig. 40 “La Totalità”, Costas Varotsos, 1999, Giardino Luigi Martini, Torino.

Fig. 41 “Triade”, Arnaldo Pomodoro, qui in foto nella rotonda di corso Maroncelli, ma nel 2010 è tornata all’artista per problemi manutentivi.



Fig. 42, “Inside Out” di Marcus Kreiss, 2001, concorso internazionale “Pareti ad Arte”, Corso Vercelli, Torino.



Fig. 43 “Waves of wanting”, di Nancy Dwyer, 2001, concorso internazionale “Pareti ad Arte”, parete edificio in piazzetta Andrea Viglongo.





Fig. 44 “Rosa” di Fanti, 2010, MAU, Museo d’Arte Urbana, Torino.



Fig. 45 “Mosche” di Ragalzi, 2002, MAU, Museo d’arte urbana, Torino.

Fig. 46 “Piccoli Spiriti Blu”, Rebecca Horn, dal 2012, Programma “Luci d’Artista”, Chiesa dei Cappuccini, Torino.



Fig. 47 “Il Volo dei Numeri”, Mario Merz, dal 2009, Programma “Luci d’Artista”, Mole Antonelliana, Torino.



Fig. 48, “Lui e l’arte di andare nel bosco”, Luigi Mainolfi, dal 2007, Programma “Luci d’Artista”, Via Garibaldi, Torino.

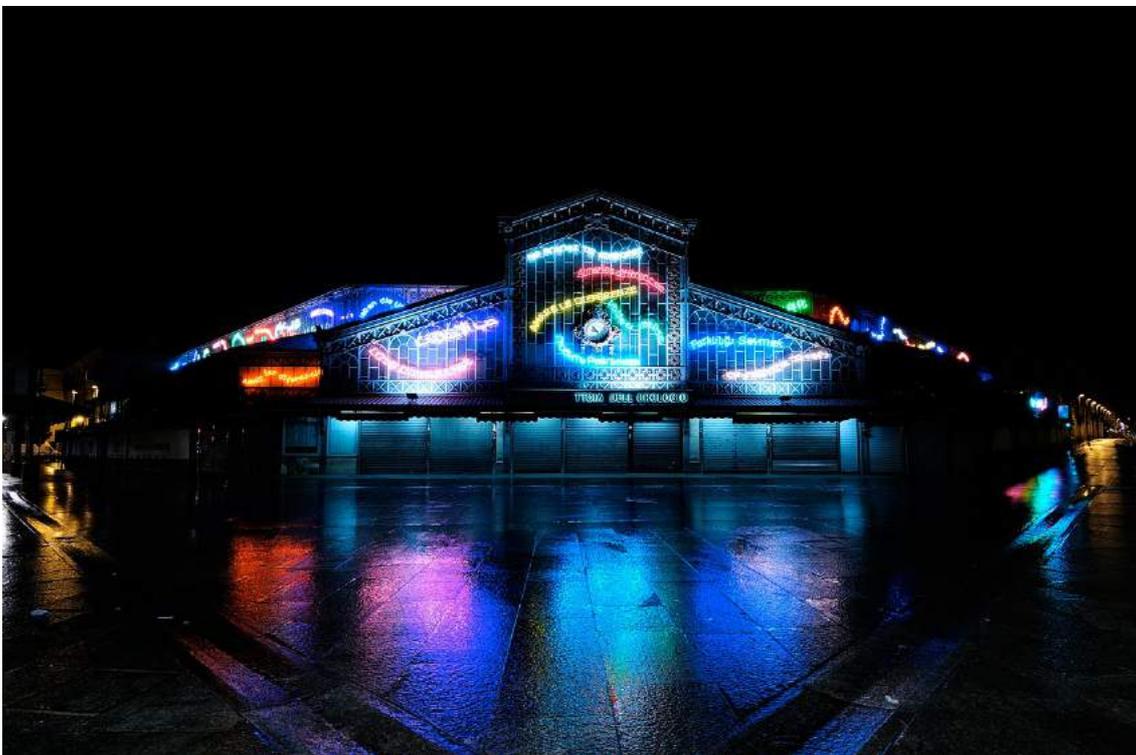


Fig. 49 “Amare le differenze”, Michelangelo Pistoletto, dal 2007, Programma “Luci d’Artista”, Porta Palazzo, Torino.



Fig. 50



Figg. 50-51 "Art.2",
Adriana
Torregrossa, 1999,
Pregghiera nel
mercato coperto di
Porta Palazzo,
Torino.
(Foto Massimo di
Nonno)



Fig. 52 “Per filo e per segno”, Annamaria Ferrero-Massimo di Nonno, 2001, Performance, Quartiere 16, Torino.



Fig. 53 “Legarsi alla montagna”, Maria Lai, 1980, Performance, Ulassai, Nuoro. (Foto Piero Berengo Gardin)

Fig. 54
“Concretizzazioni”, Marco
Gastini,
2005-08,
Progetto
Lungo Dora,
Lungo Dora
Agrigento,
Torino.



Fig. 55 “Presenze”, Luigi Stoisa,
2004, tredici terracotte smaltate,
Sede AISM, Via Francesco Cigna, Torino



Fig. 56 “Chakra”,
Riccardo Cordero,
2005, Programma
“CentoPiazze per
Torino”, Piazza
Galimberti, Torino.



Fig. 57 “Eco”, Marc Didou, 2005,
Programma “CentoPiazze per
Torino”, Zona Mole Antonelliana,
Torino.





Fig. 58 "Punti di vista", Tony Cragg, 2006, Zona Stadio Olimpico, Torino.



Fig. 59 "Igloo Fontana", Mario Merz, 2002, Programma "Undici Artisti per il Passante", Corso Mediterraneo, Torino.



Fig. 60 "Albero Giardino", Giuseppe Penone, 2002, Programma "Undici Artisti per il Passante", Corso Ferrucci, Torino.



Fig. 61-62 “Opera per Torino”, Per Kirkeby, 2005, Programma “Undici Artisti per il Passante”, Largo Orbassano, Torino.



Fig. 62.



Fig. 63 “Tilted Arc”, Richard Serra, eretto nel 1981 e rimosso nel 1989, Federal Plaza, New York.



Fig. 64 “Designed Plaza”, Martha Schwartz, 1997, Federal Plaza, New York.



Fig. 65- "Untitled", Maurizio Cattelan, esposta temporaneamente nel 2004, Piazza XXIV Maggio, Milano.

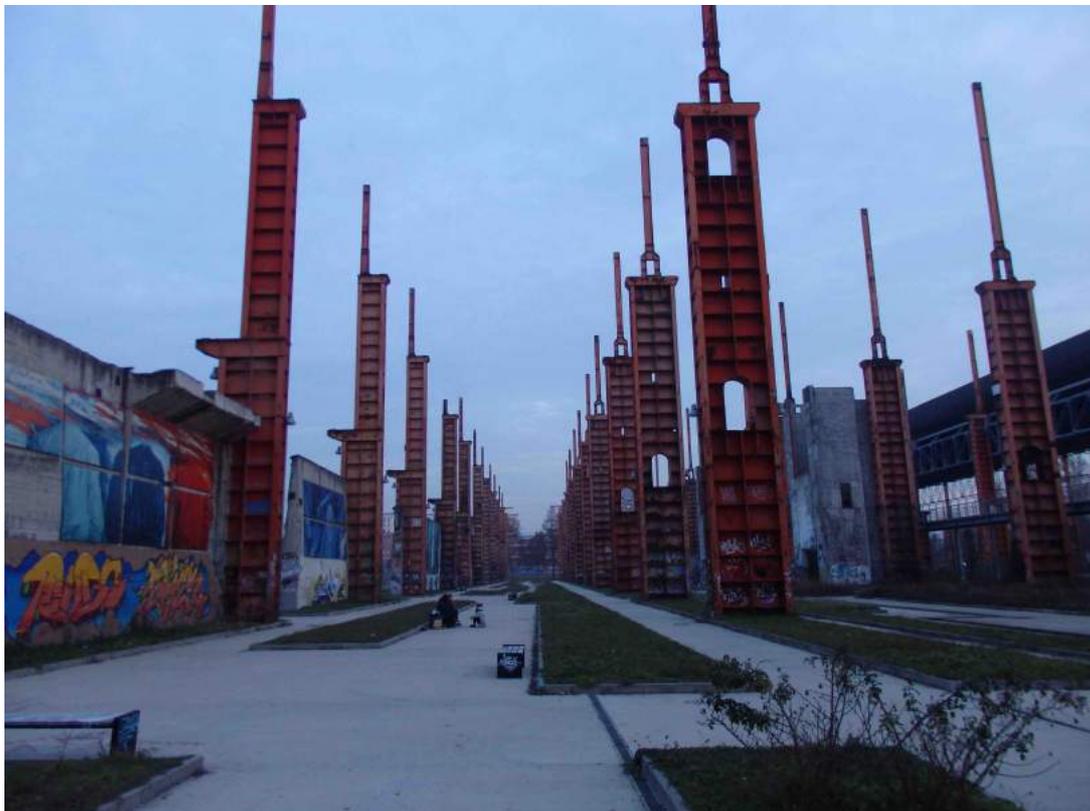
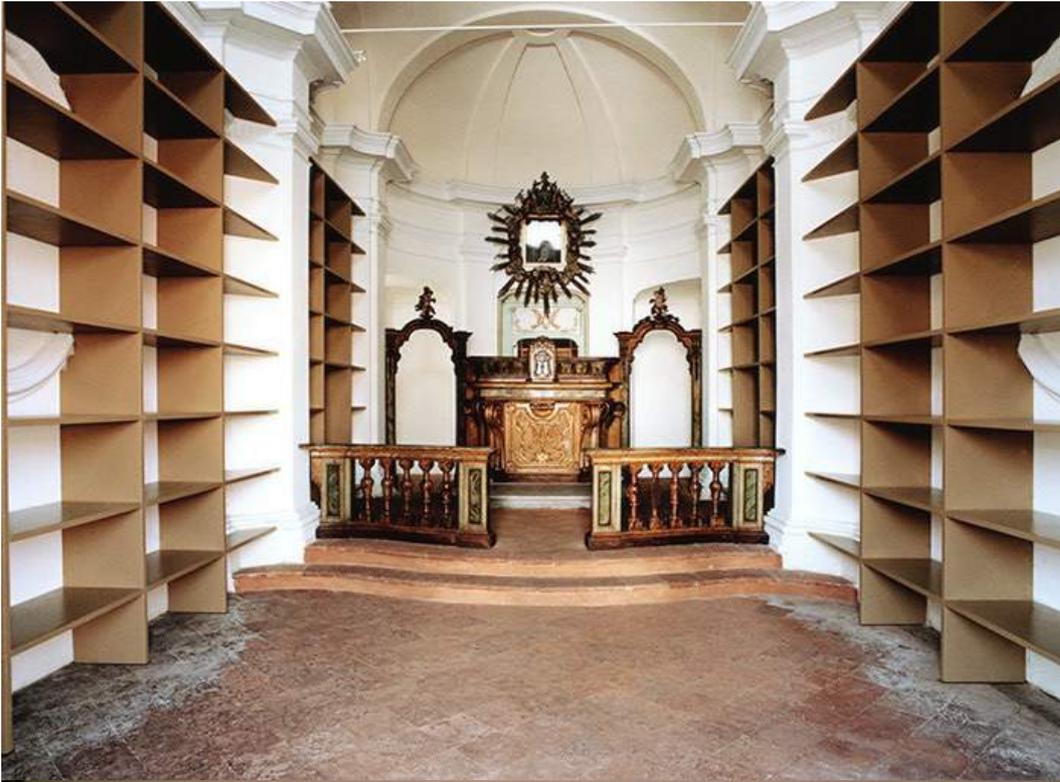


Fig. 66- Zona dello Strippaggio, Parco Dora, Torino.



Figg. 67-68 “Laboratorio di Storia e Storie”, Massimo Bartolini, 2004-2007, “Programma Nuovi Committenti”, ex Cappella Anselmetti, Mirafiori Nord, Torino.



Fig. 69 “Totipotent Architecture”, Lucy Orta, 2004-2007, “Programma Nuovi Committenti”, Mirafiori Nord, Torino.



Fig. 70 “Aiuola Transatlantico”, Claudia Losi, 2004-2007, “Programma Nuovi Committenti”, Mirafiori Nord, Torino



Fig. 71 “Balena Project”, Claudia Losi, 2004-10, Milano- Genova-Torino Murazzi del Po-Quito Ecuador.



Fig. 72 “Multiplayer”, Stefano Arienti, 2004-2008, “Programma Nuovi Committenti”, Mirafiori Nord, Torino.



Fig. 73- "Star House",
Raumlabor-a.titolo-Maurizio
Cilli, Programma "situa.to",
Quartiere Barca, Torino.



Fig. 74- "Habitat", Millo,
2014, Progetto "B.ART",
Barriera di Milano, Torino.



Fig. 75- Murales di Aрыз per PicTurin 2010, in collaborazione con MurArte, Palazzo Nuovo, Corso san Maurizio, Torino.



Fig. 76-Murales di Erica il Cane per PicTurin 2010, in collaborazione con MurArte, Centro Italo-Arabo di via Fiocchetto 15, Torino.



Fig. 77-“Le notti di Tino di Bagdad”, ConiglioViola, 2015-2016, Porta Palazzo, opera diffusa per le stazioni dell’autobus della città di Torino.

Terzo Capitolo

Impegno Eco-Sociale ed Educazione alla Cultura

Piero Gilardi

Intervista

G.A. *Può illustrare la continuità che esiste fra le sue opere in poliuretano espanso e la fuoriuscita dalla dimensione istituzionale dell'arte che si sviluppa parallelamente?*

P.G. I “Tappeti Natura” nascono in un momento della ricerca artistica molto particolare che si ascrive all'interno delle sperimentazioni dell'arte ambientale, sviluppatasi internazionalmente con forti ripercussioni soprattutto in Italia tra gli anni 1964-1966, anno in cui culmina, con la mostra di riferimento “Arte Abitabile” alla Galleria Gian Enzo Sperone di Torino (1966). Dove anche altri amici artisti come Merz, Pistoletto e Piacentino sperimentano quest'idea di togliere l'oggetto dal contenitore-museo, per inserirlo nello spazio del vissuto, attraverso un nuovo approccio con il territorio e con il sociale fondato sulla rottura della mera dimensione estetica.

Noi siamo abituati a vedere la Pop Art americana come punto avanguardistico di rottura, però dal punto di vista semiologico, loro non hanno fatto alcun tipo di innovazione, perché Lichtenstein, Warhol, Wesselmann hanno continuato a fare dei dipinti, mentre ad esempio già Oldenburg cominciava a fare delle installazioni ambientali. Negli Stati Uniti la presenza di Allan Kaprow è indubbiamente molto forte ed influente e sicuramente Oldenburg nei primi anni '60, vede le sue performance e ne rimane profondamente colpito, tant'è che inizia a fare la prima camera tigrata.

Il primo passo esterno, fuori dal privilegiato mondo dell'estetica è da sempre lo spazio domestico, allo stesso tempo si sviluppa uno sguardo ai grandi spazi del deserto, delle praterie, ai fenomeni meteorologici Smithsonian, de Maria, Huebler: infatti i primi *land artists* iniziano a lavorare verso il 1967. Anche in Europa Christo che proviene dai *Nouveau Realistes* quando compie i primi *empaquetage* e poi fa delle installazioni nelle strade di Parigi, delle occlusioni di una strada e poi ha sviluppato il discorso di ricoprire con grandi tende di tessuto le valli. Lo spunto è stato lì: ho avuto modo di parlare con

Pierre Restany,³⁷⁶ il teorico del *Nouveau Realisme*, sulle teorie della territorializzazione. Questa è la cornice in cui nascono i miei tappeti natura, non più come oggetto da inserire nel basamento di sculture o all'interno della cornice dei quadri, ma da collocare nello spazio del vissuto, all'interno dello spazio domestico. I tappeti natura sono conformati per vivere in casa, poiché fatti di un materiale che è quello delle imbottiture dei divani, cuscini: il poliuretano espanso. Se non ci fosse il gesto artistico ad intervenire si potrebbero identificare metaforicamente come oggetti di design, poiché l'intenzione era quella di permettere alle persone di vivere l'oggetto artistico fisicamente, attraverso il proprio apparato motorio e sensorio. Il mio lavoro è inteso come un'esperienza di transito della dimensione artistica da un ambito autoreferenziale ed estetico a una dimensione relazionale. Qui si svela lo sforzo di uscita dal frame della rappresentazione estetica attraverso il suo ingresso nello spazio sociale, fermandosi nella tappa intermedia dello spazio domestico. Esiste una categoria di collezionisti, soprattutto designers e architetti, che hanno seguito alla lettera la mia indicazione di utilizzare i "Tappeti Natura", tanto da averli distrutti e consumati. Poi il mercato ha dato un certo valore al "Tappeto Natura" e quindi ha deciso di porlo sotto una teca di plexiglass per la fragilità del materiale, e così la fondazione deve mantenere la traccia dei lavori.

G.A. *Chiaramente l'Arte Povera ha stravolto completamente il modo di fare arte comportando cambiamenti osservabili tuttora. Che continuità individua fra l'Arte Povera e lo sviluppo di pratiche di arte relazionale ?*

P.G. L'aspetto relazionale è uno degli elementi fondanti dell'Arte Povera. L'Arte Povera nasce come una rottura epistemica forte nei confronti di tutta l'arte precedente, della pop art, di tutte le strutture primarie. È polivalente: c'è chi possiede un'anima essenzialista, intimista, che gioca sulle materie prime, Gilberto Zorio con i suoi ossidi che cambiano di colore, Mario Merz con gli oggetti del quotidiano trafitti dal neon e anche Giovanni Anselmo continua su questa linea. L'arte diventa essenzialista quando si avvicina e indaga in profondità la struttura intima degli oggetti e dei soggetti,

³⁷⁶ Restany interpreta l'uso dell'oggetto quotidiano da parte degli artisti come una conferma del "battesimo dell'oggetto" avvenuto sorto con i ready-made di Duchamp. Dichiarò una totale usura dei mezzi espressivi tradizionali ed un'urgenza di comunicazione, tradotta e risolta con una diretta appropriazione del reale. (P. Restany, *Le Baptême de l'objet*, in "Combat-Art", n. 86, 5 febbraio 1962.)

considerandoli il frutto di un'architettura ontologica, come se gli oggetti e le persone avessero all'interno una struttura immanente.

Esiste l'altro aspetto che è quello relazionale di Michelangelo Pistoletto che ha chiuso il suo studio e ha aperto il teatro di strada lo Zoo, e il mio percorso è stato quello di portare la creatività all'interno del movimento politico. Sono gli anni caldi del movimento studentesco ed operaio, e, a partire dal 1969 all'interno del movimento politico si viene a formare una nuova e forte creatività collettiva, che riassume la conoscenza del singolo artista e la diffonde ai compagni. L'Arte Plurale, teorizzata dal filosofo psicoanalista James Hillmann negli anni Novanta, considera l'arte non come la somma di tante espressioni artistiche, ma come l'espressione di un soggetto collettivo unitario. In questo tipo di processo creativo, un'immagine si fa strada all'interno delle interazioni extraverbali tra i soggetti, e attrae l'attenzione su di sé; poi la compresenza di più soggetti, e quindi di *fuochi coscienziali*, ne rende più intensa la forza. Quest'immagine preesiste -nell'inconscio collettivo e archetipico- ma emerge attraverso significati nuovi quando ogni membro del gruppo, uscendo dal suo solipsismo, entra in un processo relazionale che confluirà nell'accedere al mondo concreto del *fare artistico*. Il mio lavoro parte dai movimenti politici e dal sociale, cercando proprio di mettere a fuoco questo tipo di creatività fondata indissolubilmente al sapere comune. Ho verificato questo tipo di esperienza in Italia ma anche in società tribali: tra gli indios in Nicaragua, con i nativi americani Mohawk in un villaggio degli Stati Uniti, e con Samburu in Kenya. Chiaramente all'interno della ritualità collettiva della tribù è stato ancora più evidente l'uso di una creatività collettiva che non annulla quella individuale, ma la integra in una logica diversa, arricchendola.

