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

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

L'arte pubblica in Italia.
Politiche e impatti sul territorio.

Relatore
Prof. Bruno Bernardi

Correlatore
Michele Trimarchi

Laureanda
Valeria Morea
Matricola 854213

Anno Accademico
2015 / 2016

Indice

Come sarebbe la vita senza cultura? 4

INTRODUZIONE 5

Capitolo 1 10

1.1 Cultura e società. 10

1.1.1 Evidenze di un legame naturale. 10

1.1.2 L'interesse pubblico per la cultura: cenni storici 16

1.2 L'arte in città. 19

1.2.1 Di cosa si parla quando si parla di arte pubblica. 19

1.2.2 L'ambiente dell'arte pubblica 25

1.3 La rigenerazione urbana attraverso l'arte e la cultura. 30

1.4 L'impatto dei programmi artistici e il problema della valutazione. 36

1.4.1 Gli studi di Matarasso e la critica di Belfiore. 36

1.4.2. La valutazione dell'impatto sociale della cultura. 40

Capitolo 2 52

2.1 Le possibilità della pubblica amministrazione 52

2.1.1 I modelli di policy 52

2.1.2 Cenni agli strumenti e ai modelli dell'arte pubblica. 61

2.2 Ingredienti per il successo? 73

2.3 Verso una governance partecipata 84

2.3.1 Nuovi ruoli e nuovi attori 84

2.3.2 Due scenari (fallimentari)..... 86

2.3.3 Programmazione circolare, inclusiva, partecipativa..... 88

Capitolo 3 95

3.1 Introduzione al caso di studio 95

3.1.1 Descrizione dell'opera…..... 96

3.1.2 …e della tecnica..... 101

3.2 Chi? 103

3.2.1 L'associazione Tevereterno..... 103

3.2.2 Cenni ai lavori precedenti 107

3.3 Come?..... 111

3.3.1 Il processo di avanzamento del progetto e i rapporti con la Pubblica Amministrazione..... 111

3.3.2 Il finanziamento 115

3.4 Perché?..... 118

3.4.1 Il Tevere prima dell'intervento 118

3.4.2 Gli intenti e le aspettative..... 120

3.5 Valutazioni conclusive 121

3.5.1 Un'analisi delle criticità 121

3.5.2 Riflessioni sul progetto. 126

3.6 Tavole. 129

CONCLUSIONI 132

Bibliografia 140

Come sarebbe la vita senza cultura?

Come sarebbe la vita senza cultura? Se un marziano sbarcasse su una Terra senza cultura, vedrebbe una città ordinata, strade regolari. Ci sarebbero sicuramente un cielo azzurro e molta vegetazione, ma i palazzi sarebbero grigi, tutti uguali. Nessun ornamento, nessun simbolo. La prima città sarebbe interessante, ma poi, *proseguendo l'esplorazione, l'alieno continuerebbe ad attraversare panorami tutti* identici. Città clonate, gli schemi si ripeterebbero adattandosi alle condizioni ambientali delle diverse geografie con ingegno, ma senza creatività. Ingegneria senza architettura, intonaci senza dipinti, tetti senza dimore. La vita sarebbe rigogliosa, la specie umana, priva di vizi e vanità, sarebbe magari più forte. Se invece un alieno atterrasse oggi sulla Terra, non smetterebbe mai di esplorare il pianeta. I segni si fanno luoghi, ad ogni popolo la sua identità. Tanti linguaggi, ancora più dialetti, tante cucine, edifici tutti diversi, monumenti millenari, e, soprattutto, individui che si stupiscono, libri da leggere, musiche da ascoltare, *musei da visitare. La vita senza cultura ci sarebbe lo stesso, d'altronde il mondo* animale non è estinto, nonostante non vada a teatro. Ma la civiltà ne risentirebbe: non esisterebbe la metà delle cose che facciamo ogni giorno, a partire dal caffè. Non esisterebbero geni, il cambiamento sarebbe meccanico e solo razionale, il progresso sarebbe un miraggio. Forse, non esisterebbe neanche la felicità.

INTRODUZIONE

Il presente lavoro scaturisce da interessi e riflessioni personali che mi hanno portato a voler approfondire alcuni aspetti della vita culturale pubblica delle città. Alla base del mio ragionamento sta un interrogativo che postula se i progetti fondati sull'arte e sulla cultura possono ingenerare processi virtuosi di miglioramento a livello territoriale e sociale. Esiste un legame tra cultura e sviluppo? Qual è il ruolo dell'arte pubblica all'interno di questa possibilità di crescita? Ho indagato dunque la possibilità che l'arte ha, nell'ambito di politiche culturali e di progetti di rigenerazione urbana, di fare in modo che nelle persone si inneschino processi di crescita personale che, in aggregato, hanno un effetto interessante e positivo sulla cittadinanza e sul suo capitale culturale. Ricordando che la cultura è ritenuta, dalla Costituzione italiana, un bene comune, l'interesse da cui si sviluppa questo lavoro riguarda la possibilità che tale bene comune, se "erogato" pubblicamente, possa contribuire in maniera positiva alla qualità della vita dei cittadini. Sulla base di tale riflessione, ho limitato il mio ragionamento all'arte pubblica, nell'idea di un processo immediato che raccolga le attività di tutte le parti sociali: lo Stato, i privati e gli individui di tutti i tipi.

L'obiettivo di questo studio è dimostrare che l'arte pubblica, col suo naturale orientamento alla collettività, può far compiere ai suoi osservatori una sorta di scatto positivo, facendoli passare da spettatori passivi a partecipanti interattivi. Ho rilevato che l'arte pubblica può essere in grado di contribuire positivamente alla qualità sociale, favorendo l'inclusione, sviluppando coesione, facilitando la partecipazione attiva della comunità. Una volta chiariti tali concetti, la conseguenza del mio ragionamento critico è stata affrontare un ragionamento sul modo in cui le potenzialità dell'arte pubblica possono essere sostenute e, quindi, sfruttate in maniera positiva. Proprio in forza di tali potenzialità, e in ragione delle caratteristiche intrinseche dell'arte pubblica, l'intervento pubblico si è rivelato non solo giustificato, ma necessario per favorire processi di successo. Ho, perciò, ragionato sulle possibilità della pubblica amministrazione, nell'ottica di produrre una proposta, seppur teorica e certamente criticabile, per una formula di successo nella progettazione degli interventi di arte pubblica.

Il lavoro svolto durante questi mesi mi ha permesso di acquisire conoscenze e opinioni in maniera trasversale ai diversi settori scientifici implicati nei miei studi. Si è trattato a tutti gli effetti di un lavoro interdisciplinare, che mi ha permesso di studiare risultati di economisti, storici dell'arte, artisti, urbanisti, architetti. Uno slancio non indifferente per la ricerca è derivato dalla collaborazione con il gruppo Arteprima, che si occupa, tra le tante cose, di arte pubblica quotidianamente. Data l'attualità del tema, specialmente per quanto concerne il caso di studio, è stato necessario arricchire la ricerca bibliografica tradizionale con altre fonti. Una consistente parte delle fonti consultate deriva da articoli in periodici specialistici, tra i quali spicca la rivista Economia della Cultura. Per il focus sull'opera di William Kentridge a Roma, Triumphs and Laments, sono, invece, entrata in contatto con il Direttore Operativo dell'associazione Tevereterno, che mi ha gentilmente fornito moltissimo materiale, oltre a premettermi di approfondire de visu l'argomento.

Il lavoro, articolato in tre capitoli, è strutturato in modo tale da affrontare i numerosi aspetti del problema. Nel primo capitolo mi sono occupata di presentare i risvolti sociali dei progetti di sviluppo incentrati sulla cultura e, in particolar modo, sull'arte pubblica. Ho cercato, in primo luogo, quasi a scopo introduttivo, di porre in evidenza i legami insistenti tra la cultura e il progresso socioeconomico. Ho attinto a concetti dell'economia e della sociologia, quali il capitale sociale, umano e culturale. Ho riflettuto sul sostegno pubblico alla cultura e ripercorso brevemente la storia di tali politiche, tenendo anche conto dei rischi che un utilizzo sbilanciato della cultura, da parte degli Stati, può far correre alla società. In secondo luogo, mi sono soffermata sul percorso storico dell'arte pubblica e su come si è passati dall'autoreferenzialità del monumento calato dall'alto in una piazza, alla concezione di arte pubblica contemporanea, a partire dal punto di vista degli artisti, come impegno nei confronti di una collettività che deve essere coinvolta e rappresentata. Mi è sembrato fondamentale aprire una parentesi sullo spazio pubblico quale ambiente dell'arte pubblica e luogo di azione e reazione delle comunità, riportando le opinioni dei principali esperti. Ho, quindi, introdotto il tema della rigenerazione urbana, ambito d'azione privilegiato degli interventi di arte pubblica, che ho affrontato con alcuni riferimenti a pratiche straniere. L'ultimo

aspetto analizzato è il problema della valutazione degli impatti sociali dell'arte. Ho riportato una sintesi del primo pionieristico studio a riguardo, e della sua più importante critica scientifica, e riportato le proposte di altri studi di rilievo, sia accademici sia istituzionali, cercando di riassumere la problematica e le possibili soluzioni in alcune linee guida, sottolineando l'importanza della misurazione di lungo periodo e degli indicatori qualitativi.

Il secondo capitolo del lavoro, come conseguenza del ragionamento intrapreso nella prima sezione, è incentrato sul ruolo della pubblica amministrazione nell'ambito dei progetti di rigenerazione urbana e di arte pubblica. Ho riportato le tre principali politiche culturali per lo sviluppo dell'accesso, socio economico e di inclusione sociale, per poi offrire una essenziale panoramica del quadro normativo esistente per i progetti in esame. Tra gli strumenti dell'arte pubblica sono stati presi in esame due modelli di progettazione, Nouveaux Commanditaires della Fondation de France e Nuovi Committenti della Fondazione Adriano Olivetti, che presentano caratteristiche promettenti. A questo punto, ho raccolto ed esaminato le soluzioni, alla stregua di ingredienti per il successo, diffusamente offerte dalla letteratura per permettere ai progetti di arte pubblica e rigenerazione urbana di ottenere massimo successo. Col fine di evidenziare le criticità delle scelte nei processi, ho immaginato due scenari possibili per la pubblica amministrazione che si riveleranno, in finale, fallimentari, giacché entrambi troppo estremi nel confronto con la complessità del processo. Dunque, una volta offerta una seppur non esaustiva panoramica delle possibilità, ho tentato di elaborare un paradigma incoraggiante per il futuro dell'arte pubblica, che prenda in considerazione tutti gli attori del processo, compresi quelli emergenti, e che, guidato dall'autorevolezza del soggetto pubblico, riesca a produrre e comprendere gli effetti e gli impatti positivi per la società.

Il terzo capitolo è interamente dedicato al caso di studio, l'intervento incentrato sul fregio di William Kentridge realizzato sui muraglioni del fiume Tevere a Roma. Dopo una descrizione, il più possibile accurata, dell'opera e della tecnica, ho inquadrato l'intervento nella più ampia attività del soggetto, privato, che l'ha promossa e prodotta, aprendo una parentesi sull'associazione Tevereterno,

sulla sua mission e sulle attività precedenti. Lo studio del caso è proceduto attraverso l'analisi del processo di avanzamento del progetto dell'opera di Kentridge e del suo finanziamento. Nel capitolo cerco di elaborare una riflessione allargata sull'intervento, inserendolo nel contesto urbano e indagando sugli obiettivi e le aspettative del progetto. Ho, quindi, effettuato un'analisi delle criticità del progetto, per individuarne gli aspetti positivi e negativi, con lo scopo di operare una riflessione più agile sull'opportunità e l'utilità di un'opera di questo tipo a Roma e sul modo in cui quanto esaminato in maniera teorica nei primi due capitoli possa essere applicato alla pratica.

Si è trattato di uno studio intenso e appassionante, che, se da una parte risulta conclusivo di un percorso, dall'altra si identifica come vero punto di partenza per un approfondimento più completo. Il mio impegno sarà, infatti, quello di proseguire il percorso di crescita personale e accademica, con la speranza di essere, in un futuro, di utile contributo alla disciplina dell'economia della cultura.

Capitolo 1

Sommario: 1.1 Cultura e società; 1.1.1 Evidenze di un legame naturale; *1.1.2 L'interesse pubblico per la cultura: cenni storici; 1.2 L'arte in città;1.2.1 Di cosa si parla quando si parla di arte pubblica; 1.1.2 L'ambiente dell'arte pubblica; 1.3 La rigenerazione urbana attraverso l'arte e la cultura; 1.4 L'impatto* dei programmi artistici e il problema della valutazione; 1.4.1 Gli studi di Matarasso e la critica di Belfiore; *1.4.2. La valutazione dell'impatto sociale della* cultura.

1.1 Cultura e società.

1.1.1 Evidenze di un legame naturale.

È acquisizione assodata che la realtà culturale e quella sociale sono legate insieme e producono effetti l'una sull'altra. Il riconoscimento del diritto culturale nella Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo, art. 27[1], se, da un lato, appiana possibili dubbi sull'importanza della fruizione della cultura, dall'altro apre un ampio discorso sul ruolo che la cultura debba rivestire all'interno delle comunità. La partecipazione degli individui alla vita culturale della comunità è un diritto che, se esercitato, produce effetti benefici sulla comunità stessa. Il fatto che una comunità, intesa come molecola della società, sia partecipativa, che consumi e produca cultura e goda delle arti, permette lo sviluppo di una connotazione identitaria forte ed è opinione condivisa che questo processo abbia degli effetti sulla società di

[1] Art. 27, *Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo*, Assemblea Generale delle Nazioni Unite, 10 dicembre 1948. «1- Ogni individuo ha diritto di prendere parte liberamente alla vita culturale della comunità, di godere delle arti e di partecipare al progresso scientifico ed ai suoi benefici. 2- Ogni individuo ha diritto alla protezione degli interessi morali e materiali derivanti da ogni produzione scientifica, letteraria e artistica di cui egli sia autore».

riferimento, contrastando problematiche sociali e favorendo il progresso e aumentando quella che è stata definita "qualità sociale"[2]

Hutter afferma che la cultura ha come principale elemento distintivo la capacità di definire l'identità di una certa collettività, sostenendo che «il senso di identità si sviluppa grazie alla conoscenza di determinate opere d'arte, al riconoscersi negli stessi simboli e vivere le stesse esperienze culturali. Le opere d'arte più apprezzate diventano parte dell'infrastruttura sociale»[3]. Il fatto stesso che non ci sforziamo per comprendere questo meccanismo, cioè che un'opera d'arte, o più genericamente l'opera di un artista[4], entri a far parte della società, conferma che la cultura è in grado di produrre effetti positivi sulla società. Fino al secondo dopoguerra, il sistema economico occidentale era basato su un set di bisogni che, se soddisfatti, garantivano all'individuo uno stile di vita decoroso: quantità indispensabili di vitto e vestiario, un alloggio, servizi sanitari e educativi minimi, la possibilità di qualche occasione ricreativa[5]. Il sistema economico attuale, tuttavia, si è spostato dalla ricerca del soddisfacimento di questo insieme di bisogni frugali verso il tentativo di conferire significato ai propri percorsi di scelta[6]. Si passa in un certo senso da un'economia dei bisogni a un'economia delle esperienze. Gli individui sono chiamati a scegliere tra un set di alternative in continua evoluzione, tra le quali il fattore dell'inatteso gioca un ruolo basilare, considerando che «la capacità di disattendere le nostre categorie di senso precostituite e di ampliarle

[2] Santagata definisce la qualità sociale come il livello cui gli individui partecipano in modo attivo alla vita sociale, economica e culturale, favorendo uno sviluppo che migliora il benessere della collettività e individuale. *Cfr.* Santagata W., *Il governo della cultura. Promuovere sviluppo e qualità sociale,* Il Mulino, Bologna, 2014, pp. 1-5.

[3] Hutter, M., *The impact of Cultural Economics om Economic Theory*, Journal of Cultural Economics, vol. 20, pp. 263-268, 1996, traduzione di chi scrive.

[4] Ci si riferisce, ad esempio, alle opere di tutti quegli ingegni che hanno contribuito nella storia alla costituzione dei simboli e dell'identità di un popolo: artisti, ma anche architetti, ingegneri, tecnici…

[5] Sacco e Zarri descrivono le caratteristiche dell'insieme di bisogni della società occidentale fino al secondo dopoguerra in riferimento al sistema di preferenze individuali fisse, che oggi, a loro parere, necessita di un cambio di paradigma, soprattutto nel caso dell'economia della cultura. Per un approfondimento, si veda Sacco, P.L. e Zarri, L., *Cultura, promozione della liberà positiva e integrazione sociale*, in Economia della Cultura, Anno XIV, 2004, n. 4, il Mulino, Bologna.

[6] *Cfr. Ivi.*

verso direzioni impreviste e stimolanti»[7] è il presupposto per cui si cerca l'esperienza culturale. Sacco e Zarri (2004) affermano:

> «La scelta di fare propria una determinata esperienza è spesso più correttamente inquadrabile come un vero e proprio «investimento» che come una decisione di «consumo» in senso stretto, punto tale che, in quest'ottica, un'espressione come «consumo finisce per apparire come un vero e proprio ossimoro: decidere di mostra d'arte contemporanea o di assistere alla rappresentazione una tragedia greca, (…), costituiscono generalmente scelte che una logica identitaria, configurandosi come altrettante tappe interne a esistenziali di costruzione e rafforzamento dell'identità personale.» [8]

I soggetti sopportano dei costi per costruirsi un'identità, accedere a informazioni e costruire, ricostruire o consolidare le proprie categorie di pensiero. Ancora Sacco e Zarri definiscono questi costi «di attivazione» come costi di tipo cognitivo e motivazionale che l'individuo sceglie di sostenere per ottenere la capacità di attribuire valore a beni ad alto contenuto simbolico. In questo modo, un soggetto diventa in grado di «valutare criticamente fonti di benessere alternative e di cogliere l'effetto potenziale gratificatorio delle singole opzioni di volta in volta accessibili»[9]. I due studiosi proseguono il loro ragionamento introducendo i concetti di libertà negativa e libertà positiva[10]. La prima è libertà dal bisogno, il riuscire cioè a non dover dedicare ogni sforzo al soddisfacimento dei bisogni indispensabili alla sopravvivenza. La libertà positiva, invece, che più si addice all'uomo post-industriale, è la possibilità per l'individuo di innescare processi

---

[7] *Ivi*, p. 500.

[8] *Ivi*, pag. 502. Interessante anche la nota 5: *Mc Cain osserva che «La domanda di beni e servizi con contenuto artistico sembra dipendere dalla capacità di affinare i propri gusti in misura molto maggiore di quanto non accada per la maggioranza degli altri beni. (…) questi gusti vengono affinati attraverso l'esperienza e l'esperienza la si acquisisce, in una certa misura, nel corso dell'età adulta. Coltivare il gusto significa apprendere attraverso il consumo (learning-by consuming)» Cfr*. Mc Cain R., *Cultivation of taste and bounded Rationality: some computer simulations,* in Journal of Cultural Economics, vol. 19, pp. 1-15.

[9] *Ivi*, pag. 503.

[10] Come specificano gli autori, la distinzione tra libertà positiva e negativa è stata elaborata da Isaiah Berlin, *Quattro saggi sulla libertà*, Feltrinelli, Milano, 2000.

costosi di auto-realizzazione volti al raggiungimento di un tipo di gratificazione sostanzialmente nuovo e differente rispetto all'epoca precedente. Una società che ha il desiderio, se non sempre la possibilità, di esercitare la libertà positiva, ovvero la capacità di mettere in pratica un comportamento volto a ottenere gratificazione da beni materiali e immateriali ad elevato contenuto simbolico, è una società pronta a progredire. Questo concetto ricorda l'habitus teorizzato da Bourdieu[11], disposizione permanente e durevole dello stato incorporato[12] del capitale culturale, che influenza l'economia e la società. «Il capitale culturale è un avere divenuto essere, una proprietà fatta corpo, diventata parte integrante della persona, un habitus». Sebbene lo studio di Bourdieu sia nato dall'analisi dell'impatto dell'istruzione sul progresso economico e sociale, il fattore dell'apprendimento è, in finale, solo una parte dello stock di conoscenze individuali che hanno implicazioni di carattere economico. Il concetto di capitale culturale in Bourdieu[13] è comparabile al capitale umano, così come teorizzato da Becker[14], il quale parla di un investimento in educazione che può essere monetizzato, secondo una logica che Bourdieu definisce "funzionalista". Il sociologo francese cerca di andare oltre questa definizione, mettendo in luce il carattere ereditario e trasmissibile del capitale culturale, frutto non solo di un lungo e costoso lavoro personale ma legato anche al capitale culturale della famiglia dell'individuo, che costituisce la posizione sociale ed economica da cui egli muove. Bourdieu termina il ragionamento affermando che all'economista sfugge l'alchimia propriamente sociale in grado di trasformare il "capitale economico" in "capitale simbolico"[15]. Tuttavia, come

[11] Bourdieu P.*, Les trois états du capital culturel*, in: Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 30, novembre 1979. pp. 3-6.

[12] *Ibidem*. Bourdieu teorizza tre stati con cui si manifesta il capitale culturale: incorporato (habitus); oggettivato (beni e oggetti culturali, la cui acquisizione è comunque subordinata al capitale incorporato) e istituzionalizzato (titoli scolastici e riconoscimenti accademici che sono indipendenti dal portatore del titolo).

[13] «La nozione di capitale viene usata da Bourdieu per indicare ogni genere di risorsa che permette di appropriarsi dei «profitti» che derivano dal prendere parte e dall'essere situato in quel particolare microcosmo dello spazio sociale». *Cit.* Paolucci G., *Introduzione a Bourdieu*, Laterza, Roma-Bari, 2011, p. 57.

[14] Becker G. S., *Human Capital*, Columbia University Press, New York, 1994.

[15] Bourdieu P.*, Les trois états du capital culturel*, in: Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 30, novembre 1979. pp. 3-6.

afferma Throsby[16], il concetto di capitale culturale in sociologia è vicino a quello di capitale umano in economia, infatti, alcuni economisti includono il fattore culturale nel capitale umano. Throsby parla di capitale culturale intangibile come di idee, pratiche, credenze e tradizioni che servono a identificare e tenere insieme un dato gruppo di persone, differenziandolo dal capitale culturale tangibile, che è l'insieme dei beni culturali, che sono originati, aggiungerei, dalla stessa esistenza di un capitale culturale intangibile. Ancora, Throsby, fornisce una importante implicazione dei concetti affrontati. Il capitale culturale tangibile può contenere un valore culturale "puro", in grado di aumentare la percezione del valore economico di un bene culturale da parte di un individuo dotato di capitale culturale in senso sociologico. Inoltre, il capitale culturale, anche intangibile, genera un flusso di servizi con valore economico superiore, per via del suo valore culturale. Throsby, in sostanza, individua una correlazione positiva, seppur non perfetta né facilmente misurabile, tra valore culturale e valore economico. In conclusione, i cosiddetti "ecosistemi culturali" sostengono l'economia reale perché influenzano il modo in cui le persone si comportano e compiono le proprie scelte. Per questo motivo è impensabile trascurare la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale: mancando di investire nel capitale culturale, si produce un fallimento del sistema culturale, con conseguente perdita di benessere e output economico.

Questi due elementi appaiono molto vicini alla riflessione affrontata finora e potrebbero spiegare perché lo Stato sceglie di agire in questa direzione. All'aumento del capitale sociale[17] sono associati progresso economico, miglioramento della qualità della vita e benessere della società. Esiste un interesse pubblico da cui scaturisce un intervento pratico per lo sviluppo dell'accesso alla

[16] Throsby D., *Cultural Capital*, in Journal of Cultural Economics, vol. 23, gennaio 1999, pp. 3-12.

[17] Si forniscono le definizioni di capitale sociale di Bourdieu: «l'insieme delle risorse legate all'appartenenza a un gruppo come insieme di agenti non solo dotati di proprietà comuni, ma uniti anche da legami permanenti e utili» (*Cit.* Bourdieu P., *Le capital social. Notes provisoires*, in «Actes de la recherche en sciences sociales», 6, 1980, n. 31, p. 2) e di Putnam: «l'insieme di quegli elementi dell'organizzazione sociale - come la fiducia, le norme condivise, le reti sociali – che possono migliorare l'efficienza della società nel suo insieme, nella misura in cui facilitano l'azione coordinata degli individui» (*Cit.* Putnam G., *La tradizione civica delle regioni italiane*, Mondadori, Milano, 1993).

libertà pubblica da parte di tutti i cittadini? La risposta è chiaramente affermativa[18]. Matarasso[19] riporta che, sebbene il continente europeo sia relativamente "nuovo" in termini di regimi democratici, dal XX secolo, gli Stati, sull'onda dei regimi social-democratici del dopoguerra, hanno largamente e abbondantemente patrocinato le arti, ma: «Chi decide quale tipo di arte sia meritevole di sostegno? Su quali basi dev'essere operata la scelta? Quanto è lecito investire nelle arti? E, crucialmente, con quali obiettivi? »[20]. In risposta al grande interrogativo della legittimazione, Matarasso, riferendosi alle politiche culturali del Regno Unito, individua tre orientamenti (sviluppo dell'accessibilità, sviluppo socioeconomico, inclusione culturale, che spiegherò meglio nel prossimo capitolo) che formano uno spazio d'azione all'interno del quale agisce la progettazione delle politiche pubbliche, che possono vivere conflitti dal punto di vista degli scopi che intendono perseguire in maniera preponderante, ma che sono comunque mirate allo «sviluppo di una vita culturale ricca, in profondo contatto e con un effettivo impatto sulla società che l'ha prodotta»[21]. Ma questo discorso si snoda su di un crinale in cui da un lato si trova un uso positivo e costruttivo della cultura e, dall'altro, un utilizzo negativo di

---

[18] Belfiore e Bennet tracciano una panoramica storica sulle argomentazioni pro e contro il valore sociale della cultura. Tre sono I filoni di pensiero: una "tradizione negativa", secondo la quale le arti corrompono o distraggono gli individui, una "tradizione positiva", che individua alcuni effetti positivi delle arti nella comunità e negli individui e, infine, una "tradizione dell'autonomia", che basa il valore delle arti su considerazioni principalmente estetiche. Sul rischio della strumentalizzazione della cultura ai soli fini di lotta all'esclusione sociale, Bodo, Mascheroni e Da Milano affermano: «Un'alternativa più costruttiva sembra risiedere a metà strada tra queste due posizioni, ovvero nel riconoscimento che le istituzioni culturali possono svolgere un ruolo importante nella costruzione di società più coese, a condizione che si superi il grande equivoco che la lotta all'esclusione debba diventare il loro unico obiettivo, ed esse trasformarsi in strumenti di controllo e ingegneria sociale nelle mani del governo. Molto meno radicalmente, suggeriscono i sostenitori di questa tesi, biblioteche, teatri, musei e altre istituzioni culturali hanno il dovere di riflettere sull'impatto che essi, di fatto, già esercitano sulla società, contribuendo alla costruzione e alla diffusione di valori e narrative dominanti, e di fare in modo che questa riflessione, informandone le politiche, sia acquisita a livello istituzionale». *Cit.* Bodo S., Da Milano C., Mascheroni S. (a cura di), *Periferie, cultura e inclusione sociale*, Collana Quaderni dell'Osservatorio n.1, Fondazione Cariplo, 2009, p. 14. Inoltre, *Cfr.* Belfiore E., Bennett O., *Rethinking the social impacts of the arts: A critical-historical review*, CCPS Research Paper n. 9, Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick, Coventry, 2006.

[19] Matarasso F., *L'etat, c'est nous: arte sussidi e stato nei regimi democratici*, Economia della Cultura, Anno XIV, 2004, n. 1, Il Mulino, Bologna.

[20] *Ivi*, pag. 492.

[21] *Ivi*, pag. 497.

essa. Quando lo Stato decide di patrocinare la cultura, esso ha l'enorme potere di influenzare i suoi cittadini presenti e futuri. In questa possibilità si svela un problema che a noi, oggi, appare superabile, ma che non è superato[22].

Tornando alla dimensione individuale di cui parlano Sacco e Zarri[23], è possibile che i consumatori post-industriali identity-oriented, o una loro parte, non siano in grado di sostenere costi di attivazione. Con il fine ultimo, a livello macro, di incrementare il capitale culturale e sociale, lo Stato attiva processi capaci di innescare comportamenti positivi degli individui nel campo dell'esperienza culturale. Con la definizione identity-oriented[24], si afferma che i consumatori sono interessati alla ricerca di un'identità valoriale personale e, conseguentemente, collettiva. Si ha a che fare con un insieme di individui che cercano coesione sociale, che sono potenzialmente reattivi a politiche culturali tese alla soluzione di problematiche di esclusione sociale.

1.1.2 L'interesse pubblico per la cultura: cenni storici[25]

Nel corso nel Novecento, molti sono gli esempi di politiche pubbliche che hanno saputo coniugare interesse per la cultura e le arti con lo sviluppo sociale e territoriale. Un primo importante precedente è il Works Progress Administration,

[22] Gli Stati possono portare avanti politiche culturali che sortiscono effetti opposti rispetto a quello che sto cercando di descrivere in questa sede. Questo avviene principalmente quando gli Stati implementano politiche tese a diffondere e consolidare una cultura capace di garantire il pieno controllo del potere. Un esempio non lontano da un punto di vista storico si ritrova nella situazione in Serbia negli ultimi decenni, in cui i problemi politici e i cambi di governo hanno procurato gravi problemi a tutto il comparto museale, poiché quest'ultimo era stato asservito ai governi in maniera non libera, comportando un vero e proprio rifiuto dei cittadini nei confronti dell'istituzione culturale. Per un approfondimento, *Cfr*. Kaplani T., *Museum Communication competencies. The case of Serbia*, Tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia 2012.

[23] *Crf*. Sacco P.L. e Zarri, L., *Cultura, promozione della liberà positiva e integrazione sociale*, in Economia della Cultura, Anno XIV, 2004, n. 4, il Mulino, Bologna, pag. 504.

[24] Si noti che a questo punto non si tratta neanche più propriamente di un atteggiamento da consumatore, quanto più da investitore, ed è proprio questo "scatto" che permette l'esplorazione delle intuizioni di questo studio.

[25] Per questa sezione, *cfr*. Bodo S., Da Milano C., Mascheroni S. (a cura di), *Periferie, cultura e inclusione sociale*, Collana Quaderni dell'Osservatorio n.1, Fondazione Cariplo, 2009.

nell'ambito del New Deal di Roosevelt e che, per fronteggiare la depressione degli anni Trenta negli Stati Uniti d'America, tentava di coniugare cultura e bisogni sociali dell'epoca. Questo programma prevedeva un Progetto Federale Arti, che, dal 1935 al 1939, non solo cercò di alleviare i disagi dei lavoratori e dei disoccupati nel mondo dell'arte, ma ebbe anche effetti di rilevanza politico-culturale, con svolte di sostegno e rinnovamento della creatività artistica e di rafforzamento dell'identità e della coesione nazionale, con profondi risvolti anche sull'inclusione sociale, specialmente nel Sud degli Stati Uniti.[26] Una seconda pietra miliare dello sviluppo dell'interesse pubblico per le politiche culturali di inclusione sociale si trova, dopo la Seconda Guerra Mondiale, nella Francia di De Gaulle, dove, nel 1959, per la prima volta è istituito un Ministero della Cultura. La Francia sarà seguita nel 1966 dagli USA, con il National Endowment for the Arts, poi da Giappone, Svezia e altri Paesi del Nord Europa. Nel 1954 a Parigi, quattordici Stati europei[27] siglano la Convenzione Culturale Europea, che stabilisce la cooperazione culturale europea in materia di educazione, cultura, beni culturali, insegnamento superiore e ricerca, sport e gioventù, con lo scopo di promuovere la tutela e lo sviluppo di un'identità culturale europea. Il Consiglio d'Europa si occupa anche, con crescente intensità dagli anni Novanta, del rapporto tra cultura e coesione sociale attraverso ricerche, rapporti, convenzioni, raccomandazioni, programmi e gruppi di lavoro. A livello transgovernativo, l'interesse per l'aspetto "sociale" dell'arte compare in ambito Unesco nel 1972 durante la Conferenza intergovernativa dei Ministri europei della Cultura a Helsinki. Ciò che emerge dalle Raccomandazioni della Conferenza è una definizione nuova di cultura, non più limitata al patrimonio artistico del passato e alla sua conservazione. Si comincia a parlare di "democrazia culturale"[28], in direzione di un concetto di cultura allargato alle nuove forme di espressione e partecipazione, all'industria culturale e ai media di comunicazione di massa. Nel 1996, sempre l'Unesco, con il Piano *d'azione sulle politiche culturali per lo sviluppo*, riafferma alcuni principi tra i

[26] *Cfr*. Bodo C. e Bodo S., *La coesione sociale e le politiche pubbliche per la cultura*, in Economia della Cultura, Anno XVII, 2007, n. 4, il Mulino, Bologna.

[27] Belgio, Danimarca. Francia, Germania, Gran Bretagna, Grecia, Islanda, Irlanda, Italia, Lussemburgo, Paesi Bassi, Norvegia, Svezia, Turchia. Oggi gli Stati firmatari sono diventati 47.

[28] Unesco, *Intergovernmental conference on cultural policies in Europe. Final report*, Parigi, 1972. http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000014/001486EB.pdf

quali spiccano l'interdipendenza tra sviluppo economico e sviluppo culturale, l'obbligo per i governi di garantire l'accesso e la partecipazione alla vita culturale e la protezione e l'accettazione della diversità culturale, concetto, quest'ultimo, che sarà poi affrontato approfonditamente nella Dichiarazione sulla diversità culturale del 2001 e la Convenzione sulla protezione e promozione della diversità delle espressioni culturali del 2007. Per quanto concerne l'Unione Europea, i più importanti studi sul nesso tra cultura e sviluppo socio-economico sono stati compiuti dalla DG per l'Occupazione e gli Affari Sociali, che, tra le varie attività, dal 2001 ha fatto esplicita richiesta agli Stati membri di dare maggiore rilievo alla cultura in fase di stesura dei biennali Piani di Azione Nazionali sull'Inclusione Sociale[29]. Nel 2005, il Consiglio d'Europa ha promosso la Convenzione quadro sul valore del patrimonio culturale per la società, nota anche come Convenzione di Faro, in cui è ribadito che l'uso e la conoscenza del patrimonio rientrano nell'esercizio del diritto culturale così come espresso nella già citata Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo. La Convenzione incoraggia gli Stati aderenti a tenere presente l'importanza che il patrimonio culturale ha nello sviluppo della società, facendo chiaro riferimento alla possibilità che la cultura abbia impatti positivi sull'ambiente, sull'attività economica, sulla qualità della vita[30]. L'analogo concetto di una cultura creativa come elemento vitale per il futuro non solo economico ritorna anche nel programma Europa 2020.

Con questa prima introduzione, ho cercato di offrire una panoramica, seppur breve, delle motivazioni che spingono gli studiosi a confidare nel potere della cultura per la società, a credere anzi che la cultura sia società. C'è da precisare, prima di procedere oltre, che, se da una parte, sono numerosi gli studi in questa materia che, come si vedrà, cercano di dimostrare la correlazione positiva tra cultura e sviluppo, dall'altra, questi studi non possono essere considerati una prova schiacciante di tale correlazione. Si tratta, infatti, di un tema non istituzionalizzato, ancora aperto ad approfondimenti e chiarimenti che richiede evidenze pratiche ed

[29] Vista la scarsa considerazione con cui era inserito l'aspetto culturale all'interno dei PAN, la DG per l'Occupazione e gli Affari Sociali ha commissionato un importante studio alla Northumbria University, che ha evidenziato alcune criticità nella lotta all'esclusione sociale da parte dei Ministeri degli Stati membri che redigono i PAN. Su questo si tornerà nel secondo capitolo.

