



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale

(ordinamento ex D.M. 270/2004)

in Economia e gestione delle arti e delle  
attività culturali

**Tesi di Laurea**

**Edifici “abbandonati”: luoghi  
possibili per fare  
un’esperienza, culturale,  
estetica e sociale**

**Può l’arte ritornare all’esperienza?**

**Relatore:** Prof.ssa Roberta Dreon

**Primo correlatore:** Prof. Zagato Lauso

**Laureanda:**

Sara Raquel Mason

Matricola. 835168

**Anno Accademico 2013/2014**

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

“Desidero ringraziare la Professoressa Dreon e il Professore Zagato per avermi seguito in questo lavoro. Infine, desidero ringraziare con affetto la mia famiglia e tutti coloro che mi sono stati accanto.”

# Indice

<b>Introduzione.....</b>	<b>5</b>
<b>1. L’America del New Deal e della Federal Art Project .....</b>	<b>9</b>
...1.1 Un po’ di storia americana tra il XIX e XX sec .....	9
.....1.2 Tre figure importanti per nuove riforme.....	17
<b>2. John Dewey “ispiratore” del Federal Art Project .....</b>	<b>20</b>
... 2.1 Pragmatismo e filosofia deweyana .....	20
... 2.2 Scuola ed educazione alla base di una democrazia .....	27
<b>2. “Ieri” il Partenone, oggi edifici “abbandonati” come luoghi per fare un’esperienza culturale, estetica e sociale.....</b>	<b>33</b>
2.1 Le quattro R: restauro, recupero, riuso e riqualificazione .....	35
2.2 Verso un nuovo concetto di patrimonio culturale .....	38
2.3 Alcuni esempi di restauro nel mondo .....	44
2.4 L’Italia cosa fa .....	48
<b>3. Il caso del MAMbo, Museo d’arte moderna di Bologna .....</b>	<b>55</b>
3.1 Un po’ di storia: Riqualificazione dell’area ex Manifattura Tabacchi .....	57
3.2 Il Piano di riqualificazione .....	58
3.3 Da ex Forno del Pane a Museo d’arte moderna e contemporanea .....	62
3.4 Esperienza al museo: Dipartimento educativo .....	67
3.5 La comunità e il MAMbo .....	69
<b>4. . Il Caso di Forte Marghera: “La piccola Venezia della cultura” .....</b>	<b>72</b>
4.1 Il Veneto e i suoi tesori .....	72
4.2 Un po’ di storia del Forte .....	79
4.3 La comunità e il Forte .....	84
4.4 Carta di Venezia .....	92

<b>Conclusioni .....</b>	<b>101</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>107</b>
<b>Rassegna stampa.....</b>	<b>112</b>
<b>Indice delle figure .....</b>	<b>114</b>
<b>Sitografia .....</b>	<b>114</b>

## Introduzione

John Dewey fu il più importante filosofo della prima metà del Novecento americano, rispettato e allo stesso tempo criticato da molti. Come intellettuale critico e attivista politico fece sentire la sua voce nelle varie controversie culturali fino alla sua morte nel 1952 all'età di novantadue anni<sup>1</sup>. Fu pedagogista, scrittore e professore universitario che esercitò una profonda influenza sulla cultura, sulla politica e sui sistemi educativi del ventesimo secolo, ma non solo, ancora oggi le sue teorie e il suo pensiero sono valide e possono essere prese in considerazione.

In particolar modo, la lettura di *Art as Experience* (1934), opera tarda del pensiero deweyano, scritta nella sua piena maturità, ci pone di fronte ad un interrogativo molto importante: può l'arte ritornare all'esperienza?

In questa opera, Dewey affrontò il tema dell'arte e dell'estetica, rendendosi conto che l'uomo moderno erroneamente ha isolato l'arte nei musei. Dewey ormai consapevole che il compito primario del filosofo è quello di ripristinare la continuità tra arte ed esperienza quotidiana, cercò di porre le basi per una nuova filosofia dell'estetica, diversa dal pensiero filosofico tradizionale, che "spiritualizzava" l'arte. Egli infatti constatò che quando si separano gli oggetti artistici dal loro significato originario e dall'esperienza concreta, non si fa altro che costruire un muro, confinando l'arte in un regno separato, negando così la sua connessione con i materiali e gli scopi da cui e per cui è nata. Quindi per il filosofo l'esperienza artistica è importante, in quanto intensifica il senso della vita, come è dimostrato da popoli antichi, presso i quali gli utensili, gli abiti, gli ornamenti, le incisioni sul corpo venivano lavorati con grande cura per dare enfasi alla vita quotidiana e per celebrare il senso della vita di una collettività. Musica, pittura, scultura, architettura facevano quindi parte degli aspetti significativi di una comunità organizzata, perciò l'idea dell'"arte per l'arte" non sarebbe stata compresa dai popoli antichi. Ma già durante il periodo dell'uomo delle caverne, gli studiosi avevano riscontrato che le immagini e i simboli nelle abitazioni e nelle grotte non erano solo decorazioni, ma erano legati ad esperienze e significati, come ad esempio la caccia e i riti.

Dewey per spiegare meglio questa connessione tra arte ed esperienza, utilizzò l'esempio del Partenone, in quanto è considerato da tutti una grande opera d'arte, appartenente alla cultura greca classica; ma secondo il filosofo per gli ateniesi di oggi, esso ha perso il suo significato originario, di tempio e luogo dove i cittadini si potevano identificare. Attraverso questo

---

<sup>1</sup> R. B. WESTBROOK, *John Dewey e la democrazia americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, pp.31-33.

semplice esempio, il filosofo dimostrò che l'oggetto culturale ha quindi significato solo quando l'opera diventa un'esperienza per qualcuno. La denuncia della "museificazione" dell'arte diventò un punto importante nel pensiero deweyano, in quanto l'allontanamento dell'arte dalla vita quotidiana, ha fatto sì che l'arte fosse privata della sua connessione sociale, portando inoltre all'isolamento dell'artista, che si è chiuso in un individualismo estetico. Dewey consapevole dell'importante ruolo che un filosofo ha in una società, decise di occuparsi dei problemi concreti che affliggevano la società americana, cercando di recuperare il significato dell'estetica attraverso un ragionamento critico-sociologico e destrutturando le varie ideologie susseguitesi negli anni, che hanno posto la cultura sempre in secondo piano rispetto ai meccanismi dell'economia e del mercato.

Il mio lavoro non mira a fornire un commento interpretativo dell'estetica deweyana, ma a valutare se il pensiero di John Dewey può essere rapportato ad una società moderna e tecnologica come la nostra, utilizzandola come una sorta di linea guida per una politica culturale, sia a livello nazionale che internazionale, che sia in grado di farsi carico dei problemi che oggi si trova ad affrontare la nostra società.

Attraverso la ricostruzione accurata di Victoria Grieve, vediamo che già durante il New Deal, il pensiero del filosofo pragmatista era stato d'ispirazione all'elaborazione del Federal Art Project. Infatti, la Grande Depressione sembrò creare "il terreno favorevole" al diffondersi delle idee deweyane, che riguardavano l'integrazione dell'arte alla vita e il rifiuto della formula dell'"art for art's sake"<sup>1</sup>. Queste idee furono condivise e sostenute da figure importanti per la cultura americana come Holger Cahill, John Cotton Dana e Albert C. Barnes, i quali le misero in pratica. Per poter comprendere meglio il pensiero filosofico deweyano, nella prima parte dell'elaborato cerco di fare un breve quadro della situazione storica degli Stati Uniti tra il XIX e XX secolo, in modo da capire quali sono state le cause che hanno creato i presupposti per il diffondersi del Pragmatismo, movimento filosofico affermatosi in quel periodo in America e di cui anche Dewey fu tra i protagonisti. La breve introduzione del periodo di crisi vissuta dall'America nell'29 non è stata fatta solo per comprendere meglio quel clima culturale e politico, ma ciò ci permette anche di riflettere sul fatto che qualsiasi periodo di crisi può portare con sé progresso, creatività e nuove scoperte. Ritengo inoltre importante introdurre alcuni concetti come quello di arte e opera d'arte, di artista e di creatività, in modo da analizzare queste categorie all'interno di una società attuale come la nostra. Infatti possiamo notare come la concezione dell'artista abbia subito

---

<sup>1</sup> V. GRIEVE, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, cit. p.11, cit. p.84

un'evoluzione storica, nel passato e in particolar modo durante il Romanticismo, quando l'artista era considerato genio creativo, mentre con il passare degli anni e soprattutto nel nostro secolo gli viene attribuito lo status di lavoratore salariato dall'industria, mentre l'immaginario pubblicitario tende ancora a dipingerlo come un genio creatore<sup>1</sup>. Inoltre, il mio lavoro ha l'intento di suscitare riflessioni e interrogativi, quali ad esempio: che cosa si intende per creatività, che cosa si intende per opera d'arte, l'arte è utile o è solo per pochi?

Il capitolo due inizia con una breve introduzione dell'archeologia industriale, ponendo in primo piano le quattro "R": restauro, recupero, riuso, e riconversione degli edifici e delle aree industriali "abbandonati" dalla nostra società, poichè queste tematiche riscontrano un forte interesse da parte degli architetti e degli urbanisti, e in particolar modo di associazioni come l'Ancea, il Fai e il WWF. Generalmente questi termini vengono confusi tra di loro, così per motivi pratici ho deciso di riunire le quattro "R", in modo da distinguerli ed analizzarli singolarmente. Naturalmente questo argomento merita studi più approfonditi, in quanto la questione del recupero e del riuso non riguarda solo gli antichi palazzi e edifici storici dismessi e abbandonati nelle nostre città, ma anche interi quartieri, che possano divenire elementi in grado di stimolare una serie di progetti legati sia alla promozione che alla valorizzazione. Le quattro "R" sono dei punti importanti su cui riflettere, in quanto se tenuti in considerazione potrebbero limitare i danni nel nostro territorio, ormai deturpato da eco-mostri. In Europa e non solo esistono già queste realtà, ne cito solo alcune: la città di Essen in Germania, la città di Manchester, il P.S.1 Contemporary Art Center a Long Island City in America, l'Art Zone 798 di Pechino e ancora molte altre. Ma anche l'Italia non è da meno: il MACRO di Roma, situata in un ex birrificio, il MAMbo di Bologna, formatosi all'interno di un ex forno comunale per il pane<sup>2</sup>. Sono esempi che hanno avuto un grande successo, poichè sono riusciti a riscattare, anche dal punto di vista economico, aree degradate attraverso un processo di riqualificazione architettonica e ambientale. Anche se questi luoghi sono sorti per essere tutt'altro, recuperati e riconvertiti sono diventati delle "officine" dell'arte e della cultura. Per riuscire ad inserire il pensiero deweyano in una realtà più moderna, differente dalla realtà americana degli anni '30, ho deciso di prendere in considerazione due casi concreti, in modo da limitare il mio campo di indagine: il primo caso, esempio di buona gestione top-down, è il MAMbo, Museo d'arte moderna e contemporanea di Bologna, che si occupa di mostre temporanee e di varie attività svolte dal Dipartimento didattico, dove ho avuto modo di attuare un periodo di tirocinio. Il Museo fa parte di un progetto di

---

<sup>1</sup> A. Zevi, *Arte Usa del Novecento*, Carocci editore, Roma 2000, pp.67-68.

<sup>2</sup> Per una loro analisi Cfr. tesi di M. Didone, *Luoghi ritrovati e spazi inconsueti per l'arte contemporanea: alcuni casi di studio in Veneto*, Venezia 2010.

riqualificazione urbanistica di una ampia zona per la creazione del distretto della “Manifattura delle Arti”, una città nella città, un polo culturale che prende il nome dall’antica Manifattura dei Tabacchi. L’esperienza fatta qui mi ha permesso di fare una serie di riflessioni sul tema del “cambio d’uso” di edifici storici e della trasformazione e riqualificazione di un territorio, in quanto il MAMbo è una realtà che ha saputo seguire il buono esempio dagli altri Paesi.

Successivamente le ricerche svolte nel territorio Veneto mi hanno permesso di riscontrare che esistono diverse realtà, di minor rilievo, come ad esempio Banchina Molini a Marghera, ex Macello a Padova, che potrebbero essere prese in considerazione per eventuali restauri e recuperi del territorio, in quanto, a mio avviso, possono essere ricchi di potenzialità. Infine, arrivo a dare una visione futura per una serie di possibili progetti di restauro, e di recupero, come è il caso tanto discusso di Forte Marghera, che è già sede di numerose associazioni culturali come l’Atelier Eve Ar:V e di varie attività gestite dalla Marco Polo System; poichè il Forte potrebbe diventare un vero e proprio polo culturale per giovani, studiosi e curiosi di tutto il mondo.

Attraverso il presente lavoro la risposta che posso dare all’interrogativo iniziale è che l’arte può ritornare all’esperienza ordinaria solo se è in grado di ricostruire la proprie fondamenta in rapporto con l’ambiente e il territorio (la città, la storia dell’edificio, i sistemi di comunicazione locali, gli enti locali e le associazioni). Insomma, è chiaro che l’arte è linfa vitale, in quanto è espressione della società che la produce. L’arte parla di noi, di chi siamo e di chi saremo, quindi essa può essere una risposta alle esigenze di rinnovamento politico, economico, e soprattutto culturale della nostra regione, ma anche ben al di là di essa.



# L'America del New Deal e del Federal Art Project

## 1.1 Un po' di storia Americana tra il XIX e XX secolo

Dopo la fine della Prima Guerra Mondiale (1914-1918) gli Stati Uniti d'America furono gli unici, rispetto agli altri Stati partecipanti, ad uscire dalla guerra relativamente con pochi danni e pochi morti; infatti le città americane fortunatamente non subirono i bombardamenti delle città europee e si distinsero da esse per la presenza di un'industria sempre più crescente.

Gli Stati Uniti, non avendo subito perdite rilevanti nella Prima guerra mondiale, divennero quindi un modello per la ricostruzione europea sia a livello commerciale che a livello finanziario. La straordinaria crescita economica, testimoniata da alcuni storici come Joan Rubin, determinò un boom economico e finanziario (1919-1929), che trasformò gli Usa da una società produttrice a una società consumatrice<sup>1</sup>. Il benessere e la ricchezza sembravano alla portata di tutti, tanto è vero che molti americani possedevano nelle loro case una radio, un frigorifero ed erano proprietari di un'automobile. Dal punto di vista dell'architettura, le città subirono un cambiamento considerevole, incominciarono a ingrandirsi e ad assumere l'aspetto che ancora oggi le distinguono: grattacieli, imponenti palazzi, estese reti metropolitane e traffico intenso. Gli anni '20 vennero ricordati dagli scrittori come Scott Fitzgerald nel suo romanzo *Il Grande Gatsby* (1925), come anni scintillanti di benessere economico, di grande ottimismo, di veloce cambiamento e di frenesia del vivere<sup>2</sup>; ma nello stesso tempo pieni di contraddizioni. Infatti gli intellettuali, tra cui George Santyana, scrittore e filosofo e Lawrence Levine si resero conto che nella società si stava creando una netta divisione tra low culture e high culture. Infatti l'high culture tendeva a distaccarsi dalle attività della società, determinando una separazione tra pensiero ed esperienza. Altri intellettuali, come Van Wyck Brooks notarono che la grande prosperità economica degli anni '20 aveva portato a un consumismo sfrenato, che determinò un materialismo eccessivo, che come ci dice il critico letterario, “aveva soffocato l'arte della nazione e la cultura, distruggendo la relazione vitale tra arte e vita quotidiana<sup>3</sup>”. Questi cambiamenti sociali ed economici si riflettevano anche nel mondo dell'arte; l'esempio più evidente fu nella pittura, che diventava sempre più raffinata e

---

<sup>1</sup> Cfr. V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, p.12

<sup>2</sup> Cfr, vedi Francis Scott Fitzgerald, *Il Grande Gatsby*, trad.it. di Fernanda Pivano, quarta ed., Mondadori, Milano 1964.

<sup>3</sup> V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009 traduzione mia, pp.1-3, 7, cit.p.39.

ricercata, ma allo stesso tempo anche sempre più idealizzata, tanto da distaccarsi dall'esperienza e dalla realtà quotidiana.

Ma il consumismo sfrenato portò anche problemi in campo economico: infatti, mentre era avvenuta un'enorme crescita della produzione, il livello dei salari era invece rimasto in molti casi stabile o era aumentato lentamente rispetto all'alto livello della produzione e quindi la capacità di acquisto delle masse era sempre meno in grado di assorbire ciò che il mercato offriva. Le industrie si trovarono con una quantità crescente di merce invenduta, ma non solo: anche i coltivatori statunitensi incontrarono difficoltà a vendere i loro prodotti, per cui si creò una saturazione del mercato, a causa anche del relativo restringimento dei mercati europei e latinoamericani per le merci americane. Inoltre, una frammentata e disordinata rete bancaria, priva di un sistema di controllo centrale, provocò fallimenti a catena di banche e fabbriche, e una speculazione economica a tutti i livelli. Il culmine di questa crisi economica, denominata Grande Depressione (1935-1943), fu il crollo della borsa di Wall Street a New York, il 29 ottobre 1929 che ebbe rilevanti ripercussioni politiche e culturali in tutto il mondo e non solo negli Stati Uniti. La crisi toccò ogni settore: le banche non concessero più prestiti, le industrie furono costrette a chiudere e a licenziare, i piccoli proprietari non riuscirono più a far fronte ai debiti che avevano con le banche e così molti persero la terra<sup>1</sup>. Purtroppo la crisi economica provocò fame e povertà, una disoccupazione crescente, creò forme di associazioni criminali come il gangsterismo e il Ku Klux Klan, che determinarono un clima di incertezza e di paura<sup>2</sup>. Gli effetti della crisi e il profondo malessere sociale colpirono naturalmente anche il mondo della cultura e dell'arte che introdusse nuove tematiche. La nuova tendenza artistica fu il cosiddetto "realismo sociale" che raffigurava il nuovo paesaggio metropolitano e il mondo industriale, immortalando, come in una fotografia: soggetti diseredati, periferie che esprimevano gli aspetti negativi della società capitalistica. La Ash Can School e i suoi otto artisti, tra i più noti si ricordano Charles Sheeler, Charles Demuth, Edward Hopper, riuscirono a rappresentare questa nuova visione, chiamata "realismo americano"<sup>3</sup>. Non solo la pittura, ma anche il cinema degli anni '30 rafforzò il gusto per il dettaglio, per la macchina e la meccanicità e inoltre si interessò della denuncia sociale. Infatti, il cinema fornì un nuovo modello di cittadino onesto e lavoratore, attraverso i film di denuncia come ad esempio *Luci della città* e *Tempi Moderni* di Charlie Chaplin. Oltre al cinema anche la musica divenne una

---

<sup>1</sup> G. Gentile, L. Ronga, I. Ferraris, *Polis cittadini della storia. Dalla Restaurazione ai giorni nostri*, Brescia 2006, pp. 262, 264-267.

<sup>2</sup> Per maggiore interesse dell'argomento vedi :E. Kefauver, *Il gangsterismo in America*, traduzione di Carlo Fruttero, Einaudi, Torino 1953.

<sup>3</sup> C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, vol. 4, Milano 1992, p.480.

valvola di sfogo per gli americani: nei bar e nei locali si sentiva musica jazz, che si diffuse grazie ad artisti come Duke Ellington, Benny Goodman, Billie Holiday, e molti altri. Ciò favorì l'espansione della musica afroamericana che si avvicinò di più alle comunità bianche, rimaste sino ad allora piuttosto chiuse. La crisi del '29 per gli Stati Uniti fu una grande "occasione" di ricostruzione e di cambiamento nella società, nell'economia e nella cultura<sup>1</sup>.

Il nuovo presidente degli Stati Uniti eletto nel 1932, Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) si trovò di fronte a una situazione disastrosa lasciata dal governo precedente. Per ridare fiducia e speranza ai cittadini, il presidente decise di intervenire creando un rapporto diretto con gli americani, quasi familiare, entrando nelle loro case attraverso la radio e la televisione, mobilità la società, creando un governo capace di comunicare, di produrre strategie d'intervento sia nelle opere pubbliche che nelle attività assistenziali. Il democratico Roosevelt elaborò insieme a un gruppo di esperti soprannominato "*brain trust*" un piano di risanamento, chiamato New Deal (1933-1938) di stampo keynesiano che serviva ad indicare le misure necessarie a risollevere l'economia<sup>2</sup>.

Le idee espresse da John Maynard Keynes<sup>3</sup> con la sua famosa opera *Teoria generale dell'occupazione, dell'interesse e della moneta* (1936), crearono una profonda frattura con l'economia tradizionale, scoprendo una stretta interrelazione tra moneta ed occupazione. In questa opera egli promosse un piano di risanamento, che prevedeva un massiccio intervento dello Stato nell'economia, attraverso opere pubbliche e assistenza. Questi provvedimenti davano un ruolo allo Stato di guida e di controllo economico-finanziario, ritenuto indispensabile per far uscire le nazioni occidentali dalla Grande Depressione. Così le teorie keynesiane servirono come ispirazione a Roosevelt, che risollevò l'economia americana, basata sul liberalismo economico, dalla catastrofe del '29, riuscendo a salvare il sistema bancario e le grandi aziende in difficoltà<sup>4</sup>.

Gli obiettivi del nuovo programma erano quelli di fronteggiare sul piano interno la gravissima recessione, il problema della disoccupazione e il miglioramento delle condizioni di vita dei cittadini. Quindi, per poter attuare questi obiettivi, il presidente assegnò al governo pieni

---

<sup>1</sup> Giovanni Montroni, *Scenari del mondo contemporaneo dal 1815 a oggi*, editori Laterza, 2008 Bari, pp.119-128.

<sup>2</sup> F. Villari, *Democrazia e capitalismo: il New Deal*, Casa del libro editrice, Reggio Calabria, 1983, pp.12, 14.

<sup>3</sup> J. M. Keynes (1883-1946), economista britannico vissuto a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo, figlio di un famoso professore di logica e di economia politica all'Università di Cambridge, compì i propri studi in questa università, laureandosi in matematica, in un periodo in cui l'insegnamento era dominato dal più insigne esponente dell'impostazione tradizionale Alfred Marshall; vedi M. Messori, *La teoria economica di Keynes*, Loescher Editore, Torino 1978, p.13.

<sup>4</sup> Anche Churchill si avvalse delle sue teorie, tanto che durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale lo chiamò come esperto monetario e consulente dell'economia di guerra. Cfr. M. Messori, *La teoria economica di Keynes*, Loescher Editore, Torino 1978, pp.11-12.

poteri d'intervento. Infatti vennero introdotti dei correttivi strutturali sia nel sistema finanziario sia in quello economico nazionale, per ottenere un maggior controllo della produzione attraverso l'emanazione di norme dirette a ristabilire la fiducia nel sistema bancario, cercando di sostenere l'attività industriale e di risolvere i gravi problemi sociali come quello della disoccupazione. Su quest'ultimo punto, lo Stato intervenne varando un vasto programma di aiuti ai ceti più colpiti dalla crisi economica, attraverso la creazione di enti appositi, come la Civil Works Administration (1934) e i Civilian Conservation Corps e la Tennessee Valley Authority che distribuirono posti di lavoro a giovani disoccupati per opere di rimboschimento e di bonifica, contribuendo notevolmente anche all'industrializzazione degli stati meridionali<sup>1</sup>. Il merito dell'amministrazione roosveltiana era stato anche quello di aver sostenuto una politica culturale nazionale durante la Grande Depressione. Questo breve periodo fornì al governo l'opportunità di intervenire per creare una "cultural democracy" nelle arti visive, musica, e teatro, favorendo così la nascita di una cultura di massa popolare.

Nel 1935 venne istituita la Works Progress Administration (WPA), che aveva la funzione di agire in favore di tutti i cittadini in difficoltà. Tra i suoi primi interventi vi fu la creazione del Federal Art Project (FAP), che è il programma di sviluppo delle attività artistiche, volto a ridurre l'impatto della crisi sugli artisti e sul mondo della cultura americana, consentendo il reinserimento sociale di emarginati, senza casa, e malati di mente. Il programma del FAP era suddiviso in sezioni, le quali si occupavano delle diverse discipline artistiche, come ad esempio: la pittura da cavalletto che produsse oltre 100.000 opere fra oli e tempere, la scultura (con circa 17.000 esemplari), l'arte grafica, la fotografia, i manifesti, il teatro, il restauro, le vetrate, il costume; inoltre venne aggiunto il settore per la progettazione di appartamenti, ma la sezione più importante fu quella di didattica artistica che raggiunse circa due milioni di studenti<sup>2</sup>.

La direzione venne affidata ad Holger Cahill, che diresse il progetto per otto anni (1934-1938)<sup>3</sup>. Inizialmente egli nominò direttori e amministratori locali e nazionali affinché il progetto federale venisse applicato in tutti gli Stati, in modo particolare quelli del sud, che erano più arretrati. I punti centrali del programma, delineati da Holger Cahill, erano tre: creare opportunità di lavoro su basi regolari per artisti disoccupati e in condizioni disagiate, produrre opere d'arte destinate ad abbellire edifici pubblici non governativi, educare il popolo americano all'arte, rendendola più accessibile e incoraggiando lo sviluppo di una cultura nazionale. La politica culturale di Cahill era incentrata proprio su questo ultimo punto, tanto

---

<sup>1</sup> F. Villari, *Democrazia e capitalismo il New Deal*, Casa del libro editrice, Reggio Calabria, 1983, p.24.

<sup>2</sup> A. Zevi, *Arte Usa del Novecento*, Carocci editore, Roma 2000, p.68.

<sup>3</sup> Delle figure di Holger Cahill come "riformatore" della cultura americana, ne parlerò successivamente.

che la stessa Grieve afferma che gli scritti e discorsi trovati sono caratterizzati da un comune ritornello “bringing art to the common man”. Egli sosteneva inoltre che l’arte è “a normal social growth deeply rooted in the life of mankind”<sup>1</sup>. Per avvicinare l’arte all’uomo comune vennero create diverse attività soprattutto quella didattica pedagogica delle Belle Arti e dell’artigianato nelle scuole private e dell’insegnamento del design. Per diffondere tale principio furono utilizzati diversi mass-media: radio, giornali, riviste e gruppi che affrontavano temi culturali, artistici, musicali. Inoltre il Federal Art Project (FAP) sponsorizzò diverse mostre; la prima mostra del progetto fu intitolata *New Horizons in American Art* nel Museo di Arte Moderna a New York. Per risolvere il problema della disoccupazione, anche in ambito artistico, finanziò progetti di costruzione e di decorazione di strutture pubbliche (strade, ponti, ospedali, scuole, murales, ecc.), dando così una possibilità di impiego agli artisti, anche se la qualità delle opere decorative non sempre era rilevante, tuttavia significative per la testimonianza di una continuità della ricerca artistica. L’iniziativa fu positiva, infatti furono stipendiati ben 5.212 artisti. Durante questi otto anni, gli artisti del FAP crearono migliaia di quadri, sculture, posters, e murales, di cui la maggior parte andò distrutta o dispersa. Tra gli artisti che vi parteciparono, ricordiamo: Mark Rothko, Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Ad Reinhardt, Jack Tworkov, William Bazotes, e molti altri. In particolar modo la sezione dei murales fu molto attiva, in quanto furono commissionati 1.3000 murales nei vari paesi e nelle città americane. La responsabilità della sezione venne affidata all’astrattista Burgoyne Diller, che cercò di raccogliere gli artisti più qualificati, attraverso una selezione, e inoltre cercò anche una collaborazione con architetti moderni. Le decorazioni dei murales erano un connubio tra il realismo americano e l’astrattismo, comunicavano l’ideologia statale attraverso temi legati alla storia e alle problematiche sociali<sup>2</sup>. Fortunatamente ancora oggi si ha la possibilità di vedere alcuni murales nei luoghi originari, come quello di Bolotowsy al cronario di Welfare Island (New York) o il mosaico di Browne al Rockefeller Center (New York). Fra gli esempi più significativi di murali progettati e non eseguiti, oppure eseguiti e poi distrutti, ci sono quelli di Arshile Gorky<sup>3</sup>.

L’attività di progettazione e decorazione dei murales era stata molto importante, perché aveva permesso agli artisti di interagire direttamente con il pubblico, infatti gli stessi cittadini

---

<sup>1</sup> V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp.1, 85, 92, 137, cit. p.5, cit. p. 151, traduzione mia (riportando l’arte all’uomo comune), (una normale crescita sociale ha radici profonde nella vita dell’umanità)

<sup>2</sup> C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano (a cura di), *Storia dell’arte italiana* vol. 4, Milano 1992, p.454.

<sup>3</sup> A. Zevi, *Arte Usa del Novecento*, Carocci editore, Roma 2000, pp.65,68.

potevano valutare l'opera durante l'esecuzione. Il progetto di un murales per la Women's House of Detention di New York fu l'esempio concreto di come l'arte potesse portare un po' di sollievo nella vita delle detenute, dimostrando quindi l'utilità sociale che poteva avere il lavoro degli artisti per la comunità.

Così critici, direttori di musei, artisti progressisti sono stati importanti per lo sviluppo della cultura e dell'arte americana, perché hanno incoraggiato gli artisti del FAP a partecipare nelle loro comunità come lavoratori e cittadini, rendendo l'arte più accessibile e più vicina all'esperienza di ogni giorno. Grazie ai loro progetti diffusero e crearono l'opportunità di una cultura democratica, riuscendo a ridurre le disuguaglianze create dalla società industriale e rimediando alle carenze culturali degli americani<sup>1</sup>. Lo stesso presidente Roosevelt intervenne in favore dell'arte, facendo istituzionalizzare la "National Art Week" per dare la possibilità agli artisti locali di mostrare e vendere le loro opere, mettendo a capo di questo progetto il direttore del Metropolitan Museum of Art, Francis Henry Taylor.

La Depressione evidenziò un Paese multietnico e multiculturale desideroso di ritrovare un senso di cittadinanza comune. Così il governo americano, alla crisi di identità nazionale e culturale della società americana, rispose con due progetti: l'Index of American Design (1935-1937) e il programma della Community Art Centers. Il primo progetto, coordinato dalla scrittrice e biografa Constance Rourke (14 novembre 1885 - 29 marzo 1941), mirava a raccogliere e a riprodurre i pezzi migliori dell'artigianato americano storico e contemporaneo, attraverso il censimento dell'arte decorativa americana sin dal periodo coloniale. Attraverso l'Index il FAP voleva definire le basi per un'identità culturale americana in contrapposizione a quella europea allora dominante, costruendo un "useful past", ma per fare questo però vennero scartati alcuni elementi, come ad esempio i prodotti delle culture indiane native, ritenuti non adatti a farne parte. Così come sostiene giustamente Victoria Grieve l'Index finì col costruire retrospettivamente una identità americana che di fatto non esisteva, non almeno in quella forma, anche se ciò non era lo scopo degli attori sociali in gioco, che invece credevano di rafforzare una identità già data. Questo progetto fu molto discusso, in quanto mostrò delle difficoltà nella sua realizzazione: prima di tutto, il problema principale era la vastità del continente americano, il secondo ostacolo era dato dalla presenza di etnie e culture differenti (indiani, afro-americani, immigrati e americani). Perciò escludere alcune etnie significava andare contro i principi di democrazia che l'America invece voleva incarnare<sup>2</sup>. Ciò dimostrò

---

<sup>1</sup> Cfr. V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp.3, 84, 99, 154, 164.

<sup>2</sup> V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp.43, 110-111.

la contraddittorietà della cultura americana, che da una parte voleva il diffondersi di principi democratici, dall'altra invece rimaneva legata a un forte nazionalismo.

Il programma dei Community Art Centers cercava di creare dei luoghi adibiti alla formazione artistica di tutti i cittadini americani, che sponsorizzassero mostre e organizzassero laboratori di disegno sul modello del Bauhaus e che promuovessero la produzione artistica tra i ceti più bassi<sup>1</sup> Con la creazione dei centri d'arte, gli artisti del FAP si cimentarono con l'insegnamento della Storia dell'arte europea, ma anche di quella americana. L'obiettivo era quello di creare una coscienza nazionale artistica e di far apprezzare le Belle Arti e le arti pratiche alle comunità rurali e alle comunità suburbane. Si incoraggiarono anche attività artistiche, come corsi di design e stage, per migliorare gli stessi artisti e per utilizzare al meglio il tempo libero degli americani. Qui le persone apprendevano tecniche e nuove abilità, che suscitavano soddisfazione nell'individuo, riabituandolo al bisogno di godere esteticamente del proprio lavoro. Questi centri d'arte erano inoltre luoghi di aggregazione sociale, di partecipazione a un fare comune, creati anche per dare la possibilità ai bambini poveri, a studenti ciechi e sordi di avvicinarsi all'arte. Inoltre l'arte venne utilizzata come terapia sperimentale negli ospedali psichici; come mezzo di espressione e di comunicazione del malato, ma non solo, venne utilizzata anche con i soldati feriti o traumatizzati dalle atrocità della guerra. Per promuovere l'arte e la cultura e per pubblicizzare questi centri artistici, gli artisti si prodigarono in letture, spettacoli, mostre itineranti, concerti e fecero largo uso di posters, cartelloni e trasmissioni radiofoniche. In questa maniera gli artisti disoccupati contribuivano alla comunità; ciò fu importante perché cambiò notevolmente lo status dell'artista, che da genio maledetto del periodo romantico, diventa in un'era industriale un lavoratore, a tutti gli effetti. Questi cambiamenti sociali assegnarono all'arte una dimensione pubblica, dal momento che questi lavori non erano oggetti da relegare nei musei, ma artefatti da esporre in luoghi pubblici<sup>2</sup>.

Facendo una valutazione complessiva del Federal Art Project durante il New Deal, si può ritenere che esso riuscì in parte a centrare i suoi obiettivi, in quanto le iniziative prese riguardarono principalmente gli strati intermedi della società americana, ma vennero trascurate completamente le persone di colore e di altre razze. Infatti, l'esempio più evidente che ci ha presentato precedentemente Victoria Grieve è stato il controverso progetto dell'Index of American Design, che cercò di ricostruire artificialmente un passato per gli

---

<sup>1</sup> Il Bauhaus, celebre scuola d'arte fondata nel 1919 da Gropius a Weimar; trasferita poi a Dessau dal '26, infine a Berlino dal '32-'33 anno della chiusura, Cfr., L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, p.49.

<sup>2</sup> V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp. 87, 96, 97-99.

americani. Inoltre modesti furono i risultati per la condizione femminile, la Social Security Act gettò le basi per una più adeguata assistenza delle madri povere con figli a carico<sup>1</sup>.

Un altro aspetto controverso fu la così detta “democratizzazione” alle arti, che favorì sì un avvicinamento della classe media, realizzata grazie ad una apertura di mercato alle opere d’arte e dei beni culturali, ma ciò suscitò anche molte polemiche tra i sostenitori del FAP: i più progressisti interpretavano l’apertura delle arti al mercato e all’industrializzazione come una possibilità di avvio a processi di “democratizzazione” dei consumi e di “desacralizzazione” degli oggetti d’arte, il cui possesso fino a quel momento era stato riservato a pochi eletti. Invece gli oppositori all’economia di mercato percepivano tale apertura come l’inizio di un processo di mercificazione dell’arte<sup>2</sup>. Perciò il programma fu molto contestato, in particolar modo dai conservatori, che ritenevano uno spreco utilizzare le risorse in quel settore, soprattutto in un periodo di austerità. Inoltre i conservatori accusarono i liberali americani di sostenere più il comunismo che la nazione e l’identità culturale americana. Altri ancora temevano che un sostegno strutturato delle arti da parte dello Stato potesse, progressivamente, portare al controllo totale della produzione culturale, come poi accadde con l’avvento dei regimi totalitari, i quali politicizzarono la cultura e denunciarono l’arte moderna.

Anche nel mondo dell’arte sorsero delle polemiche, poichè gli stessi colleghi artisti criticarono la qualità dei modelli, dei contenuti, delle opere, realizzate dai pittori appartenenti al FAP. Inoltre l’influentissimo critico d’arte Clement Greenberg criticò nel suo saggio “Avant-Garde and Kitsch” (1939) la cultura popolare e soprattutto quella media, definita dall’autore kitsch, in quanto stava distruggendo la cultura d’avanguardia, provocando confusione negli standard artistici e un abbassamento qualitativo<sup>3</sup>.

Il FAP rimase attivo fino al 30 giugno 1943, quando purtroppo venne chiuso per concentrare tutte le risorse sulle emergenze della guerra.

---

<sup>1</sup> Giovanni Montroni, *Scenari del mondo contemporaneo dal 1815 a oggi*, editori Laterza, Bari 2008, pp. 119-128.

<sup>2</sup> R. Dreon, *Was Art as Experience socially effective? Dewey, the Federal Art Project and Abstract Expressionism*, in *European Journal of pragmatism and American philosophy*, Associazione Pragma, 2009, p.7.

<sup>3</sup> V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp.2, 27-28, 164, 174-175.



## 1.2 Tre figure importanti per nuove riforme

Durante il periodo del New Deal (1933-1938), come ci testimonia Victoria Grieve, emergono tre figure importanti per la cultura popolare americana, come Edgar Holger Cahill ( 23 gennaio 1887- 8 luglio 1960), John Cotton Dana (19 agosto 1856-21 luglio 1929) e Albert C. Barnes (2 gennaio 1872- 24 luglio 1951), che rinnovarono la cultura con valori democratici e innovativi. Questi cosiddetti “riformatori” erano animati da un forte sentimento di rivendicazione di una identità culturale americana, che era in contrapposizione a quella europea, allora dominante. Tutti e tre erano legati al filosofo pragmatista John Dewey e condividevano idee comuni, sostenevano la necessità di rinnovamento nei musei, poichè la loro visione era quella di un museo come luogo di educazione e insegnamento, che avesse come obiettivo avvicinare l’arte all’uomo comune. Ritenevano che l’arte non sia solo bella esteticamente, ma possa anche essere utile alla comunità in particolar modo in una società democratica. La figura di Cahill come direttore del FAP fu importante, poichè cercò di sfruttare la crisi come un’occasione di “democratizzazione”; mettendo in pratica le idee di J. Cotton Dana, favorì l’accesso alla cultura e alle Belle arti ad un pubblico più popolare e non più solo d’élite<sup>1</sup>. Inoltre cercò di valorizzare anche l’artigianato locale e non solo le Belle Arti, promuovendo la creazione dell’Index of American Design attraverso la decostruzione dei confini prestabiliti tra Fine Arts e artigianato.

Per fare ciò, attuò una serie di misure, diffondendo mostre ed esposizioni temporanee nei vari stati americani, cercando di pubblicizzare la cultura e l’arte attraverso riviste, cartelloni, posters e trasmissioni radiofoniche. Inoltre, Cahill. All’inizio della carriera, Edgar Holger Cahill lavorò per riviste come la Shadowland (rivista dedicata ai film). Frequentò il Village Cafés e bars, dove ebbe la possibilità di conoscere artisti come John Slolan, Max Weber, Mark Tobey, Joseph Stella. Ma l’esperienza lavorativa che lo segnò maggiormente fu l’incarico ottenuto al Newark Museum, come organizzatore di mostre. In quel periodo c’era come direttore del Newark Museum John Cotton Dana, che influenzò molto Cahill, portandolo ad apprezzare la bellezza dell’arte “di ogni giorno”, l’arte popolare e il disegno industriale. Il primo successo di Edgar Holger Cahill, era stata la mostra di opere dell’arte popolare americana del XIX secolo, chiamata *American Primitives*, al Newark Museum nel 4 novembre 1930. Importante fu anche il contributo del collezionista Abby Aldrich Rockfeller, che prestò la sua enorme collezione. La mostra era stata fatta con lo scopo di recuperare l’arte

---

<sup>1</sup> Cit. V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, p.73: “in a democracy such as ours art should not be a luxury product of a minor order intended only for the select few...”

americana come “genuine expression of the art spirit of the American people”<sup>1</sup>. Successivamente nel 1932 venne chiamato dal MoMA di New York, come direttore temporaneo in assenza di Alfred Barr. Sotto la sua guida il MoMA fece la più grande mostra, mai vista prima negli Stati Uniti: *The Art of the Common Man in America, 1750-1900*. Questi successi lo porteranno a essere scelto come direttore del Federal Art Project<sup>2</sup>.