G.A. *E di questa creatività collettiva oggi, secondo lei, c'è modo di raccoglierne l'eredità e come la si può diffondere ?*

P.G. Anche qui è sempre bene vedere un po' di storia. Nella rivoluzione culturale del 1968 la maggior parte della creazione artistica si focalizza nella produzione di murali e

nel teatro politico. La pittura murale conta il suo culmine negli anni '80. Durante questi anni negli Stati Uniti esiste anche un giornale pubblicato periodicamente, "Community Murals", e Chicago pullula di murali fatti da gruppi che nascono nei quartieri. Fra di loro vi erano i cosiddetti "esperti rossi", coloro che sapevano usare i pennelli e lo insegnavano agli altri.

Anche l'improvvisazione teatrale ricopre un ruolo essenziale all'interno dei movimenti di allora, vertendo su tematiche legate alle lotte operaie e all'apporto del femminismo. Poi negli anni Ottanta scoppia la rivoluzione informatica e la creatività collettiva invade ne invade il campo. Nei primordi di internet 1986-1988, esistono artisti che, come Olivier Auber, teorico dell'arte generativa "Poietic Generator", mettono in moto su piattaforme rudimentali di sperimentazione un'immagine che viene sottoposta ad una continua trasformazione, grazie agli input inviati fra gli interlocutori del sito provenienti da tutto il mondo. Di queste immagini non si può cambiare la morfologia ma la novità consiste nel poter cambiare la sintassi e rovesciare totalmente la composizione delle immagini: quelle che si dicono le regole del gioco estetico, che ogni interlocutore può cambiare in un contesto di vera partecipazione.

G.A. *Quindi si può dire che Olivier Auber ha contribuito alla creazione attuale di forme di gamification? Ciò però sembra alimentare una dicotomia: come arrivare ad una partecipazione collettiva utilizzando uno strumento virtuale, dove di fatto la gente non interagisce fisicamente ma concettualmente?*

P.G. Questo problema ce lo siamo posti diverse volte. Ed io, nelle mie opere, l'ho risolto così. Anche nelle mie prime installazioni virtuali computerizzate ho sempre impostato le cose affinché ci fosse un'esperienza interattiva collettiva, di modo che, la dimensione virtuale si generasse dal collegamento con lo schermo attraverso degli interfaccia molto fisici: degli oggetti sensibili. Oggi, questi incontri, che avvengono in maniera irreali su internet vengono tradotti nella dimensione reale attraverso la pratica del *flash mob*, ad esempio, in modo che il virtuale si palpabile fisicamente nello spazio sociale.

G.A. *L'arte performativa nello spazio pubblico quando si considera arte?*

P.G. 1980. Quartiere di Porta Palazzo durante il Carnevale, io lavoravo in un centro ed ero animatore, con tutti gli altri, nella cooperativa "La Svolta". Eravamo divisi in 6 gruppi e ciascun gruppo aveva prodotto una sua spettacolarizzazione: le donne sulla condizione femminile, altri proponevano il tema scottante della crisi petrolifera, gli anziani riflettevano sulla loro condizione di pensionati e la storia della loro vita. Usciamo in circa 200 persone, attraversiamo il quartiere e la gente inizia ad accodarsi, quando siamo giunti a Porta Palazzo eravamo in 1500, e lì abbiamo fatto lo spettacolo finale coinvolgendo tutti.

È arte questa? Io credo di sì. Non esistono dei criteri precisi per distinguere l'arte dalla non arte. Nelle filosofie postmoderne tutto è diventato arte. Però io propongo un criterio: c'è arte quando in un evento, in questo caso collettivo, avviene un'interazione simbolica che prefigura un futuro diverso, che porta al cambiamento sociale. Altrimenti, se un evento collettivo con un alto contenuto simbolico è semplicemente di rispecchiamento, allora lì non c'è l'arte, ma è fine a se stesso.

G.A. *Cosa ne pensa del saggio "Esthetique Relationelle" di Nicolas Bourriaud?*

P.G. Certamente Nicolas Bourriaud ha preso l'energia della creatività collettiva e l'ha incasellata, egli infatti scrive un libro con una filosofia precisa: parlare di estetica e non di arte, appunto. Ha avuto tanti meriti nell'arte contemporanea perché ha risvegliato il campo della critica da un ristagnamento in cui vertevano gli anni '90. La filosofia di Bourriaud si basa su un'Utopia di prossimità.

Mentre invece qui il movimento è locale: esisteva in quel momento la coscienza della crisi del petrolio a livello borsistico mondiale, e si intendeva manifestarne il malessere del quartiere.

Siamo entità che non sanno vivere al di fuori della società, e tendiamo ad essere portati al sociale anche sotto il segno evolutivo: la teoria dell'ibridazione, abbiamo continuamente bisogno di ibridarci con l'altro da noi e coniugarci con l'altro per trasformarci e diventare una cosa nuova più bella e più giusta.

G.A. *Cos'è cambiato oggi, si fa ancora lotta politica?*

P.G. La lotta politica degli anni '60-'70 era solo e sempre scontro, oggi la lotta è conflitto e costruzione di un'alternativa. I movimenti di oggi, post-no-global, il movimento dei beni comuni, le azioni del comando neo liberista, propongono la costruzione di parziali isole alternative. “*Futurefarmers*”, “*My Villages*” e “*InLand*” sono 3 collettivi che lavorano in campagna dove si compie la critica all'industrializzazione dell'agricoltura, al regime consumistico dell'alimentazione, per proporre l'alternativa costruzione di comunità che producono cibi biologici.

G.A. *In questo guardare al futuro si prendono due strade diverse: una calata al sociale, più attenta al territorio, impegnata politicamente, che cerca di parlare con le istituzioni; e altri soggetti dell'arte contemporanea e non che invece sono più statici e più chiusi in se stessi e arroccati. Secondo lei un'arte può essere veramente aperta ai cittadini e l'artista calato nel sociale? Le istituzioni in che modo possono fare da trade d'union o chi può giocare quel ruolo di divulgazione?*

P.G. Le istituzioni possono fornire della formazione: spazi, strumenti e saperi per l'espressione. Mettere dei conduttori e dei tutors. Pistoletto è un artista che ha lavorato con moltissime persone nel sociale, noi ci siamo frequentati ancora negli anni '80 quando lui lavorava a Corniglia, nella costa ligure, dove tutto il paese partecipava al teatro, poi ancora la Fondazione-Pistoletto “Cittadellarte” ci sono molte iniziative di creatività collettiva che fanno capo alla sua fondazione. Però non mi convince il fatto che insista sul simbolo dell'infinito, lo ha modificato, lo ha aperto, sciolto e lo ha reso fluido, transeunte, perché quest'insistenza sul simbolo? Questo simbolo dell'infinito può identificare un'area, ci vuole un incontro tra arte economia scienza e politica, questa visione è ingenua. Siamo nella società del brand il libro “No Logo”³⁷⁷ di Naomi Klein, uscito 15 anni fa, analizza in modo spietato il brand. Ma perché anche tu vai ad aggiungere un brand? Questa è ancora l'utopia novecentesca di pensare che questa

³⁷⁷ N. KLEIN, *No Logo. Economia globale e nuova contestazione*, Milano 2002 [1. Ed., 2000].

forma abbia un tale magnetismo da aiutare le persone a prendere coscienza. Io penso di no! Penso che la coscienza debba nascere sempre dall'esperienza.

Pistoletto è rimasto nell'utopia e non si è calato nella criticità e nelle problematiche del presente. Il suo brand è universale e immanente, la nostra realtà è fatta di brand in continua trasformazione anche i movimenti hanno un brand ma la dimensione delle lotte sociali per i beni comuni è un movimento che accetta la trasformazione intrinseca, loro non ti dicono abbiamo un modello di società da perseguire, noi andiamo avanti e piano piano struttureremo in base al cambiamento, l'ibridazione, essere sempre aperti allo scambio con l'altro. Di contro al regno neoliberista che chiude che irrigidisce sempre di più. In Medioriente ci sono gli sceicchi che sono oligarchi alla pari degli speculatori in borsa americani e canadesi però li finanziano l'Isis, finanziano la chiusura, un modo totalmente alieno dallo scambio con l'altro e all'interno di questo della vulnerabilità e variabilità della vita. Da una parte sono i più tecnologici e dall'altra parte l'immobilismo totale, la non apertura.

Mi ricordo come negli anni Novanta dicevamo di voler portare l'arte nella vita, però oggi la vita si è completamente estetizzata e c'è la messinscena del consumismo e allora è inutile perché la vita si è completamente estetizzata.

G.A. *Che impatto ha il PAV (Parco d'Arte Vivente) sul territorio e sulla cittadinanza?*

P.G. Il PAV, ha una funzione di laboratorio di formazione. Noi abbiamo poco pubblico, sui 10mila biglietti l'anno, e il 60% delle persone che vengono al PAV, fanno un'esperienza di formazione e lo fanno in laboratori. Noi siamo una struttura che fa formazione, non solo nelle attitudini creative, ma anche di coscienza politica, le nostre mostre hanno un'evidente contenuto etico e politico, non è un centro di ricerca tipo laboratorio scientifico.

Dietro il PAV c'è tutto il mio lavoro in migliaia di situazioni collettive.

Laboratori per svantaggiati: a cavallo fra gli anni '70 e '80 ho condotto vari atelier psichiatrici, ho cercato sempre di far convergere il lavoro dell'atelier come un momento collettivo. Inizialmente si cerca di far esprimere il singolo e piano piano c'è il consolidamento non solo del loro Io (vecchia teoria), ma della loro soggettività. Tutti noi soffriamo di un'espropriazione di soggettività, a causa del sistema in cui viviamo,

economico, sociale, politico. Una persona schizofrenica ha dentro di sé una grande confusione, è preda di flussi inconsci che lo attraversano e non gli permettono mai di stabilire un contatto con il mondo e con gli altri. Sono persi in questo flusso di continuo cambiamento, allora partendo da un lavoro individuale parallelo ad uno collettivo. Nell'Atelier aperto ai malati del quartiere "Centro Aurora" di Torino c'era gente normale che veniva a dipingere con i pazienti. Le istituzioni hanno tagliato sempre di più i fondi e alla fine nell'80 ho dato le dimissioni perché non si poteva più lavorare. C'è stata una normalizzazione: gli anziani hanno continuato ad andarci per ballare e giocare a carte, i pazienti sono stati sempre più caricati di psicofarmaci, per fortuna noi avevamo fatto già una buona parte del lavoro: alcuni vivevano già in comunità alloggio, altri vivevano soli.

G.A. *In che modo l'arte può influenzare la pianificazione urbana? E ad oggi in Italia siamo capaci di fare rigenerazione urbana?*

P.G. Io avevo fatto "Survival", un'opera di progettazione urbana partecipata di una città ecologica che simula la nascita di una metropoli. Il gioco consiste nel disporre le stalagmiti che diventano sullo schermo le nuove costruzioni. Si tratta di una metodologia che hanno inventato degli architetti inglesi, attuando queste forme di urbanistica partecipata in piccole città inglesi.

G.A. *E rispetto alla rigenerazione urbana in aree già precostituite?*

P.G. Il movimento degli orti urbani ne è un esempio. Le prime esperienze importanti di orti urbani si hanno a New York negli anni Sessanta, in seguito a momenti di crisi generalizzata, per accrescere e nel 1978 costituire "Operation greenthumb", che legalizza i giardini comuni esistenti attraverso l'emissione di contratti di locazione di breve durata per incoraggiare la creazione di nuovi orti. Iniziative che si sono diffuse a macchia d'olio fino ad occupare interi tetti di grattacieli e sopravvive anche in Austria e in Germania.

G.A. *E il writing, oggi nella realtà torinese?*

P.G. I *writers* di oggi sono dei professionisti scafatissimi e affermati, non i murales che facevo io con il mio collettivo “La Comune”: noi andavamo umilmente in un comitato di quartiere e lì si discuteva e disegnavamo il progetto sotto i loro occhi, autorappresentazione, sempre autodecisa dalla comunità.

“a.titolo” a questo riguardo è un collettivo che ha riunito le persone veramente, il lavoro deve essere partecipato, condiviso e si tratta di un processo lungo.

G.A. *Cosa significa per lei partecipazione?*

P.G. Partecipazione significa una dimensione intersoggettiva in cui, insieme agli altri, si esprime la necessità di un cambiamento sociale, attraverso l’autogoverno comunitario della comunità locale. Nei paesi è più facile operare, ad esempio Maglione Canavese è pieno di murales, io ho creato un’opera per il contadino vittima di tutte le guerre e di tutte le paci, raccogliendo e assemblando vecchie macchine agricole per formare la figura del contadino.

Il collettivo “InLand” con Fernando Garcia che ha lavorato in una scuola di pastorizia in alta montagna all’interno di un parco naturale della Spagna, educa a diventare pastore: si finanziano con la produzione di un formaggio sopraffino. Poi si è spostato in villaggi cerealicoli dove ha costituito il museo etnografico del paese in cui prende tutte le memorie, fondamento della coscienza, il piccolo museo del paese, dato che il mercato dei cereali è stabilito da Wall Street, allora hanno cercato di puntare all’artigianato delle ceramiche. Le nostre campagne sono desertificate: termine che si riferisce anche alla chiusura relazionale della nostra società.

G.A. *Come vede la Torino attuale in quanto arte pubblica?*

P.G. Devo dare un giudizio cinquanta e cinquanta, alcune cose son state genuine, altre riflettono più la proiezione di una politica di immagine, consumistica.

Una di queste involuzioni è avvenuta con luci d'artista. Ci stiamo appiattendo al neoliberalismo, ossia anzitutto privatizzazione della cultura, i soldi sono ridotti, però una quota viene sempre di più regalata alle grandi mostre. Favorendo in questo modo solo i grandi eventi per perdere completamente il legame con il territorio, arrivando all'azzeramento totale.

G.A. *Gli artisti e l'associazionismo in che modo possono ricreare, rianimare il dibattito fra arte e territorio?*

P.G. Gli stati generali della cultura sono stati già fatti, io modestamente la mia lotta la faccio al PAV, per difendere l'agibilità dei suoi laboratori.

“Eco Agorà”, [Fig. 78], è un dispositivo generatore di dialoghi e contesto di incontri, che diventa lo scenario per aprire dei dibattiti e per costituire dei momenti stimolanti di riflessione. Si tratta di un piccolo anfiteatro in legno smontabile ecologico, che viene portato anche al Festival dei Beni Comuni di Chieri, dove veramente tutti parlano senza microfono creando un'empatia comunicativa straordinaria.

Riflessioni

Dopo aver ascoltato i preziosi contributi di Piero Gilardi, sorgono spontanee alcune riflessioni a partire dall'insanabile ambiguità tra performance, partecipazione e attivismo sociale. Ciò che l'artista sostiene riguardo all'estetizzazione della realtà contemporanea, vista come la diretta messa in scena del consumismo che ha portato l'arte verso una mercificazione dell'esperienza, merita di certo un approfondimento. Nella società attuale, basata sempre di più sull'immaterialità delle merci, è il brand a trarne profitto, facendo scivolare l'arte all'interno delle logiche di consumo e di marketing del sistema economico. L'estetizzazione della vita sembra portare alla scomparsa dell'arte: se l'estetica è ovunque, diminuiscono le opere intese in senso tradizionale e l'arte passa, secondo le parole del filosofo Yves Michaud, allo stato *gassoso* «Dove prima c'erano le opere ora ci sono le esperienze».³⁷⁸ Se gli artisti scelgono di operare ai confini, attraversando discipline distinte come arte, territorio e paesaggio, spesso è per evidenziare le contraddizioni delle divisioni settoriali.

Rosalind Krauss nel 1979,³⁷⁹ in uno dei primi tentativi critici di sfondare i perimetri artistici precostituiti, introduce il concetto -preso in prestito da Robert Morris- di *expanded field*, ossia un esteso terreno fisico e mentale difficile da definire, per comprendere la scultura posta fuori dalle istituzioni, al limite tra architettura e arte. Nel successivo tentativo di andare oltre la mera pratica estetica e formale, superando i confini delle opposizioni binarie della Krauss,³⁸⁰ che implodono in se stesse senza produrre nulla,³⁸¹ la critica Jane Rendell propone di interpretare le opere d'arte come prodotti di processi specifici all'interno di un campo interdisciplinare, *a place between*,³⁸² dove i termini non sono definiti da un'unica disciplina, ma da molte contemporaneamente.

Gilardi, nel suo percorso, cerca di uscire dai luoghi deputati all'arte, occupando gli spazi della quotidianità, per sperimentare pratiche diverse di aggregazione

³⁷⁸ Y. MICHAUD, *L'arte allo stato gassoso*, . *Un saggio sull'epoca del trionfo dell'estetica*, Roma, 2007, p. 10.

³⁷⁹ R. KRAUSS, "Sculpture in the expanded field", *October* 8 (Spring 1979), p. 37.

³⁸⁰ J. RENDELL, *Art and Architecture: a Place Between*, London, 2006, p. 58.

³⁸¹ H. FOSTER, *Design and Crime: and other diatribes*, London, 2002, p. 126.

³⁸² "...a critical practice architecture must look to art and move outside the traditional boundaries of its field and into a place between disciplines....Art, once outside the gallery, as public art, is better positioned to initiate critical spatial practices that can inform the activity of architectural design and the occupation of buildings" J. RENDELL, op. cit., p. 192.

partecipativa e spontanea (murales, cortei, centri artistici). Già i predecessori delle avanguardie storiche introducono importanti novità nella messa in discussione dell'opera d'arte all'interno della società borghese. Il Dadaismo si configura come il punto di rottura più drastico nel complicato processo di passaggio dall'oggetto all'azione, di identificazione pubblico-artista, introducendo l'arte nei luoghi della vita quotidiana. Walter Benjamin, nella sua lungimiranza, sostiene che spetti alla tecnologia il compito di soddisfare le esigenze segnalate dall'arte, individuando nella riproducibilità tecnica nuove modalità di fruizione dell'opera da parte dello spettatore. Si sfondano le porte alla comunicazione di massa, che fornisce mezzi e spazi per realizzare le necessità artistiche, trasformando il modo di intendere e percepire la realtà.

Parallelamente al lavoro di Gilardi, di Pistoletto ed altri, negli stessi anni la "Critica Istituzionale", sovverte il formato tradizionale di esposizione, proponendo modi per riflettere e sfidare le imposizioni della cultura dominante. Fra gli artisti più importanti Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Mierle Laderman Ukeles. Sempre fra questi, ma in maniera diversa, Robert Smithson, insieme ad altri *land artists*, impernia la sua visione in termini di ibridazione dei contesti, riflettendo sul tema del recupero e dello sperpero di energie, introducendo la natura nel museo con la serie "Non luoghi". Sempre Smithson nel '69 individua lo scarto tra il sito (il luogo vero e proprio) e il non sito (un'opera di *land art* d'interni), come spazio metaforico di significato. «Dovremmo iniziare a sviluppare una formazione artistica fondata sul rapporto con i luoghi specifici. Il modo in cui noi vediamo le cose e i luoghi non è secondario, ma di primaria importanza».³⁸³

Viene da chiedersi il motivo per cui questi stessi artisti entrano nell'istituzione per criticarla, portando i loro interventi all'interno della struttura museale. E se da una parte intendono sovvertire le abitudini di pensiero, fornendo al pubblico un'alternativa a possibili soluzioni di cambiamento; ciò non toglie che venga progressivamente a perdersi la carica rivoluzionaria iniziale degli interventi, grazie all'incredibile potere che possiede il contenitore di assimilare e trarre forza e profitto dai suoi contenuti.³⁸⁴

L'arte comincia a perdere i suoi preziosi confini per espandersi ed entrare nella vita quotidiana dove non è rilevante il contenuto, né la forma, ma consiste nella

³⁸³ R. SMITHSON, *Proposal*, in J. FLAM (a cura di), *The Collected Writings*, Los Angeles, 1996, p. 380.