[30] http://www.coe.int/it/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/0900001680083746

esperienze che dimostrino l'efficacia delle strategie di sviluppo centrate sulla cultura e diano forza alle riflessioni accademiche, che rischiano di rimanere altrimenti soltanto delle opinioni.

Intendo a questo punto, delimitare il campo di studio di questo lavoro. Affronterò il tema dal punto di vista specifico dell'arte pubblica. Ci si chiede, in finale, se, nella serie delle possibilità tra le quali l'amministrazione pubblica può scegliere per perseguire le finalità sopra descritte, in linea anche con i principi espressi dalle diverse Convenzioni, l'arte pubblica sia una scelta efficace, in grado di innescare i processi di esercizio della libertà positiva, di arricchimento del capitale culturale di una comunità e di risoluzione di problematiche sociali come l'esclusione.[31]

1.2 L'arte in città.

1.2.1 Di cosa si parla quando si parla di arte pubblica.

«Catalizzatore di fenomeni sociali, la città è quel coacervo di vite e di percorsi in cui l'esperienza contemporanea si concentra e più velocemente si sviluppa, in cui le questioni si formulano e diventano cruciali, in cui le risposte si fanno più urgenti»[32]. Probabilmente, nessun popolo, più di quello italiano, è

[31] Per una definizione di "esclusione sociale", *Cfr*. Bodo S. e Da Milano C., *Cultura e inclusione sociale*, introduzione al numero di Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n.4, Il Mulino Bologna. «L'espressione [esclusione sociale, nda], coniata in Francia negli anni Settanta per definire gruppi di persone che non rientravano nel sistema di protezione sociale dello Stato, ha finito col rimpiazzare i concetti sino allora dominanti di «povertà» e «marginalizzazione». Tra le tante possibili definizioni (…) dell'esclusione, quella che abbiamo scelto come punto di riferimento (…) la descrive come un «processo dinamico che preclude all'individuo la possibilità di partecipare a quei sistemi sociali, economici, politici e culturali che determinano la sua integrazione nella società». (…) Affinché si possa seriamente incominciare a parlare di contributo delle politiche culturali ai processi di inclusione, è indispensabile riconoscere non solo che l'esclusione sociale è un problema culturale, oltre che politico ed economico, ma anche e soprattutto che l'inclusione culturale può esercitare un impatto sulle altre dimensioni dell'esclusione».

[32] *Cit*. Scardi G., *Itinerari sensibili: l'arte incontra la società*, in Scardi G. (a cura di) *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Allemandi Editore, Torino, 2011, p. 23.

abituato a vivere in contesti urbanistici pervasi di arte. In un certo senso, si potrebbe affermare che le città italiane sono, quali più quali meno, esse stesse opere d'arte pubblica e sicuramente che l'arte sia stata la vera fortuna di moltissime città italiane. D'altronde, quando eravamo antichi romani, vivevamo nei Fori Imperiali. L'arte occidentale in generale si può considerare in un certo senso pubblica. Gli artisti si sono sempre messi al servizio di Principi, Papi, banchieri, i quali si servivano del proprio potere finanziario per rinforzare il potere secolare. Allo stesso tempo, però, intuivano che gli artisti erano gli unici a poter dialogare da una parte con il tempo e la storia, dall'altra con la popolazione e per questo affidavano a essi il compito di decorare le città e parlare alla gente per stimoli visivi. Tuttavia, la cifra linguistica degli artisti doveva essere coerente con i codici di lettura del loro tempo e lo spazio per la sperimentazione artistica era subordinato alle regole del contratto di committenza. Solamente nel Settecento, gli artisti cominciarono ad acquisire una certa autonomia intellettuale e a interpretare con libertà critica la storia. L'impegno e la consapevolezza del presente saranno acquisiti dagli artisti solamente dopo le sperimentazioni polemiche delle Avanguardie e dopo i grandi totalitarismi dei primi decenni del Novecento. In questo periodo di crisi delle certezze e di trasformazione del clima culturale, gli artisti rispondono all'esigenza di rappresentare la storia e il suo rapporto con la realtà. Come scriveva nel 1964 McLuhan: «L'artista è sempre impegnato a scrivere una minuziosa storia del futuro perché è la sola persona consapevole della natura del presente»[33]. E ancora: «L'artista è l'uomo che in qualunque campo, scientifico o umanistico, afferra le implicazioni delle proprie azioni e della scienza del suo tempo. È l'uomo della consapevolezza integrale»[34].

Finora è stata indagata la capacità dell'arte di essere scintilla del motore dello sviluppo sociale di un popolo. Ho cercato di spiegare il processo virtuoso che le iniziative di arte e di cultura sono potenzialmente in grado di sostenere e che, per questo motivo, meritano l'attenzione delle istituzioni pubbliche. Ma perché mai

[33] Questa frase è in realtà una citazione del pittore e scrittore britannico Wyndam Lewis, di cui McLuhan si serve per affrontare il suo ragionamento. *Cfr.* McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1995 p. 76.
[34] *Cit. Ivi.*

l'arte pubblica sarebbe in grado di ingenerare tali catene? In virtù di quali caratteristiche affidiamo all'arte pubblica l'alto compito di innescare processi di crescita collettiva? Per comprendere più nel profondo queste motivazioni sembra opportuno stravolgere il punto di vista, passare per un momento dalla parte degli artisti. Invece di partire dalla complessa definizione di "arte pubblica", per cercare di spiegare di cosa si parla quando si parla di opere d'arte pubblica ritengo più efficace affrontare il discorso in controcampo. Scrive Caterina Seia: «I linguaggi dell'arte [sono] una palestra per la mente che quando esercitata in uno spazio pubblico al di fuori dei luoghi deputati alla cultura riesce a raggiungere pubblici diversi, verità diverse, scenari nuovi»[35]. Il primo tratto distintivo è l'azione del creatore dell'opera, l'artista. La spinta che innesca una vera trasformazione sociale si manifesta quando l'opera è frutto di una ricerca sociale[36] orientata verso la realizzazione di un percorso narrativo carico di significati di scoperta e riaffermazione da parte di chi vive lo spazio pubblico[37]. L'artista di arte pubblica sente la necessità di calarsi in un confronto diretto e di portare avanti una partecipazione responsabile; il suo lavoro è ricavare, dalle situazioni che affronta, alcuni dettagli che diventeranno centrali nella sua interpretazione. Si tratta di una «progettualità che nasce in presa diretta rispetto al tessuto vivo della società»[38]. Non meno importante, l'artista scopre l'urgenza di recuperare «il dialogo con un committente diverso, di esplorare una realtà che ponga finalmente dei vincoli: quelli dell'ascolto e delle richieste provenienti non più dal collezionista, ma da una committenza che prospetti interventi creativi per la collettività».[39] De Luca e Trimarchi, parlando del sistema della creazione contemporanea, notano un progressivo e crescente abbandono, da parte degli artisti, dei paradigmi dominanti, in favore di forme di espressione nuove. I due autori, nel 2004, leggono nel periodo

---

[35] *Cit*. Seia C., *Prefazione,* in Scardi G., *Itinerari sensibili: l'arte incontra la società*, in Scardi G. (a cura di) *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Allemandi Editore, Torino, 2011.

[36] Su questo concetto si tornerà, seppur con altri termini, anche in altri passaggi di questo lavoro.

[37] *Cfr* Scardi G., *Itinerari sensibili*, in *Itinerari sensibili: l'arte incontra la società*, in Scardi G. (a cura di) *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Allemandi, Torino, 2011.

[38] *Cit*. Ibidem, p. 17.

[39] *Cit*. Detheridge A., *Artisti e sfera pubblica*, in De Luca M., Gennari Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M. (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato*, Sosella Editore, Roma, 2004, p 106.

attuale dell'arte contemporanea una stagione appena cominciata in cui gli artisti ricercano il contatto tra il proprio lavoro e la società.

> «Il profeta cede il passo all'interprete critico: l'artista contemporaneo, non più alieno e contrapposto rispetto a una società parruccona e in definitiva tetragona alle sollecitazioni cognitive, declina con efficacia i bisogni emergenti della comunità, e inserisce la propria opera in un contesto organico, non più autoreferenziale ma capace di innescare una fertilizzazione reciproca continua con le istanze che scaturiscono dalle aggregazioni sociali, con le nuove consapevolezze degli individui e delle comunità, con la ricerca di senso e di qualità nella vita quotidiana all'interno del palinsesto urbano e territoriale.»[40]

Le opere di arte pubblica sono dispositivi di comunicazione che svolgono un'azione narrativa sugli individui, descrivendo «il momento in cui il singolo si connette alla collettività, e le nuove forme di convivenza, di socializzazione, ma anche l'omologazione, di solitudine, di isolamento»[41]. Scardi parla di "poetica dell'attenzione" riferendosi all'attività degli artisti, che non ambiscono a offrire situazioni futuribili, bensì soluzioni non convenzionali, possibilità di rinnovamento già insite nel tessuto territoriale, un concetto che, come afferma Detheridge, è stato compreso anche dagli «addetti ai lavori delle politiche culturali specialmente in Gran Bretagna nell'ambito di studio, valutazione e ricerca di good practices»[42]. L'arte pubblica contemporanea, vista dalla prospettiva della sua creazione, non ha una vera e propria definizione, essendo caratterizzata soprattutto dall'esistenza di uno scopo generale, perseguibile attraverso metodi che possono essere diversissimi tra loro. Per comprendere questo concetto può essere utile fare un passo indietro. Tradizionalmente, infatti, l'idea di arte pubblica era quella di un'arte "monumentale", in cui si rendevano molto evidenti le rievocazioni semantiche del

---

[40] *Cit*. De Luca M. e Trimarchi M., *Il sistema della creazione contemporanea: una prospettiva molteplice*, in De Luca M., Gennari Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M. (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato*, Sosella Editore, Roma, 2004, p 15-16.

[41] *Cit*. Scardi G., *Itinerari sensibili*, in *Itinerari sensibili: l'arte incontra la società*, in Scardi G. (a cura di) *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Allemandi Editore, Torino, 2011, p. 18.

[42] *Ivi*, p. 115.

monēre e del *manēr*e: oggetti fisici ben visibili, con un valore celebrativo chiaro e definito, utili non solo a decorare gli snodi della città, ma anche a infondere nella comunità di riferimento determinati valori dell'ideologia dominante. Lo scopo di queste commissioni era inquadrato in una cornice ben salda di valori strumentali alla definizione della storia e dell'identità nazionale[43]. Così, una statua equestre di Garibaldi[44], concepita con materiali durevoli come il marmo o il bronzo, stentava a creare una dimensione di incontro, un punto di riferimento attorno a se', essendo il più delle volte un intervento posticcio rispetto alla progettazione urbanistica del luogo, anzi spesso il progetto si dimostrava un'operazione statica, se non ingombrante e in ogni caso oggetto di una percezione distratta. Contro quest'uso della scultura si scagliarono ben presto i protagonisti delle avanguardie storiche. Interessante al riguardo è una frase di Carrà: «Vi è la scultura dei monumenti celebrativi, sulle piazze delle città e dei cimiteri, vera e propria industria dei cadaveri: un'idea grottesca che ha fiorito sul terreno putrido della fatuità moderna ed ha troppo spesso dispensato chi la pratica d'ogni responsabilità verso l'arte»[45]. Un'affermazione volutamente polemica, che dà tuttavia testimonianza di un preciso momento della storia dell'arte pubblica, durante il quale si assisté a un fiorire talvolta incontrollato di monumenti celebrativi, che spinse l'allora Ministro della Pubblica Istruzione, Benedetto Croce, nel 1920, a pubblicare una circolare volta a prendere dei provvedimenti contro i procedimenti con cui venivano eretti questi monumenti, sottoponendo i progetti al benestare delle Soprintendenze ai Monumenti, per tutelare l'aspetto qualitativo degli stessi. Pochi anni dopo, le intenzioni celebrative del Fascismo si allargarono ben oltre la singola statua equestre: oggetto dell'intervento estetizzante sono, qui, gli interi spazi urbani, progettati spesso ex novo[46], in una commistione di arte e architettura tese alla celebrazione della grandiosità del regime. Successivamente, dopo un primo ritorno ai monumenti celebrativi del secondo Dopoguerra, si moltiplicano le iniziative in

---

[43] *Cfr.* De Luca M., *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e citt*à, in De Luca M., Gennari Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M. (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato*, Sosella Editore, Roma, 2004, p. 89.

[44] Esempi di questo tipo si trovano in tutta la storia dell'uomo: l'Ara Pacis di Augusto, l'Arc de Triomphe di Napoleone, per non parlare del mecenatismo dei Papi.

[45] *Cit*. Carrà C.,*L'arte decorativa contemporanea*, Edizioni Alpes, Miano, 1923, p. 119.

[46] Sono un esempio le città di Sabaudia e Latina, sul litorale laziale.

cui gli artisti si trovano a lavorare direttamente sulla progettualità del territorio, andando oltre l'intento meramente celebrativo o ornamentale. L'input a questa tendenza è certamente fornito dalle esperienze europee e americane.

Ancora vicine al modello ottocentesco sono da considerarsi le esperienze statunitensi di Picasso a Chicago e di Calder a Grand Rapids (Michigan), rispettivamente nel 1967 e 1969. Sia Chicago Picasso, sia La Grande Vitesse di Calder, sebbene inseriti in programmi di finanziamento pubblico (per Calder) e anche privato (per Picasso) volti a offrire nuovi simboli cittadini, queste due grandi opere non presentano un vero e proprio punto di rottura con il passato in termini della procedura di committenza e del rapporto con il tessuto sociale di riferimento - addirittura, Calder non si recò mai a conoscere il luogo in cui la sua opera sarebbe stata installata. Ad ogni modo, le due opere hanno finito per diventare a tutti gli effetti simbolo della loro città e gli abitanti, nonostante le proteste in fase di implementazione dei progetti, oggi si riconoscono nelle rispettive sculture. Chicago Picasso e La Grande Vitesse sono considerate prime forme di arte pubblica contemporanea in quanto, a differenza del passato, non sono portatrici di un'estetica narrativa legata alla storia e al popolo. Sono, piuttosto, sculture pensate in studio e solo dopo "portate in piazza". È con gli anni Settanta, che gli artisti escono dagli atelier in cerca di un contatto vero, vivo con il territorio, una tendenza che va di pari passo con la smaterializzazione dell'opera d'arte già iniziata negli anni Cinquanta e sfociata in pratiche artistiche insolite al sistema dell'arte contemporanea[47]. Fioriscono, così, in Italia, parchi scultura e musei all'aperto[48], realizzati con modalità eterogenee sia dal punto di vista dell'opera sia dal punto di vista della committenza. La dimensione artistica e quella architettonica sconfinano sempre più l'una nell'altra, sviluppando un campo d'azione ricchissimo di potenzialità, di cui lo spazio urbano è l'ambiente prediletto.

[47] Si pensi agli happening di Kaprow e Cage inaugurati alla fine degli anni Cinquanta e alla Body Art, che si sviluppa proprio negli anni Settanta. Un altro parallelismo interessante è l'opera di Beuys, che, seppur non inserito in un discorso di vera e propria arte pubblica, sempre in questi anni incentra tutta la sua ricerca artistica sulla diffusione del suo messaggio sociale e politico.

[48] Per citarne alcuni, Niki de Saint Phalle a Capalbio, Daniel Spoerri a Seggiano, la Collezioni Gori nella Fattoria di Celle. Questo lavoro, tuttavia, non intende concentrarsi sui Parchi museo in quanto la fruizione di queste opere presuppone un comportamento attivo dell'individuo più simile, appunto, alla visita di un museo.

1.2.2 L'ambiente dell'arte pubblica

Quando si parla di portare l'arte sul suolo pubblico, è necessario chiarire cosa si intende. Scardi[49] afferma che il concetto stesso di "pubblico" ha subìto una modificazione di senso. "Pubblico" è innanzi tutto un termine polisemantico, giacché individua contemporaneamente i destinatari dell'opera e lo spazio all'interno del quale avviene la fruizione della stessa. Uno spazio pubblico indica convenzionalmente un luogo condiviso, di passaggio. In Italia, si riconoscono in particolar modo i centri storici, con le loro piazze, dove si trovano il Municipio e il mercato, il cui accesso è oggi, non a caso, sempre più interdetto alle auto in favore del traffico pedonale. Eppure il centro storico fa fatica, negli ultimi anni, a essere vero punto di incontro, diventando ostile ai suoi stessi residenti per eccesso di cultura[50] e cedendo alle dinamiche del turismo di massa, del profitto ad ogni costo[51]. Spazi pubblici[52], però, non sono unicamente i centri storici. Se, infatti, da

---

[49] *Cfr*. Scardi G., *Itinerari sensibili: l'arte incontra la società*, in Scardi G. (a cura di) *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Allemandi Editore, Torino, 2011.

[50] *Cfr* Trimarchi M., *Hic sunt leones?*, in *Patrimonio e attività culturali nei processi di riqualificazione urbana*, Eccom/Compagnia di San Paolo, 2006, p. 5.

[51] Per un approfondimento sull'argomento in relazione alla città di Venezia, si suggerisce Goldoni D., *Cultural responsibility*, Università Ca' Foscari, Venezia, 2011.

[52] Un concetto più ampio e olistico di spazio pubblico è quello che in inglese è chiamato *public realm* o *public domain*, termine che incorpora anche le relazioni sociali, l'apertura a esperienze e conoscenze nuove rispetto a quello che si può sperimentare nel *private realm*. Lo spazio pubblico può trasformarsi in *public realm*, diventando un'arena non solo di incontri, ma di scambi tra differenti gruppi sociali, verso un aumento della qualità della vita urbana, permesso dallo sviluppo di una cittadinanza che si fa più democratica e conviviale. Ostacolo di questo processo sono state la standardizzazione dello sviluppo urbano e la sub-urbanizzazione, che hanno cancellato il *public realm.* Un'altra interessante considerazione è quella relativa allo spazio pubblico italiano. Il modo in cui in Italia si fa arte pubblica (continua ricerca di ascolto, messa in relazione, dialogo per risolvere i conflitti) è influenzato dalla concezione di spazio pubblico. In Italia c'è un vero e proprio "scollamento" tra dentro e fuori, tra spazio privato e pubblico. L'individuo italiano concepisce se stesso in due modi diversi a seconda che si collochi nell'intimità del privato o in mezzo alla piazza. Se in paesi come l'Olanda lo spazio pubblico è "di tutti" (tant'è che non esistono persiane e tende alle finestre delle case), in Italia è, piuttosto, "di nessuno" (e si gettano rifiuti dai finestrini delle auto) e l'arte pubblica si inserisce in questo divario cercando di rendere lo spazio pubblico di tutti. Mentre in Olanda la frontiera semiotica tra dentro e fuori è blanda, in Italia tale frontiera appare invalicabile. Questo fa sì che in Olanda l'arte pubblica sia molto legata allo spazio fisico (*urban design*), in Italia gli interventi cercano di agire sullo spazio simbolico. *Cfr* Lavanga M., Pastorino S., *Arte pubblica e pianificazione urbana nell'esperienza olandese*, in Economia della Cultura, anno XVI, 2006, n.3, Il Mulino, Bologna, pp. 319-328.

una parte, questi rischiano di diventare salotti di rappresentanza, dall'altra si deve fare i conti con l'esistenza di tutta una serie di luoghi che le amministrazioni metropolitane talvolta faticano a mettere a fuoco: ferrovie dismesse, ex capannoni industriali, terre "di mezzo" fra viadotti, tangenziali, discariche. Questo tipo di spazi talvolta, in assenza di spazi centrali qualificati, assume un significato urbanistico e sociale nel nuovo paesaggio "metropolizzato". In mancanza d'altro, stazioni, cinema multisala, pachidermici centri commerciali influenzano inevitabilmente lo stile di vita degli abitanti[53]. Tutti quei luoghi che un antico cartografo segnerebbe con la didascalia hic sunt leones, insomma, diventano spazi pubblici senza esserlo davvero, vincolati dall'essere in realtà spazi privati con orari di apertura, realizzati in modo funzionale rispetto alla resa commerciale, immobiliare per cui sono pensati. Oliva rileva che in Italia, già dagli anni Cinquanta, raramente la trasformazione urbana di queste aree sia servita a creare spazi pubblici di qualità e casi del genere di successo sono pochi anche perché avvengono ai margini di un processo strategico di pianificazione territoriale nel suo complesso riconoscibile, cioè non sono sostenuti da progetti più ampi gestiti con coerenza da un piano regolatore. «Un piano, un progetto complessivo sulla città è un'operazione complessa, ma basata su alcune regole essenziali abbastanza semplici (…). Non esistono infinite possibili localizzazioni per un teatro (…) ma non ne esiste neppure una sola e quindi un quadro di riferimento generale è indispensabile per garantire la scelta migliore»[54].

Dunque, cosa ci si aspetta dallo spazio pubblico? La risposta più corretta mi sembra essere: «un riscontro, una risposta», che proviene appunto dal "pubblico" intenso come il destinatario dell'opera. Lo spazio pubblico è, allora, un campo di azione e reazione, poiché stimola la comunità a reagire, provocando mobilitazione culturale. E in che modo ottenere ciò?

Volendo tornare sulla definizione di arte pubblica, una possibilità è quella offerta da Sacco, il quale definisce arte pubblica «qualunque tipo di attività artistica

---

[53] *Cfr.* Oliva F., *Grandi edifici per la cultura e trasformazioni urbane,* in Economia della Cultura, anno XVI, 2006, n.4, pp. 457-467.
[54] *Cit. Ibdidem,* p. 463.

che abbia luogo in uno spazio pubblico e che sia motivata, progettata, realizzata e percepita in funzione della sua natura pubblica», oppure quella offerta da De Luca e Trimarchi, in accordo ai quali l'arte pubblica è come «un'etichetta che comprende comodamente una serie eterogenea di interventi nei quali il denominatore comune è dato dall'insoddisfazione per le forme convenzionali di creazione e realizzazione, e dalla necessità di una presenza attiva dell'interlocutore primario dell'arte contemporanea, la società». La natura pubblica dell'intervento permette ai progettisti di individuare diversi scopi, in base alla scelta dei quali dare una certa configurazione all'azione d'arte pubblica. La letteratura fornisce, con approcci variegati, diversi metodi dell'arte pubblica. De Luca distingue due filoni di ricerca artistica, destinati a intersecarsi. Il primo è costituito «dalle esperienze e realizzazioni in cui gli artisti hanno cercato di creare opere appositamente dedicate agli spazi pubblici, sia rurali che urbani, in un contesto diverso e differente dall'opera da museo e/o galleria, codificando via via nuovi linguaggi espressivi come nuove modalità di rapporto con l'ambiente, gli architetti, la committenza e il pubblico»[55] mentre il secondo è quello in cui «sin da alcune precoci esperienze degli anni Cinquanta si manifesta un interesse più spiccato per interventi nel territorio in chiave decisamente sociale e politica con un marcato accento sulle possibilità relazionali tra opera-artista e pubblico»[56]. Ancora De Luca, riconosce tre regole di intervento con cui l'arte è portata fuori dagli spazi convenzionali. Il primo metodo, quello più tradizionale, è quello della semplice collocazione di opere contemporanee in luoghi pubblici come piazze e strade a scopo puramente decorativo. Il secondo metodo va più a fondo, cercando di integrare maggiormente la dimensione artistica con quella locale, attraverso la creazione di opere ad hoc. Infine, l'autrice individua un terzo approccio, in cui l'intervento di arte contemporanea è inserito in un progetto, più ampio, di riqualificazione sociale e urbana di zone problematiche.

[55] *Cfr* De Luca M., *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e città*, in De Luca M., Gennari Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M. (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato*, Sosella Editore, Roma, 2004, p. 94.
[56] Ibidem.

Sacco, invece, suggerisce la possibilità che l'arte pubblica segua un "ciclo di vita" [57]. Egli parla di una prima fase, detta flagship, che comprende quegli interventi artistici mirati alla costruzione o all'enfatizzazione dell'immagine della città dal punto di vista del turismo culturale e dell'attrattività per gli investitori. Le istituzioni pubbliche impegnate su questo fronte cercano, sempre a detta di Sacco, il cosiddetto "effetto Bilbao", un intervento di grande risonanza mediatica e pubblicitaria, che è destinato tuttavia a rientrare come un'eco che, lentamente, svanisce. La seconda fase individuata da Sacco è quella dell'integrazione. Si punta all'aumento del «valore economico e sociale dello spazio pubblico e [al]lo sviluppo identitario della comunità locale e [al]la creazione di nuove professionalità collegate alla produzione e alla fruizione culturale, intese in senso lato»[58]. Il fallimento, qui, si prospetta con una sostanziale gentrificazione dell'intervento: aumento dei prezzi degli immobili e del costo della vita con conseguente «espulsione dei residenti storici per fare posto a nuovi occupanti alto-borghesi»[59]. Questo tipo di intervento è, secondo Sacco, da evitare in quanto non si cura delle ragioni e degli interessi della comunità di riferimento (si potrebbe dire che non si riferisce ad una comunità), cedendo alla logica della ricerca dell'elemento alla moda, d'effetto, ma inutile per chi appartiene davvero a quel luogo. Come suggerisce l'autore, per ottenere i benefici derivanti dalla riconciliazione delle dimensioni economica e sociale, occorre procedere al contrario, mettendo al centro dell'intervento la comunità locale, permettendo innanzi tutto a essa di accedere alle possibilità aperte dal progetto di arte pubblica, seguendo una logica di tipo inclusivo e non esclusivo. Per conquistare questi obiettivi, si sconfina in una terza fase, che Sacco chiama della culturalizzazione. «Lo spazio pubblico diviene una vera e propria piattaforma per la relazionalità e la costruzione di reti sociali, per la sensibilizzazione delle criticità locali e per la lotta al degrado, per la riappropriazione della memoria storica, per la sperimentazione e l'innovazione nei campi più vari»[60]. Sacco affida il successo di questa fase, auspicabilmente

[57] *Cfr*. Sacco P.L., *Arte pubblica e sviluppo locale: utopia o realtà possibile?*, Economia della cultura, anno XVI, anno 2006, n. 3, pp.291 e ss.
[58] *Ibidem*.
[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem.*

definitiva, alle capacità e alle responsabilità di tutti gli attori del processo: istituzioni, artisti, imprese, cittadini. Sebbene procedano su percorsi differenti, le proposte prese in considerazione in questa sede tendono ad approdare a un traguardo comune, quello di una progettualità modellata sulla dimensione locale. La conditio sine qua non degli interventi di arte pubblica è l'attenzione primaria per la comunità, la collaborazione di committenza e artisti e il loro coinvolgimento nelle dinamiche creative, in modo da forgiarlo con il fine della riappropriazione di infrastrutture (non solo fisiche) esistenti, trascurate e abbandonate, da parte della comunità di riferimento. Il pubblico assume, quindi, un ruolo focale in tutto l'arco della vita dell'arte pubblica. In fase embrionale, come rileva Cristallini, riportando una frase di Rudi Fuchs, «il problema sociale dell'arte pubblica non consiste nel fatto che l'artista ponga la propria esperienza in un luogo pubblico, quanto la consapevolezza che un'opera per la città è qualcosa di diverso da un'opera fatta nell'intimità del proprio studio»[61]. L'arte pubblica è pensata per un pubblico totalmente diverso da quello del museo, più vasto, non costituito da consumatori culturali attivi e che a volte non accetta gli interventi effettuati nel suo territorio[62]. Il destinatario dell'opera d'arte, anche quando non pubblica nel senso inteso in questa sede, si concretizza, insomma, nel territorio[63] e il legame è di fatto biunivoco. De Luca e Trimarchi segnalano alcuni ambiti in cui questa relazione si stringe. Si tratta, in effetti, non di campi d'azione slegati, quanto più di una serie di

---

[61] *Cit*. Trimarco A., *L'arte pubblica come figura dell'abitare,* in Cristallini E., *L'arte fuori dal museo*, Ganzemi Editore, Roma, p. 55.

[62] Un caso esemplare è la vicenda del *Tilted Arch* di Richard Serra a New York, installato nel 1981 per essere in seguito rimosso, a causa alle critiche della cittadinanza, che non considerava pratica l'installazione ai fini dell'attraversamento della piazza. Un altro interessante esempio riguarda l'opera *Three way piece no. 2: Archer* di Henry Moore a Toronto del 1964-65. L'opera era stata voluta dal sindaco, ma rifiutata dal Consiglio cittadino. Il sindaco si impegnò moltissimo per farla installare e ci riuscì, cosa che gli costò la rielezione alle successive elezioni. In seguito, la scultura di Moore fu così apprezzata dalla cittadinanza che l'artista regalò alla città la più ricca collezione di sue opere che si trova in america. In questo caso il valore dell'intervento è stato apportato non tanto dalla natura simbolica e celebrativa, quanto dall'arricchimento derivato dal riconoscimento dell'opera dell'artista da parte della città. *Cfr.* Tedeschi F., *Oltre il monumento. La scultura urbana e il problema della collocazione di opere d'arte nello spazio pubblico,* in Scardi G., (a cura di) *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Allemandi, Torino, 2011.

[63] *Cfr*. De Luca M. e Trimarchi M., *Il sistema della creazione contemporanea: una prospettiva molteplice*, in De Luca M., Gennari Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M. (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato*, Sosella Editore, Roma, 2004, p 17.

conseguenze generate l'una dall'altra. In primo luogo, la creazione contemporanea, con le sue ricadute estese e variegate sui versanti sociale, economico e finanziario, può essere una possibilità per quelle realtà economiche knowledge-intensive, che oggi soffrono dell'obsolescenza delle consuete forme di informazione. Essa, inoltre, fa sì che nuovi paradigmi del quotidiano si instaurino nella fruizione dello spazio pubblico e nella creazione di una lunga serie di benefici intangibili, il cui conseguente aumento di benessere attira anche ulteriori attività economiche. Ancora, questo rinvigorito livello di benessere ridisegna una mappa dei valori della comunità in netto favore della creatività e dei beni immateriali. Il cambiamento nella dotazione valoriale della società può intervenire, accrescendolo, sul fabbisogno di sostegno richiesto alle istituzioni pubbliche sia nel finanziamento che nella fase progettuale[64]. Le diverse opinioni proposte dimostrano, in conclusione, che, non solo esiste un legame tra arte e territorio, intersezione dei cui campi d'azione è l'arte pubblica, ma che «intervenire negli spazi pubblici ha un senso e una visibilità: si toccano delle valenze simboliche profonde che possono portare una comunità locale a reagire»[65]. L'arte pubblica offre una serie di payoff, diversi dal superato elemento di "bellezza" offerta dallo Stato ai cittadini, che non solo non si possono considerare indipendenti, ma che anzi risultano strumentali allo sviluppo di capabilities e opportunities e all'accrescimento degli asset intangibili del territorio.

1.3 La rigenerazione urbana attraverso l'arte e la cultura.

La sfida della città contemporanea è cercare di mantenere il suo ruolo di centralità attingendo a elementi di rinnovamento nuovi. Il problema della città è in realtà a doppia direzione. Esso esercita una forza tra città e città, che devono rispondere alla necessità di rinnovarsi per perseguire lo sviluppo competitivo, ma anche tra zone di una stessa città, nel rapporto tra centro e periferie. Le città di oggi

[64] *Cfr. Ivi.*

[65] *Cit*. Sacco P.L., *Arte pubblica e sviluppo locale: utopia o realtà possibile?*, Economia della cultura, anno XVI, anno 2006, n. 3, p. 288.

stanno vivendo una fase di decadenza delle politiche di zonizzazione e di progressiva diffusione di una visione sistemica della città, caratterizzata da un'organizzazione funzionale a rete in cui la centralità non appartiene più a zone chiuse e distinte l'una dall'altra, ma è affidata all'insieme dei centri funzionali dislocati su tutto il territorio urbano e che funzionano se lavorano insieme con approccio corale[66]. Una soluzione per la crescente domanda di qualità urbana risiede senz'altro nella creatività. La rigenerazione urbana è quel processo complesso con cui si alza, per l'appunto, il livello qualitativo della vita della città. Mutuando il ragionamento di alcuni tra i più importanti studiosi di questa tematica (rigenerazione attraverso la cultura)[67], l'arte non è il solo aspetto della cultura di una comunità. Essa è, infatti, vita vissuta in un luogo e in un tempo, giacché una città, per essere definita tale, ha bisogno che i suoi abitanti condividano la convinzione di appartenere ad un'unica cultura e di essere in grado di reagire agli eventi nello stesso modo, anche se non si conoscono. Pertanto, ogni aspetto di una città può essere una leva di rigenerazione: la storia, il patrimonio artistico, archeologico, architettonico, il paesaggio, l'attrattività degli spazi pubblici, gli aspetti caratteristici delle minoranze etniche e linguistiche, il dialetto, la manifattura locale, la qualità del tempo libero, le sottoculture, le tradizioni popolari, i festival, i riti. Il potenziale valore della cultura nei processi di rigenerazione urbana è evidente, ma è fondamentale, per prima cosa, comprendere la sua natura complessa. Gli autori di The art of regeneration affermano: «Planning is humanised when culture is given a leading role»[68]. Le città sono la culla dei cambiamenti politici, tecnologici e sociali e, nella storia, esse hanno visto la loro fortuna sempre grazie ad un'opera culturale o artistica. Sia Landry et al.[69] sia Belfiore[70] attestano che nel Regno Unito, a partire dagli anni Ottanta, la politica, specialmente a livello locale, si è dimostrata via, via sempre più interessata a investire in cultura. In particolare, Belfiore, sempre con riferimento alla Gran

---

[66] Gli urbanisti parlano anche di "città policentrica" o "metropoli diffusa".

[67] *Cfr*. Landry C., Greene L., Matarasso F., Bianchini F., *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity. A Comedia Report*, Demos, 1996, pp. 7-8.

[68] *Ibidem*.

[69] *Ivi*, pag. 25 e ss.

[70] Belfiore E., *The social impacts of the arts: myth or reality?* In: Mirza M., *Culture Vultures : is UK arts policy damaging the arts?,* Londra, 2006, p. 23.