La seconda figura, che portò dei cambiamenti nella cultura americana, ed al superamento dei confini netti tra cultura alta e popolare, fu quella di John Cotton Dana, direttore del Newark Museum (New Jersey) dal 1909 fino al 1929 e pioniere del movimento “new museum” attraverso una riforma profonda di molti musei americani. Il pragmatista Dana pensava che gli americani e in particolar modo i curatori di musei erano stati influenzati troppo dagli ideali europei che consideravano i musei come spazi sacri, caratterizzati da imponenti architetture, tanto che lo stesso Dewey li definiva “templi della cultura”<sup>3</sup>. Accusò le istituzioni museali di attuare pratiche antiquate che allontanavano sempre di più i visitatori. Dana pensava invece che c’era bisogno di un rinnovamento e di una modernizzazione all’interno dei musei. Come pioniere del “new museum”, Dana cercò di attuare una serie di cambiamenti nei musei americani, in particolar modo al Newark Museum, che venne preso come modello per gli altri musei. Inizialmente questi cambiamenti furono sperimentati nelle biblioteche, dove aveva lavorato, all’inizio della sua carriera. Le novità che introdusse furono ad esempio l’inserimento di mappe, giornali come fonti da utilizzare, introdusse la carta della biblioteca per facilitare la registrazione dei lettori e cosa più importante creò la prima sala lettura per bambini per incoraggiare i giovani alla lettura. Nel 1897 diventò direttore della biblioteca del museo di arte e scienza di Newark (New Jersey), qui organizzò la prima mostra d’arte di singoli artisti come Edward Abbey, Maxfield Parrish, e molti altri. Così i musei e le biblioteche americane non furono più considerati solo luoghi di conservazione della cultura alta, ma divennero veri e propri istituti dell’educazione per l’intera comunità. Nei musei furono aperti molti spazi al pubblico, dove organizzarono classi serali per immigranti e attività culturali, con lo scopo di insegnare ai visitatori a ricercare “la bellezza” anche negli oggetti comuni. Furono attivati laboratori per formare diverse abilità: inizialmente si confrontavano le tecniche e i contenuti della produzione artistica passata, e successivamente alle tecniche passate si applicarono design industriali più attuali. Questa sua visione moderna

---

<sup>1</sup> V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp. 44-58, p.48, p.66, cit. p.49.

<sup>2</sup> V.Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp.48-50, 53, traduzione mia.

<sup>3</sup> V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp.62-65, 66, 73, 74, cit. p.131.

rispetto ai tempi gli permise di apprezzare artisti come Marcel Duchamp e i suoi “readymades” (1913), vedendo in questa arte il giusto connubio tra arte e design industriale. Attraverso questa nuova visione, egli cambiò la concezione del significato di valore estetico, dando un’importanza sociale all’arte commerciale, tanto che per lui anche Henry Ford poteva essere considerato un’artista.<sup>1</sup> Inoltre, Dana ebbe il merito di portare i musei ad investire su prodotti d’artigianato, su opere di design industriale e su opere realizzate da artisti ancora in vita, piuttosto che acquistare le opere del passato, in particolar modo quelle europee, considerate troppo costose. Così i musei di Dana si differenziarono da quelli europei che mostravano opere dei grandi Maestri, ormai morti.

Ultimo protagonista della storia americana del XX secolo, ma non meno importante, fu Albert C. Barnes, medico, chimico e imprenditore farmaceutico. Fu un estimatore dell’arte moderna, tanto che agli inizi degli anni Venti raccolse una notevole collezione, considerata in quegli anni scandalosa. Ma non solo, Barnes fu un’amante dell’arte africana e afro-americana, sosteneva l’uguaglianza razziale, il movimento New Negro degli anni Venti, essendo influenzato dagli ideali di democrazia che lentamente si stavano diffondendo in America. Fu considerato da molti un uomo dal carattere difficile, ma ciò nonostante tra Barnes e Dewey nacque una profonda amicizia, che diede vita anche ad una collaborazione per la Fondazione, creata da Barnes nel 1922, nella sua proprietà a Philadelphia. Qui, Barnes possedeva la sua notevole collezione di opere di Impressionisti e post-impressionisti, tra gli artisti più noti vi erano Renoir, Cezanne, Matisse, Soutine e Modigliani. Anche Barnes fu considerato, come gli altri due, un “riformatore”, in quanto il suo intento era uscire dalle regole e dagli schemi tradizionali dei musei d’arte, mescolando cultura e economia. La fondazione voleva essere un esperimento per una nuova educazione estetica e siccome Dewey rappresentava proprio questa nuova visione dell’educazione, fu nominato “director of education”. Barnes era considerato da molti un personaggio assai bizzarro: Robert Westbrook nel suo libro racconta che limitò l’accesso alla sua collezione solo a pochi, affermando che le sue opere non erano adatte per essere viste da chiunque. Nello stesso tempo egli affermava di essere un democratico, poiché nelle sue gallerie rispondeva volentieri alle richieste delle persone “normali” e invece si infastidiva davanti alle richieste di ricchi privilegiati, a tal punto che Westbrook lo ritiene affetto da una forma di “snobismo al rovescio”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Cfr. V. Grieve, *The federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp.64, 73.

<sup>2</sup> R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia Americana*, trad. it a cura di Teodora Pezzano, Armando Editore, Roma 2011, cit. p.473.

Tra le misure attuate da Barnes si può ricordare la creazione di una nuova disposizione dei quadri all'interno delle sue gallerie, in maniera che gli studenti della Fondazione potessero imparare la storia dell'arte attraverso un'analisi diretta delle opere e non più studiandole nei libri. Un'altra iniziativa fu quella di prestare le sue opere per mostre temporanee all'interno delle fabbriche. Attraverso la collaborazione nella Fondazione, Dewey ebbe la possibilità di confrontarsi con la pittura del primo Novecento che imparò ad apprezzare e ad amare. Il filosofo pragmatista grazie a Barnes riuscì finalmente "a comprendere il carattere dell'esperienza artistica che egli (Barnes) credeva rendesse la vita degna di essere vissuta". Egli gli fu sempre riconoscente, tanto che gli dedicò *Art as Experience* (1934)<sup>1</sup>. Dewey e Barnes ebbero inoltre il merito di raffinare ed espandere la cultura della società americana attraverso La Fondazione e la Scuola Laboratorio<sup>2</sup>, in quanto furono considerate delle vere e proprie istituzioni educative.

## 2. John Dewey "ispiratore" del Federal Art Project

### 2.1 Il Pragmatismo deweyano

Molti professori liberali come John Dewey, Thorstein Veblen, e Charles Beard, testimoniarono l'arrivo di un nuovo spirito nell'Accademia come pure nel grande paese<sup>3</sup>. Questo nuovo spirito che si stava diffondendo, si incarnava nel pragmatismo, la prima filosofia americana elaborata autonomamente, che si affermò a cavallo tra XIX e XX secolo, esprimendo quei valori democratici che l'America cercava di rappresentare<sup>4</sup>. Il pensiero pragmatista, fortemente opposto al soggettivismo moderno, si rivelò alquanto complesso e vario, ma si differenziò dall'Empirismo tradizionale diffuso in Europa.

John Dewey (Burlington 1859- New York 1952), fu il più significativo filosofo pragmatista del XX secolo che influenzò la cultura americana, intervenendo in diversi ambiti:

---

<sup>1</sup> Cfr. R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia americana*, trad.it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, pp.472, 473, 474, cit. p.475; J. Dewey, *Arte come esperienza*, trad. it. di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, pp.7, 17; V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp.24-25.

<sup>2</sup> Della Scuola Laboratorio di Chicago di Dewey ne parlerò nel capitolo successivo.

<sup>3</sup> V. Grieve, *The Federal Art project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, p.11; F. Villari, *Democrazia e il capitalismo: il New Deal*, Casa del libro editrice, Reggio Calabria 1983, pp. 68-69.

<sup>4</sup> R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, trad. it. di T. Folco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2010, pp. 27, 33.

dall'educazione, alla politica, alla filosofia, alla giurisprudenza e alle arti, ma naturalmente non fu l'unico<sup>1</sup>. Il suo pensiero si sviluppò dal Pragmatismo di Charles Peirce e William James. Dai pragmatisti riprese il rifiuto dell'elitismo e delle classificazioni rigide come highbrow e lowbrow, ma anche nei confronti dell'autoritarismo. Egli iniziò il suo impegno filosofico come hegeliano, che influenzò la sua riflessione successiva, non più idealistica; inoltre riprese anche molti concetti dagli scritti di Socrate, Platone e Aristotele, che cercò di reinterpretarli in chiave moderna. Ciò che distinse il pensiero deweyano dall'Empirismo classico fu il modo in cui venne inteso il concetto di esperienza, che venne sviluppato dai pragmatisti in modo innovativo rispetto a quello dell'empirismo<sup>2</sup>. In generale, secondo Dewey l'esperienza non è un fenomeno primariamente soggettivo o interno alla coscienza come nell'empirismo, ma è una realtà oggettiva, un flusso di eventi che esistono e vengono sperimentati da tutti gli individui, come mangiare, parlare, gioire, ecc. Per Dewey l'esperienza era intesa come esperienza sociale, cioè un rapporto tra l'uomo e l'ambiente, dove l'uomo non è uno spettatore passivo, ma un individuo che interagisce con ciò che lo circonda. In *The New Psychology* (1884) e successivamente in *Democracy and Education* (1916), Dewey introdusse il concetto d'individuo come essere biologico, in quanto organismo sociale che si adatta ad un ambiente aperto, dinamico, sociale e condiviso da altri organismi, dove deve imparare a gestire i propri istinti mediante l'intelligenza. L'esperienza fatta dall'individuo è perciò un'esperienza educativa, che ha origine dalla quotidianità nella quale il soggetto vive.

Nel momento in cui l'esperienza produce l'arricchimento dell'individuo, conducendolo verso il perfezionamento di sé e dell'ambiente, fa sì che ciò che è stato sperimentato assuma progressivamente una forma più piena ed organizzata, fino alla formazione di una società democratica. Perciò l'uomo in quanto individuo, che reagisce ed agisce sull'ambiente, è artefice di una comunità democratica, dove le interazioni- naturali, sociali, culturali sono necessarie per vivere<sup>3</sup>.

Durante i suoi studi Dewey si confrontò con diverse correnti filosofiche e con diversi autori come Comte, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Marx e Charles Darwin, che influenzarono la sua avversione al dualismo convenzionale nel pensiero filosofico. Per questo

---

<sup>1</sup> Gli altri rappresentanti del movimento pragmatista sono: George Herbert Mead in America. In Europa Ferdinando Schiller in Inghilterra, Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, Giovanni Vailati e Mario Calderoni in Italia; Hans Vaihinger in Germania e Miguel de Unamuno in Spagna, vedi G. Reale, D. Antiseri, *Storia della filosofia 3, Da Nietzsche alla Scuola di Francoforte*, Editrice La Scuola, Brescia 1997, pp. 455, 456.

<sup>2</sup> Ralph Waldo Emerson fu il padre ispiratore del pragmatismo e Charles Peirce fu il primo ad utilizzare il termine pragmatismo, vedi R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, p. 177.

<sup>3</sup> R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia Americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, pp.22-23; cit. pp. 37-43.

motivo Dewey criticò i sistemi filosofici tradizionali, in quanto contaminati dalle teorie dualiste e dogmatiche, che avevano provocato la separazione del pensiero dall'azione, dell'intuizione dall'esperienza, del soggetto dall'oggetto, della materia dallo spirito; ma soprattutto la separazione fra arte e scienza, aveva portato l'uomo all'incapacità di scorgere l'interezza della realtà e del mondo<sup>1</sup>. Per trovare una soluzione a questo dualismo, il filosofo si avvale della teoria dell'evoluzione e delle tesi pragmatiste, poichè anche il pragmatismo applicava i metodi scientifici di inchiesta e sperimentazione ai problemi filosofici e sociali. Perciò secondo il pensiero pragmatista-darwinista che Dewey definì strumentalismo, se il cervello umano è parte di un organismo vivente che si è evoluto nel corso dei secoli come uno strumento di sopravvivenza, così il pensiero umano, cioè quel processo d'indagine che produce conoscenza, può essere considerato come uno strumento di risoluzione o una forma di adattamento all'ambiente e alla realtà in continuo divenire, pronto a risolvere i problemi della vita quotidiana. Per poter spiegare meglio la sua tesi, Dewey introdusse il concetto di conoscenza, ripreso dagli antichi; ma mentre per loro la conoscenza aveva come fine il sapere, il conoscere ed era pura contemplazione distaccata della realtà che nasceva dalla meraviglia e dallo stupore nei confronti della natura, in cui l'uomo non era che uno spettatore, per il filosofo la conoscenza invece è qualcosa di dinamico, in continuo mutamento, è parte dell'esperienza dell'uomo, in quanto interazione attiva e ricostruzione della realtà dal suo interno. Dewey per rendere meglio tale concetto si avvale di un esempio molto semplice come quello del bambino che tocca la fiamma, il quale raramente ripeterà il gesto una seconda volta, perché egli ha imparato attraverso l'esperienza che ciò fa male<sup>2</sup>.

Queste sue teorie incentrate sull'appartenenza dell'uomo a un ambiente naturale e sociale lo portarono a creare una nuova filosofia critica rispetto alle varie forme di dualismo e assolutismo. Infatti per Dewey parlare di "filosofia iuxta propria principia significava parlare di filosofia etico-formativa"<sup>3</sup>, per questo motivo si interessò alle vicende umane, alla scienza, alla conoscenza e all'intelletto dell'individuo. In particolar modo il filosofo decise di interessarsi all'arte e all'estetica; in realtà tali concetti sono stati al centro dei suoi interessi

---

<sup>1</sup> V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp. 26,30; R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia Americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, pp. 59-60.

<sup>2</sup> H. Blumenberg, <<*Nachahmung der Natur*>>. *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in "Studium generale" 10, 5 (1957), pp.266-283; S.Fesmire, *John Dewey and Moral Imagination: Pragmatism in Ethics*, Indiana University Press, Bloomington 2003; p.28; V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia Americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, pp.184-285.

<sup>3</sup> R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia Americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, cit. p.11.

durante la sua lunga carriera, ma solo a tarda età Dewey li approfondì, decisiva fu anche la collaborazione e la profonda amicizia con Albert Barnes.

Fu proprio il pragmatismo e la tesi naturalistica dell'esperienza a portarlo ad avere una nuova prospettiva, a distaccarsi dal pensiero dualistico, a rifiutare la separazione intellettuale tra arte e vita, che invece caratterizzava l'età moderna e la cultura contemporanea americana. Il filosofo pragmatista criticò fortemente l'ideologia filosofica classica ormai radicata, supportata in particolar modo da Immanuel Kant (1724-1831). L'errore della filosofia kantiana, secondo Dewey, è stato quella di supportare la tradizionale opposizione tra pratico ed estetico e di ritornare alla concezione d'arte come contemplazione, cioè di puro estetismo, ponendola su una "torre d'avorio", creando un mondo fatto di "cose eteree", separato dalle pratiche di vita (religione, morale, politica) che caratterizzano la quotidianità dei nostri scambi abituali con gli altri e con le cose. Ciò ha portato a decontestualizzare e isolare l'arte nei musei e nei teatri, ignorando quindi l'ampio potenziale cognitivo e sociale che essa può avere.

Dewey, diversamente da Kant, ritenne invece necessario accostarsi all'estetica filosofica ristabilendo un contatto con la realtà della vita e l'estetico dell'arte, per ripensare le arti come forme intensificate e raffinate delle interazioni significative con l'ambiente naturale e sociale in cui le nostre vite si costituiscono e quindi recuperare quella continuità tra le Arti belle e le arti utili (artigianato, tecnica e tecnologia)<sup>1</sup>. Ciò ci dà modo di riflettere sulle dimensioni antropologica ed esistenziale dell'estetico, sui desideri umani per cui sentiamo la necessità di godere degli oggetti di uso quotidiano e di trovare appagamento, in quello che facciamo.

Così applicò le idee pragmatiste alla sfera estetica, che definivano l'arte come una forma di conoscenza e un modo per fare esperienza del mondo, come un processo piuttosto che un oggetto<sup>2</sup>. Questa concezione si afferma pienamente con la scrittura di *Art as Experience* (1934), dove il pensiero pragmatico e la teoria estetica si fondono, ma molti elementi sono anticipati nei decenni precedenti, in *The Public and Its Problems* (1927), in *Experience and Nature* (1925-29), in *Human Nature and Conduct* (1922), sotto intitolato "Introduzione alla psicologia sociale", in *Democracy and Education* (1916), nella prima versione dell'*Ethics* (1908).

---

<sup>1</sup> R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, trad. it. di T. Folco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2010, pp. 36-43,82, L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2007, p.103; J. Dewey, *Esperienza e Natura*, trad. it. a cura di P. Bairati, Mursia, Milano 1973; R. Dreon, *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, ed. Marietti, Genova- Milano 2012, pp. 179, 213.

<sup>2</sup> V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp.13-15, R. Dreon, *Fuori dalla torre d'avorio*, p. 240.

Il naturalismo estetico di Dewey, descritto in *Esperienza e Natura* e *Arte come Esperienza*, mira a “ripristinare la continuità dell’esperienza estetica con i processi normali del vivere”<sup>1</sup>.

Per fare ciò il filosofo rivendica quindi la necessità di recuperare la ricchezza del termine “arte”, tentando di analizzare i significati della parola arte, in una prospettiva storica, filosofica, estetica, in funzione di una analisi attuale.

Egli parte dalla definizione di esperienza data dagli antichi, secondo i quali l’esperienza “era un accumulo progressivo di saggezza pratica, una riserva di indicazioni utili nella condotta della vita, [...] l’esperienza è l’equivalente dell’arte”<sup>2</sup>. Così secondo il filosofo solo comprendendo tale nozione è possibile capire perché l’arte è esperienza; poiché l’esperienza va intesa come il flusso dinamico delle interazioni naturali e sociali degli organismi con l’ambiente, così l’arte è il prodotto dell’interazione tra l’organismo vivente e il suo ambiente circostante, dove le radici dell’arte e della bellezza risiedono “ nelle funzioni vitali basilari”, nelle “ ovvietà biologiche” che l’uomo condivide con “uccello e animale”<sup>3</sup>.

Il filosofo pragmatista riprende la definizione di esperienza, in quanto tale concetto non è fine a se stesso, ma è il mezzo per recuperare l’esperienza culturale della vita di una comunità, in quanto le arti (danza, pittura, recitazione, architettura, musica, poesia) “sono parte degli aspetti significativi della vita di una comunità organizzata”<sup>4</sup>. Infatti tutto ciò che viene fatto dall’uomo, costruito grazie al pensiero, è frutto sia della natura che dell’uomo, che della natura fa parte. Così tutte le manifestazioni umane, da quelle rinvenute nelle grotte fino alle opere più recenti, erano mezzi creati dall’uomo per intensificare le proprie interazioni con l’ambiente comune, per dare luogo a nuove esperienze del mondo comune e per comunicare.

Un esempio fu la l’antica Grecia, dove le arti erano intimamente integrate con la vita quotidiana. Le opere d’arte come dipinti e sculture non erano conservati nei musei in quanto manifestazioni del Bello o solo per il puro godimento visivo, ma come il Partenone servivano a definire una pratica sociale o una tradizione culturale, in quanto testimonianza storica dell’uomo<sup>5</sup>.

Quindi l’esperienza estetica deweyana è l’esperienza al suo grado più alto:

---

<sup>1</sup> J. Dewey, *Arte come Esperienza*, trad. it. di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, cit. pp.37

<sup>2</sup> J. Dewey, *Esperienza e Natura*, trad. it. a cura di P. Bairati, Mursia, Milano 1973; capitolo IX, cit. p.255

<sup>3</sup> Cit. J. Dewey, *Arte come Esperienza*, trad. it. di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, pp.39-40, 131, 49, R. Dreon, *Fuori dalla torre d’avorio*, p.215.

<sup>4</sup> Cit. J. Dewey, *Arte come esperienza*, trad. it. di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, p.34, L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2007, p.57;

<sup>5</sup> R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, trad. it. di T. Folco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2010, pp.69,146.



nell'arte si ritrova la più alta, perché più compiuta, incorporazione delle forze e dei processi naturali nell'esperienza [...] l'arte rappresenta[...] l'evento culminante della natura e nello stesso tempo il grado più elevato dell'esperienza<sup>1</sup>

Inoltre l'esperienza estetica è anche conoscenza, in quanto in essa non esiste una distinzione tra soggetto e oggetto, poiché nell'estetico, l'organismo e l'ambiente cooperano per creare una esperienza dove entrambi sono integrati, a tal punto da fondersi e scomparire<sup>2</sup>.

La tesi estetica deweyana si distacca dalle teorie filosofiche tradizionali che concepivano l'arte come mera mimesis<sup>3</sup> (riproduzione o imitazione) del mondo preesistente o espressione di stati psichici già determinati, così anche le opere d'arte create dall'uomo venivano concepiti come oggetti indipendenti separati dall'esperienza. Per Dewey invece l'arte è anche praxis (azione o pratica), poiché l'esperienza artistica è "interazione" col mondo esterno e mutuo adattamento dell'individuo e dell'ambiente.

Questa nuova concezione dell'estetico (arte come esperienza) ci porta ad avere una nuova percezione dell'arte più ampia e democratica, intesa anche come abilità pratica e operativa. Perciò secondo Dewey solo ampliando il termine di estetica e associandola all'etica, l'uomo si rende conto che l'arte può estendersi al sociale, al politico, alla vita di tutti i giorni. L'arte esprime la vita: "tiene in vita la capacità di fare esperienza del mondo comune nella sua pienezza"<sup>4</sup>, in quanto è l'espressione di un bisogno generico umano e come tale è estremamente utilitaristico<sup>5</sup>.

Purtroppo secondo il filosofo l'errore dell'uomo moderno e delle teorie estetiche è stato quello di aver separato le opere d'arte dagli eventi quotidiani, dalle azioni, dai piaceri e dalle sofferenze, che costituiscono l'esperienza. Secondo alcuni interpreti di Dewey come Mario

---

<sup>1</sup> J. Dewey, *Esperienza e Natura*, trad. it., cit. prefazione p.18, L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2007, pp.35, 45.

<sup>2</sup> J. Dewey, *Arte come Esperienza*, trad. it. di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, p. 246.

<sup>3</sup> H. Blumenberg, <<*Nachahmung der Natur*>>. *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in "Studium generale" 10, 5 (1957), pp.266-283, R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, trad. it. di T. Folco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2010, p.81.

<sup>4</sup> J. Dewey, *Arte come esperienza*, trad. it. di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, cit. p.144, R. Dreon, *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, ed. Marietti, Genova- Milano 2012, nota 2 p.23, p.182, L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2007, pp.107, 130; R. Dreon, *Il sentire e la parola. Linguaggio e sensibilità tra filosofie ed estetiche del Novecento*, Mimesis, Milano 2007, p.64, J. Dewey, *Arte come esperienza*, trad. it. di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, p.35.

<sup>5</sup> R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, trad. it. di T. Folco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2010, pp. 25, cit. 39,40, J. Dewey, *Arte come esperienza*, trad. it. di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, pp.145-146, 149-150; G. Melvin, *The Social Philosophy Underlying Dewey's Theory of Art*, in J. E. TILES, ( a cura di ), *John Dewey : Critical Assessments, Volume III: Value Conduct and Art*, Routledge, London-New York 1992, p.306.

Perniola e Stefano Velotti l'attività frenetica tipica dei nostri tempi e l'eccesso di ricettività ci impediscono di accedere alle dimensioni estetiche, quindi di fare una esperienza piena, poiché non abbiamo il tempo di pensare, di approfondire e rielaborare cognitivamente ed emozionalmente ciò che viviamo. Infatti questa "impazienza", secondo Dewey confonde e distorce la realtà, provocando così un impoverimento etico e sociale<sup>1</sup>.

Il compito del filosofo è quindi di tracciare una continuità tra il lavoro dell'arte e gli eventi e le sofferenze della vita quotidiana, poiché per Dewey l'essenza e il valore dell'arte non è solo negli oggetti estetici (dipinti, poemi, rappresentazioni teatrali, etc), ma anche nel processo di formazione e creazione delle opere. Quindi il ruolo dell'arte è di creare un'espressione che integri adeguatamente la dimensione corporea e quella intellettuale, che secondo Dewey sono state separate erroneamente. Il filosofo pertanto ci fa riflettere sull'esistenza di un continuum tra l'estetico e l'etico, tra l'epistemologico e il pratico, che caratterizza la nostra esperienza del mondo. Questo nuovo pensiero è importante a livello teorico e pratico, poiché secondo Shusterman, ci dà modo di recuperare l'estetico nelle nostre pratiche abituali come il lavoro, le relazioni sociali, la politica, la ricerca scientifica. Ciò ci permette di intensificare gli aspetti qualitativi delle nostre attività quotidiane in modo da poterle godere, al fine di realizzare la felicità individuale e di recuperare l'ideale umanistico del gusto come capacità di giudizio innanzi tutto morale.

Il pensiero deweyano prese un indirizzo completamente nuovo, da lui stesso definito "strumentalismo", in cui il pragmatismo convergeva con una forma di illuminismo antidogmatico, cioè con una fiducia nelle possibilità della ragione umana, consapevole tuttavia anche dei limiti della ragione stessa, del carattere provvisorio, rivedibile dei suoi mezzi. Lo strumentalismo di Dewey fu sostanzialmente una teoria generale dell'indagine per affrontare le problematiche dell'esistenza. La preoccupazione fondamentale per Dewey era quella di collegare strettamente l'esperienza estetica all'esperienza ordinaria<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2007, pp.63-64, 130; J. Dewey, *Arte come esperienza*, trad. it., trad. di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, pp.7, 12, 15, V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, p.26, R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, p.475, vedi nota 19 del testo.

<sup>2</sup> R. Dreon, *Fuori dalla torre d'avorio*, pp.9-13, 14, 16E, 211, 212, 239, J. Dewey, *Arte come Esperienza*, trad. it. di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, pp.31,169.

## 2.2 Scuola ed educazione alla base di una democrazia

Dewey impostò la sua ricerca in campo educativo contro quelle chiusure ideologiche, politiche e sociali, che si erano diffuse, scrivendo diversi libri sull'educazione che influenzarono il pensiero e la pratica educativa in America e non solo. Tra le opere più significative vi furono: *My pedagogic creed* (1887), *School and society* (1899), *Democracy and education*, *Experience and Education* (1938).

Dal 1896 al 1903 si dedicò alla creazione di una scuola organizzata come laboratorio sperimentale. Secondo le ricostruzioni di Victoria Grieve e Robert Westbrook, la Hull House Labor Museum e la Scuola laboratorio di John Dewey furono due progetti che concretizzarono il pensiero pragmatista, in particolare il primo servì d'ispirazione per il secondo progetto. Dewey, influenzato da Emerson e ispirato dall'evoluzionismo di Darwin, elaborò una teoria legata al processo di evoluzione della natura umana in virtù della ricostruzione democratica della società attraverso le istituzioni educative e sociali<sup>1</sup>.

La scuola, in quanto istituzione sociale deve riprodurre al suo interno la società, creando un ambiente che riprenda le attività quotidiane per rendere partecipe il bambino, in modo da guidarlo e da assicurargli un'adeguata integrazione sociale. Inoltre essa ha il compito di introdurre il lavoro come fattore formativo, al fine di assicurare una vita attiva in comune e un apprendimento pratico di cose reali, poichè l'industrializzazione ha allontanato il giovane dalle esperienze di partecipazione al processo lavorativo. La scuola diventa lo strumento attraverso cui possono essere diffusi gli ideali di democrazia, alimentando lo spirito democratico, che permette di aprire la via a nuove esperienze ed al potenziamento di tutte le opportunità per uno sviluppo ulteriore.

Il primo progetto fondato dalla pragmatista Jane Addams e dal Ellen Gates Starr il 18 settembre del 1889 a Chicago e finanziata da Dewey; si rifaceva ad un modello di Hull House londinese del 1885, in cui le pratiche artigianali e artistiche erano intese come contributi parziali alla soluzione del problema della povertà economica e culturale. Alla Hull House si tenevano corsi liberi di pittura, incisione, litografia e qui gli artisti potevano avere un loro studio senza pagare. Per poter aiutare la comunità locale, la Hull House ospitava le donne del posto per creare e mostrare i lavori artigianali di un tempo come la tessitura e la filatura, in modo da tramandare le abilità e le conoscenze alle giovani donne, incoraggiando l'attività

---

<sup>1</sup> V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp. 14, 15, R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, trad. it. di T. Folco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2010, p.233.

creativa e la produzione artigianale nella comunità americana. Questo progetto fece alcuni passi verso la realizzazione di quei principi di democrazia, libertà, uguaglianza e individualità, che saranno poi cari a Dewey.

Si tratta chiaramente di una concezione della democrazia legata all'etica, capace di rispondere ai bisogni di appagamento e di realizzazione piena degli individui, e allo stesso modo di non imporre a ognuno di essi una gerarchia prestabilita dei valori e dei beni, grazie anche al ruolo critico e destabilizzante che la cultura poteva esercitare nei confronti degli abiti consolidati, della morale. L'idea di fondo di Dewey era di costruire una democrazia quale forma di vita condivisa, in cui gli individui fossero capaci sia di fare scelte critiche consapevoli, sia di godere degli aspetti qualitativi della loro esperienza e di intensificarli<sup>1</sup>. Dewey sosteneva che una completa democrazia doveva essere ottenuta non solo con l'estensione del diritto di voto, ma anche facendo in modo che esistesse una opinione pubblica criticamente formata; perciò egli si occupò dell'educazione e delle scuole americane, in quanto secondo lui, la scuola e la società civile dovevano essere riformate per incoraggiare l'intelligenza sperimentale.

Nel 1894, Dewey accettò un posto all'università di Chicago, dove iniziò a sviluppare una filosofia sociale immaginando la democrazia come “a cooperative undertaking of interrelated efforts to advance the common good”. Egli insisteva che una partecipazione democratica non fosse solamente il sistema politico più efficiente per gli Stati Uniti ma anche un modo di vita più morale ed etico<sup>2</sup>. Nel 1896 Dewey fondò la *Laboratory School*, prendendo come modello le esperienze fatte alla Hull House. Qui il filosofo riuscì ad applicare il suo pensiero, basato sull'esperienza, sul funzionalismo e sullo strumentalismo, all'insegnamento scolastico, in collaborazione con G. H. Mead e altri colleghi. Il filosofo pragmatista decise di intervenire anche nel campo dell'educazione, ritenendola un punto importante per una società democratica come l'America, perché si accorse che le scuole americane utilizzavano metodi di istruzioni ancora meccanici, dove gli studenti accumulavano, memorizzavano, in una sorta di indottrinamento “specialmente con riferimento allo stretto nazionalismo e con riferimento al regime economico dominante”<sup>3</sup>, ma poi dimenticavano subito. I processi educativi secondo Dewey, devono tendere, non tanto a fare acquisire abilità mentali o espressive, quanto a

---

<sup>1</sup> G. Reale, D. Antiseri, *Storia della filosofia 3, Da Nietzsche alla Scuola di Francoforte*, Editrice La Scuola, Brescia 1997, p.478; G. Melvin, *The Social Philosophy Underlying Dewey's Theory of Art*, in J. E. TILES, ( a cura di ), *John Dewey : Critical Assessments, Volume III: Value Conduct and Art*, Routledge, London-New York 1992, pp.309-310.

<sup>2</sup> V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, pp.8-16-17, traduzione mia, (una impresa cooperativa di sforzi messi assieme per aumentare il bene comune), R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, pp.24-25, 28, 31-32.

<sup>3</sup> R. Westbrook, *John Dewey e la democrazia americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, cit. pp. 598-605.

trasmettere capacità operative idonee a favorire la soddisfazione dei bisogni biologici e psicologici degli individui e a facilitarne un'integrazione nella società democratica.

Questo progetto è uno dei primi e più riusciti esempi di scuola nuova per "un'educazione progressiva"; nata dall'idea deweyana, secondo cui le scuole dovevano organizzarsi come piccole comunità scientifiche dette "laboratori del fare conoscenza".

Secondo Dewey l'educazione è importante come continuità sociale, in quanto legame organico tra l'individuo e società; inoltre valorizza l'esperienza, favorendo la crescita dell'individuo. Come l'esperienza, essa implica un continuo fluire e un continuo sviluppo. Essa è, in generale, un processo di crescita dell'esperienza, attraverso cui l'esperienza stessa si arricchisce di prospettive sempre più ricche e attraverso cui i soggetti accrescono il proprio potere di controllare il corso degli eventi. Il processo educativo, secondo la visione che Dewey chiama educazione progressiva, deve, mantenere un rapporto di continuità con l'esperienza precedente del soggetto e deve permettere quell'interazione con l'ambiente che rende possibile l'arricchimento dell'esperienza. Essa, pertanto, deve prendere le mosse dai concreti interessi degli individui e deve basarsi sulla loro attività, in una prospettiva che accentui e valorizzi la socialità.

La scuola, in quanto istituzione sociale, doveva incoraggiare lo spirito sociale nei bambini e sviluppare il carattere democratico e soprattutto sviluppare un interesse attivo di apprendimento; per questo doveva essere organizzata come una comunità cooperativa, dove il compito dell'educatore era quello di assecondare gli interessi naturali degli alunni, per sviluppare attraverso di loro il senso della socialità. Nella scuola laboratorio Dewey, osservando il comportamento dei bambini, dedusse che non c'era alcuna differenza tra le dinamiche dell'esperienza dei bambini e degli adulti, in quanto essi sono individui che reagiscono ed agiscono sull'ambiente. Secondo Dewey, il pensiero era lo strumento per risolvere i problemi quotidiani, e la conoscenza era l'accumulo di saggezza generata dalle esperienze. Per questo il ruolo dell'educazione ha un ruolo importante per il filosofo, in quanto essa permette di aprire la via a nuove esperienze e di potenziare tutte le opportunità offerte dalla quotidianità nella quale il soggetto vive. Solo così si può parlare di esperienza educativa, che produce l'arricchimento dell'individuo, conducendolo verso il perfezionamento di sé e dell'ambiente.

Gli studenti che frequentavano questa scuola, provenivano da famiglie di professionisti; all'inizio la scuola ebbe 16 allievi e due insegnanti, poi nel 1903 diventarono 140 studenti, 23 insegnanti, e 10 assistenti laureati. Qui i bambini non impararono solo abilità e fatti ma anche

a lavorare come membri di una comunità che coopera<sup>1</sup>. Infatti, gli studenti imparavano le varie materie (lettura, scrittura e aritmetica) facendo esperienza attraverso i bisogni pratici della vita quotidiana; anche le arti venivano insegnate attraverso l'attività creativa per cose utili e non attraverso lo studio accademico dei grandi maestri, in quanto come Dewey diceva: "the primary interest is not in the external appearance of the object as an object, but in function, use, aesthetic quality, and relation life"<sup>2</sup>. Utilizzando questo tipo di insegnamento gli studenti non erano passivi ma venivano considerati come creatori culturali. Questi esempi dimostrarono a Dewey l'importanza dell'integrazione dell'arte con l'esperienza quotidiana. Infatti Dewey credeva che oltre a migliorare l'espressione personale, l'utilità, la creatività e l'attività artistica contribuivano a un benessere sociale più ampio "both food to the mind and power to the hand"<sup>3</sup>. Per Dewey la conoscenza aveva origine infatti nelle arti utili, strumentali, e secondo il filosofo perciò l'artigiano era il primo conoscitore del mondo. Dewey diceva che l'arte, la musica, il disegno, e il teatro non erano fronzoli, ma "risposte pratiche e legittime alle condizioni sociali e ai bisogni" in una democrazia industriale. Dewey nell'opera più conosciuta *Art as Experience*, affermava l'idea che l'arte non doveva essere considerata estranea, elitaria o periferica rispetto alla "vita reale". Egli la ridefiniva come un'intensa forma di esperienza<sup>4</sup>. Le idee diffuse attraverso le opere di Dewey e quelle di Edgar Holger Cahill, John Cotton Dana e Albert C. Barnes, portarono molti a dubitare della filosofia dell'arte, a non mettere più in primo piano l'estetica e a rifiutare un'arte elitaria. Le nuove riforme presero piede lentamente, ma determinarono un cambiamento della società americana; infatti come abbiamo visto, la democratizzazione delle arti avvicinò di più la classe media e l'apertura dell'economia di mercato all'arte portò a una maggiore valorizzazione delle opere d'arte e degli artisti americani<sup>5</sup>. Il mezzo più efficace e diretto per metterla in pratica fu la creazione del Federal Art Project (1935) e come risulta dalla ricostruzione di Victoria Grieve, il pensiero di Dewey influenzò notevolmente l'elaborazione del programma, tanto che alcune idee vennero fatte proprie dai democratici roosveltiani. Molti sostenitori del FAP credevano che per sostenere e garantire una cultura americana fosse necessario rimuovere le associazioni elitarie e incoraggiare la partecipazione di un vasto

---

<sup>1</sup> R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, pp. 24, 161, 231, 414.

<sup>2</sup> V. Grieve, *The Federal Art project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, p.19, cit. p.21 (l'interesse primario non è nell'apparenza esterna dell'oggetto come oggetto, ma nelle funzione, qualità estetica, e alla relazione con la vita.); R. Westbrook, *John Dewey e la democrazia americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, pp.150-156.

<sup>3</sup> Cfr. V. Grieve, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, p.19, cit. p.22

<sup>4</sup> Ibidem, cit. pp.29, 30.

<sup>5</sup> Ibidem, cit. p.37.

pubblico nelle arti sia come creatori che come consumatori, sottolineando la relazione tra artisti e la vita quotidiana di ogni cittadino americano.

Nel 1904 al 1929 Dewey insegnò alla Columbia University di New York e in quegli anni la sua fama di pedagogista, di filosofo, di pensatore sociale si diffuse in tutto il mondo, tanto che Westbrook ha definito questo periodo, iniziato dal 1919, la “Filosofia viaggiante”. I continui viaggi in Cina, Giappone, Turchia e in particolar modo nell’Unione Sovietica influenzarono il pensiero di Dewey. Inoltre i suoi rapporti con uomini politici potenti, che credevano che l’educazione avesse una funzione di strumento di valutazione intrinseca della coscienza dell’individuo che deve operare a favore di una società democratica portarono Dewey ad interessarsi del nuovo sistema scolastico ispirato ai principi della pedagogia marxista, che lo convinsero della necessità di profonde riforme politico-sociali nella democrazia americana. La sua esperienza nel pragmatismo fece sì che Dewey creasse una filosofia in grado di rispondere alle nuove esigenze, mettendo in primo piano la scienza e la democrazia. La sua filosofia venne definita nuovo individualismo sociale, una forma di democrazia sociale diversa però dal liberismo individualistico e dal comunismo staliniano, da cui il nome di filosofia democratica<sup>1</sup>. Dewey affronta il concetto di "democrazia", che sviluppa a partire da una personale rilettura dell'opera di Emerson, ma ha anche piena fiducia nella abilità umana, che può cambiare la società attraverso l'azione intelligente e la cooperazione sociale. Dewey identifica l'ambiente sociale come il mezzo costruttivo per lo sviluppo delle energie individuali è la società democratica; in democrazia, infatti, è richiesta la collaborazione di tutti per il bene della società. Per Dewey in una società vi è democrazia se si riesce a fornire una educazione anche alle classi meno abbienti; se si formano competenze culturali e sociali le quali portano ad un maggior interesse per la vita pubblica e un pensiero indipendente. Per questi motivi, l'educazione ha un ruolo importante nella creazione della società democratica. Avendo vissuto direttamente la crisi americana del'29, Dewey si trovò di fronte ad una società liberale, che aveva disatteso i suoi principi, il liberalismo aveva portato sempre di più ad una crescente distinzione tra classe lavoratrice e classe agiata. Dewey sostenne che il principale ostacolo all'educazione democratica erano stati i dualismi creati dalla filosofia dominante e dalla classe agiata, che dividevano nettamente la mente e il corpo, la teoria e la pratica, la cultura e l'utilità, l'individuo e la società. Perciò una soluzione per Dewey era l'intervento dello Stato, che avesse un minimo di controllo sugli affari privati e che garantisse un buon

---

<sup>1</sup> R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia Americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, pp. 12, 27-28, 208.

coordinamento degli uffici governativi<sup>1</sup>. Ma ciò nonostante egli temeva l'abuso di potere statale da parte degli ufficiali governativi, per questo non si tratta di statalismo. “Quando uno stato è un buon stato, quando i funzionari del pubblico servono realmente gli interessi pubblici”<sup>2</sup>. Il pensiero deweyano ebbe una grande fortuna tra le due guerre, tanto che il modello educativo delineato da Dewey in *Democracy and Education* (1916), il modello del Bauhaus e lo slogan coniato da Dewey <<learning by doing>> ispirarono il formarsi del Black Mountain college (1933) come progetto educativo all'avanguardia, dove vennero arruolati come insegnanti numerosi artisti europei<sup>3</sup>, ma nell'immediato secondo dopoguerra venne messo da parte dal neopositivismo logico.

---

<sup>1</sup> R. B. Westbrook, *John Dewey e la Democrazia americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, pp. 10, 11-12, 25-28, 45, 208, 234.

<sup>2</sup> R. B. Westbrook, *John Dewey e la Democrazia americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, cit. p. 383.

<sup>3</sup> Il Black Mountain college nacque nel 1933 da transfughi del Rollins College della Florida a causa di divergenze sul genere di educazione da impartire ai giovani studenti, Cfr. L. Russo (a cura di), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2007, p. 51.



## **2. “Ieri” il Partenone, oggi edifici “abbandonati” come luoghi per fare un’esperienza culturale, estetica e sociale**

Come si è visto nel primo capitolo, il pensiero di Dewey e le teorie di Keynes hanno influenzato positivamente la cultura, la politica e l’economia americana durante la Grande Depressione e hanno contribuito a far uscire l’America da una crisi economica e sociale senza precedenti. L’economista inglese, infatti, ideò un piano di risanamento, che prevedeva un massiccio intervento dello Stato nell’economia, attraverso opere pubbliche e assistenza pubblica, riuscendo così a salvare il sistema bancario e le grandi aziende in difficoltà.