³⁸⁴ C. GUIDA, *Spatial practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Milano, 2012, p. 22.

relazione intersoggettiva tra l'artista e il suo pubblico, declinata in forma processuale aperta. Amico di Gilardi e autore della raccolta di saggi "Esthétique Relationnelle",³⁸⁵ Nicolas Bourriaud, affida all'arte il compito di porsi come spazio interstiziale in grado di riattivare le relazioni fra gli individui. Il problema dell'analisi effettuata dal filosofo è che non si addentra nelle problematiche sociali che la questione richiede, ma ne rimane in superficie a partire dagli artisti che nomina all'interno: Félix Gonzales-Torres, Rirkrit Tiravanija, Sophie Calle, Philippe Perrenno. Le opere relazionali intese secondo l'accezione di Bourriaud, si fermano ad un livello di gioco metaforico-simbolico, che, se confanno ad un certo tipo di estetica adattata allo spazio concluso del museo o della galleria, non si propongono però di risolvere difficoltà sociali più ampie. Indubbiamente le opere dei celebri artisti segnano un'apertura democratica al mondo dell'arte, come a celebre pila di caramelle che Gonzales-Torres mette a disposizione dello spettatore e che vive solo grazie al gesto del pubblico, che, nel momento in cui attiva l'opera, ne contribuisce alla sua "morte" progressiva, sottolineando la fragilità della vita nel continuo divenire temporale. Il limite di una lettura del genere riguarda la scelta di Bourriaud di non andare oltre la sfera "giocosa" dell'arte, senza prendere in considerazione gli artisti degli anni '80 e '90 che veramente segnano una svolta: le esperienze della "New Genre Public Art", l'arte relazionale italiana, tedesca, austriaca e inglese. Erede delle idee degli anni Settanta di Certeau e di Guattari, quest'ultimo infatti afferma che l'unico scopo accettabile dell'attività umana è quello di produrre una soggettività che si arricchisce costantemente nel suo rapporto con l'altro da sé.³⁸⁶ Nonostante le critiche al testo, il filosofo sviluppa un'apertura verso una concettualizzazione dell'opera vista come catalizzatore di processi sociali.³⁸⁷

Nel corso della sua vita Piero Gilardi ha avuto l'opportunità di sviluppare esperienze transculturali che sono state delle vere e proprie ibridazioni esistenziali con l' "alterità". Spaziando «dalla politologia alla psicologia, sono stato sempre motivato da una coscienza politica intesa nel suo significato più essenziale di condivisione dei problematici destini degli esseri umani...la mia spontanea attitudine a calarmi nel sociale, iniziata attingendo alla filosofia postmoderna mi ha permesso di non rimanere intrappolato nella dimensione utopica dell'autocreazione che hanno segnato la nascita

³⁸⁵ N. BOURRIAUD, *Esthétique Relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon 1998.

³⁸⁶ N. BOURRIAUD, *Estetica Relazionale*, Milano, 2010, p. 169.

³⁸⁷ A. DETHERIDGE, op. cit., p. 222.

dell'Arte Povera e della "scultura sociale" di Joseph Beuys». ³⁸⁸ Sul finire degli anni Ottanta intende concentrarsi sulla diffusione delle nuove tecnologie informatiche, arrivando a ideare con il Collettivo "Grafica & Animazione", un progetto di parco artistico-tecnologico per il grande pubblico, mai realizzato, che però funziona da incubatore delle successive installazioni digitali interattive, per confluire poi anche nel progetto del "Parco d'Arte Vivente".

Piero Gilardi sostiene l'importanza della stimolazione del pensiero critico attraverso la ricerca e la formazione: due punti nodali sui quali egli basa lo sviluppo di pratiche partecipative. L'idea di realizzare un'istituzione artistica alternativa alla crisi delle istituzioni tradizionali, si concretizza solo a partire dal 2008 con il centro sperimentale d'arte contemporanea, il PAV-"Parco d'Arte Vivente"- che è l'idea di tutta una vita, come egli afferma «dietro il PAV c'è tutto il mio lavoro in migliaia di situazioni collettive». Sorto su un'area urbana ex industriale, il "Museo d'Arte Vivente" si configura come un luogo di incontro, di ricerca, di riflessione sulle istanze artistiche della contemporaneità. Il centro di sperimentazione, allo stato attuale è costituito da un parco con 13 importanti interventi artistico-ambientali, che si sviluppa secondo i dettami dell'architettura bioclimatica. All'interno della struttura vengono offerte molte attività rivolte al pubblico e alle scuole, sotto forma di workshop, approfondimenti professionali continui e percorsi di gruppo su diversi campi d'indagine che vanno dalla biologia creativa, al tema delle ibridazioni, alla ricerca etico-estetica fra uomo natura, per offrire spunti da sviluppare in successivi dibattiti collettivi.

Il PAV rappresenta un unicum in Italia dove il Comune di Torino ha investito un notevole capitale insieme alla Regione e alla Compagnia San Paolo per realizzare quest'enorme opera ambientale. ³⁸⁹

Il sito del giardino contiene al suo interno l'installazione permanente di Piero Gilardi "Bioma", ossia lo spazio complessivo delle interazioni tra le unità viventi e con l'ecosfera, così l'artista ha chiamato il centro propulsore del PAV: un laboratorio attivo di ricerca artistica. «Il Bioma è un complesso di comunità vegetali, umane, tecnologiche e animali, in costante dialettica». Si tratta di un'installazione multisensoriale e multidimensionale in cui viene stimolato allo stesso tempo il lato biologico, fisico,

³⁸⁸ P. GILARDI, *Il progetto di una vita*, in A. Vettese (a cura di), *Interdipendenze/ Interdependence*, Torino, 2006, p. 101.

³⁸⁹ A. RAVA, op. cit., p. 135.

sociale, affettivo e razionale dell'esistenza. Può essere interpretato a due livelli diversi: uno più localistico, con le sei stanze che pur essendo separate, sono connesse fra loro come le parti di un tutto; e uno più ampio che vede il pubblico in grado di attivare nuove interpretazioni creative con l'aiuto di sistemi tecnologici e di interfacce intuitive. I manufatti messi a disposizione del pubblico sono oggetti quotidiani: essenze stimolanti l'olfatto, la pesantezza di sassi, materiali naturali che continuano a mandare segnali attraverso una serie di relazioni impercettibili, che agiscono sul piano cognitivo-sensoriale. In questa maniera si viene ad interagire con i fattori relativi al processo, all'ibridazione alla dimensione relazionale «quella con il pubblico è un'esperienza che potremmo chiamare “strutturale” per noi per raggiungere i nostri obiettivi estetici. Tutto ciò è collegato ad un concetto di intelligenza collettiva, chiaramente basato sull'arte partecipata, in cui l'arte esce e si nutre della vita, e la vita si inserisce all'interno di pratiche sociali». ³⁹⁰

La prima installazione del parco, “Trèfle”, donata dall'artista Dominique Gonzales-Foerster nel 2006, rappresenta uno degli esempi più ben riusciti di opera ambientale *site-specific*. La forma dell'opera si ispira all'unione di due elementi: le chiese etiopi copte interrate in epoca medievale (per la pianta a croce greca) e il Gran Canyon, un paesaggio in negativo. L'opera si presenta in modo inatteso allo spettatore, che solo in un secondo momento si accorgerà di essere all'interno di un enorme quadrifoglio. Esso, attraverso la stratigrafia a vista, narra l'intera storia del sito da area rurale, a industriale fino a post-industriale. Qui la quarta dimensione è il fulcro dell'intervento: l'insieme dei livelli rappresenta la spinta verticale data dagli eventi che si sommano e si sovrappongono, quasi a volerci ricordare e ricollocare nella dimensione umana dell'esistenza, soggiogata al fluire del tempo.

Il progetto del giardino che copre il tetto pensile del PAV viene affidato a Gilles Clément, che lo trasforma in un giardino percorribile, riprendendo il diagramma circolare di un Mandala buddista, di qui il nome “Jardin Mandala”. Clément, paesaggista e agronomo di fama internazionale che preferisce farsi chiamare “giardiniere”, configura tra i più interessanti studiosi del paesaggio degli ultimi anni insieme a Pierre Donadieu, Patrick Berger e Bernard Tschumi. Nella visione di G. Clément, il giardino riflette l'immagine di un mondo migliore, per questo propone di

³⁹⁰ A. GRANDIGLIO, *Arte, tecnologia e natura al PAV*, www.greenews.info, 9 Novembre 2009.

creare un giardino della virtù ecologica, attribuendo all'ecologia un'accezione meno catastrofica degli ambientalisti, trasmettendo gli aspetti dolci del paesaggio agrario tradizionale: ludico, ospitale e poetico.³⁹¹ Il mandala è il risultato di più forme geometriche unite insieme a sabbia e pigmenti, ad evidenziarne la precarietà e la fragilità dell'esistenza. Il terreno arido permette di porvi un certo tipo di flora, le graminacee, senza il bisogno di irrigazione artificiale, né di schermi aggressivi come i pesticidi, in questo senso la natura fa il suo corso, sempre in continuo movimento, mai limitata dall'uomo. Egli individua tra i luoghi privilegiati della nuova cultura paesaggistica, gli spazi interstiziali e marginali tra città e periferia, scelta che viene perpetuata con la locazione scelta per il PAV. I suoi principi, che ritroviamo nel "Jardin Mandala", si fondano su tre idee. La prima è il "giardino in movimento" che ammette un concetto meno limitato di sviluppo spontaneo della specie, che permette alle piante di espandersi creando spazi per la coesistenza di diversità, vedendo il giardiniere come colui che cerca di interpretare mantenendo e accrescendo la diversità biologica.³⁹² Il secondo principio, che si fonda sul più ampio concetto di "giardino planetario", è la risposta alla globalizzazione e alla totale copertura antropica, che obbliga a prendere atto di quanto sia precaria la vita, che tiene conto della continua minaccia alla biodiversità prestando particolare attenzione ai fenomeni naturali quali transumanze umane e animali, correnti marine, venti. Da qui si sviluppa la terza riflessione dello studioso, che è anche la più celebre, di "Terzo Paesaggio", inteso come parte del Giardino Planetario, ma che si focalizza sulla preoccupazione di trovare una soluzione a come impiegare le diversità, senza annientarle. Il Terzo Paesaggio allora diventa la somma dei luoghi dimenticati, gli spazi interstiziali della città: discariche, rive, confini indefiniti, siti industriali dismessi, riserve e parchi, spazi considerati inutili dalla città, poiché la diversità biologica viene spesso eliminata in quanto vista come un impedimento senza profitto. «Tra questi frammenti di paesaggio, nessuna somiglianza di forma. Un solo punto in comune: tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità. Ovunque, altrove, questa è cacciata».³⁹³ Il "Terzo Paesaggio" appare come luogo di rifugio, territorio delle potenzialità creative. Sono paesaggi dai progressi lenti

³⁹¹ A. DETHERIDGE, op. cit., p. 185.

³⁹² C. CRAVERO, *Jardin Mandala, Gilles Clément*, in PAV (a cura di), *Parco, Park, Parc. Arte e territori di resilienza urbana*, Candelo, Eventi & Progetti Editore, 2010, p. 58.

³⁹³ G. CLEMENT, *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Macerata, 2005 [1. Ed., 2004], p. 11.

ed impercettibili, che sorprendono all'interno di un contesto caratterizzato da espansioni urbane incontrollate che non ignorano la diversità delle specie. Si offrono come alternativa che esplora possibili vie di fuga e di ricongiungimento all'interno di un tessuto urbano sempre più frammentato. All'interno del "Jardin Mandala" vengono realizzati due bassorilievi che riproducono disegni da "L'Homme Symbiotique", testo dell'artista, che rispondono al quesito sul come si possa realizzare lo sfruttamento delle diversità senza causarne la distruzione. La soluzione si trova nell'albero e nell'erba, elementi che ciclicamente restituiscono alla terra ciò che prendono, con l'augurio che possano diventare i modelli da cui potrà attingere la società umana futura, che si troverà costretta a rimettere nell'ambiente l'energia che utilizza.

Nel "PAV" attraverso l'espressività artistica si rafforzano le identità individuali ma contemporaneamente si rielabora, attraverso l'ibridazione con delle alterità che sono individuabili nelle soggettività degli altri e nell'indeterminatezza della natura. Questa si configura come una modalità di partecipazione ecologica che Gilardi porta avanti da tutta la vita, ed è d'accordo nell'indicare come siano pochi i casi in cui gli artisti operano a stretto contatto con la comunità-committente. In Italia si può ritrovare negli interventi mediati dal collettivo "a.titolo", che prende a modello il programma francese "Nouveaux Commanditaires", in cui la cittadinanza entra in azione dall'inizio della fase creativa fino al termine del progetto.

Eco e Narciso

Intervista a Rebecca de Marchi

“Eco e Narciso” è un progetto nomadico d’arte pubblica ideato da Rebecca de Marchi e promosso dalla Provincia di Torino che si impegna a sostenere e promuovere l’incontro tra cultura materiale del territorio e discipline artistiche contemporanee. “Eco” è *oikos*, casa, territorio, appartenenza ad una comunità; ma è un messaggio che necessita una revisione e fruizione continua. “Narciso” fa riferimento al mito dello specchio, che riflette, ma fa anche riflettere: che invita a rendere conto della propria presenza in primis e riflettere sulla propria condizione. Nei diversi anni di attività il programma si confronta con arte, fotografia, letteratura, musica e design, sviluppando a partire dal primo anno un percorso con gli amministratori locali attraverso il LAP “Laboratorio Artistico Permanente”, per comprendere meglio le trasformazioni del territorio contemporaneo utilizzando come medium il processo artistico.³⁹⁴

Il progetto si configura come il culmine di un processo di riflessione a cui giunge Rebecca de Marchi, architetto di formazione con una passione per la dimensione più effimera dell’architettura e il tratto più umanistico e paesaggistico della dimensione immateriale, del gesto, che coniuga ai suoi studi successivi in arte contemporanea, per una rilettura del paesaggio attraverso diverse forme artistiche contemporanee. Verso il 2000 decide di rimettere mano al Progetto Ecomusei del Piemonte che vale alla Regione il primato italiano per l’interesse nello stabilire una legislazione ecomuseale, sollecitata nel 1995 con la proposta di legge dell’allora consigliere regionale Valter Giuliano.³⁹⁵ Una legge che mira a individuare un particolare ambiente per farlo conoscere al pubblico e responsabilizzare la comunità alla sua conservazione, monitorando il suo sviluppo e radicamento al territorio.³⁹⁶ Georges-Henri Rivière insieme a Hugues de Varine, entrambi ex direttori, consiglieri permanenti dell’ICOM, nonché fondatori del concetto di ecomuseo, invitano a considerare la centralità delle persone nel patrimonio culturale, che non ha le sue fondamenta nel passato, ma si regge sul presente da cui prende le forze per incrementare l’accessibilità e la partecipazione collettiva culturale.

³⁹⁴ R. DE MARCHI-A.TITOLO (a cura di), *LAP-Laboratorio Artistico Permanente*, Torino, 2007, p. 8.

³⁹⁵ Intervista personalmente svolta a Rebecca de Marchi in data 16/12/2015.

³⁹⁶ H. DE VARINE, *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Bologna, 2005 [1. Ed., 2002], p. 244.

Poiché il futuro di tutti è condizionato dal modo in cui ciascuno si pone i problemi collettivi, le decisioni non possono rimanere di dominio esclusivo degli amministratori, ma necessita di una cooperazione formativa generale, che porti ad una dinamica rimessa in gioco delle parti, ad un continuo processo critico.³⁹⁷ Senza dimenticare le tradizioni, specchio di una comunità che possiede una storia e un quotidiano, un presente, il progetto “Eco e Narciso” nasce con l’intenzione di far emergere queste realtà ecomuseale che per essere utile e portare al cambiamento, deve porre in discussione le strutture sociali esistenti, pensando a nuovi immaginari e possibili sviluppi con il contributo di tutta la popolazione.³⁹⁸ Il progetto Eco e Narciso si inserisce a pieno titolo nel “progetto Cultura Materiale” che ha favorito la crescita sul territorio della fitta rete di ecomusei e dei musei demoetnoantropologici o etnografici. Inoltre, per non venire meno al senso generale di ecomuseo, che non prevede il mero riferimento alla storia del passato ma intende trasmettere una “coscienza storica” più ampia con lo sguardo rivolto al presente, Rebecca de Marchi decide di dare voce ai desideri delle persone per ripensare il territorio e dare un nuovo volto a realtà statiche aprendosi ai linguaggi contemporanei e all’incontro con gli artisti.³⁹⁹ La mappatura del territorio effettuata in collaborazione con il Politecnico di Torino rileva 30 ecomusei e 70 musei demoetnoantropologici che vantano un patrimonio straordinario in cui il territorio palpabile, tangibile, è veicolato sia da una cultura materiale che immateriale.

«Non mi interessa l’idea dell’opera monumento *site-specific*, né di invitare i grandi artisti e creare una mostra, ma è necessario instaurare un dialogo tra alcuni artisti *mid-career* che, inseriti in un contesto ben preciso per un periodo di residenza di due settimane, incontrano gli abitanti ed elaborano in modo collaborativo il progetto. Ho trovato inoltre fondamentale il confronto con un co-curatore sia nella scelta degli artisti che per l’associazione artista-luogo.»⁴⁰⁰ Il programma negli anni è stato suddiviso per discipline in maniera semplicistica: arte, fotografia, video, musica, design e letteratura. Il 2003, anno che dà inizio al programma, viene dedicato all’arte e vi partecipano 18 artisti e 11 ecomusei. Il rischio di confrontarsi con realtà così circoscritte è il grande scetticismo iniziale nei confronti dell’arte contemporanea, che viene percepita come

³⁹⁷ R. DE MARCHI, op. cit. p. 9.

³⁹⁸ Ivi, pp. 268-272.

³⁹⁹ V. GIULIANO, *Resoconto/Impressioni di un viaggio*, in S. Risaliti e R. De Marchi (a cura di), *Eco e Narciso: Cultura Materiale/Arte*, Torino, 2003, pp. 6-11.

⁴⁰⁰ Intervista personalmente svolta a Rebecca de Marchi in data 16/12/2015.

aliena e usurpatrice delle pratiche quotidiane, preoccupazione che viene a cadere per gli ottimi rapporti instaurati tra artisti e comunità già a partire dalla prima edizione. La volontà di scegliere gli artisti sorge dal fatto che ciò che si intende portare avanti sia l'unione fra coscienza e conoscenza, non conflitto, «faire le plus possible avec, le moins possible contre».⁴⁰¹ Gli ecomusei piemontesi si concentrano in larga parte sulla produzione tessile e mineraria, e se già l'ecomuseo opera per tutelare il territorio anche in maniera critica, allora ciò che chiede Rebecca de Marchi è una riflessione degli artisti in senso di ascolto del lavoro che è stato fatto dagli ecomusei, nella denuncia nell'analisi del tema e non tramite il gesto esemplare dell'artista.

Dopo le prime due esperienze di arte e fotografia e la rivincita sulla disattesa iniziale per l'efficacia e la produttività dell'incontro artista-comunità, nasce a partire dal 2004 il LAP, laboratorio artistico permanente, cui sono stati invitati a proporre temi da sviluppare attraverso la compilazione di un bando ora esteso a tutti i comuni della Provincia. Il laboratorio nasce con la volontà di offrire l'intervento dell'arte pubblica nell'ambito di progettazioni e ricerche già avviate dagli Enti Locali, disposti ad operare in maniera più trasversale e sensibile nelle politiche culturali. Attraverso workshop introduttivi si chiede di partecipare in base a necessità concrete, che muovono da bisogni reali non per proporre “soluzioni” ma “nuovi segni” in un paesaggio in continua evoluzione che spesso ne sottovaluta le sue peculiarità e potenzialità.⁴⁰² Si tratta di una modalità che favorisce la messa in atto di una politica culturale che affida un ruolo significativo al principio di “sussidiarietà orizzontale”,⁴⁰³ operata dai cittadini per i cittadini. Questi ultimi, singoli o associati, attraverso azioni solidali, cooperano con le istituzioni per conservare e valorizzare i beni comuni. Parallelamente a programmi indetti dall'Unione europea, che spingono al dialogo, alla conoscenza e al rispetto delle diversità, si colloca il LAP come invito a riposizionarsi in una sfera locale, anch'essa toccata dai recenti flussi migratori. Quindi in questo senso la prossimità con la propria memoria non deve diventare motivo di chiusura di una comunità locale verso il mondo globale, secondo la strategia che con la scusa di mettere al sicuro gli interessi del proprio clan/tribù alimenta paure e chiusura. J. L. Nancy in “Essere singolare plurale” sostiene che il *singolare-plurale* forma la costituzione d'essenza dell'essere che è al contempo

⁴⁰¹ G. CLÉMENT, *Une école buissonnière* (Catalogue de l'exposition), Hazan, Parigi, 1997.