Bretagna, afferma che la capacità dell'arte di essere driver di sviluppo e promotore per l'inclusione sociale è stata colta dalla politica quando hanno preso piede i modelli di policy making basato sull'evidenza empirica e quelli di managment by measurement. Questo ha fatto sì che la produzione artistica si trasformasse da process-oriented a target-oriented, una pratica criticabile poiché distorsiva del potere trasformativo della cultura. Sebbene sia evidente che nessuna politica abbia ragione di esistere senza uno scopo chiaro, appare tuttavia miope progettare ed implementare politiche culturali puntando unicamente al raggiungimento di un certo traguardo, perché quando si ha a che fare con la cultura è il processo stesso che attiva nuove opportunità e nuovi obiettivi. Cosa, questa, destabilizzante dal pratico punto di vista della classe politica, per la difficoltà di misurazione e, quindi, della dimostrabilità dell'efficacia del progetto. Un approccio orientato al processo, quindi, è allo stesso tempo più complesso e multidimensionale, ma, proprio per questo, corre anche il "rischio" di essere più ricco di impatti positivi. Inoltre, afferma Belfiore, il passaggio dal tradizionale "sussidio" all'"investimento" in cultura ha portato il settore culturale a soffrire la pressione di dover raggiungere quegli obiettivi prefissati dalle amministrazioni investitrici. La Gran Bretagna è il Paese europeo che più ha aderito alla concezione della cultura come mezzo di rigenerazione sociale[71]. L'ispirazione arriva, comunque, dalle precedenti esperienze degli Stati Uniti, dove, in molte città[72], iniziative di politiche culturali avevano generato un notevole consenso. L'approccio qui utilizzato era quello del cosiddetto mixed use development[73], che consisteva nella sperimentazione di nuove forme di collaborazione tra le organizzazioni artistiche, l'amministrazione locale e i privati attivi sul territorio. Questi progetti riuscirono a migliorare l'immagine delle città,

[71] *Cfr*. Bodo S., Da Milano C., Mascheroni S. (a cura di), *Periferie, cultura e inclusione sociale*, Collana Quaderni dell'Osservatorio n.1, Fondazione Cariplo, 2009, p.15.

[72] Tra cui Pittsburgh, Baltimora e Boston. A Pittsbourgh, la Heinz Fountation creò un distretto culturale e diede il via ad una serie di *partnership* tra pubblico e privati. A Baltimora, negli anni Cinquanta il *City Council* lanciò un programma di competizioni di architettura e stabilì dei criteri estetici che i piani urbanistici dovevano rispettare per garantire un certo livello qualitativo degli interventi. A Boston, infine, fu implementata una strategia per un distretto culturale basata cu istituzioni culturali di prestigio; il piano era supportato da interventi nelle aree commerciali e nello sviluppo del *waterfront* di Quincy Market. *Cfr*. Landry C., Greene L., Matarasso F., Bianchini F., *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity. A Comedia Report*, Demos, 1996, pp. 26 e ss.

[73] *Cfr*. *Ivi*.

attirarono turisti, revitalizzarono l'economia locale e questo fece sì che il metodo si diffuse anche oltre Oceano. Già dagli anni Settanta, fa notare lo studio di Landry et al.[74], città come Stoccolma, Copenaghen, Friburgo, Lione, Vienna, Bologna e Roma avevano adottato strategie di rafforzamento dell'identità per permettere ai residenti di "riscoprire" la propria città, con lo scopo anche di rendere i centri più sicuri e accessibili, attraverso animazione culturale, pedonalizzazione, organizzazione di eventi. Gli autori ritengono, tuttavia, riferendosi alle esperienze di rigenerazione nel Regno Unito, che qui i progetti abbiano avuto in generale meno successo che negli Stati Uniti, per ragioni molteplici. In primo luogo, le compagnie promotrici dei progetti non sarebbero legate al territorio quanto quelle americane. Un altro disincentivo al successo sarebbe la debolezza contrattuale dimostrata dalle autorità locali, che hanno avanzato le proprie richieste con timidezza per timore di una fuga di investitori. Ancora, le autorità non avrebbero compreso appieno le potenzialità dell'arte per il territorio. Infine, in generale, in Gran Bretagna la pubblica amministrazione avrebbe avuto poco potere per raccogliere sufficienti fondi dagli stakeholder del territorio. Nonostante queste debolezze, le politiche britanniche[75] degli ultimi anni hanno posto molta enfasi sulla capacità dell'arte di contribuire all'inclusione sociale, tanto che il dibattito che ne scaturì portò il Department for Culture, Media and Sport a richiamare i governi a non inserire la cultura solo in un discorso strumentale alle altre politiche. Esiste, dunque, il rischio che la retorica della cultura utilizzata come strumento di lotta all'esclusione non sia frutto di un vero e proprio cambiamento dall'interno, ma che provenga, in finale, da fattori esterni. Hall e Robertson hanno portato avanti un lavoro volto proprio a esaminare la retorica a sostegno dell'arte pubblica distinguendo innanzi tutto due tipi di intervento e, poi, definendo quali sono le motivazioni di coloro che sostengono e di coloro che screditano l'arte pubblica[76]. I

---

[75] Ad esempio, Hall e Robertson riferiscono che il Policy Studies Institute britannico, già venti anni fa, nel 1994, aveva evidenziato la serie di contribuiti che può fornire l'arte pubblica in ambito sociale e territoriale. Essa può: rafforzare i caratteri distintivi locali; attrarre imprese e investimenti; avere un ruolo nel turismo culturale; aumentare il valore immobiliare; creare occupazione; incrementare l'uso degli spazi aperti; combattere il vandalismo.

[76] *Cfr*. Hall T. e Robertson I., *Public art and urban regeneration*, Landscape Research, Vol. 26, n. 1, pp. 5-26, 2001.

due modelli di public art sono delineati sostanzialmente sulla base del budget: Hall e Robertson parlano, infatti, di progetti flagship e communal. I primi sono ad alto budget, utilizzano interventi di artisti internazionali della fascia cosiddetta blue-chip e sono sostenuti da finanziamenti considerevoli derivati da programmi di corporate sponsorship o previsti da norme come la "percentuale per l'arte[77]". Gli autori riportano che, sebbene la rigenerazione urbana attraverso progetti flagship sia senz'altro di grande risonanza e attrattività, questi hanno, allo stesso tempo, suscitato grosse critiche e dubbi sull'effettivo contributo che questi progetti possono avere nello sviluppo economico sostenibile se non, addirittura, il rischio che questi progetti risultino dannosi per l'ambiente e lo sviluppo sociale esclusivo. D'altro canto, i progetti definiti communal, cioè progetti di arte pubblica al servizio della rigenerazione di respiro più contenuto rispetto ai flagship, sono considerati più funzionali agli scopi assegnati, in quanto vicini alla dimensione locale dello sviluppo culturale e gestiti in cooperazione tra committenti pubblici e privati ben radicati sul territorio. Appare interessante, inoltre, riportare le principali argomentazioni di quelli che Hall e Robertson[78] chiamano advocates of public art. Questa parte della critica afferma che l'arte pubblica sia in grado di:

- Sviluppare il senso di comunità, in direzione della costituzione di un corpo sociale che condivide uno spazio con connessioni derivanti da una stessa identità, da stessi valori e da una stessa cultura. In questo senso, l'arte sarebbe in grado di sviluppare senso di identità anche in quelle zone de-industrializzate, o in generale caratterizzate da un ambiente di bassa qualità proprio perché in queste zone c'è scarsezza di cultura pubblica condivisa;
- Sviluppare «sense of place»[79], contribuendo alla formazione di un'iconografia locale legata alla costituzione di archivi, testi speciali o materiali strumentali al rafforzamento del legame persona-luogo;
- Sviluppare identità civica, attivando un processo di discussione capace di rinforzare la definizione della città;

[77] *Cfr*. in questo lavoro: *2.1.2 Cenni agli strumenti e ai modelli dell'arte pubblica*.
[78] *Cfr*. Hall T. e Robertson I., *Public art and urban regeneration*, Landscape Research, Vol. 26, n. 1, pp. 5-26, 2001.
[79] *Cit*. Ibidem, p. 12.

- Affrontare le esigenze della comunità, in un'ottica in cui gli artisti non semplicemente forniscono oggetti ma propongono soluzioni per arricchire il territorio[80];
- Affrontare l'esclusione sociale;
- Offrire un valore educativo;
- Promuovere cambiamento sociale. Gli artisti possono vivere l'arte pubblica in termini provocativi e caricare di significati nuovi opere già esistenti[81].

Hall e Robertson, proseguendo, sollevano alcune perplessità in opposizione a quanto appena elencato. La loro argomentazione si fonda sostanzialmente su quattro pilastri: mancanza di valutazioni soddisfacenti, visione essenzialista dei sostenitori, mancanza di un vero e proprio nerbo critico negli interventi, quando, per timore delle possibili ripercussioni, le committenze scelgono un'arte "a basso rischio". Infine, il quarto e ultimo punto addotto contro le possibilità positive dell'arte pubblica riguarda la visione tecnocratica dell'arte che avrebbero i suoi patrocinatori, i quali considererebbero l'arte come un mezzo per alleviare determinati problemi sociali, ossia come una possibile soluzione per colmare bisogni umani, riduttiva nei confronti delle sue vere capacità. Gli studiosi, in conclusione, non sono da considerarsi oppositori dell'arte pubblica utilizzata per interventi di rigenerazione urbana. Essi, piuttosto, pongono alcuni importanti interrogativi nell'auspicio che i progettisti futuri tentino, nella pratica, di darvi una risposta. In questo senso tale studio è stato riportato in questa sede, nell'ottica di estrapolare, nel corso dell'analisi, le caratteristiche ideali degli interventi di arte pubblica. Tra i punti nevralgici individuati da Hall e Robertson (empirical questions, policy questions, structural questions, civic questions, ideological questions), quello su cui intendo affrontare un discorso più approfondito è la questione empirica, connessa all'impatto dell'arte pubblica sull'ambiente sociale, locale, economico e culturale e alla valutazione e misurazione di questo impatto, tema, quest'ultimo, tutt'oggi controverso.

---

[80] *Cfr*. il paragrafo successivo di questo stesso capitolo.

[81] Gli autori riportano a titolo esemplificativo l'opera dell'artista Wodiczko, che enfatizza le ideologie problematiche proposte da monumenti famosi.

1.4 L'impatto dei programmi artistici e il problema della valutazione.

1.4.1 Gli studi di Matarasso e la critica di Belfiore.

Il primo pioneristico studio sugli impatti sociali dell'arte si deve a Matarasso[82], che nel 1997 giunse a sintetizzare in cinquanta punti gli impatti della partecipazione alle arti in Gran Bretagna. Il suo metodo si basava sostanzialmente su una serie di questionari per gli utenti di iniziative artistiche a base partecipatoria di tipologie differenti tra loro. La constatazione, da cui partiva la ricerca, poggiava sull'evidente interesse politico, nel periodo precedente e coevo allo studio, nei confronti della cultura utilizzata nell'ambito delle politiche sociali. Inoltre, Matarasso rilevava la presenza di due principali imperfezioni nelle politiche pubbliche: l'attenzione per problemi di tipo finanziario a scapito di quelli economici e un errore nel mettere a fuoco il vero scopo delle arti, che, condivisibilmente, sarebbe quello, secondo l'autore, non semplicemente di creare ricchezza, ma di contribuire a una società stabile, sicura di sé e creativa. Matarasso stesso affermava che coloro che lavorano con l'arte hanno sempre sostenuto la sua capacità di produrre un impatto positivo sulla società. Ciò che secondo l'autore manca, invece, è proprio un'evidenza che si ponga a supporto di questa tesi, che possa aggiungere la dimensione dello sviluppo e della coesione sociale alle già esistenti logiche economiche ed estetiche. Gli impatti risultanti dalla ricerca sono divisibili in sei aree:

- Sviluppo personale;
- Coesione sociale;
- Rafforzamento della comunità e dell'autodeterminazione;
- Immagine e identità locale;
- Immaginazione e visione;
- Salute e benessere.

[82] *Cfr*. Matarasso F., *Use or ornament? The social impacts of participation in the arts*, Comedia, Stroud, 1997.

In sintesi, le conclusioni del lavoro giungono ad alcune importanti asserzioni. È necessario, innanzi tutto, che sia riconosciuto all'arte il suo ruolo attivo nelle sfide sociali contemporanee. L'arte partecipativa comporta senz'altro benefici sociali e questi sono integrati nella partecipazione, che appare, dunque, come una sorta di catalizzatore del beneficio. Gli impatti sociali sono sì complessi, ma non incomprensibili. Infine, è possibile che gli impatti vengano programmati e valutati. Matarasso riconosceva che il suo metodo non porta a risultati inoppugnabili da un punto di vista empirico e verificabile, ma arrivava comunque a sostanziosi risultati puntando l'attenzione su questo importante tema. Le ultime pagine dello studio danno una risposta all'interrogativo posto dal titolo del lavoro e ricordano che l'arte non deve essere inclusa nelle politiche sociali unicamente per gli impatti che produce, poiché vale la pena di essere sostenuta di per sé, per il fatto stesso che si tratta di arte. Interessante è una citazione che Matarasso propone in questo passo, riportando una frase di John Tusa, allora Direttore del Barbican Centre:

> «Since 1982 we have tried to argue for arts funding wholly in financial terms – trying to justify the arts in terms of the number of people they employ, or the tax they bring in, or because they are supposed to help urban regeneration. The trouble is that sort of language is all wrong. The argument we have used too seldom is the crucial argument that art is worthwhile as art»[83]

È possibile, secondo Matarasso, trovare un punto di equilibrio tra forma e funzione, tra estetica e utilità. Non occorre, infatti, decidere tra i due estremi "uso" e "ornamento", poiché i progetti di arte possono raggiungere al tempo stesso alti livelli estetici e valore sociale duraturo.

La ricerca, qui riportata in estrema sintesi, ha aperto la strada a un tema sul quale ancora oggi la ricerca, e anche la pratica, si sperimentano e un dibattito è ancora in corso. In particolare, questo lavoro è stato commentato e criticato in

[83] *Cit*. Ivi, p. 81.

modo puntuale e costruttivo da Belfiore[84] circa un decennio dopo. La prima debolezza individuata da Belfiore nel lavoro riguarda l'ambito della ricerca, ossia le iniziative di arte partecipativa. Si tratta, secondo la ricercatrice, infatti, di un tipo di arte particolarmente specifico: «I would suggest that any type of participatory activity would probably have an empowering effect, whether arts-based or not»[85]. Da ogni tipo di iniziativa che preveda condivisione e partecipazione a livello locale, effettivamente, è possibile ottenere degli effetti positivi per la comunità che vi ha partecipato (e lo sport, si può affermare con tranquillità, ne è un chiaro esempio, non a caso in Gran Bretagna uno stesso Ministero si occupa di Cultura, Media e Sport). Il lavoro di Matarasso risulta, per Belfiore, poco convincente anche per quanto riguarda il metodo di valutazione. Gli impatti dell'arte venivano raccolti sottoponendo, subito dopo la partecipazione, un questionario alle persone coinvolte. Le ventiquattro domande del questionario sarebbero, secondo Belfiore, troppo generiche, oppure formulate in modo sufficientemente ambiguo da condurre l'intervistato verso una determinata risposta. Anche entrando nel merito dei benefici individuati, essi risultano poco convincenti, se non vaghi o talvolta oscuri. Belfiore sostiene che effetti come "aumento della sicurezza di sé" o "influenza nel far comprendere agli individui come sono visti dagli altri" non sono necessariamente da attribuirsi alla specifica partecipazione a una certa iniziativa culturale, anzi, essi potrebbero essere frutto di fattori contingenti alla partecipazione. Insomma, Belfiore fatica a trovare un nesso causale convincente tra il cambiamento sociale desiderato e l'arte di tipo partecipativo. Il modello proposto non sarebbe, inoltre, capace di catturare gli impatti di lungo termine, che impiegano più tempo a emergere rispetto agli output ma che allo stesso tempo sono i più importanti. Il problema più grave è, tuttavia, non da attribuirsi al lavoro di Matarasso, cui Belfiore riconosce il valore scientifico e pionieristico, quanto più al fatto che i policy makers britannici abbiano accettato in toto questo studio, nonostante lo stesso autore affermasse di non aver compiuto una ricerca definitiva e che, anzi, aspettava dei riscontri dalla comunità scientifica. In conclusione al suo

[84] *Cfr*. Belfiore E., *The social impacts of the arts: myth or reality?* In Mirza, M., *Culture Vultures : is UK arts policy damaging the arts*?, Londra, 2006.
[85] *Cit*. Ivi, p. 24.

lavoro, Belfiore suggerisce alcune aree su cui a suo avviso gravano mancanze nella procedura di valutazione:

- Causality link: è cruciale poter stabilire con sicurezza quali effetti ha procurato un certo progetto culturale, attraverso la determinazione di un nesso causale e un confronto tra prima e dopo;
- Costo opportunità: occorre essere in grado di dimostrare che il progetto culturale è l'alternativa più efficiente tra tutte quelle che la pubblica amministrazione può scegliere;
- Output vs outcome: poiché le valutazioni avvengono sempre a ridosso della conclusione dei progetti, gli effetti di lungo termine relativi al cambiamento della vita dei partecipanti (outcome) non sono rilevati e si tende per questo a dare più importanza, erroneamente, agli output[86];
- Anecdotal evidence: c'è il rischio che, nella valutazione, vengano considerati solidi impatti in realtà dovuti a circostanze isolate o alla valutazione soggettiva degli intervistati, che potrebbero, per motivi fortuiti, essere influenzati da fattori estranei al progetto vero e proprio;
- Distinzione tra partecipazione attiva e passiva: mentre la maggior parte degli studi di settore si occupa di progetti a base partecipativa, sono tuttavia i programmi basati sulla audience i più frequentati e i più implementati, per questo motivo sarebbe opportuno sviluppare dei metodi di valutazione anche per questo tipo di progetti ed evitare di confondere gli impatti gli uni degli altri;
- Qualità artistica: una metodologia di valutazione rigorosa dovrebbe essere in grado di incorporare anche criteri estetici circa la qualità artistica dei progetti culturali;

[86] La differenza tra *input* e *output* sarà oggetto di un approfondimento nel prossimo paragrafo. *Cfr. 4.2. La valutazione dell'impatto sociale della cultura* di questo capitolo.

- Impatti negativi: le arti possono produrre effetti negativi, come divisione culturale e gentrification, che devono essere tenuti in considerazione tanto quanto quelli positivi[87];
- Questione etica: la lotta all'esclusione sociale attraverso l'arte è vista come un approccio "soft" e interessante per le politiche di redistribuzione economica. L'arte non basta da sola, tuttavia, a risolvere i problemi di ingiustizia sociale, occorrono politiche più ampie e strutturate.

Molti di questi aspetti saranno ripresi e approfonditi nel corso di questa trattazione. Per il momento, si voglia prestare attenzione all'importanza che assume il tema della misurazione dell'impatto lungo tutto il processo.

1.4.2. La valutazione dell'impatto sociale della cultura.

Sebbene il vocabolo "impatto" sia già stato utilizzato a lungo in questo lavoro, ritengo opportuno ripartire dalla definizione stessa del termine. Impatto: forma di cambiamento, generalmente veloce, violenta e irreversibile, dovuta allo scontro tra una forza agente e una situazione esistente. Nel caso dell'impatto sociale della cultura, esso è interpretato come un cambiamento desiderabile dovuto alla partecipazione a iniziative artistiche e culturali di vario genere. L'impatto degli interventi di rigenerazione urbana

> «è già impiegato per descrivere due tipologie relativamente diverse di effetti. Il primo riguarda l'impatto sulla vita culturale di un luogo, ad esempio tramite l'inaugurazione di uno spazio espositivo in un'area della città che ne era precedentemente priva… Il secondo utilizzo del termine si riferisce all'impatto dell'attività culturale sulla cultura di un luogo o di una comunità, intendendo per "cultura" gli stili di vita, l'identità, il patrimonio e la cosiddetta "governance

[87]Anche Matarasso affrontava già questo problema, giungendo ad una conclusione analoga. *Cfr*. Matarasso F., *Use or ornament? The social impacts of participation in the arts*, Comedia, Stroud, 1997, p. 75.

culturale" (ovvero la cittadinanza, la partecipazione, la rappresentazione, la diversità)»[88]

L'impatto è un concetto dinamico che presuppone una relazione causa-effetto e può essere misurato valutando gli effetti delle iniziative o delle politiche culturali poste in essere[89]. È opportuno, però, comprendere la differenza, già accennata nel paragrafo precedente, tra output e outcome. In questo ambito, le due espressioni individuano due diverse dimensioni dell'impatto della cultura in senso ampio. Per chiarire meglio, Matarasso[90] afferma che l'impatto di un progetto è la somma degli output e degli outcome, cioè una generale analisi delle sue conseguenze perché, a differenza dei risultati (outcome), l'impatto di un progetto può cambiare nel tempo realizzandosi nel tempo eventi ad esso collegati. Una analoga distinzione tra i tipi di valutazione possibile si riscontra in un più recente documento prodotto da un think thank britannico, ixia[91]. Lo studio sostiene, infatti, che una preliminare distinzione tra i concetti di output, outcome e impact sia fondamentale. In particolare, gli output sono qui intesi come un'azione interna al programma o progetto, ad esempio sostenere dei costi per ottenere corrispondenti opere in cambio. Gli outcome sono invece conseguenze direttamente o almeno in parte imputabili al progetto che si misurano al termine di quest'ultimo. Gli impatti sono invece dei cambiamenti scaturiti dal progetto, anche su una scala temporale più lunga, e che si manifestano all'interno dell'organizzazione, delle comunità o del sistema a livello ampio. L'importanza di una valutazione appare ancora più evidente in una situazione in cui i policy makers hanno ormai ben recepito e fatto propria l'idea che l'arte e la cultura possano favorire l'inclusione e lo sviluppo sociale. Scrive Dal Pozzolo:

«I progetti culturali innescherebbero processi di sviluppo locale potente, rafforzando in primo luogo il capitale sociale e culturale che insiste sul territorio; potenzierebbero la coesione sociale agendo sui legami e sulle

[88] *Cit*. Evans G. e Shaw P., *The Contribution of Culture to Regeneration in the UK: A Review of Evidence*, London: Department for Culture, Media and Sport, 2004. p. 6

[89] *Cfr*. Cicerchia A., *Why we should measure, what we should measure*, in Economia della Cultura, anno XXV, 2015, n.1, pp. 11-22.

[90] *Cfr*. Ivi, p. 17.

[91] *Cfr*. ixia, *Public art: a guide to evaluation,* Arts Council England, 2009.

valenze della società locale; stimolerebbero l'innovazione culturale tecnologica e sociale, incoraggiando persone e micro imprese verso nuove attività economiche maggiormente orientate alla sostenibilità; metterebbero in valore il patrimonio architettonico e dei beni culturali materiali e immateriali, (…) E comunque tutti questi effetti sarebbero ben leggibili, misurabili e quantificabili con l'opportuno liquido di contrasto, si potrebbe leggere distintamente l'estensione della loro influenza (…)»[92].

Questo lungo elenco di desiderabilia è ben condivisibile, ma questo non assicura ancora che tutti gli effetti positivi auspicati siano inseriti in una serie di relazioni causali e funzionali con cui fare ricerca e valutazione[93]. Insomma, l'arte e la cultura hanno senz'altro impatti positivi sulla società ma questa convinzione ha bisogno di essere avvalorata da un complesso di misurazione e valutazione che apporti delle evidenze empiriche alla tesi. Negli ultimi decenni, l'importanza della valutazione sembra essere stata acquisita da alcuni attori del contesto (al primo posto c'è la Gran Bretagna) e ampiamente dalla letteratura. In ambito letterario, in particolare, sono proliferate iniziative di studio sui temi della cultura come mezzo di lotta all'esclusione sociale, alla riqualificazione delle aree urbane e alla loro valutazione[94]. Il beneficio che si attribuisce all'arte, inoltre, non coglie appieno le caratteristiche degli impatti, che sono dotati di carattere di complessità e multidimensionalità. Jermyn, riferendosi al dibattito sull'inclusione sociale aperto in Gran Bretagna a partire dalla diffusione del movimento delle community arts[95], rileva alcune critiche nei confronti dei tentativi di misurazione dell'impatto sociale, tra cui rientrano la mancanza di fondamenti teorici e rigorosi nella metodologia, l'incoerenza delle affermazioni e la documentazione carente. La studiosa auspica, per questi motivi, che si consolidi al più presto una base di ricerca adeguata.

---

[92] *Cit*. Dal Pozzolo L., *L'impatto sociale che vorremmo*, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n.4, il Mulino, Bologna, p. 48

[93] *Cfr*. *Ibidem*.

[94] *Cfr*. Bodo S., Da Milano C., Mascheroni S., *Periferie, cultura e inclusione sociale*, Fondazione Cariplo, Collana Quaderni dell'Osservatorio n. 1, 2009, p. 30 e ss. Le autrici elencano alcune modalità con cui i temi sono affrontati in letteratura. In particolare: valutazioni di impatto sociale, rassegne bibliografiche, statistiche culturali e manuali.

[95] *Cfr*. Jermyn H., *L'arte dell'inclusione. Alla ricerca di prove*, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n.4, Il Mulino, Bologna, pp. 557-564.

Secondo Cicerchia[96], molti studi falliscono nel catturare l'importanza che riveste la public choice nelle implicazioni di questi progetti: la scelta di quali impatti sono desiderati e quali non, in che modo e da chi ottenerli. Cicerchia sostiene che l'evidenza empirica non può essere considerata un sostituto per la scelta. Essa può supportarla, aiutare a chiarire le alternative di volta in volta possibili, fare chiarezza sui target e gli obiettivi, ma non può dettare le preferenze. C'è sempre un giudizio di valore che influenza la scelta politica. La necessità della valutazione economica e interdisciplinare di benefici e costi sociali si fa palese anche in considerazione di una complessità: l'arte è un bene di natura pubblica e meritoria. Un'opera d'arte pubblica presenta le stesse caratteristiche di non rivalità e non escludibilità, non essendo scindibile dal contesto territoriale, ambientale e culturale[97] in cui è installata. A questo si aggiunge, poi, il fatto che l'investimento in arte serve a favorire altruisticamente un consumo futuro di questi beni e, nel caso dell'arte pubblica come motrice di rigenerazione urbana, un suo possibile uso è volto a insistere proprio in zone -meritevoli- particolarmente svantaggiate, dove il reddito e l'educazione sono determinanti ancora più decisive, che contribuiscono alla percezione del bene artistico come di lusso (si ricordi quanto detto nel primo paragrafo di questo capitolo). Secondo Cicerchia, è sbagliato affermare che le evidenze empiriche sono sempre neutrali e che, se una politica si basa su questo tipo di prove, non può che essere opportuna. Piuttosto, differenti posizioni politiche producono differenti scenari ottimi, in cui si assegnano ruoli diversi alla cultura e alle arti. La misurazione è un concetto scientifico che assume una scala fissa di valori con cui confrontare l'esperienza. Un primo grande problema, quando si misura l'impatto sociale della cultura, è che gli individui interpellati non necessariamente conoscono o convengono con questa scala di valori. Si può riassumere, insomma, che il più grande ostacolo della misurazione dell'impatto è la contrapposizione tra dati dimensionali e dati qualitativi. Cicerchia si domanda, in proposito, se è proprio la misurazione che si ha in mente, o se, piuttosto, si vuole

[96] *Cfr*. Cicerchia A., *Why we should measure, what we should measure*, in Economia della Cultura, anno XXV, 2015, n.1, pp. 11-22.

[97] *Cfr*. Mazzanti M., *La valutazione economica dei benefici sociali del patrimonio culturale*, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n.4, p. 509-517.

valutare, quantificare, contare o semplicemente descrivere[98]. Anche l'Unesco[99], nel 2012, ha raccomandato che la misurazione della partecipazione culturale è importante e che in essa devono essere combinate entrambe le dimensioni dell'impatto (qualitativa e quantitativa). I sempre più numerosi bandi aperti dall'Unione Europea, dalle istituzioni nazionali e anche dai privati, inoltre, richiedono valutazioni precise e dettagliate, promuovendo questa necessaria pratica e allo stesso tempo contribuendo alla diffusione di metodologie e strumenti appropriati. Il problema condiviso è «l'assenza di una tradizione di ricerca coerente e specifica»[100]. Una misurazione adeguata dei progetti culturali, indipendentemente dalla loro natura e dai loro obiettivi, presuppone sempre la conoscenza delle caratteristiche dei dati che saranno misurati. In secondo luogo, altro aspetto fondamentale riguarda la tempistica della valutazione e, da ultimo, è necessario conoscere quali strumenti e metodi si possono utilizzare e combinare insieme. Si pensi ai cinquanta impatti forniti da Matarasso: una quantità di aspetti diversi, difficili da valutare e da riassumere in indici. L'impatto dell'arte sulla società è un dato complesso da comprendere, multidimensionale e di difficile misurazione. Per questo risulta importante già nelle primissime fasi del progetto avere chiaro cosa si vorrà misurare e come questo si dovrà misurare. Tutti gli autori variamente citati in questo paragrafo concordano sulla necessità di una valutazione continua. Questi passaggi sono ben chiarificati da Jermyn[101], la quale sottolinea l'importanza dell'individuazione di parametri iniziali al fine di monitorare l'avanzamento del progetto. Insomma, la parola d'ordine è: misurare dall'inizio. Il tempo della valutazione è cruciale anche per un altro aspetto. La multidimensionalità degli effetti in questione comporta la possibilità che alcuni di questi impatti si verifichino nel lungo, lunghissimo periodo. Misurare dall'inizio, dunque, senza smettere mai? La valutazione si incardina sulla triade ex ante, in itinere, ex post. Gli impatti

---

[98] *Ivi*, p. 15.

[99] UNESCO, *Measuring cultural participation, 2009, Framework for Cultural Statistics Handbook* n.2, UNESCO, Parigi, 2012.

[100] *Cit*. Miles A., *What works in offender rehabilitation including the arts*, *discussion paper* preparato per l'Institute for Public Policy Research, Arts and Society Seminar Series, 11 settembre 2003.

[101] *Cfr*. Jermyn H., *L'arte dell'inclusione. Alla ricerca di prove*, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n.4, Il Mulino, Bologna, pp. 557-564.

sociali devono, cioè, essere previsti prima dell'implementazione, poi riconosciuti durante lo svolgimento, soprattutto per permettere eventuali aggiustamenti. La fase successiva alla conclusione del progetto è quella più delicata, sia per la misurazione sia perché la manifestazione degli impatti non segue un asse temporale ben definito. Dal Pozzolo[102] fa notare che spesso alcuni impatti risultano leggibili molto dopo il termine del progetto, sia nel caso di impatti positivi, che di impatti negativi, come la disgregazione sociale, le cui avvisaglie possono essere impercettibili, fino a che non giungono ad una soglia critica dopo la quale è possibile collegare le tante piccole evidenze ad un'unica causa efficiente, quando ormai non c'è più nulla da fare. Dal Pozzolo fornisce anche un interessante esempio di politica culturale ad impatto positivo a lungo termine. È il caso della valutazione delle politiche culturali di Torino e Piemonte portate avanti per circa venti anni dagli anni Novanta, i cui impatti più soddisfacenti sono emersi addirittura in questi ultimi anni di crisi, in cui si assiste, piuttosto, a diminuzioni degli investimenti e delle spese di gestione per la cultura. La strategia culturale del Piemonte ha avuto, a detta di Dal Pozzolo, un «lento rilascio (…), ha accumulato una massa critica nella lunga durata, pienamente visibile nel flusso dei turisti prevalentemente attratti dalla qualità urbana e dall'imponente offerta culturale e museale messa in campo dalla Torino contemporanea»[103]. Insomma, gli esiti di un buon governo non sembrano coincidere con gli appuntamenti elettorali, prosegue il ragionamento di Dal Pozzolo. Questo, però, non deve compromettere la valutazione, che, anzi, andrebbe comunque portata avanti, indipendentemente dalla possibilità per i politici di utilizzarne le evidenze per scopi di comunicazione. Ad ogni modo, è bene distinguere tra l'impatto di una politica culturale comunale o regionale, da politiche culturali di più ampio respiro. L'Unione Europea ha auspicato che le statistiche culturali dei Paesi membri siano armonizzate per poter essere confrontate agevolmente e studiate da tutti gli Stati. È chiaro che non si può confrontare l'impatto della politica culturale torinese con quello di una politica europea e, di conseguenza, gli strumenti di valutazione da adoperare nell'uno e nell'altro caso saranno diversi. Dal Pozzolo suggerisce la possibilità di perseguire una logica

[102] *Cfr*. Dal Pozzolo L., *L'impatto sociale che vorremmo*, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n.4, il Mulino, Bologna, pp. 47-56.
[103] *Cit*. *Ivi*. p. 51.

“adhocista”, cioè elaborare di volta in volta una metrica adatta a misurare gli outcome attesi, le aspettative, gli impatti e i rispettivi scarti in base alle caratteristiche proprie del progetto. In questa situazione si affronta, comunque, una doppia difficoltà: il concetto stesso di misurazione ha ragion d’essere proprio in virtù di una confrontabilità che, dunque, non può mancare anche se si predilige una metodologia ad hoc; inoltre, la questione del tempo si rivela delicata altresì in funzione della prima difficoltà individuata, l’esigenza di confrontabilità. È bene ripetere, dunque, che manca una tradizione di valutazione degli impatti e il problema sta proprio nella natura di questi impatti. Jermyn propone di combinare diversi approcci all’interno di uno stesso metodo. In particolare, l’autrice parla di “triangolazione metodologica” e “inter-metodologica”, con cui sarebbe possibile ricorrere a valutazioni variegate in sintonia con i processi creativi del progetto culturale, combinando diversi metodi di ricerca (focus group di fruitori, questionari a domanda aperta e chiusa, e così via). Secondo questo metodo si potrebbe valutare il punto di vista dei diversi stakeholder, da quello dell’organizzazione a quello degli utenti, agli artisti. La debolezza di questo metodo, continua Jermyn, sta nella validità e nell’affidabilità, concetti che riguardano la qualità dei dati e l’adeguatezza dei metodi. Non a caso, è proprio su questi due punti che si apre la critica agli impatti di Matarasso. Ancora una volta, il rischio di fallire risiede nelle caratteristiche intrinseche della cosa che si sta valutando e del modo in cui, date appunto le caratteristiche, deve essere valutata: si pensi ancora una volta alla necessità di chiedere direttamente ai partecipanti dell’iniziativa culturale un’opinione su aspetti precisi.

I primi studi volti a misurare l’impatto delle politiche culturali sono focalizzati esclusivamente sui ritorni economici delle spese culturali. Essi distinguono tre tipologie di flussi: «diretti (spese locali, salari, costi delle istituzioni), indiretti (spese effettuate da tutti coloro che frequentano l’ente culturale) e indotti (ritorni positivi di queste spese nel lungo termine»[104]. Ad

[104] *Cit*. Benhamou F., *L’economia della cultura*, il Mulino, 2000, p.128.

esempio, il rapporto di Federculture[105] sul settore culturale dei grandi comuni italiani del 2003 si concentrava sull'impatto economico della spesa pubblica in cultura e sulla definizione di un moltiplicatore economico. Il lavoro citato si propone, in pratica, pur tenendo conto dell'esistenza di effetti non totalmente misurabili e accogliendo concetti come quello di capitale culturale, di quantificare i flussi economici e non economici traducibili in valore monetario, innescati dalla cultura, che giustificherebbero la spesa pubblica per il settore culturale. L'effetto moltiplicatore della cultura, che Benhamou definisce «il reddito netto determinato da una sterlina di spesa [riferendosi alla città di Glascow, nda.]»[106] si basa sulle seguenti variabili:

- Investimenti pubblici in cultura, con effetti sul settore culturale e su settori correlati, come aumento dell'occupazione, del reddito e aumento dell'attrattività delle risorse culturali;
- Effetti diretti dell'investimento pubblico, riassumibili nell'aumento di propensione a investire in cultura dei privati (sponsorizzazioni), al consumo di risorse culturali da parte dei residenti (propensione interna) e dei non residenti (propensione esterna);
- La spesa per i consumi culturali innesca una spesa indotta sia interna che esterna;
- L'impatto economico complessivo è dato dall'impatto interno della spesa in cultura sia pubblica sia privata, aumentato dall'effetto moltiplicatore esterno del settore culturale.