Purtroppo anche la nostra società dal 2008 sta affrontando un periodo di profonda crisi economica, che può essere, anche se in maniera azzardata, paragonabile alla crisi economica del ’29. Ancora adesso non si è riusciti a trovare una soluzione adeguata che ci faccia uscire da questa crisi economica e sociale, tanto che alcuni economisti sono nostalgici delle teorie keynesiane.

Mi chiedo, quindi, se una possibile soluzione alla crisi, possa essere quella di investire in una nuova politica culturale ed economica, dove l’arte e la cultura vengano messe in primo piano, prendendo in considerazione il pensiero deweyano, come ha fatto Roosevelt durante il New Deal. Come si è visto, in un periodo di crisi l’arte può essere vista come un’ancora di salvezza, sia come disciplina che soddisfa “i bisogni spirituali dell’uomo”<sup>1</sup>, dove l’individuo può rifugiarsi e dare spazio alla creatività e all’invenzione, sia come forma di investimento che potrebbe creare nuovi redditi e nuovi posti di lavoro<sup>2</sup>. Questo ritorno all’esperienza estetica, non più confinata in un regno a parte, ci darà modo di riscoprire la sua forte connessione sociale, in quanto essa fa parte dell’esperienza dell’individuo e quindi di intensificare il senso della vita di una comunità. Inoltre le teorie deweyane, incentrate sull’appartenenza dell’uomo a un ambiente naturale e sociale (Naturalismo), ci aiuteranno a scorgere l’interezza della realtà e del mondo, dove l’uomo non è uno spettatore passivo, ma un individuo che interagisce e si adatta ad un ambiente aperto, dinamico, sociale e condiviso da altri organismi. L’esperienza produce l’arricchimento dell’individuo, conducendolo verso

---

<sup>1</sup> J. Kosuth, *L’arte dopo la filosofia. Il significato dell’arte concettuale*, ed. Costa & Nolan, collana “I turbamenti dell’arte”, trad. it. di G. GUERCIO, Genova 1987, p.32.

<sup>2</sup> W. Santagata, *La fabbrica della cultura. Ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo*, Il Mulino, Bologna 2007, p.18.

il perfezionamento di sé e dell'ambiente, in cui l'individuo è artefice di una comunità democratica, dove le interazioni naturali, sociali, culturali sono necessarie per vivere<sup>1</sup>.

Per riuscire ad arricchire l'individuo, bisogna trovare anche dei luoghi e “non luoghi”<sup>2</sup>, dove l'uomo può fare esperienza di tipo estetico, culturale e sociale. Questi luoghi e “non luoghi” possono essere gli edifici e le aree industriali, abbandonate e sottoutilizzate delle nostre città, che negli ultimi decenni si stanno moltiplicando, in seguito al progressivo abbandono di alcune attività industriali, fenomeno tipico dei Paesi più avanzati. Infatti invece di demolire questi luoghi, perché non “rivitalizzarli” prendendoli in considerazione per farne “fabbriche” della cultura, dove oltre a visitare una collezione permanente si possano fare attività educative ed eventi culturali, che coinvolgano la città e il territorio sociale e industriale, al fine di creare una forte connessione sociale tra arte ed esperienza. Già negli anni '60 e '70 l'opinione pubblica aveva cominciato ad opporsi alla demolizione di alcune strutture industriali, comprendendo l'importanza storica, culturale e artistica di certe costruzioni<sup>3</sup>.

Per favorire una politica economica e culturale in cui, l'arte e la cultura vengano valorizzate, si deve quindi favorire anche una politica del recupero, del restauro del riuso e della riqualificazione, volta a migliorare il territorio, creando luoghi dove l'individuo ritrovi il legame con l'oggetto, come può essere un semplice edificio con il quale si può identificare. Così come facevano gli ateniesi della Grecia antica con il Partenone, “ieri” un tempio, oggi solo un'opera da fotografare. Poiché si deve riscoprire il legame tra patrimonio culturale e paesaggio, in quanto entrambi si pongono come interfaccia tra la percezione del mondo da parte delle persone e il mondo stesso<sup>4</sup>.

Naturalmente questo tipo di politica implica ricadute di carattere economico e sociale, in quanto il successo della riqualificazione di queste aree dipende fortemente dal suo grado di integrazione con la città e alla sua capacità creare un equilibrio tra turismo, cultura e economia, sempre nel rispetto del territorio. Per questo nel paragrafo successivo, intitolato “le quattro “R”: restauro, recupero, riconversione e riqualificazione”, introduco alcuni termini dell'archeologia industriale, in modo da affrontare la questione, per avere una maggiore consapevolezza anche degli aspetti normativi- giuridici che essi implicano e capire se le normative in materia sono adeguate oppure necessitano di essere migliorate.

---

<sup>1</sup> R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia Americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, pp.22-23; cit. pp. 37-43.

<sup>2</sup> M. Costanzo, *Museo fuori dal museo. Nuovi luoghi e nuovi spazi per l'arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2007.

<sup>3</sup> Un esempio di intervento è stato quello di Emilio Vedova, che nel 1974 si oppose alla demolizione dei Magazzini del Sale, vedi E. Vedova, Fermiamo il piccone demolitore, in “Il Gazzettino”, 29 marzo 1974.

<sup>4</sup> Importante per questa riflessione, sarà la Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società., vedi paragrafo successivo.

## **2.1 Le quattro R: restauro, recupero, riuso, riqualificazione**

Se ci soffermiamo ad osservare ciò che ci sta intorno, notiamo che il volto delle nostre città è in continuo cambiamento. L'era dell'industrializzazione e l'inarrestabile processo di crescita edilizia hanno segnato il territorio e le città, contribuendo a modificare il paesaggio e l'ambiente. Gli aspetti più evidenti di tale processo sono costituiti dalla scomparsa di territori naturali, l'abbandono delle coltivazioni tradizionali, il proliferare di infrastrutture viarie e produttive e l'espandersi di immense periferie urbane. Tutto ciò ha determinato conseguenze inevitabili come: disastri ambientali, impoverimento del territorio, distruzione di importanti testimonianze storico artistiche e degrado sociale di quartieri e città. Viene da chiedersi allora come mai si è fatto ancora ben poco, visto che il censimento fatto dal WWF Italia nel 2013 ci fa sapere che solo un quarto del pianeta è allo stato naturale, mentre 33 ettari di territorio vengono invasi dal cemento con capannoni industriali, fabbriche abbandonate, seconde case, linee ferroviarie non più utilizzate ed edifici del demanio militare dismessi. Insomma, siamo circondati da questi edifici che occupano intere aree urbane o suburbane, che invece potrebbero essere recuperati e riconvertiti, migliorando lo sviluppo qualitativo delle città.

I motivi di tale inadempienza possono essere molteplici: forse non si ha ancora una piena consapevolezza che il recupero e la conservazione del patrimonio architettonico non è limitato al singolo "monumento" ma esso deve essere esteso ad un contesto più ampio che è quello dell'ambiente, del territorio, del paesaggio e della città, come si auspicherebbe John Dewey, se fosse ancora vivo. Oppure secondo Guido Montanari, la difficoltà del recupero sta nel fatto che è più facile rispondere alle esigenze di conservazione e di valorizzazione di strutture costruite nel passato, mentre si hanno più difficoltà a rapportarsi con le strutture moderne. Un'ulteriore difficoltà, insita nella nostra cultura, forse consiste nell'incapacità di creare un progetto di grandi dimensioni e di lunga durata, che riesca a coinvolgere tutti gli attori necessari per un recupero di una grande area.

Nel corso degli anni Cinquanta del Novecento si tennero diversi convegni e seminari sul tema del recupero e del restauro degli edifici moderni, che portarono a contrasti d'opinione, in particolar modo sul rapporto tra antico e nuovo, tradizione e modernità, ambiente storico e razionalismo contemporaneo. Ciò favorì il sorgere in Italia di tre orientamenti teorici: il restauro critico, il restauro di ripristino e il restauro puramente conservativo. Il primo approccio formulato da Cesare Brandi<sup>1</sup> fu più un approccio metodologico, dove l'opera d'arte

---

<sup>1</sup> Cesare Brandi (1906-1988) storico dell'arte ha diretto l'Istituto Centrale del Restauro (oggi Istituto superiore per il restauro e la conservazione); ha insegnato presso l'Università di Palermo e Storia dell'arte

o il monumento viene analizzato come una sorta di stratificazione di interventi, in cui si deve tenere in considerazione sia il loro valore storico che estetico. Così lo si legge dalle parole dello stesso autore: “il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell’opera d’arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro”<sup>1</sup>. L’azione di intervento non deve però riportare l’opera alla sua forma originaria, ma essa deve saper interpretare e conservare il massimo di informazioni contenute nell’opera e identificare i suoi valori attraverso una selezione. Tra i sostenitori di questa teoria c’era il famoso architetto Carlo Scarpa, il quale riteneva necessario conservare le tracce trasformatrici, mantenendo visibile il rapporto tra nuovo e vecchio<sup>2</sup>.

La seconda teoria riprende alcune correnti di pensiero dell’Ottocento, che promuove il completamento di alcune parti mancanti di un monumento o di un’opera, o addirittura la trasformazione di alcuni elementi. Questo approccio è molto discutibile, perché il suo fine è quello di ricostruire una forma ideale del monumento, esistita nel passato, ma ciò non è sempre possibile, poichè le fonti iconografiche utilizzate per il restauro di un’opera non sono sempre attendibili. Infine il terzo approccio, appoggiato da studiosi come Mario Dezzi Bardeschi e Stella Casiello, intende attuare un restauro puramente conservativo. Esso promuove una rigorosa conservazione del manufatto, sia per quanto riguarda le sue stratificazioni che la conservazione della patina, la quale indica la trasformazione della materia nel tempo. Comunque in alcuni casi si può considerare lecita la rimozione di alcune aggiunte che deturpano l’aspetto visivo del monumento<sup>3</sup>.

Il tema è attuale anche nei Paesi stranieri, ma non si riesce ancora a trovare degli accordi comuni, a causa delle differenze storiche e architettoniche che caratterizzano ogni Paese. In Italia per esempio possono essere comprese in questo ambito le opere prodotte tra gli ultimi dell’Ottocento e la seconda guerra mondiale.

Negli ultimi anni il tema del recupero, così come quelli di riuso e riqualificazione, delle aree e degli edifici abbandonati o dismessi sta prendendo piede. Soprattutto dopo che il concetto di recupero ha assunto una piena autonomia disciplinare, distinguendosi dalle altre discipline

---

contemporanea presso l’Università di Roma, dal 1967 al 1976, vedi C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Vicenza 2006.

<sup>1</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, p.6

<sup>2</sup> M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il “saper mostrare” di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2008, pp.83-91.

<sup>3</sup> G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997, Paolo Marconi, *Materia e significato: la questione del restauro architettonico*, GLF editori Laterza, Roma-Bari 1999, pp.371-383; Giovanni Urbani, *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Skira Milano 2000, <http://www.veneto.beniculturali.it/tutela-strumenti-e-risorse/il-restauro-architettonico-teorie-e-buona-pr>

come il restauro, la conservazione, la manutenzione, anche se esiste ancora una confusione terminologica, in particolar modo nella distinzione tra restauro e recupero<sup>1</sup>.

Questa confusione è insita nel nostro Codice dei Beni culturali e del paesaggio, in quanto non fa una netta distinzione tra i due termini, anzi il termine recupero viene inglobato nella definizione di restauro dell'art. 29: “ Per restauro si intende l'intervento diretto sul bene attraverso un complesso di operazioni finalizzate all'integrità materiale ed al recupero del bene medesimo, alla protezione ed alla trasmissione dei suoi valori culturali. Nel caso di beni immobili situati nelle zone dichiarate a rischio sismico in base alla normativa vigente, il restauro comprende l'intervento di miglioramento strutturale”<sup>2</sup>. Questa definizione ha origine dalla prima definizione di restauro con l'art.34, fornitoci dal Decreto legislativo n.490/1999 (Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali, a norma dell'articolo 1 della legge 8 ottobre 1997, n. 352, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale del 27 dicembre 1999, n. 302 - Suppl. ord. n. 229. Tale articolo definiva che:” per restauro si intende l'intervento diretto sulla cosa volto a mantenerne l'integrità materiale e ad assicurare la conservazione e la protezione dei suoi valori culturali. Nel caso di beni immobili situati nelle zone dichiarate a rischio sismico in base alla normativa vigente il restauro comprende l'intervento di miglioramento strutturale.” Tra le diverse teorie prese in analisi precedentemente, l'approccio di Cesare Brandi sembra avvicinarsi di più all'art.29 del Codice Urbani. Infatti, tale articolo sottolinea due aspetti importanti dell'intervento di restauro: l'“integrità materiale”, cioè il problema di conservare la materia originale e il problema di conservare e proteggere i valori culturali ed estetici, poichè il fine del restauro non è solo quello di conservare l'immagine, l'aspetto visivo, ma anche di conservare e trasmettere le informazioni tecniche e culturali insite nel bene culturale.

Invece il termine recupero, lo ritroviamo nell'art.135c (Pianificazione paesaggistica): ”al recupero e alla riqualificazione degli immobili e delle aree compromessi o degradati, al fine di reintegrare i valori preesistenti, nonché alla realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati”. Inoltre quante volte in ambito di tutela del paesaggio si sente parlare di riqualificazione, ma anche per quanto riguarda questo termine, il Codice Urbani non dà una vera e propria definizione, che viene solo citato nell'art.135c e nell'art.143 nel punto 9 (Piano paesaggistico): “Il piano paesaggistico individua anche progetti prioritari per la

---

<sup>1</sup> G. Callegari, G. Montanari (a cura di), *Progettare il costruito. Cultura e tecnica per il recupero del patrimonio architettonico del XX secolo*, Franco Angeli, Milano 2001, pp.11, 21, 23, 44, 47-48, D. Bosia, *Il recupero del moderno*, pp.44, 45.

<sup>2</sup> Sezione II, misure di conservazione, art. 29 punto 4, Codice dei Beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell'articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137 - (Gazzetta Ufficiale 24 febbraio 2004, n. 45).

conservazione, il recupero, la riqualificazione, la valorizzazione e la gestione del paesaggio regionale indicandone gli strumenti di attuazione, comprese le misure incentivanti.” Insomma leggendo questi articoli del Codice Urbani, notiamo che il legislatore non si pone il compito di dare delle definizioni tecniche, ma fornire delle indicazioni di carattere generale, creando così una confusione interpretativa.

Invece per quanto riguarda il termine riuso, esso non viene citato nel Codice Urbani, ma viene utilizzato nel gergo dell’architettura urbana, come sinonimo di recupero di strutture edilizie e aree degradate, con l’inevitabile perdita della funzione originale. L’esempio più eclatante è il riuso delle architetture fortificate, considerati soggetti a rischio quasi totalmente estraniati dalla realtà storica originaria e che inoltre per quanto riguarda un loro recupero riscontra una serie di difficoltà (reperimento di materiale bibliografico e documentario, esecuzione di un rilievo diretto ed originale, dimensione delle opere e stato di conservazione)<sup>1</sup>.

## **2.2 Verso un nuovo concetto di patrimonio culturale**

Da tempo le amministrazioni delle città italiane ed estere si stanno interessando anche in ambito giuridico al futuro di queste aree dismesse, dando il via al fenomeno della “revitalizzazione”, in quanto molti si sono resi conto che esse nascondono delle potenzialità. Infatti una politica economica- culturale volta al recupero e al restauro coinvolge diversi attori tra cui specialisti e addetti alla conservazione, al fine di favorire la ricerca e lo studio del paesaggio urbano e dell’architettura, ma necessità anche di un apparato giuridico adeguato sia a livello nazionale che internazionale.

Tra le normative in materia di restauro da considerare a livello internazionale c’è la Carta del Restauro di Atene<sup>2</sup>. Tale documento fissò dei principi generali di tutela del patrimonio artistico ed archeologico dell’umanità, al fine di disciplinare un restauro consapevole e rispettoso dei beni culturali, in modo da favorire la conservazione dei beni culturali, minacciati sempre di più dagli agenti esterni. Queste norme generali si estesero non solo ai monumenti architettonici, ma anche al restauro di opere d’arte pittoriche e scultoree. Purtroppo la Carta non ebbe mai forza di legge, ma fu molto importante sia sul piano

---

<sup>1</sup> G. Carbonara, *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997, Paolo Marconi, *Materia e significato: la questione del restauro architettonico*, GLF editori Laterza, Roma-Bari 1999, pp.371-383;

<sup>2</sup> Si tratta di un documento pubblicato nel 1931 dall’International Museums Office (organismo alla base dell’attuale International Council on Monuments and Sites) ed è il risultato della Conferenza tenutasi ad Atene nel 1931; su questo cfr. M. Dalai Emiliani, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il “saper mostrare” di Carlo Scarpa*, Marsilio, Venezia 2008, p.25.

normativo che internazionale, infatti gli Stati influenzati da tali principi tesero ad abbandonare le restituzioni integrali, evitando rischi per la manutenzione al fine di conservare al meglio gli edifici<sup>1</sup>. In particolar modo in Italia si diffuse una maggiore consapevolezza che il restauro necessitasse di precisi criteri tecnici al fine di evitare danni alle opere, così nel 1938 venne creato l'Istituto Centrale del Restauro per le opere d'arte, inoltre si incaricò una Commissione ministeriale di elaborare delle norme unificate che a partire dall'archeologia abbracciassero tutti i rami delle arti figurative, purtroppo anche queste rimasero senza forza di legge.

La mancanza però di una precisa regolamentazione di restauro, si fece sentire soprattutto quando si dovette intervenire nella ricostruzione e nel recupero delle opere dei Paesi colpiti dalle guerre. Per sopperire questa mancanza, lo storico d'arte Cesare Brandi insieme a Pietro Romanelli e Alfredo Barbacci delinearono i principi che stanno alla base della Carta di restauro 1972. Tale Carta precisa bene nell'art.1 cosa si deve restaurare: “tutte le opere d'arte di ogni epoca, nella accezione più vasta, che va dai monumenti architettonici a quelli di pittura e scultura, anche se in frammenti, e del reparto paleolitico alle espressioni figurative delle sculture popolari e dell'arte contemporanea, a qualsiasi persona o ente appartengano, ai fini della loro salvaguardia e restauro, sono oggetto delle presenti istruzioni che prendono il nome di Carta di Restauro 1972”<sup>2</sup>. Bisogna però specificare che non tutto il costruito è da considerare bene culturale, ma solo quello che viene riconosciuto tale attraverso un giudizio storico, critico o di valore. Per tanto il restauro come intervento di conservazione a cui si riconosce un valore storico, artistico, di cultura come è definito “ testimonianza materiale avente valore di civiltà”<sup>3</sup>.

Oltre a pensare al restauro dei beni culturali, bisogna considerare anche la realtà che ci circonda, costituita da città sempre più grandi e in continua evoluzione. Quindi anche la realtà urbana ha bisogno di essere riconosciuta e disciplinata da norme, soprattutto a livello internazionale, per questo il Congresso dei poteri locali e regionali del Consiglio d'Europa ha deciso di adottare la Carta urbana europea nel 1992. Per la prima volta la Carta delinea un insieme di principi che consentiranno alle città di affrontare le nuove sfide delle società urbane e di tracciare le prospettive per una nuova urbanità. Tra i principi individuati vi sono: “Le città europee appartengono ai cittadini che vi abitano, sono un bene economico, sociale e culturale che deve essere trasmesso in eredità alle generazioni future”. Grazie alla Carta

---

<sup>1</sup> Carta di Atene 1931, <http://www.arch.unige.it/did/12/architettura/terzo0809/teostoriaresta/pdf/17b.pdf>

<sup>2</sup> C. Brandi, *Teoria del restauro*, Casa editrice Einaudi, Vicenza 2006, pp.133-134.

<sup>3</sup> Definizione data dalla Commissione Franceschini operante tra 1964-66, (Titolo I, Dichiarazione I in *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*. Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, Vol.I, Roma 1967, p.22.

urbana (1992), le città acquisiscono una maggiore consapevolezza del loro nuovo ruolo, diventando luogo di iniziative e di creatività. Da allora, però, le società, le culture, le economie dei vari Stati si sono profondamente trasformate, infatti le città si sono dovute rapidamente adeguare alle nuove condizioni tecnologiche, ecologiche economiche e sociali per affrontare i problemi legati alla globalizzazione. Quindi, per poter stare al passo con i tempi ed affrontare le sfide urbane della società di oggi, il Congresso ritenne necessario aggiornare e riformulare alcuni dei principi della Carta urbana europea. La Carta urbana europea II, *Manifesto per una nuova urbanità* (2012, Strasburgo) incoraggia quindi gli enti locali europee ad orientare le politiche verso uno sviluppo urbano sostenibile e più democratico<sup>1</sup>. Gli obiettivi del nuovo documento sono creare delle città che garantiscano l'accessibilità di tutti i cittadini alla città e ai suoi servizi (istruzione, sanità, cultura e alloggio), costruendo così una società coesa, diversificata e sempre più democratica.

A fronte di queste normative, in un'era globalizzata e sempre più industrializzata è difficile riuscire a interpretare i cambiamenti economici, sociali e ambientali che avvengono ed essere in grado di offrire una prospettiva per il futuro. Inoltre si sente la necessità di individuare una serie di norme, volte alla tutela e valorizzazione del paesaggio, sempre più segnata dalla crescita edilizia e dagli edifici industriali abbandonati. Al fine di inserire questi luoghi in materia di gestione del patrimonio culturale<sup>2</sup>, si sente il bisogno di formulare nuovi principi, così da ampliare il concetto di patrimonio e includere anche luoghi e monumenti che non sono patrimonio culturale nel senso tradizionale del termine, come ad esempio una piazza, un caffè, una fabbrica, rovine militari, ecc.

La Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società<sup>3</sup>, detta anche Convenzione di Faro<sup>4</sup>, anche se è stata ratificata soltanto da 14 paesi tra i 21 Stati firmatari, sembra proprio interpretare queste esigenze.

---

<sup>1</sup> <https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=1291371&Site=COE>,  
[http://www.musainnovazione.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=127:carta-urbana-europea-ii-manifesto-per-una-nuova-urbanita&catid=27&Itemid=295](http://www.musainnovazione.it/index.php?option=com_content&view=article&id=127:carta-urbana-europea-ii-manifesto-per-una-nuova-urbanita&catid=27&Itemid=295)

<sup>2</sup> Le altre Convenzioni del Consiglio d'Europa in materia di patrimonio culturale sono: la Convenzione Culturale Europea (Parigi, 1954); la Convenzione per la protezione del patrimonio architettuale (Granada, 1985); la Convenzione europea sulla protezione del patrimonio archeologico (La Valletta, 1992); la Convenzione europea sul paesaggio (Firenze, 2000), <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>

<sup>3</sup> Il testo finale della Convenzione si compone di un preambolo e di 23 articoli raggruppati in 5 sezioni, ciascuna delle quali si sofferma rispettivamente su: gli obiettivi, le definizioni e i principi (artt. 1-6); il contributo del patrimonio culturale alla società e allo sviluppo umano (artt. 7-10); la responsabilità condivisa nei confronti del patrimonio culturale e la partecipazione pubblica (artt. 11-14); il sistema di monitoraggio e la cooperazione (artt. 15-17); le clausole finali (artt. 18-23).

<sup>4</sup> La Convenzione di Faro, che prende il nome della località portoghese in cui il 27 ottobre 2005 si tenne il primo incontro di apertura alla firma dei 47 Stati membri del Consiglio d'Europa e all'adesione dell'Unione Europea e degli Stati non membri. Con la sua firma, l'Italia ha portato a 21 il numero degli Stati Parti della Convenzione, che è stata ratificata da 14 paesi, entrando in vigore nel giugno 2011.



Essa fornisce un importante contributo al completamento del quadro di riferimento per la protezione, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio culturale, in quanto si pone come elemento di raccordo tra le precedenti convenzioni del Consiglio d'Europa: Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico d'Europa (Granada, 1985); la Convenzione per la protezione del patrimonio archeologico (La Valletta, 1992); la Convenzione Unesco per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (2003); Convenzione per la protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali (2005).

Originariamente essa nacque in supporto alla Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato (l'Aja, 1954), in seguito alla guerra in ex Jugoslavia, che distrusse gran parte del loro patrimonio culturale. Altro tragico avvenimento è stato la clamorosa distruzione da parte dei talebani delle due grandi statue di Buddha (Valle di Bamiyan, 2001). Così i Paesi dell'area balcanica membri del Consiglio d'Europa sono stati fra i primi a firmare la Convenzione, in quanto desiderosi di entrare a far parte della comunità internazionale, poiché sono usciti da un periodo di conflitti, guerre, intolleranze religiose ed etniche<sup>1</sup>.

A differenza degli altri strumenti giuridici internazionali esistenti in materia come ad esempio la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (UNESCO, 2003), la Convenzione sulla protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali (UNESCO, 2005) e la Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale (UNESCO, 1972), basata sui beni di "eccezionale valore universale" per l'umanità<sup>2</sup>, la Convenzione di Faro, entrata in vigore il 1 giugno 2011, è un testo dai tratti estremamente moderni e ha il merito di avere messo in moto un processo di revisione del concetto di patrimonio culturale (*cultural heritage*)<sup>3</sup>. Infatti qui la definizione di *cultural heritage* non prevede una distinzione tra la componente tangibile e quella immateriale, ma anzi le unisce sotto il concetto di risorsa<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>, nota 6: Nel 2003, questi paesi decisero di prendere parte al *Regional Programme for Cultural and Natural Heritage in South East Europe*, promosso dal Consiglio d'Europa e dalla Commissione Europea, che anticipava molti dei contenuti della Convenzione di Faro. Vedi sito <http://conventions.coe.int/Treaty/EN/Reports/Html/199.htm>

<sup>2</sup> vedi sito <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>.

<sup>3</sup> L. Zagto, *Heritages Communities: un contributo al tema della verità in una società globale*, in *Verità in una società plurale*, M. Ruggenini, R. Dreon, G. L. Paltrinieri (a cura di), Mimesis, Milano 2013, pp.103-124.

<sup>4</sup> Intervento di A. D'Alessandro, La Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società, Alberto D'Alessandro, Consiglio d'Europa Strasburgo, in *Il patrimonio culturale immateriale, Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*, M. Laura Picchio Forlati (a cura di), in *Sapere l'Europa, sapere d'Europa*<sup>1</sup>, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014, p.220.

Se analizziamo in particolar modo l'art.2 nella sezione 1 della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (2003)<sup>1</sup> possiamo notare come la definizione di patrimonio culturale subisca dei cambiamenti: “per patrimonio culturale immateriale s’intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi- che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale.” Invece l’art. 2 lett.a) della Convenzione di Faro stabilisce che il patrimonio culturale è: "un insieme di risorse ereditate dal passato che le popolazioni identificano, indipendentemente dalla loro appartenenza, come riflesso ed espressione dei propri valori, credenze, conoscenze e tradizioni, in continua evoluzione. Esso comprende tutti gli aspetti dell'ambiente che sono il risultato dell'interazione tra l'uomo e i luoghi nel corso del tempo". La definizione data dalla convenzione supera la visione del patrimonio culturale materiale o immateriale, visto come un bene che necessita di essere protetto per il suo valore intrinseco o scientifico. Infatti questa ampia definizione include anche luoghi e monumenti di recente realizzazione, che non sono patrimonio culturale nel senso tradizionale del termine. Perciò la Convenzione sembra volta a considerare il patrimonio culturale come bene pubblico o comune, ponendolo come risorsa per una visione di sviluppo sostenibile e di promozione della diversità culturale per la costruzione di una società pacifica e democratica, come è descritto nell’art.1 nel punto degli Obiettivi della Convenzione.<sup>2</sup> Per la prima volta, qui viene espressamente riconosciuto il “diritto al patrimonio culturale” come diritto a partecipare alla vita culturale, come è definito nella *Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo* del 1948<sup>3</sup> e garantito dal *Patto Internazionale sui Diritti Economici, Sociali e Culturali* del 1966<sup>4</sup>. Tuttavia, tale diritto non è assoluto, ma può subire restrizioni in seguito a ragioni di interesse pubblico o con diritti di proprietà individuale<sup>5</sup>. La Convenzione ha perciò il merito di avere aperto nuove prospettive alla partecipazione pubblica, al processo decisionale di identificazione dei valori culturali associati al patrimonio, come si legge nell’art.2b) che

---

<sup>1</sup> Convenzione del patrimonio culturale immateriale, adottata alla 32° Conferenza generale Unesco a Parigi, il 17 ottobre, entrata in vigore a livello internazionale il 20 aprile 2006, vedi L. Zagato, *Heritage Communities: un contributo al tema della verità in una società globale?*, in *Verità in una società plurale*, (a cura di) M. Ruggenini, R. Dreon, G. L. Paltrinieri, Mimesis, Milano 2013, p.107 nota 17.

<sup>2</sup> Nota 13, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>

<sup>3</sup> L'articolo 27 della Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo così recita: "Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico e ai suoi benefici. Ogni individuo ha diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui egli sia autore".

<sup>4</sup> Nota 38, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>

<sup>5</sup> Nota 40, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>

definisce la “comunità patrimoniale”<sup>1</sup> come: “un insieme di persone che attribuiscono valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale che esse desiderano sostenere e trasmettere alle generazioni future, nel quadro di un'azione pubblica”.

Con questo articolo il concetto di *heritage community* restituisce l’eredità culturale all’azione e alla responsabilità dei gruppi e della comunità, spostando quindi l'attenzione alle persone, coinvolgendole nel processo di riconoscimento del patrimonio culturale. Differenziandosi così dalla Convenzione Unesco(2003), che affidava il compito di identificare beni meritevoli a entrare a far parte del patrimonio culturale ad esperti, nominati dalle autorità pubbliche. La Convenzione di Faro perciò non propone la creazione di liste a cura dei Paesi firmatari dell’accordo, ma lascia libera l’identificazione degli elementi patrimoniali all’iniziativa dei cittadini. Ciò comporta la nascita di una comunità costituita da gruppi aperti, temporanei o permanenti, a cui possono partecipare tutti senza discriminazioni, volti a sostenere e trasmettere i principi della Convenzione<sup>2</sup>. Esso si rivela uno strumento importante per la “democrazia culturale”, in quanto secondo Alberto D’Alessandro introduce un principio della “responsabilità condivisa”, che comporta la costruzione di sinergie e la condivisione di conoscenze e funzioni tra l’istituzioni e le *heritage communities*, volta verso un politica economica sostenibile. Questa “responsabilità condivisa” si è rivelata molto importante in molti casi, come ad esempio: il caso di Dresda, dove grazie alla mobilitazione di migliaia di cittadini e più di venti paesi si è riusciti a far ricostruire un edificio di culto luterano (Frauenkirche, XVIII sec.), distrutto dai bombardamenti britannici nel 1945. Interessante è anche il caso del ponte di Mostar in Bosnia-Erzegovina (XVI secolo), importante collegamento tra due culture una musulmana e una cristiana, distrutto dalle forze croato-bosniache nel 1993. Fu ricostruito grazie all’intervento di soggetti e istituzioni a livello internazionale, tra cui l'UNESCO, l'ICOMOS e la Banca Mondiale. Nel 2005 il nuovo ponte viene iscritto nella Lista del Patrimonio mondiale in quanto "eccezionale esempio di insediamento urbano multiculturale" e "simbolo di riconciliazione, cooperazione internazionale e coesistenza di diverse comunità culturali, etniche e religiose"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Nota 25: Durante la redazione del testo della Convenzione, c’è stato un acceso dibattito riguardo l'uso del termine "comunità" nelle due versioni ufficiali, inglese e francese: il termine francese *communauté*, infatti, ha un significato giuridico più preciso dell'inglese *community*, che designa "a group of individuals who are naturally associated by some factor such as place of residence, historic events or simply because they choose to associate in a common cause". Così, N. Fojut, *op. cit.*, pag. 20, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>

<sup>2</sup> <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>, vedi note 27-28-29.

<sup>3</sup> <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>, nota 31 <http://whc.unesco.org/en/list/946/>

Naturalmente questa Convenzione, di cui ho analizzato soltanto alcuni articoli, non è ancora completa e ci sono alcuni punti discutibili; ma ciò nonostante ha portato delle novità nel mondo della giurisdizione.

### **2.3 Alcuni esempi di restauro nel mondo**

Come per gli edifici storici anche gli edifici della rivoluzione industriale possono essere riconvertiti e trasformati per ospitare eventi culturali, spazi espositivi e musei con collezioni permanenti ed esposizioni temporanee. Infatti la funzione di riqualifica comporta una rinascita delle città, che trasformate in luoghi di cultura, di incontro e di scambio, riconquistano nuovi spazi tolti al degrado<sup>1</sup>.

In Europa e in altri Paesi del mondo si possono trovare numerosi esempi di come una buona politica del restauro e del riutilizzo possano creare dei veri e propri musei o spazi espositivi sia a livello nazionale che internazionale, caratterizzate da best practices da tenere in considerazione. Ritengo importante, quindi citare una serie di esempi di architetture rappresentative che grazie alle loro particolarità sono testimoni della storia e della cultura di una città. La Germania è uno dei casi più riusciti, in quanto è riuscita a riconvertire in modo esemplare il bacino della Ruhr, che un tempo era una zona circondata da miniere e fabbriche, dove si estraeva il carbone. Il bacino è stato salvato e trasformato grazie ad un progetto di recupero del paesaggio del '91 che coinvolse un'area di circa 320 kmq. In particolar modo la città di Essen, che si trova nel bacino della Ruhr è riuscita a diversificare la propria economia grazie ad una buona politica, puntando di più ad una valorizzazione turistico-culturale, tanto che fu nominata capitale europea della cultura 2010<sup>2</sup>.

Negli Stati Uniti esiste un'altra realtà da tenere in considerazione: il P.S.1 Contemporary Art Center a Long Island City che è una delle più importanti istituzioni che si dedicano all'arte contemporanea americana, dal gennaio 2001 è ufficialmente affiliato al Museum of Modern Art (MoMA) di New York. Il P.S.1 iniziò la sua attività nel 1976 grazie alla fondatrice Alanna Heiss, che trasformò una vecchia scuola abbandonata in stile neogotico, situata in un sobborgo periferico, in un centro di promozione artistico culturale tra i più importanti degli stati Uniti, favorendo una ripresa economica e culturale del quartiere.

---

<sup>1</sup>.A. ZEVI, *Architettura all'arte*, in Lotus International, n.113, 2002, p.18

<sup>2</sup> R. Galdini, *Reinventare la città, strategie di rigenerazione urbana in Italia e in Germania*, Franco Angeli, Milano 2008, pp.25-26.

Massimo Negri ci illustra il caso di Manchester (Inghilterra), che fu città-madre della Rivoluzione Industriale europea nel XIX secolo, ma che in seguito alla seconda guerra mondiale, alla perdita dei mercati coloniali, e alla chiusura di numerosi cotonifici e imprese, intraprese un lento declino che la portò a una profonda depressione economica e ad un'inevitabile degrado socioculturale<sup>1</sup>. A partire dagli anni ottanta, le amministrazioni locali cercarono di far rifiorire la città e il suo tessuto urbano: risanando delle strutture industriali abbandonate, riqualificando dei quartieri degradati, realizzando edifici ex-novo e soprattutto coinvolgendo gli artisti. Questo rilancio culturale creò nuovi posti di lavoro e trasformò Manchester in un'imponente "laboratorio" in continuo sviluppo e movimento. Nel quartiere di Castlerfield, tra i più degradati della città, venne istituito il Museum of Science and Industry aperto nel 1983. Il museo venne costruito all'interno di una delle più antiche stazioni ferroviarie la Liverpool Road Station e celebra la città industriale. Oltre a ciò sono stati avviati i progetti per la creazione di veri e propri poli culturali nelle ex aree industriali. Un esempio è il Lowry Centre realizzato dall'architetto Michael Wilford nel sobborgo di Salford, ex zona portuale di attracco delle merci, oggi invece è diventato un polo culturale<sup>2</sup>.

Altro caso notevole è il Dashanzi Art District di Pechino, esempio straordinario di distretto culturale<sup>3</sup> specializzato nella produzione di arte contemporanea, sorto in seguito allo sviluppo del mercato artistico cinese esploso negli ultimi anni. Il Dashanzi è un quartiere che si trova a nord-est della capitale, originariamente era un sistema di fabbriche in disuso, costruito negli anni Cinquanta in epoca maoista. I progetti di restauro delle fabbriche furono disegnati da architetti dell'ex Germania dell'Est, secondo lo stile del Bauhaus. Questo enorme complesso industriale chiuse all'inizio degli anni Novanta, ma riprese vita a partire dal 1995, quando s'insediarono i primi artisti, sfrattati dalla precedente base nella periferia nord-ovest, nei dintorni del vecchio Palazzo d'estate. Così le Factories 798-706-797-799, furono concesse in affitto a buon mercato al mondo dell'arte, diventando fulcro di un processo sociale di apertura

---

<sup>1</sup> M. Negri, *Esperienze di qualità nei musei industriali europei a scala territoriale, in Da territori industriali a paesaggi culturali. Percorsi progettuali, esperienze, potenzialità di valorizzazione, riconversione e recupero del patrimonio e dei siti dell'archeologia industriale*, Atti del convegno (Monfalcone, ), 9/10/11 ottobre 2008, Comune di Monfalcone, Monfalcone 2009, p.30.

<sup>2</sup> M. Didone, *Luoghi ritrovati e spazi inconsueti per l'arte contemporanea: alcuni casi di studio*, 20010/2011, pp.53, 56, 57-75, 79, 82-84.

<sup>3</sup> Un distretto culturale urbano è un agglomerato spaziale di edifici dedicati alle arti figurative, musei e organizzazioni che producono cultura e beni fondati sulla cultura, servizi e strutture correlate. I distretti culturali sono più frequenti nelle città americane e in Gran Bretagna. Il distretto culturale metropolitano standard si fonda su due requisiti istituzionali preliminari: l'esistenza di un'area urbana, e la creazione di un ente o trust incaricato di sviluppare il progetto, che facilitano le procedure di pianificazione urbanistica e sostengono la gestione e il marketing di attività culturali. Vedi, W. Santagata, *La fabbrica della cultura. Ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo*, Il Mulino, Bologna 2007, p.67.

all'arte, la culla degli artisti contemporanei cinesi, favoriti anche dalla presenza dell'Accademia cinese di Belle Arti. Oggi è un sistema territoriale di circa 230.000 metri quadrati, occupato da studi d'artista, da gallerie d'arte cinesi e internazionali e da ristoranti, animati da visitatori, collezionisti, artisti, curatori d'arte e mediatori culturali. Questo distretto culturale sta portando nuova linfa alle comunità locali utilizzando i servizi artistici e culturali per attrarre la gente, contrastare il declino economico industriale e tracciare una nuova immagine della città<sup>1</sup>.

Questi esempi sono solo alcuni dei progetti realizzati, che hanno saputo rilanciare delle economie locali divenute ormai sterili, hanno saputo rispondere alle esigenze dei cittadini e dei visitatori proponendo un nuovo riassetto urbano e organizzativo, sfruttando al meglio le risorse acquisite.

Ma “non è tutto oro quello che luccica”; infatti, in relazione a questi esempi, viene da chiedersi se il loro impatto sulle comunità locali, sia sempre positivo oppure no. In riferimento a quanto detto prendo in considerazione due casi eclatanti: il Dashanzi e il Moma. Oggi il Dashanzi è diventato una sorta di parco giochi di lusso, meta di turisti provenienti da tutto il mondo, alla ricerca di opere e di ricchi artisti da immortalare in qualche foto. Una realtà ben diversa da quella che un tempo era il baluardo dell'avanguardia artistica cinese, dove poveri artisti occupavano gli spazi e protestavano contro il governo attraverso l'arte.

L'intera area sembra aver subito una sorta di “imborghesimento”, avvenuto specialmente durante i preparativi delle Olimpiadi del 2008, con il proliferare di redazioni di magazine di moda, showroom, caffè e ristoranti, studi di design e architettura, e negozi di souvenir. Sarà stato questo successo mondiale che ha distolto le autorità dal progetto di smantellamento del quartiere e anzi ha permesso di ospitare la Settimana del Design e dal 2003 la Biennale d'Arte di Pechino.

Ma una politica volta al guadagno ha fatto sì che i prezzi d'affitto degli spazi aumentassero, facendo entrare in gioco anche le multinazionali, attirati dalla intensa attività notturna fatta di club esclusivi, feste, dove gli artisti si dedicano alle pubbliche relazioni per pubblicizzare se stessi e loro opere, al fine di sfondare il mercato artistico. Tutto ciò ha portato ad un impoverimento della qualità artistica, allontanando molti artisti locali dal Distretto. Tra gli artisti più noti, il primo ad andarsene e a contestare questo processo di imborghesimento è

---

<sup>1</sup> W. Santagata, *La fabbrica della cultura. Ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo*, Il Mulino, Bologna 2007, pp. 67, 68.

stato il celebre artista Ai Weiwei<sup>1</sup>, amato per l'impegno politico e sociale e che da sempre si oppone al regime, in difesa dei diritti umani. Nel 1999 Ai decide di trasferire il suo studio nel vicino Caochang di Art District a nord-est di Pechino, in un quartiere più tranquillo e genuino, lontano dalla mondanità.