⁴⁰² R. DE MARCHI, op. cit. p. 7.

⁴⁰³ Modifica al titolo V della Costituzione Italiana del 2001.

singularmente plurale e pluralmente singolare, per cui non riconosce il solipsismo, ma il principio di coesistenza. L'essere in comune non significa cercare un principio di unificazione o un collante pacificatore, ma è qualcosa che "precede ed eccede" il luogo di una comunità che non è comunione, bensì *partage*: spartizione.⁴⁰⁴ Se non esiste senso che non si dia nella spartizione, nel suo essere veicolato e trasmesso, allora tutto è politico e tutto accade "tra di noi".⁴⁰⁵ L'interesse per le operazioni artistiche in ambito pubblico si focalizza sul apporto sociale, il cosiddetto *social turn*, che trae esperienza dalle relazioni umane. Il LAP fonda la sua produzione su di una committenza collettiva tangibile, che, in accordo con l'artista e senza ledere il suo status, sa quello che vuole, sconvolge i ruoli principali delle ideologie moderniste che vedevano l'artista come una figura aliena alla quotidianità e legata ad una condizione fine a se stessa e irripetibile.⁴⁰⁶ Il tema del *partage* viene ripreso dal testo precedente scritto nel 1995 "La comunità inoperosa", che affronta l'impossibilità di ridurre al mito romanticamente nostalgico di una fusione e co-appartenenza integrale.⁴⁰⁷ Miwon Kwon, a fronte di una rilettura delle esperienze di community art, propone la definizione di *collective artistic praxis*,⁴⁰⁸ che riprende il concetto di comunità di J. L. Nancy secondo cui "non c'è nessuna intima unione, non c'è nessuna condivisione dell'essere, ma c'è l'essere in condivisione".⁴⁰⁹ Per operare in situazioni come queste, segnate dal confronto e dal dialogo aperto con le persone, l'artista deve essere ancora più integro nelle sue idee, cercando di apportare il proprio contributo senza imporlo alla comunità. In questo si richiede un confronto reale con altre realtà poiché il situare un'opera d'arte in uno spazio pubblico è una problematica che va ben oltre il senso artistico per confluire in un discorso che combina idee riguardanti arte, architettura, urbanistica da una parte, con teorie sulla città, sullo spazio pubblico e sociale, dall'altra, andando ad attingere a discipline antropologico-socio-filosofiche.⁴¹⁰ In riferimento alle ricerche condotte da Mc Millan e Chavis, psicologi che nel loro testo scritto a quattro mani "Sense of Community: A Definition and Theory" stabiliscono che la definizione di comunità debba essere più chiara,

⁴⁰⁴ J. L. NANCY, *Essere singolare plurale*, Torino, 2001 [1. Ed., 1996].

⁴⁰⁵ Ivi, p. 11.

⁴⁰⁶ M. KWON, op. cit., p. 4.

⁴⁰⁷ J. L. NANCY, *La comunità inoperosa*, Napoli, 2003 [1. Ed., 1983].

⁴⁰⁸ M. KWON, op. cit., p. 153.

⁴⁰⁹ J. L. NANCY, *On Being-in-Common*, in AA. VV., *Community at Loose Ends*, Miami Theory Collective ed., p. 4.

⁴¹⁰ R. DEUTSCHE, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Massachusetts, 1996, p. XI.

esplicita e concreta possibile, in grado di fornire una descrizione dinamica e non statica dell'esperienza. Propongono una definizione che contenga i quattro criteri essenziali di appartenenza, *membership*, sentimento di appartenenza o di condivisione personale con gli altri; *influence*, un senso di importare, di fare la differenza in un gruppo; *reinforcement*, in quanto integrazione e raggiungimento di bisogni collettivi; l'impegno nella condivisione di relazioni emozionali di spazio e tempo insieme.⁴¹¹

Nello "statuto" dell'ecomuseo appare la ricerca identitaria di una comunità che si sostanzia attraverso molteplici azioni dallo studio della storia e delle tradizioni locali alla messa in atto di politiche territoriali, dal tramandare dialetti e prodotti tipici, dal recupero di memoria collettiva e multiculturale e religiosa, nella raccolta di materiali museologici a fotografie che come dice Bourdieu «non sono, il più delle volte, nient'altro che la riproduzione dell'immagine che il gruppo dà alla propria integrazione».⁴¹² Operazione non tautologica per due motivi: perché non si accorda una categoria di oggettività alla fotografia e perché il soggetto fotografato non è definito ma si sta cercando. Per questo una delle edizioni di maggior successo di "Eco e Narciso" ha avuto per protagonista la fotografia, che produce immagini non finalizzate al consumo ma alla formulazione di riflessioni, con la volontà di rappresentare, di essere testimoni del presente, non in maniera estetizzante.⁴¹³ Vengono chiamati fotografi estranei al luogo, in grado di instaurare un dialogo nuovo e diverso tra elementi quotidiani e generare una rilettura del territorio privilegiando molto spesso la centralità di figure umane che, secondo le parole di Walter Benjamin, subiscono la deformazione dai nessi che le circondano.⁴¹⁴ «Le intenzioni del fotografo non determinano il significato della fotografia, che avrà vita propria, sostenuta dalle fantasie e dalle convinzioni delle varie comunità che se ne serviranno».⁴¹⁵

In tutte le edizioni il progetto "Eco e Narciso", oltre ad occuparsi di territorio, solleva tutta una serie di problematiche attuali che affronta anche in anni più recenti. Infatti dal 2011 "Eco e Narciso" ha intrapreso un percorso evolutivo rivolto alle

⁴¹¹ D. W. McMILLAN e D. M. CHAVIS, "Sense of Community: A Definition and Theory", in *Journal of Community Psychology*, gennaio 1986, volume 14, p. 9.

⁴¹² P. BOURDIEU, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Ed. de Minuit, Paris, 1965, p. 48.

⁴¹³ P. CAVANNA e R. DE MARCHI, *Eco e Narciso: Cultura Materiale/Fotografia*, Torino 2004, p. 10.

⁴¹⁴ W. BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Torino 2001 [Ultima redazione 1938], p. 51.

⁴¹⁵ S. SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, 2003, p. 33.

“comunità di pratica”, con le quali inizia una riflessione per cui si pensa di operare in due situazioni pratiche reali: Settimo Torinese e Nichelino. Si dà origine ad una nuova edizione denominata “Sette piccoli cieli” che affronta questioni quali l’immigrazione, la produzione condivisa nel web, la difficoltà nel riconoscersi delle giovani generazioni, le situazioni marginali della struttura sociale sono state approfondite attraverso diversi incontri con un gruppo di lavoro formato dall’architetto e artista Maurizio Cilli, Giovanni Seni sociologo, Luca Morena filosofo, Giorgio Gianotto per la comunicazione ed editoria, Giorgio Vasta in quanto scrittore e giornalista, Maurizio Giustetto che si occupa di neuroscienze.⁴¹⁶

La sede della Croce Rossa italiana “Teobaldo Fenoglio” a Settimo Torinese viene vista come potenziale “comunità di pratica”, ossia una comunità di mutuo apprendimento, basata sul dialogo, formazione e scambio di competenze, che si dà uno scopo immateriale (relazionale) che materiale (realizzando un prodotto), per la presenza dei richiedenti asilo politico ospitati presso la CRI durante il periodo di emergenza in Nord Africa, nel periodo di valutazione della loro richiesta di riconoscimento dello status di rifugiato politico, tutti giovani uomini senza famiglia. Si prospetta una situazione molto delicata su cui operare, aggravata dal fatto che la posizione al di sotto l’alta velocità non fosse facilitante per un quieto vivere, la difficoltà di intraprendere attività lavorative e la condizione di attesa permanente, porta i ragazzi ad essere totalmente avulsi dalla realtà e apatici nonostante vi soggiornassero da più di un anno. Si decide quindi di collaborare con gli operatori della croce rossa, istituzione molto rigida che non permette una libertà di tempistiche e una determinazione degli scopi che è inattuabile in situazioni reali come queste e poco prevedibili. Rispetto allo scopo materiale sono state vagliate varie possibilità, da attività più artigianali (secondo il motto di *learn by doing*) a attività di comunicazione e divulgazione (come prontuari sull’accoglienza dei profughi, partendo dalle difficoltà che hanno incontrato loro stessi). Viene deciso di sviluppare la seconda scelta attraverso la realizzazione di una, uno strumento utile per dare consapevolezza del luogo in cui stanno vivendo. Il lavoro viene preceduto da due workshops focalizzati sulla realizzazione di dispositivi di orientamento e di narrazione, per inserirsi in un territorio e percorrerlo con più cognizione. I due workshop hanno dato vita alla mappa *upside down* da Settimo a

⁴¹⁶ M. CILLI E R. DE MARCHI, *Eco e Narciso: Sette piccoli cieli/7°Ling8*, Torino, 2014, p. 2.

Lingotto [Fig. 81]; e al racconto metabiografico “Il richiedente” frutto della raccolta di testimonianze operata da Cristiano de Mayo. Quindi due elementi fondamentali su cui soffermarsi l’orientamento e la narrazione: da una parte riuscire ad emanciparsi in un territorio e dall’altra riportare l’esperienza in forma testuale. Il viaggio per i giovani migranti ha da sempre costituito il fulcro del loro essere in costante movimento e così vengono invitati i ragazzi a percorrere insieme, a piedi o in bicicletta, i tragitti più frequentati dai ragazzi a Settimo Torinese, ed emerge la necessità di andare a Torino, nel quartiere di Porta Palazzo, da loro particolarmente frequentata, fino al Lingotto durante l’occasione di Artissima.⁴¹⁷ Percorrendo dapprima fisicamente le strade si sviluppano riflessioni concrete all’interno del *workspace* adibito per l’occasione all’interno della Fiera, per approfondire tematiche rilevanti sul piano dell’analisi e della rappresentazione, che portano a marcare sulle mappe luoghi d’uso simbolici e di ritrovo, ragionando su una dimensione socio economica culturale che il sistema di una fiera designa molto bene.

Riflettere su sistemi di elaborazione di punti di interesse e comprendere le strutture che governano la costruzione delle mappe per produrne una personale basata sugli interessi mostrati dai nuovi abitanti. I parametri che utilizziamo per guardare il mondo giocano un ruolo fondamentale nel controllare in modo indiretto e inconsapevole le nostre scelte quotidiane, le preferenze, gli stili di vita e il territorio.⁴¹⁸ Molti artisti utilizzano il concetto della mappa per “smappare” il mondo e proporre un’alternativa ai punti di vista abituali dal momento che le stesse distinzioni fra bello e brutto sono parte integrante delle strategie di rappresentazione e autorappresentazione che fonda la società, che si propaga anche nella gestione dello spazio, per cui le mappe svolgono una funzione tattica. Le mappe, simbolo del rigore scientifico e di oggettività orientativa nello spazio, divengono strumenti per imporre gerarchie, ma chi stabilisce quali devono essere gli elementi da riportare? Il geografo J. B. Harley sostiene che l’analisi e l’interpretazione di relazioni geografiche sia da associare a discipline sociali piuttosto che alla rigidità scientifica.⁴¹⁹ I punti di riferimento che vengono segnalati all’interno

⁴¹⁷ M. CILLI E R. DE MARCHI, op. cit., p. 5.

⁴¹⁸ A. DETHERIDGE, op. cit. p. 177.

⁴¹⁹ J. B. HARLEY, *Deconstructing the Map*, in M. J. Dear e S. Flusty (a cura di), *The Spaces of Postmodernity: readings in human geography*, London, 2002, p. 278.

delle mappe rispondono ad un sistema di significati convenzionali, ma la quantità di informazioni esclusa da una mappa stradale è enorme: mancano infatti informazioni riguardanti antropologia, vegetazione, geologia, biodiversità, e cosa più importante la dimensione del tempo che viene sempre tralasciata in funzione dello spazio. Secondo la storica dell'arte e critica Patricia Phillips «*The map is an iconic representation that leads to illumination, but ...does not simplify or explain*». ⁴²⁰ Nel lavoro svolto a Settimo Torinese si vuole sconvolgere l'idea abituale di mappa seguendo l'idea di Korzybski «*the map is not the territory*» espressa già nei primi anni Trenta. ⁴²¹ L'idea della mappa *upside down* vede in Arno Peters un degno predecessore, il geografo infatti decide di raffigurare il mondo capovolto, ⁴²² con il nord in basso e il sud in alto, come avviene per la mappa da Settimo a Lingotto, che subisce una svolta completa. 7°Ling8 è il nome dato alla mappa che narra di questi luoghi d'uso percorsi e conosciuti, in cui confluiscono anche i segni di una fervida immaginazione a cui rimandano diverse associazioni simboliche: nella collina come luogo di memoria di animali africani e paesaggi lontani; compaiono nella mappa anche due importanti simboli della Torino barocca: Superga a cui loro guardavano in riferimento all'est e Stupinigi per la scoperta incredibile del cervo, animale da loro sconosciuto. Da Alighiero Boetti, che nel 1971 fa tessere in Afghanistan da alcune donne del luogo duecento mappe con i colori e le bandiere di ciascun paese, offrendoci uno sguardo differente degli intricati rapporti internazionali, come un puzzle composto dalle differenze; a Luciano Fabro, a Paola di Bello, che ridisegna la mappa di Parigi attraverso i punti delle stazioni logorate dall'indice dei viaggiatori, arrivando alla sintesi di tanti percorsi individuali. Le mappe sono per gli artisti un mezzo per intervenire in modo critico su quella codificazione del sapere che determina la nostra capacità di vedere ciò che ci circonda. ⁴²³ La forma più semplice di carta geografica non è la mappa che rappresenta la superficie del suolo come vista da un occhio extraterrestre. Il primo bisogno di fissare sulla carta i luoghi è legato al viaggio...la carta geografica insomma, anche se statica, deve presupporre un'idea narrativa, dev'essere Odissea. ⁴²⁴

⁴²⁰ P. PHILLIPS, "Introduction", in Baratloo and Balch, *Against cartography*, New York, 1989, p. 5.

⁴²¹ A. KORZYBSKI, *Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian System and General Semantics*, Connecticut, 1948, p. 58.

⁴²² A. PETERS, *The New Cartography*, New York 1983.

⁴²³ A. DETHERIDGE, op. cit. p. 178.

⁴²⁴ I. CALVINO, *Il viandante nella mappa*, in *Collezione di sabbia*, Milano 1984.

Parallelamente confluisce dall'esperienza di *situa.to* il lavoro a Nichelino, il cui centro del quartiere veniva preso d'assalto dagli anziani, mentre i ragazzi si vedevano costretti a prendere come punto d'incontro la panchina. Il progetto scaturisce da un fatto di cronaca che vede un gruppo di ragazzi privi di un luogo d'incontro in cui stare, essere espropriati anche dell'unico luogo che era rimasto loro: una panchina. In quel periodo l'amministrazione comunale del quartiere, impegnata nel ristrutturare una vecchia cascina per ospitare i giovani, decide di accettare la collaborazione di "Eco e Narciso" e poter avviare un lavoro partecipato con i ragazzi. Come artista viene invitato Martino Gamper, designer a cui piace congiungere le grandi commesse con le tematiche sociali,⁴²⁵ che grazie alle sue grandi capacità collaborative e di coinvolgimento, riesce a prendere nel giusto verso i ragazzi. Si decide di condividere l'esperienza con le "a.titolo", anche se l'inserimento di Nuovi Committenti appare un po' forzato dal momento che l'artista era già stato selezionato. Attraverso il workshop che viene svolto all'interno di un *temporary office*, una struttura scoccata da coperte termiche e gonfiata in modo da costituire una bolla che coinvolge il collettivo AUT, [Fig. 82], e i ragazzi in un primo momento di confronto in cui Martino analizza il lavoro e definisce dei compiti. Si decide di lavorare con i materiali di scarto dei depositi comunali, per ottimizzare l'estrema capacità di progettare congiuntamente rispetto alle risorse del territorio. Decide di utilizzare il metallo in prospettiva di un intervento posto all'esterno e quindi più duraturo possibile. Il frutto del lavoro è contrassegnato dall'albero di segnali stradali, [Fig. 83], che ha innescato la creazione di un luogo simbolico, di una collaborazione fisica dei giovani sia con il progetto, che per conto loro, spinti così a sviluppare altri progetti. Tornando recentemente a Nichelino abbiamo osservato come tutto è rimasto come l'abbiamo lasciato, quindi con una grande cura del territorio e manutenzione da parte dei ragazzi.⁴²⁶ Questo consiste in un esempio di riuscita esperienza partecipativa, attraverso una responsabilizzazione senza forzature degli abitanti, che si vedono coinvolti in un progetto a cui hanno collaborato e la cui buona conservazione dipende da loro per cui l'opera non viene vandalizzata, ma tutelata. Il senso di questo agire si può cogliere solo a posteriori, poiché gli assetti territoriali possiedono una forza d'inerzia lunga e persistente, elaborano lentamente i cambiamenti che li coinvolgono, metabolizzano l'innovazione in tempi dilatati, come nella durata si

⁴²⁵ M. GAMPER, *100 Chairs in 100 Days*, London, 2007.

⁴²⁶ Intervista personalmente svolta a Rebecca de Marchi in data 16/12/2015.

strutturano la mentalità collettiva e le memorie di luogo. Si tratta di processi lunghi e complessi che per agire devono lavorare nel substrato, toccare le corde dell'identità culturale di un territorio, per poter trasformare lo spazio astratto in un *luogo* secondo il pensiero di Marc Augé.⁴²⁷

“Stupinigi fertile” è un altro progetto promosso da Compagnia San Paolo che prevede una serie di opere di riqualificazione dalle piste ciclabili al recupero di una parte di podere attraverso attività culturali e di agricoltura sociale nell'area della palazzina di Stupinigi e dei giardini circostanti. Per il progetto viene richiesto a Rebecca de Marchi di collaborare come “Eco e Narciso” per il coordinamento delle attività artistiche e culturali concentrandosi sul far comprendere l'unicità del paesaggio, al di là dell'eccezionalità della palazzina, sottolineando la presenza di un parco agricolo con tutta una serie di poderi. Un invito a guardare al territorio nella sua interezza semantica, utilizzando sempre più spesso interventi effimeri per cui si susseguono esibizioni e performance di artisti da maggio a novembre del 2014: storico paesaggista Maurizio Cilli con la performance “Diorama Stupefacio”; l'artista visiva Marzia Migliora svolge il tema agricolo insieme a Francesco Gabrielli, che si occupa di teatro sociale; Sandrine Nicoletta, che attraverso un workshop ha coinvolto una serie di persone del territorio a riflettere sull'incontro tra lavoro e relazione psicofisica con il paesaggio; Giuseppe Moccia è impegnato nella campagna fotografica riguardante il paesaggio antropizzato degli orti urbani di Mirafiori; nell'operazione dal titolo emblematico di “Epiderma”, Andrea Caretto e Raffaella Spagna, riflettono sulla relazione che intercorre tra la pelle e gli elementi naturali. “Caccia alla veduta” poi invita ad entrare nel parco per individuare i luoghi ritratti nelle pitture interne del Cignaroli. Costruendo un percorso che porti gli abitanti a riflettere sulle problematiche da affrontare per donare alle comunità uno spazio inclusivo e sostenibile, sono emerse varie situazioni di emergenza che necessitavano di profonde operazioni culturali. Per analizzare i mutamenti socioeconomici e riattivare attraverso pratiche artistiche l'impegno civile degli abitanti.