L'impatto economico complessivo della cultura viene a questo punto sintetizzato nella formula:

$$\text{(a)}\ I_{ic} = [\ (\ V_c - C_c\ ) + S_p\ ]\ \text{x}\ M_e$$

[105] Federculture, *L'impatto economico e occupazionale della cultura: modelli teorici e best practice. Il settore cultura nei grandi comuni italiani*, PARTE IV, Indagine strutturale, Rapporto conclusivo, Roma, 2003.

[106] *Cit*. Benhamou F., *L'economia della cultura*, il Mulino, 2000, p. 128.

Dove I_{ic} è l'impatto economico complessivo; V_c è il valore addizionale prodotto dagli investimenti pubblici; C_c è il costo di conservazione del patrimonio; (V_c- C_c) è il valore dell'investimento pubblico netto; S_p è la spesa privata indotta; M_e è il moltiplicatore economico della cultura. A conclusione dello studio, Federculture fornisce alcune linee guida per favorire la realizzazione dell'equazione e far sì che la cultura sia un vero motore di sviluppo. Si tratta di alcune leve nevralgiche che permetterebbero al valore del moltiplicatore di aumentare, innescando un circolo virtuoso, di cui riporto uno schema semplificato.

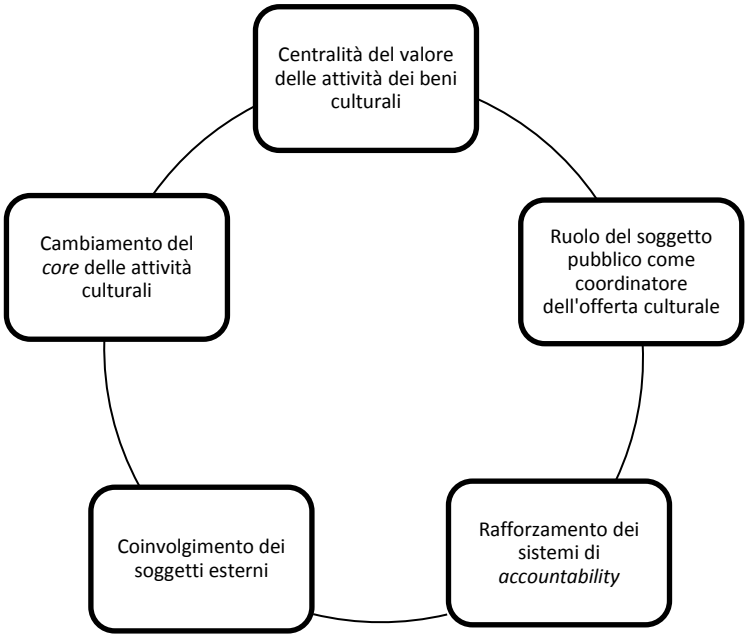


Figura 1 - Le leve strategiche per innalzare il valore dei moltiplicatori interni ed esterni della spesa pubblica per la cultura: il circuito virtuoso. Fonte: Federculture, 2003.

Sebbene indicatori monetari e, più in generale, quantitativi siano fondamentali per la valutazione delle iniziative e per la comunicazione dei progetti, molti critici convengono che un importante problema in ambito di valutazione degli impatti sta nella tradizionale, eccessiva attenzione per gli impatti "fisici". In

particolare, Garcìa[107] riporta l'opinione di Evans e Shaw, i quali criticano con un certo livore l'eccessiva enfasi posta sugli effetti fisici e soprattutto ambientali ed economici a scapito di impatti sociali e culturali. Essa si rifletterebbe anche in merito alle tempistiche della valutazione. L'impatto economico è una valutazione di breve termine e, nel dare preponderante importanza a questo tipo di indicatore, si finisce per "accontentarsi" e "dimenticare" di proseguire la valutazione sul lungo periodo, che è dove si manifestano, come già ribadito, gli effetti più interessanti. Gli effetti di lunghissimo termine, definiti anche inter-generazionali, sono considerati importanti poiché l'economia da sola non sarebbe sufficiente a descrivere appieno la qualità della vita. A ragione, in questo senso, Garcìa parla di analizzare le "eredità culturali" dei programmi di rigenerazione culturale delle città (nel caso del suo studio, quelle delle Capitali Europee della Cultura), assumendo il punto di riferimento proposto da altri studiosi.[108], che invocano l'esigenza di condurre ricerche valutative longitudinali[109], mirate alla ricognizione dei caratteri specifici del territorio (storici, geografici,) e delle identità locali, impatti di lungo termine considerati fondamentali. Sebbene gli indicatori quantitativi, economici e monetari, siano importanti per la valutazione dei progetti di rigenerazione urbana, soprattutto per quanto riguarda l'impatto sull'occupazione e sull'economia dell'indotto, è ormai opinione condivisa che essi non possono essere l'unico metro di giudizio. Garcìa, dimostra l'importanza di indicatori, che lei definisce soft, come ad esempio l'opinione dei cittadini, indicatori qualitativi e non più solo fisici, che riescano a captare l'impatto culturale, il cambiamento di percezione di se' della comunità di riferimento, che riflettono un impatto di lungo periodo che è da giudicarsi, in conclusione, più importante.

Alla luce di quanto detto finora, mi sembra utile presentare una rielaborazione sintetica degli snodi critici del tema affrontato.

---

[107] *Cfr.* Garcìa B., *Città, cultura e rigenerazione. Lezioni dal programma Capitale Europea della Cultura,* in Da Milano C., De Luca M. (a cura di), *Attraverso i confini: il patrimonio culturale come strumento di integrazione sociale*, Eccom/Compagnia di San Paolo, 2006, pp. 12-25.

[108] *Cfr*. Bailey C., Miles S. e Stark P., *Culture-led urban regeneration and the revitalization of rooted identities in Newcastle, Gateshead and the North East of England*, in International Journal of Cultural Policy, 10(1), 2004, pp. 47-66.

[109] Anche Jermyn (2004) *Op. cit*. rileva la crescente urgenza di studi longitudinali.

- Cosa. I progetti culturali producono effetti di natura complessa, che influiscono sulla complessità della valutazione. Per questo, è decisivo conoscere tutti i possibili impatti e saperne descrivere le caratteristiche. Indicatori come la "maggiore sicurezza di sé" o "l'acquisizione di una disposizione all'apprendimento" sono dati sensibili di difficile definizione. I progetti in questione nascono e sono finanziati proprio in ragione degli effetti sperati, quindi è basilare che si faccia chiarezza nel definire tali indicatori.
- Come. Oltre a conoscere le sfaccettature degli impatti, è fondamentale anche utilizzare queste conoscenze per stabilire il metodo giusto per acquisire i dati. La triangolazione metodologia può essere utile, giacché si ha a che fare con indicatori soft e non solo numerici. I metodi di acquisizione dei dati della misurazione devono essere, quindi, ad hoc per il progetto, ma allo stesso tempo avere carattere di validità, comparabilità, economicità, trasferibilità. In questo modo la valutazione avrà utilità sia interna sia esterna.
- Quando. La questione del tempo è un aspetto fondamentale per tutto il project managment e lo è ancora di più per programmi culturali in cui l'impatto non ha ricadute meramente monetarie, ma soprattutto di ordine macro e sociale. I promotori degli interventi artistici devono predisporre fin dalla fase aurorale del progetto un sistema di valutazione e monitoraggio. Addirittura più importante va ritenuta la misurazione degli impatti di lungo periodo, lunghissimo (inter-generazionali) e l'eredità culturale.

È con questi aspetti che gli attori delle politiche culturali e dei progetti di arte pubblica, partecipata o di inclusione sociale si dovranno al più presto confrontare, per iniziare a parlare di una tradizione di buona pratica nel campo della misurazione.

Capitolo 2

Sommario: 2.1 Le possibilità della pubblica amministrazione; 2.1.1 I modelli di policy; 2.*1.2 Cenni ai metodi e agli strumenti dell'arte pubblica; 2.2 Ingredienti* per il successo?; 2.3 Verso una governance partecipata; 2.3.1 Nuovi ruoli e nuovi attori; 2.3.2 Due scenari (fallimentari); 2.3.3 Programmazione circolare, inclusiva, partecipativa.

2.1 Le possibilità della pubblica amministrazione

2.1.1 I modelli di policy

Eurostat[110] definisce "politiche culturali" tutte le attività, realizzate da istituzioni e non, finalizzate alla conservazione, alla creazione e produzione, alla diffusione, commercializzazione, formazione nelle categorie di: patrimonio artistico, arti visive, architettura, archivi, biblioteche, editoria e stampa, performing arts, cinema, multimedia e audiovisivo. Questo elenco di azioni messe in pratica nel settore culturale possiede seguiti che hanno anche a che fare, come si è già visto, con la crescita intellettuale della comunità di riferimento. Il circolo virtuoso di questa crescita è innescato anche dal "godimento" delle arti. Il ragionamento, spiegato a un bambino, suonerebbe circa così: «Lo Stato fa bene a sostenere l'arte pubblica perché in questo modo a tante persone del quartiere verrà voglia di vedere anche altre opere, di studiare, di viaggiare, di crearne a loro volta». Inoltre, quei gruppi di individui che più hanno difficoltà a raggiungere, non solo fisicamente, i luoghi della cultura, saranno accompagnati a conoscere meglio se stessi e il territorio di cui fanno parte. Il riconoscimento delle potenzialità inclusive della cultura non ha bisogno, in questa sede, di essere ulteriormente dimostrato, ma è importante comprendere che queste potenzialità sono sfruttate solo se la

[110] Eurostat, *Cultural statistics in the EU* , Final Report of the LEG, Lussemburgo, 2000.

promozione della partecipazione di tutti è parte integrante del modus operandi delle istituzioni culturali. Il fenomeno dell'esclusione sociale è stato affrontato da Sandell[111], il quale ha rilevato che sono sostanzialmente tre gli ambiti in cui l'esclusione si manifesta: accesso, partecipazione e rappresentazione. Le barriere all'accesso sono quegli ostacoli che si pongono tra l'attività culturale e il potenziale fruitore. Occorre precisare, inoltre, che secondo Sandell le istituzioni culturali sono soggetti decisamente influenti nella problematica dell'accesso: teatri, musei, biblioteche che non si impegnano attivamente nell'abbattimento delle barriere, di fatto le sostengono. Tradizionalmente, vengono riconosciute come barriere all'accesso solo quelle di natura architettonica e finanziaria. Oggi, è assodato che queste sono solo un primo problema. Gli utenti svantaggiati incontrano tutta una serie di ostacoli di natura cognitiva, sensoriale e culturale, cioè barriere immateriali. Questi ostacoli possono essere descritti, in estrema sintesi, come ostacoli edificati da una percezione in qualche modo falsata del luogo di cultura da parte dell'utente svantaggiato, una percezione influenzata sia da fattori inerenti all'esistenza personale dell'individuo sia da comportamenti dell'istituzione culturale, che si fa percepire come luogo esclusivo, per un pubblico sofisticato. Il secondo ambito di esclusione riguarda la partecipazione ed è collegato comunque al problema dell'accesso. L'accezione di accesso richiama, infatti, un processo unidirezionale, mentre favorire la partecipazione significa non solo aprire le porte a nuovi pubblici, ma permettere ai nuovi inclusi di essere parte di processi decisionali e creativi e della costruzione di significati. Ciononostante, l'abbattimento delle barriere all'inclusione sociale non può essere completo se non dopo la soluzione del problema della rappresentazione. Alcune culture o sotto-culture non sono né promosse né proposte dalle istituzioni culturali, le quali, quindi, non arrivano a intercettare l'attenzione dei relativi gruppi sociali che non rientrano nell'identità dominante, cioè le minoranze. Questo appare come un errore che le istituzioni non dovrebbero commettere, specialmente al giorno d'oggi in cui i concetti di diversità culturale e di culture (anziché cultura) sono riconosciuti e sostenuti ufficialmente. Una quarta possibile barriera all'inclusione può essere

[111] *Cfr.* Sandell R, *Misurarsi con la diversità e l'uguaglianza: il ruolo dei musei*. In: *Bodo S., Cifarelli M. R. (a cura di), Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale, Meltemi, Roma,* 2006.

ricondotta all'ambito dei decisori. Il già citato studio della Northumbria University[112] del 2005 ha, a riguardo, indentificato alcuni errori che i decisori politici delle politiche culturali e dei programmi culturali in generale commettono producendo esclusione, che conferma sostanzialmente quanto riportato finora[113]. Sebbene, come afferma Matarasso[114], la discussione della legittimazione della spesa pubblica in favore della cultura sia ancora aperta, lo Stato e i governi locali, di fatto, sono i più consistenti stakeholder dello sviluppo culturale, sia nella già citata ottica di "democratizzazione della cultura", sia in base al principio di legittimità, che afferma che «le istituzioni culturali finanziate con fondi pubblici hanno il dovere di ampliare i propri pubblici di riferimento al di là delle élites cui esse tradizionalmente si rivolgono»[115]. Dando per superato il problema della legittimazione, Matarasso[116] individua alcune diverse strade che le amministrazioni hanno intrapreso nel sostegno alla cultura. I modelli di policy sono: sviluppo dell'accessibilità, sviluppo socio-economico e inclusione culturale.

Lo sviluppo dell'accessibilità

Di stampo marcatamente welfarista e paternalista, l'access development è il tipo di politica culturale che mira ad ampliare l'accesso alla cultura per il maggior numero possibile di individui. Questa politica nasce nel secondo dopoguerra, nel periodo in cui gli Stati dovettero "ricostruire" la società, in una fase di "corsa all'istituzionalizzazione", con politiche per la sanità, l'igiene, l'istruzione, la conservazione del patrimonio e, anche, l'educazione culturale alle belle arti. Matarasso afferma che lo sviluppo dell'accesso è un modello di stampo

---

[112] Centre for Public Policy, University of Northumbria, *Report of a thematic study using transnational comparisons to analyse and identify cultural policies and programmes that contribute to preventing and reducing poverty and social exclusion*, Rapporto di ricerca realizzato per la Commissione Europea - DG Occupazione e Affari Sociali, 2005.

[113]Per un approfondimento, *Cfr*. Bodo S. e Da Milano C., *Le politiche di inclusione sociale in Italia e in Europa*, in Trimarchi M., Barbieri P. (a cura di) Strategie e politiche per l'accesso alla cultura, Formez, Roma, 2007.

[114] *Cfr* Matarasso F., *L'etat, c'est nous: arte, sussidi e Stato nei regimi democratici*, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n. 4, pp. 491-498.

[115] *Cit*. Bodo S., Da Milano C., Mascheroni S. (a cura di), *Periferie, cultura e inclusione sociale*, Collana Quaderni dell'Osservatorio n.1, Fondazione Cariplo, 2009, p. 18.

[116] *Cfr* Matarasso F., 2004, Op. cit.

“missionario”, perché, «spinto da una fede assoluta nel valore di determinate forme ed espressioni artistiche», esso vuole come “evangelizzare” chi ancora non apprezza le arti. Esiste, quindi, una criticità non da poco, che consiste nel fatto che implementare una politica di questo tipo, in presenza di immancabili vincoli di budget, comporta l’esercizio di una scelta: si propone unidirezionalmente un’unica cultura ritenuta universalmente valida. In pratica, questo tipo di politica, se da una parte abbatte una barriera, dall’altra ne erige un’altra, relativa all’esclusione delle minoranze, cioè alla barriera della rappresentazione. Inoltre, proprio per questo motivo, è probabile che questa politica incappi in una sorta di resistenza da parte del pubblico, che potrebbe dimostrare un rifiuto dovuto non necessariamente all’ignoranza, quanto più proprio alla conoscenza. In generale, comunque, *l’*access development è una politica condivisa e riconosciuta dalla stragrande maggioranza delle istituzioni culturali ancora oggi, che utilizzano strumenti come agevolazioni all’ingresso, attività educative, strategie di marketing, incontri, eventi. Una critica a questo modello può essere individuata nel dilemma tra ampliamento dell’accesso e livello qualitativo dell’offerta culturale. Alcuni sostengono, infatti, che se un programma artistico e culturale “si apre” a nuovi pubblici rischia di scadere e perdere qualità. Questo dilemma, in particolare, era stato esposto da un report dell’Arts Council britannico già nel lontano 1951. Il dilemma in questione non può considerarsi una critica convincente, a parere di chi scrive. È indubbio che un rischio esista, ma si tratterebbe di un’eventualità ancora più grave, cioè quella in cui i decisori politici perdano di vista il fondamento della stessa politica culturale. Parlare di sviluppo dell’accesso, infatti, non significa stravolgere la cultura per adeguarla a una classe sociale di incolti e barbari. Al contrario, sviluppare l’accesso significa portare i significati presso quei cittadini che, per motivi di varia natura di cui già è stato parlato, non riescono ad accedere da soli ai valori culturali. In sostanza, l’eventualità di una perdita in termini di qualità si verifica quando i decisori promuovono politiche culturali per contare gli ingressi e le entrate finanziarie, dimenticandosi del vero significato della politica culturale. Landry et al[117] non accettano il dilemma “accesso-qualità” e affermano anzi che non c’è un

[117]*Cfr*. Landry C., Greene L., Matarasso F., Bianchini F., *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity,* Comedia, Stroud, 1996, p. 36.

collegamento tra le due cose. Piuttosto, affermano, esiste un collegamento reale tra comunità vibranti, sicure, di successo e la possibilità di accesso all'espressione culturale; un collegamento tra vitalità democratica e approcci creativi al problem solving e un collegamento tra attività culturale e rinnovamento urbano. Dati i pro e i contro di questa policy, Bodo, Da Milano e Mascheroni ritengono che le politiche di sviluppo dell'accessibilità non possono che essere un «primo tassello nel processo di cambiamento istituzionale necessario a promuovere una cittadinanza culturale autenticamente estesa a tutti»[118]. In Italia, rilevano ancora le autrici, esiste ancora un falso dilemma tra fruizione e tutela. Le politiche culturali italiane sono ancora enormemente legate alla tutela del patrimonio in un'ottica conservativa e protezionistica, cosicché lo sviluppo dell'accesso ha un ruolo marginale e spesso legato alla fruizione del patrimonio esistente, con scarsa attenzione per la creazione contemporanea. Inoltre, troppo spesso la retorica sulle politiche si occupa degli impatti economici del patrimonio culturale e non riflette sulle ricadute sociali e sui significati di volta in volta costruiti con la collettività, che, invece, appaiono sempre più degne di considerazione[119].

Il modello socioeconomico

Il modello socioeconomico risponde all'interrogativo della legittimazione con la previsione di un utilizzo dell'arte in maniera strumentale al conseguimento di obiettivi non artistici, bensì socioeconomici. Il processo, qui, parte dall'esigenza di porre un rimedio a determinate situazioni di malessere sociale. Una volta che gli attori culturali e sociali definiscono il campo d'azione, sviluppano un progetto in grado di contrastare le manifestazioni del degrado. La particolarità di questo modello di sviluppo è che gli interventi che vi rientrano sono del tutto eterogenei, essendo i progetti sviluppati ad hoc rispetto agli obiettivi in ragione dei quali il progetto stesso prende vita. A questo modello, dunque, fanno capo progetti per il degrado urbano, la criminalità, la dispersione scolastica, la disoccupazione, i fenomeni di discriminazione come il razzismo o il bullismo e, ancora, iniziative

[118] *Cit*. Bodo S., Da Milano C., Mascheroni S. (a cura di), *Periferie, cultura e inclusione sociale*, Collana Quaderni dell'Osservatorio n.1, Fondazione Cariplo, 2009, p. 19.
[119] *Cfr. Ivi.*

che prevedono il coinvolgimento di individui o comunità come i bambini, gli anziani, i carcerati. Ma il profilo più interessante del modello socioeconomico, ai fini di questa trattazione, è quello della rigenerazione urbana attraverso la cultura e le arti. Evans e Shaw[120] individuano tre tipi di rigenerazione:

- Rigenerazione incentrata sulla cultura. Questo approccio utilizza l'attività culturale come «catalizzatore e vettore del processo di rigenerazione»[121]. Un interessante esempio a riguardo è il programma delle Capitali Europee della Cultura che, a partire da Glasgow 1990, ha promosso progetti di riqualificazione della città di alto profilo attraverso il recupero o la valorizzazione delle risorse culturali emergenti di città di medie-grandi dimensioni. Questi programmi sono stati capaci di esercitare un impatto positivo sia sulla sana competizione tra città sia sulla promozione delle strategie di rigenerazione incentrate sulla cultura, ma resta comunque estremamente problematico fare dei confronti e delle valutazioni, non esistendo ancora una metodologia ufficiale per la valutazione dell'impatto di questo programma[122].
- Rigenerazione culturale. Qui, la cultura è inserita in una strategia più ampia che integra anche attività ambientali, sociali ed economiche. Programmi di questo tipo si fondano su un approccio integrato di politiche per lo sviluppo urbano volte a risolvere determinati problemi del territorio, con interventi di riqualificazione, rilancio dell'economia locale e marketing territoriale. Le iniziative coinvolgono direttamente i cittadini, promuovendo nella maggior parte dei casi la "cultura di quartiere", per potenziare la creatività dei residenti e rafforzare l'identità collettiva, attraverso interventi di riqualificazione di spazi culturali, installazione di opere di arte pubblica,

---

[120] *Cfr.* Evans G. e Shaw P.*, The Contribution of Culture to Regeneration in the UK: A Review of Evidence*. Department for Culture, Media and Sport, Londra, 2004.

[121] *Cit*. Bodo S., Da Milano C., Mascheroni S. (a cura di), *Periferie, cultura e inclusione sociale*, Collana Quaderni dell'Osservatorio n.1, Fondazione Cariplo, 2009, p. 20.

[122] Per un approfondimento su questo tema, Cfr. García B., *Città, cultura e rigenerazione. Lezioni dal programma Capitale Europea della Cultura*", in Da Milano C., De Luca M. (a cura di), *Attraverso i confini: il patrimonio culturale come strumento di integrazione sociale*, Eccom/Compagnia Di San Paolo, 2006., pp. 12-25.

festival, progetti educativi per le generazioni più giovani. La Francia fornisce un buon esempio di approccio integrato. Qui, il Ministère de la Culture et de la Communication già dagli anni Ottanta promuove e sostiene progetti che integrano sviluppo dell'acceso e lotta all'esclusione sociale, attraverso protocolli d'intesa su educazione, gioventù, sport, famiglia, giustizia, sanità, disabilità. Si tratta di politiche volte a mettere la cultura al centro della vita delle persone, nel rispetto del costituzionale diritto alla cultura[123].

- Rigenerazione e cultura. In questo tipo di progettazione, l'attività culturale è a latere del master planning dello sviluppo strategico di un'area. Si tratta di programmi generalmente di scala ridotta, tuttavia non per questo meno efficaci (si ricordano a riguardo ai programmi communal, considerati più produttivi di quelli flagship).

Il primo e più ovvio rischio del modello socioeconomico risiede nella strumentalizzazione delle arti e la conseguente perdita di senso degli interventi artistici. Matarasso nota, tuttavia, che nella storia il sostegno alle arti è sempre stato prevalentemente opportunistico: «Questo rischio esiste da sempre»[124] giacché «molte grandi opere del passato sono state soggette a pressioni che esulavano dal controllo dei loro creatori»[125]. Interessante anche una citazione dell'artista e attivista politico Diego Rivera che riportano Landry et al.: «L'arte è sempre stata impiegata dalle differenti classi sociali che mantenevano l'equilibrio del potere come uno strumento di dominazione, quindi come uno strumento politico»[126]. Limitatamente alla riqualificazione urbana, il rischio risiede nell'eccessiva enfasi accordata agli impatti di breve termine, quelli principalmente di carattere ambientale ed economico, a scapito di tutta la serie di impatti sulla società e la

[123] *Cfr*. Bodo S., Da Milano C., Mascheroni S. (a cura di), *Periferie, cultura e inclusione sociale*, Collana Quaderni dell'Osservatorio n.1, Fondazione Cariplo, 2009, p. 22.
[124] *Cit*. Matarasso F., *L'etat, c'est nous: arte, sussidi e Stato nei regimi democratici*, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n. 4, p. 495.
[125] *Cfr*. Ivi.
[126] *Cit*. Rivera D. citato in Landry C., Greene L., Matarasso F., Bianchini F., *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity. A Comedia Report*, Demos, 1996, p. 36, traduzione di chi scrive.

cultura della comunità, che sono, come già spiegato nel primo capitolo di questo lavoro, da considerarsi i più preziosi. Altri rischi riguardano principalmente l'esito degli interventi. Il rischio di fallimento è intrinseco: un progetto può produrre un risultato mediocre o inaccettabile per quanto concerne i risvolti sociali, finanziari o il grado di coinvolgimento della comunità. La fallibilità di un progetto di questo tipo dipende in primo luogo dal modo in cui esso è pensato, gestito e valutato, ma su questo mi soffermerò più avanti.

Il modello di inclusione culturale

Questo è il modello della democrazia culturale, con la quale si intende un concetto di cultura ampio e inedito. Questo modello di sviluppo non si propone soltanto di allargare l'accesso al consumo culturale, ma di aprire le possibilità di produzione e distribuzione. Per questo, afferma Matarasso[127], le possibilità del modello di inclusione culturale sono pressoché illimitate. L'enfasi è posta, quindi, sulla partecipazione attiva degli individui, cui è finalmente offerto di essere attori della creazione culturale, per favorire la creatività e il senso di identità. Il nucleo del modello è l'idea che l'individuo sia autonomo nello scegliere di partecipare alla vita culturale della sua società, oppure se contribuire attivamente diventandone un produttore, laddove «il senso più profondo della democrazia è il diritto che gli individui hanno di mantenere i propri valori e di formulare i propri giudizi»[128]. Un altro fondamento del modello di inclusione è che questi interventi devono realmente lottare contro la disuguaglianza sociale, facendo in modo che le stesse istituzioni culturali diventino più inclusive. Esempi di questo modello sono le iniziative di "teatro sociale", che risulta un'esperienza terapeutica, inclusiva, formativa, di indagine di nuove espressioni, ma anche opportunità professionale per i partecipanti svantaggiati (ad esempio, carcerati) coinvolti. Le politiche di inclusione sociale sono, in questi anni più che mai, necessarie in Europa, dove, in una società a tutti gli effetti multietnica, i temi della diversità e del dialogo

[127] *Cfr*. Matarasso F., *L'etat, c'est nous: arte, sussidi e Stato nei regimi democratici*, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n. 4, p. 495.
[128] *Cit. Ivi.*

interculturale sono centrali[129]. Per fare un esempio, Bodo, Da Milano e Mascheroni[130] riportano che in Svezia, dal 2000, le istituzioni culturali pubbliche devono redigere ogni anno un report sulle attività poste in essere per contribuire alla creazione di una società tollerante e rispettosa in cui le diversità (etniche, culturali, linguistiche e religiose) sono interpretate come un punto di forza e non una debolezza. Per favorire il cambiamento istituzionale, sono previsti incentivi per le istituzioni culturali pubbliche che basano sulla diversità culturale la propria attività, a livello di artisti, management, risorse umane, programmazione.

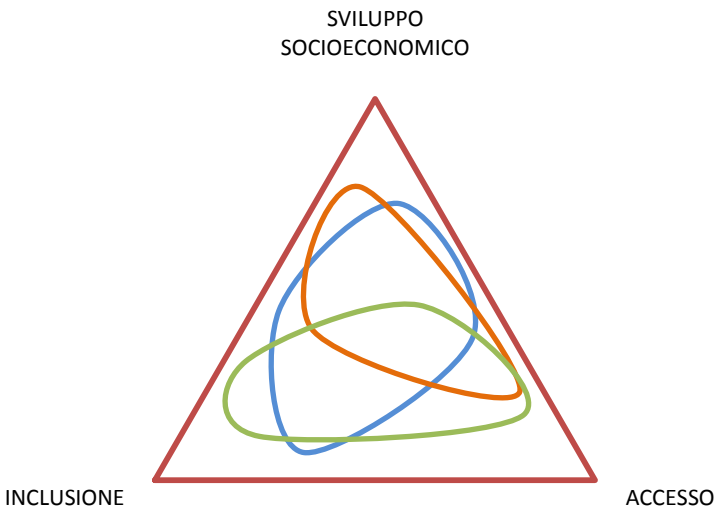


Figura 2: Il campo di azione dei tre modelli di policy. Le aree in arancione, verde e azzurro indicano progetti con caratteristiche diverse, che li avvicinano con intensità differenti ai modelli "puri".

[129] Il riferimento più immediato è alle Nazioni ex-coloniali, come la Gran Bretagna, il Belgio, la Francia, l'Olanda, ma ormai, nel 2016, la multiculturalità è un aspetto di cui le politiche di tutti gli Stati Europei dovranno tener conto, anche per via delle massicce migrazioni che stanno scuotendo l'Europa come non mai.

[130] *Cfr*. Bodo S., Da Milano C., Mascheroni S. (a cura di), *Periferie, cultura e inclusione sociale*, Collana Quaderni dell'Osservatorio n.1, Fondazione Cariplo, 2009, p. 25.

I tre modelli di policy descritti non devono, in conclusione, essere considerati compartimenti a sé stanti. I progetti artistici e culturali difficilmente produrranno esternalità positive in un'unica direzione. I tre modelli disegnano un'area[131], un campo di azione entro il quale operano progetti, programmi, organizzazioni culturali. Afferma Matarasso: «I processi attraverso i quali ciò avviene, e le relative negoziazioni interne ed esterne, non rappresentano un'intrusione irrilevante o burocratica nella libertà dell'artista, ma una parte integrante della gestione di una politica culturale pubblica (…)»[132] . È importante, però, che due condizioni siano verificate alla base della programmazione delle politiche culturali o, a livello più capillare, della programmazione. In primo luogo, i gruppi di "esclusi" cui i progetti si riferiscono non devono essere considerati come un "problema". Essi devono piuttosto essere ritenuti delle risorse positive. Infine, questi modelli non dovrebbero essere delle eccezioni. È auspicabile, infatti, che progetti di sviluppo dell'accesso, socioeconomico e di inclusione culturale diventino parte integrante del modus operandi dei policy makers.

2.1.2 Cenni agli strumenti e ai modelli dell'arte pubblica.

L'arte pubblica e i progetti di rigenerazione urbana sono interventi variegati, di natura adattiva rispetto all'ambiente culturale, sociale, economico e istituzionale in cui sono collocati, proprio perché sono pensati per un determinato ambiente e scaturiscono dai suoi bisogni. La specificità dell'arte pubblica si riflette di conseguenza sul modo in cui i progetti sono gestiti e finanziati. Come già accennato nel primo capitolo di questo lavoro, lo Stato si è storicamente fatto promotore di progetti di arte pubblica per promuovere una cultura unificante e per supportare il sistema dell'arte nazionale. In Italia, e si tratta probabilmente del più antico provvedimento legislativo in materia, nel corso degli anni Trenta, in pieno fascismo, matura la cosiddetta "legge del due per cento", nota anche come Legge

[131] *Cfr*. Figura 2.

[132] *Cit*. Matarasso F., *L'etat, c'est nous: arte, sussidi e Stato nei regimi democratici*, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n. 4, p. 497.

Bottai, emanata l'11 maggio 1942 come "legge per l'arte negli edifici pubblici". La legge, peraltro oggi ancora operante seppur con delle modificazioni rispetto alla norma originale, prevede che, nei progetti di costruzione di edifici pubblici, il due per cento del preventivo sia destinato ad abbellimenti artistici. Dalla sua emanazione scaturì in quel periodo un fitto dibattito[133] sui grandi temi del rapporto tra arte e architettura e delle modalità di selezione degli artisti da parte dell'amministrazione pubblica. Nonostante tale discussione, la consuetudine prevalse e il risultato fu una norma che comunque non prendeva in considerazione l'arte se non come un ornamento. L'intento della legge era, più che altro, creare una uno strumento forte per la tutela degli artisti iscritti al Sindacato di Belle Arti. Nella pratica, anche se la legge è da considerarsi un enorme sforzo governativo, gli artisti ottennero, sì, tutela e videro accolte le proprie rivendicazioni rispetto al dibattito con gli architetti, ma questa tutela fu, di fatto, accordata in via esclusiva a quegli artisti che, potendo operare su larga scala al servizio dello Stato e protetti dal Sindacato, si rendevano disponibili a perdere autonomia espressiva per una ricerca innovativa in campo artistico e, anzi, dovettero adeguarsi supinamente alla volontà della committenza (di regime) e in finale, per ragioni progettuali, anche agli architetti. Lo Stato, infatti, con questa legge, assume un ruolo super partes nel dibattito arte-architettura, ma per fare questo, «si fa committente rivendicando, di fatto, a sé, attraverso i propri organi di controllo, il giudizio di valore dell'arte contemporanea»[134]. Si tratta, dunque, di una norma che, sì, favorisce la creazione di opere d'arte pubbliche, ma che ben poco ha a che fare con il tema dell'arte intesa come motore di sviluppo, e nulla con i progetti di rigenerazione urbana. Nonostante sia stata riscritta nel 1949 e aggiornata più volte in seguito, la legge del due per cento presenta ancora le antiche problematiche riguardanti la composizione della commissione che sceglie gli artisti, e, conseguentemente, non è ancora sciolto il nodo della disputa arte-architettura. Nella pratica degli anni Quaranta e Cinquanta, i progetti degli edifici pubblici prevedevano fregi, sculture e decorazioni, ma poi,

[133] Un approfondimento puntuale sul tema si trova in Margozzi M., *L'arte negli edifici pubblici e la legge del 2%*, in Cazzato V. (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali negli anni Trenta*, Ministero per i beni e le attività culturali – Ufficio studi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001, tomo I, pp. 123-135.
[134] *Cit*. *Ibidem*, p. 127.

con l'affermarsi di nuove cifre stilistiche, tra cui il Razionalismo, questi tipi di ornamenti smisero di essere incorporati al progetto pubblico, e diventarono delle integrazioni apportate in modo posticcio, senza un lavoro di co-progettazione tra gli artisti e gli architetti. Quanto appena descritto testimonia della necessità che la legge del due per cento venga periodicamente sottoposta a revisioni e aggiornamenti, per evitare, tra le altre cose, che l'intento della norma, di abbellire un edificio di nuova costruzione, si trasformi in un procedimento fumoso o incappi in operazioni controverse. Sebbene si possa «sostenere che i risultati migliori si sono ottenuti nei casi in cui l'inserimento dell'opera d'arte è stata intesa quale esigenza prioritaria sin dalle fasi iniziali (o almeno durante il corso) della progettazione architettonica»[135], non si può ancora affermare che i nodi fondamentali della questione arte-architettura siano sciolti. Inoltre, rispetto alla versione del 1942, la legge del 1949 ha ritoccato l'articolo che si riferisce alla scelta degli artisti, per la quale è prevista una procedura concorsuale giudicata da una «commissione composta dal rappresentante dell'amministrazione sul cui bilancio grava la spesa, dal progettista della costruzione, dal soprintendente per i beni artistici e storici competente e da due artisti di chiara fama nominati dall'amministrazione medesima».[136] De Luca afferma, a riguardo, che «la procedura concorsuale è ancora oggi troppo farraginosa e burocratica» e che «l'intero complesso normativo non favorisce la promozione dell'intervento artistico in accordo e consonanza con la progettazione architettonica sin dalle sue prime formulazioni»[137]

Si espongono brevemente le caratteristiche e i contenuti della norma, oggi tuttora in vigore, così come si evince dalla Circolare del Ministero delle Infrastrutture e trasporti 28 maggio 2014, n. 3728[138]. La legge 3 marzo 1960, n. 237 ha escluso dall'ambito oggettivo di applicazione nella legge del 1949 gli edifici a uso industriale e successivi interventi normativi hanno escluso ulteriormente

[135] *Cit*. Supplemento ordinario alla Gazzetta Ufficiale 29-1-2007, Serie generale – n.23.