Questo caso mette in luce le contraddizioni di una Cina ricca di antiche tradizioni ma che nello stesso tempo è volta allo sviluppo tecnologico e all'imitazione dei Paesi Occidentali: da una parte si vedono viali alberati pieni di sculture satiriche e installazioni pop a forma di draghi colorati, omini rossi e murali, dall'altra si intravedono vecchi macchinari abbandonati, slogan di propaganda sui muri degli edifici, appartenenti ad un recente passato, poiché al di là del Distretto ci sono ancora migliaia di poveri e non solo, legati ancora al comunismo<sup>2</sup>.

Altro caso assai discutibile è il Moma, dove una politica sbagliata volta più al profitto, non tiene conto delle conseguenze che può avere un ingrandimento del Museo sulla comunità, in cui il museo sembra fagocitare tutto ciò che lo circonda. Recentemente ho letto la notizia che il direttore del Moma, Glenn D. Lowry ha annunciato "l'ennesima" ristrutturazione del museo d'arte moderna e contemporanea più grande del mondo; "l'ennesima" perché nel 2004 c'era già stata la ristrutturazione dell'edificio, costata 858 milioni di dollari per opera dell'architetto Yoshio Taniguchi. Ma in seguito all'inaspettato successo il Moma, che oggi accoglie circa tre milioni di visitatori all'anno, ha incaricato lo studio di architettura Diller Scofidio & Renfro un nuovo progetto di ristrutturazione che gli permetterà di guadagnare nuovi spazi espositivi<sup>3</sup>. I lavori inizieranno nella primavera o estate del 2015, con fine prevista per il 2018 o 2019, anche se il museo non ha ancora stimato il costo dell'ambizioso progetto, che sarà finanziato da privati in quanto non si tratta di un'istituzione pubblica.

---

<sup>1</sup> Ai Weiwei, figlio del celebre poeta cinese Ai Qing, nato il 28 agosto 1957 a Pechino (Cina), è un artista contemporaneo cinese, attivo nella scultura, installazione, architettura, fotografia, cinema e critica sociale politica e culturale. Ha vissuto a New York dal 1981 al 1993. Ha collaborato con gli architetti Herzog & de Meuron come consulente artistico al National Stadium di Pechino per le Olimpiadi del 2008. È considerato un attivista politico, perché in molte occasioni ha criticato il governo cinese. In una intervista fatta dal giornale tedesco der Spiegel, dichiara di essere monitorato dalle autorità in tutti i suoi movimenti, così lui vive solo attraverso l'uso di Internet. Il 3 aprile 2011 viene arrestato al Beijing Capital International Airport e trattenuto dalle autorità per 81 giorni senza alcuna accusa ufficiale. Per tre anni l'artista è costretto a vivere nella sua casa-studio senza documenti, perché non può lasciare il Paese, così solo le sue opere possono fare il giro del mondo.

<sup>2</sup> <http://china-files.com/it/link/28916/viaggi-alla-scoperta-del-798-art-zone-di-pechino;>

[http://www.effettoarte.com/798-art-district/;](http://www.effettoarte.com/798-art-district/)

<http://www.vanityfair.it/viaggi-traveller/notizie-viaggio/news/12/12/17/intervista-ad-ai-weiwei,-artista-dissidente-cinese>

<sup>3</sup> [http://lettura.corriere.it/il-moma-scatena-i-bulldozer/;](http://lettura.corriere.it/il-moma-scatena-i-bulldozer/)

<http://www.internazionale.it/news/stati-uniti/2014/01/09/new-york-il-museo-darte-moderna-moma-si-rinnova/>

Questo progetto permetterà al MoMa di guadagnare sì 1.440 metri quadrati, ma a quale prezzo?

Il Moma, infatti, ha annunciato l'intenzione di demolire il vicino edificio, sede dell'American Folk Art Museum (di proprietà del MoMa)<sup>1</sup>, attirandosi le critiche di architetti, urbanisti e intellettuali. Tanto che il critico di architettura del «New York Times» Michael Kimmelman lo ha definito "il museo con un cuore da bulldozer".

Riprendendo come riferimento la crisi di identità nazionale e culturale della società americana degli anni Trenta del paragrafo 1.1, sembra per lo più assurdo voler demolire questo edificio, in quanto sede di una identità culturale americana, tanto bramata. Ciò che inoltre è discutibile, è il fatto che il Museo non ha saputo o voluto cercare delle alternative alla demolizione dell'edificio. Infatti una possibile soluzione, proposta dagli oppositori, era quella di ampliare il Moma Ps1 Contemporary Art Center, sede distaccata a Long Island City. Ma quando si sente dire dal direttore del Moma: - Non avevamo scelta-, oppure da uno dei responsabili dello studio, che la decisione di demolizione non è di carattere estetico, ma funzionale; allora ci si chiede dove sono finiti quei valori culturali e sociali che un museo dovrebbe dare.

## **2.4 L'Italia cosa fa**

L'Italia nonostante le numerose critiche, non è da meno; infatti vanta numerose iniziative e concreti progetti nel campo del recupero delle aree industriali e delle loro architetture, ad esempio, l'area Ostiense a Roma, la Città della Scienza a Napoli, l'area industriale della Barilla a Parma, a cui ha partecipato anche Renzo Piano. Inoltre esistono altri casi virtuosi che da cave, discariche, paludi, siti militari o industriali sono state trasformate in oasi naturalistiche, parchi agricoli, luoghi di aggregazione, come ad esempio in Lombardia, l'oasi di Foppe di Trezzo che un tempo era una cava d'argilla e oggi invece è un' area naturalistica; nel Veneto abbiamo l'esempio di Forte Marghera, un tempo era un sito militare, oggi è un parco pubblico con numerosi edifici storici e sede di diverse associazioni, e attività di ristorazione<sup>2</sup>, ma questo verrà approfondito nel capitolo successivo. Nel Lazio, il museo d'arte contemporanea MACRO è ospitato in quelli che agli inizi del novecento erano gli stabilimenti

---

<sup>1</sup> American Folk Art Museum, un piccolo gioiello di architettura dalla preziosa facciata di 67 pannelli in lega di bronzo, edificio peraltro ancora giovane (ha 12 anni ed ancora in buone condizioni), essendo stato inaugurato soltanto nel 2001; il Moma lo aveva acquisito nel 2011 proprio per allargarsi, costringendolo a trasferirsi nella sede di Lincoln Square, Midtown Manhattan, tra la Columbus Avenue e la Sessantaseiesima Strada.

<sup>2</sup> <http://www.chefuturo.it/2012/09/come-recuperare-gli-edifici-abbandonati-e-magari-darli-a-una-startup>



industriali della birreria Peroni nei pressi di Porta Pia nel quartiere Nomentano<sup>1</sup>. In Campania, a Napoli, il parco “Lo Spicchio”, dove prima venivano abbandonati i rifiuti, oggi è diventato uno spazio urbano con laboratori didattici. In Emilia-Romagna un'altra realtà da prendere in considerazione è il MAMbo, museo d'arte moderna di Bologna. La storia del MAMbo è legata a quella della Galleria d'arte Moderna di Bologna (Gam), che iniziò la sua attività nel 1975 con la progettazione degli spazi ad opera dell'architetto Leone Pancaldi. Questo progetto nacque negli anni Sessanta in un clima di forte cambiamento e vivacità culturale che investì la città di Bologna. Verso la seconda metà degli anni novanta, l'architetto Aldo Rossi iniziò un progetto di recupero urbanistico e di riqualificazione di un'area successivamente chiamata la Manifattura delle Arti, dove hanno trovato sede varie istituzioni impegnate nel campo culturale come la facoltà del DMS che trovò spazio nell'ex Manifattura Tabacchi, la Cineteca che trovò spazio nell'ex Macello<sup>2</sup> e qui si decise di creare una nuova sede per la collezione della Galleria d'Arte Moderna, per l'appunto il MAMbo.

I casi citati fino ad ora ci fanno capire che gli edifici che vengono abbandonati dalla nostra società (fabbriche, stazioni, porti, capannoni industriali, ecc.) sono molto differenti da quelli abbandonati dal passato: castelli, palazzi signorili, ville e residenze; ma “tutti occupano parti strategiche nel tessuto della città e possono costruire veri e propri cardini urbanistici”<sup>3</sup>. Questi edifici se tutelati e valorizzati come gli edifici storici possono essere riconvertiti in spazi museali ed espositivi, diventando luoghi di cultura e di incontro volti alla conservazione e valorizzazione delle opere d'arte. La riqualifica comporta in molti casi un miglioramento qualitativo della città: nuovi spazi possono essere riconquistati e tolti al degrado, innescando nuove dinamiche culturali ed economiche, dando il via a quella che può essere definita la quinta erre, cioè la “revitalizzazione”.

Questi esempi italiani, che non sono da meno di quelli internazionali, dimostrano che anche in Italia esiste la cultura del recupero, poiché dal dopoguerra ad oggi abbiamo accumulato una gran quantità di edifici, che non sempre hanno una valore storico, culturale ed economico. Purtroppo si è visto che il loro recupero è difficile da realizzare poiché i progetti che vengono varati tengono in considerazione solo beni di alto valore immobiliare, storico o culturale come

---

<sup>1</sup> Cfr. A. M. Rachelli, *Recupero edilizio e archeologia industriale. La fabbrica della birra Peroni a Roma (1901-1992)*, Marsilio, Venezia 1993.

<sup>2</sup> Per un maggior interesse del progetto di riqualificazione del recupero urbanistico dell'area, vedi *Manifattura delle arti. Ex manifattura tabacchi*, a cura di Andrea Mari, Argelato 2009; <http://www.chefuturo.it/2012/09/come-recuperare-gli-edifici-abbandonati-e-magari-darli-a-una-startup>

<sup>3</sup> A. Huber, *Il museo italiano, La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Edizioni Lybra Immagini, Milano 1997, cit. p.25.

è scritto nell'art 10<sup>1</sup>, che definisce i beni culturali e nell'art.2 del Codice dei beni culturali e del paesaggio, che da una definizione di patrimonio culturale<sup>2</sup>. Inoltre anche la stessa Costituzione Italiana tra i principi fondamentali afferma che: "la Repubblica tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione"<sup>3</sup>. Queste normative ci dimostrano che esistono delle lacune nelle normative in materia di recupero, in quanto non tiene conto degli edifici moderni del Novecento. Forse proprio l'esigenza di una nuova definizione di patrimonio culturale, ha fatto sì che il Governo italiano il 28 febbraio 2013 firmasse la Convenzione, presso l'ufficio del Segretario Generale a Strasburgo<sup>4</sup>. Inoltre la Convenzione di Faro ha introdotto un nuovo concetto di "comunità patrimoniale" nell'art.2b:" un insieme di persone che attribuiscono valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale che esse desiderano sostenere e trasmettere alle generazioni future, nel quadro di un'azione pubblica"<sup>5</sup>. Questa definizione comprende quindi gruppi aperti, temporanei o permanenti, che possono essere più o meno spontanei e non necessariamente accomunati dai classici parametri come la cittadinanza, l'etnia, la professione, la classe sociale, la religione, ma piuttosto uniti dagli stessi interessi e obiettivi. Inoltre possono essere gruppi locali, regionali, nazionali e sovranazionali<sup>6</sup>. Tale definizione è importante, perché tiene in considerazione le persone, i cittadini che sono gli attori principali in una società democratica. Infatti grazie alla Convenzione di Faro nascono numerose organizzazioni o associazioni che si impegnano nell'applicazione e diffusione dei suoi principi, tra queste ricordiamo la cooperativa *Hôtel du Nord* a Marsiglia e a Venezia l'associazione "*Faro Venezia*"<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Art.10: "Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico". Codice dei Beni culturali e del paesaggio, Cfr. M. Giampieretti, *Diritto dei Beni culturali, Appunti e materiali*, p.145.

<sup>2</sup> Art.2 : "il patrimonio culturale è costituito dai beni culturali e dai beni paesaggistici", Codice dei Beni Culturali e del paesaggio, Cfr. M. Giampieretti, *Diritto dei Beni culturali, Appunti e materiali*, p.142. Le due normative sono correlate tra di loro nel punto 2 dell'art.2.

<sup>3</sup> Costituzione della Repubblica Italiana, art.9, 2°comma.

<sup>4</sup> <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2013/3/115808.html>; l'elenco aggiornato delle firme e delle ratifiche può essere consultato sul sito:

<http://conventions.coe.int/Treaty/Commun/ChercheSig.asp?NT=199&CM=8&DF=&CL=ENG>

<sup>5</sup> <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>, Nota 25: Durante la redazione del testo della Convenzione, un acceso dibattito ha riguardato l'uso del termine "comunità" nelle due versioni ufficiali, inglese e francese: il termine francese *communauté*, infatti, ha un significato giuridico più preciso dell'inglese *community*, che designa "*a group of individuals who are naturally associated by some factor such as place of residence, historic events or simply because they choose to associate in a common cause*". Così, N. Fojut, *op. cit.*, pag. 20.

<sup>6</sup> <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>, nota 26:*Explanatory Report, Article 2 - Definitions*

<sup>7</sup> <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>, nota 28: Per maggiori informazioni, si rinvia al sito della cooperativa *Hôtel du Nord*, <http://hoteldunord.coop>. È comunque interessante notare l'impegno attivo delle collettività locali nell'attuazione dei principi della Convenzione di Faro, nonostante la Francia non sia ancora tra i paesi firmatari; nota 29: Sulla comunità patrimoniale veneziana esiste il sito [www.unfaropervenezia.eu](http://www.unfaropervenezia.eu).

Fortunatamente in Italia esistono già diverse associazioni che si sono occupate della questione del recupero e lottano per salvaguardare il paesaggio e il patrimonio culturale, qui cito solo alcune delle più importanti associazioni, mentre nel capitolo 4.3 si analizzeranno le piccole comunità locali. Quelle che hanno avuto un ruolo determinante sono: l’Ancsa (Associazione Nazionale Centri Storico-Artistici) e il Fai (Fondo Ambiente Italiano). La prima nata nel 1960, si è impegnata nella stesura di principi per la salvaguardia e il risanamento dei centri storici, e a definire con la Carta di Gubbio del 1961 gli intenti per perseguire tale salvaguardia. Favorì massicci interventi di riuso negli anni Settanta, facendo riconoscere il centro storico come bene economico, in cui tessuto edilizio e sociale coesistono. Ideò un progetto di recupero, chiamato “Progetto della città esistente” che si configura con la Carta di Gubbio del 1990, esteso al livello urbano, capace di integrare centro storico e periferia, città e territorio, attraverso interventi di recupero degli edifici antichi e contemporanei.

Il Fai invece è una Fondazione privata senza scopo di lucro riconosciuta dallo Stato, che dal 1975 promuove concretamente una cultura di rispetto della natura, dell’arte, della storia e delle tradizioni d’Italia, poiché sono parte fondamentale delle nostre radici e della nostra identità. La Fondazione possiede dimore storiche, castelli di grande bellezza, collezioni d’arte, biblioteche e giardini storici che sono stati acquisiti per donazione, eredità o comodato. Si impegna quotidianamente a tutelare e valorizzare il patrimonio artistico e naturalistico italiano, intervenendo sul territorio attraverso il restauro e tenendo aperto al pubblico i vari siti. Infatti, una volta all’anno il Fai organizza due giornate alla riscoperta dei tesori dispersi in Italia, promuove numerose manifestazioni ed eventi culturali, in modo da avvicinare, educare e sensibilizzare la popolazione all’arte e alla cultura; inoltre cerca di favorire il turismo italiano organizzando pacchetti turistici, dove vengono indicati tutti i palazzi, ville ed edifici che hanno subito l’intervento di restauro grazie al Fai e che possono essere visitati. Questa fondazione vive grazie alla fedeltà dei suoi aderenti e agli aiuti generosi di molti privati e di numerose Società ed Enti italiani e stranieri<sup>1</sup>.

Un’altra associazione che lavora attivamente su queste tematiche è il WWF Italia, che ha da poco lanciato una grande campagna di sensibilizzazione al recupero del territorio italiano per i cittadini e le amministrazioni, redigendo il report “Riutilizziamo l’Italia 2013” con il supporto di docenti ed esperti di urbanistica. Il report del WWF, è il primo testo che affronta le tematiche e le problematiche del riuso e dell’abbandono presenti oggi nel nostro Paese, facendone un quadro il più possibile completo. Esso si presenta come un riferimento importante sotto il profilo culturale e operativo, dove vengono raccolte una serie di riflessioni,

---

<sup>1</sup> <http://www.fondoambiente.it/>

che evidenziano le criticità normative e urbanistiche che rendono difficile le operazioni di recupero.

Grazie a questo movimento, le comunità locali possono riappropriarsi del proprio territorio, ricostruendo lo spazio in cui vivono e riscoprendo la bellezza del territorio. Questa azione di riqualifica dell'ambiente e del paesaggio, che favorisce il riuso di manufatti esistenti, può avere una grande valenza ambientale, sociale ed economica ed inoltre può creare anche nuovi posti di lavoro in questo periodo di crisi.

Purtroppo come abbiamo visto ancora oggi le norme non sono ancora adeguate per intraprendere queste azioni di recupero; si sente quindi la necessità di ideare nuove norme che favoriscano un modello economico virtuoso che abbia come obiettivi la ricomposizione di paesaggio degradato e che incoraggi lo sviluppo di iniziative sociali<sup>1</sup>.

Inoltre si sente l'esigenza di creare una nuova figura di professionista che sia in grado di recuperare gli aspetti di ricchezza materiale e culturale di sedimenti del presente e del passato, individuando progetti di riuso che applichino tecniche di conservazione volti a valorizzare gli spazi, partendo dal presupposto che una struttura del XIX secolo o del XX secolo non ha meno importanza di un'opera ad esempio medievale o di qualsiasi altra epoca antica<sup>2</sup>.

Pensare al paesaggio e all'ambiente come ad un connubio di elementi naturali e culturali, fa sì che i pubblici poteri si mettano in discussione e riconsiderino che una corretta "politica del paesaggio" debba tenere in considerazione sia il territorio, l'ambiente, che la vita dell'uomo contemporaneo. Per una corretta politica i pubblici poteri devono essere in grado di formulare degli orientamenti fondamentali, dei principi generali e delle scelte strategiche che servano da guida alle decisioni relative alla salvaguardia, alla gestione e alla pianificazione del paesaggio, organizzando norme e provvedimenti legislativi che consentano di controllare il progetto (architettonico o infrastrutturale), di valutarne l'impact factor e di verificarne i relativi interventi<sup>3</sup>.

Il primo provvedimento legislativo che, si interessò in qualche maniera di salvaguardia del paesaggio è stata la Legge Merloni<sup>4</sup>, che venne chiamata così perché prende il nome da Francesco Merloni (Ministro dei Lavori Pubblici nel Governo Ciampi). Essa venne definita

---

<sup>1</sup> <http://www.chefuturo.it/2012/09/come-recuperare-gli-edifici-abbandonati-e-magari-darli-a-una-startup>

<sup>2</sup> G. Callegari, G. Montanari (a cura di), *Progettare il costruito. Cultura e tecnica per il recupero del patrimonio architettonico del XX secolo*, Franco Angeli, Milano 2001, pp.11, 21, 23, 44, 47-48.

<sup>3</sup> A. Giordano, C. Zanchetta (a cura di), *Per un codice del progetto nel paesaggio*, in *Frames. Frammenti di Architettura e del paesaggio*, Libreria Cortina, Padova, 2006, pp.9-13.

<sup>4</sup> La legge Merloni (legge n. 109 dell'11 febbraio 1994 "Legge quadro in materia di lavori pubblici", veicolato dal Decreto P.R. n.554 del 29 luglio 1999). Il 12 aprile 2006 la Legge Merloni è stata abrogata e sostituita dal D.Lgs. 163/2006 (*Codice dei contratti pubblici relativi a lavori, servizi e forniture in attuazione delle direttive 2004/17/CE e 2004/18/CE*), pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale n. 100 del 2 maggio 2006.

come legge di riforma economico e sociale con contenuti vincolanti anche nelle normative in tema di lavori pubblici regionali e locali.

Altro provvedimento importante a livello regionale è la pianificazione territoriale regionale che si impegna a "proteggere e disciplinare il territorio per migliorare la qualità della vita in un'ottica di sviluppo sostenibile e in coerenza con i processi di integrazione e sviluppo dello spazio europeo, attuando la Convenzione europea del Paesaggio, contrastando i cambiamenti climatici e accrescendo la competitività". Essa si esplicita nel Piano Territoriale Regionale di Coordinamento (PTRC), che costituisce il quadro di riferimento per la pianificazione locale, in conformità con le indicazioni della programmazione socio-economica (Piano Regionale di Sviluppo). Il PTRC delinea gli obiettivi e le linee principali di organizzazione del territorio regionale, le strategie e le azioni per la loro realizzazione. In particolare questo strumento disciplina le forme di tutela, valorizzazione e riqualificazione del territorio<sup>1</sup>.

Nelle analisi che seguiranno, ho tenuto in considerazione il Piano territoriale Regionale di Coordinamento del Veneto, e lo Statuto del Veneto<sup>2</sup>, in quanto il Veneto costituisce un punto di riferimento di grande importanza per tutto il Paese, sia per il suo straordinario patrimonio ambientale, storico e culturale, e sia perché è una delle regioni che si è adeguata meglio alle nuove sfide della modernizzazione. Inoltre il territorio veneto non è solo l'esito di un accelerato processo di sviluppo della produzione e degli insediamenti, ma anche della stratificazione plurisecolare di valori culturali. Il Piano territoriale Regionale di Coordinamento è in conformità con le indicazioni della programmazione socio-economica (Piano Regionale di Sviluppo) e predispone gli strumenti di pianificazione territoriale, secondo le indicazioni previste dalla legge urbanistica regionale del 23 aprile 2004, n.11.

La Regione Veneto per poter essere più efficiente redige un nuovo PTRC, che sia in grado di interpretare i cambiamenti avvenuti sia a livello economico, sociale (aumento demografico, diversità culturali), e ambientale (inquinamento, sviluppo edilizio) e che sia di offrire una

---

<sup>1</sup> Con deliberazione di Giunta Regionale n.372 del 17 febbraio 2009 è stato adottato il nuovo Piano Territoriale Regionale di Coordinamento ai sensi della legge regionale(L.R.) 23 aprile 2004, n.11 (artt.25 e 4). Con deliberazione della Giunta Regionale n.427 del 10 aprile 2013 è stata adottata la variante parziale al Piano Territoriale Regionale di Coordinamento (PTRC2009) per l'attribuzione della valenza paesaggistica (pubblicata nel Bollettino ufficiale n. 39 del 3 maggio 2013), <http://www.regione.veneto.it/web/ambiente-e-territorio/ptrc-variante-adozione>

<sup>2</sup> Statuto del Veneto approvato con l.r. stat. 17 aprile 2012, ta tenere in considerazione 8.1 dice:... "opera per assicurare la conservazione e e il risanamento dell'ambiente, attraverso un governo del territorio volto a tutelare l'aria, la terra, l'acqua, la flora e la fauna quali beni e risorse comuni"; e il 8.3 che dice: "La Regione, consapevole dell'instimabile valore del patrimonio storico, artistico, culturale e linguistico del Veneto e di Venezia, si impegna ad assicurarne la tutela e la valorizzazione ed a diffonderne la conoscenza nel mondo."

prospettiva per il futuro: individuando una serie norme e di progetti, volte alla tutela e valorizzazione dell'ambiente e del paesaggio<sup>1</sup>.

Per poter comprendere meglio la differenza del recupero tra edifici moderni dismessi ed edifici di valore storico-culturale, mi sono avvalsa della suddivisione fatta dalla studiosa Adachiara Zevi, la quale suddivide tre macro categorie che si differenziano principalmente per la loro funzione finale. La prima categoria riguarda le strutture come palazzi, ville e residenze signorili che dopo un restauro, vengono adibite ad ospitare una collezione di opere, diventando veri e propri musei. La seconda categoria comprende tutti gli edifici o le aree industriali che vengono recuperate per ospitare rassegne culturali temporanee, spazi espositivi e luoghi di incontro. Nella maggior parte dei casi questi spazi espositivi vengono trasformati dagli artisti stessi che realizzano le loro installazioni e le loro opere proprio in simbiosi con l'ambiente che le ospiterà. La terza categoria, infine, riguarda le aree industriali come ex miniere, fabbriche abbandonate e magazzini portuali, che vengono trasformate in musei dell'industria e delle attività lavorative<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Da tenere in considerazione l'Allegato B3, Documento per la pianificazione paesaggistica comprendente: ambiti di paesaggio, quadro per la ricognizione dei beni paesaggistici, atlante ricognitivo, sistemi di valori, i siti patrimonio dell'Unesco, le Ville Venete, le Ville del Palladio, Parchi e giardini di rilevanza paesaggistica, forti e manufatti difensivi, archeologia industriale, architetture del Novecento.

<sup>2</sup> A. ZEVI, Architettura all'arte, in Lotus International, n.113, 2002, p.18.

### **3 Il caso del MAMbo, Museo d'arte moderna di Bologna**

Gli esempi di recupero, restauro e riqualificazione citati nel paragrafo 2.4, dimostrano che una buona collaborazione tra pubbliche amministrazioni, locali, regionali, nazionali, e il coinvolgimento di studiosi e privati è indispensabile per attuare un buon piano di intervento, sia che si tratti di edifici di valore storico-culturale (palazzi, ville, forti militari, ecc), sia che si tratti di edifici moderni (fabbriche abbandonate, ex macelli, magazzini, ecc.). Attuare però il recupero di spazi in disuso o di aree abbandonate, per nuove funzioni trova molte difficoltà in quanto necessita di un piano tecnico e culturale che sia in grado di affrontare interventi sempre più complessi e soprattutto di normative moderne che disciplinino il restauro e il recupero, ma non solo<sup>1</sup>.

Purtroppo però si è visto che il recupero e quindi anche il restauro degli edifici moderni del Novecento è difficile da realizzare poichè i progetti che vengono varati tengono in considerazione solo beni di alto valore immobiliare, storico o culturale come è scritto nell'art. 10<sup>2</sup> del Codice dei Beni culturali e del paesaggio: “Sono beni culturali le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnoantropologico”.

Comunque per attuare un buon piano di riqualificazione è importante che le pubbliche amministrazioni locali e regionali, devono saper valutare cosa sia meglio restaurare, tenendo in considerazione sia le teorie tecniche e le normative esistenti in materia di restauro e recupero, ma devono anche considerare le idee dei cittadini, al fine di restituire alla comunità un bene che sia godibile ed usufruibile.

Il caso del MAMbo che sto per trattare, in cui ho svolto un periodo di tirocinio, sembra proprio rispecchiare queste mie considerazioni, in quanto ha coinvolto diversi attori, che si sono impegnati, attuando un piano di riqualificazione di un quartiere nel rispetto architettonico e funzionale degli edifici coinvolti, ma soprattutto nel rispetto del territorio e della comunità bolognese. Il progetto ha rappresentato un impegno notevole, soprattutto per l'ampiezza e la complessità dei diversi interventi necessari, per la rilevanza assegnata all'area e per la necessità di rispondere alle esigenze della comunità, ma sembra essere riuscito. L'intervento di riqualificazione dell'area ex Manifattura Tabacchi e di recupero degli edifici è

---

<sup>1</sup> Alcune fonti in materia di restauro: Carta Italiana del restauro 1932, Carta di Venezia 1964, Carta del restauro 1972, <http://www.arch.unige.it/did/l2/architettura/terzo0809/teostoriaesta/pdf/17b.pdf>

<sup>2</sup> Art.10: Codice dei Beni culturali e del paesaggio, Cfr. M. Giampieretti, Diritto dei Beni culturali, Appunti e materiali, p.145.

il risultato di un impegno, preso tra il comune di Bologna e l'Università degli Studi, regolato da un accordo di programma sottoscritto il 16 aprile 1998 dal Comune, dal Ministero dei Lavori Pubblici, dalla Regione, dalla Provincia e dall'Università, con il contributo finanziario della Regione Emilia-Romagna. Successivamente le istituzioni coinvolsero anche dei privati, tra cui la Finanziaria Bologna Metropolitana, incaricata per la progettazione esecutiva e per la realizzazione di questo grande polo culturale<sup>1</sup>. Questo progetto sembra proprio rispecchiare il Piano di riqualificazione urbana, voluto dalla Regione- Emilia-Romagna che: “promuove la riqualificazione delle città, i centri storici e i quartieri, per combattere il degrado edilizio, urbanistico e sociale, opera per rigenerare i tessuti urbani consolidati creando nuove relazioni, rivalutando la quantità e la qualità degli spazi pubblici per offrire nuovi spazi di vita sociale”<sup>2</sup> Gli obiettivi prefissati dalla Regione Emilia-Romagna sono in linea con il concetto di recupero che ritroviamo nell'art.135c del Codice dei beni culturali e del paesaggio: “al recupero e alla riqualificazione degli immobili e delle aree compromessi o degradati, al fine di reintegrare i valori preesistenti, nonché alla realizzazione di nuovi valori paesaggistici coerenti ed integrati”, infatti la Regione promuove il recupero dei beni d'interesse storico-artistico e la qualità architettonica e paesaggistica del territorio<sup>3</sup>.

Tra gli edifici restaurati, il MAMbo, è uno degli esempi più riusciti, che da Forno del Pane è diventata sede della Galleria di Arte Moderna di Bologna, che ora fa parte dell'Istituzione Bologna Musei (un ente pubblico comunale). Il progetto di recupero e di trasformazione nella nuova sede del MAMbo prende avvio nella seconda metà degli anni Novanta e segue diverse fasi: demolizione, recupero e consolidamento strutturale, nuova costruzione degli spazi interni. Secondo Mattia Miani, consulente per la responsabilità sociale di Coop Costruzioni, i lavori di restauro hanno richiesto capacità tecniche notevoli e coinvolto quasi cento lavoratori, in quanto i lavori di ricostruzione sono partiti quasi da zero, cercando sempre di interpretare funzionalmente i dettagli architettonici e decorativi della struttura originale, riuscendo a creare un equilibrio tra antico e moderno, avendo sempre cura di rispettare e valorizzare le caratteristiche architettoniche preesistenti<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> A. Mari(a cura di), *Manifattura delle Arti: Ex Manifattura Tabacchi*, in *Bologna che cambia*, Minerva, Argelato 2009, pp. 8-9 (Federico Castellucci, Presidente Finanziaria Bologna Metropolitana SpA).

<sup>2</sup> <http://territorio.regione.emilia-romagna.it/riqualificazione-urbana>

<sup>3</sup> Legge regionale 15 luglio 2002, n.16 Norme per il recupero degli edifici storico-artistici e la promozione della qualità architettonica e paesaggistica del territorio, vedi sito <http://territorio.regione.emilia-romagna.it/riqualificazione-urbana/promozione-della-qualita-architettonica/promozione-della-qualita-architettonica>

<sup>4</sup> A. Mari(a cura di), *Manifattura delle Arti: Ex Manifattura Tabacchi*, in *Bologna che cambia*, Minerva, Argelato 2009, pp. 14-15.



### 3.1 Un po' di storia: Riqualificazione dell'area ex Manifattura Tabacchi

A nord-est del centro storico di Bologna, antica città di origine etrusca (Felsinea) e romana (Bononia)<sup>1</sup>, si trova l'area conosciuta dai bolognesi come ex Manifattura Tabacchi. L'area fu abitata già in epoca etrusca e romana, e abbandonata in seguito al crollo dell'Impero e successivamente durante la crisi del periodo altomedievale. Dopo secoli di abbandono, alcuni ritrovamenti testimoniano che dopo l'anno Mille, questa zona ricominciò a ripopolarsi, tanto che tra il XII e XIII secolo, l'aumento demografico spinse molti a stabilirsi al di là della seconda cerchia di mura, quella detta dei "torresotti". Così l'antica città di Bononia si trovò circondata da numerosi borghi, che furono poi inglobati all'interno della terza cerchia muraria, costruita a partire dalla seconda metà del Duecento e ultimata solo nel secolo successivo. Dopo la costruzione di queste mura, il boom demografico iniziò ad arrestarsi, fino ai primi del Novecento. A partire da questo periodo si stabilirono diversi monasteri, il più importante fu quello delle suore domenicane di Santa Maria Nuova, che favorirono lo sviluppo demografico. I monasteri aumentarono il prestigio dell'area, ma fu con l'apertura del canale di Reno e quella del Cavaticcio che si favorì l'insediamento di numerosi stabilimenti industriali, che utilizzavano l'energia prodotta dall'acqua per azionare le macchine (mulini, cartiere, segherie e filatoi). Lo sviluppo economico bolognese fu favorito anche dalla costruzione del porto Naviglio alla metà del XVI secolo, che permise un commercio più sicuro, poiché le barche cariche di merci ( grano, riso, legname, seta e stoffe) potevano entrare dentro le mura. Tra la metà del Cinquecento e la fine del Settecento, quindi vi fu un periodo di grande prosperità economica, tanto che quest'area diventò l'epicentro portuale, mercantile e manifatturiero della città. Questa prosperità finì tra la fine del Settecento e la metà del secolo successivo, con l'abbandono delle porto e degli opifici. Fortunatamente per affrontare la crisi venne fatto costruire la Manifattura Tabacchi, struttura che comprendeva gli opifici, il Forno e il Macello, che in breve tempo diventò il punto nevralgico dell'economia bolognese e offrì lavoro a migliaia di bolognesi. Nel dopoguerra invece ci fu un'interruzione del processo di trasformazione dell'area, previsto dai Piani Regolatori del 1889 e del 1937, per investire tutto nella ricostruzione delle città danneggiate dai bombardamenti. Così gli opifici, il Forno e il Macello furono trasferiti o chiusi, determinando un progressivo abbandono delle attività artigianali ed industriali e innescando diffusi fenomeni di degrado. Nei primi anni '60 la Manifattura Tabacchi venne trasferita nella periferia della città, dando modo così alle autorità

---

<sup>1</sup> V. Lugani (a cura di), *Emilia-Romagna*, in *Meravigliosa Italia*, Enciclopedia delle Regioni, Edizioni Aristeia; Milano 1983, pp.70-75.

locali di pensare a una riqualificazione e a un riutilizzo dell'area. Inizialmente l'idea era quella di realizzare il Centro Direzionale di Bologna, secondo una politica di edificazione intensiva e di accentramento delle funzioni. Fortunatamente questa prospettiva fu abbandonata, grazie all'intervento dei cittadini, che convinsero l'Amministrazione della necessità di dotare la città di strutture pubbliche e parchi urbani.

Questa scelta fu consolidata dal piano per il centro storico del 1969, che permise di acquisire come patrimonio pubblico le aree e gli edifici compresi nell'area, denominata ex Manifattura Tabacchi, che comprendeva diverse aree ed immobili sia privati che del Comune. Tra gli anni 1982 e 1987 il Comune di Bologna, acquisì gran parte dei terreni e degli immobili di privati e dell'Azienda dei Monopoli di Stato, in modo da poter attuare la riqualificazione dell'area. Così tra gli anni 1983 e il 1984 l'Amministrazione promosse un concorso pubblico di idee, per individuare possibili progetti con il tema del parco urbano della Manifattura, in modo da creare un progetto di integrazione tra verde e costruito. Parteciparono 130 architetti, ma il progetto vincitore fu quello di Ludovico Quaroni<sup>1</sup>, il quale riuscì a interpretare meglio le esigenze, riuscendo a trovare un equilibrio tra verde e l'impianto urbanistico<sup>2</sup>.

### **3.2 Il Piano di Riqualificazione**

L'area ex Manifattura Tabacchi, oggi denominata Manifattura delle Arti, ha subito un programma di riqualificazione urbana che ha trasformato una intera area di 100.000 mq nel centro di Bologna, in una sorta di "cittadella della cultura": luogo di ricerca, didattica e produzione culturale. Il progetto Manifattura delle Arti comprende: Cineteca Comunale, Dipartimento di discipline della comunicazione, Museo d'arte moderna, Porta Lama, isolato del Castellaccio, servizi per i cittadini come scuole d'infanzia, parco pubblico "11 settembre 2001", parco Cavaticcio, e centro sociale per anziani (nella Salara), cinema Lumiere, laboratori teatro e parcheggio<sup>3</sup>.

Tutta la fase di restauro e riqualificazione iniziò, quando l'Amministrazione decise di elaborare un nuovo Piano regolatore (PRG85) che identificò l'area ex Manifattura Tabacchi come "zona speciale", da riqualificare secondo un Progetto Urbano Unitario. Il progetto

---

<sup>1</sup> Ludovico Quaroni (Roma, 28 marzo 1911 – Roma, 22 luglio 1987) è stato un urbanista, architetto, saggista e docente universitario italiano.

<sup>2</sup> A. Mari(a cura di), *Manifattura delle Arti: Ex Manifattura Tabacchi*, in *Bologna che cambia*, Minerva, Argelato 2009, pp.120-121.

<sup>3</sup> A. Mari(a cura di), *Manifattura delle Arti: Ex Manifattura Tabacchi*, in *Bologna che cambia*, Minerva, Argelato 2009, pp.8-9.

coinvolse il centro storico, per un Sistema Istituzionale e Culturale integrato, costituito da diversi Poli: il Polo per l'Arte Antica (la Pinacoteca, l'Accademia, l'Orto Botanico); il Polo per lo Spettacolo (l'Arena del Sole, lo Sferisterio, la Montagnola, la Piazza VIII Agosto ed il Teatro Manzoni); il Polo per il Parco Urbano di Piazza Maggiore di cui fanno parte il Sistema delle Piazze e dei Musei; e il Polo delle Arti visive e contemporanee che comprende le aree e gli edifici della ex Manifattura Tabacchi.

Nella prospettiva di attuare il recupero del Polo delle arti visive e contemporanee, gli uffici comunali intrapresero i primi studi sull'area, che prevedevano il restauro e il recupero morfologico e architettonico degli edifici storici, al fine di destinarli ad attività museali, espositive, didattiche e culturali. Così con il contributo dell'Università, che concesse alcune aree, si iniziarono i primi interventi di riqualifica e di restauro del Mulino Tamburi della Salara e della Manifattura Tabacchi su via Riva di Reno. Ma inizialmente le sole risorse di Comune ed Università non erano sufficienti a realizzare questo progetto. Fortunatamente entrarono in vigore la Legge 179/92 sulla riqualificazione urbana e altri decreti e leggi regionali, che prevedevano un cofinanziamento per programmi che avessero come obiettivo la riqualificazione di aree urbane degradate, sulla base di proposte pubblico-private. Queste normative permisero di articolare un Programma di Riqualificazione più ampio, che coinvolse anche i privati. Così gli interventi e i finanziamenti sia pubblici che privati contribuirono alla realizzazione della Manifattura delle Arti.

Per elaborare il piano di riqualificazione fu chiamato l'architetto Aldo Rossi, il quale ideò un progetto di riuso, che secondo una politica del recupero, attenta alla conservazione e valorizzazione degli edifici storici, restituì alla città un'area che dal XVI al XVIII secolo fu l'epicentro portuale, mercantile e manifatturiero.

Il Piano, secondo il progetto dell'architetto, individuò all'interno dell'area Manifattura Tabacchi tre distinti sub-comparti diversi tra loro dal punto di vista storico, strutturale, morfologico e orografico. Il comparto preso in analisi è quello delimitato dalle vie Don Minzoni, Mura di Porta Lama, Azzo Gardino, largo del Lavoro. Qui si trovano il Canale Cavaticcio la darsena e il porto bentivolesco, la Dogana Magazzini del Sale, il Macello e il Forno del Pane e diversi edifici industriali dismessi. Per questo sub-comparto il piano prevedeva:

- a- la riapertura del Cavaticcio e l'installazione della turbina per la produzione di energia elettrica.
- b- il ripristino archeologico dei resti del porto rinascimentale.
- c- la realizzazione del parco pubblico Cavaticcio,

- d- il recupero dell'ex Forno del Pane da destinare a Museo d'arte moderna
- e- il recupero dell'ex Macello per esposizioni temporanee, biblioteca specializzata, cinema d'essai(Lumiere), atelier del Dipartimento di musica e Spettacolo per cinema, teatro, musica e servizi di recupero.
- f- il recupero dell'ex Mulino Tamburi per il Dipartimento di Discipline della Comunicazione.
- g- la realizzazione di aule didattiche e attrezzature sportiva.
- h. la realizzazione di un complesso integrato scolastico costituito da scuola materna ed asilo nido<sup>1</sup>.



Fig.1 Facciata esterna del museo



Fig.2 Lato che guarda il parco Cavaticcio

---

<sup>1</sup> A. Mari (a cura di), *Manifattura delle Arti: Ex Manifattura Tabacchi*, in *Bologna che cambia*, Minerva, Argelato 2009, pp.122-126.



Fig.3 Parco pubblico del Cavaticcio



Fig.4 Particolare dei camini originari



Fig.5 Parco pubblico 11 settembre 2001

### 3.3 Da Forno del Pane a Museo d'arte moderna e contemporanea

“è forse il destino che lega la vita dell'uomo alla necessità del pane e dell'arte. È forse anche il destino di questo fabbricato”<sup>1</sup>

Originariamente quella che oggi è la nuova sede della Galleria di Arte Moderna di Bologna (MAMbo), era un Forno del pane. Il Forno venne costruito nel 1916 per volontà del sindaco Zanardi e successivamente ampliato nel 1928-29 al fine di dotare la città di un panificio comunale per la produzione e la vendita del pane a prezzi popolari, per assolvere alle difficoltà di approvvigionamento dei cittadini nel corso della prima guerra mondiale. All'interno del forno si trovavano 10 forni a vapore per una superficie di cottura di dodici metri quadri per forno, struttura davvero considerevole<sup>2</sup>.