⁴²⁷ M.REVELLI, *Mirafiori fabbrica, Mirafiori quartiere*, in “a.titolo” (a cura di), *Nuovi Committenti-Torino Mirafiori Nord*, Roma, 2004, p. 44.

3. Fondazione Pistoletto-Cittadellarte

Altri laboratori che danno il loro contributo alla creazione di una nuova identità sociale più consapevole con lo scopo di riposizionare l'arte come forza motrice di cambiamento sociale, sono la Fondazione "Cittadellarte" e l'"Università delle Idee", fondate da Michelangelo Pistoletto. La Fondazione nasce a Biella nel 1998 all'interno dei vasti spazi dell'antico opificio tessile dismesso, lanificio Trombetta, sulla sponda destra del torrente Cervo. Lo stabilimento rappresenta uno dei più interessanti esempi di archeologia industriale del polo tessile biellese, che in seguito a vari restauri torna a nuova vita come scuola-laboratorio dedicata ai giovani, la fondazione struttura il proprio lavoro in mostre d'arte e architettura, performances, workshops, convegni e riunioni. Un ponte fra il mondo del pensiero e il mondo della produzione, in un'interdipendenza reciproca tra complessità del sistema locale e globalità nella quale si esprimono. Due sono le motivazioni che animano il progetto: una ha a che vedere con il recupero e l'attivazione di un sito storico rappresentativo della vita produttiva locale che si propone come volano per la rilettura del territorio che lo circonda, e l'altra persegue il tentativo di esplorare alternative progettuali al di fuori della conservazione tipica dei musei.⁴²⁸

Anthony Giddens già negli anni Novanta invita a tralasciare il concetto di società come sistema strutturato per riflettere su come siano mutati i rapporti di spazio e tempo, «l'intreccio tra distanza e vicinanza, tra sfera personale e meccanismi di globalizzazione ad ampio raggio⁴²⁹ (...) si basa a sua volta sulla lettura delle complesse relazioni che intercorrono tra implicazioni locali e interazione a distanza».⁴³⁰ «La modernità -sostiene ancora l'autore- è di per sé globalizzante e porta con sé un processo di *stretching*: uno stiramento di dinamiche e relazioni in un complesso nesso dialettico tra dimensione estensionale e intensionale».⁴³¹

Una disfunzione e un cambio di prospettiva che spinge l'artista a domandarsi quale sia il suo ruolo di fronte al mondo. Questo provoca una diffusione di iniziative dagli anni Sessanta in poi che spinge a dissolvere il ruolo dell'artista come portatore di verità

⁴²⁸ AA. VV., *Cittadellarte Fondazione Pistoletto*, Roma, 1999, p. 26.

⁴²⁹ A. GIDDENS, *Le conseguenze della modernità: fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, Bologna, 1994, p. 156.

⁴³⁰ *Ibid.*, pp. 70-71.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 125.

assolute, per farsi portavoce di valori condivisi di una comunità. Pistoletto, abbandonata la pittura, a partire dagli anni 1961-'62 esegue le "Superfici specchianti" che espone alla sua prima mostra alla Promotrice di Torino nel 1962. Rifacendosi alla poetica del "teatro della crudeltà" di Artaud, è lo specchio lo strumento che utilizza per dimostrare la volontà di voler coinvolgere direttamente il pubblico (un pubblico occasionale, non predisposto) in situazioni destabilizzanti in cui è esso stesso spettatore e attore.⁴³² L'osservatore quindi come co-autore, come parte dell'opera, annullando in quest'ottica il concetto metastorico di opera d'arte e di unicità della rappresentazione.⁴³³ "Quando la mia necessità di comprensione si è affacciata alla vita, ho istintivamente identificato tutti i contrasti nel sistema di sdoppiare ogni cosa".⁴³⁴ Da qui sorge il bisogno di strumenti come il teatro, che non includono solo varie forme di espressione artistica, ma anche diversi tipi di rappresentanti umani. L'operatore viene ad essere elemento funzionale all'opera e l'opera l'elemento che attiva il rapporto tra gli individui, ed il teatro anche come luogo d'incontro delle più diverse forme espressive a partire dal corpo umano nell'azione fisica dei personaggi. «Lo spettatore è il personaggio pistolettiano per eccellenza, colui che è atteso e di cui l'artista prende il posto».⁴³⁵ Con i "Quadri specchianti" avvia tutta la dinamica dei rapporti tra individuo e gli altri, e di qui scatta la necessità di uscire dall'opera specchiante per entrare nella vita reale. L'apertura dello spazio al mondo, il rapporto diretto tra virtualità e fisicità, tra individuo e gli altri.

La vita quotidiana e le sue rappresentazioni visive iniziano ad entrare nel suo repertorio creativo nel 1965-66 con la serie degli "Oggetti di meno", arrivando a declinare il suo lavoro verso un indirizzo di coscienza individuale e responsabilità interpersonale attraverso la fondazione del gruppo "Zoo" nel 1968, col quale riesce a coinvolgere l'intero paese nell'azione teatrale.⁴³⁶ Nel 1979, in coincidenza con l'invito di realizzare una mostra ad Atlanta, Pistoletto si fa co-organizzatore di una serie di eventi diffusi dal titolo di "Creative Collaboration", a cui partecipano gli abitanti, attori in prima persona e destinatari delle proprie azioni. Il programma indaga la situazione socio-politica della città, l'arte viene assunta quale «strumento di utilità social»,

⁴³² G. C. ARGAN, *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze 1970, p. 686.

⁴³³ L. MELONI, *L'opera partecipata: l'osservatore tra contemplazione e azione*, Soveria Mannelli 2000, p. 45.

⁴³⁴ M. PISTOLETTO, *Le ultime parole famose*, Torino, 1967.

⁴³⁵ T. TRINI, *Michelangelo Pistoletto: Elementi di strategia creativa*, DATA #22, Estate 1976, p. 71.

⁴³⁶ P. P. PANCOTTO, *Arte contemporanea: dal minimalismo alle ultime tendenze*, Roma, 2014, p. 31.

espressione che orienta la sua intera attività e che è presente nel “Manifesto del Progetto Arte” del 1994.

Da queste declinazioni decide di avviare sulla soglia del nuovo millennio “Cittadellarte”, quale luogo di produzione collettiva di progetti e di opere d’arte. Il progetto sintetizza i due approcci alle pratiche non oggettuali, partecipative e responsabili verso spazi altri, poiché sono presenti sia il passaggio dall’artista unico all’artista come operatore culturale, secondo il pensiero di Enrico Crispolti⁴³⁷, sia l’idea di arte come mezzo trasformativo della società, di Suzanne Lacy⁴³⁸, intesa come forza di avvicinamento e congiunzione di tutto ciò che è reciso e frammentato.⁴³⁹

Nel 2003 viene affrontata la prima mostra di arte pubblica in Italia a cura di Anna Detheridge e “Connecting Cultures”: “Arte pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni”,⁴⁴⁰ ospitata negli spazi di “Cittadellarte” nell’ambito dell’annuale rassegna “Arte al centro di una trasformazione sociale responsabile”, risalente al 2003, che può considerarsi a tutti gli effetti la prima mostra di arte pubblica in Italia.⁴⁴¹ La mostra ha compiuto una prima ricognizione su un’area di produzione ai margini del sistema dell’arte in Italia, dando conto del lavoro di gruppi e collettivi d’artisti, associazioni, un gruppo curatoriale, committenti pubblici e artisti singoli, che operano in un sistema di mediazione pensata tra sfera pubblica e sociale.⁴⁴² Da questa mostra emersero vari punti di debolezza riconducibili alla poca conoscenza e fruibilità critica a riguardo. La scarsità di mezzi e conoscenze nell’ambito dell’arte pubblica in Italia è un problema molto sentito anche da Gabi Scardi, critico d’arte e curatore, che ricorda come la scarsità d’investimenti in questo campo rischia di pregiudicare del tutto l’impatto dei progetti sostenuti. “L’importo istituzionale è estremamente importante per poter realizzare operazioni di ampio respiro e di reale impatto (...) in caso contrario, gli artisti potranno organizzare operazioni efficaci ma tendenzialmente effimere e occasionali”.⁴⁴³

⁴³⁷ E. CRISPOLTI, *Arti visive e partecipazione sociale*, Bari 1977.

⁴³⁸ S. LACY, *Mapping the terrain: new genre public art*, Seattle, 1995.

⁴³⁹ C. GIUDA, op. cit., p. 127.

⁴⁴⁰ A. DETHERIDGE, *Arte pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni*, Catalogo della mostra, Biella, 2003.

⁴⁴¹ Partecipanti alla mostra: Progetto Zingonia, Stalker, Artway of Thinking, “a.titolo”, Gruppo A12, Multiplicity, Massimo Bartolini, Emilio Fantin, Alberto Garutti, Cesare Pietroiusti, Luca Vitone, Xing. Connecting Cultures viene fondato da A. Detheridge nel 2001.

⁴⁴² A. DETHERIDGE, *Artisti e sfera pubblica*, in op. cit., M. de Luca, F. G. Santori..., p. 112.

⁴⁴³ G. SCARDI, *L’arte pubblica in Italia: alcune esperienze significative*, in “Economia della cultura”, 3/2006, p. 302.

Si avverte quindi la necessità di operare secondo una linea di formazione ed educazione in materia che sfocia nel programma di residenza “UNIDEE” e “Resò”, con lo scopo di incanalare le pulsioni creative, senza limitarle, cercando il contatto tra le innumerevoli potenzialità esistenti e a volte inespresse, poiché indirizzate e gestite dal sistema economico, che non prevede l’offerta gratuita del pensiero immaginativo. Il progetto assegna un ruolo fondamentale all’incontro fra arte e architettura, due discipline che se nell’antichità entravano naturalmente in sintonia, con l’impegno dei personaggi che rappresentavano il pubblico potere, oggi tendono sempre meno a dialogare. “Amare le differenze” è lo slogan dell’artista: «non considero le differenze come elemento di conflitto ma di dinamica coesione ed energia, in cui poli opposti vengono messi in condizione di produrre energia utile, sfruttabile e produttiva». Le esperienze verranno effettuate attraverso le sfaccettature dell’esperienza quotidiana del sociale, rivolto ad un pubblico attento e attratto da un’arte che sia avvicinabile e praticabile, oggetti d’uso comune e quotidiano. La residenza può costituire un organo fondamentale per le istituzioni che vogliono essere relazionali, che scavalcando i confini della mera esposizione, sono aperti a ripensare sempre diverse situazioni artistiche.

Negli ultimi anni le ricerche in ambito culturale hanno evidenziato la diffusione di due tipologie di residenze: quelle di prima generazione, legate ad una dimensione esperienziale chiusa, con scarse relazioni con il contesto; mentre quelle di seconda generazione nasce in un momento di radicale trasformazione, in cui la produzione artistica è attraversata da una profonda crisi di senso.⁴⁴⁴ Da qualche tempo molti studi sociali indagano il senso attuale delle istituzioni a partire da un approccio dialogico e utilizzando espressioni come “new institutionalism”: Vivien Ann Schmidt propone un ripensamento radicale della sfera istituzionale attraverso la pratica delle abilità discorsive investendo i cittadini stessi della cooperazione dialettica ripensando le istituzioni. Nella rivista “ONCURATING.org” vengono mosse simili riflessioni per quanto concerne la sfera culturale, per valutare quanto le pratiche artistiche legate all’*educational turn* possano ricoprire un ruolo significativo nelle politiche future.⁴⁴⁵ La residenza sembra essere la giusta mediazione tra temi, pratiche, territori e audience, per

⁴⁴⁴ L. PAROLA, *La residenza come possibile nuova istituzione*, in, AA. VV., *Working Geographies* Piacenza, 2015, pp. 17-21.

⁴⁴⁵ L. KOLB e G. FLUCKIER, *(New) Institution(alism)*, ON-CURATING.org, Issue 21, January 2014: http://www.on-curating.org/index.php/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.VrFIfcc_4a8

proporre l'arte come strumento discorsivo atto ad operare un dialogo fra dentro e fuori. L'International Art Exchange Residency Program" promosso da Resò, a cui aderisce appunto anche "Cittadellarte" oltre ad "a.titolo" e "Eco e Narciso", dimostra quanto la mobilità degli artisti stia effettivamente incidendo nella cornice istituzionale a partire dalla presenza, in un territorio specifico e in un tempo delimitato, di artisti provenienti da Egitto, Brasile, India e Colombia.⁴⁴⁶ Questo tipo di residenze di seconda generazione che nascono è uno specifico approccio curatoriale che fa della cornice istituzionale una superficie utile e porosa, strumento utile per intercettare trasformazioni sociali nascoste e contenute in contesti di deterritorializzazione e sviluppo. In molte ricerche del programma si gioca sulla contaminazione tra qui e altrove, per arrivare ad una *«reconfiguration de l'expérience commune du sensible»*.⁴⁴⁷ La familiarità può portare a qualcosa di eccezionale: l'eccezionalità dell'arte che passa attraverso qualcosa di familiare. L'arte oggi è in grado di estrinsecare questa sua unicità, infatti dopo decenni di arte per l'arte, l'arte è riuscita ad emergere, e attraverso l'incontro con l'economia e la religione si giungerà a maggior fertilizzazione tra le discipline. Attraverso la necessità diffusa di rapportarsi tra le persone, in ritualità aggreganti come i concerti, internet, nuove forme di comunicazione, l'arte deve guardare a queste realtà come materiali di scoperta ed elaborazione.⁴⁴⁸

Nel 2011 Michelangelo Pistoletto, insieme alla "Fondazione Cittadellarte", è direttore artistico della biennale urbana di Bordeaux "EVENTO". In nome dell'"arte per una (ri)evoluzione urbana", EVENTO 2011, ha coinvolto nel processo creativo di idee e progetti nel cuore della città, oltre ai numerosi artisti, anche gli abitanti e i visitatori. Un buon numero di segni tangibili sono ancora visibili nella città di Bordeaux e sono presentati nella mostra "A Life in Common" attraverso un diagramma che cerca di ricostruire le premesse che hanno portato a sviluppare un certo tipo di progetto e le conseguenze future. Durante il progetto "A Life in Common" prende avvio una ricerca che indaga sette diversi aspetti chiave della vita urbana ed esamina alcuni arditi e

⁴⁴⁶ L. PAROLA, op. cit., pp. 17-18

⁴⁴⁷ J. RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*, Paris, 2008, p. 70.

⁴⁴⁸ AA. VV., *Cittadellarte Fondazione Pistoletto*, Roma, 1998, p. 78.

provocatori modi pragmatici in cui l'arte e la cultura possono ridefinire e immaginare la società (dal modo in cui viviamo, come produciamo economia, le risorse che abbiamo a disposizione, i nuovi cittadini e politica della città come processo decisionale collettivo). La ricerca, confrontandosi con gli impegni presi da una serie di organizzazioni, gruppi e iniziative, ha dato vita ad una mostra durante la rassegna "Arte al Centro" 2012.⁴⁴⁹ La mostra è dedicata nell'immissione delle pratiche artistiche nel contesto sociale con l'intento di stimolare una profonda riflessione sul concetto di trasformazione e cambiamento. Lo stesso Pistoletto dichiara che ambizione non significa vanagloria, ma tendere a, dedicarsi a, agire per, cioè impegnarsi su qualcosa a cui si dà il massimo valore. Una caparbia abilità progettuale unita a disponibilità e pragmatismo. Arte come linfa di un processo sociale, ma non nel senso di definizioni univoche e certezze assolute.

⁴⁴⁹ AA. VV., *A Life in Common*, Biella, 2013, p. 52.

ARTInRETI

In seguito alla mostra “A Life in Common” si avverte di una mancanza di coesione fra i vari enti e l’esigenza di mappare la situazione attuale dell’arte pubblica, con focus particolare sul Piemonte. Un’esperienza per avvicinarsi a quelle realtà che per varie ragioni non sono state intercettate nel tempo.

Nasce quindi ARTInRETI, network piemontese, che ha consentito di sviluppare una rete di istituzioni e associazioni indipendenti, alcune storiche altre più giovani, operanti in Regione con progetti avviati o in corso con particolare interesse su pratiche artistiche di trasformazione urbana e sulla funzione artistica oggi. Rete che nasce da dinamiche relazionali orizzontali con lo scopo di un progetto culturale più ampio che mira a superare la condizione regionale per coinvolgere in modo centrifugo molte altre realtà italiane che condividono le stesse necessità. La sensazione comune di molti operatori culturali di essere sopraffatti dalla burocrazia, con l’effetto sofferto di trascurare un aggiornamento, una formazione, e limitare così il tempo al confronto, alla verifica, fa sì che i primi incontri di ARTInRETI si costituiscano come importanti occasioni per sperimentare l’autoformazione e sviluppare diversi progetti insieme con uno sguardo ben rivolto ad integrare altre discipline legate al sociale.⁴⁵⁰ I due ambiti su cui è stata posta maggior attenzione sono da un lato la possibilità di interventi di trasformazione del tessuto urbano cittadino di Torino e dall’altro la revisione della legge del 2%. Per quest’ultimo punto le “a.titolo” avevano già lavorato con Alessandra Donati, avvocato che si occupa di tematiche artistiche, avviando un ripensamento adattabile ai tempi, con esiti più tangibili rispetto al primo punto, le cui riflessioni hanno prodotto un libro.⁴⁵¹

ARTInRETI, invitato al Forum di Prato nel settembre 2015, per il tavolo dedicato all’arte pubblica, si è concentrato sul tema della legge del 2% e la messa a punto del Gioco del Loco. Quest’ultimo consiste in un gioco di carte, che riportano domande sull’argomento dell’arte pubblica, a cui partecipano due cerchie, la prima quella dei *practitioners*, coloro che operano all’interno dello spazio pubblico e che sono invitati a rispondere in breve tempo alle domande poste dalle carte e la seconda costituita da un pubblico. In questo modo il “Gioco del Loco” si configura come un dispositivo innovativo di apprendimento, che attraverso delle micro lezioni, permette il confronto

⁴⁵⁰ C. GUIDA, *ARTInRETI, Pratiche artistiche e trasformazione urbana in Piemonte*, Biella, Cittadellarte edizioni, 2012, p. 2.

⁴⁵¹ A. DONATI-G. AJANI, *I diritti dell’arte contemporanea*, Torino 2011.

tra piano teorico e pratico, mettendo in luce punti di vista differenti e sollecitando un dibattito.

«Il lavoro artistico basato sulla rete segnala un allontanamento da pratiche orientate agli oggetti, legate alla rappresentazione, verso un'opera processuale che trasforma la comunicazione nel vero materiale della pratica artistica».⁴⁵² Con queste parole, Andreas Broeckmann si appresta a descrivere il network “Oreste”, uno dei primi esempi di network artistico italiano sorto negli anni Novanta per mano di Cesare Pietroiusti insieme a diversi collaboratori. “Oreste” non è né un collettivo né un'associazione, ma una piattaforma che tramite *mailing-list* registra molti artisti all'interno di un'unica costellazione, una mappatura in continua evoluzione che permette di avere un quadro generale della condizione attuale e misurarsi con diverse realtà, operando congiuntamente per creare spazi liberi e attivi per condividere idee e progetti. Un luogo alimentato da un sapere collettivo, un bene comune grazie a contributi individuali. “Uno spazio di comunicazione tra individui, non solo artisti, che rivendicano l'autorialità collettiva della rete dei partecipanti”.⁴⁵³ Con il tempo “Oreste” si è diffuso nel mondo, allargando la presenza di questi spazi pubblici di comunicazione e condivisione, attraverso residenze conferenze proiezioni o realizzazione di eventi artistici. Nel 1999 Cesare Pietroiusti decide di cedere lo spazio assegnatogli alla Biennale di Venezia per ospitare “Oreste”, trasformando in questo modo il suo spazio individuale alla partecipazione comune. Sono artisti che si sono “trovati” e che fanno della collaborazione e della relazione con gli altri una pratica abituale della loro professionalità, e l'invito a partecipare alla Biennale rappresenta l'opportunità anche per creare contatti con altri gruppi, per valutare progetti futuri in comune e certamente per stabilire connessioni e scambi di idee.⁴⁵⁴ L'idea di un *media-lab temporaneo*, situato all'interno di un evento, il museo, o di un'istituzione analoga proviene dall'insoddisfazione per le attuali forme che le presentazioni di progetti multimediali in genere presentano durante conferenze e altri eventi pubblici.⁴⁵⁵ Se guardiamo al settore della produzione artistica che si avvale delle tecnologie dei media oggi, possiamo

⁴⁵² A. BROECKMANN, *Sociable Machinists of Culture*, in G. Norese (a cura di), *Oreste alla Biennale*, Milano, 2000, p. 13.