[136] *Cit*. art. 2 Legge 29 luglio 1949, n. 717 Norme per l'arte negli edifici pubblici.

[137] *Cit*. De Luca M., *Public art: la politica culturale delle comunità*, in Economia della Cultura, anno XIII, 2003, n.1, p. 92.

[138] Circolare in merito alle modalità di attuazione della legge 29 luglio 1949, n. 717 e s.m. e i. «Norme per l'arte negli edifici pubblici», (G.U. n. 133 dell'11 giugno 2014).

l'edilizia scolastica, universitaria e sanitaria. Una norma della legge attuale prevede, inoltre, che il collaudatore dell'edificio pubblico di nuova costruzione provveda al controllo dell'adempimento degli obblighi previsti dall'art. 1 della medesima legge[139]. Le ultime modifiche introdotte alla norma in questione, attraverso il decreto legge del 24 gennaio 2012, n.1, convertito dalla legge 24 marzo 2012, n. 27[140], hanno aggiornato l'ammontare della quota percentuale dell'importo totale del progetto da destinare all'opera d'arte. Tale quota era originariamente fissata al 2 per cento, mentre l'intervento ha previsto che:

- Non è prevista alcuna quota per i progetti di importo inferiore a un milione di euro a prescindere dalla destinazione dell'edificio;
- La legge non si applica ai progetti di edifici a uso industriale, di edilizia residenziale pubblica, sia di uso civile che militare;
- La quota dell'importo complessivo destinata alla realizzazione di opere artistiche varia in base all'importo del progetto, secondo percentuali inversamente proporzionali: 2 per cento per progetti di importo compreso tra un milione di euro e cinque milioni di euro, 1% per i progetti di importo compreso tra cinque milioni di euro e venti milioni di euro, 0,5 per cento per i progetti di importo superiore a venti milioni di euro.

L'oggetto d'arte è ancora relegato a un ruolo ornamentale per gli edifici pubblici e non si può negare che questo carattere comprometta le importanti possibilità per la pubblica amministrazione di utilizzare l'arte come traino per lo sviluppo sociale.

---

[139] Legge 3 marzo 1960, n. 237, art. 1: "*Le Amministrazioni dello Stato, anche con ordinamento autonomo, nonché' le Regioni, le Province, i Comuni e tutti gli altri Enti pubblici, che provvedano all'esecuzione di nuove costruzioni di edifici pubblici ed alla ricostruzione di edifici pubblici distrutti per cause di guerra, devono destinare all'abbellimento di essi mediante opere d'arte una quota non inferiore al 2 per cento della spesa totale prevista nel progetto*", in G.U. Serie Generale n.80 del 1-4-1960.

[140] art. 47, comma 1, D. Lgs. 24 gennaio 2012, "*Riduzione importo «opere d'arte» per i grandi edifici*", Modifiche alla legge n. 717/1949

Un'altra legge utilizzata per progetti di arte pubblica è la legge 11 febbraio 1994, n. 109 (Legge quadro in materia di lavori pubblici)[141], nota anche come legge Merloni[142], dal nome del Ministro dei Lavori Pubblici che l'ha creata. In particolare, fu questo lo strumento normativo di riferimento per l'intervento Igloo Fontana di Mario Merz a Torino nel 1995[143]. Il caso è degno di nota poiché progetto "pilota" per quanto concerne la collaborazione tra artisti e pubblica amministrazione nei progetti di rigenerazione urbana. La sofferenza grossa dell'intervento, che compromise in qualche modo l'opera di Merz, fu la mancanza di dialogo tra l'artista e i progettisti urbanisti, a testimonianza dell'attualità dell'annoso dibattito arte-architettura. Il bando di gara previsto dalla legge Merloni selezionò l'artista, al quale fu affidato uno spazio per cui pensare l'opera, ma avvenne che, di fatto, rimanesse fisicamente irraggiungibile dai cittadini, poiché posta tra due carreggiate di una strada ad alto scorrimento. L'arte, nelle norme finora descritte, è tutto fuorché al centro del progetto. Anche nel Regno Unito furono presi provvedimenti simili alla legge del due per cento. In particolare, si segnala la Percent for Art Police proposta dall'Art Council, che prevedeva, analogamente alla legge italiana, che una percentuale del costo di costruzione (tra lo 0,5 e l'uno per cento) di un nuovo edificio fosse destinata all'arte. Una legge simile è attiva dal 1951 anche in Olanda e negli Stati Uniti d'America dal 1959

[141] Abrogata nel 2006 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).

[142] Abrogata dal Testo Unico Appalti (D. Lgs. 163/2006).

[143] Il progetto, commissionato direttamente dall'amministrazione pubblica prevedeva la riqualificazione dell'ex passante ferroviario della città attraverso alcune opere d'arte contemporanea. Nel 1995 Rudi Fuchs, su incarico dell'allora assessore per i Progetti Speciali del Comune di Torino, selezionò (in collaborazione con Cristina Mundici, ex capo-curatrice del Castello di Rivoli) undici artisti e li invitò a proporre un progetto di massima per l'area in questione. Un primo importante problema che si incontrò fin da subito fu la constatazione della totale assenza di un quadro normativo o consuetudinario per una collaborazione di questo tipo. La legge Merloni che si dovette applicare non favorì il dialogo tra le figure professionali coinvolte, specialmente quella dell'artista. Il primo intervento artistico ad essere realizzato, quello di Merz fu infatti cristallizzato prima dell'inizio dell'implementazione del progetto e questo fece sì che, alla fine, l'idea dell'artista torinese si rivelò, con sua grande sofferenza, inadeguata per lo spazio che si era venuto a creare: una fontana inaccessibile ai pedoni, praticamente ingodibile. Per un approfondimento: Detheridge A., *Arte e rigenerazione urbana in quattro città italiane*, in: *Arte Pubblica nello Spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, a cura di Carlo Birrozzi e Marina Pugliese, Pearson Paravia Bruno Mondadori, 2007, pp. 39-46.

(anno in cui la città di Philadelphia per prima deliberò il provvedimento). Si tratta, come già detto, di iniziative legislative ancora legate fortemente ad un concetto di arte pubblica a latere dell'architettura. Le cose iniziano a cambiare dal 1967, quando, ancora negli Stati Uniti, il National Endowments for Arts fonda il primo Art in Public Places Program, con lo scopo di dare pubblico accesso alle migliori espressioni artistiche del tempo al di fuori dei musei. Con questo strumento furono finanziate le già menzionate opere di Picasso e Calder. Ancora in Olanda, fino al 2000 è stato attivo il PKB, un'agenzia legata alla Fondazione Mondrian che promuoveva interventi di arte in luoghi non convenzionali. Dopo il 2000, l'ente è confluito nella Foundation for Art and Public Space / SKOR, che ha il compito di reperire fondi per il sostenimento dei progetti, ma anche di seguire tutte le fasi dei progetti attraverso una importante azione di mediazione, per mettere e mantenere in contatto la committenza e l'interesse pubblico cui è destinata l'opera. Il quadro generale che si configura, quindi, non ha un carattere definito. Sia in Europa che negli Stati Uniti, gli strumenti per l'arte pubblica sono molteplici e, sebbene la mancanza di istituzionalizzazione possa, specialmente in Italia, non sembrare (e non sia) confortante, i progetti di arte pubblica vengono gestiti in maniera più fluida, in una situazione favorevole alla nascita di modelli di gestione inediti[144]. In generale, la scarsità di forme rigide di inquadramento dell'arte pubblica può anche essere interpretata in maniera positiva e si può affermare che la situazione rifletta l'importanza attribuita al coinvolgimento immediato dei committenti e della comunità di riferimento dell'intervento. Una prima intuizione verso quella che potrebbe essere una logica vincente per la gestione dell'arte pubblica, sembra proprio essere il concetto di "progettazione partecipata", importante perché va al di là delle modalità operative della ricerca di fondi e fondamentale giacché l'obiettivo degli interventi presi in considerazione è quello di migliorare situazioni degradate a livello sociale o ambientale. Uno snodo di rilievo è, infatti, lo scambio tra committenza, pubblici e artisti, che si trovano a lavorare, auspicabilmente il più possibile, insieme, ma nello stesso tempo hanno a che fare con forme e modelli appartenenti a discipline a essi lontane. La strada verso la definizione di un

[144] Come ad esempio le fondazioni private promosse dagli artisti. Un caso per tutti è la Fondazione Pistoletto-Cittadellarte. Cfr. De Luca M., *Public art: la politica culturale delle comunità*, in Economia della Cultura, anno XIII, 2003, n.1, pp. 89-98.

“modello” istitutivo adeguato a questo tipo di progetti è impervia, non appartenendo né alla sfera del pubblico, né a quella del privato. Nel contesto che va via via delineandosi, mi sembra opportuno fare però ricorso a due esempi, uno francese e l’altro italiano, che costituiscono a buon diritto un’alternativa alla gestione degli interventi di arte pubblica. Si tratta della Fondation de France e della Fondazione Adriano Olivetti.

La Fondation de France

La Fondation de France fu fondata nel 1969 dall’allora Ministro degli Affari Culturali Marlraux e dal Generale de Gaulle. Si tratta di una fondazione ispirata al modello americano del mecenatismo privato, creata per incoraggiare le iniziative di “generosità” del pubblico. L’obiettivo era sviluppare la filantropia in Francia, ritenuta già a quei tempi troppo indietro rispetto all’esempio statunitense[145], attraverso la raccolta di fondi dai privati per poi redistribuirli, come una sorta di laboratorio di sperimentazione, alle associazioni attive sul territorio francese. L’ente è pensato come intermediario tra l’interesse pubblico e le risorse private. La Fondation de France si definisce “fondation de toutes les causes” ed è, infatti, attiva in praticamente tutti i settori della società in cui esiste una possibilità di filantropia: vulnerabilità e precarietà; ricerca e innovazione; cultura ed educazione; ambiente; cause internazionali; emergenze umanitarie.[146] Fino agli anni Novanta, a livello operativo interno alla Fondazione, il settore culturale si trovava a essere meno sviluppato, cioè meno finanziato, degli altri (solidarietà, ricerca medica e infanzia in primis). Hers e Declercq[147] attribuiscono la responsabilità di questo squilibrio al fatto che la cultura è debolmente legittimata dalla politica e quindi, le politiche culturali tendono a privilegiare sempre salvaguardia e conservazione del patrimonio esistente anziché favorire la creazione. Proprio sulla scia di questo ragionamento, la Fondazione, una ventina di anni fa, si dotò di una nuova politica

[145] In un clima di ricostruzione sociale e culturale di grande portata, che si confrontava (e cercava di evitarne l’assoggettamento) con la forte presenza statunitense che si affacciava in Europa all’indomani della Seconda Guerra Mondiale.

[146] Da *Fondation de France*, http://www.fondationdefrance.org

[147] *Cfr*. Hers F., Declercq J., *L’azione culturale della Fondazione di Francia*, in Da Milano (a cura di) *Una nuova politica culturale per l’Europa*, Pontecorboli Editore, Firenze, 2002, pp. 137- 141.

culturale più adeguata alla sua missione di «portavoce della società civile»[148], che si sviluppava su due campi di azione: il processo creativo e la formazione. L'idea a fondamento di questa svolta è l'intento di democratizzare la cultura non semplicemente aumentando l'offerta, ma partendo dalla sua domanda. Il primo passo verso questa direzione sta dunque nell'aiutare le persone ad acquisire cultura critica e capacità creativa, fattori ritenuti indispensabili per i processi di integrazione e sviluppo sociale. Questi problemi sono stati affrontati dalla Fondation de France attraverso lo sviluppo di un protocollo del tutto innovativo intitolato Les Nouveaux Commanditaires, di cui si parlerà più approfonditamente avanti. Parallelamente a questa iniziativa, la Fondazione sostiene l'attività degli artisti contemporanei impegnati in processi produttivi innovativi. La Fondation de France ha, dunque, tra le linee guida della sua attività l'interesse di rispondere a bisogni disattesi della società e stabilire un legame accessibile e profondo tra gli artisti e i cittadini, cioè tra l'arte e la città. Il modello di attività, non soltanto quello dei Nouveaux Commantidaires, è all'avanguardia ed è stato esportato felicemente anche al di fuori del territorio francese ed è in Italia che ha avuto un successo molto interessante, con l'attività della Fondazione Adriano Olivetti.

La Fondazione Adriano Olivetti

La visione di Adriano Olivetti[149] era creare un legame duraturo tra conoscenze tecniche e scienze umane e trasmettere l'importanza della forma e dell'estetica, leganti naturali di tutte le attività dell'uomo. In un ambiente urbano in perenne trasformazione, la Fondazione si propone di applicare, come fosse una sorta di lente, un approccio creativo, nella ricerca di nuovi strumenti per una nuova economia dell'arte, in cui «gli amministratori cercano nuove idee, i cittadini chiedono un maggiore coinvolgimento e una maggiore partecipazione e gli artisti sono sempre più interessati a operare nello spazio pubblico»[150]. L'ente, una fondazione di diritto privato, è stato istituito nel 1962 dai familiari del defunto Adriano Olivetti. Le prime righe della mission affermano:

---

[148] *Cit*. *Ibidem*, p. 137.

[149] *Cfr*. Pietromarchi B., *Una visione condivisa: l'arte e lo spazio pubblico*, in Economia della Cultura, anno XVI, 2006, n.3, il Mulino, Bologna, pp. 363-370.

[150] *Cit*. *Ibidem*, p.363.

«Lo scopo della Fondazione è di promuovere, sviluppare e coordinare le iniziative e le attività culturali, che siano dirette a realizzare il benessere, l'istruzione e l'educazione dei cittadini, attraverso il progressivo diffondersi, in armonia con i principi della Costituzione, di forme comunitarie, rispondenti alla configurazione urbanistica, produttiva, sociale, ambientale e culturale della collettività, secondo le idee di Adriano Olivetti»[151] .

La Fondazione ottempera alla missione prestabilita attraverso attività in diversi settori[152] con ricerca, promozione culturale, gestione degli archivi, organizzazione di esibizioni, attività editoriale. L'arte è considerata uno strumento di conoscenza del reale e di creazione di immaginari esperienziali. L'arte contemporanea riesce, inoltre, a entrare ancora meglio nel reale, inventando percorsi trasversali, slittamenti di senso e di linguaggio, riflettendo sulla soggettività. Per questo, scopo della Fondazione Olivetti, nel campo delle arti, è proteggere l'autonomia dell'opera e dell'artista da possibili ingerenze del sistema politico, economico e comunicativo. Per adeguarsi alle continue trasformazioni degli ambienti di riferimento, la Fondazione si è dotata di una struttura flessibile, che la rende un «laboratorio di sperimentazione su temi come la politica culturale e il ruolo della funzione della "mediazione"»[153]. L'attività della Fondazione è attenta alla dimensione pubblica, allo spazio urbano, ai quartieri periferici e alle comunità culturali. Per fare ciò, essa interagisce con collettivi a geometria variabile impegnati sul territorio. Uno degli aspetti interessanti è il ruolo di centralità accordato alla committenza, che finisce per coincidere con i potenziali fruitori dell'opera d'arte pubblica.

Nouveaux Commanditaires e Nuovi Committenti

Sia la Fondation de France che la Fondazione Adriano Olivetti hanno sviluppato quello che potrebbe essere un modello vincente di progettazione di

[151] *Cit*. http://www.fondazioneadrianolivetti.it/lafondazione.php?id_lafondazione=3
[152] Economia e società, Comunità e società, Arte, architettura e urbanistica.
[153] *Cit*. Pietromarchi B., *Una visione condivisa: l'arte e lo spazio pubblico*, in Economia della Cultura, anno XVI, 2006, n.3, il Mulino, Bologna, p. 364.

un'arte pubblica inclusiva, partecipativa e di rigenerazione urbana. Il programma Nouveaux Commanditaires è stato concepito dall'artista François Hers in seno alla Fondation de France nel 1991[154]. Per comprendere nel profondo la ratio motrice di questo programma, si riporta qui una frase dello stesso Hers:

> «Il cittadino, che agisce da solo o in gruppo, diviene committente quando riconosce in se stesso ciò che per l'artista contemporaneo è alla base della creazione. Un medesimo desiderio di esprimersi liberamente, una stessa volontà di resistenza contro la normalizzazione, un analogo bisogno di immaginarsi diversamente e inventare nuovi percorsi»[155].

Hers ha inventato un nuovo modo di fare arte pubblica contemporanea, ha messo in campo una procedura di creazione sia dell'opera d'arte sia del suo contesto produttivo e ricettivo. Il Protocollo[156] dell'azione di Nouveaux Commanditaires si fonda sull'idea che dal Rinascimento a oggi l'arte è stata quello stimolo propulsivo con il quale si è realizzata una grande ambizione collettiva: l'invenzione dell'individualità[157]. Con l'acquisizione della sovranità della persona, si è affacciata una nuova ambizione della collettività: la costruzione della democrazia. L'ideale è permettere a tutti di diventare, in quanto cittadini, attori e non già spettatori o esclusi della storia. In questo ragionamento critico, l'arte continua ad avere un ruolo di primissimo piano e la Società dei Nouveaux Commanditaires vuole fare in modo che la scena dell'arte sia ancora laboratorio dell'azione collettiva[158]. L'intento è eliminare finalmente il non-dialogo che insiste, e che crea un baratro non necessario, tra artista e pubblico. Tutto il processo conferisce all'arte contemporanea un valore d'uso, importante fattore per l'inclusione sociale, la coesione e il rafforzamento di valori comunitari. Creare un'opera d'arte contemporanea e caricarla di un certo valore d'uso permettono

---

[154] *Cfr*. Gennari Santori F., *Ricerca, mediazione e co-produzione per lo spazio pubblico: i progetti Cultura e Società della Fondazione Adriano Olivetti*, in De Luca M., Gennari Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M. (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato*, Sosella Editore, Roma, 2004, p 229.

[155] Hers F., *Le Protocole*, Le Presses du Réel, Dijion, 2002, p. 112.

[156] *Ivi*.

[157] Da Hers F., *Nouveaux Commanditaires*, *www.nouveauxcommanditaires.eu*

[158] *Ivi*.

all'arte di non ridurre il proprio ruolo a mera soddisfazione del narcisismo dell'individuo nella posizione assunta di nuovo sovrano ed evita, inoltre, che si dissolva in una reinvenzione estetica fine a se stessa. Con il programma Nouveaux Commanditaires, i progetti di arte pubblica sono articolati da precise fasi in cui i cittadini, singoli individui, sono i primi attori del processo. A essi è data la possibilità di scegliere di rappresentarsi come comunità, cosa da cui derivano chiaramente anche il rischio e la responsabilità del ruolo di (nuovi) committenti. L'idea di Hers, accolta a pieno titolo dalla Fondation de France per l'affinità delle vocazioni fondamentali, è che le opere d'arte diventano veri e propri emblemi della comunità. Permettendo ai cittadini di essere committenti, il risultato sarà la creazione di una comunità attorno all'opera d'arte, che si consoliderà in maniera robusta e duratura. Hers confida nell'intelligenza di artisti e cittadini di questa epoca e crede che essi siano ben in grado di instaurare un dialogo libero e produttivo capace di mettere sul tavolo le necessità culturali contemporanee, acquisire maggiore consapevolezza e conoscenza dei bisogni culturali e agire, sperimentare per soddisfarli. Il programma, sostenuto dalla Fondation de France, in Francia è stato accolto da una variegata coorte di committenze, da villaggi sperduti e piccoli comuni a grandi ospedali e istituzioni scolastiche, per ripensare la propria storia e i propri luoghi o rispondere a necessità legate alla dignità della persona o alla riqualificazione del territorio attraverso la committenza di opere d'arte[159].

In Italia, un programma simile è stato attivato dalla Fondazione Olivetti nel 2001. Si tratta di un programma di produzione di opere d'arte, la cui finalità è «attivare e recepire una domanda d'arte e di qualità della vita rendendo possibile una partecipazione diretta dei cittadini/committenti alla concezione dell'intervento artistico»[160] con l'intento di restituire un valore d'uso all'arte contemporanea. Così

[159]Un esempio interessante del lavoro di Nouveax Commanditaires è quello realizzato da Michelangelo Pistoletto presso la cappella per la lotta contro il cancro dell'Istituto Paoli-Calmette di Marsiglia. Nel 1997 la struttura richiedeva un restauro. Così, il personale dell'ospedale chiese che fosse realizzato un luogo per la preghiera e il raccoglimento adatto a tutte le confessioni. La cappella cattolica fu sostituita, attraverso la procedura della nuova committenza, nel 2000, con un ambiente con pareti dalle forme sinuose al cui centro fu collocato *Un metro cubo di infinito*.

[160] *Cit*. Gennari Santori F. e Pietromarchi B., *Nuovi Committenti. Un programma per la produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico*, in a.titolo (a cura di) *Un programma per la produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico. Mirafiori Nord*, Sosella Editore, Roma, 2004, p. 13.

come accaduto in Francia, anche qui il programma è stato appoggiato grazie alla condivisione, da parte dell'ente (privato) sostenitore, di valori fondamentali quali l'attenzione per la trasformazione della società e del territorio in armonia con la pianificazione territoriale e urbanistica, la ricerca sociale, la storia, il senso estetico, lo sviluppo del vivere comunitario. Occorre tuttavia precisare che l'applicazione del paradigma "nuovi committenti" è avvenuta in Italia e in Francia secondo modalità differenti, dettate da differenti ragioni culturali. In Francia, infatti, Nouveaux Commantidaires è stata incorporata nella Fondation de France, che ha assunto un ruolo accentratore. La Fondazione Olivetti in Italia, invece, opera come acceleratore di istanze di vario genere, con un approccio taylor-made dettato dalla specificità e dalla numerosità dei contesti italiani. Qui, gli interlocutori interessati al programma ricorrono a modalità organizzative anticamente radicate sul territorio come l'associazionismo e il volontarismo della società civile. I committenti italiani sono singoli individui, associazioni, personale degli ospedali, delle carceri o di un'azienda.

Seppur con le dovute differenze, i due programmi condividono la forza di un modus operandi del tutto innovativo. La procedura di Nouveaux Commanditaires e di Nuovi Committenti si basa sull'interazione di tre attori: il committente, il mediatore culturale e l'artista. La vera innovazione del modello consiste effettivamente nella definizione della nuova figura del mediatore. Si tratta di una figura dalla professionalità trasversale, esperto di arte contemporanea ma il cui «expertise è soprattutto un saper fare»[161]. Egli ha il compito di individuare i cittadini-committenti e aiutarli a esprimere la propria domanda in termini di committenza artistica. Si tratta di un lavoro, per l'appunto, di mediazione e negoziazione tra artista e cittadini, con lo scopo di instaurare un legame tra le parti coinvolte. Il mediatore, una volta compresa la committenza, prepara un documento di intenti per mettere a punto la natura dell'opera da creare e, sulla base di questo, individua un artista cui commissionare l'opera. Il mediatore segue tutte le fasi del processo e favorisce il confronto tra artisti e cittadini, giacché a questi ultimi spetta di approvare il progetto proposto dall'artista. Per questo motivo, è fondamentale

[161] *Cit. Ibidem*, p. 14

che questa figura sia indipendente, dovendo assurgere a ruolo di arbitro tra le parti in causa[162]. È proprio attraverso la gestione di questa concertazione che si viene a creare un'opera d'arte con un valore d'uso. Per quanto concerne gli aspetti finanziari, il modello francese prevede che sia il mediatore a reperire i fondi necessari per la realizzazione del progetto, mentre quello italiano che il mediatore coadiuvi i committenti nella ricerca delle risorse. In entrambi i casi, l'esperienza dimostra che questi progetti riescono a mobilitare risorse economiche consistenti, che non hanno a oggetto unicamente la cultura intesa in modo tradizionale, poiché i progetti offrono soluzioni a questioni che le amministrazioni locali più avvedute già si pongono, come la riqualificazione urbana, che sono quindi sostenibili. Per questo motivo, la Fondazione Olivetti, ad esempio, pone tra i suoi più importanti compiti, cosa che ricade anche sui mediatori, la sensibilizzazione delle amministrazioni locali per attivare una progettazione comune. In conclusione, l'ambizione di questo innovativo paradigma per una progettazione partecipata, è favorire la creazione contemporanea di opere d'arte pubblica durature, attraverso quella che si potrebbe definire una rivelazione delle preferenze della comunità, cioè con un'iniziativa che parta dal basso, dal particolare al generale. Le azioni dei programmi sono soprattutto di piccole dimensioni, ma hanno l'ambizione non semplicemente di risolvere i problemi pratici degli spazi pubblici, cercando, piuttosto, di «inserire nella quotidianità una dimensione estetica "alta"»[163].

2.2 Ingredienti per il successo?

In un'epoca in cui le città, specialmente quelle di maggiori dimensioni, hanno ormai perso la "centralità industriale" per effetto del declino del modello fordista, la "centralità culturale" assume un'importanza non più ignorabile. Tra centri e periferie non c'è più scambio di merci e beni tangibili: lo sviluppo urbano è via via sempre più diffusamente incentrato su politiche di valorizzazione e

[162] *Cfr*. http://www.nouveauxcommanditaires.eu/fr/26/le-m%C3%A9diateur

[163] *Cit*. Gennari Santori F. e Pietromarchi B., *Nuovi Committenti. Un programma per la produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico*, in a.titolo (a cura di) *Un programma per la produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico. Mirafiori Nord*, Sosella Editore, Roma, 2004, p. 15.

produzione di cultura, «per definizione effimera e intangibile»[164]. E in effetti, si deve ricordare che le città, nella storia, hanno solo recentemente assunto quel ruolo di protagoniste della produzione industriale. La loro vocazione primitiva è, infatti, essere centri di incontro, trasmissione e produzione di messaggi, in cui è localizzata la struttura istituzionale e culturale. Per queste motivazioni, oggi, la cultura tra arte pubblica, creazione, valorizzazione, si fa sempre più motore dell'economia della città stessa[165] . Landry et al.[166] hanno individuato le caratteristiche della città di successo. Il contesto da cui muovono è proprio quello della fine del modello urbano britannico[167] incentrato sull'industria, in cui il problema principale era mantenere in vita città che altrimenti sarebbero andate incontro a un degrado incontrollabile e assicurato. L'espressione culturale è l'unico fattore che permette alla città, e alla sua cittadinanza, di cogliere l'opportunità di forgiare la realtà circostante e il risultato di questa consapevolezza si riscontra nell'interesse per le arti e la cultura in senso più ampio dimostrato dalle politiche di urban renewal. Ecco, dunque, i fattori chiave di un uso riuscito delle arti nei progetti di rigenerazione urbana[168] individuati da Landry et al., che possono essere applicati, a parere di chi scrive, a tutti gli interventi di rigenerazione, non necessariamente basati sull'arte:

- Leadership. Coraggio, entusiasmo e determinazione sono le qualità riscontrate nella maggior parte delle driving force. Anche se questo ruolo è tradizionalmente detenuto dalle autorità politiche capaci di offrire una visione locale condivisibile, nella maggior parte dei casi studiati, le forze trainanti dei progetti di successo derivavano da persone ordinarie. Gli autori sintetizzano che ognuno può essere una driving force.

---

[164]*Cit*. Valentino P.A., *Politiche di rete e scelte strategiche delle città*, in Economia della cultura, anno XVI, 2006, n. 4., Il Mulino, Bologna, 2006, p. 491.
[165]*Cfr. Ivi.*
[166] *Cfr*. Landry C., Greene L., Matarasso F., Bianchini F., *The art of regeneration: urban renewal through cultural activity. A Comedia Report*, Demos, 1996, pp. 1-7.
[167]Ma il ragionamento può essere applicato con successo non solo alle città inglesi, si pensi, tra tutte, a Bilbao.
[168] *Cfr. Ivi*.

- Identity e distinctiveness. Il concetto di identità riguarda la capacità di creare un tratto distintivo non imitativo, capace di descrivere la natura unica della città e dei suoi abitanti. L'identità di un luogo coglie e rafforza ciò che c'è di speciale nelle situazioni e, per rafforzarla, occorrono attenzione per i dettagli, cura e affetto. Quando si toccano queste leve, gli interventi culture-driven acquistano distinctiveness, diventano cioè simbolo della cultura identitaria locale per attivare anche processi di marketing territoriale. Gli autori individuano però il rischio che il senso più concreto e verace dell'identità locale possa essere travisato e che sia strumentalizzato in modo superficiale per scopi ben lontani dalla rigenerazione urbana e culturale.
- Local strenghts. Ogni città possiede un suo potenziale, sia esso geografico, storico, intangibile, recente o antico. Il punto di partenza iniziale per qualsiasi programma di rigenerazione incentrata sulle arti deve necessariamente essere una caratteristica locale preesistente.
- Turning weakness into strenght. Gli schemi progettuali di maggior successo sono quelli capaci di trovare un potenziale laddove apparentemente giace una difficoltà. Un esempio che portano gli autori dello studio sono progetti che prevedono l'utilizzo di edifici o, più in generale, luoghi malmessi o abbandonati che possono apparire inappropriati. In questo senso, la presenza di artisti o progetti artistico-culturali può interrompere il ciclo del declino e dare slancio a situazioni di degrado.
- Going beyond corporate style. Spesso l'influenza del gusto e delle mode scavalca i confini nazionali. Le attività di rigenerazione o arredo urbano, a causa della globalizzazione del gusto, corrono il rischio di innovare aderendo, più o meno consciamente, a schemi seriali, commerciali, ripetitivi. Questo snodo appare vero soprattutto per quanto riguarda l'arredo urbano. Un esempio apportato dagli autori si riferisce alle panchine e ai bidoni delle strade delle città britanniche che, negli anni Novanta, cominciarono a essere rimpiazzate con esemplari alla moda. La conseguenza fu che in tutte le città si ritrovarono gli stessi arredi urbani. Questo tipo di interventi ha più valore se, invece, si utilizzano materiali,

stili e approcci strettamente legati al luogo, non internazionalmente convenzionali e non commerciali[169].

Queste cinque leve, così descritte in modo molto pragmatico dagli autori, conducono il filo del ragionamento a osservare che i modelli precedentemente descritti di "nuova committenza" rispondono con una certa puntualità a questo schema vincente proposto dallo studio citato. Riprenderò tuttavia questa argomentazione alla fine del capitolo. Prima di giungere a eventuali conclusioni, ritengo sia necessario apportare ulteriori prove dell'esercizio sulla ricerca di una "ricetta" per il successo dei progetti di rigenerazione urbana attraverso l'arte. Bovaird[170] individua una gerarchia di obiettivi del contributo dell'arte pubblica alla rigenerazione. Sebbene Detheridge pensi che tali obiettivi «non brillino per fantasia»[171], l'autore precisa che non si tratta della proposizione definitiva di un modello, quanto più di un set di ipotesi, che aspettano di essere discusse dalla comunità scientifica e semmai confermate o smentite dalla pratica. D'altra parte, ancora Detheridge conclude che la progettazione culturale necessita di uno spazio di azione ampio, che tocchi anche la pianificazione del territorio e lo sviluppo economico. L'autrice lamenta l'"assenza" di una riflessione interna al mondo dell'arte nel dibattito sul ruolo dell'arte nella progettualità sociale e culturale, che viene ad essere sopperita dalle voci di altre discipline, quali, tra le varie, l'economia. Tornando agli obiettivi di Bovaird, egli afferma che il principale intento della rigenerazione urbana consiste nel migliorare il livello di benessere dei residenti e dei lavoratori della città. Da questo primo grande obiettivo, ne discendono altri[172]: l'aumento del reddito totale generato nella città; l'aumento della

---

[169] Questo fattore appare, in effetti, strettamente legato allo snodo delle forze locali. Tutti i processi di rigenerazione, e lo dice la parola stessa, partono da una realtà esistente la cui vitalità ha bisogno di essere attivata nuovamente.

[170] *Cfr.* Bovaird T., *Public Art in Urban Regeneration: an economic assessment*, in Ramesar A. (a cura di) *Urban Regeneration, a challenge for Public Art*, Barcellona, Universidad de Barcelona, 1997.

[171] *Cfr* Detheridge A., *Una sfida per l'arte:la rigenerazione urbana negli spazi critici della città*, in Economia della Cultura, anno XXIV, 2014, n.1, Il Mulino, Bologna, p. 56.

[172] Da questo secondo livello di obiettivi Bovaird fa discendere un terzo livello, che può essere interpretato come una specializzazione ulteriore del secondo. Se ne fa menzione in tabella. Per un

coesione sociale; il miglioramento dell'immagine della città nei processi decisionali nazionali; il miglioramento dell'immagine della città come centro di cultura.

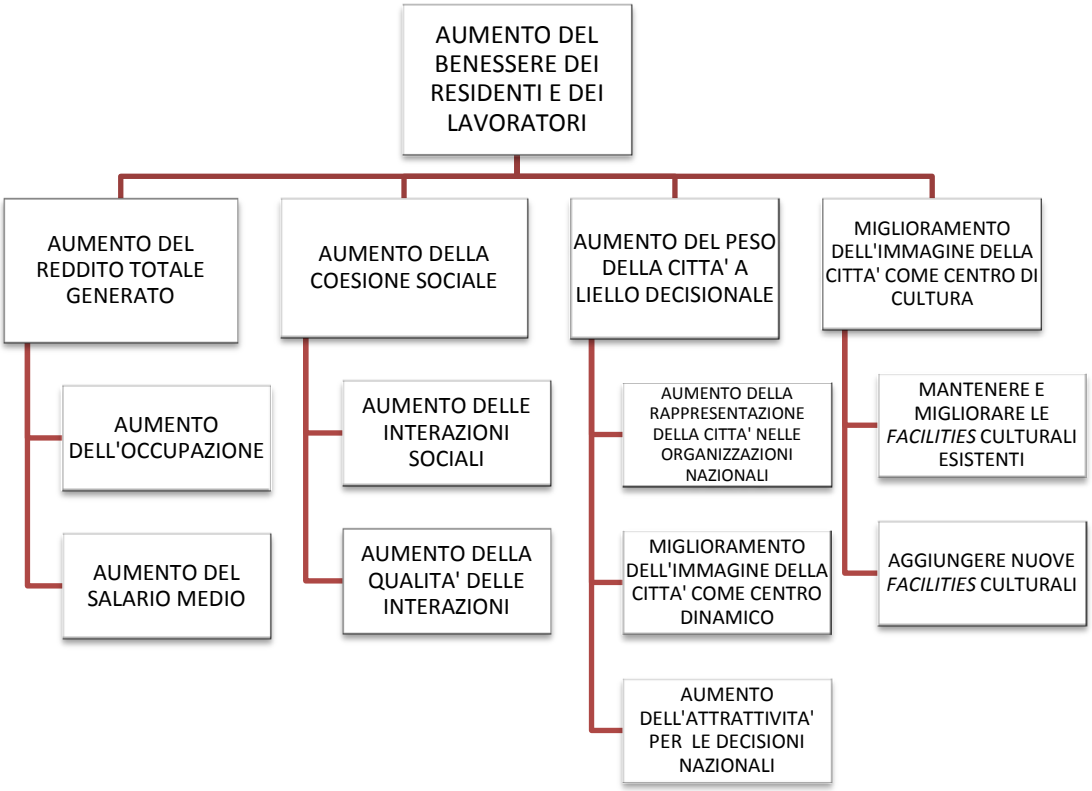


Tabella 1- Gli obiettivi del contributo dell'arte pubblica al livello di qualità di vita urbana

Al di là di una analisi dettagliata degli obiettivi (di cui si riporta una schematizzazione essenziale in Tabella 1), che finirebbe per essere fuorviante in questo discorso, l'aspetto più interessante dell'osservazione di Bovaird sta nelle conclusione cui giunge[173]. La struttura propone un framework in grado di individuare i benefici per i cittadini e allo stesso tempo di fare emergere le criticità

approfondimento, *Cfr*. Bovaird T., *Public Art in Urban Regeneration: an economic assessment*, in Ramesar A. (a cura di) *Urban Regeneration, a challenge for Public Art*, Barcellona, Universidad de Barcelona, 1997.