Nel 1940 lo stabile venne ampliato per ospitare l'Ente Autonomo dei Consumi fino alla sua chiusura avvenuta nel 1958.

Nel corso degli anni il Forno subì diverse trasformazioni, fino al recupero definitivo che lo trasformò in Museo. Il restauro dell'edificio è stato l'ultimo grande progetto che ha concluso il piano di riqualificazione urbanistica per la creazione del Distretto della Manifattura delle Arti. Il progetto di restauro fu realizzato dall'architetto Aldo Rossi per volere del Comune di Bologna tramite la società Finanziaria Bologna Metropolitana con la collaborazione dello Studio Associati di Milano.

I lavori per la trasformazione del Forno del Pane nella sede della Galleria di Arte Moderna è quindi uno degli esempi più riusciti, in cui capacità tecniche e duro lavoro furono i principi seguiti dall'impresa Coop Costruzioni. I lavori di ristrutturazione, restauro, e rifacimento dell'impiantistica (quest'ultima seguita dalla cooperativa bolognese, la CIAB) iniziarono il 16 marzo 2005 per concludersi il 14 novembre 2006. Subito dopo iniziarono i lavori per la predisposizione della libreria e del ristorante all'interno della galleria che si conclusero il 22 aprile 2007, proprio in prossimità dell'inaugurazione al pubblico il 5 maggio dello stesso anno. I lavori di ristrutturazione furono molto difficili, in particolar modo quelli della facciata storica che guarda via Don Minzoni, ricostruita completamente. La difficoltà sta nel fatto che i lavori partivano quasi da zero, cercando di essere sempre fedeli ai progetti e ai dettagli architettonici della struttura originale. Il lavoro di restauro dell'opera ha inoltre comportato

---

<sup>1</sup> R. Scatista ( a cura di), *MAMbo al Forno del pane. Immagini di Raffello Scatista dal cantiere del Museo d'Arte Moderna di Bologna*, Skira, Milano 2007, (G. Da Pozzo, M. Scheurer, M. Tadini) p.127.

<sup>2</sup> A. Mari(a cura di), *Manifattura delle Arti: Ex Manifattura Tabacchi*, in *Bologna che cambia*, Minerva, Argelato 2009, p.120.

l'utilizzo di diverse tecniche: scalpellatura, demolizione delle parti in cattivo stato di conservazione, perfetta pulitura delle superfici con adeguate attrezzature, ricostruzione di parti di cornici mancanti, raschiatura e pulitura completa della parete, e così via<sup>1</sup>.

Ora il MAMbo è un edificio di tre piani: al piano terra si trovano il Foyer e la Sala ciminiera con ancora i camini originari, e fungono come sede per esposizioni temporanee. Sempre al piano terra si trovano il bar-ristorante, costituita da ambienti semplici e fatta con arredi di riciclo o comprati nei mercatini, e il bookshop. Nel seminterrato si trovano il Dipartimento educativo e la sala conferenze, che guardano il parco Cavaticcio. Al primo piano c'è la collezione permanente del MAMbo e del Museo Morandi, trasferitosi qui nel 2012.

La collezione permanente del MAMbo, inaugurata nel marzo 2008, ospita opere di artisti contemporanei come: Renato Guttuso, Marina Abramović, Ugo Attardi, Giuseppe Penone, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Lucio Fontana, Mario Merz, Zoran Mušič, Luigi Ontani, Gina Pane, Concetto Pozzati, Mimmo Rotella, Mario Schifano, Antoni Tàpies, ecc.

Nel piano di mezzo si trova la biblioteca-emeroteca di arte contemporanea, ricca di un patrimonio librario di oltre 28.000 volumi. Qui si svolgono diverse attività: presentazione di libri, incontri con gli autori e con gli artisti. Negli altri piani si trovano aree di servizio del museo e vari uffici, che a partire dalla fine del 2007 sono diventati sede di una unità operativa stabile che si occupa dei compiti di ufficio stampa, pubbliche relazioni, rispetto e valorizzazione della Corporate Identity e sviluppo e pianificazione marketing.

Il nuovo museo, nato da un edificio storico esistente, è stato appositamente restaurato per accogliere la vecchia Galleria d'arte moderna (Gam), progettata dall'architetto Leone Pancaldi<sup>2</sup> negli anni '70, in un clima di fervida vivacità intellettuale e che originariamente si trovava in Piazza Costituzione.

L'edificio è inserito in una vera e propria cittadella della cultura, nell'area Manifattura delle Arti, un tempo area degradata. Il museo è il risultato di una politica culturale, attuata dall'Amministrazione, che ha avuto la lungimiranza di credere in un questo progetto, grazie anche alla dedizione delle persone coinvolte, tanto da diventare la sede dell'Istituzione Bologna Musei, cioè un ente pubblico comunale dedicata all'arte moderna e contemporanea di cui fanno parte Villa delle Rose, il Museo per la Memoria di Ustica, il Museo Morandi e la Casa di Morandi. Il programma di attività dell'Istituzione Galleria d'Arte Moderna di Bologna si basa su quattro punti:

---

<sup>1</sup> A. Mari (a cura di), *Manifattura delle Arti: Ex Manifattura Tabacchi*, in *Bologna che cambia*, Minerva, Argelato 2009, pp.14-15, [www.mambo-bologna.org/](http://www.mambo-bologna.org/).

<sup>2</sup> Leone Pancaldi (1915-1995), architetto e pittore italiano.

- 1- conservazione e arricchimento del proprio patrimonio con particolare attenzione all'opera di Giorgio Morandi alle pratiche artistiche più innovative dal secondo dopoguerra a oggi;
- 2- valorizzazione delle esperienze artistiche moderne e contemporanee narrate attraverso esposizioni temporanee e permanenti e una pluralità di proposte didattiche;
- 3- diffusione della cultura e il coinvolgimento attivo della cittadinanza, promuovendo collaborazioni con enti locali, organi statali e comunitari, soggetti privati e istituzioni italiane e straniere;
- 4- costruzioni di un sistema di relazioni con gli attori e i fruitori della cultura del territorio come sistema integrato di collaborazioni espresse da vari soggetti, in rispetto delle proprie specificità<sup>1</sup>

L'obiettivi del MAMbo, prefissati da Lorenzo Sassoli de Bianchi sono: acquisizione, conservazione e studio dell'arte contemporanea, oltre che produzione, presentazione e interpretazione delle opere di giovani artisti. Il Museo è sia un centro espositivo ma anche una realtà estremamente viva e dinamica, consapevole di essere un luogo di conservazione e creatività. È quindi una sorta di "fucina culturale" che dialoga con la città, avvicinando il pubblico al mondo dell'arte e della cultura contemporanea, attraverso una serie di attività didattiche ed educative organizzate dal Dipartimento didattico per diverse fasce d'età (dalle scuole materne al pubblico adulto), organizza vari eventi (performance artistiche musicali, incontri con artisti, ecc.), ospita una serie di conferenze e tavole rotonde, e inoltre incentiva la ricerca scientifica<sup>2</sup>.

Tra i musei civici di Bologna il MAMbo viene considerato un esempio di modello di gestione economica virtuosa, gestito dall'Istituzione Galleria d'Arte Moderna di Bologna, con a capo il Direttore Gianfranco Maranielli<sup>3</sup>, il Presidente Lorenzo Sassoli de Bianchi<sup>4</sup> e dal Consiglio d'Amministrazione (Flavio Chiussi, Rita Finzi e Alberto Salvadori), ma fa riferimento all'ente titolare il Comune di Bologna, soprattutto in occasioni di bandi e concorsi. Economicamente il bilancio del MAMbo si regge solo per il 25% da contributi del Comune di

---

<sup>1</sup> Relazione previsionale e programmatica 2011-2013, *Gli Interventi e gli obiettivi delle società partecipate e degli altri enti strumentali*. Documento del Comune di Bologna, Area Affari Istituzionali, Decentrato e città metropolitana (Allegato 3), vedi sito [http://www.comune.bologna.it/media/files/allegato31113\\_1.pdf](http://www.comune.bologna.it/media/files/allegato31113_1.pdf)

<sup>2</sup> A. Mari (a cura di), *Manifattura delle Arti: Ex Manifattura Tabacchi*, in *Bologna che cambia*, Minerva, Argelato 2009, pp.12-13.

<sup>3</sup> Gianfranco Maraniello è un critico d'arte.

<sup>4</sup> Lorenzo Sassoli de Bianchi, noto per la sua reputazione di collezionista d'arte e di innovatore, fu nominato presidente nel 1995. Nel 2009 la carica venne confermata per altri 5 anni. Sassoli de Bianchi formulò un programma che riposizionò il museo in un preciso ruolo culturale, non solo a Bologna ma in Italia. Questo progetto dotò il museo di una nuova sede (l'ex Forno del Pane), di una nuova identità e di un nuovo nome: MAMbo. Tuttavia, l'effetto più importante fu di restringere l'attenzione del museo all'arte sperimentale, una caratteristica rara in Italia.



Bologna e il restante 75% è sostenuto da entrate proprie e da contributi di soggetti esterni (la Regione Emilia-Romagna, la Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, la Fondazione Carisbo e la Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna). Per poter continuare ad essere un'organizzazione sana e vitale anche in tempo di crisi, essa attua una serie di misure contenitive, che vanno dal contenimento dei costi, realizzato attraverso la riduzione e razionalizzazione degli orari, con una conseguente riduzione delle spese di guardiania, a un'aumento del biglietto per la Collezione permanente e per la Collezione Morandi ( il cui numero di visitatori è di 100.514 nel 2010, per la maggior parte turisti)<sup>1</sup>. Oltre ad attuare delle misure contenitive il Mambo per continuare ad essere una realtà sempre dinamica, crea una rete di comunicazione e dialogo con diversi Istituzioni (Fondazione Marino Golinelli, Gruppo BolognaFiere, ecc.) e Accademie (Università di Bologna, Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici- Università di Bologna, Accademia delle Belle Arti di Bologna, Università degli studi di Modena e Reggio-Emilia, di Ferrara, di Forlì, Università Ca'Foscari di Venezia, Università degli Studi di Siena), con le quali stipula numerose convenzioni. Tanto è vero che i dati ritrovati ci indicano che nel 2009 l'Istituzione si è avvalsa di un personale costituito da collaboratori esterni (con un numero di ore lavorative di 4.500,00), da stagisti (circa 5.500,00), da personale per i servizi appaltati (circa 27594,00), da numerosi associazioni di volontariato (circa 16.000,00), da liberi professionisti (circa 1.000,00), da dipendenti con contratti co.co. (1.450,00), mentre il personale dipendente a tempo indeterminato è di circa 27.306,00 e un personale a tempo indeterminato afferenta al Settore Istruzione è di circa 1.850,00)<sup>2</sup>.

Inoltre Il MAMbo ritiene importante anche l'utenza straniera, per questo ha avviato una strategia di cooperazione con enti e associazioni, legate al flusso turistico come con l'APT, attivando collaborazioni anche in occasioni di importanti fiere come Artefiera, Artelibro e la Fiera del Libro per Ragazzi.

I dati ritrovati nel resoconto dell'organizzazione (settembre 2010) dei musei civici<sup>3</sup> del Comune di Bologna a cura dell'Ufficio di Gestione e il sistema di rilevazione e monitoraggio

---

<sup>1</sup> <http://www.bolognadavivere.com/2011/03/i-conti-del-mambo-tornano/>

<sup>2</sup> Dal Documento del Comune di Bologna sui musei civici, a cura dell'ufficio di controllo e di gestione pp.48-49 <https://www.google.it/#q=i+musei+civici+di+bologna%2C+ufficio+controllo+di+gestione+2013-2014>

<sup>3</sup> Per Musei civici s'intendono i musei gestiti:

- direttamente in economia dal Comune di Bologna;
- per mezzo di Istituzioni;
- da soggetti terzi partecipati dal Comune di Bologna;
- da soggetti terzi non partecipati ma in cui è presente personale dipendente dal Comune di Bologna, vedi <https://www.google.it/#q=i+musei+civici+di+bologna%2C+ufficio+controllo+di+gestione+2013-2014>

delle prestazioni dei musei nella forma di un questionario di autovalutazione compilabile on line hanno chiarito meglio alcune informazioni, che riguardano il flusso dei visitatori al MAMbo. Dai dati rilevati (dal 2007-2009) si nota che i visitatori sono aumentati da 50.661 del 2007 anno di apertura del museo al 2009 con 123.282. Si riscontra quindi che nel 2009 c'è stato un sostanziale incremento del numero dei visitatori circa del 31,2 % grazie alla retrospettiva dedicata a Giorgio Morandi, organizzato in collaborazione con il Metropolitan Museum di New York. Osservando il grafico dei visitatori complessivi nei musei civici del 2009, il Mambo sembra avere una percentuale più alta 27% rispetto agli altri musei<sup>1</sup>. Analizzando questo documento si riscontra che i dati riguardanti i visitatori stranieri dal 2007 al 2009 non vengono rilevati dal Mambo, in quanto sono dati stimati e quindi non puntualmente rilevati se non dagli addetti alle biglietterie. Quindi se si valutano questi dati si può dedurre che i visitatori del Museo sono principalmente cittadini e non stranieri, tanto è vero che nel 2009 il MAMbo si è confermato un punto di riferimento e di incontro per la cittadinanza, poiché svolge attività anche al di fuori dell'orario ordinario, collaborando anche con altre realtà della città, come abbiamo visto precedentemente. Dati più recenti invece stimano la presenza nel 2011 di 88 mila visitatori così viene previsto anche nel 2012<sup>2</sup>. Ma il MAMbo come altri musei per continuare a vivere ha bisogno di un supporto continuo sia politico che economico da parte dei privati e da enti statali, in quanto la crisi in questi ultimi anni ha portato ad una diminuzione del flusso turistico nella città di Bologna, infatti come si è visto dai dati precedenti il MAMbo che fino a poco tempo fa era un importante polo culturale, oggi riscontra pochi turisti stranieri. Le cause possono essere molteplici: la mancanza di un evento culturale a grande portata che attira il turismo culturale, il degrado urbano (sporco e chiasso notturno) e la posizione sfavorevole del museo situata fuori dal centro storico, ecc.

### **3.4 Esperienza al MAMbo**

Il periodo di tirocinio svolto al MAMbo, nel Dipartimento educativo mi ha dato modo di conoscere una nuova realtà che è quella del museo. Il Dipartimento è una struttura interna al Museo, nata nel 1997 con l'obiettivo di avvicinare un pubblico sempre più vasto ed eterogeneo all'arte contemporanea. Esso propone diverse attività presso il MAMbo, il Museo Morandi, Casa Morandi e il Museo per la Memoria di Ustica. Offre una serie di proposte

---

<sup>1</sup> Vedi pp. 9, 14, 16, 18 del Documento ritrovabile nel sito:

<https://www.google.it/#q=i+musei+civici+di+bologna%2C+ufficio+controllo+di+gestione+2013-2014>

<sup>2</sup> <http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/11/114738.html>

riferite alle esposizioni in corso e alle collezioni, differenziate per fasce d'età, rivolte alle scuole, alle famiglie e al pubblico generico. Dalle fonti trovate ho rilevato che il ruolo del Dipartimento didattico è importante all'interno di un museo, infatti complessivamente nel 2009 sono state realizzate 436 attività rivolte all'utenza libera (adulti e bambini) con 9.190 presenze. Per le scuole sono state realizzate 269 attività con 5.652 presenti, inoltre sono stati realizzati più di 28 interventi presso le scuole per 225 bambini.<sup>1</sup>

L'Istituzione cerca di potenziare i propri servizi attraverso il Dipartimento educativo con proposte inedite e con laboratori a tema in occasione di manifestazioni cittadine, fiere di settore e ricorrenze, oltre a organizzare e a realizzare i Campi estivi. Il Dipartimento organizza anche progetti speciali, volti all'integrazione sociale ed avvicinare nuove comunità all'arte (come il progetto A.G.E.O.P. e percorsi rivolti alla terza età, ai migranti e alle persone diversamente abili). Per riuscire nell'obiettivo cerca di creare dei percorsi che utilizzino l'arte come metodologia educativa, che ripercorre la storia dell'arte italiana dal secondo dopoguerra fino ad oggi, per una maggiore comprensione della propria identità, della storia e della realtà che ci circonda. Questa metodologia di arte come educazione sembra proprio riprendere la volontà di Dewey, in cui l'arte diventa uno strumento necessario ai processi educativi, per lo sviluppo di un senso critico che porta ad una maggiore apertura mentale dell'individuo.

Grazie alle attività svolte dal Dipartimento, il Museo diventa uno spazio attivo, di educazione, di confronto, e arricchimento, rivestendo appieno il ruolo di istituzione culturale e consentendo all'individuo (fruitore) di coltivare una propria identità in rapporto al tempo e allo spazio in cui si trova. Per fare ciò, essa ha creato una rete di rapporti con diverse Istituzioni e Accademie, in particolar modo collabora intensamente con l'Accademia delle Belle Arti e il Dipartimento delle Arti visive. Inoltre il Dipartimento si avvale della collaborazione dell'Associazione "Senza titolo", che ha vinto l'appalto per svolgere le varie attività nelle sedi del MAMbo e proprio recentemente ha rinnovato il contratto. L'associazione nasce nel 2008 a Bologna da un progetto realizzato da operatori didattici con lo scopo di avvicinare ed educare un pubblico generico ai linguaggi e ai codici dell'arte e al patrimonio storico artistico di Bologna. Infatti oltre a svolgere le attività nelle sedi del MAMbo, esso lavora anche nelle Collezioni Comunali d'Arte, nel Museo Civico Medievale, nel Museo Davia Bargellini e nel Museo del Risorgimento. Le sue attività consistono nell'organizzare visite guidate e percorsi dedicate a mostre temporanee e collezioni permanenti, creare laboratori creativi dedicati ai temi e ai linguaggi dell'arte presso scuole, biblioteche,

---

<sup>1</sup> Dal Documento del Comune di Bologna sui musei civici, a cura dell'ufficio di controllo e di gestione p.105 <https://www.google.it/#q=i+musei+civici+di+bologna%2C+ufficio+controllo+di+gestione+2013-2014>

ludoteche e associazioni. Inoltre realizza corsi di formazione sull'arte, sull'educazione all'arte e sulle tecniche artistiche per insegnanti e operatori didattici. Per stare a passo con i tempi con la tecnologia organizza percorsi educativi per lettori MP4 e touch screen. Inoltre in occasioni di eventi localico realizza mostre didattiche e allestimenti speciali. L'associazione si è cimentata anche nel campo dell'editoria realizzando mappe, schede, per favorire le esperienze fatte nei laboratori. Il più importante è il progetto Fai-MAMbo, fatta in collaborazione con il Fai, che con l'utilizzo di schede didattiche, racconta le fasi di restauro e di riqualificazione dell'area e del museo, per avvicinare le scuole alla conoscenza del patrimonio cittadino al fine di collaborare per la sua salvaguardia. Questo progetto offre l'occasione per sensibilizzare la comunità sul tema del "cambio d'uso" di edifici storici e della trasformazione e riqualificazione di un territorio<sup>1</sup>.

L'esperienza fatta, mi ha dato modo di conoscere quali sono le attività di un laboratorio didattico dell'arte, che vanno da attività pratiche, a visite guidate all'interno della Galleria, all'allestimento di mostre temporanee. Le visite guidate consistono nel creare un percorso a tema all'interno della collezione. Questi percorsi sono fatti soprattutto per i gruppi scolastici, in modo da cercare di avvicinare l'arte moderna e contemporanea ai giovani, per renderli consapevoli che l'arte non è solo quella del passato dei grandi Maestri, ma essa è un'esperienza che appartiene ai nostri giorni, in quanto ci coinvolge nella vita quotidiana.

Tra le tante attività svolte dal Dipartimento educativo, quello che mi è rimasto più impresso, in quanto ho collaborato attivamente è un progetto che è stato attivato in questi ultimi anni con le scuole primarie del Comune di Bologna, per avvicinare l'arte contemporanea fin dai primissimi anni. Il progetto *Arte in classe* dell'anno 2013-2014 ha coinvolto quindi gli educatori museali dell'Associazione "Senza titolo", i maestri e soprattutto le famiglie con i bambini. Attraverso il gioco i bambini hanno partecipato attivamente alle varie attività artistiche, che avevano come tema i colori e lo spazio. Le attività si sono svolte sia negli asili che nel Laboratorio del Dipartimento educativo, concludendosi poi con una mostra finale dei lavori svolti. Il progetto guidato da Cristina Francucci (docente all'Università di Bologna) intende creare un'esperienza formativa, che attraverso un percorso interdisciplinare cerca di mettere in relazione gli artisti del passato e di oggi, con le loro poetiche, con i loro linguaggi e con le loro tecniche, analizzandoli nel contesto storico, artistico, culturale contemporaneo. Lo scopo del laboratorio è di favorire un approccio estetico verso la realtà che ci circonda, stimolando i sensi, allenando l'immaginazione e la creatività. Il progetto a pagamento propone un percorso, di tre appuntamenti fatti all'interno degli asili. Ogni incontro della

---

<sup>1</sup> [http://www.fondoambiente.it/upload/oggetti/Progetto\\_FAI-MAMbo.pdf](http://www.fondoambiente.it/upload/oggetti/Progetto_FAI-MAMbo.pdf)

durata di due ore viene seguito da un operatore specializzato in comunicazione e didattica dell'arte; l'attività inizia con la visione di opere d'arte (Yves Klein e Giuseppe Penone, Vincent Van Gogh e Hannah Hoch, infine Renè Magritte e Arman) che diventano uno spunto per una riflessione sulla propria identità, sul rapporto con gli altri e con l'ambiente<sup>1</sup>.

### **3.5 La Comunità e il MAMbo**

La Manifattura Tabacchi, ora ha cambiato la sua funzione, da nucleo industriale è diventata polo culturale, conosciuta in tutta Europa, sotto il nome di Manifattura delle Arti. Come si è visto essa è il risultato di una complessa realizzazione, che ha impegnato tre Amministrazioni Comunali e due Rettorati, in quanto nata dalla collaborazione di una pluralità di attori: Comune di Bologna, Ateneo, Ministero dei lavori pubblici, società Finanziaria Metropolitana che ha svolto i lavori.

Secondo Sergio Gaetano Cofferati (sindaco del comune di Bologna) essa rispecchia bene i principi cardini della città di Bologna, basata sul "lavoro, innovazione, cultura e coesione sociale"<sup>2</sup>.

La Manifattura delle Arti dopo il piano di riqualificazione urbana è diventata, luogo di ricerca, didattica e produzione culturale. Volta alla promozione e produzione dell'arte contemporanea e della cultura, contribuendo alla modernizzazione, e allo stesso tempo al rinnovo della tradizione manifatturiera della città. In questi luoghi (cinema, Museo, Università) la comunità trova spazi di vita e di espressività, dove giovani, adulti, studenti, bambini e anziani possono partecipare e fare esperienze. Secondo Virginio Merola, Assessore all'urbanistica del Comune di Bologna, il connubio tra Università e città sembra riuscito; infatti le strutture per l'infanzia, il centro sociale, l'edilizia residenziale pubblica e privata, le attività di associazioni di cittadini (come il Cassero) sembrano convivere, a detta dell'Assessore, con la presenza di laboratori, biblioteche e dipartimenti Universitari. Questi luoghi circondati dal verde, diventano sede sia di studio che di socializzazione per la creazione e diffusione di iniziative culturali di carattere nazionale e internazionale. Le varie attività svolte qui permettono una gestione condivisa e partecipata dell'area da parte sia della comunità che del territorio<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> <http://www.senzatitolo.net>

<sup>2</sup> A. MARI (a cura di), *Manifattura delle Arti: Ex Manifattura Tabacchi*, in *Bologna che cambia*, Minerva, Argelato 2009, pp.4-5.

<sup>3</sup> A. Mari(a cura di), *Manifattura delle Arti: Ex Manifattura Tabacchi*, in *Bologna che cambia*, Minerva, Argelato 2009, pp. 6-7 Virginio Merola, Assessore all'urbanistica del Comune di Bologna.

In particolar modo l'apertura del MAMbo, avvenuta il 5 maggio 2007, presso la nuova sede dell'ex forno del Pane, con la mostra "Vertigo"<sup>1</sup> curata da Germano Celant (Genova, 1940) e dal direttore, Gianfranco Maraniello, ha contribuito a rafforzare l'immagine dell'Istituzione, dando un nuovo carattere alla città urbana. Secondo Lorenzo Sassoli de Bianchi, Presidente del MAMbo grazie all'esperienza del Museo, la città di Bologna ha preso consapevolezza e coscienza, che un'apertura verso la cultura e l'arte favorisce lo sviluppo culturale ed economico della città<sup>2</sup>. Considerazione condivisa anche da Francesco Rutelli, vice premier e Ministro per i Beni Culturali e dal Sindaco Sergio Cofferati<sup>3</sup>.

Il MAMbo per avvicinarsi di più alla comunità ha impostato una forma di associazione con la quale sostiene la propria attività e fidelizza la partecipazione degli appassionati. Infatti grazie al Mambo Community, a fronte di una quota annuale e a seconda dei diversi livelli di contributo al museo le persone possono beneficiare di alcuni benefits<sup>4</sup>. L'adesione inoltre al circuito I AM - *Io sono amico del MAMbo*, permette di godere di alcune opportunità esclusive all'interno del MAMbo, ma anche di ottenere agevolazioni dalle istituzioni culturali con le quali il museo ha stabilito rapporti di collaborazione, come ad esempio: Centro Luigi Pecci, MACRO, MART, Palazzo Grassi - Punta della Dogana, Peggy Guggenheim Collection, Vittoriale degli Italiani, Fondazione Musica Insieme, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Duse, Teatro Comunale Luciano Pavarotti, e molti altri ancora<sup>5</sup>.

Il Museo oltre alle attività del Dipartimento didattico, organizza una serie di progetti per essere più vicino ai cittadini, come ad esempio *Ingresso Libero*. Questo progetto, organizzato dalla cooperativa sociale Accaparlante, nata nel 2004, si occupa delle persone portatrici di handicap, organizzando diverse attività d'integrazione socio-lavorativa e fornendo informazioni sulle caratteristiche di luoghi culturali rilevati, in particolar modo sull'accessibilità e sulla fruibilità dei siti, così da offrire anche al visitatore portatore di handicap l'opportunità di godere dell'esperienza al museo. Inoltre garantisce l'ingresso gratuito al Museo per i portatori di handicap (disabili in carrozzina, non vedenti e il loro accompagnatore, e coloro che hanno un'invalidità del 100%)<sup>6</sup>.

Per favorire l'entrata al museo anche alle famiglie con bambini piccoli, dal 2010 il MAMbo offre uno spazio attrezzato e accogliente dove i genitori possono cambiare e nutrire i propri

---

<sup>1</sup> Il Resto del Carlino, *Con Germano Celant, MAMbo parte bene*, p.17.

<sup>2</sup> A. Mari (a cura di), *Manifattura delle Arti: Ex Manifattura Tabacchi*, in Bologna che cambia, Minerva, Argelato 2009, pp. 12-13.

<sup>3</sup> Il Bologna, *Un MAMbo per <<sfide globali>>*, 6 maggio 2007, p.42.

<sup>4</sup> Dal Documento del Comune di Bologna sui musei civici, a cura dell'ufficio di controllo e di gestione p.109 <https://www.google.it/#q=i+musei+civici+di+bologna%2C+ufficio+controllo+di+gestione+2013-2014>

<sup>5</sup> <http://www.mambo-bologna.org/membership/>

<sup>6</sup> <http://www.mambo-bologna.org/Accessibilita/IngressoLiberoalMuseo/>

bambini. Ma non solo, il museo mette a disposizione a pagamento i suoi spazi (sala conferenze, Foyer e sale espositive) anche a soggetti (aziende, istituzioni e privati) che vogliono organizzare eventi privati come ad esempio convention, rinfreschi, cene, congressi, conferenze, coordinando l'organizzazione dei vari eventi circondati un contesto artistico-culturale di grande interesse. Inoltre questi spazi sono dotati di una connessione gratuita, grazie al Progetto del Comune di Bologna *Iperbole wireless*. Questo servizio si estende anche nelle aree circostanti del Giardino del Cavaticcio<sup>1</sup>, diventato luogo di ritrovo per i giovani. Anche il bar-ristorante, adiacente al museo, costruito per i visitatori, è diventato un punto d'incontro per giovani studenti e intellettuali, che nell'orario dell'aperitivo si incontrano per parlare e stare insieme e inoltre dà l'opportunità ai giovani artisti di esporre le proprie opere. Non bisogna dimenticare che il MAMbo, oltre ad essere un luogo di conservazione è diventato anche luogo di sperimentazione dell'arte contemporanea, che sostiene e valorizza i giovani artisti per un loro inserimento nel mondo dell'arte. Ciò è stato possibile soprattutto grazie al lascito di un immobile in via Filippo Turati 41, voluto dalla Prof.ssa Sandra Natali a favore della ex Istituzione Galleria d'arte Moderna di Bologna, che nel 2010 venne trasformata in residenza per giovani artisti, dove possono sviluppare la loro creatività, attraverso lo studio, la ricerca, il confronto e la collaborazione con altre istituzioni europee<sup>2</sup>. Purtroppo anche qui la crisi economica si sta facendo sentire, tanto che il Comune di Bologna sta prendendo delle decisioni difficili e criticabili. La decisione che ha scatenato l'ira di 122 dipendenti pubblici che lavorano nell'Istituzione Bologna Musei è l'apertura di un bando uscito in sordina il 18 aprile 2014 con scadenza 27 maggio 2014, che vede lo stanziamento di più di 3 milioni di euro per appaltare in outsourcing sia i classici servizi di accoglienza e sorveglianza, che quelli didattici educativi, allestimento mostre, organizzazione di eventi, la segreteria delle attività amministrative, conservazione e gestione del patrimonio museale e i servizi bibliotecari. I dipendenti temono che l'esternalizzazione, che per ora vale in parte solo per Mambo e Museo Morandi, venga allargato a tutti gli 11 musei dell'Istituzione tra cui: Museo Civico Archeologico, Museo internazionale e biblioteca della musica, Museo Medievale, Museo del Patrimonio Industriale, Museo del Risorgimento, Museo per la Memoria di Ustica. Secondo i sindacati (Cgil-Cisl-Uil, Cobas e Usb), ciò metterebbe a rischio il posto di lavoro dei dipendenti pubblici, ma a nulla sono valse le proteste e le richieste di parlare con il Comune, la quale sta portando avanti il bando<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> <http://www.mambo-bologna.org/Accessibilita/WIFI/>

<sup>2</sup> <http://www.mambo-bologna.org/residenzaperartisti/>

<sup>3</sup> [http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/05/14/bologna-denuncia-dei-dipendenti-musei-comunali-vogliono-esternalizzarci/985665/;](http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/05/14/bologna-denuncia-dei-dipendenti-musei-comunali-vogliono-esternalizzarci/985665/)

## 4. Il Caso di Forte Marghera: “La piccola Venezia della cultura”

### 4.1 Il Veneto e i suoi tesori

Il Veneto, costituisce un punto di riferimento di grande importanza per tutto il Paese, sia per il suo straordinario patrimonio paesaggistico, storico e culturale<sup>1</sup>, sia perché è una delle regioni che si è adeguata meglio ai cambiamenti causati dal rapido sviluppo industriale. L'esempio più eclatante è la città di Venezia, capolavoro del genio creativo umano, un tempo luogo di scambi commerciali e culturali, oggi centro turistico- culturale per eccellenza. Città dalle mille contraddizioni, da una parte è uno straordinario esempio di complesso architettonico, tecnologico e paesaggistico, costituito da edifici industriali e palazzi storici, che si sono mantenuti nel tempo, dall'altra è testimonianza unica di tradizioni culturali, saperi e pratiche artigianali che purtroppo stanno rischiando di scomparire<sup>2</sup>. Questi palazzi e complessi industriali, realizzati nell'ultimo ventennio dell'Ottocento e nei primi del Novecento, sono i primi esempi, che hanno dato il via al fenomeno della riconversione, diventando punti di riferimento per gli artisti, per gli amanti dell'arte, ma non solo. Queste realtà, infatti da anni si stanno impegnando per avvicinare il pubblico all'arte, facendo “vivere” la propria collezione, organizzando eventi e ospitando mostre temporanee, come ad esempio: la Galleria Internazionale d'arte Moderna Ca'Pesaro, il Peggy Guggenheim Museum, la Fondazione Querini Stampalia, Palazzo Grassi e il Centro d'Arte Contemporanea Punta della Dogana della Fondazione Francois Pinault<sup>3</sup>. Importanti per il contesto culturale veneziano sono anche le undici sedi museali della la Fondazione dei Musei Civici veneziani: Palazzo Ducale, Museo Correr, Ca'Rezzonico, Museo di Palazzo Mocenigo, Casa di Carlo Goldoni, Museo di Ca'Pesaro, Palazzo Fortuny, Museo del Vetro nell'isola di Murano, la Torre dell'Orologio, Museo del Merletto nell'isola di Burano e il Museo di Storia Naturale. Le sedi espositive sono costituite da edifici storici, ricchissimi di opere d'arte e reperti che vanno dall'arte antica fino al XX secolo, che hanno saputo intraprendere un'importante riqualifica della struttura

---

<http://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/2014/05/14/1065291-dipendenti-musei-bando-sciopero.shtml>

<sup>1</sup> Statuto del Veneto approvato con l.r. stat. 17 aprile 2012, ta tenere in considerazione il punto 8.3 che dice: “La Regione, consapevole dell'inestimabile valore del patrimonio storico, artistico, culturale e linguistico del Veneto e di Venezia, si impegna ad assicurarne la tutela e la valorizzazione ed a diffonderne la conoscenza nel mondo.”

<sup>2</sup> Vedi saggio di M.Calcagno, *Territori creativi tra processi produttivi e partecipazione*, in *Il patrimonio culturale immateriale, Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*, a cura di M.Laura Picchio Forlati, in *Sapere l'Europa, sapere d'Europa*<sup>1</sup>, Edizioni Ca'Foscari, Venezia 2014, p.98.

<sup>3</sup> Per maggiori informazioni vedi F. Scotton, *Ca'Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Marsilio, Venezia 2002, F. Dal Co, S. Polano, *Carlo Scarpa. La Fondazione Querini Stampalia a Venezia*, Electa, Milano 2006, G. Romanelli, *Dogana da Mar. La punta dell'arte*, Electa, Milano 2010



architettonica<sup>1</sup>. Oltre a questi edifici storici si possono ammirare altri imponenti complessi industriali che sono stati recuperati e riconvertiti in luoghi d'arte come il Mulino Stucky, l'ex birreria Dreher alla Giudecca, la Stazione Marittima, il Cotonificio Veneziano, la Manifattura Tabacchi, l'Acquedotto fra Dorsoduro e Santa Croce, e il Macello a Cannaregio; per non parlare dell'Arsenale a Castello e i Magazzini del Sale alle Zattere<sup>2</sup>. Questi luoghi della cultura e della storia veneziana (palazzi, conventi ed edifici industriali) sono così lontani dal concetto di "museo tradizionale"<sup>3</sup>, ma grazie all'ausilio di buone tecniche di restauro e recupero, sono state trasformate in "incubatori"<sup>4</sup> per accogliere artisti e rivitalizzare alcune aree abbandonate.

Ma quando si parla delle ricchezze del Veneto, non bisogna pensare solo a Venezia, in quanto nell'entroterra veneziano vi sono altre realtà, come le ville venete, parchi, giardini, manufatti industriali del Novecento<sup>5</sup> e aree industriali di grande valore. Infatti il territorio Veneto è disseminato da reperti della prima industrializzazione, sviluppatasi in stretta relazione alle diverse condizioni geografico-morfologiche e alla distribuzione di insediamenti, risorse, materie prime, energia e manodopera. Questi manufatti (mulini, centrali idroelettriche, idrovore; fornaci, segherie; miniere, filande, ecc.), ma non solo anche reti (ferrovie, tramvie, acquedotti, ecc.) e complessi (quartieri, villaggi e città operaie) fanno parte della così detta archeologia industriale<sup>6</sup>. Oggi tale patrimonio è stato catalogato nella sezione Architetture del Novecento, grazie al Progetto Regionale dell'Architettura del Novecento, iniziato nel 2008

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Romanelli, *la Fondazione dei Musei civici veneziani. Una stagione nuova*, in *Gli strumenti scientifici delle collezioni dei Musei civici veneziani*, a cura della Fondazione dei Musei civici veneziani, Marsilio, Venezia 2008, pp.6-10, Cfr. G. Romanelli, *Palazzo Ducale a Venezia*, Skira, Milano 2011, *Venezia. Il museo Correr*, a cura della Fondazione Musei civici di Venezia, Skira, Milano 2010, F. Pedrocco, *Ca' Rezzonico. Museo del Settecento veneziano*. Guida completa, Marsilio, Venezia 2005, D. Davanzo Poli, S. Moronato, *Il Museo di Palazzo Mocenigo. Centro studi di storia del tessuto e del costume*, Electa, Milano 1995, A. Dorigato, *Museo del vetro*, Marsilio, Venezia 2006, *Museo Fortuny a Palazzo Pesaro degli Orfei*, a cura di C. Franzini, G. Romanelli, P. Vatin Barbini, Skira, Milano 2008, D. Davanzo Poli, *Il museo del Merletto. Venezia Burano*, skira, Milano 2011.

<sup>2</sup> Questi luoghi simbolo della cultura industriale veneziana sono importanti per la produzione artistica e il recupero, tanto che il 1 marzo 2013 si è tenuta la passeggiata patrimoniale "I luoghi della produzione artistica oggi, il nostro patrimonio del futuro" (il percorso inizia dall'Accademia Belle Arti, la Casa dei Tre Oci, Nuova Icona, la ex Birreria Dreher e spazio Punch, Molino Stucky).

Vedi sito: <http://vенеziavive.wordpress.com/2013/03/04/convegno-per-la-firma-della-convenzione-di-faro-a-venezias/>

<sup>3</sup> A. Marotta, *Atlante dei musei contemporanei*, Skira, Milano 2010.

<sup>4</sup> Vedi saggio di M. Calcagno, *Venezia in equilibrio tra contraddizioni e opportunità*, in *Il patrimonio culturale immateriale, Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*, a cura di M.Laura Picchio Forlati, in *Sapere l'Europa, sapere d'Europa*1, Edizioni Ca'Foscari, Venezia 2014, p.97-98.

<sup>5</sup> Le architetture del Novecento sono disciplinate dall'art 62 delle Norme Tecniche del PTRC, vedi allegato B3 Documento per la Pianificazione Paesaggistica, <http://www.regione.veneto.it/web/ambiente-e-territorio/ptrc-variante-adozione>

<sup>6</sup> L'archeologia industriale è disciplinata dall'art 60, comma 3, lett. E, delle Norme Tecniche del PTRC, vedi allegato B3 Documento per la Pianificazione Paesaggistica p.436, <http://www.regione.veneto.it/web/ambiente-e-territorio/ptrc-variante-adozione>

nell'ambito dell'elaborazione del nuovo PTRC (Piano Territoriale Regionale di Coordinamento) con il coinvolgimento dei Comuni e degli Ordini degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori delle Province del Veneto<sup>1</sup>. Tale progetto ha l'obiettivo sia di tutelare i manufatti per il loro pregio architettonico e urbanistico, sia di valorizzare questo patrimonio spesso sottostimato, in quanto appartengono all'identità del territorio veneto contemporaneo. Inoltre esso rispecchia bene l'obiettivo prefissato nel punto 38d del Documento per la pianificazione Paesaggistica, che dice: "promuovere la documentazione, il recupero di qualità, la costante manutenzione, la gestione dei beni culturali e paesaggistici, coinvolgendo la popolazione locale"<sup>2</sup>.

Alla luce di ciò il recupero quindi non riguarda solo la città di Venezia, ma anche la Terraferma, in particolar modo l'area tra Mestre-Marghera e Porto Marghera che ha visto la rinascita di edifici industriali dismessi, dove piccole comunità di artisti, designer e architetti si sono insediati. Queste strutture appartenenti all'archeologia industriale sono riuscite a creare nuovi spazi per l'arte e la promozione della cultura, come ad esempio i magazzini a Porto Marghera, dove alcuni privati hanno dato in affitto gli spazi e i forti, tra i quali il più conosciuto è Forte Marghera, alle comunità di artisti. Un tempo questi luoghi erano importanti poli produttivi e portuali per la città di Venezia, infatti Mestre funge da ponte ferroviario e viabilistico che collega Venezia alla terraferma<sup>3</sup>, invece Marghera è il centro di un importante polo chimico industriale, avviato nei primi anni del Novecento. La città di Marghera è sempre stata associata a fabbriche, ciminiere, capannoni, ma c'è da dire che Marghera non è solo questo, infatti essa nasconde un piccolo polmone verde: Forte Marghera. Purtroppo pochi cittadini conoscono la realtà e la storia del Forte, posta a soli tre chilometri da Venezia. Esso rappresenta la testimonianza di un importante complesso sistema difensivo della laguna, che è sopravvissuto a più di due secoli di storia, dal periodo napoleonico fino al declino e all'abbandono negli anni Ottanta del secolo scorso.