⁴⁵³ L. PERELLI, op. cit., p. 19.

⁴⁵⁴ AA. VV., *Catalogo n. 48: Biennale Internazionale d'arte*, Venezia, 1999, pp. 344-347.

⁴⁵⁵ G. LOVINK, *The importance of the meetspace: a manual for temporary media labs*, in G. Norese, op. cit., p. 18.

vedere che alcuni degli sviluppi più interessanti non provengono da singoli artisti, ma da gruppi di artisti che lavorano insieme in processi creativi e collaborativi in continua evoluzione.

I network artistici consentono ai loro membri di pensare a come impostare progetti collettivi attorno ad uno spazio di riflessione comune, valutando la possibilità di rendere operative le proposte con la speranza che questo tipo di progetti possano efficacemente allargare gli orizzonti.⁴⁵⁶

Attraverso residenze artistiche e l'utilizzo di network artistici, si favoriscono pratiche legate alla dislocazione, all'individuazione di specificità fisiche, storiche, antropologiche dei singoli contesti e spazi fisici, la diffusione di quel *locational turn*, l'intenzione programmatica enunciata da Carolyn Christov-Bakargiev per "dOCUMENTA 13".⁴⁵⁷

Una menzione importante merita "UnDo.Net",⁴⁵⁸ dispositivo ideato da "Premiata Ditta" (Anna Stuart Tovini e Vincenzo Chiarandà) per sperimentare nuovi modi di produrre arte e incentivare la fruizione di informazioni artistiche. Non è un caso che il network online "UnDo.Net" si sviluppi proprio durante gli anni di "Oreste", e fa parte dello stesso filone di ricerche che non si fondano su un modello predefinito, ma punta al rinnovamento continuo di se stesso. Sin dal 1995, anno della nascita, la piattaforma online fa un uso sperimentale della tecnologia progettando su piattaforma *open-source* progetti di co-partecipazione ed interattivi.⁴⁵⁹ Purtroppo dopo vent'anni di attività il collettivo è costretto a lasciare la supervisione di "UnDo.Net" che termina nel 2015, con l'auspicio che avvenga un passaggio di testimone al più presto e che questo spazio di sperimentazione, che si è rivelato molto utile per la mia ricerca, continui a sperimentare prospettive di nuovi dialoghi e confronti.

⁴⁵⁶ A. BROECKMANN, op. cit., p. 15.

⁴⁵⁷ C. CHRISTOV-BAKARGIEV, *The dance was very frenetic, lively, rattling, calangign, rolling, contorted, and lasted for a long time*, in dOCUMENTA 13, *The ebook of books*, catalogue 1/3, Kassel, 2012, p. 30.

⁴⁵⁸ Sito ufficiale: <http://1995-2015.undo.net/it/index.php?eventi=incorso>

⁴⁵⁹ C. GUIDA, op. cit., pp. 117-118.



Fig. 78-“Eco-Agorà”, permanente dal 2012, all’interno del PAV “Parco d’Arte Vivente” di Torino.



Fig. 79-Vista del PAV e in primo piano “Trèfle”, Dominique Gonzales-Foerster, 2006, PAV. Torino.



Fig. 80-“Jardin Mandala”, Gilles Clément, 2010, PAV, Torino.

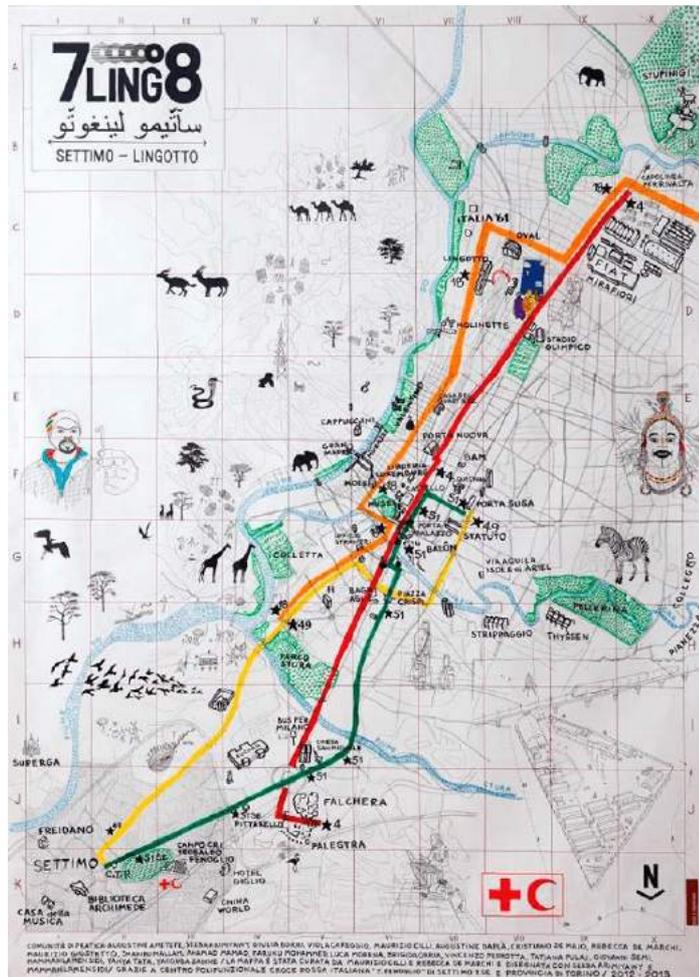


Fig. 81-“Mappa da Settimo Torinese al Lingotto”, “Eco e Narciso”, 2015, Settimo Torinese, Torino.



Fig. 82-“Temporary Office”, Martino Gamper-collettivo AUT-“Eco e Narciso”-“a.titolo”, Nichelino, prov. di Torino.



Fig. 83-“Albero di segnali stradali”, Martino Gamper-collettivo AUT-“Eco e Narciso”-“a.titolo”, Nichelino, prov. di Torino.

Riflessioni finali

Dopo essermi a lungo interrogata sul tema dell'arte pubblica, mi sembra opportuno fare il punto della situazione, un punto che non conclude, ma fa scaturire altri interrogativi e nuove riflessioni su un tema così complesso ed interdisciplinare che a partire dal nome - *arte pubblica*- richiede una selezione di criteri per non perdersi di fronte ad un argomento così vasto e articolato. Per il semplice fatto che al concetto vastissimo di "arte" venga associato quello di "spazio pubblico", si intersecano un'infinità di questioni che chiaramente sfondano i confini della storia dell'arte, per toccare temi inerenti al campo sociologico, antropologico ed etico-politico. L'arte pubblica quindi non si può considerare materia giovane, e altresì risulta complicato prevedere i risvolti che avrà in futuro poiché risente della contingenza dei cambiamenti che avvengono a livello politico ed amministrativo, nella continuità dei mandati, nella gestione dei territori, nell'alternarsi di governi locali e centrali. In questa dissertazione ho cercato di mettere in evidenza i motivi che hanno portato allo sviluppo dell'arte pubblica, facendo riferimento al caso specifico torinese, considerando il delicato passaggio da una pratica artistica legata alla mera esteriorizzazione artistica, ad un'arte pensata come "relazione" con il contesto urbano, in grado di dialogare con la comunità che vi abita. Tengo a sottolineare come l'aver ascoltato e partecipato alla messa in atto di diversi interventi di arte pubblica durante la mia permanenza a Torino, mi abbia fatto comprendere come i testi teorici letti vadano sempre accompagnati ad una realtà tangibile, è infatti proprio questa modalità di studio che porta a non cadere nelle generalizzazioni e nei qualunquismi. In questa conclusione intendo affrontare ulteriormente alcuni temi che ritengo di estrema importanza per una riflessione più organica a completamento dell'elaborato. Di seguito, infatti, mi soffermerò su alcuni punti fondamentali che hanno a che vedere con la necessaria prospettiva al futuro delle potenzialità di azione che possiede e delle diverse conseguenze che può provocare un intervento d'arte pubblica.

L'interessamento alla socialità e alle pratiche partecipative in Italia negli ultimi anni sono l'eredità di esperienze che dagli anni Sessanta molti artisti hanno saputo sviluppare in maniera sia collettiva che individuale.

La partecipazione, concetto che viene utilizzato in qualsiasi campo ormai, rischia di perdere totalmente senso se non viene recepito come mezzo di collaborazione piuttosto che come fine. È innegabile come molta arte pubblica sia spesso utilizzata in modo strumentale, come dispositivo di pubblicità, marketing territoriale e che il destino di molte operazioni di partecipazione sia strettamente legato alla discontinuità delle amministrazioni.

Durante la preziosa esperienza al “Servizio Arti Visive” del Comune di Torino è stato interessante affrontare la materia proprio all'interno di un'istituzione, con tutte le problematiche burocratiche insite nella stessa. Nonostante Torino sia all'avanguardia a livello di arti contemporanee, è ancora del tutto retrograda rispetto alla vicina Francia e alle esperienze britanniche. La necessità di miglioramento degli spazi urbani, in riferimento alla situazione italiana, sorge dalla coscienza della crisi dell'arena pubblica, ma più che crisi si tratta di una vera e propria assenza valoriale storica nei confronti di uno spazio condiviso, in un paese che ha sempre privilegiato gli interessi privatistici più che pubblici. È sorprendente notare come ben prima, e al di là dell'attuale crisi economica, sia avvenuto un cambiamento di prospettiva proprio nella nazione che per secoli ha funto da modello artistico per altri paesi. Questo si configura essere l'esito di scelte politiche miopi che hanno aggravato alcune problematiche epocali, come la perdita della centralità della piazza quale luogo di discussione, scambio di opinioni, incontri tra persone, a cui indubbiamente anche l'individualismo moderno ha contribuito. Si richiede ormai da molto tempo che la scultura nello spazio pubblico miri a possedere una vera ragion d'essere nel luogo in cui deve essere collocata, che venga quindi già pensata in fase di progettazione e come parte dell'insieme. Questo è il momento più delicato perché implica l'uscita dall'occasionalità del rapporto tra opera e contesto, per una stessa messa in discussione dell'operare artistico e una relativizzazione della sua autonomia. La stessa esposizione in luogo pubblico costituisce il banco di prova dell'effettiva capacità di tenuta o caduta dell'intrinsecità stessa dell'opera. Accade ancora oggi, infatti, che molte opere, anche di grandi artisti, propensi a donare l'opera perché sanno che la città è pur sempre una ‘vetrina’ importante, e

molte sculture a cielo aperto osannate da sindaci e amministrazioni ma totalmente estranee ai cittadini, finiscono per essere dei meri abbellimenti urbani. E piuttosto che vedere l'ennesima scultura famosa caduta in una rotatoria, concordo con quanto dice Klaus Bussmann «Meglio nessun arte che cattiva arte nei luoghi pubblici, meglio piantare qualche albero».⁴⁶⁰

È interessante notare però come l'arte, al di fuori della comunità artistica, non sia concepita come strumento di analisi critica del presente, e va rilevato anche come il gusto del pubblico verso progetti di public art sia maggiormente affine al monumento tradizionale. Il rifiuto del pubblico verso forme legate all'arte contemporanea non è di certo casuale, ma è da ricercarsi nell'inadeguatezza e nell'impreparazione dei referenti politici nei riguardi della disciplina. I tagli all'insegnamento della Storia dell'arte nelle scuole costituiscono solo l'apice di tale procedimento che continua ad aumentare la distanza tra pubblico e ricezione artistica. Da qui discende la disaffezione all'arte contemporanea del popolo italiano, che conseguentemente non avrà gli strumenti adatti per comprendere un'opera d'arte pubblica incapace quindi di instaurare un dialogo con la cittadinanza.⁴⁶¹

Il problema insito nella società italiana attuale è la mancanza di educazione del pubblico all'arte, problematica alla quale si può ovviare solamente affrontando un dialogo aperto con le istituzioni, sottolineando l'importanza di promuovere iniziative rivolte alla cittadinanza. Come avveniva ad esempio in Inghilterra, prima della privatizzazione delle scuole, quando lo stato finanziava fortemente l'educazione artistica, anche sotto forma di corsi tesi ad una miglior fruizione delle opere di arte pubblica alla comunità. Il Comune di Torino promuove iniziative di cosiddetta "pulitura superficiale", nei limiti e negli effetti stabiliti in materia in base alla diversa composizione dell'opera, che invita i ragazzi delle scuole secondarie di primo grado ad avvicinarsi alle opere d'arte nello spazio urbano attraverso attività lievi di conservazione e manutenzione delle opere. Ciò permette un primo avvicinamento alle opere d'arte in suolo pubblico, una presa di coscienza fondamentale che invita alla responsabilità dei cittadini più piccoli. Chiaramente questo non basta a far avvicinare la comunità e a suscitare l'interesse, però rappresenta un primo passo in avanti verso

⁴⁶⁰ F. MATZNER, *Public Art. A reader*, op. cit., p. 12.

⁴⁶¹ O. Berlanda, *Public Art nell'arena pubblica italiana*, in *Annuario 2013 Accademia di Belle Arti di Venezia*,... op. cit., pp. 148-149.

nuovi percorsi di apertura e di familiarizzazione con lo spazio urbano, che si auspicano anche per gli adulti.

L'urgenza e le problematiche che sorgono dall'impreparazione al contemporaneo sono state percepite da molti artisti che operano nella sfera pubblica. A questo punto è importante affrontare il discorso sulla vocazione della formazione pubblica dell'artista, sull'effettiva esigenza di corsi specialistici per comprendere quali competenze dovrebbe sviluppare in materia per agire in campo pubblico. In Italia non esistono diplomi accademici dedicati a riguardo, anche se negli ultimi anni sono nati alcuni insegnamenti teorici rivolti alla public art in corsi universitari e master, uno fra tutti il Corso di Alta specializzazione in arte e contesto pubblico alla L.UN.A., Libera Università delle Arti di Bologna, che dal 2013 è in standby e non sembra aver avuto nessun tipo di sviluppo. Molte università anglosassoni svolgono corsi di *Public Art Studies*, e uno dei percorsi più interessanti è indubbiamente quello della Bauhaus-Universität Weimar, fondato sulla relazione tra arte, architettura e paesaggio "Public Art and New Artistic Strategy". E ancora il master "Art in Public" della University of Ulster, aperto a Belfast nel 2007, che si interessa alle modalità attraverso cui queste pratiche producono valori nel pubblico, e indaga il potenziale nel responsabilizzare i cittadini allo spazio pubblico e nel porli in grado di articolare i propri interessi. In Italia le politiche in materia di spazi pubblici vengono prevalentemente utilizzate secondo le pratiche del controllo e del divieto, senza riuscire a comprendere le potenzialità insite in un territorio se venisse valorizzato da un artista competente in materia, capace di instaurare un dialogo con la società.⁴⁶² Affiora anche il problema dell' "indegnità di parlare per gli altri",⁴⁶³ poiché l'artista non prova in prima persona i problemi della comunità e non può dunque affrontarne le problematiche politiche e sociali. Se da un lato l'artista viene visto come "eroe", che attraverso il suo sguardo esterno e creativo mostra sotto un'altra ottica i problemi, dall'altro può essere percepito come un usurpatore di spazi che non gli appartengono in un contesto di una mancanza totale di empatia con la comunità.

Nell'ambito poi della progettualità artistica si pone anche la questione della curatela che funge sia da mediazione ma anche come punto di contatto fra più soggetti,

⁴⁶² A. PIOSELLI, *Considerazioni sulla formazione di una vocazione pubblica dell'artista*, in AA. VV., *Arte, Patrimonio e Intercultura: riflessioni e indagini sul diritto alla cittadinanza culturale*, Milano, Prinp 2.0, 2013 pp. 59-60.

⁴⁶³ M. FOUCAULT, *Microfisica del potere*, Torino 1971, p. 111.

come ciò che tiene le redini della progettazione ed è capace di far comunicare l'amministrazione con cittadini e artista. In Italia tale funzione di coordinamento viene svolta dall'associazione "a.titolo", "Eco e Narciso" e "Progetto Diogene" a Torino, mentre la "Fondazione Trussardi" e "Connecting Cultures" a Milano, per citare solo le maggiori realtà dalle professionalità, quanto più diverse, tese a sensibilizzare la comunità attraverso programmi di inclusione sociale, di educazione, formazione e partecipazione. "Capire quali sono i bisogni e gli *stakeholders*, quali sono i portatori di interesse, quali sono le comunità coinvolte, quello che si vuol ottenere, la fusione di questi elementi costituisce la base del lavoro di un'artista che è portato a lavorare nel pubblico. Chi fa semplicemente il suo segno e non si cura del resto non è un'artista adatto, poiché rischia di andare incontro ad un sacco di guai".⁴⁶⁴

Credo sia doveroso inoltre soffermarmi sulla necessità attuale di acquisire maggior dimestichezza verso pratiche interdisciplinari, intese come strumenti di creazione e di ricerca, che operano in maniera trasversale nello spazio.

"situa.to" un programma europeo svoltosi a Torino nel 2013 che fonda le sue radici metodologiche nell'utilizzo di differenti discipline, dovrebbe, a mio parere, assurgere a vero e proprio metodo di cooperazione per la buona riuscita ed efficacia d'intenti nel lungo periodo. Durante il progetto furono coinvolti 30 giovani di diversa formazione (artisti, architetti, designer, antropologi e sociologi...), che presero parte ad un percorso di analisi territoriale per evidenziarne potenzialità, punti critici ed essere in grado di attivare un dialogo con la cittadinanza. Anche l'esempio di Nichelino Base Alpha, mediato da "Eco e Narciso" e dall'artista Martino Gamper, spinge i ragazzi del paese a rendersi conto delle potenzialità insite in loro stessi e li invita a sperimentare e ripensare un luogo attraverso i materiali di scarto messi a loro disposizione dal Comune. In questo senso le discipline artistiche, che possiedono la capacità di saper osservare gli interstizi e le anomalie, riescono a spingersi dove altre materie non potrebbero mai arrivare. Responsabilizzando i cittadini attraverso l'immaginazione e la creatività, si offre uno sguardo trasversale, a dimostrazione di come le classificazioni troppo rigide impediscano di comprendere le vere incombenze che attraversano la quotidianità. A questo proposito è interessante osservare cosa dice Luca Vitone, artista genovese sempre sensibile nell'analizzare i cambiamenti sociali in atto, in conversazione con

⁴⁶⁴ Intervista svolta personalmente ad Anna Detheridge il 18/11/2015 a Milano.