[173] Considerando soprattutto che l'autore giungeva a tali conclusioni quasi un ventennio fa.

e i potenziali conflitti tra gli stakeholder. Dopo aver incasellato gli obiettivi della rigenerazione urbana in uno schema apparentemente rigido, o comunque poco dinamico, l'autore spiega che la chiave per la progettazione culturale sta nel considerare gli obiettivi (e il loro raggiungimento) nel complesso. La gerarchia non è, quindi, fissa come appare, ma, secondo Bovaird, resta comunque fondamentale che la progettazione abbia chiari gli obiettivi e il modo in cui raggiungerli. In particolare, l'autore giunge a una conclusione analoga a quella di Detheridge concernente l'imprescindibilità dell'arte pubblica da una progettazione più ampia e interdisciplinare, perché l'impatto positivo non deriva da singoli componenti del patrimonio culturale, bensì dal complesso di asset e facilities riconducibili ad esso e che fanno parte del più esteso progetto di rigenerazione urbana. Un altro contributo nella ricerca di una "ricetta" per il successo deriva da Hall e Robertson, i quali, nell'ambito della capacità della public art di contribuire al senso di comunità, riportano che, secondo alcuni, i quattro valori fondamentali per lo sviluppo di una comunità sono: storia condivisa, identità, bisogni e aspirazioni[174]. Nell'ampia cornice della ricerca di una possibile ricetta per il successo dei progetti di arte pubblica a sostegno della rigenerazione urbana, è interessante, anche, tenere in considerazione quanto affermato da Grandi[175]. La sua indagine si incastona in un più ampio discorso sulle città creative e il ruolo della cultura nel processo di sviluppo urbano. Grandi evidenzia alcuni pre-requisiti per implementare con efficacia progetti di città creative, utili anche per un ragionamento più specifico, quale il nostro:

- La presenza di istituzioni, risorse culturali, patrimoni storici, artistici, ambientali e infrastrutture per il tempo libero e, anche, presenza di capitale

[174] *Cfr*. Hall T. e Robertson I., *Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates*, Landscape Research, 2001, vol. 26, n. 1, p. 10.

[175] *Cfr*. Grandi R., *Le città creative*, in Il Mulino, Rivista bimestrale di cultura e di politica, nov-dic 2010, n.6, pp. 1037-1044. Occorre precisare che Grandi non parla solo di rigenerazione urbana, ma include questa prospettiva nel più ampio discorso sullo sviluppo sociale delle città verso il modello di "città creative".

culturale, sociale e finanziario[176] agevolano lo sviluppo di un ambiente "creativo";

- La capacità della città di dare vita a infrastrutture urbane capaci di attirare quella che Florida[177] definiva la "classe creativa";
- La presenza simultanea di culture e stili di vita differenti che generino un contesto di tolleranza sociale e di apertura verso gli stimoli provenienti dall'esterno;
- La diffusione di processi di innovazione organizzativa a vari livelli della città, che contrastino la stratificazione di azioni abitudinarie soprattutto da parte dell'amministrazione pubblica;
- La presenza di reti che facilitino flussi e relazioni tra gli attori sociali creativi coinvolti.

Grandi afferma che le città che hanno preferito uno sviluppo fondato su questo modello hanno ottenuto, da una parte, dei vantaggi a livello economico, sociale e culturale, ma, dall'altra, sono andate incontro ad alcuni rischi tra cui processi di gentrificazione negativa[178]. In effetti, appare improbabile che una città rispecchi una situazione di partenza come quella descritta dai punti appena elencati.

---

[176] Prossimità, accessibilità, circolazione, interscambio di conoscenze, idee, professionalità, sia a livello informale che a livello formale (università, centri di ricerca, istituti di formazione e finanziari).

[177] Florida, come è noto, elabora il concetto di classe creativa: persone che condividono un certo *ethos* creativo che valorizza la creatività, l'individualità, la differenza e il merito, che sono impegnate della soluzione di problematiche complesse, i cui indicatori includono le famose "tre T": talento, tecnologia e tolleranza. *Cfr*. Florida R., *L'ascesa della nuova classe creativa*, Mondadori, Milano, 2003.

[178] Questo fenomeno avviene, spiega Grandi, quando le città mettono in pratica processi di rigenerazione territoriale volta ad attirare capitale umano dall'esterno, attraverso politiche di investimento immobiliare e la costruzione di quartieri creativi in zone degradate sia centrali che periferiche. Il processo generalmente si innesca grazie all'insediamento di residenti, giovani artisti e studenti a basso reddito. Il quartiere si rigenera a livello culturale inizialmente in maniera spontanea per la densità di residenti "creativi". Il processo di crescita progredisce di pari passo con l'aumento del valore urbanistico e commerciale fino ad una soglia di massimo, in corrispondenza della quale l'area verrà sottoposta ad una ristrutturazione che la renderà un quartiere alla moda. Il conseguente e inevitabile aumento dei prezzi decreterà l'espulsione di quei creativi e dei vecchi residenti che hanno lanciato il quartiere con definitiva perdita di valore culturale, artistico e creativo della zona. *Cfr* Grandi R., *Le città creative*, in *Il Mulino*, Rivista bimestrale di cultura e di politica, nov-dic 2010, n.6, pp. 1042.

Ci si potrebbe addirittura chiedere se una città che disponga di tutti questi requisiti, abbia effettivamente bisogno di interventi massicci. Una città ricca delle risorse culturali, artistiche, ambientali, umane descritte al primo punto potrebbe non disporre di processi di innovazione organizzativa, oppure una zona in cui sono concentrate le menti creative potrebbe non essere ricca di patrimonio artistico o ambientale. In definitiva, di fronte ad una schematizzazione di questo tipo occorre, ancora una volta, avere un approccio "morbido" e considerare che si tratta di una semplificazione utile e necessaria nell'ottica di una valutazione complessiva della situazione di partenza. Il risvolto più forte di questa argomentazione potrebbe, secondo il parere di chi scrive, facilitare un ragionamento sugli attori deputati a innescare dinamiche virtuose di rigenerazione urbana guidata dall'arte. Nel primo paragrafo di questo capitolo si sono descritti i modelli di politiche che le istituzioni, in particolar modo quelle pubbliche, possono intraprendere per innescare cortocircuiti positivi sul territorio e sulle persone che lo abitano e lo frequentano e nel secondo ho portato come esempi di nuovi modelli di gestione dell'arte pubblica due fondazioni private. In questo paragrafo ho, invece, passato in rassegna alcune proposte di successo fatte dalla comunità scientifica. Ora occorre mettere insieme i ragionamenti affrontati fin qui e lasciare spazio ad alcune deduzioni cui sono giunti molti autori consultati. Bodo, Da Milano e Mascheroni[179] ritengono che un ripensamento radicale del modo in cui le politiche culturali sono condotte sia sempre più necessario, ma affermano anche che un rischio che le istituzioni pubbliche stanno correndo è che questo, seppur auspicato, cambiamento sia in finale determinato da fattori esterni (come il crescente ibridismo culturale o il cambio di paradigma del consumo, sempre più dettato dalle applicazioni del web 2.0) e non da un mutamento di prospettiva maturato dall'interno. Partendo dall'evidenziazione di questo rischio, le autrici distinguono gli interventi di rigenerazione guidati dalla cultura e dalle arti in "azioni" e "programmi". Quando un progetto è perpetrato da un ente non istituzionale, esso manca di continuità, anche se efficace e ben condotto. Si dovrà, dunque, parlare di "azione" o "evento" ed è proprio per evitare questa criticità che le autrici sottolineano l'importanza del

[179] *Cfr*. Bodo S., Da Milano C., Mascheroni S. (a cura di), *Periferie, cultura e inclusione sociale*, Collana Quaderni dell'Osservatorio n.1, Fondazione Cariplo, 2009, p. 11-12.

coinvolgimento di istituzioni pubbliche, in grado di offrire una certa sicurezza, anche finanziaria[180] ai progetti, che a questo punto saranno definiti a buon diritto "programmi" e agiranno sulle tematiche aperte in modo sistematico. Trimarchi[181] sostiene che la ricetta per le politiche di sviluppo urbano guidato dall'arte e dalla cultura è complessa, ma, allo stesso tempo, ha bisogno di un «impianto comune, che passa attraverso i meccanismi del coinvolgimento e della partecipazione della comunità residente, e dunque dell'accrescimento della capacitazione individuale e collettiva rispetto alla cultura come tratto identitario del territorio urbano nella sua composita interezza»[182]. Sia che agiscano in aree periferiche, sia che abbiano a che fare con la rigenerazione del centro cittadino, politiche efficaci sono quelle che si rendono capaci di dialogare sui metodi e sui contenuti, un dialogo che si fondi sulla centralità dell'arte come sintomo e schema di un esteso benessere della comunità. Un tipo di iniziativa efficace, sostiene l'autore, potrebbe essere concepito sulla base di quello che il luogo in cui si agisce ha da offrire in termini di patrimonio artistico, senza ossessioni cronologiche e misurando i progetti caso per caso. Si tratta di elaborare strategie che facciano un uso "contemporaneo" dell'arte, cioè restituire alla comunità di riferimento la propria identità territoriale, mettendo al centro del progetto il servizio (come quel "valore d'uso" di cui parlava Hers[183]) che esso deve offrire al suo "pubblico", cioè un'opportunità di crescita del benessere. Questa strategia può combinare politiche discendenti da soggetti pubblici con progetti a iniziativa privata, secondo schemi capaci di realizzare un'efficace governance territoriale, che dipende dalla cooperazione interistituzionale o intergiurisdizionale. Ancora un'altra prospettiva è offerta da Detheridge[184], nell'ambito della rigenerazione urbana. La studiosa constata che spesso questo tipo di progetti prende in considerazione solo un lato degli interessi economici sollevati, che

---

[180] *Cfr*. Trimarchi M. *Urbs et civitas*, in De Biase (a cura di) *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement*, Franco Angeli, Milano, 2014, pp. 138-150.

[181] *Cfr,* Trimarchi M., *Hic sunt leones? Periferie cognitive e politiche urbane*, in Eccom/Compagnia di San Paolo, *Patrimonio e attività culturali nei processi di riqualificazione urbana*, Roma, 2006, pp. 4-7.

[182] *Cit*. *Ibidem*, p. 6.

[183] *Cfr. La Eondation de France, La Fondazione Adriano Olivetti* e *Nouveaux Commanditaires e Nuovi Committenti* in questo stesso capitolo.

[184] *Cfr*. Detheridge A., *Una sfida per l'arte:la rigenerazione urbana negli spazi critici della città*, in Economia della Cultura, anno XXIV, 2014, n.1, Il Mulino, Bologna, pp. 51-61.

solitamente è quello delle speculazioni edilizie. È fondamentale, invece, considerare che anche il "territorio" sia uno stakeholder, che ha, anzi, il principale interesse nel progetto. Un ostacolo è che l'azione pubblica in questi processi riesce a malapena a svolgere funzioni che l'autrice definisce «classiche»[185] applicando schemi rigidi a situazioni in continua trasformazione e dagli esiti imprevedibili. Detheridge suggerisce un approccio diverso, che includa sia la vocazione dei luoghi su cui i progetti intendono agire, sia le pratiche, le attività, cioè in generale tutti i processi, che intraprendono ogni giorno i cittadini della comunità. I progetti di rigenerazione dovrebbero cercare, dunque, di catturare le abitudini e i comportamenti di tutte le persone coinvolte con il luogo in questione: residenti, ma anche frequentatori non residenti[186]. Secondo Detheridge, questo approccio permetterebbe la scoperta di nuovi intenti e nuovi modi di abitare lo spazio urbano, facilitando l'apertura della progettazione urbana alla comprensione della possibilità che i processi da essa innescati si sviluppino verso direzioni che i pianificatori non avevano propriamente previsto. Ancora una volta, una conclusione teorica rimanda a una prassi già praticata dal modello francese-italiano della "nuova committenza". Ponzini[187], d'altro canto, fornisce un resoconto sintetico dei possibili effetti paradossali delle politiche culturali pubbliche. In estrema sintesi, l'autore rileva che difficilmente le politiche culturali rispettano logiche razionali e il loro processo non è sempre coerente e lineare rispetto agli obiettivi prestabiliti[188]. La giustificazione di questo tipo di comportamento risiede nella cosiddetta rilevanza simbolica delle politiche pubbliche, ossia la loro capacità

---

[185] *Cit*. *Ibidem*, p. 55. Torna in mente il caso di Merz a Torino, per il quale la necessità di applicare una legge troppo schematica ha inficiato il successo del progetto.

[186] Le aree urbane contemporanee stanno vivendo un processo di trasformazione continua, investite da tre macro-processi: l'abolizione dei limiti urbani con conseguente creazione di "terre sconfinate", i fenomeni legati alla cultura di massa e all'industria culturale che contribuiscono a profonde mutazioni a livello di governo e di rappresentazione condivisa della realtà sociale e, infine, la nascita di "*Non Resident Population*", cioè cittadini che detengono un certo interesse nei confronti di un territorio urbano in forza non della residenza, ma, ad esempio, del lavoro (pendolari). *Cfr*. Trimarchi M Auregli A., Taormina A. (a cura di), *Il valore della cultura per la crescita di Bologna*, Bologna Piano Strategico Metropolitano, Tavolo conoscenza educazione e cultura, 2013, p. 6.

[187] *Cfr*. Ponzini D., *Politiche per strutture culturali: paradossi e prospettive,* in Economia della Cultura, anno XVI, 2006, n. 4, Il Mulino, Bologna, pp. 475-483.

[188] *Cfr*. Con quanto riportato poche righe sopra in merito all'opinione di Detheridge.

di «sollecitare significati socialmente condivisi, di evocare e suscitare l'attenzione pubblica e mediatica, per orientare le future azioni di un network decisionale, anche in assenza di un programma d'azione razionale ed esplicitamente assunto da parte degli attori coinvolti»[189]. Non sempre le politiche pubbliche osservano comportamenti volti al raggiungimento di obiettivi materiali, come un ritorno economico, prediligendo un ritorno in termini simbolici[190]. Muovendo dalla chiara assunzione che arte e cultura inducono esternalità positive (economiche, ambientali e sociali), Ponzini rileva alcuni rischi in cui potrebbero incorrere le politiche pubbliche. I progetti di rigenerazione urbana e valorizzazione immobiliare attraggono risorse e obiettivi di attori pubblici, privati e non profit. Se il progetto fallisce a causa di un'errata programmazione culturale e finanziaria, sul lungo periodo si potrebbe manifestare il paradosso dell'affievolimento dell'attività artistico-culturale beneficiaria dell'investimento, con inevitabili ricadute sul valore immobiliare della zona. Nel lungo periodo, quindi, potrebbe esserci un rovesciamento degli effetti dei progetti rispetto a quanto previsto in partenza dagli attori. Se, d'altra parte, sul medio periodo, operazioni di questo tipo ottengono un buon successo, non è comunque scongiurata la probabilità di un altro paradosso. Il rischio, in questo caso, è che siano aggiunte, su questa fase, risorse di vario tipo per cavalcare l'onda del successo, distogliendo risorse preziose da altre politiche complementari e interconnesse con quella culturale. La prospettiva offerta da Ponzini muove dalla constatazione che un sempre maggior numero di privati si affaccia nel campo delle politiche culturali e che questo faccia nascere l'esigenza di un ripensamento della progettazione, in direzione di un network di attori sia pubblici sia privati interessati alla coorte di esternalità positive offerte dall'arte e dalla cultura. Un possibile intervento risolutivo potrebbe essere, suggerisce in conclusione Ponzini, l'integrazione delle politiche culturali ai progetti di trasformazione territoriale, con una strategia di promozione di «contesti locali con

[189] *Cit*. Ponzini D., *Politiche per strutture culturali: paradossi e prospettive,* in Economia della Cultura, anno XVI, 2006, n. 4, Il Mulino, Bologna, p. 477.

[190] Ad esempio, un attore politico potrebbe voler rispondere alle aspettative dell'elettorato oppure a un ritorno in termini consenso e di visibilità, un attore privato potrebbe cercare ritorni pubblicitari che manifesteranno ritorni economici o finanziari successivi. In generale, la rete degli attori potrebbe investire in politiche a connotazione simbolica preparatori a flussi economico-materiali successivi. *Cfr*. *Ibidem*, p. 478.

buone dotazioni urbane di base»[191] tramite il sostegno delle attività culturali e del patrimonio artistico. Collateralmente, l'autore ipotizza che si potrebbero sperimentare, a livello fiscale, meccanismi perequativi e compensativi per destinare alla gestione e valorizzazione delle strutture culturali una parte delle risorse generate dalla trasformazione territoriale.

Quello che emerge da queste considerazioni è che il sostegno della pubblica amministrazione appare essere un ingrediente fondamentale per l'efficacia dei progetti di rigenerazione urbana, territoriale, culturale guidata dall'arte. Allo stesso tempo, però, non si può più considerare che il comparto pubblico sia l'unico attore della scena della progettazione, tanto più in un momento storico in cui il settore privato dimostra, con interessanti e sempre più numerosi fermenti, un crescente interesse per le politiche e le attività culturali. Occorre, allora, capire quali sono davvero le possibilità dell'azione pubblica in Italia.

2.3 Verso una governance partecipata

2.3.1 Nuovi ruoli e nuovi attori

La comunità scientifica è regolarmente attiva nel dibattito sull'ampio tema della rigenerazione urbana guidata da interventi artistici e culturali. Sebbene gli studiosi provengano da discipline eterogenee, in conformità con le caratteristiche marcatamente interdisciplinari dell'argomento, essi giungono diffusamente a conclusioni analoghe. Il segnale forte emerso fin qui è che l'arte pubblica, avendo smesso di essere uno strumento di controllo dell'opinione attraverso procedure estetizzanti o politicizzanti[192], è legittimata dall'azione pubblica per scopi nuovi, giacché è opinione consolidata che l'arte e le attività culturali in senso più ampio contribuiscano positivamente allo sviluppo. I benefici possono essere distinti in tre

[191] *Cit*. *Ibidem*, p. 480.

[192] Concetti che influenzano questo ragionamento si ritrovano anche in Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936.

categorie[193]: sul piano fisico (recupero degli spazi, conservazione del patrimonio), sul piano economico (sviluppo del turismo e dell'economia connessa, sviluppo dell'occupazione, produzione di saperi e conoscenze), su quello sociale (formazione e consolidamento delle identità e della coesione). I progetti di sviluppo sociale, territoriale ed economico guidati dalle arti, per generare le esternalità positive sperate, hanno bisogno di rispettare istanze non più unicamente dettate dallo Stato, nell'accezione tradizionale e superata di arte pubblica. Coinvolti da questi processi sono, infatti, i cittadini residenti e non, le imprese, tutte le realtà economico-sociali che insistono sul territorio (imprese profit e non profit, associazioni, etc.) [194]. D'altro canto, non è possibile neanche escludere la pubblica amministrazione dalla progettazione e riprogettazione, non solo perché essa dà forza ai progetti, in quanto ente istituzionale, garantendo continuità e qualità delle azioni, oltre che a fornire, molto spesso, monitoraggio e valutazione dei risultati. L'azione pubblica nella rigenerazione urbana o nei progetti di arte pubblica è necessaria già per il semplice fatto che tutti questi programmi agiscono sullo spazio pubblico. Per quanto riguarda il finanziamento, invece, se è vero che i fondi pubblici sono sempre meno consistenti, c'è anche chi suggerisce nuovi metodi di sostegno, come le forme di incentivazione in-kind, come la fornitura di infrastrutture informative, comunicative o di analisi (immateriali), di tecnologie

[193] *Cfr*. Greffe X., *La mobilisation des actifs culturels de la France: de l'attractivité culturelle du territoire…à la Nation culturellement creative*, Rapport de Sythese sur l'attractivité culturelle, Document de travail du DEPS, n. 1270, 2006, www2.culture.gouv.fr/deps/

[194] Come riporta Granovetter, il network di relazioni che si instaurano nella dimensione locale, cioè la struttura sociale della realtà imprenditoriale di un territorio, esercita un rilevante impatto sui risultati delle stesse imprese, agevolando e migliorando la qualità degli scambi di informazioni, capitale sociale. Questo dimostra che è basilare avere chiara l'importanza, a livello sociale, dell'interazione tra economia e aspetti non economici. Quindi l'azione pubblica può giocare un ruolo importante sia per quanto riguarda l'agevolazione del conseguimento di risultati ad alto livello qualitativo (performance economiche della rete imprenditoriale locale, attraverso ad esempio la "fornitura" di studenti e professionisti capaci, o attraverso la regolamentazione della competizione e della proprietà intellettuale), sia perché, a monte di tutte queste dinamiche, la rete imprenditoriale ha degli interessi nei confronti della crescita intellettuale della società di riferimento, che la rendono a buon diritto un rilevante interlocutore assieme ai cittadini privati o in generale ai *city users* .*Cfr*, Granovetter M., *The impacto of social structure on economic outcomes*, in Journal of Economics Perspectives, vol. 19, n.1, 2005.

innovative, di scambi internazionali[195]. La conseguenza di questa sostanziale modificazione del modo in cui prendono vita progetti di rigenerazione urbana, di cui è fondamentale prendere atto, è che anche gli attori delle politiche culturali sono cambiati. In una situazione in cui i finanziamenti pubblici non riescono a fornire sicurezza e continuità finanziarie e sono introdotti, anzi, principi di sostenibilità e pareggio nella progettazione di budget dei progetti, il ruolo dell'azione pubblica è da ridisegnare. Può essere importante considerare il coinvolgimento di quelle imprese private legate al territorio che dimostrano di volersi impegnare in cause di qualificazione territoriale ed è anche con questo nuovo assetto di finanziamento che il comparto pubblico è chiamato a interfacciarsi. Come si apprende dalle pratiche della nuova committenza, un buon progetto non può prescindere dall'ascolto della cittadinanza, che è committente in quanto è contemporaneamente conoscitore del territorio e fruitore del prodotto della progettazione. L'elemento nuovo che compare nel contesto è proprio il ruolo emergente della nuova committenza. In che modo è possibile coniugare l'importanza di un'azione pubblica con la necessità di tenere in buona considerazione i cittadini privati?

2.3.2 Due scenari (fallimentari).

Di fronte all'esigenza di ripensare l'azione pubblica nell'intervento sul territorio con arte e attività culturali, può essere interessante intraprendere il ragionamento stilizzando, in prima istanza, due scenari alternativi ed estremi. Il primo modello operativo è una progettazione di tipo top down. In questo schema, si prevede che lo Stato e le amministrazioni locali si facciano carico dell'importanza di portare l'arte sul territorio, nell'obiettivo di innescare processi di crescita collettiva. Questo schema è fondato sulla concezione che l'azione pubblica debba affrontare il tema sempre dal lato dell'offerta. Le politiche adeguate a questo

[195] *Cfr*. Trimarchi M., *I mercati dell'arte contemporanea; preferenze individuali, azione pubblica e strategie private*, in De Luca M., Gennari Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M. (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato*, Sosella Editore, Roma, 2004, pp. 23-40.

scenario non interpellano i destinatari degli interventi e non introducono alcun tipo di dibattito. Si tratterà, infatti, di progetti "paracadutati" dalle sfere decisionali verso il territorio, che non necessariamente intercetteranno la sfera valoriale, emotiva e cognitiva dei destinatari, né terranno conto dei vincoli e delle caratteristiche determinate dalla forma urbis. Un rischio di questo tipo di approccio è connesso con la possibilità che l'azione dello Stato sconfini nello sfruttamento della propria posizione di rilievo per conseguire scopi che poco hanno a che fare con lo sviluppo culturale, che possono spaziare dalla strumentalizzazione della cultura per scopi commerciali, turistici, a quella per fini di promozione politiche o addirittura estetizzazione di governi poco democratici. L'assenza di dialogo, tuttavia, comporta anche assenza di collaborazione strategica con gli imprenditori del territorio cosicché la pubblica amministrazione, unico ente finanziatore, perderà interessanti occasioni di partnership e sponsorizzazioni. In definitiva, una progettazione avanzata con questo metodo rischia di generare una perdita sia finanziaria sia in termini di capitale sociale del territorio.

Il secondo scenario risulta di più complessa interpretazione. L'alternativa polarmente opposta al primo scenario descritto consiste in uno schema marcatamente bottom up in cui la pubblica amministrazione si rende totalmente neutrale, mantenendosi comunque ente finanziatore. In questa logica, lo strumento più adeguato sarà il bando per l'erogazione di fondi pubblici, i cui risultati saranno accettati supinamente senza giudizi di valore da parte della pubblica amministrazione. Ma questo schema rivela una robusta criticità di fondo. Se la strategia da una parte è volta proprio a eliminare l'eventualità di rigetto e opposizione da parte dell'opinione pubblica nei confronti dei progetti, passando il testimone proprio alla collettività, dall'altra parte si apre il complesso dibattito sulla fallibilità dell'opinione. Se è vero che non è corretto ignorare le espressioni di dissenso popolare perché indicative di dinamiche di condivisione e attribuzione del senso delle opere messe in pratica, è anche vero che interpretare ogni fenomeno di contestazione come il fallimento del progetto o della politica è assai azzardato. Come facciamo a fidarci del tutto dei processi di espressione del consenso? Siamo convinti che quello che i cittadini ritengono essere la soluzione migliore, sia effettivamente la soluzione migliore? Il fatto che un progetto sia inizialmente

contestato, non si può di certo considerare deficit di democrazia. Spesso, anzi, nei confronti delle opere pubbliche (non soltanto artistiche) grosse porzioni di società assumono un atteggiamento conservatore, ostile agli elementi di novità apportati dai progetti ma, dopo questa prima fase, l'opinione si ammorbidisce e diventa apprezzamento, capacità di attribuire un nuovo significato a un luogo arricchito di valori[196]. Dunque, anche il secondo scenario si rivela fallimentare. In primo luogo, poiché nessuna decisione è infallibile, dunque non si può sperare che una decisione non provochi mai un qualche tipo di dissenso, seppur minoritario. In secondo luogo, perché la dimostrazione di consenso o di dissenso non può essere correttamente utilizzata come metro di giudizio dell'attività pubblica, come facevano già intendere gli interrogativi proposti poche righe sopra. Concludendo, si riconosce che la direzione corretta è quella dal basso verso l'alto, dal generale al particolare, ma la strategia adeguata prevede necessariamente l'applicazione di una serie di "filtri" rispetto alla pratica esposta nel secondo scenario.

2.3.3 Programmazione circolare, inclusiva, partecipativa.

La riflessione finale cui giunge in modo diffuso tutta la letteratura consultata per questo lavoro, è l'auspicio del consolidamento di una prassi di progettazione inclusiva, che tenga davvero conto dell'elemento di novità nella realizzazione dei progetti di arte pubblica e rigenerazione urbana e nelle fasi creative, ovvero lo scambio tra committenti, pubblico, artisti. La letteratura concorda anche sull'identificazione del modello francese come pratica virtuosa. «Le strutture pubbliche della Francia sono state rapide a comprendere le nuove esigenze urbane, e un'istituzione come la Fondation de France ha elaborato una

[196] *Cfr*. Dal Pozzolo L., *L'impatto sociale che vorremmo*, in Economia della Cultura, anno XXV, 2015, n. 1, Il Mulino, Bologna, pp. 49-50. Vengono in mente le polemiche contrarie alla costruzione dell' Auditorium Parco della Musica o del Museo dell'Ara Pacis a Roma. Il tema della protesta "a caldo" nei confronti di opere appena costruite è chiaramente legato al tema della valutazione. Dare un forte peso alla dialettica intorno all'opera nel brevissimo e breve termine rischia di inficiare la valutazione dell'impatto, giacché l'apprezzamento valoriale e il processo di identificazione della comunità nella nuova opera fa parte dell'eredità di un progetto, che si manifesta nel lungo termine e in maniera poco netta.

politica forte, finanziata dalle istituzioni pubbliche per commissionare opere di arte pubblica esclusivamente su richiesta di una comunità o un gruppo di cittadini»[197]. L'esempio della Fondation de France, ripreso dalla Fondazione Adriano Olivetti, va in una promettente direzione di progettazione all'insegna della partecipazione. Giddens afferma che «nella modernità le pratiche sociali vengono costantemente esaminate e riformate alla luce dei nuovi dati acquisiti in merito a queste stesse pratiche»[198]. Questo concetto di sociologia può essere ben applicato ai processi di scelta pubblica. La riflessività invita al ragionamento consapevole sulla costruzione del sapere, favorendo la ricerca dei legami causali tra un evento e l'altro. Si tratta di una prassi consapevole della continuità e circolarità con cui le azioni si influenzano reciprocamente. In questo modo, è anche facilitato il continuo ripensamento, cioè una continua riflessione delle scelte sia teoriche sia pratiche, non determinato da insicurezza o incertezza, ma teso verso un processo di apprendimento e miglioramento continuo, per trasformare le ambiguità in risorse. Trasferendo il ragionamento sulla progettazione partecipata, si ipotizza uno scambio ininterrotto di informazioni, relazioni e decisioni tra tutti gli attori del processo. In questo senso, appare ora ancora più chiaro il motivo per cui i due scenari abbozzati sopra vadano considerati fallimentari. Negli ultimi anni, la progettazione integrata e partecipata è stata sostenuta dall'intervento pubblico per quanto concerne lo sviluppo del territorio e il primato si deve attribuire ancora una volta alla Francia. Qui, infatti, sono state create delle aree decisionali "intercomunali", denominate pays, grazie alle quali è stata favorita l'integrazione settoriale e territoriale delle politiche culturali, una contaminazione positiva tra contribuiti provenienti da diversi livelli decisionali e dai diversi attori del processo[199]. In Italia esistono alcuni

---

[197]*Cit*. Detheridge A., *Artisti e sfera pubblica*, in De Luca M., Gennari Santori F., Pietromarchi B., Trimarchi M. (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato*, Sosella Editore, Roma, 2004, p 111.

[198] *Cit*. Giddens A., *Le conseguenze della modernità*, il Mulino, Bologna, 1994

[199]*Cfr*. Valentino P.A., *Politiche di rete e scelte strategiche delle città*, in Economia della cultura, anno XVI, 2006, n. 4., Il Mulino, Bologna, 2006, pp. 485-497 e *Cfr*. Greffe X., *La mobilisation des actifs culturels de la France: de l'attractivité culturelle du territoire…à la Nation culturellement creative*, Rapport de Sythese sur l'attractivité culturelle, Document de travail du DEPS, n. 1270, 2006, www2.culture.gouv.fr/deps/

strumenti legislativi di programmazione negoziata[200] per le politiche di sviluppo territoriale, ma esse danno poca rilevanza alle risorse culturali come driver di sviluppo e, quand'anche se ne parli, esse sono considerate quasi unicamente dal punto di vista della conservazione, con fini principalmente legati allo sviluppo del turismo[201].

Prima di giungere alla conclusione, riporto in estrema sintesi i frutti dei ragionamenti affrontati finora. La rigenerazione urbana guidata dall'arte e dalle attività culturali in senso ampio rientra nel modello di sviluppo socioeconomico, in cui l'arte ha un ruolo "strumentale" al raggiungimento di obiettivi più ampi di carattere, per l'appunto, sociale ed economico. La distinzione tra modelli di sviluppo non è, tuttavia, così netta come potrebbe sembrare. I progetti di arte pubblica o di partecipazione ad attività artistiche agiscono in un'area delimitata dagli estremi teorici di sviluppo dell'accesso, socioeconomico e di inclusione sociale, che nella pratica coesistono. Il motivo per cui non si può riscontrare una politica culturale, sia essa promossa da enti pubblici o privati, che abbia come unica conseguenza il raggiungimento di un solo obiettivo, è che gli interventi in questione hanno impatti sfaccettati, talvolta imprevedibili e quasi sempre complessi. Un buon progetto presenta, inoltre, un elevato grado di specializzazione, è cioè creato su misura per un certo territorio, per una certa comunità, insomma per

[200] Gli strumenti operativi previsti dalla *Legge 23 dicembre 1996, n.662, art. 2, commi 203-222* sono: intesa istituzionale di programma; accordo di programma quadro; contratto d'area; contratto di programma; patto territoriale. È il patto territoriale quello con una maggiore diffusione nei processi di programmazione negoziata, essendo un accordo tra Enti Locali, parti sociali o altri soggetti sia pubblici sia privati che condividono specifici obiettivi legati allo sviluppo locale. Cfr. Castracane V., *La programmazione negoziata: definizioni e strumenti*, nel Notiziario/ 59-61, Ministero per i beni e le attività culturali – Ufficio studi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, XIV, 59-61/gennaio-dicembre, Roma, 1999.