Sia Forte Marghera che Porto Marghera sono casi interessanti per un recupero urbano, ma nello stesso tempo casi critici dal punto di vista dei costi di bonifica e restauro. Infatti le stesse istituzioni si muovono con cautela, poiché da una parte alcuni sono favorevoli a un rilancio del territorio, dall'altra molti temono invece di ridurre tutto a un mero processo di speculazione edilizia. Si tenga a mente infatti il progetto tanto discusso di edificazione del

---

<sup>1</sup> I risultati della ricerca sono stati inseriti nel volume *Novecento. Architetture e Città del Veneto* con schede dettagliate per ogni manufatto indicativamente a partire dal 1920, vedi Allegato B3 Documento per la Pianificazione Paesaggistica, p.441, <http://www.regione.veneto.it/web/ambiente-e-territorio/ptrc-variante-adozione>

<sup>2</sup> <http://www.regione.veneto.it/web/ambiente-e-territorio/ptrc-variante-adozione>

<sup>3</sup> F. Mancuso, *L' Archeologia industriale del Veneto*, Silvana, Milano 1990, pp.21,23.

palais Lumière, altissima torre dedicata alla moda, voluto dal designer francese Pierre Cardin, per riqualificare e rivitalizzare l'area di Porto Marghera<sup>1</sup>.

Ho deciso di prendere in analisi il caso di Forte Marghera, perché la prima volta che l'ho visitato ha suscitato in me una forte curiosità, in quanto è un caso interessante sia dal punto di vista architettonico che dal punto di vista naturalistico. Infatti questo edificio circondato da un paesaggio unico e posto in un luogo strategico, ha suscitato l'interesse anche di studiosi ( dal Meta distretto dei Beni Culturali del Centro Vega (Ve) e dall'ufficio Unesco di Venezia e dal Consiglio d'Europa), di quattordici Università di cui sei cinesi ( l'Accademia di Belle Arti, l'Università di Nova Gorica, quelle di Pola e Spalato, l'Università di Graz (Austria), di Leuven (Belgio), gli atenei di Ferrara e Udine)<sup>2</sup>, infine di speculatori. Tutti quanti hanno visto le enormi potenzialità di questo luogo, ideale per esposizioni artistiche, per laboratori creativi e culturali tanto che alcuni la chiamano "La piccola Venezia della cultura"<sup>3</sup>.

Purtroppo questo caso è diventato oggetto di discussione e contese, tanto che a partire dal 2004 si sono tenute diverse conferenze, in cui si sono proposte diverse ipotesi di recupero e riuso del Forte. In queste conferenze sono intervenuti il Centro Studi storici di Forte Marghera, tra Laguna, Città e l'Università, le quali hanno proposto alcune idee, come ad esempio adibirla a sede museale (Museo del Risorgimento, Museo ed Archivio del Campo Trincerato di Mestre; Museo delle Armi, già esistente; Museo della gronda lagunare), oppure sede di manifestazioni culturali e ricreative, come sede di associazioni culturali e infine come orto botanico creato e gestito in collaborazione con la Facoltà di Scienze dell'Università di Venezia. L'obiettivo è che il Forte diventi un punto di riferimento e ritrovo per gli itinerari culturali di terraferma (Circuito delle Ville, dei Forti, dei siti storico-archeologici di terraferma, dell'Archeologia Industriale, ecc.)<sup>4</sup>.

Dopo queste prime idee, che sembrano considerare di più una politica del recupero e del riutilizzo, in questi ultimi anni se ne sono susseguite molte altre che invece considerano prioritaria una politica del business e dello sfruttamento del territorio. Proprio la stessa Giunta comunale ha indetto nel 2008 un "Avviso pubblico per la ricerca di soggetti interessati a

---

<sup>1</sup>Vedi saggio di M. Calcagno, *Venezia in equilibrio tra contraddizioni e opportunità*, in *Il patrimonio culturale immateriale, Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*, a cura di M.Laura Picchio Forlati, in *Sapere l'Europa, sapere d'Europa*<sup>1</sup>, Edizioni Ca'Foscari, Venezia 2014, p.97-98.

<sup>2</sup> La Nuova Venezia, Quattordici università scelgono Forte Marghera di Mitia Chiarin, Lunedì 12 Novembre 2012, p.1, vedi sito: [www.nuovavenezia.gelocal.it/cronoca/2012/11/12/new/quattordici-universita-scelgono-forte-marghera-16020478](http://www.nuovavenezia.gelocal.it/cronoca/2012/11/12/new/quattordici-universita-scelgono-forte-marghera-16020478)

<sup>3</sup> Articolo di Elina Cordeiro, <http://www.artribune.com/2013/02/forte-marghera-la-piccola-venezia-della-cultura/>

<sup>4</sup> Nel marzo 2004 presso l'Aula Magna dell'Istituto di Cultura Mestre si è tenuto una conferenza organizzata dal Centro Studi storici di Forte Marghera, tra Laguna, Città e Università, vedi sito [www.centrostudistoricidimestre.it/news7.html](http://www.centrostudistoricidimestre.it/news7.html)

concessioni d'uso a fronte dell'assunzione degli oneri di valorizzazione urbano- architettonica relativamente al compendio Ex Forte Marghera", al fine di stabilire delle attività di valenza economica; inoltre stabilisce la formazione di un "gruppo di studio" presso la Direzione Interdipartimentale Patrimonio, che predisponga un bando di gara per individuare uno o più soggetti a cui concedere in uso tutta o parte della struttura di Forte Marghera per il suo integrale recupero urbano-architettonico<sup>1</sup>. Le più note sono stati quattro progetti, che hanno suscitato l'opposizione da parte dei cittadini. Il primo progetto voluto da Impregilo e società Eduka (impresa privata) è la creazione di una "Città del bambino", un progetto di circa 100 milioni di euro, per costruire botteghe e laboratori artigianali, un museo diffuso con negozi, laboratori, e una sezione staccata del museo di storia naturale e una struttura alberghiera. Questo project financing, che sarebbe stato accolto dall'Amministrazione, però non ha ottenuto l'approvazione dei cittadini che hanno fatto una raccolta di firme per opporsi a tale progetto, in quanto invece che essere un parco per l'infanzia, si è rivelato essere un outlet di prodotti legati all'infanzia<sup>2</sup>. Il secondo progetto si chiama Mib Ag, dal nome della società svizzero tedesca che propone di creare botteghe di artigianato, uffici, gallerie d'arte, mostre e sale per conferenze, caffè, ristorante, un cinema, un albergo, e nelle aree esterne dei complessi residenziali. Il terzo progetto proposto dalla Marco Polo System, che in questi anni ha gestito il Forte, vuole coinvolgere maggiormente l'attività di ristorazione e le attività dell'Associazione Controvento, inoltre vuole dare più spazio alle attività dell'Accademia. L'ultimo progetto è quello proposto dal laboratorio partecipato cittadino di "Decido anch'io", che ha raccolto 300 cittadini per ideare un progetto di recupero sostenibile senza edificazioni aggiuntive e recupero dell'esistente: un ostello, ristorazione, area museale e culturale, laboratori artigiani, centri estivi, un rifugio per gatti e un giardino botanico. Inoltre il gruppo ha in mente diverse iniziative come ad esempio piantare alcune piante, creare un'installazione di un'arena, realizzare un percorso ciclopedonale per collegare parco San Giuliano e il Forte, e infine creare un collegamento acquedotto tra il Forte e via Torino, grazie a un traghetto gestito dalle associazioni. Tutto ciò per un costo di circa cinque milioni di euro da reperire con fondi europei e azionariato popolare. In seguito a questi progetti di project financing, molte associazioni culturali, artistiche e di volontariato<sup>3</sup> si sono unite per far sentire la loro voce in

---

<sup>1</sup> <http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/53370>

<sup>2</sup> Art. 18 febbraio 2010, No alla speculazione privata su Forte Marghera, vedi <http://fortemarghera.wordpress.com/>

<sup>3</sup> Articolo 21 febbraio 2010, *Manifestazione del Comitato Forte Marghera in piazza Ferretto 27-28 febbraio 2010*. Le associazioni partecipanti sono: El Felze, Associazione Pandora, Associazione Forte...al Forte, Concilio Europeo dell'arte, Cantiere Corpo Luogo, Historica memoria, Krisis, Compagnia Il Posto, Spiazzi, Forte Carpenedo, vedi <http://fortemarghera.wordpress.com/>

merito al futuro del Forte, attraverso manifestazioni culturali, richieste di incontri tra amministrazione e cittadinanza, petizioni che hanno raccolto diverse adesioni insieme al documento “Manifesto in difesa di Forte Marghera”<sup>1</sup>. Questa carta stabilisce in sei punti una serie di principi da rispettare, di cui cito solo le prime tre: il primo punto chiede che vengano “rispettate le disposizioni presenti negli strumenti urbanistici e di tutela vigenti, ...in particolare venga mantenuta la destinazione pubblica e garantita la fruibilità dell’intero bene costituito da Forte Marghera, evitando di promuovere una gestione del bene dove possano prevalere logiche di privatizzazione”; il secondo punto chiede che “vengano pienamente riconosciuti e tutelati i valori storici, paesaggistici, ambientali e sociali insiti in Forte Marghera, con tutte le sue enormi potenzialità, in termini di pubblica utilità...”, in quanto il Forte è stato caposaldo dei fatti rivoluzionari del 1848/49, (all’interno vi è un piccolo cimitero a testimonianza e ricordo dei caduti, inoltre è un importante sito ambientale, ricco di una flora spontanea). Infine il terzo punto chiede che “per giungere alla definizione delle scelte sull’utilizzo e sul futuro dell’area vengano adottate modalità riconducibili alla progettazione partecipata, non solo per la selezione e successiva definizione di “dettaglio” del progetto, ma già a partire dalla definizione stessa del bando di gara, coinvolgendo con gli strumenti adeguati la cittadinanza stessa ed i portatori di interessi-sociali, culturali, di categoria ed economici...”<sup>2</sup>.

Nonostante i vari open space technology (OST) che dovevano favorire il crearsi di gruppi di lavoro e riunioni per decidere sul futuro del Forte e inoltre individuare un organismo ben definito per la sua gestione, dopo la predisposizione e la presentazione delle linee guida da parte della Giunta comunale fatte insieme ad un gruppo di lavoro costituito da assessori e studiosi, fino oggi non si è ancora deciso nulla. Ciò che più sconcerta è che dalle fonti ritrovate si è scoperto che la giunta comunale il 10 maggio del 2013 aveva già approvato il “Piano di recupero di iniziativa pubblica di Forte Marghera”<sup>3</sup> per assicurare un futuro a Forte Marghera senza però tenere in considerazione la volontà cittadina. Ciò è emerso dalla denuncia fatta contro il Consiglio e la Giunta Comunale dal Gruppo di Lavoro per Forte Marghera...stella d’acqua. La delibera del piano di recupero fu infatti approvata nel 28 marzo 2012, ma l’amministrazione in realtà aveva dichiarato di concedere ai cittadini la libertà di presentare fino al 3 giugno 2013 delle osservazioni prima che il piano passasse in Consiglio comunale per l’approvazione. Tanto è vero che sono state raccolte 5.000 firme per richiedere

---

<sup>1</sup>Articolo del 15 marzo 2010, *21 marzo 2010 i cittadini incontrano i candidati sindaci al Comune di Venezia*.

<sup>2</sup> articolo 28 gennaio 2010, *Manifesto in difesa di Forte Marghera*, firma petizione per la sua riprogettazione in forma partecipata, vedi <http://fortemarghera.wordpress.com/>

<sup>3</sup> “Il progetto del centro Veneto di restauro” approvato dalla giunta del sindaco Giorgio Orsoni.

un percorso partecipato per decidere le sorti di un bene comune. Secondo alcune fonti di stampa, sembra che il bando però fosse già pronto<sup>1</sup>, anzi si stava tenendo in considerazione la proposta della società svizzera MibAG. Se fosse stato accettato il Forte sarebbe stato in possesso della società per 99 anni e ora in questo luogo ci sarebbero oltre 170 immobili di nuova costruzione di 100 mq ciascuno<sup>2</sup>. Il piano di recupero e ristrutturazione del Forte, dei suoi edifici e delle aree di pregio è stato approvato dalla Giunta il 29 Marzo 2013, ed ammonta a 120 milioni di euro (costo totale stimato per completare tutto il progetto). Questo documento fissa criteri, modalità di intervento, condizioni di trasformabilità degli edifici, inoltre definisce per la prima volta la destinazione complessiva per il Forte da parte dell'amministrazione comunale, cioè di "Polo per la promozione e produzione culturale, orientato alla massima conservazione dell'identità del luogo, la tutela e la valorizzazione del patrimonio architettonico con particolare riferimento alle componenti ambientali"<sup>3</sup>. Il progetto di recupero riguarda un'area di 44 ettari e prevede che la parte centrale del complesso rimanga in mano al Comune e mantenga la vocazione culturale (laboratori artistici o di artigianato). La zona più esterna sarà affidata a privati e verrà adibita a locali pubblici, bar e ristoranti per la comunità. Invece l'area che guarda su via Torino, molto probabilmente sarà adibita a parcheggio e si costruirà un albergo. Il progetto è pronto, ma il per il momento sembra arenato, poichè il problema principale è il reperimento fondi (capitali privati, finanziamenti pubblici come quelli erogati dall'unione europea)<sup>4</sup>, in attesa dell'approvazione sono stati accatastati tutti gli immobili del Forte. Nel frattempo la Soprintendenza controllerà se tutto è a norma, attraverso la mappatura di 79 manufatti con relativa valutazione dello stato, del valore e dei vincoli esistenti, in modo da decidere le varie funzioni a cui destinarle. Il Forte viene così suddiviso in vari livelli di tutela: l'area di massima tutela (quella che racchiude le ali napoleoniche), nel perimetro più esterno l'area ristrutturabile e di rigenerazione, l'area dove c'è il parcheggio, l'area di potenziale densificazione, attorno al forte quattro ambiti di aree verdi da rinaturalizzare<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Nel Il Gazzettino del 22 novembre viene scritto che il bando è pronto.

<sup>2</sup> Conferenza Stampa per Forte Marghera, 1 dicembre 2012 (Mestre), vedi sito <http://ecoistituto.veneto.it/cms-4/?q=node/837>, <http://youtu.be/jrfK5uAPJ-Q>

<sup>3</sup> La Nuova Venezia, *Forte Marghera sia "stella di cultura"*, Venerdì 10 maggio 2013, p.35

<sup>4</sup> La Redazione 19 Marzo 2013, vedi sito <http://mestre.veneziatoday.it/piano-recupero-forte-marghera-mestre-marzo-2013.html>

<sup>5</sup> La Nuova Venezia, *Quattordici università scelgono Forte Marghera di Mitia Chiarin*, Lunedì 12 Novembre 2012, p.1, [www.nuovavenezia.gelocal.it/cronoca/2012/11/12/new/quattordici-universita-scelgono-forte-marghera-16020478](http://www.nuovavenezia.gelocal.it/cronoca/2012/11/12/new/quattordici-universita-scelgono-forte-marghera-16020478), La Nuova Venezia, *Forte Marghera diventa quartiere della cultura*, Venerdì 29 marzo 2013, p.26

## 4.2 Un po' di storia

L'origine dei forti e dei manufatti difensivi<sup>1</sup> si situa agli inizi dell'età moderna, quando le opere di difesa permanente iniziano a essere costruite in luoghi strategici lontano dalle mura cittadine. Uno di questi è l'area tra Mestre e Marghera, che si affaccia sulla laguna, un tempo acquitrinosa e paludosa, ma luogo ideale dal punto di vista strategico militare, in quanto ponte tra la terraferma e Venezia. La città di Marghera (denominata fin dal XII secolo Malghera o Margera) oggi circondata da capannoni, ciminiere, abitati, industrie, era una vasta area della terraferma che rimase sotto la denominazione trevigiana fino alla prima metà del XIV secolo. Verso la fine del Settecento, dopo la caduta della Serenissima (12 maggio 1797) ed il trattato di Campoformio<sup>2</sup> si iniziò la progettazione per trasformare il borgo Marghera in un'area fortificata moderna: la chiesa di Marghera diventò una caserma, il ponte cinquecentesco sul Canal Salso fu trasformato in magazzino e l'unica osteria del borgo fu utilizzata come deposito. Così la fortezza ottocentesca in stile neoclassico, posta su una superficie di 48 ettari, fece parte del campo trincerato di Mestre e del più ampio sistema difensivo della laguna<sup>3</sup>. In seguito alle varie dominazioni austriache e francesi il forte subì diverse modifiche e restaurazioni. La restaurazione più importante venne realizzata nel 1842 dagli austriaci che completarono la ferrovia Ferdinandea, permettendo il collegamento tra la Terraferma e Venezia. Le varie modifiche e restaurazioni trasformarono la struttura del Forte fino a darle una forma pentagonale, formata da quattro bastioni nominati n.I, II, III, IV. Il lato minore, attraversato dal viale principale, è rivolto verso Mestre e funge da accesso alla terraferma, mentre il lato sud-orientale, è rivolto verso la laguna di Venezia. Assieme alla fortificazione venne scavato anche un canale militare per raggiungere più rapidamente la laguna. Il complesso è circondato da un doppio fossato collegato al Canal Salso che separa il corpo centrale dai bastioni esterni e questi dalla campagna. In corrispondenza di ciascun bastione si trova una polveriera ed una casermetta, queste ultime realizzate in epoca italiana, verso la fine dell'Ottocento. In corrispondenza di una di esse, c'è il museo dell'Artiglieria e un piccolo cimitero che raccoglie i caduti dell'assedio del 1848 (famosa "Sortita" di Forte Marghera 27

---

<sup>1</sup> I forti e i manufatti difensivi sono disciplinati dall'art. 60, comma 3, lett. C, delle norme Tecniche del PTRC.

<sup>2</sup> Trattato di Campoformio (7/10/1797), in provincia di Udine, dove fu firmato la pace tra Francia e Austria. Con questo trattato l'Austria ottiene i territori della Repubblica di Venezia, mentre la Francia ottiene il Belgio, i Paesi alla sinistra del Reno e le Isole Ionie, inoltre viene riconosciuta la Repubblica Cisalpina. (Enciclopedia, I percorsi della storia, Istituto Geografico Deagostini, Novara 1993, p.212).

<sup>3</sup> *Porto Marghera. Il Novecento industriale a Venezia*, a cura di Sergio Barizza e Daniele Resini, Vianello Libri, Treviso 2004, S. Barizza, *Marghera. Il quartiere urbano*, Alcione, Treviso 2000; L. Cerasi, *Marghera. La memoria divisa*, Il Poligrafo, Padova 2007, R. Foffano, D. Lugato (a cura di ), *Da Marghera a Forte Marghera. Storia delle trasformazioni dell'antico borgo Marghera da ambiente naturale ad area fortificata*, Multigraf, Spinea 1988.

ottobre 1848), che permise alle truppe veneziane di liberare Mestre dagli Austriaci<sup>1</sup>. Invece le due polveriere con tetto a botte e rifiniture in pietra d'Istria, risalivano al 1814 e vennero utilizzate una come deposito di armi sequestrate dalle organizzazioni criminali, la seconda era sede dell'archivio del forte. Proseguendo sul viale verso il fronte di gola troviamo un grande edificio, chiamato capannone Palmanova, in passato sede delle officine del forte, dove venivano riparate le armi e dove si trovava la falegnameria e la tipografia. Un tempo all'interno del forte oltre ai militari, lavoravano sino in anni recenti circa 150 civili<sup>2</sup>.

Il Forte e tutte le altre strutture sono realizzati con il materiale di riporto proveniente dall'escavazione dei canali e dei fossati e in pietra d'Istria. Nel 1866 con la liberazione del Veneto, al termine della terza guerra di indipendenza, il Forte divenne il centro della riorganizzazione militare avviata dal Regno d'Italia. Poichè il nuovo regno riteneva importante la difesa della zona nord-orientale della città da un'eventuale invasione austriaca, fece costruire nuove fortificazioni. Successivamente verso gli inizi del XX secolo, le crescenti tensioni, che portarono allo sfociare della Grande Guerra, richiesero un nuovo sistema difensivo, con la realizzazione di una nuova cintura di fortificazioni che creò il campo trincerato di Mestre. Così tutta l'area che comprendeva Venezia e la Terraferma si trova circondata da una serie di forti:

- Forte San Felice (comune di Chioggia)
- Forte San Michele (comune di Chioggia)
- Forte Malcontenta (Comune di Mira)
- Forte Poerio a sud-ovest, completato nel 1910 (comune di Mira)
- Forte Sirtori a ovest, completato nel 1911 (comune di Spinea)

Comune di Venezia:

- Forte Alberoni
- Forte Caroman
- Forte Malamocco
- Forte Manin
- Forte Quattro Fontane
- Forte San Giorgio in Alga
- Forte San Nicolò
- Forte San Pietro
- Forte San Pietro in Volta
- Forte San Secondo
- Forte Sant'Andrea
- Forte Sant'Angelo della Polvere

---

<sup>1</sup> In memoria di questa data importante per la storia veneziana la Marco Polo System e l'associazione Historica Memoria organizza una rievocazione storica, vedi sito <http://fortemarghera.wordpress.com/>

<sup>2</sup>F. Brusò, *Visitare Forte Marghera*, p.145, 154-158; L. Arvali, L. Brunello, G. Netto, *Forte Marghera, storia e cronaca di una fortificazione*, Mestre Lions Club 1982.



- Forte Sant'Erasmus
- Forte Santo Stefano
- Forte Treporti
- Forte Treporti
- Forte Marghera
- Forte Gazzera, a nord-ovest, completato nel 1883;
- Forte Carpenedo, a nord, completato nel 1887;
- Forte Tron, a sud-ovest completato nel 1887.
- Forte Rossarol, a nord-est, completato nel 1907;
- Forte Pepe, a nord-est, completato nel 1909;
- Forte Cosenz, a nord, completato nel 1911;
- Forte Mezzacapo, a nord-ovest, completato nel 1911 <sup>1</sup>.

Con la fine Prima guerra mondiale (1918) e in seguito all'abbandono della base navale dell'Arsenale di Venezia, il sistema difensivo dei vari forti iniziò a diminuire, così nel corso dei decenni successivi le strutture vennero progressivamente riutilizzate dall'esercito come caserme, polveriere, magazzini, o come alloggio per i sottoufficiali ( infatti gli edifici potevano contenere circa 150-200 uomini), fino agli anni ottanta con il loro definitivo abbandono<sup>2</sup>. Nel 2003 il forte venne acquistato per 9,5 milioni di euro dal Comune di Venezia, che si avvale dell'esercizio di prelazione riconosciuto nelle norme sulla dismissione dei beni demaniali. Nel febbraio 2009 l'acquisto è stato perfezionato con rogito e trasferito alla proprietà del Comune di Venezia con impegno a mantenere per trent'anni la destinazione pubblica<sup>3</sup>.

Oggi questo importante esempio di architettura industriale e di ingegneria idraulica conserva ancora il suo patrimonio ambientale e storico anche se in attesa di una rivitalizzazione che possa riportare il Forte Marghera al centro del sistema produttivo legato alle opportunità di crescita culturale, economica e sociale del territorio. Infatti tale patrimonio (ridotti, caserme, torri telematiche, batterie e polveriere) merita di essere riscoperto e reinterpretato, in merito alle opportunità di riutilizzo dei manufatti, ma nel rispetto della struttura e del paesaggio. Se avviene ciò, si può ricreare una stretta relazione tra le architetture, il paesaggio e soprattutto la comunità, dando la possibilità di ridare nuova vita al Forte al fine di avere nuove esperienze. Ma per fare ciò c'è la necessità di instaurare una collaborazione partecipativa e costruttiva tra amministratori, tecnici e cittadinanza. Fortunatamente sono già visibili ottimi esempi di

<sup>1</sup> Elenco dei forti, Documento per la pianificazione paesaggistica Allegato b3, p.432, vedi <http://www.regione.veneto.it/web/ambiente-e-territorio/ptrc-variante-adozione>. Ritengo importanti citarli tutti in quanto dimostrano l'enorme ricchezza che abbiamo.

<sup>2</sup> [www.fortemarghera.org/it/il-forte/attivita/centro-documentazione/14-frontpage-content/52-accademia-di-belle-arti-laboratorio](http://www.fortemarghera.org/it/il-forte/attivita/centro-documentazione/14-frontpage-content/52-accademia-di-belle-arti-laboratorio)

<sup>3</sup> <http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/53370>

riutilizzo degli spazi esistenti, poichè alcune realtà culturali hanno provveduto ai restauri e all'uso senza snaturare i luoghi. Infatti Forte Marghera offre la disponibilità di alcuni locali rimasti intatti per l'organizzazione di eventi e di numerose iniziative legate all'arte contemporanea: nel Capannone 36 si svolgono meeting, manifestazioni, mostre, performance, feste di compleanno/lauree, nella Polveriera Austriaca mostre, performance, nella Polveriera Francese mostre, performance, nell'Ex Chiesetta concerti, meeting, feste di compleanno/lauree. Presso il Padiglione Palmanova, dove lavorano alcune associazioni vengono realizzate residenze artistiche, laboratori e progetti di ricerca come ad esempio progetti *site specific*, danza e performance contemporanee. Nel 2009 a Forte Marghera è stato aperto anche un centro di studio e Documentazione sui sistemi difensivi veneziani ed europei che dispone di una sala di studio per la consultazione di un importante fondo archivistico librario, un fondo fotografico e un fondo di riproduzioni dei documenti sulle fortificazioni veneziane conservati presso il Museo Correr e l'Archivio di Stato di Venezia.

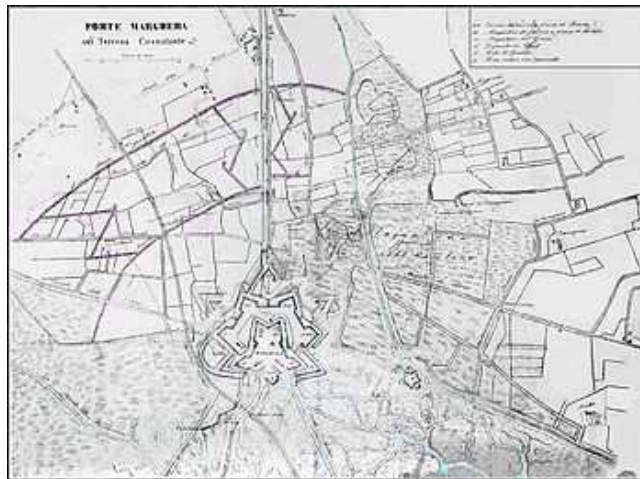


Fig.6 Antica mappa del Forte Marghera



Fig.7 Capannone, adibito a museo delle imbarcazioni



Fig.8 Particolare dei magazzini

### 4.3 La comunità e il Forte

Sempre di più l'arte e in particolare l'arte contemporanea necessita di spazi meno definiti, dove si può sperimentare. Infatti i luoghi istituzionalmente deputati all'arte (musei, gallerie e teatri) sembrano essere limitanti, per questo i così detti "non luoghi" (fabbriche abbandonate, forti, chiese sconsacrate, ecc.) possono essere un'alternativa per lo sviluppo dell'arte e della cultura, che recuperati assumono nuovo significato. Uno di questi esempi di recupero è Forte Marghera, in cui gli spazi trasformati hanno perso le funzioni originarie e da demanio militare sono passate sotto l'amministrazione comunale. Certamente il Forte non è l'unico esempio, ma è rilevante per dimensioni e caratteristiche. Infatti questa meravigliosa area costituita da strutture antiche dall'aria fatiscente, anche se ha perso la sua funzione (militare) oggi si sta delineando sempre di più come una piattaforma sociale e culturale, in grado di proporre alla cittadinanza attività e programmi davvero innovatori e creativi. Questa sorta di azione culturale o meglio di partecipazione coinvolge diversi soggetti (associazioni culturali, volontari, amministratori, speculatori, ecc.), che opera dal basso e che propone una serie di progetti possibili per favorire lo sviluppo del Forte. La rivitalizzazione dell'area è favorita anche dall'interesse spontaneo dei cittadini, che frequentano questi spazi, in particolar modo i giovani sono attirati da questo luogo, sia in occasioni di mostre, concerti, ma anche solo per passeggiare in mezzo alla natura. Infatti oggi questa struttura viene concepita come un bene pubblico, dove numerose realtà, sotto la gestione del Marco Polo System Geie<sup>1</sup>, svolgono diverse attività sia artistiche che culturali come ad esempio laboratori teatrali e mostre d'arte contemporanea. Nel 2004 l'Amministrazione del Comune di Venezia concede in gestione il Forte al Marco Polo System G.e.i.e con atto rinnovato di anno in anno, il cui affidamento scadrà nel 2015. Il Marco polo System è un ente di diritto comunitario, istituito nel 2000 come strumento di cooperazione internazionale, grazie ad un accordo tra il Comune e la Provincia di Venezia e l'Unione dei Comuni e delle Comunità della Grecia. Questo ente si occupa di azioni di sviluppo locale, per la promozione del marketing territoriale, soprattutto nei settori relativi alla cultura e alla progettazione territoriale. In particolare però si occupa della gestione di Forte Marghera, dalla manutenzione del verde e dalla guardiania, alla realizzazione di numerose attività di studio e di ricerca riguardanti soprattutto la riqualificazione e valorizzazione dell'area per il suo potenziale riutilizzo nonché attività di promozione e di sviluppo della pubblica fruizione, al fine di coinvolgere la cittadinanza.

---

<sup>1</sup> Il G.e.i.e - Gruppo Europeo d' Interesse Economico, è una nuova forma di cooperazione e partenariato europeo transnazionale che consente ad Istituzioni ed Enti privati e pubblici di esercitare in comune alcune attività ai fini della partecipazione ai programmi dell' Unione Europea.

Inoltre si occupa di attività di studi e valorizzazione dell'ex patrimonio militare nel veneziano ma non solo. Essa comprende tutta l'area del Mediterraneo: per fare ciò, organizza diverse iniziative culturali; sostiene economicamente le varie attività; partecipa a progetti di cooperazione territoriale, rafforza i partenariati con enti pubblici (in particolar modo con la Regione del Veneto) ed organizzazioni europee attive nel campo della valorizzazione del patrimonio culturale. Infatti per fare ciò il MPS ha sviluppato una stretta relazione con Spagna, Francia e Portogallo, con altri Paesi U.E. del centro e nord Europa e altri Paesi del Mediterraneo come Croazia, Cipro, Albania, poichè queste aree sono ricche di testimonianze storico-architettoniche legate alla storia e ai commerci della Repubblica di Venezia. Infatti in questi Paesi si stanno sviluppando esperienze ed attività legate al recupero del patrimonio architettonico militare, attraverso linee progettuali, volte ad inserire tale patrimonio in contesti di sviluppo territoriale, sociale ed economico.

Nel corso degli anni il Forte Marghera grazie anche alla presenza della Marco Polo System si è arricchito di nuove esperienze grazie a una serie di progetti culturali come ad esempio "Vivilforte", uno dei primi progetti culturali che ha riaperto il forte alla città dando inizio ad una lunga serie di iniziative che hanno permesso la rivitalizzazione e la fruizione di quest'area<sup>1</sup>. Infatti questo progetto, realizzato grazie alla collaborazione di tra Slovenia, Ungheria e Venezia e finanziato dal programma comunitario Interreg, dal 2003 al 2008 ha realizzato diverse attività, al fine di recuperare queste strutture fortificate, in quanto patrimonio appartenente a queste aree europee.

Il secondo progetto "Performa", ideato nel 2006 dal Marco Polo System, era una sorta di progetto-esperimento per il riutilizzo di Forte Marghera, che grazie alla collaborazione di organizzazioni attive nel campo delle produzioni culturali, ha favorito un miglioramento delle condizioni di alcuni immobili, destinati al degrado. Inoltre ha generato una maggiore consapevolezza dell'effettiva utilità e ricchezza di questo luogo, dove possono essere realizzate attività formative quali corsi, workshop; oltre ad altre attività legate alle arti performative, arti visive, editoria, beni culturali e turismo culturale. Queste prime esperienze sono importanti perché hanno permesso di intraprendere riflessioni sulle tematiche della riprogettazione architettonica dello spazio pubblico, sui diversi aspetti dell'intervento artistico, dimostrando anche l'importanza di una maggiore partecipazione del pubblico. Nel 2011 nasce invece il progetto il Parco del Contemporaneo, una iniziativa che ha il sostegno e

---

<sup>1</sup> R. Foffano, D. Lugato, Da Marghera a Forte Marghera. Storia delle trasformazioni dell'antico borgo Marghera da ambiente naturale ad area fortificata, Multigraf, Spinea 1988.; Cfr. G. Vio, Stella d'acqua. Politiche e riflessioni per il recupero di Forte Marghera a Venezia, Cleup, Padova 2009, <http://progettifortemarghera.files.wordpress.com/2011/08/7-1-performa1.pdf>

il patrocinio della Regione Veneto e del Comune di Venezia, Assessorato all'Ambiente e alla Città sostenibile che intende sviluppare la riqualificazione, dando a questo luogo una seconda vita, in modo che possa diventare punto di ritrovo e di contatto tra la popolazione locale, le associazioni, e i vari gruppi che vi partecipano. Questo progetto curato da Riccardo Caldura, sotto la gestione del Marco Polo System Geie, ha lo scopo di attivare forme innovative di relazione fra arti contemporanee, contesto urbano e natura, coinvolgendo una pluralità di soggetti diversi sia a livello locale, che nazionale e internazionale. Creando così una piattaforma per lo scambio di esperienze e collaborazioni fra diversi soggetti, alcuni esistenti da anni e altri acquisiti recentemente, ognuno con una propria identità culturale e una piena autonomia di proposte e di relativa gestione. Questi gruppi lavorano nei locali gestiti dalla Marco Polo System geie per conto del Comune di Venezia, pagando un *contributo* che serve come rimborso spese per l'elettricità, la pulizia dei locali (prima e dopo l'evento) e per la loro manutenzione ordinaria. Infatti all'interno del team di Parco del Contemporaneo esistono diverse associazioni, che meritano di essere citate, in quanto hanno favorito la rivitalizzazione del Forte: CONTINUUM, EVE AR: V. (Matteo Efrem Rossi e Tommaso Zanini), C32 (Marianna Andrigo e Aldo Aliprandi), Cantiere Corpo Luogo (Andrea Penzo, Cristina Fiore e Matteo Stocco), ma che ultimamente hanno riscontrato delle difficoltà di comunicazione con la Marco Polo System. Ritenendo importante la loro presenza, ho deciso anche di raccontare la loro storia e il loro operato.

La prima associazione è nata dal progetto CONTINUUM fondata nel 2012 da Cristina Fiore e Andrea Penzo (entrambi artisti), già fondatori di Cantiere Corpo Luogo. Questa associazione si occupa di una serie di interventi artistici che riprendono il concetto di humanscape, dove il termine *Continuum* indica una continuità rispetto ad un'esperienza portata avanti negli anni, una sorta di narrazione costituita da fatti, eventi soggetti che entrano in relazione fra di loro. Gli artisti che lavorano in questa associazione cercano di rielaborare questo pensiero narrativo, utilizzandolo come strumento per poter avere coscienza di sé all'interno di un contesto socio-culturale esistente, in quanto l'uomo è parte di un ambiente che ne determina azioni, pulsioni e relazioni<sup>1</sup>.

L'altra associazione che ha preso sede al Forte dal 2008, presso il Padiglione Palmanova, struttura di ben 1.316 m<sup>2</sup> situata vicino alla casermetta francese, è l'Atelier Eventi Arte Venezia (EVE AR:V.), nata dalla omonima associazione culturale fondata nel 2008. I suoi fondatori sono giovani curatori indipendenti Matteo Efrem Rossi e Tommaso Zanini. Attraverso i loro racconti ho scoperto che l'associazione per organizzare i vari eventi e mostre

---

<sup>1</sup> L'associazione involontariamente riprende un po' il pensiero naturalistico di Dewey.

si autofinanzia, inoltre mi hanno raccontato che i lavori iniziali di restauro e di manutenzione sono state fatti a loro spese. L'Atelier è un gruppo di sperimentazione artistica indipendente attivo che si occupa della progettazione, produzione e promozione dell'arte contemporanea, attraverso collaborazioni esterne con iniziative legate alla diffusione delle ricerche artistiche (importante è l'anteprima italiana di *I Love Cops*). Il Padiglione che era stato utilizzato come ex tipografia, oggi funge da Atelier, che ogni anno viene assegnato a tre artisti selezionati tramite bando, non necessariamente italiani, ma anche stranieri. In questa struttura c'è inoltre uno spazio dedicato a residenze per artisti e progetti di ricerca in campo artistico e culturale.

Il gruppo C32 performing art work space guidato da Aldo Aliprandi, ex gruppo Krisis, e l'artista Marianna Andrigo, si occupa della produzione e della promozione di manifestazioni legate alla performance, alla danza e al teatro sperimentale all'interno del Forte. Lo spazio di 500 mq, dove si svolgono le attività è suddiviso in spazio-prove, sala incontri e residenze artistiche, workshops, work in progress. Il GruppoC32 collabora con artisti nazionali ed internazionali, dando a loro l'opportunità di sviluppare la propria ricerca, attraverso una miscela di idee e linguaggi, al fine di sensibilizzare e allargare l'audience. Queste sono solo alcune realtà esistenti al Forte che hanno permesso il rifiorire di questa antica fortezza, ridandole una nuova funzione non più militare ma culturale e artistica, attraverso eventi e mostre.

Una delle mostre più interessanti a parere di chi scrive è stata la mostra fotografica "Lo stato delle cose, figurazioni, immagini, territorio, paesaggi", presso il Padiglione 36 di Forte Marghera organizzata da Marco Polo System e l'Assessorato alle Attività Culturali del Comune di Venezia. Attraverso queste immagini significative che ritraggono aree urbane ed industriali, soggette a trasformazione o riconversione urbanistica<sup>1</sup>, si può prendere consapevolezza della misura in cui il nostro territorio è stato trasformato.

Oltre alle varie associazioni anche l'Università Ca' Foscari e l'Accademia di Belle Arti stanno prendendo i loro spazi per realizzare vari progetti culturali e artistici in collaborazione con la Marco Polo System e il Comune di Venezia all'interno della programmazione di attività finalizzate alla riqualificazione dei valori ambientali e culturali del territorio negli spazi di Forte Marghera. Infatti l'Accademia di Belle Arti attraverso una convenzione, utilizza gli spazi del Forte, per sviluppare una serie di attività legate alla formazione, alla ricerca e alla

---

<sup>1</sup>Mostra fotografica "Lo stato delle cose, figurazioni, immagini, territorio, paesaggi", mercoledì 24 aprile 2013. L'esposizione presenta, per la prima volta, sessantacinque fotografie di Giorgio Bombieri, fotografo dell'Osservatorio Fotografico - servizio istituito poco più di un anno fa all'interno dell'Archivio della Comunicazione del Comune di Venezia - con l'obiettivo di programmare e realizzare campagne fotografiche sulla città, il territorio e il paesaggio veneziano. Nel sito [www.albumdivenezia.it](http://www.albumdivenezia.it)

produzione artistica. Il progetto complessivo, formalizzato nei primi mesi del 2012, prevede l'utilizzo degli spazi interni ed esterni del forte, al fine di integrare le attività didattiche dell'Accademia con workshop, seminari e laboratori sviluppati sulla base di una programmazione coerente con le specificità del contesto, anche al fine di evidenziarne le potenzialità come centro di produzione culturale e ponte tra la Terraferma e la laguna. Lo spazio deputato alle varie attività è il Capannone 35, dove si è organizzato il Workshop *Laboratorio Aperto di Pittura e Disegno*, che durante l'estate coinvolge studenti e giovani artisti dell'Accademia, che seguono un percorso didattico di uno dei Corsi di Pittura dell'Accademia di Belle Arti. Inoltre l'Accademia organizza due corsi realizzati in collaborazione con l'Università di Ca' Foscari e inseriti nei Laboratori di arte, scienza, economia e cultura della Ca' Foscari Summer School. Ma l'Accademia sembra voler avere sempre più spazio sia per la Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, che collabora con l'Opéra-Théâtre de Metz Métropole (in Francia) e con il Teatro La Fenice, sia per le esposizioni della Biennale d'Arte di Venezia<sup>1</sup>. Infatti questo luogo così suggestivo sembra proprio adatto a mostre contemporanee; un esempio è stato l'inserimento del Padiglione intitolato *Tuvalu<sup>2</sup> Destiny Intertwined* (Destino Intrecciato) dell'artista vincent J. F. Huang<sup>3</sup> in occasione della Biennale di Venezia. L'artista in questa occasione propose alcune opere, che avevano lo scopo di far riflettere il pubblico sui problemi provocati dal cambiamento climatico. Significative infatti sono le enormi installazioni, *In the Name of Civilization* (nel Nome della Civiltà), che rappresenta un enorme pompa di petrolio; il *Modern Atlantis Project* (Progetto per un'Atlantide moderna), cioè un acquario di coralli che contiene i resti sommersi della civiltà umana. Oltre a queste opere ci sono anche il *Prisoner's Dilemma* (Dilemma del Prigioniero)' e la grandiosa *Statua della Libertà*, quest'ultima in ginocchio, davanti a dei ritratti di pinguini di terra cotta deceduti<sup>4</sup>.