Anna Detheridge «Se l'arte può funzionare come processo catalizzatore di interessi per contrastare l'immaginario banalizzato dal turismo, si tratta pur sempre di operazioni al limite, in cui è necessario percorrere una via sulla lama di un coltello, tra rivalutazione e orgoglio del proprio habitat per dare valore ai luoghi: tra il far sì che i giovani non vogliano andarsene e l'apertura al nuovo».⁴⁶⁵ Concordo pienamente con quanto dice l'artista, ed aggiungo che per comprendere il potere immateriale della cultura nel costruire l'immagine della città è importante sapere che direzioni prende l'intervento e chi ne trae beneficio. Per collocare un'opera in un luogo pubblico o anche organizzare un evento, un'esperienza insieme alla comunità, attraverso un processo più o meno partecipato, bisogna avere una consapevolezza del contesto in cui si opera. Ciò richiede la capacità di saper leggere il paesaggio e i meccanismi della città attraverso i segni significanti del territorio, quindi non solo tramite la comprensione di un linguaggio storico-artistico, ma di un interesse volto allo sviluppo vivo delle dinamiche cittadine attive. Perciò la sensibilità e il buon senso sono le caratteristiche fondamentali che curatori ed artisti devono possedere per comprendere e saper articolare gli interventi sullo spazio urbano, tenendo ben presente come la città sia *attraversata* a diversi livelli, secondo la sua storia e soprattutto la stratificazione di vicissitudini, potenzialità e risorse dei suoi abitanti. Il programma "Nuovi Committenti" porta alla revisione dei ruoli tradizionali e utilizza l'orizzontalità come processo per attivare maggior consapevolezza nei cittadini, ai quali viene fornita l'occasione di poter ripensare il territorio in base alle loro esigenze. Il collettivo "a.titolo", attraverso le pratiche artistiche, vuole offrire alla comunità un'alternativa possibile fondata su pratiche che partono dal basso, da questi nuovi committenti che sono i cittadini stessi. Soprattutto negli ultimi anni in cui la trasformazione radicale dei luoghi ha spesso fatto tabula rasa dei segni memoriali di un territorio, le curatrici "a.titolo" appaiono attente nel cogliere le dinamiche passate e presenti come preziosi indizi verso cui indirizzare interventi futuri di ripristino di pratiche dimenticate. Il quartiere Mirafiori ad esempio, teatro di operazioni di riqualificazione mediate da "Nuovi Committenti", è lo scenario con cui confrontare, per la prossimità delle problematiche, le tensioni che attanagliano globalmente la società. È

⁴⁶⁵ Intervista svolta da A. Detheridge a L. Vitone, in data 6 dicembre 2006 a Milano, in A. Detheridge, *Scultori della speranza...* op. cit., p. 163.

il caso di Torino che sta cercando di definire la “rappresentazione del sé”,⁴⁶⁶ ossia la necessità di superare gli stereotipi troppo restii al cambiamento, di aprirsi al mercato internazionale, mantenendo però sempre l’occhio vigile sullo sviluppo locale del territorio.

Negli ultimi anni sembra che la politica torinese premi l’interesse delle amministrazioni verso i grandi eventi internazionali, relegando lo sviluppo del locale ad operazioni come l’istituzionalizzazione della *street art* e la proliferazione di murali commissionati da molte pubbliche amministrazioni per “risanare” luoghi degradati, come se bastasse porre l’arte nelle periferie per ricucire le problematiche di quartiere. Queste azioni possono anche essere attuate se vengono però corredate da azioni temporali che puntano a rendere più consapevoli i cittadini, portati a farsi domande, ad essere critici, riflessivi e animati dalla volontà di capire come e perché viene scelto un tipo di operazione piuttosto che un altro, in questo modo si creano delle tensioni generatrici di coscienza.

Occorre mettere in luce forme d’interazione alternative attraverso l’attivazione di un nuovo discorso politico, permettendo l’apertura di un dialogo con sé stessi e con gli altri che allontani dal conformismo e dalla massificazione per riattivare processi di costruzione di senso e riappropriazione locale dello spazio, auspicando un dialogo sempre maggiore con le istituzioni.

Sarà infatti lo sviluppo concreto di nuove possibili declinazioni dell’arte pubblica e la capacità di artisti e mediatori nel saper cogliere le esigenze del presente ad auspicare una maggiore sensibilizzazione verso gli spazi comunitari.

L’arte, infatti, è in grado di fornire luoghi di autonoma espressione, trasformando le contraddizioni e i contrasti all’interno di certi quartieri in energia per tessere nuovi fili, con la consapevolezza che si tratta di fili tesi e delicati. Come afferma Agamben “la contemporaneità è una singolare relazione con il proprio tempo che aderisce ad esso e insieme ne prende le distanze”. E quindi per essere veramente contemporanei bisogna per prima cosa tentare, “avere coraggio: perché significa essere capaci non solo di tenere fisso lo sguardo nel buio dell’epoca, ma anche di percepire in quel buio una luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi. Cioè ancora: essere puntuali a

⁴⁶⁶ M. BAGNASCO, *Dieci anni di politiche per la cultura e lo sviluppo a Torino*, in F. De Biase (a cura di), *I pubblici della cultura...* op. cit., p. 450.

un appuntamento che si può solo mancare”.⁴⁶⁷ In questo senso il vero contemporaneo è anacronistico, è critico della contemporaneità e non vi si adegua, ma possiede piena coscienza del passato, ed è consapevole che nell’affacciarsi al domani “non possiamo sperare di trovarvi nulla di più di quello che saremo capaci di portarvi”.⁴⁶⁸

Questa dissertazione si conclude lasciando aperte ancora molte questioni che in questa sede non mi è stato possibile indagare ma solo accennare. Sarebbe infatti interessante proseguire questo studio in maniera interdisciplinare consultando diversi professionisti, come richiederebbe la materia, per proporre un testo collaborativo a più mani, con l’auspicio che in questo modo si possa instaurare un dialogo sempre più regolare fra le competenze trasversali impiegate nello spazio pubblico.

⁴⁶⁷ G. AGAMBEN, *Che cos’è il contemporaneo?*, Roma 2008, p. 21.

⁴⁶⁸ I. CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano 2011 [1. Ed., 1993], p. 32.

Bibliografia

Monografie

BOCCIONI U., *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 11 aprile 1912.

CARRÀ C., *L'arte decorativa contemporanea*, Milano, Edizioni Alpes, 1923.

SIQUEIROS D. A., *Manifesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores*, 1924, Mèxico DF, in <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf> (consultato in data 13/10/2015).

READ H., *Henry Moore Sculptor*, London, Zwemmer, 1934.

MARTINI A., *La scultura lingua morta: Pensieri*, Verona, Officina Bodoni, 1948.

EMILIANI A., *Una politica per i beni culturali*, Einaudi, Torino, 1949.

PISTOI L., *Una scultura per una architettura*, Torino, collana «Notizie», n. 1, 1958

MARCHIORI G. (a cura di), *Sculture di Jetta Donegà e Luigi Spazzapan*, Collezione «Le Presenze», Galleria Blu-Milano, 1959.

GUASCO R., *Garelli*, brochure della mostra alla Galleria Pogliani, Roma 29 aprile-21 maggio 1960.

ECO U., *Opera Aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

FERRARI O. (a cura di), *Jetta Donegà*, Brochure de la Exposición en el Museo de Arte Contemporaneo de Barcelona, dal 4 al 15 giugno 1962.

BOURDIEU P., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Ed. de Minuit, 1965, p. 48.

CRISPOLTI E., *Sculture di Garelli*, Saluzzo, Minerva Artistica, 1966.

APOLLONIO U. (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra (Foligno, Palazzo Trinci, 1967), Venezia, Alfieri edizione d'arte, 1967.

PALAZZOLI D., *Con temp lazione*, catalogo alla mostra alle gallerie Christian Stein-II Punto-Sperone, Torino, 1967.

PISTOLETTO M., *Le ultime parole famose*, Torino, Piana, 1967 in http://www.pistoletto.it/it/testi/le_ultime_parole_famose.pdf (consultato 1/11/2015).

BASAGLIA F. - ONGARO BASAGLIA F. (a cura di), *Morire di classe*, Einaudi, Torino, 1969.

CELANT G., *Arte povera + azioni povere*, catalogo della mostra (Amalfi, Arsenali, 4-6 ottobre 1968), Salerno, 1969.

CELANT G., *Arte Povera*, Milano, Mazzotta, 1969.

CARAMEL L. - MULAS U. - MUNARI B., *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como 21 settembre 1969), Como, 1969.

DORFLES G. - MARUCCI L. - MENNA F., *Al di là della pittura*, catalogo della mostra (San Benedetto del Tronto, 5 luglio-28 agosto 1969), Firenze, 1969.

ARGAN G. C., *L'arte moderna 1770-1970*, Firenze, Sansoni, 1970.

BASAGLIA F. - ONGARO BASAGLIA F., *La maggioranza deviante. L'ideologia del controllo sociale totale*, Torino, Einaudi, 1971.

FOUCAULT M., *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi, 1971.

SELDIS H. J., *Henry Moore in America*, New York, Praeger, 1973.

CRISPOLTI E. (a cura di), *Volterra '73: sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, Volterra, 15 luglio-15 settembre 1973.

MIGLIORINI E., *L'arte e la città*, Firenze, Il Fiorino, 1975.

LEFEBVRE H., *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976 [1. Ed., 1974].

PASSATORE F., *Animazione dopo: le esperienze di animazione dal teatro alla scuola, dalla scuola al sociale*, Firenze, Guaraldi, 1976.

- CELANT G., *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977.
- CRISPOLTI E., *Arti visive e partecipazione sociale*, Bari, De Donato, 1977.
- HABERMAS J., *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Bari, Laterza, 1977.
- PERISSINOTTO L., *Animazione e scuola*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977.
- AA.VV., *Fantasma di bronzo. Guida ai monumenti di Torino 1808-1937*, Torino, Martano, 1978.
- AA. VV., *Le pietre dello scandalo. La politica dei beni culturali nel Friuli del terremoto*, Einaudi, Torino, 1980.
- FOUCAULT M., *Storia della follia*, Milano, Rizzoli, 1980.
- BENJAMIN W., *Infanzia berlinese intorno al millenovecento*, Einaudi, Torino, 2001 [Ultima redazione 1938].
- GILARDI P., *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*, Milano, La Salamandra, 1982.
- BOURDIEU P., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 1983
- PETERS A., *The New Cartography*, New York, Friendship Press, 1983
- CALVINO I., *Il viandante nella mappa*, in *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984
- PESCARMONA D. (a cura di), *Il Tempio della Gran Madre di Dio in Torino*, Torino, in Città di Torino, Assessorato alla Cultura, 1984.
- WILLET J., *Back to the dream city: the current interest in public art*, in P. Townsend, *Art Within Reach*, London, Thames & Hudson, 1984.
- DE SANNA J., *Medardo Rosso o la creazione dello spazio moderno*, Mursia, Milano 1985.
- BAUDRILLARD J., *L'America*, Milano, Feltrinelli, 1987 [1. ed., 1986].
- GIRARDET R., *Mythes et mythologies politiques*, Paris, Editions du Seuil, 1986

DRAGONE P. (a cura di), *Sandro Cherchi, opere 1932-1987*, Catalogo della mostra a Torino, Milano, Fabbri, 1987.

VERGINE L., *L'arte in gioco*, Milano, Garzanti, 1988.

GINSBORG P., *Storia d'Italia dal dopoguerra ad oggi: società e politica 1943-1988*, vol. II, Milano, Einaudi, 1989.

PHILLIPS P., *Introduction*, in Baratloo and Balch, *Aginst: cartography*, New York, Lumen, 1989.

RAVEN A. (a cura di), *Art in the Public Interest*, Da Capo Press, New York, 1989.

AA. VV., *Progetto Sculture nel parco: presentazione sculture di Sandro Cherchi, Figura nel paesaggio, Jetta Donegà, Euphoria*: Torino, Parco della Pellerina, 2 maggio 1990.

ARENDT H., *Vita Activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1994 [1. Ed., 1958]

TOBIA B., *Una patria per gli italiani*, Roma, Laterza, 1991.

CARANDENTE G., *Una città piena di sculture, Spoleto 1962*, Electa/Editori Umbri, Spoleto, 1992.

CIBRARIO L., *Cittadini di Pietra. La storia di Torino riletta nei suoi monumenti*, Torino, Città di Torino, 1992.

FOSSATI P. (a cura di), *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, Torino, Allemandi, 1992.

LEVRA U., *Fare gli italiani, memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino 1992

AUGÉ M., *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eleuthera, 1993 [1. Ed., 1992]

CAMPOS VENUTI G., *Cinquant'anni: tre generazioni urbanistiche*. In *Cinquant'anni di urbanistica in Italia 1942-1992*, Bari, Laterza, 1993.

CRIMP D., *On the Museum's Ruins*, Cambridge, The MIT Press, 1993.

GIDDENS A., *Le conseguenze della modernità: fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

- MASSEY D., *Space, place and gender*, Minneapolis, Polity Press, 1994.
- AA. VV., *Dagli anni del Tizero a oggi*, catalogo della mostra, Regione Piemonte, 1994.
- CLIOSTRAAT-C. Levi, *La Mole rovesciata*, Torino 1995
- LACY S. (a cura di), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press, 1995.
- DEUTSCHE R., *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- FLAM J. (a cura di), *Robert Smithson: The Collected Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996.
- BUSSMANN K. - KONIG K. - MATZNER F. (a cura di), *Contemporary Sculpture. Projects in Munster 1997*, Munster, Verlag Gerd Hatje, 1997
- Delibera del Consiglio Comunale di Torino del 1997 n. 97 07550/49 (proposta della Giunta Comunale del 11 novembre 1997), Progetto Speciale Periferie: azioni di sviluppo locale partecipato.
- GOODING M., *Public: art: space. A decade of public art commissions agency 1987-97*, London, Merrell Holberton, 1997
- MCLUHAN M. , *Understanding Media. The Extensions of Man*, London, The MIT Press, 1997 [1. Ed., 1965]
- MILES M., *Art space and the city. Public art and urban futures*, London, Routledge, 1997
- PISTOI L. (a cura di), *Arte all'arte: David Tremlett, Piero Gilardi*, Alba, L'artigiana, 1997
- MUNDICI C. (a cura di), *Artecittà. 11 artisti per il Passante Ferroviario di Torino*, catalogo mostra, Torino, Hopefulmonster, 1998.
- KRAUSS R., *Passaggi, storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Mondadori, 1998 [1. Ed., 1977].
- SENIE H. F.-. WEBSTER S. (a cura di) *Critical issues in public art : content, context, and controversy*, London, Smithsonian Institution Press, 1998.

AA. VV., *Catalogo n. 48: Biennale Internazionale d'arte*, Venezia, Biennale di Venezia, 1999.

AA. VV., *Cittadellarte Fondazione Pistoletto*, Biella, Roma: incontri internazionali d'arte, 1999.

BANDINI M., *L'estetico e il politico: da Cobra all'Internazionale situazionista 1948-1957*, Genova, Costa & Nolan, 1999.

FABRO L., *Arte torna Arte, lezioni e conferenze 1981-1997*, Torino, Einaudi, 1999.

MAGRI T. (a cura di), *Filosofia ed emozioni*, Milano, Feltrinelli, 1999.

NORESE G. (a cura di), *Oreste alla Biennale/Oreste at the Venice Biennale*, Milano, Charta, 1999.

NORESE G. (a cura di), *Progetto Oreste Uno*, Milano, Charta, 1999.

TESTORE C. (a cura di), *Luci d'artista a Torino: 14 artisti illuminano la città*, Catalogo per Luci d'artista 21 novembre 1998-10 gennaio 1999, Milano, 1999

SOBRINO MANZANARES M. L., *Escultura contemporanea en el espacio urbano*, Madrid, Electa España, 1999

FINKELPEARL T., *Dialogues in Public Art*, Cambridge, MIT Press, 2000

MELONI L., *L'opera partecipata: l'osservatore tra contemplazione e azione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000.

TORINO INTERNAZIONALE (a cura di), *Il Piano strategico per la promozione della città*, Torino, 2000.

AA. VV., *Modos de hacer: arte critico, esfera publica y accion directa*, Salamanca, Ediciones Universidad De Salamanca, 2001.

ANTONETTO R., *Frejus. Memorie di un monumento*, Torino, Allemandi, 2001.

APPADURAI A., *Modernità in polvere: dimensioni culturali della globalizzazione*, Roma, Meltemi, 2001.

CAZZATO V. (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali negli anni Trenta*, Roma, IPZS, 2001.

DE CERTEAU M., *Culture in the Plural*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 2001, p. 17.

DE CERTEAU M., *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Lavoro, 2001 [1. Ed., 1980]

MARTINI A., *La scultura lingua morta e altri scritti*, E. Pontiggia (a cura di), Milano, Abscondita, 2001.

NANCY J. L., *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi, 2001 [1. Ed., Galilée, Paris, 1996]

SCANDURRA E. (a cura di), *Labirinti della città contemporanea*, Roma, Meltemi, 2001.

BAUMAN Z., *Modernità liquida*, Roma, Ed. Laterza, 2002 [1. Ed., 2000].

DEAR M. J. (a cura di), *The Spaces of Postmodernity: readings in human geography*, Oxford, Blackwell, 2002.

FOSTER H., *Design and Crime: and other diatribes*, London, Verso, 2002.

HERS F., *Le protocole*, Dijon, Les Presses du réel, 2002.

KLEIN N., *No Logo. Economia globale e nuova contestazione*, Milano, Baldini & Castoldi, 2002 [1. Ed., 2000].

KWON M., *One place after another: site-specific art and locational identity*, Massachusetts, The MIT Press, 2002.

DE MARCHI R. (a cura di), *Eco e Narciso: Cultura Materiale/Arte*, Torino, Provincia di Torino, 2003.

DE THERIDGE A., *Arte pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni*, Catalogo della mostra a Biella dal 6 giugno al 2 novembre 2003, Biella, 2003.

MATZNER F. (a cura di) in *Public Art: A Reader*, Monaco, Hatje Cantz, 2003 [1. ed., 2001]

NANCY J.-L., *La comunità inoperosa*, Napoli, Cronopio, 2003 [1. Ed., Paris, Christian Bourgois, 1983]

SONTAG S., *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003.

A.TITOLO (a cura di), *Nuovi Committenti-Torino Mirafiori Nord*, Roma, luca sossella editore, 2004.

ARDENNE P., *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2004 [1. Ed., 2002].

DE LUCA M.- PIETROMARCHI B. (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Roma 2004.

DE MARCHI R., *Eco e Narciso: Cultura Materiale/Fotografia*, Torino, Provincia di Torino, 2004.

TORINO INTERNAZIONALE (a cura di), *Arte contemporanea a Torino, Da sistema locale a eccellenza internazionale: prospettive per la città e l'area metropolitana*, ottobre 2004, Città di Torino, Torino.

CALDURA R. (a cura di), *Citying: pratiche creative di fare città*, Venezia, Supernova, 2005.

CLEMENT G., *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2005 [1. Ed., Sujet/Objet, Paris, 2004].

DE VARINE H., *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, Bologna, CLUEB, 2005 [1. Ed., ASDIC, Paris, 2002].

MAGNAGHI A., *Guida all'architettura moderna di Torino*, Torino, CELID, 2005.

MARTINI G. B. (a cura di), *Marc Didou: l'immateriale della materia*, catalogo della mostra tenuta a Genova, Genova 2005.

PIETROMARCHI B. (a cura di), *Il luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Barcelona, Actar, 2005.

Periferie 1997/2005, Città di Torino: servizio centrale Comunicazione (a cura di), Torino, 2005, p.24.

<http://www.comune.torino.it/rigenerazioneurbana/documentazione/periferie9705.pdf>

SCARDI G. (a cura di), *Voyages Croisés: Dakar, Milano, Biella, Torino, Roma, Zingonia*, 5 Continents Editions, Milano, 2005.

AA. VV., *Ulassai. Da Legarsi alla montagna alla stazione dell'arte*, Arte Duchamp, Cagliari, 2006.

CARERI F., *Walkscapes: camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi, 2006.

DE LUCA M. (a cura di), *Patrimonio e attività culturali nei processi di rigenerazione urbana*, ricerca svolta nel Marzo 2006 da ECCOM e Compagnia San Paolo per la partecipazione e progettualità nei processi di rigenerazione urbana, Torino, 2006

FERRI P.(a cura di), *Io Arte-noi città. Natura e cultura dello spazio urbano*, Roma, Gangemi, 2006.

FOSTER H., *Il ritorno del reale: l'avanguardia alla fine del Novecento*, Milano, Postmedia, 2006 [1. Ed., 1996].

RENDELL J., *Art and Architecture: a Place Between* , London, I. B. Tauris, 2006.

ROSA P., *Gli ambienti sensibili di Studio Azzurro e l'estetica delle relazioni*, in LaRiCA (a cura di), *La comunicazione in corso. 7 anni di eccellenza alla Facoltà di Sociologia di Urbino*, Milano, Franco Angeli, 2006.

SCOTINI M. - VECERE L. (a cura di), *Dopopaesaggio. Spazio sociale e ambiente naturale nell'arte contemporanea*, Firenze, Regione Toscana, 2006.

VETTESE A. (a cura di), *Interdipendenze/ Interdependence* , Torino, Silvana Editoriale, 2006.