[201] Torna in mente, in questo passaggio, la conclusione del già citato studio della Northumbia University, che attribuiva ai decisori delle politiche culturali la responsabilità di porre un'eccessiva enfasi su dati quantitativi come quelli di "ingresso" come unici indici di successo e non tenere in considerazione, invece, indicatori metodologici quali la progettazione partecipata, appunto, e il coinvolgimento delle comunità di riferimento. *Cfr*. Centre for Public Policy, University of Northumbria, *Report of a thematic study using transnational comparisons to analyse and identify cultural policies and programmes that contribute to preventing and reducing poverty and social exclusion*, rapporto di ricerca realizzato per la Commissione Europea - DG Occupazione e Affari Sociali, 2005.

una determinata situazione. La letteratura è concorde sull'affermare che l'elemento più importante della progettazione culturale è il coinvolgimento dei cittadini, perché sono destinatari primari degli interventi. La Francia è da considerare un esempio in questo, poiché ha saputo ascoltare per prima questo segnale. Non a caso, è proprio la Fondation de France che ha generato il modello di progettazione partecipata che molti studiosi considerano pionieristico e vincente. La Fondation lavora, come mandatario dell'azione pubblica di sostegno alla cultura e all'arte, a stretto contatto con finanziatori privati e, soprattutto, con quella che è stata definita la nuova committenza, cioè le comunità di cittadini che non sono più soltanto i primi fruitori e destinatari dell'opera, ma diventano a buon diritto i committenti, concertando insieme agli artisti il tipo di intervento artistico da porre in essere. La figura che emerge da questo ridisegno generale della prassi è il mediatore, una figura professionale articolata che ha il delicato compito di gestire il dialogo tra le parti. Il modello della progettazione partecipata sembra indicare una direzione promettente. Non potendo prescindere dall'importanza dell'azione pubblica, occorre, però, apportare una correzione al modello della nuova committenza e inserire l'attività delle amministrazioni pubbliche locali e statali. Quando e se questo meccanismo diventerà prassi, si potrà allora parlare non già di progettazione partecipata, ma di governance partecipata, in cui tutti gli attori del processo avranno modo di proporre, produrre, valutare e rivalutare, in un processo produttivo di continuo apprendimento. Si percepisce ora, che il tassello mancante nella dinamica sia il dialogo. Una volta che artisti, cittadini, imprese, Stato e mediatore sono stati chiamati a partecipare attivamente al processo, lo snodo fondamentale per la sua riuscita è permettere che gli attori dialoghino tra loro in modo continuo e diretto. Essi sono coinvolti a lavorare con modelli e schemi appartenenti a discipline lontane tra loro, in una inevitabile contaminazione di linguaggi e forme di intervento. Sorge allora un altro aspetto strettamente legato al problema del dialogo, cioè quello dell'interdisciplinarietà. L'arte pubblica, sia essa inserita o svincolata da progetti di rigenerazione territoriale, entra, già dalla fase aurorale di progettazione, a contatto con schemi cognitivi disparati e prosegue, nella sua fruizione, anche quando un valore d'uso gli è fornito attraverso la partecipazione in fase progettuale, a contaminarsi, semplicemente, con la vita di

tutti i giorni. Perciò i contributi di esperti in discipline estranee all'arte come economisti, urbanisti, sociologi, non possono essere ignorati. Dare un ruolo a figure intellettuali di provenienza disciplinare variegata potrebbe essere una soluzione anche in relazione al problema del consenso. Essi potrebbero, come avveniva in un passato recente, assumere un ruolo di rappresentazione e interpretazione dell'opinione popolare, filtrando e conferendo senso alle espressioni di consenso più disparate. Un risultato di "cittadinanza attiva", come questo, si configurerebbe in linea con le formule di progettazione partecipata che mi sono sembrate promettenti per il futuro dell'arte pubblica. In tale proposito è interessante un passo di Detheridge:

> «Per comprendere la natura del cambiamento oggi sarebbe necessario un paziente lavoro interdisciplinare tra economisti, urbanisti, antropologi e scienziati ambientali per ricostruire i legami di continuità, identificando chiaramente: il contesto in cui si opera e quello di riferimento; il rapporto tra le infrastrutture (e la loro eventuale assenza), frammentazione e dispersione; i macrotrend e i microprocessi, i flussi e le abitudini degli utenti delle metropoli; l'andamento del settore agricolo e la realtà della popolazione residuale rurale; la relazione tra l'abbandono di alcuni territori e l'invasione di altri; la realtà dei nuovi assetti economici e sociali e l'effetto a catena sui diversi immaginari individuali e collettivi, cioè come queste nuove realtà vengono percepite»[202].

Dovendo giungere a una conclusione, è bene ricordare che dialogo, interdisciplinarietà, scambio di informazioni a tutti i livelli della progettazione sono necessari. Questo, d'altronde, si configura come un accorgimento sensato per una varietà di settori, ma risulta attuale e basilare per il tema dell'arte pubblica a sostegno dello sviluppo territoriale e culturale. Si tratta, infatti, di un ambito delicato per almeno due aspetti, in qualche maniera reciproci, che si identificano con le due possibilità fallimentari proposte in precedenza in questo paragrafo, relativi alle due prospettive che lo Stato fornisca progetti artistici legati a uno sviluppo territoriale o attraverso una modalità top-down, o attraverso un approccio

[202] *Cit.* Detheridge A., *Una sfida per l'arte:la rigenerazione urbana negli spazi critici della città*, in Economia della Cultura, anno XXIV, 2014, n.1, Il Mulino, Bologna, p. 58.

marcatamente bottom-up. I due grossi rischi hanno a che fare, da un lato, con il fatto che il patrocinio pubblico di una cultura abbia impatti tanto forti, per via dei quali un controllo della democrazia risulta fondamentale al fine di evitare il collasso del sostegno pubblico oltre lo spazio della legittimità, e, dall'altro, con il fatto che affidare totalmente la scelta di come intervenire all'espressione diretta della volontà del popolo possa non essere una scelta sempre e del tutto efficiente. Per questo, è auspicabile un rapporto circolare tra quelli che ho definito i "nuovi" attori, teso al continuo apprendimento e miglioramento delle pratiche. In questa relazione, peraltro non del tutto inedita, anche alla luce delle esperienze brevemente riportate, ci si aspetta che siano coinvolte le figure dei cosiddetti intellettuali, cioè personalità variamente erudite e provenienti dai settori dell'arte, dell'economia, della filosofia, della sociologia, dell'urbanistica, in grado di interpretare il presente e comprendere e rielaborare, in maniera quanto più complessiva, la molteplicità, per genere, numero e provenienza, degli aspetti che i progetti di cultura e arte pubblica toccano sia nella fase della loro creazione che negli impatti che producono.

Capitolo 3

Sommario: 3.1 Introduzione al caso di studio; 3.1.1 Descrizione *dell'opera…; 3.1.2 …e della tecnica; 3.2 Chi?; 3.2.1 L'associazione Tevereterno;* 3.2.2 Cenni ai lavori precedenti 3.3 Come?; 3.3.1 Il processo di avanzamento del progetto e i rapporti con la Pubblica Amministrazione; 3.3.2 Il finanziamento; 3.4 *Perché?; 3.4.1 Il Tevere prima dell'intervento; 3.4.2 Gli intenti e le aspettative; 3.5 Valutazioni conclusive; 3.5.1 Un'analisi* delle criticità; 3.5.2 Riflessioni sul progetto; 2.6 Tavole.

3.1 Introduzione al caso di studio

Il caso di studio proposto in questo lavoro è la recentissima Triumphs and Laments, l'opera di William Kentridge[203] realizzata sulle sponde del fiume Tevere a Roma. Questo progetto di arte pubblica è ideato e gestito da un'associazione privata, Tevereterno, che si occupa da circa dieci anni di valorizzare le sponde del Tevere attraverso le arti contemporanee. La proposta di Tevereterno[204] è incentrata sull'azione di "riconoscimento" di un preciso tratto fluviale abbandonato, proprio nel centro storico di Roma. Questo termine, "riconoscimento", è mutuato dalla concezione di restauro proposta da Brandi[205], che intende il restauro come il

[203] William Kentridge (Johannesburg, 1955) è un artista di fama internazionale noto soprattutto per le sue incisioni e i suoi film di animazione a carboncino. In Italia ha esposto al Castello di Rivoli, al Maxxi, a Villa Medici e al Madre. Ha prodotto e realizzato anche opere teatrali e liriche in tutto il mondo, in particolare, in Italia *Il flauto magico* di Mozart al Teatro alla Scala. Per quanto concerne le precedenti esperienze nel campo dell'arte pubblica, ha partecipato alla costruzione della Metropolitana di Napoli con alcuni importanti interventi nella stazione Toledo.

[204] Cfr. Zevi L., *Un progetto per Roma*, in Biagioni A., Borriello C., Sassanelli V., *Triumphs and Laments di William Kentridge*. *Tevereterno per Roma*, Edizione Tevereterno, Roma, 2016, pp. 4-5. Descriverò l'attività e le caratteristiche di Tevereterno nel paragrafo successivo.

[205] *Cfr.* Brandi C., *Teoria del restauro,* 1963.

riconoscimento di una realtà fisica carica di un valore, che si deve trasmettere ai posteri. Similmente, Tevereterno intende agevolare, rivelando le potenzialità e la natura dell'area attraverso una serie di proposte culturali e artistiche temporanee e partecipative, questo processo di riconoscimento dell'area fluviale da parte degli abitanti romani e, in generale, dei city users. L'attività dell'associazione Tevereterno è scandita dall'annuale appuntamento del Natale di Roma, che ricorre il 21 aprile. Nel 2016, l'associazione è riuscita a portare a termine la più grande iniziativa finora ideata, su cui mi concentrerò in questo capitolo.

3.1.1 Descrizione dell'opera…

> «Risulta che Gian Lorenzo Bernini dicesse di intrattenersi volentieri a contemplare il Tevere che scorre. E sembra poi che, giunto in Francia anziano e carico di gloria, affermasse di non voler parlare di niente altro che non fosse grande. L'impresa romana di Kentridge non è lontana dalle idee del maestro del Barocco. La sua epopea figurativa scorre lungo i muraglioni del Tevere. Le immagini guardano il fiume e ci inducono a pensarle rispecchiate nel flusso della corrente. (…) Lo schieramento delle figure racconta una storia memorabile permeata di spirito classico»[206]

È così che lo storico dell'arte Claudio Strinati descrive il fregio del sudafricano Kentridge. L'area intorno al fiume Tevere a Roma, tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini, ospita, da aprile 2016, una lunga processione di figure che, simili a delle ombre, raccontano i 2700 anni della storia di Roma, i suoi lamenti e i suoi trionfi. Si tratta di circa ottanta icone, alte fino a dieci metri, che rappresentano momenti e personaggi della storia politica, culturale, artistica, epica di Roma dalla sua fondazione a oggi. Gli elementi del fregio sono immagini riprese dalla storia dell'arte, del giornalismo o del cinema, selezionate dopo un lungo e corposo lavoro di ricerca iconografica che ha messo insieme circa cinquecento immagini storiche

[206] Strinati C., *Le mura raccontano*, in Biagioni A., Borriello C., Sassanelli V., *Triumphs and Laments di William Kentridge*. *Tevereterno per Roma*, Edizione Tevereterno, Roma, 2016, p. 38.

di antichi bronzi, fotogrammi filmici, fotografie storiche recuperate da vecchi quotidiani. Questo lavoro è stato portato avanti da volontari di Tevereterno e dagli studenti della John Cabot University[207] di Roma. Una volta creato questa sorta di database, Kentridge è intervenuto con una selezione e ha poi tradotto le immagini nella sua personale cifra stilistica. La "parata", disposta controcorrente rispetto allo scorrere della acque del Tevere, non è organizzata in base a un criterio specifico, che avrebbe potuto essere, ad esempio, quello cronologico. Le figure e il loro linguaggio corporeo sono caratterizzati dalla presenza simultanea, in modo pressoché puntuale, di trionfo e lamento, due poli emotivi della dicotomia "gioia-angoscia". Con questo si intende che le icone non stanno a rappresentare di volta in volta qualcuno o qualcosa, che rimandi a uno specifico momento della storia romana. Si tratta, piuttosto, di composizioni articolate in cui compaiono elementi diversi e spesso lontani tra loro, da un punto di vista temporale o anche di contenuti. Non c'è distinzione tra i trionfi e i lamenti, giacché, secondo l'artista, gli uni sono considerati reciproci e inestricabili rispetto agli altri. Questo modo di proporre le immagini ha una forte valenza identitaria, perché richiede all'osservatore di compiere un vero e proprio sforzo interpretativo, essendo posto di fronte a immagini che non necessariamente sono di immediata decodifica. Le figure 22-23-24[208], ad esempio, raffigurano rispettivamente la Renault 4 in cui fu trovato il corpo senza vita di Aldo Moro, nel 1978; la Santa Teresa[209] in estasi così come la rappresenta Bernini intorno al 1650 e, da ultimo, alcuni romani che massacrano i barbari, scena ripresa dal Sarcofago della battaglia Grande Ludovisi[210]. La particolarità è, però, che queste tre icone, che, prese singolarmente, per lo spettatore sarebbero senz'altro note o almeno riconoscibili, vengono riorganizzate da Kentridge in un modo del tutto inedito. Innanzi tutto, le tre figure sono in realtà composte come una sola immagine. La Santa è raffigurata come se stesse sul vano motore dell'automobile, mentre dalle sue stesse vesti prendono forma i romani e i barbari che combattono. Come accennato sopra, una presentazione delle icone fatta

[207] È un'università privata americana con sede a Roma.

[208] *Cfr.* Tavola 5 alla fine di questo Capitolo.

[209] *Transverberazione di Santa Teresa D'Avila*, Gian Lorenzo Bernini, 1647-52, Chiesa di Santa Maria della Vittoria, Roma.

[210] *Sarcofago grande Ludovisi*, Autore sconosciuto, III sec. d.c., Palazzo Altemps, Roma.

in questo modo sollecita l'attività cognitiva del passante o del visitatore che si trova a dover interpretare le immagini e, in modo anche ludico, attingere alle proprie competenze generali per testare la propria conoscenza dei simboli della città e della storia italiana. Lo sforzo interpretativo diventa dunque una forma di partecipazione all'opera, che è, sì, decorativa e di grande impatto visivo, ma che acquista pieno significato solo dopo questa sorta di gioco di riconoscimento delle immagini. Un altro aspetto interessante della composizione è la scelta dell'accostamento delle immagini. Circa a metà del fregio si notano due imbarcazioni: una rappresenta la grande piena del Tevere del 1937, mentre l'altra mostra i migranti africani a Lampedusa, un tema di estrema attualità. Le figure dalla 25 alla 28[211], propongono, in sequenza, il cadavere di Remo, fondatore mitologico della città di Roma, Mussolini a cavallo con un grande braccio stilizzato che fa il saluto romano, un busto di Cicerone[212] e, infine, il corpo senza vita di Pasolini così come era apparso in una fotografia su un giornale del tempo. Se Mussolini e Cicerone sono facilmente riconoscibili anche da lontano, probabilmente comprendere a chi appartengono i due cadaveri sarà più complicato. Il corpo steso a testa in giù di Pasolini sarà in grado di rievocare, per chi ricorda quel periodo del 1975, momenti coinvolgenti e drammatici, il corpo di Remo, invece, è stato estrapolato da un'incisione di Augustyn Mirys[213]. Le figure 18 e 19[214], inoltre, sono combinate insieme e rappresentano un mostro con la testa di asino, emerso dall'inondazione del Tevere del 1945 ed emblema dell'Anticristo papale, nell'atto di versare del caffè da una moka Bialetti a una vecchia vedova incupita e dall'aspetto sgualcito, personificazione di una Roma rovinata e memore di un passato glorioso. Un accostamento ironico è quello delle figure 48 e 49[215]: si tratta di due figure equestri, ma, nella prima, c'è Anita Garibaldi, eroina a cavallo e, nell'altra, Vittorio Emanuele II che posa sul fantoccio di un cavallo per un ritratto istituzionale.

[211] *Cfr*. Figure 25, 26, 27 e 28 nella Tavola 5 alla fine di questo Capitolo.

[212] Il disegno di Cicerone è stato rielaborato sulla base del *Busto di Cicerone* in marmo, conservato presso i Musei Capitolini risalente al c. 50 d.C.

[213] Augustyn Mirys, *Romolo fonda Roma e uccide Remo,* XVIII sec., incisione.

[214] *Cfr.* Tavola 5 alla fine di questo Capitolo.

[215] *Ivi.*

Ho apportato questi esempi per arrivare a spiegare meglio due concetti fondamentali che ho appreso dall'indagine sull'opera. Il primo interessante aspetto è quello, già accennato, dell'osservazione attiva dell'opera. Si tratta di un fregio narrativo ma non cronologico che parla "ai romani con un linguaggio per i romani". Questa si configura come una caratteristica positiva in quanto, come è spiegato in altri punti di questo stesso lavoro, da un'opera d'arte pubblica contemporanea ci si aspetta un'attenzione particolare nei confronti dell'identità e dei valori della cittadinanza, quand'anche essa non sia vera e propria committenza. Potrebbe essere, dunque, un intervento di arte pubblica in grado di: stimolare sense of place (quello ci cui parlano Hall e Robertson[216]), contribuire all'apertura di una discussione critica sul tema dell'identità civica, offrire un valore educativo, arricchire lo spazio pubblico. Un secondo aspetto interessante dell'opera riguarda, invece, le caratteristiche della sua creazione e del rapporto dell'artista con essa. Kentridge si è mostrato restìo[217] a diffondere spiegazioni dettagliate sui significati delle raffigurazioni. Fino al momento dell'inaugurazione, nessuna informazione sulle icone del fregio era stata pubblicata e, ora, è disponibile soltanto una breve didascalia sulla pubblicazione ufficiale dell'opera. Kentridge, inoltre, raramente ha specificato da quale fonte grafica provengono le immagini utilizzate per realizzare i disegni del fregio. In loco, non sono previste installazioni didascaliche di alcun tipo che forniscano spiegazioni sui titoli e sulle immagini proposte. Questa intenzione di mantenere un certo alone di ambiguità e mistero intorno al fregio è, tutto sommato, la stessa ragione che permette all'opera di innescare la partecipazione attiva dello spettatore, di cui ho parlato poco fa. L'artista ha affermato che la sua speranza è che i passanti che si imbatteranno nel fregio possano riconoscere immagini di una storia che è familiare ma, allo stesso tempo, reinterpretata. Questo modo di prelevare, mescolare, modulare e restituire le immagini riflette, secondo Kentridge, il modo complesso in cui Roma rappresenta se stessa. «Cercando il senso della storia a partire dai suoi frammenti, troviamo un trionfo in una sconfitta e una sconfitta in un

[216] *Cfr*. Cap. 1, pp. 23 e ss.

[217] Informazioni tratte da una illuminante conversazione con il Direttore operativo di Tevereterno, Arch. Tom Rankin.

trionfo»[218]. Ricorrendo ancora una volta alla critica all'opera proposta da Strinati, egli descrive Kentridge come un «narratore delicato e fiabesco, dalla mano leggera, aerea. E così è quest'opera che ama le acque e non ha altro argomento che la grandezza morale e fisica promanante dalle immagini destinate a imprimersi nella memoria e nella meditazione»[219].

L'opera è stata inaugurata il 21 e il 22 aprile 2016, in occasione, com'è consuetudine per l'associazione Tevereterno, del Natale di Roma. L'evento di apertura al pubblico è considerato complementare all'opera stessa, trattandosi infatti di una performance musicale e teatrale. L'evento, pubblico e gratuito, si è svolto a Piazza Tevere al tramonto e consisteva in due processioni di due gruppi di persone che si muovevano l'una verso l'altra, rispettivamente partendo da Ponte Sisto e Ponte Mazzini. Le due processioni danzanti riflettevano la dicotomia caratteristica del fregio di Kentridge circostante (gioia e dolore, vita e morte, trionfo e lamento). I due cortei, interpretati da circa sessanta volontari di Tevereterno, portavano con sé una coreografia di ombre danzanti proiettata sul fregio stesso. L'accompagnamento musicale e la performance delle processioni sono stati realizzati da Kentridge insieme ai compositori Philip Miller[220] e Thuthuka Sibisi[221], che hanno scritto e diretto le musiche originali. La performance prevedeva che i due cortei musicali si venissero incontro portando con sé un ambiente acustico di trionfo, da una parte, e di lamento, dall'altra, destinati, incontrandosi a metà strada, a compenetrarsi a vicenda. Le musiche erano ispirate dalla tradizione popolare italiana, ma anche dalle diverse culture presenti a Roma, a rispecchiare la multiculturalità di una città che, a volte, stenta ad ammetterlo. Sono stati utilizzati strumenti musicali di vari tipi, attingendo a tradizioni anche diverse tra loro: dai

---

[218] *Cit*. Kentridge W., http://www.tevereterno.it/it/arts/triumphs-and-laments/

[219] *Cit*. Strinati C., *Le mura raccontano*, in Biagioni A., Borriello C., Sassanelli V., *Triumphs and Laments di William Kentridge*. *Tevereterno per Roma*, Edizione Tevereterno, Roma, 2016, p. 38.

[220] Philip Miller (Cape Town, 1964) è un compositore di fama internazionale. Ha composto colonne sonore per film sudafricani e internazionali e ha ricevuto diversi premi per i suoi album. Collabora con Kentridge da moltissimo tempo. Degno di nota è il suo intervento nella realizzazione delle musiche per l'installazione *The refusal of time* di Kentridge, presentata per la prima volta nel 2012 a Documenta13.

[221] Thuthuka Sibisi è un compositore e direttore musicale sudafricano che collabora con Philip Miller.

canti tradizionali salentini, laziali e napoletani, alle musiche della kora[222] africana, ai ritmi balcanici. Il pubblico poteva assistere alla performance dalla banchina opposta e da qualsiasi altro punto da cui Piazza Tevere risultasse visibile.

3.1.2 …e della tecnica.

Una caratteristica fondamentale di Triumphs and Laments, di cui ancora non ho fatto cenno, è che si tratta di un'opera effimera. Sebbene il suo carattere "monumentale", dato dall'imponenza e dalla visibilità dell'intervento, sembri a primo impatto incompatibile con la temporaneità, questa potrebbe rivelarsi un punto di forza. Strinati sostiene, in proposito, che sono proprio le opere effimere quelle che lasciano il segno più indelebile[223]. La creazione dell'opera è partita da un accurato lavoro di catalogazione di diverse centinaia di immagini afferenti alla storia di Roma dalla sua fondazione fino ad oggi. Tale lavoro, come spiegato già nel paragrafo precedente, è stato svolto da numerosi volontari, aspetto questo molto interessante dal punto di vista della partecipazione alla progettazione da parte dei cittadini intesi anche come i principali destinatari dell'opera. Dopo la creazione del database iconografico, è intervenuto l'artista, che ha selezionato le immagini più interessanti e ha iniziato a realizzare bozzetti a carboncino, in un processo di "traduzione" di immagini di varia natura (foto, incisioni, diapositive, statue, bassorilievi, etc) in immagini raccontate attraverso il linguaggio visivo proprio di Kentridge e del suo stile artistico. L'artista è passato, successivamente, alla fase compositiva del fregio, attraverso la realizzazione di bozzetti a inchiostro e la loro trasposizione in disegni vettoriali preparatori alla realizzazione degli stencil necessari per la creazione del fregio sua forma definitiva sui muraglioni del Tevere. La tecnica con cui è stato realizzato quello che, per semplicità di espressione, i giornali hanno chiamato murales, ma per quale si può usare propriamente anche il termine "graffito", era stata concepita nel 2005[224] dalla fondatrice e direttrice

[222] Strumento musicale a corde tipico dell'etnia Mandinka (Africa Occidentale).
[223] Anche questa informazione è desunta dalla conversazione con l'Arch. Tom Rankin.
[224] *Cfr*. Paragrafo sui lavori precedenti dell'Associazione Tevereterno.

artistica di Tevereterno, Kristin Jones[225]. Si tratta di una "pittura" per sottrazione, attraverso una pulitura ad acqua pressurizzata del travertino dei muraglioni sabaudi del fiume romano. Dopo aver modellato i bozzetti originali a china in un formato digitale, le immagini del futuro fregio di Kentridge sono state stampate, poi tagliate al laser e infine assemblate per realizzare delle maschere a positivo fisico. Questi stencil sono stati temporaneamente applicati sui muraglioni per procedere con la pulitura. L'azione di pulitura ha rimosso la patina biologica (funghi, alghe, licheni, cianobatteri, microrganismi vari, ma anche smog) di colore nerastro di cui è ricoperto il marmo. Questa tecnica permette la massima tutela della superficie lapidea essendo svolta da restauratori esperti e con una idro-pulitura a pressione controllata. La pulitura è stata commissionata a una ditta privata di cui Tevereterno è cliente fidelizzato, mentre l'Ama[226] ha collaborato simbolicamente alla pulitura di una figura. Le immagini compaiono dal travertino dopo che viene sbiancato tutto il contorno degli stencil. Questo intervento è di per sé reversibile ed eco-sostenibile e non intacca l'equilibrio dell'ecosistema fluviale, specialmente perché non è previsto l'uso di sostanze biocide che impediscano il proliferare della colonizzazione biologica e l'attecchimento dell'inquinamento atmosferico. È stato calcolato che l'opera, in assenza di alcun tipo di manutenzione, com'è previsto, avrà una vita di circa cinque anni. L'opera è effimera per volontà dell'artista stesso, che ha spinto molto affinché non si prevedesse alcuna manutenzione, né con elementi meccanici (nuove puliture ad acqua) né chimici (che uccidono la patina nera). Questa esigenza è connaturata al senso intrinseco dell'opera stessa, affinché le immagini cedano il posto a significati imperituri. Kentridge scrive in proposito che l'annerimento progressivo dello sfondo lapideo del fregio è un processo «giusto»[227]: è giusto che le immagini siano temporanee, poiché interpretano una

[225] L'artista e fondatrice di Tevereterno aveva, già nel 2005, realizzato un primo intervento sugli stessi muraglioni, nella sua opera *Solstizio d'estate*, per la quale erano state ricavate, con l'idropulitura, dodici lupe simbolo di Roma. Cfr. paragrafo successivo.

[226] *Ama S.p.a.* è la società municipalizzata che si occupa della gestione dei servizi ambientali a Roma.

[227] *Cit*. Kentridge W., *Disegni sui muraglioni*, in Biagioni A., Borriello C., Sassanelli V., *Triumphs and Laments di William Kentridge*. *Tevereterno per Roma*, Edizione Tevereterno, Roma, 2016, pp. 18-19.

storia in cui gloria e disgrazia, trionfo e lamento sono interconnesse e inseparabili[228].

3.2 Chi?

3.2.1 L'associazione Tevereterno.

Tevereterno è un'associazione italiana, privata e non profit iscritta all'anagrafe delle organizzazioni non lucrative di utilità sociale (onlus), costituita nel 2004 a Roma. La mission dell'associazione è la seguente: «TEVERETERNO è un progetto culturale multidisciplinare di valorizzazione delle rive del Tevere che si basa sulla creazione e la gestione del primo spazio pubblico della città dedicato all'arte contemporanea site-specific, Piazza Tevere». Come si evince anche dallo Statuto Sociale, Tevereterno persegue scopi di promozione dello sviluppo di Piazza Tevere, cioè l'area sulle sponde del fiume romano tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini[229], individuato come un luogo in cui instaurare un lavoro, attraverso iniziative ed eventi di natura artistica, di conservazione e recupero dei valori sia storici che estetici del fiume Tevere, ritenuto parte integrante della vita della città di Roma, ma ormai dimenticato e ignorato. L'associazione, fondata da tre architetti italiani e un'artista statunitense[230], è nata con la vocazione di contribuire a riallacciare il legame, oggi perso, tra la città e la vita di Roma e il suo fiume. L'esistenza del Tevere è, in effetti, il motivo profondo della nascita e dei primi insediamenti umani in questa zona e del successo della città di Roma fino al diciannovesimo secolo, quando il fiume è stato separato dalla città dai muraglioni sabaudi, costruiti per gestire le variazioni stagionali della sua portata. Quasi tutte le città del mondo sono nate per ragioni di sicurezza, trasporto e commercio, sulle sponde di un fiume e, oggi, le città culturalmente più interessanti a livello

[228] *Cfr. Ivi.*

[229] Si tratta di uno spazio pubblico ampio circa 500x110 metri, di grandezza paragonabile al Circo Massimo.

[230] Kristin Jones, artista; Carlo Gasparrini, Rosario Pavia, Luca Zevi, architetti e urbanisti.

internazionale celebrano questo rapporto con il fiume, attraverso interventi di arte, architettura, eventi culturali e marketing del territorio incentrato sul fiume[231]. I fondatori e la squadra multidisciplinare di professionisti di Tevereterno sono convinti che l'arte possa essere un catalizzatore per il rinnovo urbano e che gli obiettivi di riabilitare l'area fluviale a effettivo luogo urbano per tutti e di conservare i valori storici a essa connessi possano essere raggiunti solo attraverso la costruzione di nuovi valori e l'arte contemporanea ha, in questo processo, un ruolo chiave propositivo, prefigurativo e proattivo. L'azione di Tevereterno si inserisce in un "vuoto" di energia che i fondatori dell'associazione hanno rilevato intorno alla volontà di riappropriarsi di uno spazio, a tutti gli effetti, pubblico. Essi sostengono, infatti, che ci sia bisogno di un "sommovimento", che agisca per correggere il modo di interpretare e utilizzare lo spazio pubblico attorno agli argini del Tevere. Tevereterno lavora per intervenire fattivamente in questa realtà proponendo una programmazione culturale site-specific incentrata su una produzione di eventi temporanei in grado di coinvolgere residenti e visitatori, con l'idea di portare avanti un'opera collettiva. Un primo passo è stato, nel 2005, l'inaugurazione dello spazio pubblico denominato "Piazza Tevere". Si tratta della sezione di sponda tra Ponte Sisto e Ponte Mazzini, un'area sottoutilizzata ma, allo stesso tempo, nel cuore del centro cittadino. L'associazione crede che questa piazza possa diventare un luogo ideale per accogliere eventi pubblici gratuiti in grado di stimolare il rapporto tra ambiente, natura e città. L'associazione ha, sin dai primi anni di attività, collaborato con l'amministrazione locale per ottenere il riconoscimento dei propri lavori. In particolare, nel 2006 la Giunta Comunale dà mandato all'Assessore alle Politiche della Programmazione e Pianificazione del Territorio[232] di instaurare rapporti con Tevereterno per sviluppare un progetto di approfondimento artistico sull'iniziativa "Piazza Tevere". In quel periodo, e già dal 2001, infatti, anche l'amministrazione comunale aveva iniziato alcuni lavori di ricerca volti alla realizzazione di progetti specifici nell'Ambito Strategico del Tevere, che prevedevano, in forza di un protocollo di intesa tra l'Ufficio per la

[231] Si pensi a New York e l'Hudson o a Parigi e la Senna e all'attività di molte città statunitensi, come Chicago, New Orleans, Boston, Los Angeles) che, proprio nel periodo in cui sorgeva l'associazione Tevereterno, si stavano impegnando per rivalutare il proprio *riverfront.*

[232] L'On.le Morassut.

Città Storica e l'Autorità di Bacino del Fiume Tevere, un progetto di "obiettivi e azioni" volto alla riqualificazione programmata dell'alveo fluviale interessante la Città Storica[233]. L'attività dell'associazione si inserisce, dunque, in un contesto in cui l'istanza fondamentale è condivisa anche dalla pubblica amministrazione. Inoltre nel 2011 Tevereterno è stata inserita nel piano di Gestione del Sito Unesco di Roma[234] come progetto pilota per il rinnovamento del Tevere e cenni all'attività intorno a Piazza Tevere sono presenti anche nel più recente Piano di Gestione Unesco del 2015. L'associazione è, inoltre, membro di River / Cities[235], una piattaforma che connette progetti culturali, ambientali e politici che lavorano nelle città per sviluppare e interagire con l'ambiente fluviale e i waterfront intesi come spazi culturali.

Per quanto concerne la struttura organizzativa di Tevereterno, essa comprende una squadra internazionale multidisciplinare di artisti, architetti, urbanisti e professionisti della cultura[236]. Si avvale, inoltre, di una nutrita compagine di volontari (studenti, privati cittadini) che aiutano a mettere in pratica i progetti di volta in volta proposti. L'associazione ha una sede a Roma, centro obbligato del suo core business, e una sede secondaria a New York, dove vengono intessute ulteriori relazioni con il network internazionale anche attraverso l'associazione Friends of Tevereterno, i cui membri sostengono finanziariamente l'associazione attraverso il versamento di una quota, a fronte della quale ricevono alcuni benefit.

---

[233] Faccio qui riferimento alla *Memoria "Coordinamento da parte dell'On.le Roberto Morassut di una attività finalizzata alla redazione da parte di Tevereterno di un progetto di approfondimento artistico sull'Ambito Strategico Tevere*, in coerenza con i programmi dell'Ufficio per la Città Storica", Assessorato Politiche della Programmazione e Pianificazione del Territorio, Roma Capitale, Protocollo 26388, 9 novembre 2006.

[234] Piano di Gestione del Sito Unesco di Roma, 2011.

[235] *Cfr*. http://www.river-cities.net. L'attività di River // Cities è supportata anche dall'UE, Cfr. http://www.river-cities.net/files/RiverCities_CFW_handbook.pdf .

[236] L'associazione italiana prevede tre organi: il consiglio direttivo, il collegio dei revisori dei conti un'assemblea degli associati, in cui si riuniscono il consiglio direttivo e i membri associati. È previsto poi un Comitato scientifico, che suggerisce gli indirizzi delle attività e dei progetti. La struttura operativa, guidata dal *Director* Thomas Rankin, è suddivisa tra Progetti (Arte, Architettura, Musica) con i rispettivi *Project Directors*, Sviluppo (*Fundraising, Outreach*), Comunicazione e Marketing e Amministrazione ed Eventi (*Facilities, Personnel, Accounting).* Tevereterno USA presenta invece solamente un Presidente (Kristin Jones) e un Vice presidente.

L'associazione si è posta alcuni obiettivi, definiti a livello interno "urbanistici" o anche "infrastrutturali", a lungo termine, riconducibili alla mission e alla vision, con cui si presenta[237]:

- Intese con la Regione Lazio e con Roma Capitale nell'ottica della messa a punto di una programmazione con cadenza annuale e gratuita;
- Valorizzazione delle infrastrutture di Piazza Tevere, attraverso la progettazione e l'installazione di arredo urbano sia permanente che temporaneo, illuminazione, servizi e impianti di accesso, e simili, per agevolare l'uso pubblico dell'area.
- Piani di manutenzione e sicurezza dell'area permanenti;
- Accordi con istituzioni culturali locali, quali Musei (Macro, Maxxi) e Università nazionali e straniere.

Nel 2013, l'Associazione si è dotata di un piano strategico per l'orizzonte temporale 2014-2018, che dovrebbe servire a chiarire la struttura e il modus operandi dell'associazione in una prospettiva di crescita (nuovi sostenitori, consulenti e potenziali donatori) e del raggiungimento degli obiettivi urbanistici sopra delineati. La strategia di crescita programmata è piuttosto aggressiva, avendo fissato un target di crescita media dei ricavi del 25 per cento annuo. Per fare questo, e favorire allo stesso tempo il raggiungimento della mission, il board di Tevereterno auspica la trasformazione in fondazione, operazione che porterà con sé l'esigenza di elevati investimenti ma che permetterà all'organizzazione di raggiungere gli obiettivi di lungo termine. Un altro obiettivo posto dal piano strategico è l'espansione dell'outreach. Poiché l'attività dovrà continuare a essere basata sul successo di progetti artistici individuali, per permettere che questo continui ad essere un punto chiave dell'organizzazione, allora ci sarà bisogno di migliorare e allargare la propria reputazione.

[237] «Un progetto multidisciplinare per celebrare il Tevere » Cfr. www.tevereterno.it

3.2.2 Cenni ai lavori precedenti

Kristin Jones afferma che «la città di Roma, la sua architettura e la sua arte sono un'ispirazione per il mondo intero»[238] e per questo Tevereterno vuole rilanciare la vitalità dell'area fluviale urbana, la partecipazione dei cittadini ad un luogo ritenuto di rilevanza culturale, architettonica e relazionale. Per compiere questa mission, l'associazione punta a consolidare un "Teatro sull'acqua", un progetto di place-making, volto cioè a rendere Piazza Tevere un palcoscenico di artisti contemporanei italiani e internazionali delle diverse discipline e frequentato in modo attivo dalla comunità dei residenti o di chi è di passaggio. Il modello produttivo dell'associazione ha come punto di riferimento ricorrente un luogo specifico (Piazza Tevere) da rigenerare e le attività proposte hanno principalmente le caratteristiche dell'evento artistico, opere dunque effimere o performative e che traggono, quasi sempre, ispirazione dalla ricorrenza del Natale di Roma, proponendo significati relativi alla fondazione e alla storia della città o alla scoperta di luoghi dimenticati.