L'esistenza di queste realtà che hanno permesso la realizzazione di una proposta artistica-culturale sempre più consistente e differenziata, attira un pubblico sempre più eterogeneo per fasce d'età (famiglie, giovani e anziani) e inoltre richiamano altre comunità di artisti e intellettuali. Tale fenomeno è da tenere in considerazione, poiché essa stabilisce l'esigenza di instaurare una rete di relazioni e collaborazioni con altri operatori e realtà del settore e quindi

---

<sup>1</sup> Mostra che va dal 1 Giugno al 24 Novembre 2013 a Forte Marghera.

<sup>2</sup> Tuvalu: piccola isola situata nel Sud Pacifico, ed è il più piccolo membro delle Nazioni del Commonwealth.

<sup>3</sup> Artista di Taiwan che si dedica da 10 anni all'eco-art, e alla creazione di eco-progetti che hanno lo scopo di provocare, stimolare e causare forti reazioni al pubblico. Infatti i suoi lavori sono una sorta di avvertimento agli spettatori sul fatto che un giorno gli animali, saranno sacrificati, in nome della civilizzazione, del capitalismo e dell'innovazione (causa del surriscaldamento globale).

<sup>4</sup> <http://nuovavenezia.gelocal.it/cronaca/2013/05/18/news/i-pinguini-di-tuvalu-a-forte-marghera-1.7091166>



di considerare altri aspetti potenziali dell'area in relazione con il territorio come ad esempio il progetto di un museo dell'imbarcazione tradizionale o il crearsi di un percorso turistico che colleghi il Forte e Venezia.

Gli spazi concessi alle organizzazioni sono diventati polifunzionali e questa condivisione degli spazi ha permesso l'ottimizzazione dell'uso degli immobili e soprattutto la coesione delle varie associazioni che hanno messo a disposizione le loro risorse e le loro capacità artistiche. L'inserimento di nuovi partner al progetto iniziale Progetto del Contemporaneo favorisce quindi un rafforzamento degli obiettivi e dei risultati sul piano della conservazione, fruizione e promozione del patrimonio culturale.

Purtroppo ci sono molti dubbi e incertezze sul futuro del Forte, visto che l'assegnazione degli spazi non è passata per un bando pubblico aperto a tutti, e quindi molte associazioni in attesa dei bandi si trovano in bilico. Altre questioni sono i costi notevoli necessari per gli interventi di urbanizzazione, i cui fondi dovrebbero arrivare mettendo sul mercato immobiliare 4 ettari, esterni al Forte (verso via Torino). Inoltre gli edifici hanno bisogno di investimenti privati per intervenire al loro recupero<sup>1</sup>.

Purtroppo la crisi economica si sta facendo sentire in tutti i campi, così la maggior parte dei governi per intervenire a sanare la crisi cerca di tagliare dove può, ma a farne le spese è troppo spesso la cultura (scuola, Università, ricerca, teatro, musica, musei, tutela del paesaggio e del patrimonio culturale). La drastica riduzione dei finanziamenti pubblici agli enti locali, la legge 133/2008 che impone a regioni, province e comuni di allegare al proprio bilancio un «piano di alienazioni immobiliari» e il «federalismo demaniale» (Decreto legislativo 28 maggio 2010 n.85)<sup>2</sup>, ha provocato vendite o svendite del patrimonio immobiliare storico di proprietà pubblica, gettandole sul mercato<sup>3</sup>. Tanto è vero che un piano di dismissioni del demanio militare è stato avviato alcuni anni fa dal ministero della Difesa. Così molti beni come le caserme, le fortificazioni e gli arsenali in tutta l'Italia rischiano di essere date in mano a privati. Anche in Veneto il demanio militare ha dismesso i forti del campo trincerato, ma fortunatamente il Comune di Venezia ha potuto acquisirli e inserirli nel proprio patrimonio, poichè i forti sono stati concepiti come «aree di pregio ambientale,

---

<sup>1</sup> <http://nuovavenezia.gelocal.it/cronaca/2014/03/13/news/bandi-per-forte-marghera-pronti-entro-fine-estate-1.8848476>

<sup>2</sup> Attribuzione a comuni, province, città metropolitane e regioni di un proprio patrimonio, in attuazione dell'articolo 19 della legge 5 maggio 2009, n. 42. (10G0108).

<sup>3</sup> Cito alcuni casi su cui si sta molto discutendo: l'Arsenale asburgico dedicata a Francesco Giuseppe di Verona è in corso di privatizzazione a opera del Comune; la Fortezza di Peschiera del Garda è stata destinata a residenze e centro commerciale con l'approvazione della direzione ai Beni culturali del Veneto; l'Arsenale di Pavia è stato messo in vendita a trattativa privata. Vedi sito <http://nuovavenezia.gelocal.it/cronaca/2014/03/04/news/forte-marghera-sul-futuro-scoppia-la-bomba-di-settis-1.8790670>

manufatti storici di valore, luoghi di aggregazione, per il tempo libero, per la produzione culturale».

Il Forte come l'intero Campo Trincerato di Mestre costituisce una risorsa di particolare valore ambientale e culturale per la città, che potrebbe diventare inoltre simbolo di una città partecipata<sup>1</sup>. Ma ciò nonostante molte associazioni culturali come il Gruppo di lavoro per Forte Marghera<sup>2</sup> hanno dubbi e incertezze sul suo destino, in quanto l'attuale bando assegna un forte ruolo ai privati, ignorando quasi del tutto le proposte e gli interventi dei cittadini. Anche lo storico Salvatore Settis denuncia il rischio di privatizzazione. In una democrazia che si rispetti è dovere di una pubblica amministrazione farsi carico della gestione di beni vitali, considerandoli una opportunità per migliorare la qualità della vita dei cittadini. L'amministrazione dovrebbe tenere in considerazione l'opinione pubblica, in quanto può essere uno strumento prezioso di orientamento per tenere ben chiari gli obiettivi di restauro del paesaggio e di fruibilità pubblica. Il coinvolgimento di tutti ha creato così una mobilitazione popolare attiva, che attraverso il confronto di idee e di opinioni ha messo insieme delle "Linee guida partecipate e condivise per il futuro di Forte Marghera", che garantiscono l'uso a beneficio della collettività:

- Venga mantenuta la destinazione pubblica e garantita la fruibilità dell'intero bene, evitando logiche di privatizzazione e quindi di alienazione collettiva del forte;
- I progetti di riutilizzo siano sottoposti ad una pubblica discussione ed a criteri di democrazia partecipata caratterizzati dalla massima trasparenza
- Vengano pienamente riconosciuti e tutelati i valori storici, paesaggistici, ambientali e sociali, insiti nel forte, con tutte le sue enormi potenzialità, in termini di pubblica utilità, derivanti dalla posizione strategica, dalla vastità ed eterogeneità degli spazi e degli edifici presenti.

---

<sup>1</sup> Rispettando così uno dei principi dello Statuto del Veneto, che dice nel punto 2.2: " La Regione salvaguarda e promuove l'identità storica del popolo e della civiltà veneta e concorre alla valorizzazione delle singole comunità. Riconosce e tutela le minoranze presenti nel proprio territorio". Vedi: <http://www.consiglioveneto.it/crvportal/leggi/2012/12st0001.html#Heading10>

<sup>2</sup> Il Gruppo di lavoro per Forte Marghera presenta alla cittadinanza ( 24 febbraio 2014 presso il Circolo Due Portoni, Mestre) il quaderno dal titolo "Forte Marghera. Cuore del campo trincerato" con la prefazione del prof. Salvatore Settis. Il quaderno è dedicato alla storia del Forte e all'impegno di alcune persone che ha consentito, fino a oggi, di mantenerne la pubblica fruizione., vedi

<https://www.google.it/#q=forte+marghera+cuore+del+campo+trincerato+mestre>

<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-03-03/-campo-forte-marghera--113034.shtml?uuid=ABiZRQ0>

- Venga considerata e valorizzata l'esperienza realizzata dalle attività di produzione culturale, artistica, ricreativa, artigianale e di educazione ambientale che in questi anni hanno lavorato<sup>1</sup>.



Fig.9 Varie attività svolte al Forte



Fig.10 Mostra fotografica

---

<sup>1</sup> Art. 18 febbraio 2010, No alla speculazione privata su Forte Marghera, vedi <http://fortemarghera.wordpress.com/>



Fig.11 Una giornata a Forte Marghera

#### 4.4 Carta di Venezia e Forte Marghera

Ormai è palese per tutti che il Forte merita di essere rivitalizzato secondo una politica del recupero e di riqualificazione dei forti e del sistema trincerato di Mestre, in quanto bene avente valore storico, culturale e ambientale, ma accanto ad essa bisogna considerare anche l'operato delle associazioni che fino ad oggi hanno lavorato qui. Infatti come abbiamo visto nel precedente capitolo, queste realtà locali hanno usufruito degli spazi concessi dalla Marco Polo System, restituendo alla cittadinanza spazi oggi vitali per funzioni culturali, sociali e di svago e quindi meritano di essere valorizzate e tenute in considerazione. C'è quindi la necessità di tutelare queste realtà, poiché già in passato hanno rischiato di chiudere, prima a causa dell'inagibilità dei capannoni e poi perché risultavano essere senza permessi<sup>1</sup>. Bisogna considerare che queste piccole comunità non sono presenti solo nel Veneto, ma in tutta Italia, tanto è vero che lo storico Salvatore Settis<sup>2</sup> ci informa dell'esistenza di quasi trenta mila associazioni. Queste associazioni piccole e grandi<sup>3</sup> che siano, sono nate da situazioni differenti, in difesa di beni ambientali, paesaggi, centri urbani e opere d'arte. Ma secondo lo storico queste realtà sembrano avere una radice comune, che ha origine dai principi della nostra Costituzione, (art.9: "La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca

---

<sup>1</sup> Articolo *I pezzi di città non si danno in feudo* di Emanuele Dal Carlo, Il Gazzettino del 18 febbraio 2014 vedi sito <http://piazamaggiore.org/quer-pasticciaccio-brutto-de-forte-marghera/>

<sup>2</sup> Salvatore Settis, direttore della Scuola Normale di Pisa. Nel 2012 scrive *Azione popolare. Cittadini per il bene comune*, Einaudi, Torino.

<sup>3</sup> Ricordiamo infatti il capitolo 2.4 : il Fai, WWF Italia , la Federculture; l'Ancea, ecc.

scientifico e tecnico. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione” e l’art.33: “L’arte e la scienza sono libere e libero ne è l’insegnamento”<sup>1</sup>).

La loro presenza dimostra che il ruolo dell’azione popolare è molto importante in un Paese democratico, poiché sono la testimonianza che esiste un patrimonio di conoscenza costituita da cittadini, studenti, associazioni ecc, in grado di riconoscere un bene comune dal punto di vista storico, architettonico e naturalistico che inoltre è in grado di ideare delle linee guida per uno sviluppo sostenibile del territorio (vedi capitolo 4.3). Proprio in considerazione di quanto detto fino ad ora, la Convenzione di Faro<sup>2</sup> sembra voler venir in aiuto a queste realtà. La Convenzione di Faro come abbiamo visto nel capitolo 2.2 è una Convenzione quadro che contribuisce a fare evolvere le politiche pubbliche nazionali e il riconoscimento delle comunità patrimoniale che vogliono “agire nell’ambito dell’azione pubblica”. Essa può essere utilizzata come strumento politico in quanto interviene in casi problematici, definendo obiettivi generali e possibili interventi. Ogni Stato contraente può decidere come rendere attiva la Convenzione, in modo da adeguare i principi in base ai propri contesti legali o istituzionali, alle sue pratiche e alle sue specifiche esperienze Nazionali. La Convenzione, oltre ad aver il merito di mettere in moto un processo di revisione del concetto di patrimonio culturale<sup>3</sup>, e di aver introdotto per la prima volta, il “diritto al patrimonio culturale”<sup>4</sup>, o meglio diritto all’eredità culturale, cioè diritto di partecipare alla vita culturale, così come è definito nell’art.27 della Dichiarazione Universale dei Diritti dell’Uomo essa ha introdotto un nuovo concetto di “comunità patrimoniale”<sup>5</sup>. Infatti la definizione di “comunità patrimoniale” data dall’art.2b: “un insieme di persone che attribuiscono valore ad aspetti specifici del patrimonio culturale che esse desiderano sostenere e trasmettere alle generazioni future, nel quadro di

---

<sup>1</sup> <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-03-03/-campo-forte-marghera--113034.shtml?uuid=ABiZRQ0>, <http://nuovavenezia.gelocal.it/cronaca/2014/03/04/news/forte-marghera-sul-futuro-scoppia-la-bomba-di-settis-1.8790670>, <https://www.google.it/#q=forte+marghera+cuore+del+campo+trincerato+mestre>

<sup>2</sup> Il testo finale della Convenzione quadro del Consiglio d’Europa sul valore dell’eredità culturale per la società si compone di un preambolo e di 23 articoli raggruppati in 5 sezioni, ciascuna delle quali si sofferma rispettivamente su: gli obiettivi, le definizioni e i principi (artt. 1-6); il contributo del patrimonio culturale alla società e allo sviluppo umano (artt. 7-10); la responsabilità condivisa nei confronti del patrimonio culturale e la partecipazione pubblica (artt. 11-14); il sistema di monitoraggio e la cooperazione (artt. 15-17); le clausole finali (artt. 18-23).

<sup>3</sup> L. Zagato, *Heritages Communities: un contributo al tema della verità in una società globale*, in *Verità in una società plurale*, M. Ruggenini, R. Dreon, G. L. Paltrinieri (a cura di), Mimesis, Milano 2013, pp.103-124.

<sup>4</sup> L’articolo 27 della Dichiarazione Universale dei Diritti dell’Uomo (1948) afferma che: "Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico e ai suoi benefici. Ogni individuo ha diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui egli sia autore". Vedi anche Nota 38, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>

<sup>5</sup> Il termine originario è *heritage community*, Nota 25: Durante la redazione del testo della Convenzione, c’è stato un acceso dibattito riguardo l’uso del termine "comunità" nelle due versioni ufficiali, inglese e francese, vedi sito <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>

un'azione pubblica", apre nuove prospettive alla partecipazione pubblica e quindi a una maggiore democrazia. A differenza degli altri strumenti giuridici internazionali esistenti in materia<sup>1</sup>, la Convenzione Faro considera le comunità di eredità come gli attori principali al processo decisionale di identificazione dei valori culturali associati al patrimonio. Tale concetto comprende quindi gruppi aperti, temporanei o permanenti, locali, regionali, nazionali e sovranazionali, che possono essere più o meno spontanei e non necessariamente classificati in base ai classici parametri come la cittadinanza, l'etnia, la professione, la classe sociale, la religione, ma piuttosto uniti dagli stessi interessi e obiettivi, volti a sostenere e trasmettere i principi della Convenzione<sup>2</sup>. Questi nuovi principi portati dalla Convenzione evidenziano l'importanza di una "responsabilità condivisa", che unisce amministrazioni e heritage communities, in stretta relazione con il paesaggio e le "eredità culturali" tangibili e immateriali. Grazie alla Convenzione sono nate numerose organizzazioni e associazioni che si impegnano nell'applicazione e diffusione dei suoi principi, tra queste ricordiamo la cooperativa *Hôtel du Nord*<sup>3</sup> a Marsiglia e a Venezia l'associazione "*Faro Venezia*"<sup>4</sup>.

La Convenzione di Faro ha infatti permesso alla città di Marsiglia di gestire le relazioni tra queste comunità patrimoniali e le istituzioni pubbliche, fino ad oggi spesso in conflitto, in modo costruttivo ed europeo. Infatti i quattro sindaci che hanno aderito ai principi della Convenzione di Faro insieme a otto comunità patrimoniale composte da cittadini, associazioni, artisti ed imprenditori hanno realizzato dei progetti urbani (GR2013), economici (*Hôtel du Nord*), sociali e artistici, tanto che Marsiglia è diventata capitale europea della cultura 2013. Quindi l'esperienza dell' *Hôtel du Nord* ha realizzato un miglioramento delle zone periferiche a nord di Marsiglia riscoprendo le sue potenzialità e attività, attraverso anche la richiesta di un

---

<sup>1</sup> La *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (UNESCO, 2003), la *Convenzione sulla protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali* (UNESCO, 2005) e la *Convenzione sulla Protezione del Patrimonio Mondiale Culturale e Naturale* (UNESCO, 1972).

<sup>2</sup> Cito nuovamente alcuni casi nominati precedentemente nel capitolo, che dimostrano quanto sia importante la mobilitazione popolare: il caso della Frauenkirche ( XVIII sec.) di Dresda, il caso del ponte di Monstar in Bosnia-Erzegovina (XVI secolo), distrutto dalle forze croato-bosniache nel 1993, che grazie all'intervento di soggetti e istituzioni a livelli internazionale venne ricostruito, vedi <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>, nota 31 <http://whc.unesco.org/en/list/946/> <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>, nota 26: *Explanatory Report, Article 2 - Definitions*

<sup>3</sup> La cooperativa è stata concepita nel 209 e nel gennaio 2011 è diventata patrimonio cooperativo. Esso è costituito da residenti, imprenditori, associazioni, organizzazioni legate da un fine comune. Vedi: <http://www.aepas.fr/Hotel-du-Nord-Marseille-nord.html>

<sup>4</sup> <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>, nota 28: Per maggiori informazioni, si rinvia al sito della cooperativa *Hôtel du Nord*, <http://hoteldunord.coop>. È comunque interessante notare l'impegno attivo delle collettività locali nell'attuazione dei principi della Convenzione di Faro, nonostante la Francia non sia ancora tra i paesi firmatari; nota 29: Sulla comunità patrimoniale veneziana esiste il sito [www.unfaropervenezia.eu](http://www.unfaropervenezia.eu).

rinnovamento della Legge francese sul turismo e sulle cooperative<sup>1</sup>. La Convenzione si così è rivelata uno nuovo strumento giuridico “flessibile” ed estremamente innovativo, utile per lanciare nuove politiche partecipative, volte non solo alla conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale, ma anche allo sviluppo economico, sociale, attraverso il coinvolgimento dei cittadini come coproduttori e cofinanziatori (*crowdfunding* o finanziamento dal basso) in modelli sperimentali di governance culturale<sup>2</sup>.

La partecipazione quindi diventa uno strumento per avviare processi produttivi legati all’arte e alla cultura, in quanto secondo la letteratura<sup>3</sup> il prodotto culturale, che ha origine dal concetto di oggetto culturale data da Griswold, è per sua natura un prodotto aperto, in quanto si realizza dall’intreccio di relazioni tra creatori, gli oggetti culturali, i ricevitori (fruitori) e il mondo sociale. Questo incontro risulta definito in ragione del ruolo di interpretazione e di partecipazione che il fruitore svolge dando senso compiuto all’esperienza<sup>4</sup>.

Partendo da questi presupposti e al fine di diffondere i principi della Convenzione in tutti i Paesi aderenti, il Consiglio d’Europa ha ideato un percorso metodologico attraverso convegni, conferenze, laboratori sulla Convenzione di Faro. Tra i Paesi aderenti l’Italia, che ha firmato la Convenzione il 28 febbraio 2013 (ora in procedura di ratifica), sembra appoggiare pienamente la creazione di nuovi strumenti di policy e di governance, tanto che molti ipotizzano Venezia come città capofila per la diffusione e promozione dei principi della Convenzione<sup>5</sup>. In passato come ci ricorda Monica Calcagno ci sono state già esempi di logiche partecipate nate dal basso, sorte però in prossimità o all’interno di istituzioni accademiche: il caso ESP (Esperimenti scenici permanenti, un laboratorio di produzione teatrale) del 2009, altro esempio è il progetto musicale Elettrofoscari ideato dal delegato del

---

<sup>1</sup> Intervento di Prosper Wanner all’incontro del 11/07/2014 *sulla Carta di Venezia sul valore del Patrimonio culturale per la Comunità veneziana*. Egli è gestore della cooperativa di abitanti *Hôtel du Nord*, esperto del Consiglio d’Europa e collaboratore per l’Ufficio Arsenale (Comune di Venezia).

<sup>2</sup> Il Prof. Zagato la definisce “meta.convenzione”, offre l’opportunità di studiare nuove prassi e metodologie per la valorizzazione del patrimonio culturale europeo inteso sia come una fonte utile allo sviluppo umano, alla valorizzazione delle diversità culturali e alla promozione del dialogo interculturale, sia come un modello di sviluppo economico fondato sui principi di utilizzo sostenibile delle risorse.

<sup>3</sup> Faccio riferimento al diamante culturale, Cfr. W. Griswold, *Sociologia della cultura*, trad. it. di Marco Santoro, Il Mulino, Bologna 1997pp.26-31, saggio di M. Tamma, *Oggetti e prodotti*, in *Economia e management delle aziende di produzione culturale*, a cura di M. Rispoli e G. Brunetti, Il Mulino, Bologna 2009, pp.76-79, M. TRIMARCHI, *Economia e cultura : organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, prefazione di Alan Peacock, FrancoAngeli, Milano 1993.

<sup>4</sup> Vedi testo di M. Calcagno, *Teoria e pratica della partecipazione*, in *Il patrimonio culturale immateriale, Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*, a cura di M.Laura Picchio Forlati, in *Sapere l’Europa, sapere d’Europa*1, Edizioni Ca’Foscari, Venezia 2014,pp.103-104.

<sup>5</sup> A. D’ALLESSANDRO (a cura di), *La Convenzione quadro del Consiglio d’Europa sul valore dell’eredità culturale per la società*, Consiglio d’Europa pp.217-221, vedi M. LAURA PICCHIO FORLATI (a cura di), *Il patrimonio culturale immateriale, Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*, in *Sapere l’Europa, sapere d’Europa*1, Edizioni Ca’Foscari, Venezia 2014.

rettore per la Musica insieme a un gruppo di studenti musicisti. Questo progetto sperimentale ha dato l'avvio a processi di microimprenditorialità giovanile<sup>1</sup>.

Ipotizzando quindi Venezia come capofila per la diffusione e promozione dei principi della Convenzione, in occasione della Festa dell'Europa 2014<sup>2</sup>, a Forte Marghera si è tenuto il convegno *Venezia tra passato e futuro, la sfida della città Metropolitana*<sup>3</sup>. Quale luogo migliore se non Venezia e il Forte, in quanto fulcro di idee, creatività, data dall'esistenza di queste comunità per lanciare nuove proposte e nuove politiche partecipative? Il Convegno che si è tenuto presso il Capannone n.36 consisteva in un Laboratorio sulla Convenzione di Faro, dove sono intervenuti molti docenti universitari, studiosi, ecc. Per questa occasione inoltre la Marco Polo System ha organizzato una "passeggiata patrimoniale"<sup>4</sup>, cioè una passeggiata naturalistica tra le strutture del Forte, seguendo quindi le linee d'azione della Convenzione e della Carta di Venezia nel punto 6. Questa esperienza alla scoperta di scorci naturali e scorci architettonici aveva il fine di far riflettere il visitatore sul rapporto che può esistere tra il Forte e il territorio.

Il progetto è partito spontaneamente dalle Comunità di Marsiglia, che ha avviato un processo i cui obiettivi sono definire azioni concrete, scambiare buone pratiche, e identificare efficaci strumenti applicativi della Convenzione di Faro<sup>5</sup>. Così la Comunità veneziana su esempio di quella di Marsiglia si è adoperata nella stesura della Carta di Venezia sul valore del Patrimonio culturale per la Comunità veneziana<sup>6</sup>. Attraverso tale Carta la città di Venezia si

---

<sup>1</sup> Vedi intervento di M. Calcagno, *Teoria e pratica della partecipazione*, in *Il patrimonio culturale immateriale, Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*, a cura di M.Laura Picchio Forlati, in *Sapere l'Europa, sapere d'Europa*1, Edizioni Ca'Foscari, Venezia 2014,p.104.

<sup>2</sup> La Festa dell'Europa 2014 si terrà dal 5 al 15 maggio a Venezia. L'evento è stato promosso dal Consiglio d'Europa, Ufficio di Venezia, in partenariato con la Regione Veneto, la Città di Venezia, la Marco Polo System e l'Associazione Faro Venezia. Vedi

<http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/73317>

<sup>3</sup> Convegno del 7 maggio 2014 ore 10-18 vedi sito [http://www.camaa.eu/it/eventi-passati/25-atelier-di-faro-riprendiamo-veneziana-la-sfida-della-citta-metropolitana-tra-passato-e-futuro/event\\_details](http://www.camaa.eu/it/eventi-passati/25-atelier-di-faro-riprendiamo-veneziana-la-sfida-della-citta-metropolitana-tra-passato-e-futuro/event_details)

<sup>4</sup> Le passeggiate patrimoniali sono dei percorsi della "memoria" durante i quali i cittadini riscoprono i luoghi come patrimonio culturale della propria comunità, sia per il loro valore artistico-architettonico, sia per il significato che hanno assunto nella vita quotidiana. Queste passeggiate seguono quindi le linee d'azione stabilite dalla Carta di Venezia nel punto 6:

*-Si impegna nello sviluppo di pratiche innovative e diversificate per la valorizzazione del patrimonio cittadino identificando, ad esempio, le "passeggiate patrimoniali" avviate dalla società civile a Venezia e a Marsiglia, e l'indicizzazione e mappatura dei siti di interesse culturale da parte delle comunità locali, come best practices rilevanti nella costruzione tanto di una più piena democrazia partecipativa quanto di "prodotti" turistico-culturali alternativi, per il ri-orientamento del turismo verso la qualità dell'offerta e la sostenibilità culturale della filiera; rilevanti altresì nella ideazione di progetti di sviluppo conseguenti, fondati sulla collaborazione fra "comunità di eredità culturale" e istituzioni.*

<sup>5</sup> Il Governo italiano ha sottoscritto la Convenzione di Faro nel marzo 2013 a Venezia presso la Biblioteca Marciana (San Marco).

<sup>6</sup> Forte Marghera 07/05/2014, *La Carta di Venezia è aperta alla firma dei cittadini che aderiscono ai principi e ai valori culturali sopra indicati.*



adopera nella definizione di misure concrete per la sua piena ed efficace attuazione dei principi della Convenzione di Faro, riconoscendo alle città e alle comunità un ruolo determinate nell'applicazione della Convenzione (punto1-2 della Carta di Venezia)<sup>1</sup>. Ritengo quindi importante citare alcuni punti della Carta di Venezia che riconosce la validità e la forza innovativa dei principi espressi dalla Convenzione di Faro:

- Considera il patrimonio culturale<sup>1</sup> una *risorsa utile alla società e alle generazioni future* che va oltre il mero fine delle azioni di conservazione, promozione e valorizzazione;
- Afferma tutte le *potenzialità inclusive* dell'eredità culturale quale strumento di coesione sociale e risorsa importante per promuovere la diversità culturale, il dialogo interculturale e la valorizzazione del patrimonio comune europeo;
- Riconosce il fondamentale apporto del patrimonio culturale<sup>2</sup> al progresso sociale, umano ed economico, e la diffusione dei comuni valori europei;
- Individua, nell'*accesso e nella partecipazione attiva* alla vita culturale della comunità locale di riferimento, dimensioni essenziali dei diritti umani fondamentali;
- Saluta l'enunciazione per la prima volta nella Convenzione di Faro, art, 1 lett. a), del "diritto all'eredità culturale" come diritto fondamentale;
- Considera indispensabile la promozione di un processo partecipato alla gestione del patrimonio, che preveda una *condivisione di responsabilità* e una *diversificazione degli attori coinvolti* anche in seno alla società civile;
- Ritiene necessario l'orientamento dell'economia legata al patrimonio verso uno sviluppo sostenibile dei territori locali, con una particolare attenzione per l'interazione dell'uomo con il paesaggio<sup>3</sup>.

Negli ultimi anni, la promozione della Convenzione di Faro è stato un fenomeno nato dal basso portato avanti da assessori locali e da cittadini, che da soli o in gruppo si sono impegnati a difendere il loro "patrimonio culturale", ma il progetto sembra troppo grande. Quindi si ritiene importante anche il contributo dell'Università per la promozione ed applicazione dei principi della Convenzione di Faro sul valore del patrimonio culturale per la società, poiché essa può essere un organo di mediazione tra le comunità e le amministrazioni. In seguito a questa esigenza all'interno dell'Università Ca' Foscari si sono creati diversi gruppi associativi sia formali come CESTUDIR e Maclab, sia informali costituito da

---

1-<sup>1</sup> Riconosce alle città ed alle comunità cittadine di riferimento un ruolo propulsore nell'applicazione dei principi della Convenzione;

2-Auspica che i cittadini si impegnino attivamente, in qualità di membri attivi e anelli di collegamento tra le "comunità di eredità culturale" e le istituzioni ai diversi livelli, con l'obiettivo di costruire sinergie per la condivisione di conoscenze e ruoli, affermando pienamente il principio della partecipazione democratica delle persone alla vita culturale della propria città; (Carta di Venezia).

<sup>2</sup> Il termine patrimonio culturale (cultural heritage nella versione ufficiale inglese) è stato tradotto dal MIBACT in "eredità culturale" per evitare confusioni o sovrapposizioni con la definizione di patrimonio culturale di cui all'art.2 del Decreto Legislativo 22 gennaio 2004, n. 42 - Codice dei beni culturali e del paesaggio.

<sup>3</sup> Carta di Venezia, sul valore del Patrimonio culturale per la Comunità veneziana, Forte Marghera (Ve), 07/05/2014.

professori e ricercatori<sup>1</sup>. La cooperazione tra l'università e le iniziative dal basso sembra ritenersi fondamentale per facilitare il superamento dei limiti che le iniziative hanno incontrato fino ad ora, attraverso l'identificazione dei limiti, e la creazione di proposte per attualizzare i quadri esistenti (legge, politiche pubbliche, modelli economici).

Questo processo è aperto a tutti, in quanto si presenta come un quadro di cooperazione tra pubblica amministrazione, eletti e società civile sul tema del patrimonio culturale per cercare di uscire dalla crisi attuale, rafforzando quindi principi molto importanti come il concetto di democrazia e dello Stato di diritto. Tale cooperazione permette di creare diritti nuovi e nuove politiche pubbliche partendo da pratiche già esistenti e dai limiti incontrati. All'interno delle Università si svolgono quindi una serie di incontri che hanno lo scopo di presentare la Carta di Venezia, presentare i casi con possibili soluzioni e/o sviluppo di forme pratiche, in modo da creare una maggiore interazione con i futuri candidati politici. In uno di questi incontri si sono proposte alcune idee, legate alle linee d'azione della Carta di Venezia nei punti 5-6-7<sup>2</sup>, cioè creare una registro o mappatura delle identità esistenti nel territorio veneziano, delle varie forme del patrimonio culturale intangibile legato alla città di Venezia e la laguna. La mappatura verrebbe utilizzata per studiare e osservare alcuni casi ritenuti virtuosi, in modo da comprendere meglio il contesto socio-culturale del territorio, valutando così possibili cambiamenti legislativi oppure del sistema economico, al fine di migliorare il rapporto tra città-turismo-territorio. Ma ciò non è facile perché per realizzare questo progetto bisogna prima considerare diverse problematiche e soprattutto aver chiaro le nuove nozioni e i nuovi concetti introdotti dalla Convenzione Faro. In particolare richiedono un approfondimento concetti come: patrimonio culturale, patrimonio culturale europeo (approccio pluralistico del Consiglio d'Europa alla diversità culturale e al dialogo interculturale)<sup>3</sup>, e comunità

---

<sup>1</sup>11/07/2014 Incontro sulla Carta di Venezia sul valore del Patrimonio culturale per la Comunità veneziana, Forte Marghera (Venezia, 07/05/201) e sulla Convenzione di Faro, in cui hanno partecipato: Prof. Lauso Zagato, Prof. Michele Tamma, Prof. Adriano De Vita, Prof.ssa Alessandra Sciarba, Prof.ssa Elisa Bellato, Prof. Giorgio Bordin, Prof. Massimo Carcione, Prof. Prosper Wanner, Prof.ssa Federica Cavallo, Prof.ssa Valentina Re. Vedi sito [http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a\\_id=179211](http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=179211)

<sup>2</sup>5- Auspica inoltre la creazione di un indice per l'identificazione e la mappatura degli elementi di interesse ereditario da parte delle stesse comunità locali, come strumento concreto di "democrazia culturale" inteso a salvaguardare e valorizzare, con attenzione ai profili sociali, economici e professionali, luoghi che hanno per la comunità locale un valore "speciale" e la cui memoria, ancora viva, va tramandata alle generazioni future;

7- Riconoscendo che le arti e i mestieri tradizionali sono una componente fondamentale delle identità e dei saperi locali, sostiene la creazione di: a) un registro delle buone pratiche e dei saperi veneziani e della laguna, da realizzare attraverso un coinvolgimento diretto delle comunità patrimoniali interessate; b) una rete europea di centri per le arti, le tradizioni e gli antichi mestieri con l'obiettivo di conservare, ri-vitalizzare, tramandare e trasferire la ricchezza di saperi e conoscenze, pratiche e stili che rispecchiano le specificità dei territori e in cui si specchia la cultura europea. (Carta di Venezia)

<sup>3</sup> Testo di A. D'Alessandro, *La Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, Consiglio d'Europa Strasburgo, in *Il patrimonio culturale immateriale, Venezia e il Veneto come*

patrimoniale. In quanto questi concetti potrebbero essere fraintesi, rischiando secondo alcune considerazioni di finire con la musealizzazione di questi beni. Lo stesso concetto di comunità (comunità patrimoniale o di eredità, punto 7 e 8-9<sup>1</sup> della Carta di Venezia) va visionato. Poichè come dice bene Adriano De Vita esistono diverse comunità e c'è il rischio che quelle più forti rimangano chiuse, sviluppando una loro legalità in contrasto con quella della società allargata di cui ne fanno parte. Inoltre da quanto è emerso dal dibattito, le comunità patrimoniali non coincidono sempre con le comunità locali.

Fortunatamente esistono già esperienze di applicazione della Convenzione che possono essere utilizzate come da punto di riferimento. Tra le esperienze da prendere in considerazione c'è quella di Marsiglia, descritta precedentemente, ma dal dibattito sono emersi altri esempi che si ispirano alla Convenzione: a Venezia, l'Ufficio Arsenale dal Comune di Venezia<sup>2</sup> si appoggia sulla Convenzione di Faro per realizzare il coinvolgimento della città sul futuro dell'Arsenale. Infatti il Comune si impegna a recuperare e rilanciare il sito sotto il profilo architettonico, urbanistico e funzionale nel rispetto dei suoi valori artistici, ambientali e sociali. Infine da tenere in considerazione sono gli esempi di Fontecchio e Lecce in Italia, Oran in Algeria e Pilsen nella Repubblica Ceca, che stanno avviando dei processi di applicazione della Convenzione di Faro.

Come abbiamo visto i punti 1, 2 della Carta di Venezia favoriscono una partecipazione attiva dei cittadini e delle comunità per la valorizzazione del territorio e del patrimonio culturale. Questa partecipazione favorisce una democrazia costituita da gruppi di azione locale, partenariati pubblico-privati, locali, regionali, internazionali, cooperative per lo sviluppo sostenibile. L'azione popolare può essere utile per rinnovare gli indirizzi di programmazione degli enti pubblici, che solitamente seguono più una politica di business.

---

*patrimonio europeo*, M. Laura Picchio Forlati (a cura di), in *Sapere l'Europa, sapere d'Europa*<sup>1</sup>, Edizioni Ca'Foscari, Venezia 2014, p.217.

<sup>1</sup> 8- Riconosce, più in generale, che: la divulgazione dei principi della Convenzione e il rafforzamento della consapevolezza in merito ai temi dell'eredità culturale costituiscono il presupposto per lo sviluppo di progetti condivisi a livello nazionale ed europeo: la formazione continua riveste un ruolo fondamentale tanto per la conservazione, promozione e valorizzazione del patrimonio quanto per l'innovazione di pratiche e procedure che interessino anche il livello istituzionale; urge di conseguenza la creazione di Poli di formazione europei, rivolti principalmente alle amministrazioni locali, per l'apprendimento di metodologie attuative della Convenzione, il loro monitoraggio e lo scambio di buone pratiche;

9- Sostiene, con l'obiettivo di capitalizzare e valorizzare l'esperienza maturata nel lavoro di animazione del territorio, la definizione di strumenti e procedure innovativi in materia di eredità culturale e la lunga riflessione intorno ai principi e ai temi indicati dalla Convenzione di Faro da parte delle città di Venezia e Marsiglia, la creazione di un "rete di città", in Europa e nel Mediterraneo, per il trasferimento di pratiche indirizzate all'innovazione degli approcci e delle procedure istituzionali nella società civile e nella pubblica amministrazione. (Carta di Venezia).

<sup>2</sup> Vedi sito:<http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/72998>

Purtroppo non sempre una partecipazione aperta dal basso di cittadini e associazioni presenti in città è ben vista, forse ciò dipende dalla difficoltà di gestire il complesso rapporto tra comunità e amministrazione<sup>1</sup>. L'esempio emblematico è proprio quella di Forte Marghera e Venezia, dove numerose comunità patrimoniali (vedi cap.4.3) si sono sviluppate in città negli ultimi anni, e sono state percepite dall'amministrazione come dannose e lesive dell'identità collettiva, della qualità della vita, in quanto in molte occasioni si sono opposte ad alcune decisioni prese dalla Giunta comunale. Fortunatamente sono sorte iniziative e proposte che puntano a superare questa situazione e che possono stimolare una riflessione anche sul piano del diritto.

Tutti sanno che la cultura e la creatività possono essere driver potenziali, soprattutto in tempo di crisi, per una strategia di sviluppo in relazione a una politica sostenibile, finalizzata alla valorizzazione del tessuto storico della città. Ma come afferma Monica Calcagno tutti concordano che molto più complesso è decidere le modalità e i processi attraverso cui raggiungere tale l'obiettivo<sup>2</sup>. Infatti difficile è riuscire a creare un rapporto tra comunità e istituzioni, l'importante sarebbe tenere in considerazione le quattro dimensioni: sociale, economica, ambientale e culturale, ognuna legata all'altra, in modo da creare una sorta di rete. Essa è indispensabile se ragioniamo in termini di produzione culturale, in particolar modo se si organizza un evento a Venezia bisogna tenere conto che buona parte delle attività di progettazione e produzione avviene grazie all'utilizzo di risorse e competenze locali<sup>3</sup>. Quindi rinnegare l'intervento delle comunità sarebbe lesivo nei nostri stessi confronti, perché porrebbe fine ad una democrazia di idee e della creatività, rischiando di cadere sempre in una logica di rigida gerarchia top-down.

---

<sup>1</sup> Vedi intervento di M. Calcagno, *Teoria e pratica della partecipazione*, in *Il patrimonio culturale immateriale, Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*, a cura di M.Laura Picchio Forlati, in *Sapere l'Europa, sapere d'Europa*1, Edizioni Ca'Foscari, Venezia 2014,p.103.

<sup>2</sup> Vedi saggio di M. Calcagno, *Venezia in equilibrio tra contraddizioni e opportunità*, in *Il patrimonio culturale immateriale, Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*, a cura di M.Laura Picchio Forlati, in *Sapere l'Europa, sapere d'Europa*1, Edizioni Ca'Foscari, Venezia 2014,p.97-98.

<sup>3</sup> Vedi intervento di M. Calcagno, *Teoria e pratica della partecipazione*, in *Il patrimonio culturale immateriale, Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*, a cura di M.Laura Picchio Forlati, in *Sapere l'Europa, sapere d'Europa*1, Edizioni Ca'Foscari, Venezia 2014,p.101

## Conclusione

Purtroppo la crisi economica iniziata già nel 2008 si sta facendo sentire ancora adesso in tutti i campi, in particolar modo nel settore della cultura e del turismo. Negli anni le amministrazioni succedutesi hanno cercato in tutti i modi di intervenire per sanare la crisi. Sfortunatamente però i maggiori tagli sono stati fatti proprio a discapito della cultura (scuola, Università, ricerca, teatro, musica, musei, tutela del paesaggio e del patrimonio culturale). Gli interventi realizzati dal governo sono stati prima di tutto la drastica riduzione dei finanziamenti pubblici agli enti locali, la legge 133/2008 che impone a regioni, province e comuni di allegare al proprio bilancio un «piano di alienazioni immobiliari» e il «federalismo demaniale» (Decreto legislativo 28 maggio 2010 n.85)<sup>1</sup>, che hanno provocato svendite del patrimonio immobiliare storico di proprietà pubblica<sup>2</sup>. Sembra strano che proprio la cultura, l'arte e la creatività, elementi essenziali allo sviluppo delle civiltà dei popoli, di cui l'Italia è così ricca, vengano messi sempre in secondo piano nelle decisioni politiche. Eppure questi elementi sono driver potenziali per una strategia di sviluppo, che abbia come fine la valorizzazione del tessuto storico della città. Infatti nel tempo esse hanno dimostrato di avere un preciso ruolo sia nella crescita sociale e civile di ogni paese, sia nella crescita economica. Poichè là, dove la cultura, l'arte e la creatività sono state prese in considerazione come strategia per uno sviluppo economico- sociale, in molti casi si è riscontrato un miglioramento dell'economia del Paese. L'esempio più noto è il New Deal, di cui ho parlato nei capitoli iniziali avvalendomi della ricostruzione storica di Victoria Grieve. Il New Deal (1933-1938), una politica di riforma attuata dal presidente americano Roosevelt, ridiede allo Stato un ruolo di intervento e di controllo, al fine di fronteggiare la gravissima recessione causata dal crollo della borsa di Wall Street (1929). Il Governo intervenne investendo i soldi federali in opere pubbliche e interventi di assistenza sociale, diminuendo la disoccupazione e rilanciando il processo produttivo. Tali cambiamenti furono favoriti anche dal diffondersi del pensiero filosofico di John Dewey che servì d'ispirazione all'elaborazione del Federal Art Project, favorendo un ritorno dell'arte alla vita e il rifiuto della formula dell'«art for art's sake»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Attribuzione a comuni, province, città metropolitane e regioni di un proprio patrimonio, in attuazione dell'articolo 19 della legge 5 maggio 2009, n. 42. (10G0108).