AUGÉ M., *Tra i confini: città, luoghi, integrazioni*, Milano, Mondadori, 2007.

BIROZZI C. - PUGLIESE M. (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano: committenti, artisti, fruitori*, Milano, Mondadori, 2007.

DE MARCHI R.- A.TITOLO (a cura di), *LAP-Laboratorio Artistico Permanente*, Torino, Provincia di Torino, 2007.

GAMPER M., *100 Chairs in 100 Days*, London, Dent-De-Leone, 2007.

D. Zonta-T. Sanguineti (a cura di), in *Route 77. Cinema e dintorni*, Bologna, 2007.

A.TITOLO-A. SALVADORI (a cura di), *Claudia Losi. La coda della balena e altri progetti 1995-2008*, Prato, Gli Ori, 2008.

A.TITOLO (a cura di), *Nuovi Committenti, arte contemporanea, società e spazio pubblico*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.

AGAMBEN G., *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008.

CRAGG T., *La parola e la forma*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008.

CRISTALLINI E. (a cura di), *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, Roma, Gangemi, 2008.

DE BIASE F., *L'arte dello spettatore. Il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*, Milano, Franco Angeli, 2008.

LANZARDO D., *Arte contemporanea all'aperto a Torino, nei castelli di Rivoli e Agliè e nella Reggia della Venaria Reale*, Torino, Blu Edizioni, 2008.

MICHAUD Y., *L'arte allo stato gassoso. Un saggio sull'epoca del trionfo dell'estetica*, Roma, Edizioni Idea, 2007.

MOTTO D. (a cura di), *Salute mentale nella comunità. Percorsi di inclusione sociale nel distretto di Sesto San Giovanni e Cologno Monzese*, Milano, FrancoAngeli, 2008.

RANCIÈRE J., *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

ORRELL P. (a cura di), *Lucy + Jorge Orta: an introduction to collaborative practices, pattern book*, Balck Dog Publishing, London 2009.

BALDACCIO C.- RICCI C. (a cura di), *Quando è scultura*, Milano, et al., 2010.

BOURRIAUD N., *Estetica Relazionale*, Milano, Postmedia Books, 2010.

MELONI L. (a cura di), *L'immagine come controinformazione: le esperienze del laboratorio di Comunicazione Militante e di Videobase*, Mantova, Ed. PubliPaolini, 2010.

MIESSEN M., *The Nightmare of Participation*, Sternberg Press, Berlin, 2010.

NAGLIERI L., *La Trash Art e la responsabilità sociale dell'artista contemporaneo: il caso di Enrica Borghi*, Tesi dell'Università degli Studi di Bari (rel. Prof. Christine Farese Sperken), Bari 2010, p. 13.

PAV (a cura di), *Parco, Park, Parc. Arte e territori di resilienza urbana*, Candelo (BI), Eventi & Progetti Editore, 2010.

ARAGNO G., Tesi di Laurea “Il diritto e l’arte contemporanea: prospettive giuridiche dell’arte negli spazi pubblici”, Relatore G. Ajani, Facoltà di Giurisprudenza dell’Università di Torino, AA. 2010/2011

CALVINO I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2011 [1. Ed., 1993].

CASSESE G. (a cura di), *La conservazione dell’arte pubblica in Italia: il caso del metrò dell’arte a Napoli*, Napoli, Arte’m, 2011.

DONATI A. - AJANI G., *I diritti dell’arte contemporanea*, Torino, Allemandi, 2011.

SCARDI G. (a cura di), *Paesaggio con figura: arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Torino, Allemandi, 2011.

PRETELLI M. - UGOLINI A. (a cura di), *Le fontane storiche: eredità di un passato recente*, Firenze 2011.

VIOLA F., *Gamification: i videogiochi nella vita quotidiana*, Pisa, Arduino Viola, 2011.

CARAMEL L. (a cura di), *Riccardo Cordero: micromondi spezzati*, catalogo “sculture nel castello”, Pergine Valsugana, 2012.

DETHERIDGE A., *Scultori della speranza. L’arte nel contesto della globalizzazione*, Torino, Einaudi, 2012.

GUIDA C., *ARTInRETI, Pratiche artistiche e trasformazione urbana in Piemonte*, Biella, Cittadellarte edizioni, 2012.

GUIDA C., *Spatial Practices: funzione pubblica e politica dell’arte nella società delle reti*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

Rapporto di ricerca di IRES Piemonte (a cura di), *Metamorfosi della città: Torino e la Spina 3*, Torino, Ottobre 2012, p. 69.

ZULIANI V., *Esposizioni, emergenze della critica d’arte contemporanea*, Milano, Mondadori, 2012.

FOSTER H. - KRAUSS R. - BOIS Y. - BUCHLOH B. (a cura di), *Arte dal 1900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2013 [1. ed., 2004].

AA.VV., *Arte, Patrimonio e Intercultura: riflessioni e indagini sul diritto alla cittadinanza culturale*, Milano, Prinp 2.0, 2013.

AA. VV., *A Life in Common*, Biella, Cittadellarte Edizioni, 2013.

AA.VV., *Lucy + Jorge Orta: Potential Architecture*, Bologna, Damiani, 2013.

DE CARLO G., *L'architettura della partecipazione*, Macerata, Quodlibet, 2013. [1. Ed., 1973].

MASTROIANNI R. (a cura di), *Writing The City, Graffitismo, immaginario urbano e street art*, Roma, Aracne, 2013.

Sviluppo urbano del Programma Integrato Urban Barriera di Milano, Comune di Torino, 2013, in <http://www.comune.torino.it/urbanbarriera/progetto/index.shtml>

CASSANI A. G. (a cura di), *Annuario 2013 Accademia di Belle Arti di Venezia: dall'oggetto al territorio, scultura e arte pubblica*, Padova, Il Poligrafo, 2014.

CILLI M. - DE MARCHI R., *Eco e Narciso: Sette piccoli cieli/7°Ling8*, Torino, Provincia di Torino, 2014.

DE BIASE F. (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Milano, Franco Angeli, 2014.

MELA A. (a cura di), *La città con-divisa. Lo spazio pubblico a Torino*, Torino, Franco Angeli, 2014.

PANCOTTO P. P., *Arte contemporanea: dal minimalismo alle ultime tendenze*, Roma, Carocci editore, 2014.

ROMANO M., *Con la città che cambia. Percorsi e pratiche di Public Art*, Acireale, LSC edition, 2014.

ZEVI A., *Monumenti per difetto: dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Roma, Donzelli Editore, 2014.

AA. VV., *Working Geographies: International Art Exchange Residency Program*, Piacenza, Mousse Publishing, 2015.

PIOSELLI A., *L'arte nello spazio urbano: l'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Lissone, Johan & Levi Editore, 2015.

Delibera del Consiglio Comunale per il *Regolamento sulla collaborazione tra cittadini e amministrazione per la cura, la gestione condivisa e la rigenerazione dei beni comuni urbani*, 12 maggio 2015.

Articoli

JANNI E., *L'invasione monumentale*, in "Emporium", XLVII, dicembre 1918, p. 284.

PRAMPOLINI E., *Medardo Rosso*, "Nuova Italia", 12 novembre 1929.

SIRONI M., *Pittura murale*, "Il Popolo d'Italia", 1° gennaio 1932.

SARFATTI M., *Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo*, "Architettura", XII, fasc. I, gennaio 1933, p. 4.

MELIS A., *La ricostruzione del secondo tratto di via Roma a Torino*, "L'architettura italiana", dicembre 1938, pp. 347-350.

PICA A., *Impopolarità della scultura*, in "Domus", n. 240, novembre 1949, pp. 26-27).

DEBORD G., *Théorie de la dérive*, "Les Lèvres nues", n. 9, Novembre 1956, pp. 10-13, <http://debordiana.chez.com/francais/levres9.htm>

GALVANO A., *Una scultura per una architettura*, collana "Notizie", n. 1, Torino, 1958.

RESTANY P., *Le Baptême de l'objet*, in "Combat-Art", n. 86, 5 febbraio 1962.

CELANT G., *Arte turistica*, in "Casabella", novembre 1969, n. 342.

TRINI T., *L'estensione teatrale. Mostre e azioni collettive in Italia: estate e autunno*, in "Domus", novembre 1969, n. 48

RESTANY P., *Operación Vesuve*, in "Domus", n. 520, marzo 1973, p. 54.

RESTANY P., *Ambiente-Arte: l'arte dell'ambiente*, in "D'ARS", 1976, n. 81-82, p. 16

TRINI T., *Michelangelo Pistoletto: Elementi di strategia creativa*, in "DATA" n. 22, Estate 1976, p. 71.

VERGINE L., *Aptico/Il senso della scultura*, in "DATA", ottobre-novembre 1976.

RIZZOLI E., *I dioscuro di Pelagio Pelagi per la cancellata del Palazzo Reale di Torino: modelli, progetti, realizzazione*, in "Studi piemontesi", 7 (1978), n.1, p. 43-49.

KRAUSS R., *Sculpture in the expanded field*, "October", 8 (Spring 1979), p. 37.

MCMILLAN D. W. - CHAVIS D. M., *Sense of Community: A Definition and Theory*, in "Journal of Community Psychology", gennaio 1986, volume 14, p. 9.

NORGAARD R. B., *Sustainable development: a co-evolutionary view*, in "Futures", December 1988, pp. 606-620.

J. SWIDZINSKI, *L'Art comme art contextuel* (manifeste), in "Inter", n. 68, 1991, p. 45-50.

YOUNG J. E., *The Counter-Monument: Memory against itself in Germany Today*, in "Critical Inquiry", inverno 1992, vol. 18, n. 2, pp. 267-296.

MEYER J., *The Functional Site*, in "Documents" 7, Fall 1996, p. 21

KRAVAGNA C., *Working on the Community. Models of Participatory Practice*, 1998, in republicart.net (ultimo accesso in data 1 ottobre 2015).

L'ultima preghiera del Ramadan, in "La Stampa", 18 gennaio 1999, p. 1.

LOVINK G., in M. Fernandez, *Postcolonial Media Theory*, "Art Journal", Vol. 58, No. 3 (Autumn, 1999), pp. 58-73.

BIGI D., *Enrica Borghi*, "Arte e critica", n. 24, ottobre-dicembre 2000, p. 25.

BUCHHOLZ L. - WUGGENIG U., *Constructing audiences, defining art. Public Art and social research*, January 2002, in <http://eipcp.net/transversal/0102/buchholzwuggenig/en>, (ultimo accesso in data 12 aprile 2015).

KWON M., *Public art as publicity*, 2002, in www.republicart.net (ultimo accesso in data 25 ottobre 2015).

KWON M., *Public art and Urban Identities*, 2002, in <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en>, (ultimo accesso in data 25 ottobre 2015)

MARTINI A., *Torino città d'arte: fontane e giardini di Merz e Penone. Una fontana-igloo di Mario Merz e un giardino di Giuseppe Penone sono le prime installazioni monumentali per la copertura del Passante ferroviario*, in "Il Giornale dell'Arte", n. 216, dicembre 2002, p. 10.

COMUNIAN R., *Public art e periferia in Gran Bretagna: tra identità e rigenerazione*, in "Economia della cultura", 2006, n. 3, p. 303

DE LUCA M., *Public Art: la politica culturale delle comunità*, in “Economia della Cultura”, 2003, vol. 1, pp. 89-98.

BISHOP C., *Antagonism and Relational Aesthetics*, in “October”, n. 110, autumn 2004.

MONDO A., *L'Igloo di Merz? Perso nel traffico*, “La Stampa”, Torino, 12 maggio 2004.

GUERCIO S. (a cura di), *Periferie partecipate: cinque casi di riqualificazione urbana a Torino (Italia)*, in “Ciudades” n. 8, Barcellona, 2004, p. 43.

COSSON M. *et al.*, *Campement Urbain: Je et Nous, un lieu de solitude désirée*, in “Mouvements”, 2005/3 (n. 39-49), pp. 103-111.

SCARDI G., *L'arte pubblica in Italia: alcune esperienze significative*, in “Economia della cultura”, 3/2006, p. 302.

LAVANGA M. - PASTORINO S., *Arte pubblica e pianificazione urbana nell'esperienza olandese*, in “Economia della cultura”, 2006, n. 3, p. 322.

TAVANO BLESSI G. - ALBORGHETTI L., *Arte pubblica e aree urbane: il caso di Barcellona, Montreal, Sydney*, in “Economia della cultura”, 2006, n. 3, p. 329.

BISHOP C., *The social turn, collaborations and its discontent*, in “Artforum”, February 2006.

BAUMAN Z., *Nascono sui confini le nuove identità*, in “Corriere della Sera”, 24 maggio 2009, pp. 24-25.

GRANDIGLIO A., *Arte, tecnologia e natura al PAV*, www.greenews.info, 9 Novembre 2009.

CILLI M., *1995-2010: 15 anni di arte pubblica a Torino*, in “ArteSera” n. 1, Novembre 2010, p. 16.

BARGNA I., *Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza*, “Antropologia”, XI (13), 2011, pp. 75-106.

BONOMI G. *intervista a Costas Varotsos*, in “Titolo”, Anno 22, Numero 63, autunno 2011, reperibile su UnDo.Net: <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1327588714> (consultato in data 26 settembre 2015).

CELANT G., Intervista ilsole24ore del 15/10/2011, <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-10-15/celant-arte-povera-avventura-162019.shtml?uuid=AakvHGDE> (consultato il 14 ottobre 2015).

Nuovi Committenti a Barca, 9 ottobre 2012, in <http://www.domusweb.it/it/notizie/2012/10/09/nuovi-committenti-a-barca.html> (consultato il 3 ottobre 2015).

CILLI M., *Torino, le rovine*, in “Doppiozero”, 10 aprile 2013.

DI MARINO B., In memoria di Paolo Rosa. L’opera condivisa, “Artribune” 26 agosto 2013, vedi <http://www.artribune.com/2013/08/in-memoria-di-paolo-rosa-lopera-condivisa/> (consultato in data 13 agosto 2015).

KOLB L. e FLUCKIER G., *(New) Institution(alism)*, ON-CURATING.org, Issue 21, January 2014: http://www.on-curating.org/index.php/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.VrFIfcc_4a8 (consultato in data 6 maggio 2015)

MANTOVANI P., *Franco Garelli: l’importanza del disegno*, in “Cahiers d’études italiennes”, 18/2014, p. 221, consultato il 10 giugno 2015 su <http://cei.revues.org/1894>

OSBORNE D., *Mal d’archive: On the Growth of Gunter Demnig’s Stolperstein-Project*, in “Paragraph” vol. 37, 3, November 2014, p. 377.

GROYS B., *On Art Activism*, e-flux journal #56-june 2014: <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/> (consultato in data 4 aprile 2015)

KASTNER J., *Art and Activism (Against Groys)*, 3 December 2014, in: <http://eipcp.net/transv/blog/Art-and-Activism/print>(consultato in data 2 maggio 2015)

ALTEA G., *Il disagio dell’arte pubblica*, in D. D’Orsogna-P. L. Sacco-M. Scuderi (a cura di), “Nuove Alleanze-Diritto ed economia per la cultura e l’arte”, Nuoro 2015, p. 24, (<http://www.decamaster.it/wp-content/uploads/2015/08/arte-pubblica-altea.pdf> (consultato il 21 settembre 2015)

MULAS P., *Arte e soggetto democratico: François Hers e i Nouveaux Commanditaires*, in D. D’Orsogna-P. L. Sacco-M. Scuderi (a cura di), “Nuove Alleanze-Diritto ed economia per la cultura e l’arte”, Nuoro 2015, p. 24, http://www.rivistamu6.it/pdf/MU6_30.pdf (consultato il 2 ottobre 2015).

Piazza Benefica: si smantella l’installazione di Costas Varotsos, La Stampa, 26/09/2015.

CILLI M., *Parassiti Urbani*, “Che Fare”, Torino, 29 ottobre 2015.

Fonti Legislative:

L. 11 maggio 1942, n. 839 (in G.U. 5 agosto 1942, n. 183) – “Legge per l’arte negli edifici pubblici”.

L. 29 luglio 1949, n. 717 “Norme per l’arte negli edifici pubblici”,
http://www.bosettiegatti.eu/info/norme/statali/1949_0717.htm

L. 29 luglio 1949, n.717 (in G.U. 14 ottobre 1949, n.237) – “Norme per l’arte negli edifici pubblici”. (testo in vigore: così come novellato dalle LL. n. 237 /1960 e 352/97).

Decreto 23 marzo 2006 “Linee guida per l’applicazione della legge n. 717/1949 recante norme per l’arte negli edifici pubblici”. Consultabile su
http://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2007/01/29/07A00625/sg;jsessionid=w4kEkwuvnADk3WSzREo1MA__ntc-as2-guri2a

Circolare del 28 maggio 2014 in merito alle “Modalità di attuazione della legge 29 luglio 1949, n. 717” e ss.mm. e ii. «Norme per l’arte negli edifici pubblici». Consultabile su <http://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2014/06/11/14A04363/sg>

L. 109/1994, “Legge quadro in materia di lavori pubblici”, detta “Legge Merloni”, consultabile su
http://www.regione.piemonte.it/ambiente/tutela_amb/dwd/1109_020294.pdf

D. Lsg. 163/2006, “Testo Unico Appalti”, consultabile su
http://www.codiceappalti.it/testi_previgenti/CodiceAppalti.it_Ultimo_aggiornamento.pdf

Sitografia

<http://www.comune.torino.it/papum/>

<http://www.museoartebana.it>

www.publicartonline.org.uk

<http://www.modusoperandi-art.com/about/>

<http://www.wochenklausur.at/methode.php?lang=en>

<http://www.littoral.org.uk>

<http://www.nouveauxcommanditaires.eu>

<http://blog.contemporarytorinopiemonte.it>

<http://eipcp.net>

<http://www.publicartonline.org.uk>

<http://www.republicart.net>

<http://www.e-n-p-a-p.net>

<http://www.atitolo.it>

<http://www.art-public.com>

<http://www.artplaces.org>

<http://www.ub.edu/escult/pao/intro.htm>

<http://www.connectingcultures.info>

<http://www.osservatorionomade.net>

<http://www.ecoenarciso.it>

<http://www.studioazzurro.com>

<https://www.incca.org>

Videografia

Documentario *Stolperstein* di Dorte Franke (Hanfgarn & Ufer, 2008) per gentile concessione del Goethe-Institut di Torino.

Interviste

Anna Detheridge, direttrice di “Connecting Cultures”, Milano 18 novembre 2015.

Luisa Perlo, curatrice e storica dell’arte del collettivo “a.titolo”, Torino 24 novembre 2015.

Maurizio Cilli, architetto e membro di “Eco e Narciso”, Torino 1 Dicembre 2015.

Brice Coniglio, artista multiforme appartenente al duo “Coniglio Viola”, Torino 3 novembre 2015.

Rebecca de Marchi, architetto e creatore del programma “Eco e Narciso”, Torino, 16 dicembre 2015.

Paolo Naldini, direttore di “Cittadellarte-Fondazione Pistoletto”, Biella 10 dicembre 2015.

Giunta alla conclusione di questo elaborato, desidero ringraziare innanzitutto il mio relatore, il Professor Stringa, per la disponibilità e l'attenzione rivoltami durante la stesura, e la mia correlatrice, la Dottoressa Calabrese, per i preziosi consigli e per tutto l'aiuto fornitomi durante il periodo svolto a Torino.

Un sentito ringraziamento inoltre al Servizio Arti Visive del Comune di Torino, in particolare a Germana e Renata, per tutto quello che hanno fatto per me durante il periodo di stage.

Grazie alle migliori compagne di studi Sofia, Melissa e Martina che pazientemente mi hanno incoraggiato e speso parte del loro tempo per suggerimenti, correzioni e riflessioni sulle bozze del lavoro.

Grazie ai miei amici Sonia, Francesca e Gerald, fondamentali capisaldi sempre pronti ad ascoltarmi e a sollevarmi il morale nei momenti difficili.

Il ringraziamento più grande, infine, va alle mie uniche e insostituibili guide da sempre, i miei genitori, e a mia sorella Giorgia, per il supporto e l'amore che ricevo costantemente.