<sup>2</sup> Cito alcuni casi su cui si sta molto discutendo: l'Arsenale asburgico dedicata a Francesco Giuseppe di Verona è in corso di privatizzazione a opera del Comune; la Fortezza di Peschiera del Garda è stata destinata a residenze e centro commerciale con l'approvazione della direzione ai Beni culturali del Veneto; l'Arsenale di Pavia è stato messo in vendita a trattativa privata. Vedi sito <http://nuovavenezia.gelocal.it/cronaca/2014/03/04/news/fortezza-marghera-sul-futuro-scoppia-la-bomba-di-settis-1.8790670>

<sup>3</sup> V. GRIEVE, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009, cit. p.11, cit. p.84

Come si è visto, in un periodo di crisi l'arte può essere vista come un'ancora di salvezza, sia come disciplina che soddisfa "i bisogni spirituali dell'uomo"<sup>1</sup>, dove l'individuo può rifugiarsi e dare spazio alla creatività e all'invenzione, sia come forma di investimento che potrebbe creare nuovi redditi e nuovi posti di lavoro<sup>2</sup>. Se consideriamo la crisi come un'opportunità per intervenire sulle strategie e sul rilancio economico, investendo in una nuova politica economica, dove l'arte e la cultura vengano messe in primo piano, possiamo prendere in considerazione il pensiero deweyano, come ha fatto Roosevelt durante il New Deal. Per attuare questa nuova politica di investimento nel settore culturale, bisogna prima di tutto, come era già stato pensato nella conferenza *La cultura per il rilancio del Paese XVII* (Roma 2008): ideare strategie a lungo termine che assumano la dimensione culturale come strumento di sviluppo per l'intero Paese, puntare sul miglioramento dell'offerta, sull'efficienza e l'efficacia della gestione, incentivare i finanziamenti, e in fine puntare sulla conoscenza, sui talenti, sul rilancio del turismo culturale in modo da essere competitivi con gli altri Paesi<sup>3</sup>. Anche l'Unione Europea, poiché è consapevole della necessità di cambiare la linea politica volta a dare un ruolo maggiore alla cultura, già nel 2000 ha avviato un nuovo percorso che propose una trasformazione radicale dell'economia europea<sup>4</sup>. L'indirizzo scelto dal Consiglio d'Europa è noto anche come "strategia di Lisbona" che ha l'obiettivo di far diventare l'Europa "l'economia della conoscenza"<sup>5</sup> più competitiva e dinamica del mondo, dando largo spazio a quella che viene definita "l'economia della creatività"<sup>6</sup>. Il Consiglio europeo, infatti, nel dicembre 2007 indicò tre obiettivi strategici: << la promozione della diversità culturale e del dialogo interculturale>>; << la promozione della cultura quale catalizzatore della creatività nel quadro della strategia di Lisbona per la crescita e l'occupazione>>; << la promozione della cultura quale elemento essenziale delle relazioni internazionali dell'UE >><sup>7</sup>. >><sup>7</sup>. Tali obiettivi mirano quindi a supportare lo sviluppo dell'economia della creatività attraverso:

---

<sup>1</sup> J. Kosuth, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, ed. Costa & Nolan, collana "I turbamenti dell'arte", trad. it. di G. GUERCIO, Genova 1987, p.32.

<sup>2</sup> W. Santagata, *La fabbrica della cultura. Ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo*, Il Mulino, Bologna 2007, p.18.

<sup>3</sup> Queste tematiche sono state affrontate già in passato durante la conferenza tenuta dall'associazione Federculture, *La cultura per il rilancio del Paese XVII*, Assemblea Generale (Roma 2008).

<sup>4</sup> Consiglio Europeo di Lisbona 23-24 marzo 2000. Vedi sito:[http://www.europarl.europa.eu/summits/lis1\\_it.htm](http://www.europarl.europa.eu/summits/lis1_it.htm)

<sup>5</sup> Dall'inglese knowledge economy.

<sup>6</sup> L'economia della Creatività consiste in una complessa interazione tra cultura, tecnologia ed economia. Cfr. saggio di Michele Tamma, *Produzioni culture-based: creare valore coniugando, differenziazione, diffusione, protezione*, p.61

<sup>7</sup> Cfr. saggio di Michele Tamma, *Produzioni culture-based: creare valore coniugando, differenziazione, diffusione, protezione*, p.64

- la promozione della creatività nell'istruzione coinvolgendo il settore culturale nello sfruttamento delle potenzialità della cultura quale strumento e fattore concreto di apprendimento permanente, e anche favorendo un impulso alla cultura e alle arti nell'istruzione formale e informale....,
- la promozione delle capacità nel settore della cultura attraverso un sostegno alla formazione riguardante le competenze manageriali, l'imprenditorialità...;
- la realizzazione di partenariati creativi tra il settore della cultura e altri settori al fine di rafforzare l'impatto socioeconomico degli investimenti in cultura e creatività...<sup>1</sup>.

Queste sono alcune delle misure prese dall'Unione Europea per favorire lo sviluppo culturale anche nel campo dell'economia. Ma va detto che l'introduzione della cultura e della creatività nell'economia, attuata dai documenti europei non è così neutra né priva di conseguenze. Comunque l'unica forse a non credere veramente nelle potenzialità del settore culturale, secondo l'opinione di due storici dell'arte come Tommaso Montanari e Salvatore Settis, è proprio l'Italia, anche se forse l'attuale Ministro dei Beni Culturali, Enrico Franceschini, sembra voler cambiare direzione, vedendo nella cultura una via di fuga alla crisi. Un esempio può essere l'articolo pubblicato sul Sole 24 Ore<sup>2</sup> con il Manifesto "Per una costituente della cultura", che comprende cinque punti: strategie di lungo periodo; cooperazione tra ministeri; l'arte e la cultura scientifica a scuola; collaborazione pubblico-privato, sgravi ed equità fiscale per far ripartire il settore. Nel frattempo si stanno studiando nuove norme che agevolino gli incentivi fiscali sul modello francese o quello americano, dove il sistema di detrazione delle donazioni a musei e istituzioni culturali funziona<sup>3</sup>. Inoltre per favorire lo sviluppo di una politica economica e culturale in cui, l'arte e la cultura vengano valorizzate, si deve garantire anche una politica del recupero, del restauro del riuso e della riqualificazione, volta a migliorare il territorio, creando luoghi dove l'individuo ritrovi il legame con l'oggetto, come può essere un semplice edificio con il quale si può identificare. Tale legame può esistere solo se si crea uno stretto rapporto tra l'uomo e l'ambiente, riscoprendo luoghi, dove l'uomo può fare esperienze di tipo estetico, culturale e sociale. Questi luoghi possono essere edifici storici e aree industriali, abbandonati e sottoutilizzati delle nostre città, che invece di essere demoliti, possono essere recuperate per farne "fabbriche" della cultura: un esempio sono per l'appunto i casi del MAMbo, ex forno e Forte Marghera, ex Forte militare.

---

<sup>1</sup>Cfr. saggio di Michele Tamma, *Produzioni culture-based: creare valore coniugando, differenziazione, diffusione, protezione*, p. 64.

<sup>2</sup> Il Sole 24 Ore di domenica 19 febbraio 2012.

<sup>3</sup> <http://www.ilsole24ore.com/art/2014-05-09/un-patto-economico-e-cultura-063815.shtml?uuid=AB6yrtGB>

Naturalmente riuscire a cambiare drasticamente l'economia politica del nostro Paese non è facile, prima di tutto forse bisognerebbe cambiare la mentalità delle persone, educarle e sensibilizzarle all'arte e alla cultura<sup>1</sup>. Per questo possono venirci in aiuto le idee del filosofo americano John Dewey, che possono essere utilizzate come linee guida per una politica economica-culturale. All'epoca infatti il filosofo pragmatista si era reso conto che la società contemporanea si stava ammalando, una lunga malattia che pervade ancora adesso la nostra società. La vita frenetica e i continui stimoli, propostoci dai mass-media e dallo sviluppo tecnologico, ci hanno portato a mescolare in modo indifferenziato il design, l'arte dei musei o delle gallerie, il rock o la pop music e la musica sinfonica, la moda, la cucina, e i fumetti, ecc<sup>2</sup>. Questa sorta di "compenetrazione" e "neutralizzazione" delle arti è secondo Dewey il problema che ha provocato la dissociazione degli oggetti dalle condizioni e dai processi, antropologici, sociali, politici ed economici dell'esperienza. Infatti l'arte sembra non incidere più in maniera duratura sull'esistenza umana, portandoci così a pensare all'assenza di scopi dell'arte e alla sua inutilità<sup>3</sup>. Quindi il pensare all'inutilità dell'arte ci lascia in balia dei governi che attraverso i mass-media, i mezzi di produzione degli stili di vita influenzano la nostra capacità di giudizio. Questa dissociazione come si è visto nei primi capitoli ha origini antiche, soprattutto con la nascita dell'estetica tradizionale, che ha posto l'arte in una torre d'avorio, ciò ha avuto naturalmente delle ripercussioni etico, sociali e politiche.

Date queste premesse rispondere alla domanda iniziale "Può l'arte ritornare all'esperienza?" non è facile. Ma il ritorno all'esperienza estetica, non più confinata in un regno a parte, ci può far riscoprire la sua forte connessione sociale, poichè essa fa parte dell'esperienza dell'individuo in quanto intensifica il senso della vita di una comunità. Inoltre le teorie deweyane, incentrate sull'appartenenza dell'uomo a un ambiente naturale e sociale (il naturalismo culturale), ci possono aiutare a scorgere l'interezza della realtà e del mondo, dove l'uomo non è più uno spettatore passivo, ma un individuo che interagisce e si adatta ad un ambiente aperto, dinamico, sociale e condiviso da altri organismi. L'esperienza favorita anche dall'educazione produce l'arricchimento dell'individuo, conducendolo verso il

---

<sup>1</sup> Definizione di cultura dell'antropologo Clifford Geertz: " una struttura di significati trasmessa storicamente, incarnati in simboli, un sistema di concezioni ereditate espresse in forme simboliche per mezzo di cui gli uomini comunicano, perpetuano e sviluppano la loro conoscenza e i loro atteggiamenti verso la vita".

W. Griswold, *Sociologia della cultura*, trad. it. di M. Santoro, il Mulino, Bologna 1997, p.24.

<sup>2</sup> Intervento di S. Velotti, *È ancora possibile un'esperienza estetica?*, in *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, a cura di L. Russo, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2007, pp.64-65

<sup>3</sup> Spunti tratti dal convegno del 13/05/2013, *Aesthetics I: What is art for?*, con L. Ciminelli, A. Davisson, D. Goldoni, J. Lageira; dal convegno del 14/05/2013, *Aesthetics: What is art for?*, con J. P. Cometti, R. Dreon, G. L. Paltrinieri.



perfezionamento di sé e dell'ambiente, in cui l'individuo è artefice di una comunità democratica, dove le interazioni naturali, sociali, culturali sono necessarie per vivere<sup>1</sup>. In questo senso all'esperienza estetica, che comprende in sé l'arte, la cultura e la creatività, è riconosciuta la capacità di rompere convenzioni e modi di pensare consolidati. Perciò l'arte e la cultura possono essere una risorsa chiave per generare innovazioni nei prodotti, nei servizi, nei processi, che intercettano e propongono tendenze, stili, gusti, linguaggi e modi di vivere. Lo scopo dell'elaborato è quello di far riflettere le persone sulle ricadute etiche e politiche delle arti, in quanto l'arte può essere utile a riconoscere la vita, può ridare piacere nel fare le cose (come ad esempio il lavoro), andando così oltre la concezione dell'arte come mero intrattenimento, restituendole invece un significato sociale. Lo sapevano bene gli antichi filosofi, che furono i primi a comprendere il potere morale dell'arte, che è in grado di sfidare la convenzione, di educare le emozioni, di liberare la percezione dal torpore tanto da temerla<sup>2</sup>. In particolar modo Socrate e Platone formularono una definizione dispregiativa dell'arte: arte come imitazione di mera apparenza, o *mimesis*. Infatti, Platone astutamente affermò che, "l'arte non era in grado di competere con la filosofia sul piano della bellezza", poiché quest'ultima "poteva offrire l'estatica contemplazione delle forme trascendentali più perfette che rendono belli gli oggetti imitativi dell'arte", mentre l'arte seduceva la gente conducendola ad un falso sapere, fornendo solo una visione di oggetti belli, ma rimaneva lontana dalle vere forme<sup>3</sup>. Perciò, secondo la "teoria del riflesso" di Platone, il pittore non era in grado che di produrre una copia imperfetta della realtà, in quanto egli ha una cognizione superficiale di ciascuna di esse<sup>4</sup>. Il filosofo invece era consapevole del potere morale dell'arte, ma temendola; come scrisse nella *Repubblica*, decise di bandirla e censurarla, per poter aver maggior controllo su di essa. I filosofi progressivamente si sono allontanati dalla condanna di Platone, ma ciò nonostante sono rimasti condizionati da questi falsi orientamenti. Infatti, Aristotele nel tentativo di riscattarla dall'accusa platonica ha invece rafforzato la teoria dell'imitazione e l'egemonia della filosofia, sostenendo che l'arte non imita il regno delle

---

<sup>1</sup> R. B. Westbrook, *John Dewey e la democrazia Americana*, trad. it. di T. Pezzano, Armando editore, Roma 2011, pp.22-23; cit. pp. 37-43.

<sup>2</sup> S. Fesmire, p. 107, *John Dewey and Moral Imagination: Pragmatism in Ethics* traduzione mia " sgraziatezza, un brutto ritmo, e disarmonia comportano...un brutto carattere, mentre il ritmo e i loro opposti comportano...un moderato e buon carattere".

<sup>3</sup> Platone concepisce tre tipi di creatore: Dio, il creatore che produce il letto reale nella sua forma ideale, l'artigiano che produce il letto materialmente, il pittore che fa una riproduzione del letto materiale. Vedi W. Griswold, *Sociologia della cultura*, trad. it. di M. Santoro, il Mulino, Bologna 1997, p.42.

<sup>4</sup> W. Griswold, *Sociologia della cultura*, trad. it. di M. Santoro, il Mulino, Bologna, 1997, pp. 42-44.

idee, bensì le verità universali circa l'esistenza umana (*ars imitatur naturam*<sup>1</sup>). Così il filosofo, perseverando nell'atteggiamento platonico, “pose l'arte in un regno distinto, in cui gli oggetti creati vengono separati dalla vita e dall'azione ordinaria”; concependo così l'arte come *poiesis*, una pratica di produzione esterna, in contrasto con la *praxis* (azione o pratica)<sup>2</sup>. Durante tutti questi anni, la teoria mimetica di Platone e la formula aristotelica hanno subito vari mutamenti storici. L'arte diventò per l'uomo moderno una manifestazione autonoma della vera potenza creatrice dell'essere, che “porta l' artista, alla scoperta dell'infinità del possibile sulla limitatezza del reale, alla soluzione del rapporto tra la natura e la storica auto-oggettivazione del processo artistico, entro cui l'arte si genera nuovamente sempre in e dall'arte”.

I due casi presi in considerazione, il MAMbo e Forte Marghera, anche se molto differenti per storia e per posizione geografica ci hanno aiutato a comprendere che questa antica connessione tra arte ed esperienza può esistere ancora, solo se si ragiona sulla base di una politica culturale volta di più alla cultura piuttosto che al business e allo sfruttamento del territorio. L'obiettivo è quindi riuscire a creare delle “fucine della cultura”, in grado di ospitare i processi innovativi e creativi e di favorire l'insediamento di industrie che seguano una logica di gestione bottom-up e non più top-down. Perché abbiamo visto che il ruolo delle comunità è importante per garantire una democrazia, in quanto la cultura di una comunità influenza la sua struttura sociale e viceversa. In particolar modo il caso di Forte Marghera ci fa riflettere che l'esistenza di queste comunità creative è stato indispensabile o meglio è indispensabile per favorire una politica economica sostenibile. Queste realtà nascono come funghi in tutta Italia e richiedono di essere ascoltate e prese in considerazione dalle amministrazioni, tanto che si ritiene necessario ideare nuove normative, fortunatamente un passo in più si è fatto con la Convenzione di Faro.

## Bibliografia:

---

<sup>1</sup> Nota 4, Physik II, 2, 194 a 21 f. Meteor. IV, 381 b 3-7, p.267, dal saggio di H. Blumenberg, *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in “Studium generale” 10, 5 (1957), traduzione mia, pp. 266-283.

<sup>2</sup> R. Shusterman, *Estetica pragmatista*, trad. It. di T. Folco a cura di G. Matteucci, Aesthetica Edizioni, Palermo 2010, pp.65-66, 81-83.

- D. ALESSANDRINI, *Riciclicità. Riutilizzo delle aree dismesse e cultura del costruire*, Palombi Editori, Roma 2008
- T. M. ALEXANDER, *John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature. The Horizons of Feeling*, State University of New York Press, Albany 1987.
- G. C. ARGAN, M. FAGIOLO, *Guida a la storia dell'arte*, Sansoni, Firenze 1974.
- L. ARVALI, L. BRUNELLO, G. NETTO, *Forte Marghera, storia e cronaca di una fortificazione*, Mestre Lions Club 1982.
- D. BERTASIO, *Immagini sociali dell'arte*, Edizioni Dedalo, Bari 1998.
- C. BERTELLI, G. BRIGANTI, A. GIULIANO (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, vol. 4, Electa Bruno Mondadori, Milano 1992.
- H. BLUMENBERG, <<*Nachahmung der Natur*>>. *Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in "Studium generale" 10, 5 (1957), pp.266-283.
- A. BOIME, *Artisti e imprenditori*, Boringhieri, Torino 1990.
- F. BONAMI, *Lo potevo fare anch'io. Perché l'arte contemporanea è davvero arte*,
- A. BONITO OLIVA, *Arte e sistema dell'arte*, De Domizio, Roma 1976.
- P. BOURDIEU, *La distincion. Critique sociale du jugement*, Les Editions de Minuit, Paris 1979, trad. it. di G. Viale a cura di M. Santoro, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 2001.
- C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Casa editrice Einaudi, Vicenza 2006.
- M. A. CABIDDU, N. GRASSO, *Diritto dei beni culturali e del paesaggio*, G. Giappichelli Editore, Torino 2004.
- G. CALLEGARI, G. MONTANARI (a cura di), *Progettare il costruito. Cultura e tecnica per il recupero del patrimonio architettonico del XX secolo*, Franco Angeli, Milano 2001.
- G. CARBONARA, *Avvicinamento al restauro: teoria, storia, monumenti*, Liguori, Napoli 1997.
- M. CATTANI, N. BERLUCCHI ( a cura di), *I magazzini del sale a Venezia. Indagini storiche e diagnostiche per un intervento di restauro conservativo*, Marsilio, Venezia 2006.
- G. CELANT, *Artmakers*, Feltrinelli, Milano 1984.

- J. CERESOLI, *La nuova Scena urbana, Cittastrattismo e urban-art*, FrancoAngeli, Milano 2005
- J. P. COMETTI, J. MORIZOT, R. POUIVET ( a cura di), *Le sfide dell'estetica. Momenti e problemi della contemporaneità*, pref. di Gianni Puglisi, trad. di Monica Guerra, Torino 2002.
- M. COSTANZO, *Museo fuori dal museo. Nuovi luoghi e nuovi spazi per l'arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2007.
- A. K. DASGUPTA, *La teoria economica da Smith a Keynes*, Il Mulino, Bologna 1987.
- J. DEWEY, *Human Nature and Conduct. An Introduction to Social Psychology*, Henry Holt & Co., New York, 1922; trad. it. di G. Preti e A. Visalberghi, *Natura e condotta dell'uomo. Introduzione alla Psicologia Sociale*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp.159-177.
- J. DEWEY, *Experience and Nature, Volume 1: 1925 di The Later Works*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1988, traduzione italiana a cura di P. Bairati, *Esperienza e Natura*, Mursia, Milano 1973.
- J. DEWEY, *Art as Experience, Volume 10: 1934 di The Later Works*, Southern Illinois University Press, Carbondale- Edwardsville 1989, trad. it. di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2007, pp.7-26.
- M. DIDONE, *Luoghi ritrovati e spazi inconsueti per l'arte contemporanea: alcuni casi di studio*, Venezia 2010/2011.
- G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte oggi. Dall'informale al concettuale*, Feltrinelli, Milano 1973.
- R. DREON, *Il sentire e la parola. Linguaggio e sensibilità tra filosofie ed estetiche del Novecento*, Mimesis, Milano 2007.
- R. DREON, *Was Art as Experience Socially Effective? Dewey, the Federal Art Project and Abstract Expressionism*, in *European Journal of pragmatism and American philosophy*, Associazione Pragma, 2009.
- R. DREON, *Fuori dalla torre d'avorio. L'estetica inclusiva di John Dewey oggi*, ed. Marietti, Genova- Milano 2012.
- M. DALAI EMILIANI, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia, Il saper mostrare di Carlo Scarpa*, Regione del Veneto, Marsilio, Venezia 2008.
- M. ESPOSITO, L. LUISE, G. MENEGHETTI, G. MUNERATTI (a cura di), *Villa Heinzelmann Blondel*, in "Ville venete nel territorio di Mirano", ed. Marsilio, 2001.

S. FESMIRE, *John Dewey and Moral Imagination: Pragmatism in Ethics*, Indiana University Press, Bloomington 2003.

M. LAURA PICCHIO FORLATI (a cura di), *Il patrimonio culturale immateriale, Venezia e il Veneto come patrimonio europeo*, in *Sapere l'Europa, sapere d'Europa*1, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2014.

R. GALDINI, *Reinventare la città, strategie di rigenerazione urbana in Italia e in Germania*, Franco Angeli, Milano 2008, pp.25-26.

F. GAZZARRI, *Emilio Vedova e i magazzini del sale*, in *Piano Vedova*, a cura della Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, Venezia 2009, p.37.

G. GENTILE, L. RONGA, I. FERRARIS, *Polis cittadini della storia. Dalla Restaurazione ai giorni nostri*, Editrice La Scuola, vol. 3, Brescia 2006,

A. GIORDANO, C. ZANCHETTA (a cura di), *Per un codice del progetto nel paesaggio*, in *Frames. Frammenti di Architettura e del paesaggio*, Libreria Cortina, Padova, 2006, pp.9-13.

V. GRIEVE, *The Federal Art Project and the Creation of Middlebrow Culture*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2009.

W. GRISWOLD, *Sociologia della cultura*, trad. it. di M. Santoro, il Mulino, Bologna, 1997.

A. HUBER, *Il museo italiano, La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50*, Edizioni Lybra Immagini, Milano 1997.

J. KOSUTH, *L'Artista come antropologo*, , in *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, ("The Fox", n.1 New York), ed. Costa & Nolan, collana " I turbamenti dell'arte", trad. it. di G. GUERCIO, Genova 1987, pp.53-76.

J. KOSUTH, *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, ed. Costa & Nolan, collana " I turbamenti dell'arte", trad. it. di G. GUERCIO, Genova 1987, pp.19-40.

P. O. KRISTELLER, *Creativity and Tradition*, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 44, n.1 (Jan.-Mar. 1983), 1983, pp.105-113.

V. LUGANI (a cura di), *Emilia-Romagna*, in *Meravigliosa Italia*, Enciclopedia delle Regioni, Edizioni Aristeia; Milano 1983, pp.70-75.

F. MANCUSO (a cura di), *Archeologia industriale del Veneto*, Silvana, Milano 1990.

- P. MARCONI, *Materia e significato: la questione del restauro architettonico*, GLF editori Laterza, Roma-Bari 1999.
- A. MARI (a cura di), *Manifattura delle Arti: Ex Manifattura Tabacchi*, in Bologna che cambia, Minerva, Argelato 2009.
- M. MASTROPIETRO ( a cura di), *Oltre il restauro. Architetture tra conservazione e riuso. Progetti e realizzazioni di Andrea Bruno (1960-1995)*, Edizioni Lybra Immagine, Milano 1996.
- M. MATTERN, John Dewey, Art and Public Life, in the Journal of Politics 61/1, University Press, Cambridge 1999, pp.54-75.
- G. MELVIN, *The Social Philosophy Underlying Dewey's Theory of Art*, in J. E. TILES, ( a cura di ), *John Dewey : Critical Assessments, Volume III: Value Conduct and Art*, Routledge, London-New York 1992, pp. 302-310.
- M. MESSORI, *La teoria economica di Keynes*, in Economia politica, Loescher Editore, Torino, 1978.
- G. MONTRONI, *Scenari del mondo contemporaneo dal 1815 a oggi*, Editori Laterza, Bari 2008.
- A. NEGRI, M. NEGRI, *L'Archeologia industriale*, D'Anna, Messina Firenze 1978.
- C. NORBERG SCHULZ, *Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1979.
- G. F. PAPPAS, *John Dewey's ethics: democracy as experience*, Indiana University Press, Bloomington 2008.
- F. POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Editori Laterza, Roma- Bari 2009, pp. 175-188.
- F. POLI, *Produzione artistica e mercato*, Einaudi, Torino 1975.
- M. POLI, C. TIBERIO, Bologna. I Luoghi della cultura, Guida, Costa Editore, Bologna, 2003.
- A. M. RACHELLI, *Recupero edilizio e archeologia industriale. La fabbrica della birra Peroni a Roma (1901-1992)*, Marsilio, Venezia 1993.
- G. REALE, D. ANTISERI, *Storia della filosofia 3, Da Nietzsche alla Scuola di Francoforte*, Editrice La Scuola, Brescia 1997.
- S. RICOSSA ( a cura di), *I mercati dell'arte. Aspetti pubblici e privati*, Allemandi, Torino 1991.

- M. RISPOLI, G. BRUNETTI (a cura di), *Economia e management delle aziende di produzione culturale*, il Mulino, Bologna 2009.
- C. RONCHETTA, M. TRISCIUGLIO ( a cura di), *Progettare per il patrimonio industriale*, Celid, Torino 2008.
- M. RUGGENINI, R. DREON, G. L. PALTRINIERI (a cura di), *Verità in una società plurale*, Mimesis, Milano 2013.
- L. RUSSO (a cura di ), *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Aesthetica Preprint Supplementa, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2007.
- W. SANTAGATA, *La fabbrica della cultura. Ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo*, Il Mulino, Bologna 2007.
- E. SALTARI, Keynesismo e crescita economica, in *Economia politica*, Loescher Editore, Torino 1980.
- R. SCATASTA ( a cura di), *MAMbo al Forno del pane. Immagini di Raffello Scatasta dal cantiere del Museo d'Arte Moderna di Bologna*, Skira, Milano 2007.
- K. SCHUBERT, *Museo: storia di un'idea. Dalla Rivoluzione francese a oggi*, trad.it. di Mario Gregorio, Il Saggiatore, Milano 2005.
- F. SCOTTON, *Ca'Pesaro Galleria Internazionale d'Arte Moderna*, Marsilio, Venezia 2002.
- R. SHUSTERMAN, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Boulder, New York, Oxford 2000, trad. It. di T. Folco a cura di G. Matteucci, *Estetica pragmatista*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2010.
- R. SHUSTERMAN, *The End of Aesthetic Experience*, in "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", 55, 1, pp.29-41, ora in *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the End of Art*, Cornell University Press, Ithaca- New York 2000, pp.15-34.
- M. TAMMA, *Produzioni culture –based: creare valore coniugando differenziazione, diffusione, protezione*, saggio.
- M. TRIMARCHI, *Economia e cultura : organizzazione e finanziamento delle istituzioni culturali*, prefazione di Alan Peacock, FrancoAngeli, Milano 1993, pp.67-68
- A. VETTESE, *Investire in arte*, Il Sole 24 Ore Libri, Milano 1993.
- A. VILLANI, *Arte Potere Mercato*, FrancoAngeli, Milano 1980.

F. VILLARI, *Democrazia e capitalismo. Il New Deal*, Casa del libro editrice, Reggio Calabria, 1983.

R. B. WESTBROOK, *John Dewey and American Democracy*, Ithaca, Cornell University Press, XIX, London, 1991, trad. it. di T. Pezzano, *John Dewey e la democrazia Americana*, Armando editore, Roma 2011.

T. WOLFE, *Il successo in arte*, Allemandi, Torino 1987.

B. ZANARDI (a cura di), Giovanni Urbani, *Intorno al restauro*, Skira Milano 2000.

C. ZANLORENZI ( a cura di), P. BRUNELLO, F. BRUSÒ, G. FACCA ( scritti), I forti di Mestre. Storia di un campo trincerato, Cierre edizioni, Venezia 1997.

A. ZEVI, *Arte Usa del Novecento*, Carocci editore, Roma 2000

A. ZEVI, Architettura all'arte, in Lotus International, n.113, 2002, p.18-19 (articolo)

-, Forte Marghera. Storia di una cronaca di una fortificazione, Lions Club Mestre, Mestre 1981-1982

-, Enciclopedia, *I percorsi della storia*, Istituto Geografico Deagostini, Novara 1993

-, Keynes in Italia, Atti del convegno organizzato dalla Facoltà di Economia e commercio dell'Università degli studi di Firenze 4-5 giugno 1983, Annali dell'Economia italiana, Istituto IPSOA, Firenze 1984.

## **Rassegna stampa**

### **2007**

**maggio**

Il Bologna, Un MAMbo per <<sfide globali>>, 6 maggio 2007, p.42

Il Resto del Carlino, Con Germano Celant, MAMbo parte bene

### **2013**

**maggio**

La Nuova Venezia, *Forte Marghera sia "stella di cultura"*, Venerdì 10 maggio 2013, p.35

La Nuova Venezia, *Forte Marghera, il nodo dei soldi*, Venerdì 10 maggio 2013, p.19

La Nuova Venezia, *Il recupero di Forte Marghera*, Giovedì 9 maggio 2013, p.23

La Nuova Venezia, *La festa del volontariato sbarca a Forte Marghera*, Giovedì 9 maggio 2013, p.22

La Nuova Venezia, *Forte Marghera diventa quartiere della cultura*, Venerdì 29 marzo 2013, p.26



**2012.....**

**Marzo**

La Nuova Venezia, Forte Marghera diventa quartiere della cultura, Venerdì 29 marzo 2013, p.26

La Nuova Venezia, *In gondola o sandolo nel Forte Marghera pensato dai cittadini*, Mercoledì 14 Marzo 2012, p.18

La Nuova Venezia, *Quattro progetti per Forte Marghera "si farà il bando"*, Lunedì 19 Marzo 2012, p.11

**2012....**

**Febbraio**

La Nuova Venezia, *Alla Banchina Molini il capannone diventa un atelier*, Mercoledì 29 Febbraio 2012.

**2012**

**Novembre**

La Nuova Venezia, *Quattordici università scelgono Forte Marghera*, Lunedì 12 Novembre 2012, p.1

**2012**

**Gennaio**

La Nuova Venezia, Forte Marghera, decido io, progettazione partecipata

Il Gazzettino, *In 400 per ridisegnare assieme il futuro di Forte Marghera*

La Nuova Venezia, *Progettazione partecipata. Oggi l'incontro al Franchetti.*

**2011**

**Dicembre**

Il Gazzettino. *È la città che deve decidere cosa fare di Forte Marghera.*

**2011....**

**Novembre**

n.34 *Piazza Maggiore, Forte Marghera è l'angolo più bello della Nuova Mestre.* pdf

Il Gazzettino, *Niente speculazioni su Forte Marghera.* Pdf

La Nuova Venezia, *Due incontri per il riutilizzo.* Pdf

Il Gazzettino, *Un progetto nato dal basso per rilanciare Forte Marghera.* Pdf

**Partecipazione a convegni:**

3/04/2013, presentazione libro *"Stili di vita. Qualche istruzione per l'uso"*, autori R. Dreon, D. Goldoni, R. Shusterman.

13/05/2013, *Aesthetics I: What is art for?*, con L. Ciminelli, A. Davidson, D. Goldoni, J. Lageira.

14/05/2013, *Aesthetics: What is art for?*, con J. P. Cometti, R. Dreon, G. L. Paltrinieri.

11/07/2014 *Incontro sulla Carta di Venezia sul valore del Patrimonio culturale per la Comunità veneziana, Forte Marghera (Venezia, 07/05/201) e sulla Convenzione di Faro.*

17/10/2014, La riflessione sul medium nella cultura visuale: un confronto tra Rosalind Krauss e Michiel Fried. Interventi di Elio Grazioli e Michele Bertolini.

### **Indice delle figure:**

Fig.1 Fig.1 Facciata esterna del museo, p.60

Fig.2 Lato che guarda il parco Cavaticcio, p.60

Fig.3 Parco pubblico del Cavaticcio, p.61

Fig.4 Particolare dei camini originari, p.61

Fig.5 Parco pubblico *11 settembre 2001*, p.61

Fig.6 Antica mappa del Forte Marghera, [http://it.wikipedia.org/wiki/Forte\\_Marghera](http://it.wikipedia.org/wiki/Forte_Marghera), p.62

Fig.7 Capannone, adibito a museo delle imbarcazioni, p.83

Fig.8 Particolare dei magazzini, p.83

Fig.9 Varie attività svolte al Forte, p.91

Fig.10 Mostra fotografica, p.91

Fig.11 Una giornata a Forte Marghera, p.92

### **Sitografia:**

Sono stati visitati i seguenti siti Internet:

<http://www.artribune.com/2013/02/forte-marghera-la-piccola-veneziana-della-cultura/>

[www.fortemarghera.org](http://www.fortemarghera.org)

[www.marcopolosystem.it](http://www.marcopolosystem.it)

[www.eventiarteveneziana.com](http://www.eventiarteveneziana.com)

<http://atelier-in-esterno.tumblr.com/>

<http://eventi-arte-veneziana.blogspot.it/>

[http://it.wikipedia.org/wiki/Forte\\_Marghera](http://it.wikipedia.org/wiki/Forte_Marghera)

<http://www.fortemarghera.org/FORTE%20MARGHERA/Progetto%20Performa.html>

[www.centrostudistoricidimestre.it/news7.html](http://www.centrostudistoricidimestre.it/news7.html)

[www.nuovavenezia.gelocal.it/cronaca/2012/11/12/new/quattordici-universita-scelgono-forte-marghera-16020478](http://www.nuovavenezia.gelocal.it/cronaca/2012/11/12/new/quattordici-universita-scelgono-forte-marghera-16020478)

[www.fortemarghera.org/it/il-forte/attivita/centro-documentazione/14-frontpage-content/52-accademia-di-belle-arti-laboratorio](http://www.fortemarghera.org/it/il-forte/attivita/centro-documentazione/14-frontpage-content/52-accademia-di-belle-arti-laboratorio)

<http://nuovavenezia.gelocal.it/cronaca/2013/05/18/news/i-pinguini-di-tuvalu-a-forte-marghera-1.7091166>

[http://awsassets.wfit.panda.org/downloads/report\\_wwf\\_riutilizziamoitalia\\_maggio2013.pdf](http://awsassets.wfit.panda.org/downloads/report_wwf_riutilizziamoitalia_maggio2013.pdf)

<http://www.controcampus.it/wp-content/uploads/2012/10/Il-Museo-come-fabbrica-della-cultura.pdf>

<http://www.tafterjournal.it/2011/09/01/archeologia-industriale-creativita%E2%80%99-e-gestione-integrata-il-caso-biellese/>

[http://www.informagiovani-italia.com/archeologia\\_industriale.htm](http://www.informagiovani-italia.com/archeologia_industriale.htm)

<http://www.chefuturo.it/2012/09/come-recuperare-gli-edifici-abbandonati-e-magari-darli-a-una-startup>

<http://www.regione.veneto.it/web/ambiente-e-territorio/ptrc-variante-adozione>

<http://www.fondoambiente.it/>

[http://www.fondoambiente.it/upload/oggetti/Progetto\\_FAI-MAMbo.pdf](http://www.fondoambiente.it/upload/oggetti/Progetto_FAI-MAMbo.pdf)

<http://www.internazionale.it/news/stati-uniti/2014/01/09/new-york-il-museo-darte-moderna-moma-si-rinnova/>

<http://lettura.corriere.it/il-moma-scatena-i-bulldozer/>

[http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com/news/cultura-tempo-libero/2010/03/pechino-artisti-si-difendono-speculazione-edilizia\\_PRN.php](http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com/news/cultura-tempo-libero/2010/03/pechino-artisti-si-difendono-speculazione-edilizia_PRN.php)

<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2010-11-06/weiwei-arresti-domiciliari-pechino-172303.shtml?uuid=AYb1NjhC#continue>

<http://www.effettoarte.com/798-art-district/>

<http://www.vanityfair.it/viaggi-traveller/notizie-viaggio/news/12/12/17/intervista-ad-ai-weiwei,-artista-dissidente-cinese>

<http://china-files.com/it/link/28916/viaggi-alla-scoperta-del-798-art-zone-di-pechino>

[http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza\\_asset.html\\_1613219223.html](http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_1613219223.html)

<http://www.aedon.mulino.it/archivio/2013/1/carmosino.htm>

<http://conventions.coe.int/Treaty/EN/Treaties/Html/199.htm>

<http://www.marcopolosystem.it/attachments/article/11/convenzione%20di%20faro.pdf>

<http://territorio.regione.emilia-romagna.it/riqualificazione-urbana>

<http://www.mambo-bologna.org/>

<http://eventi-arte-venezia.blogspot.it/>

<http://c32@parcodecontemporaneo.it>

<http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-03-03/-campo-forte-marghera-113034.shtml?uuid=ABiZRQ0>

[http://www.bo.cna.it/bolognaccoglie/mambo\\_museo\\_d'arte\\_moderna\\_di\\_bologna](http://www.bo.cna.it/bolognaccoglie/mambo_museo_d'arte_moderna_di_bologna)

<http://informa.comune.bologna.it/iperbole/cittaeducativa/agenzie/3488/3607/0/0/>

<http://www.comune.bologna.it/>

<http://www.bolognadavivere.com/2011/03/i-conti-del-mambo-tornano/>

<http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/05/14/bologna-denuncia-dei-dipendenti-musei-comunali-vogliono-esternalizzarci/985665/>

<http://www.ilrestodelcarlino.it/bologna/cronaca/2014/05/14/1065291-dipendenti-musei-bando-sciopero.shtml>

<http://www.senzatitolo.net>

<http://www.comune.bologna.it/iperbole/piancont/cultura/musei/pubblicazione%20musei%2009.pdf>

[http://www.comune.bologna.it/media/files/allegato31113\\_1.pdf](http://www.comune.bologna.it/media/files/allegato31113_1.pdf)

<https://www.google.it/#q=i+musei+civici+di+bologna%2C+ufficio+controllo+di+gestione+2013-2014>

<http://progettifortemarghera.wordpress.com/page/2/>

<http://mestre.veneziatoday.it/piano-recupero-forte-marghera-mestre-marzo-2013.html>

<http://nuovavenezia.gelocal.it/cronaca/2014/03/13/news/bandi-per-forte-marghera-pronti-entro-fine-estate-1.8848476>

[www.myspace.com/vivilforte](http://www.myspace.com/vivilforte)

<http://www.petitiononline.com/margpart/>

<http://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2012/11/114738.html>

<http://www.arch.unige.it/did/l2/architettura/terzo0809/teostoriaresta/pdf/17b.pdf>

[http://www.musainnovazione.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=127:carta-urbana-europea-ii-manifesto-per-una-nuova-urbanita&catid=27&Itemid=295](http://www.musainnovazione.it/index.php?option=com_content&view=article&id=127:carta-urbana-europea-ii-manifesto-per-una-nuova-urbanita&catid=27&Itemid=295)

<https://wcd.coe.int/ViewDoc.jsp?id=1291371&Site=COE>

<http://progettifortemarghera.files.wordpress.com/2011/08/7-1-performa1.pdf>

<http://piazzamaggiore.org/quer-pasticciaccio-brutto-de-forte-marghera/>

<http://www.studio28.tv/interviste/giu-le-mani-dal-forte/>

[http://www.camaa.eu/it/eventi-passati/25-atelier-di-faro-ripensiamo-venezia-la-sfida-della-citta-metropolitana-tra-passato-e-futuro/event\\_details](http://www.camaa.eu/it/eventi-passati/25-atelier-di-faro-ripensiamo-venezia-la-sfida-della-citta-metropolitana-tra-passato-e-futuro/event_details)

<http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/73317>

<http://mestre.veneziatoday.it/piano-recupero-forte-marghera-mestre-marzo-2013.html>

<http://www.comune.venezia.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/53370>

<http://fortemarghera.wordpress.com/>

<http://nuovavenezia.gelocal.it/cronaca/2014/03/13/news/bandi-per-forte-marghera-pronti-entro-fine-estate-1.8848476>

<http://farovenetia.wordpress.com/>