Questo paragrafo è dedicato a una sintetica panoramica dei più rilevanti lavori che Tevereterno ha svolto dalla sua fondazione ad oggi. Ho impostato delle piccole schede tecniche in cui sono esposti i contenuti e gli intenti dei vari interventi.

2005 – *Solstizio d'estate*

In occasione dell'inaugurazione di Piazza Tevere, l'artista e fondatrice di Tevereterno ha realizzato un'opera temporanea sui muraglioni sabaudi. L'opera rendeva omaggio alla città di Roma e alla sua storia millenaria attraverso l'immagine-simbolo della lupa e consisteva in dodici figure della lupa, tra le più rappresentative dell'iconografia tra il quinto e il diciassettesimo secolo. La tecnica di realizzazione si può definire a tutti gli effetti antesignana di quella che sarà utilizzata per il fregio di Kentridge di cui questo lavoro si occupa più da vicino. Le

[238] Jones K., *La cultura come catalizzatore per un cambiamento sociale e ambientale*, in Biagioni A., Borriello C., Sassanelli V., *Triumphs and Laments di William Kentridge*. *Tevereterno per Roma*, Edizione Tevereterno, Roma, 2016, p. 6.

lupe sono infatti state "tirate fuori" dai muraglioni attraverso la pulizia selettiva della patina biologica che copre il marmo. La cerimonia inaugurale dell'opera è stata tenuta il 21 aprile 2005, data in cui ricorreva il 2758esimo Natale di Roma e l'ambiente è stato illuminato con altrettante fiaccole che hanno conferito un'atmosfera seducente e insolita allo spazio. L'associazione riporta che più di quattromila romani sono accorsi in questa serata per apprezzare l'opera e per godere anche semplicemente di una passeggiata serale. Lo sponsor tecnico dell'iniziativa è l'azienda municipalizzata Ama, mentre tra i partner figurano enti italiani, come la Fondazione Adriano Olivetti, e internazionali, come John Cabot University e Pennsylvania State University. L'evento è stato patrocinato da: Assessorato Politiche Culturali, Dipartimento Cultura Ufficio Spettacolo Sovrintendenza ai Beni Culturali del Comune di Roma, Municipio I, Città Storica.

2007 – Jenny Holzer – For the Academy

Il 22 maggio 2007 i muraglioni di Piazza Tevere sono diventati lo sfondo della proiezione dell'opera della nota artista statunitense Jenny Holzer[239]. L'opera, riconducibile alla poetica distintiva di Jenny Holzer, prevedeva uno scroll sincronizzato di proiezioni luminose in cui comparivano testi di poesia e prosa di autori internazionali in lingua inglese e italiana. L'intervento in questo caso si inseriva in un più ampio progetto dell'American Academy in Rome con l'artista, in occasione del quale sono state installate proiezioni simili a questa in altri quattro siti romani: Teatro di Marcello, Castel Sant'Angelo, Fontana dell'Acqua Paola e la sede dell'Accademia Americana. Tevereterno ha lavorato a questa iniziativa come collaboratore, insieme alla Fondazione Volume!, al Ministero per i Beni e le Attività Culturali e al Comune di Roma. Il pubblico ha assistito come spettatore da diversi punti della città: dalla banchina opposta, dal Lungotevere e dai ponti adiacenti.

[239] Una *gallery* piuttosto esaustiva si può trovare sul sito personale dell'artista: http://projects.jennyholzer.com/projections/rome-2007/gallery

2009 – Trilogy: she-wolf as shape of time

Per questo progetto, Tevereterno ha lavorato con il patrocinio del Comune di Roma a un evento in tre parti ancora una volta in occasione della ricorrenza del Natale di Roma. Il lavoro di Kristin Jones, una ricerca iconografica per approfondire l'evoluzione dell'immagine della lupa nel tempo, è durato tre anni. Questa ricerca ha preso articolandosi in tre interventi simultanei, raccordati dal simbolo della lupa: una mostra di dodici stampe emblematiche della storia della lupa presso la Sala della Lupa dei Musei Capitolini, una proiezione animata sulla facciata del Palazzo dei Conservatori e, infine, un'istallazione nella zona di Piazza Tevere. La proiezione, denominata Wild Graces, è stata una sorta di intervento strumentale all'esposizione delle stampe. Si trattava di cinque lupe animate di luce bianca proiettate sull'edificio e accompagnate da composizioni musicali originali di Eugenio Giordani[240] e David Monacchi[241]. Wolflight, infine, è l'istallazione temporanea, durata 8 mesi, di un fregio argentato che mostrava una processione di silhouette di lupe romane tra Piazza Tevere e Ponte Sisto, che facevano da eco ai flussi del traffico, dei pedoni e delle acque del Tevere.

2010 – Chance Encounter

In occasione dell'apertura, e con la collaborazione del MAXXI, Tevereterno ha prodotto un evento insieme con Robert Hammond[242], attratto dalle sponde semi abbandonate del fiume romano, e la compositrice Lisa Bielawa[243]. Si è trattato di un evento inaugurale per l'apertura del Museo d'Arte del Ventunesimo Secolo, ma anche un esperimento urbano[244] per testare l'interazione del pubblico con il luogo,

---

[240] Eugenio Giordani è compositore e *sound designer.* Insegna composizione musicale elettroacustica presso il Conservatorio Rossini di Pesaro.

[241] David Monacchi è Direttore Musicale di Tevereterno, artista del suono, ricercatore e compositore di eco-acustica.

[242] Robert Hammond è il co-fondatore del parco newyorkese High Line e direttore esecutivo dell'organizzazione *Friends of High Line*.

[243] Lisa Bielawa è una compositrice e *vocalist* statunitense, attualmente Direttore Artistico della San Francisco Girls Chorus .

[244] L'esperimento è stato ispirato dallo studio di William Whyte *The social Life of Small Urban Spaces*, in cui l'autore giunge alla conclusione che il modo migliore per portare vita negli spazi pubblici è offrire una seduta, cioè le persone si appropriano dello spazio pubblico se possono

attraverso una performance musicale e la disposizione di cento sedie sulla banchina di Piazza Tevere e negli spazi all'aperto del MAXXI. Il progetto si è svolto con la collaborazione, tra gli altri, di Comune di Roma, Assessorato alle Politiche Culturali e della Comunicazioni e Regione Lazio, e con il supporto dell'American Academy in Rome e della University of California di San Diego[245].

2015 – Openhouse Roma

Tevereterno ha partecipato alla quarta edizione di Open House Roma[246] con due iniziative gratuite. Un itinerario, *L'acqua in città: percorsi dal Gianicolo al* Tevere, è stato organizzato insieme alla Sovrintendenza Capitolina, all'Acea, all'Orto Botanico di Roma, all'Accademia dei Lincei e all'Ama, oltre che a Open House Roma e al lavoro di molti volontari dell'associazione. Si è trattato di un percorso esplorativo aperto a tutti attraverso alcuni luoghi di Roma legati dall'elemento ricorrente dell'acqua. In questa occasione è stato rilevante l'intervento dell'Assessore all'Ambiente di Roma capitale, che ha evidenziato l'importanza del lavoro di Tevereterno per la città e per il suo fiume. La seconda iniziativa è stata una kermesse di percussioni, cui hanno aderito associazioni private, scuole di musica e un liceo pubblico, e che si è svolta a Piazza Tevere fino al crepuscolo.

---

decidere dove sedersi. Per un approfondimento: Whyte W., *The social Life of Small Urban Spaces,* 1980.

[245] Oltre a questo evento, sempre nel 2010 è importante almeno accennare che l'associazione Tevereterno ha partecipato al Padiglione Italia della Biennale di Venezia Architettura con un lavoro *site-specific* di Kristin Jones, nell'ambito dell'intervento AILATI Riflessi dal futuro, in cui l'artista faceva riferimento alla bellezza e al potenziale del Tevere, nel contesto veneziano fortemente connotato dalla presenza dell'acqua.

[246] Open House Roma è un evento annuale in occasione del quale molti edifici di rilevanza architettonica e artistica normalmente non visitabili vengono aperti al pubblico gratuitamente.

3.3 Come?

3.3.1 Il processo di avanzamento del progetto e i rapporti con la Pubblica Amministrazione

Come ripetuto già altre volte, Tevereterno si dedica alla rinascita del Tevere attraverso progetti di arte contemporanea. Triumphs and Laments si inserisce a pieno titolo in questo spazio d'azione e tale operazione può essere interpretata come una sorta di coronamento del decennio di lavoro dell'associazione. Oltre ad essere, infatti, il più importante e progetto gestito da Tevereterno[247], esso è anche il più grande lavoro pubblico finora realizzato dall'artista William Kentridge. Un intervento di così ampia risonanza, anche per le controversie generate durante le fasi progettuali, di cui parlerò meglio più avanti, permette di raggiungere contemporaneamente due obiettivi distinti ma collegati. Dal punto di vista del progetto a sé stante, si tratta di un grande traguardo per un'associazione relativamente piccola come Tevereterno. Questo, conseguentemente e potenzialmente, comporta un secondo beneficio, che si potrebbe definire sociale, in quanto la cospicua pubblicità all'associazione, derivata da un progetto così importante, fa sì che l'attenzione del pubblico e delle istituzioni si concentri meglio sulla missione di Tevereterno, cioè sul tema della riqualificazione dello spazio fluviale di Roma attraverso interventi di arte contemporanea.

L'idea di una possibile collaborazione di Kentridge con Roma, attraverso Tevereterno, si affaccia nel lontano 2002, quando Kristin Jones incontra l'artista sudafricano a Roma e lo invita a immaginare un confronto con la città e, più precisamente, con la zona che sarebbe diventata Piazza Tevere. Dieci anni dopo, nel 2012, Kentridge torna a Roma e il progetto Triumphs and Laments comincia a prendere forma, con alcune primissime prove tecniche di proiezioni sulle acque del fiume. L'anno successivo inizia l'imponente fase di ricerca iconografica e la

[247] Questo fatto ha, inevitabilmente, creato una certa confusione a livello di immagine per Tevereterno, che in questo momento si trova a dover gestire un problema di chiarezza del *brand*. Il rischio percepito dall'associazione è, infatti, che l'opinione pubblica confonda il progetto di Kentridge con l'intera attività, meno famosa ma temporalmente più estesa, dell'associazione.

successiva selezione, che taluni hanno definito «arbitraria»[248], delle immagini che sarebbero diventate i simboli della storia di Roma secondo Kentridge. In questo stesso anno, mentre l'artista lavora alla creazione dei bozzetti del fregio, Tevereterno presenta la prima richiesta di autorizzazione a realizzare l'opera nell'autunno 2014. Mentre Roma Capitale, la Soprintendenza Capitolina, la Regione Lazio e l'Agenzia regionale per la difesa del suolo danno un parere positivo, la Soprintendenza ai Beni Architettonici e paesaggistici del Comune di Roma blocca il progetto. Il rigetto della Soprintendenza ha scatenato, in questa occasione, un acceso dibattito. Le motivazioni addotte per il rifiuto riguardavano «l'inidoneità dell'opera nel contesto storico del luogo»[249] e l'impossibilità di concedere quel preciso spazio dei muraglioni del Tevere perché "vincolato"[250]. Inoltre, la tecnica con cui era stata presentata l'opera a progetto non era stata ritenuta coerente con i principi ambientali e del restauro. La polemica che si scatenò fu particolarmente accesa. L'allora assessore regionale alla cultura, Lidia Ravera, si era dichiarata d'accordo con quanto affermato dal sindaco Ignazio Marino e dall'assessore alla Cultura Flavia Barca, che appoggiavano il progetto in quanto utile per la riqualificazione di una zona degradata attraverso la cultura, ma poi aggiunse anche che forse ci sarebbero potuti essere altri spazi in cui stimolare le arti, come le periferie. La pietra dello scandalo fu lanciata, però, dall'allora sottosegretario alla Cultura, Ilaria Borletti Buitoni che dichiarò, senza entrare nel merito del progetto, spettando la decisione alle sovrintendenze: «Precisi linguaggi culturali potrebbero trovare una loro più felice collocazione in aree cittadine che

[248] La stampa si è espressa, come è consuetudine, in modo diffuso e con opinioni variegate su molti aspetti del progetto e dell'opera finale. Occorre constatare che è inevitabile se non auspicabile che si instauri un dibattito pubblico intorno alla creazione di un'opera d'arte pubblica. Questo è un fenomeno importante non solo perché, ma non è questo il caso, le opere pubbliche sono finanziate da fondi pubblici. Si tratta a mio avviso di un aspetto fondamentale perché fa parte della vocazione stessa dell'opera pubblica, aperta alla fruizione di tutti e accessibile, quindi, non ad un selezionato pubblico che decide attivamente di "accedere" alla fruizione, come è il caso dei musei. Cfr. ad esempio, Elfani R., *Kentridge, murales sul Tevere che deride Roma*, su Linkiesta.it, 6 aprile 2016. http://www.linkiesta.it/it/blog-post/2016/04/06/kentridge-murales-sul-tevere-che-deride-roma/24090/

[249] *Cit*. *Triumphs and Laments. Breve cronologia,* in Biagioni A., Borriello C., Sassanelli V., *Triumphs and Laments di William Kentridge*. *Tevereterno per Roma*, Edizione Tevereterno, Roma, 2016, p. 50.

[250] *Cfr*. Di Genova A., *Aridatece Kentridge*, L'Espresso, 13 febbraio 2014.

sposano meglio il contemporaneo, come le periferie»[251] e proseguì affermando che il Ministero non intendeva con questo chiudersi alle espressioni «più moderne»[252], ma che il centro storico, con la sua struttura culturale, per l'appunto, storica, doveva essere riqualificata in qualche altro modo. Queste dichiarazioni divisero l'opinione pubblica tra favorevoli alla realizzazione dell'opera e contrari. Il Messaggero ad esempio, lanciò un sondaggio online da cui risultò che il 66 per cento dei rispondenti al quesito era favorevole all'opera di Kentridge[253]. Molte associazioni di residenti si dichiararono invece contrarie, invocando che panchine pulite e spazi praticabili erano più importanti rispetto a un intervento decorativo[254]. A parere di chi scrive, la sortita del sottosegretario Borletti è stata alquanto infelice, poiché ha lasciato immaginare qualcosa sull'opinione personale dell'autorità, nei confronti dell'arte contemporanea e, soprattutto, della capacità dell'arte e della cultura di essere un traino per la riqualificazione del territorio, di cui ho parlato nel primo capitolo. Perché opere come quella di Kentridge sarebbero più adatte alle periferie? Perché sono interventi qualitativamente deboli e quindi è meglio destinarle a quartieri marginali? Perché le decorazioni murali sono interventi popolari? O perché il centro storico della Città Eterna è intoccabile, non può essere contagiato con la creazione contemporanea? Non è mia premura avviare una discussione su questo argomento, ma ritengo opportuno riportare alcune argomentazioni e riflessioni dalla stampa di quelle giornate. Mammì ad esempio, rifletteva con una punta di ironia sul fatto che se Sisto V avesse ragionato come la Borletti, non sarebbe esistita la Roma Barocca con obelischi, piazze e fontane. Un'altra osservazione sensata riguarda il problema della tecnica, ritenuta nociva. In realtà, i murales sarebbero stati fatti emergere dallo sporco dei muraglioni sabaudi levando la patina di smog[255] attaccata al travertino e, infatti, il progetto fin

[251] *Cit*. da Mozzetti C. *Graffiti sul Tevere, il ministero frena*, Il Messaggero, 15 gennaio 2014. La citazione del sottosegretario è stata riportata in moltissimi articoli di quei giorni.
[252] *Ivi*.
[253] *Ivi*.
[254] *Cfr*. http://www.blitzquotidiano.it/rassegna-stampa/roma-residenti-smog-art-altro-murales-serve-pulizia-1767596/
[255] Inizialmente si pensava fosse soltanto *smog*, poi è stato rilevato che la patina nera sul travertino è in realtà principalmente di origine biologica (funghi, muschi, batteri). Questo fatto non è stato, tuttavia, rilevante per quanto riguarda le autorizzazioni e la tecnica dell'opera.

dall'inizio era stato presentato come temporaneo[256]. Camilla Mozzetti paventava la possibilità che l'iniziativa di Tevereterno avrebbe potuto far tremare chi è più legato alle tradizioni e all'immagine classica di Roma e un grosso dibattito si sarebbe inevitabilmente aperto sulle effettive priorità nella riqualificazione della zona degradata in questione. La giornalista richiamava, inoltre l'attenzione sulla effettiva difficoltà di creare un'armonia, a Roma, tra l'arte contemporanea e l'urbanità[257]. Nonostante il "no" ricevuto nel 2013, l'associazione e l'artista continuano, durante tutto l'anno successivo, a lavorare al progetto e a promuovere la ricerca artistica a esso correlata attraverso workshop e presentazioni, la più importante delle quali si è tenuta negli spazi aperti del Maxxi. Nel 2015, infine, Tevereterno fa nuovamente domanda per ricevere l'autorizzazione a realizzare il fregio, mantenendo, nelle specifiche del luogo e della tecnica del progetto, gli stessi contenuti del 2013. Questa volta arriva l'atteso parere positivo del Soprintendente per le Belle Arti e il Paesaggio del Comune di Roma. I lavori di costruzione del fregio vengono eseguiti dal 3 marzo al 7 aprile 2016. Prima della realizzazione effettiva dell'opera, nel 2015, Kentridge aveva partecipato al Padiglione Italia della Biennale di Venezia con una intera sala dedicata a Triumphs and Laments, o meglio, alla sua preparazione. Nel 2015 il progetto era già stato bloccato la prima volta ma, ironicamente, non era stata bloccata la sua presenza proprio all'evento di arte più importante d'Italia. L'ironia starebbe nel fatto che la stessa funzionaria del

[256] Mammì A., *La Borletti e il graffitaro*, L'Espresso, 13 gennaio 2014.

[257] *Cfr*. Mozzetti C. *Graffiti sul Tevere, il ministero frena*, Il Messaggero, 15 gennaio 2014. Un'altra interessante riflessione è fornita dalla già citata Arianna Di Genova. L'autrice, nel suo articolo per l'Espresso, riflette sul progressivo atteggiamento disincentivante che la burocrazia italiana sembra aver assunto dagli anni Settanta a oggi. Sembra che iniziative come l'impacchettamento delle Mura Aureliane di Roma da parte di Christo (1974) o la Montagna di Sale di Paladino a Napoli del 1995-96 non siano destinate a ripetersi. Inoltre, scrive ancora Di Genova, Kentridge aveva già lavorato in Italia ad un intervento riuscito nella metro di Napoli sostenuto dall'allora sindaco Bassolino e curato da Bonito Oliva, che ha contribuito a far ottenere alla città un prestigioso riconoscimento internazionale (*Public building of the year*) e che è diventato una importante tappa per il turismo della città. Il problema, rileva infine l'autrice, non è solo italiano, ma riguarda in generale il rapporto conflittuale delle città ad alta densità di stratificazioni storiche con l'arta contemporanea, che risulta mal sopportata dagli abitanti. Per un approfondimento, *Cfr*. Di Genova A., *Aridatece Kentridge*, L'Espresso, 13 febbraio 2014 e Cfr. Detheridge A., *Arte e rigenerazione urbana in quattro città italiane*, in: *Arte Pubblica nello Spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, a cura di Carlo Birrozzi e Marina Pugliese, Pearson Paravia Bruno Mondadori Editore, 2007, pp. 39 e ss.

Ministero, Francesca Galloni, che era Direttore Generale per il Lazio quando la Sovrintendenza ai Beni Architettonici e paesaggistici del Comune di Roma bloccava il progetto, nel 2015 ha officiato al Padiglione Italia con l'incarico di Direttore Generale per l'Arte Contemporanea[258]. A corredo dell'inaugurazione di Triumphs and Laments, infine, Kentridge ha allestito un'esposizione presso il MACRO intitolata Triumphs and Laments: a project for Rome, già annunciata nel marzo del 2015. Questa mostra temporanea presenta circa ottanta opere relative alla preparazione del fregio sul Tevere, alcune delle quali sono già state esposte alla Biennale del 2015, più alcuni inediti disegni a inchiostro e pastello, un fregio su carta lungo sei metri che riproduce quello pubblico e alcuni ritagli e oggetti usati durante la performance inaugurale con il compositore Philip Miller[259].

3.3.2 Il finanziamento

Nonostante le lunghe polemiche per l'autorizzazione alla realizzazione di questa opera da parte delle Sovrintendenze, del Comune di Roma e della Regione Lazio, Triumphs and Laments è un intervento totalmente autofinanziato. L'associazione Tevereterno non riceve finanziamenti pubblici e conta principalmente su donazioni di privati sostenitori[260], sul 5 per mille e sul lavoro dei volontari. Dal report finanziario del 2014 si evince che i mancati permessi e il conseguente ritardo nella realizzazione del progetto Triumphs and Laments hanno provocato il mancato raggiungimento del target di fundraising che il board aveva prefissato a 500 mila Euro, dei quali a fine 2014 solo 70 mila erano stati effettivamente realizzati. A proposito di questo esercizio, è da notare comunque che, sebbene il blocco del progetto più importante (Triumphs and Laments) abbia apportato un grosso freno alle attività, rallentando sì le uscite, ma anche le entrate,

[258] *Cfr*. Redazione, *Venezia Updates: lo strano caso di William Kentridge e del fregio sul Lungotevere approda alla Biennale con contorni misteriosi e incomprensibili…,* Artribune, 8 maggio 2015.

[259] http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_1886258503.html

[260] Ad esempio, dal 2015 l'associazione richiede una quota contributiva di 50 Euro annuali ai membri.

l'associazione ha chiuso l'esercizio, per la prima volta, con un pareggio di bilancio. Il conto economico del 2014 presenta un'uscita di 10.712,16 Euro in "costi per progetti" necessari, come spiega la nota integrativa annessa, a costi di test e planning di Triumphs and Laments

Il costo complessivo dell'operazione Triumphs and Laments è stato di circa 800 mila euro, finanziati per intero dagli sponsor, dai donatori, dall'associazione Tevereterno[261] e dalle gallerie[262] che rappresentano William Kentridge in Italia, Sudafrica e Stati Uniti. Il progetto è stato sostenuto da uno sponsor ufficiale[263] più altri sponsor secondari. Il 3 marzo 2016, Tevereterno Usa ha lanciato una campagna di crowdfunding su Kickstarter per finanziare l'ultima fase della realizzazione del fregio. Kickstarter è una piattaforma americana che permette a progetti definiti di cercare i fondi necessari per essere messi in pratica. Una parte pari al 5 per cento del funding goal, cioè la somma di denaro di cui il creatore del progetto ha bisogno per completarlo, è trattenuta dalla piattaforma come pagamento del servizio. Kickstarter pubblicizza progetti attraverso la formula all-or-nothing, prevedendo, cioè, che le donazioni ricevute, una volta scaduto il periodo di finanziamento prestabilito, vengano erogate soltanto qualora abbiano raggiunto o superato il funding goal. Il progetto deve essere correlato da alcuni tipi di reward, ricompense incentivanti anche simboliche che il creatore del progetto offre ai futuri donatori.

Tevereterno ha fissato il funding goal a 80 mila Dollari, necessari per completare la realizzazione delle ultime dieci figure del fregio. La donazione minima era 5 Dollari e la deadline era prevista per il 2 aprile 2016, per un totale di 29 giorni di crowdfunding. La campagna di crowdfunding è stata condotta con un primo video di promozione e periodici aggiornamenti sulla pagina del progetto finché, allo scadere della deadline, ha ottenuto, da 483 donatori, la somma di 95.078 Dollari, superando l'obiettivo e aggiudicandosi il finanziamento.

[261] Tevereterno ha finanziato con il proprio *budget* solo una piccola parte dei costi, circa 12.500 Euro per spese di gestione e comunicazione.

[262] Le gallerie che rappresentano l'artista hanno anticipato tutte le spese per la realizzazione del fregio nonché dell'evento inaugurale.

[263] Alitalia and Etihad Airways.

Donazione	Ricompensa	Donatori
5$	Ringraziamento sul sito ufficiale	59
12$	Cinque immagini digitali dell'installazione	80
25$	Un video del *making-of* dell'opera	30
50$	*T-shirt* in edizione limitata	67
75$	*Poster* autografato dall'artista	105
150$	Edizione limitata di 50 *postcards* dell'opera	14
200$	Catalogo autografato	36
300$	Foto panoramica del fregio autografata dall'artista	9
500$	*Personal tour* a Piazza tevere con il *team* di Tevereterno	3
1000$	Possibilità di partecipare alla *performance* inaugurale	0
2500$	Invito al *Vip Opening Party*	0
4000$	Passeggiata con Kentridge lungo Piazza Tevere	0
5000$	Litografia numerata del fregio de *La dolce vita*	3
7500$	Certificato di "adozione" di uno degli ultimi 6 fregi	3
10000$	Vacanza ad Amalfi e *tour* privato con Kentridge nella Metro di Napoli	1

Tabella 2- Reward del crowdfunding su Kickstarter[264].

Un aspetto interessante del finanziamento di questa opera è il fatto che l'artista abbia stabilito ex ante che nessun bozzetto preliminare, progetto, disegno, stencil del fregio o pannello delle ombre della performance inaugurale avrebbe potuto essere venduto e i ricavi utilizzati per il finanziamento dell'opera. In particolare, la volontà dell'artista è stata di distruggere tutti i materiali di supporto alla realizzazione del fregio, stencil e pannelli. Le opere correlate al fregio sono, invece, dell'artista e delle gallerie, che si riservano la facoltà di disporne. Questo modo di agire può essere interpretato da due punti di vista. Dal lato di una possibile valutazione estetica di questa scelta, c'è l'idea forte che l'opera sia solo ed esclusivamente il fregio, destinato a scomparire e a vivere unicamente nella memoria e nelle sensazioni evocate nei suoi spettatori. Dal lato della sostenibilità del progetto, questa decisione va, senza dubbio, a favorire l'artista e le gallerie. Queste ultime hanno contribuito anticipando cospicue somme per la realizzazione del fregio, e, in compenso, avranno la possibilità di trarre guadagno da disegni, bozze, materiale preparatorio e di studio che Kentridge ha prodotto contestualmente al fregio. Questo modus operandi richiama un paragone con l'attività di Christo e Jeanne Claude che, a differenza dell'artista sudafricano, finanziano i propri interventi attraverso la vendita all'asta di bozzetti, schizzi,

[264] https://www.kickstarter.com/projects/13678860/william-kentridge-creates-art-history-on-romes-tib/description

progetti, senza l'ausilio di sponsor[265]. Si tratta di due modelli di gestione differenti, entrambi con risvolti promettenti nel sistema dell'arte contemporanea e del suo mercato. La differenza grossa che si riscontra tra i due artisti, è che, mentre Christo lavora per proprio conto, giacché l'arte nello spazio pubblico è il suo modo di fare arte, essendo prevalentemente un artista ambientale, Kentridge ha lavorato per la prima volta a un'opera così grande e lo ha fatto insieme a una associazione attiva sul territorio che ha in qualche modo intermediato, stipulando, come già detto, contratti di sponsorship, reclutando volontari (Christo, invece, fa anche assunzione di personale per la realizzazione dell'opera[266]) e gestendo i rapporti esterni. Questo brevissimo paragone, mi preme specificare, non è teso alla valutazione di quale sia l'approccio migliore, si tratta, piuttosto, di una constatazione interessante anche per l'attualità del confronto, giacché entrambi gli artisti hanno scelto di realizzare due interventi di grossa portata, entrambi in Italia e quest'anno.

3.4 Perché?

3.4.1 Il Tevere prima dell'intervento

Ho già parlato della mission di Tevereterno e del suo impegno nel processo di riconoscimento di Piazza Tevere, come spazio pubblico per le arti contemporanee, agenti di riqualificazione di un'area dimenticata dai romani e dall'amministrazione pubblica romana. Il progetto Triumphs and Laments si inserisce a pieno titolo nell'attività di Tevereterno nel suo complesso. L'intervento in collaborazione con Kentridge, però, appare notevolmente fuori scala rispetto ai progetti realizzati in passato dall'associazione. Sebbene quest'ultima abbia per molti anni lavorato con la stessa visione e lo stesso forte impegno sul territorio, Triumphs and Laments è il progetto più consistente finora realizzato, quasi come se l'associazione onlus si fosse per un decennio preparata ad accogliere un'opera

[265] http://www.stilearte.it/christo-jeanne-claude-ed-il-paesaggio-ridisegnato/

[266] Se ne è letto parecchio soprattutto negli ultimi mesi. L'artista è infatti impegnato proprio in questo periodo alla realizzazione dell'opera *The floating piers* sul Lago d'Iseo. Per un approfondimento: http://www.thefloatingpiers.com/

colossale. Occorre constatare, infatti, che questo intervento ha avuto una risonanza considerevole, in virtù dell'alto livello dell'artista coinvolto e anche per via della polemica per le autorizzazioni, che è valsa a Tevereterno, in compenso per il danno del ritardo, una buona copertura mediatica e molta pubblicità. Il progetto in collaborazione con Kentridge, dunque, fa parte del più ampio percorso dell'associazione promotrice, che si identifica in sostanza con la sua mission. L'associazione prende le mosse da una situazione di degrado in cui versa il fiume Tevere a Roma e l'impegno di Tevereterno nel cercare di dare un contributo non si può limitare al solo progetto di Kentridge. Il prima/dopo è dunque uno scorcio ampio che si può riferire più in generale all'inserimento di Tevereterno in una problematica reale. Il Tevere, come già scritto, è il motivo profondo per cui nacque Roma. Esso è stato, nei secoli, importante motivo di aggregazione per i romani, ma soprattutto uno snodo commerciale. Oggi, venuta meno l'esigenza di utilizzare il Tevere a fini economici e sociali, il lungo tratto urbano del fiume versa in una situazione di incuria e abbandono. Le passeggiate ciclopedonali lungo il letto del fiume accolgono rifiuti, capanni abbandonati, rami caduti, alloggi di fortuna. Nonostante l'area intorno al fiume sia sfruttata per manifestazioni sportive, turistiche e per attività estive commerciali[267] e di ristorazione, le politiche che si riferiscono alla sua valorizzazione restano comunque insufficienti a riqualificare questo un luogo. La particolarità e l'innovatività dell'opera proposta da Kentridge, si inseriscono in un contesto complesso del quale evidenziano in modo intelligente le controversie. L'opera è incentrata sulla dualità tra sconfitte e vittorie, gioie e dolori, lamenti e trionfi. Essa sembra rispecchiare le criticità del fiume e della sua città, che gravitano in un limbo tra la grande bellezza e l'abbandono. In realtà, dire che l'amministrazione locale sia completamente disinteressata alla faccenda, sarebbe un errore. Ho già fatto cenno, nel paragrafo sulla costituzione di Tevereterno, ad alcune delibere del Comune riguardo alla riqualificazione dell'area. Il recentissimo Piano di gestione Unesco 2015, ad esempio, testimonia dell'interesse pubblico per la valorizzazione del sito di Piazza Tevere, nell'ottica di

[267] Che sono motivo di acceso dibattito da sempre e specialmente in queste settimane proprio per la presenza del fregio di Kentridge. Le passeggiate sul Tevere sono, infatti, utilizzate in estate per manifestazioni a carattere prettamente commerciale, ma tali attività stagionali non risultano leve di riqualificazione sufficienti.

rimodulare i flussi turistici e sfruttare il fiume sia come mezzo di collegamento, sia come snodo per alleggerire la concentrazione dei visitatori e della movida notturna da aree limitrofe a rischio congestione.[268] Si deve, in conclusione, constatare, che a Roma il dibattito intorno alla qualità dell'area del fiume Tevere esiste e che il problema del suo degrado è sentito e riconosciuto sia dai residenti, sia dalle amministrazioni locali, in riferimento sia ai residenti che ai turisti. Manca, piuttosto, una vera e propria politica che riunisca gli sforzi diffusi di iniziativa sia pubblica sia privata, tra le quali compare l'attività di Tevereterno.

3.4.2 Gli intenti e le aspettative

L'intento essenziale dell'opera Triumphs and Laments è coerente con la missione dell'associazione promotrice. Al di là del dibattito d'opinione pubblica che l'intervento ha scatenato, c'è da dire quindi che esso rispetta appieno la vision di Tevereterno, essendo inoltre appoggiato dall'amministrazione locale. Le intenzioni di Tevereterno nella produzione di tale opera d'arte pubblica si possono distinguere in base alla natura del ragionamento. Dal punto di vista sociale, come si è già detto, l'intervento cerca di porre attenzione sulla problematica del degrado di un'area urbana e sull'esigenza di rigenerare quest'area. Si tratta, tuttavia, di un problema che un'opera d'arte, quand'anche di successo, non è in grado di risolvere da sola. Dal punto di vista artistico, invece, Tevereterno è riuscita a cooptare un artista di fama internazionale che ha portato a termine il più grande intervento della sua carriera. Questo è un doppio successo per Tevereterno, giacché l'associazione è riuscita a perseguire un intento estetico e qualitativo di alto livello e, allo stesso tempo, da un punto di vista strategico, ha attirato a sé il riflesso dell'attenzione nazionale e internazionale per l'opera di un artista noto.

L'opera di Kentridge può essere interpretata come un importante traguardo, non l'ultimo se si pensa anche che sia un fregio temporaneo, nella campagna per la

[268] *Cfr. Piano di gestione del sito Patrimonio mondiale UNESCO, Centro Storico di Roma, le proprietà extraterritoriali della Santa Sede nella Città e San Paolo fuori le Mura*, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Roma, 2015.

rivitalizzazione di un'area cittadina tramite le arti contemporanee. Con essa, Tevereterno ha lanciato anche un concorso di musica site-specific dedicato a giovani compositori emergenti italiani. Si tratta di una vera e propria commissione per la composizione di sei lavori originali di musica elettronica, in previsione dell'evento che chiuderà Triumphs and Laments, quando il fregio svanirà. Tevereterno ha instaurato una collaborazione ad hoc con i Conservatori di Musica "G. Rossini" di Pesaro e "Santa Cecilia" di Roma, i cui studenti parteciperanno a questo concorso seguendo alcune linee guida fornite dalla commissione tecnica. Questa attività è interessante, a parere di chi scrive, sia perché guarda al futuro dell'opera e testimonia dell'attenzione dell'associazione nei confronti di un "post-Kentridge", nell'ottica strategica di raccogliere i frutti di questo intervento di medio-lungo termine, sia perché ha una buona valenza sociale ed educativa, giacché coinvolge attivamente studenti e giovani artisti di un bacino d'utenza anche piuttosto allargato (sono infatti chiamati a collaborare studenti sia dal Lazio che dall'Abruzzo).

3.5 Valutazioni conclusive

3.5.1 Un'analisi delle criticità

Come ogni progetto, Triumphs and Laments presenta, assieme ai punti di forza, anche delle criticità, che l'ente promotore deve conoscere per intraprendere le scelte più consone al raggiungimento degli obiettivi prefissati. Le caratteristiche vantaggiose e svantaggiose del progetto e del suo contesto di riferimento sono, in realtà, state già incontrate nel corso della trattazione. In questa sezione, tuttavia, mi concentrerò su un loro confronto più esplicito, attraverso un'analisi indirizzata a identificare i punti di forza e debolezza, cioè le variabili interne al progetto, e i punti di opportunità e minaccia, variabili esterne con cui l'organizzazione deve far i conti nella definizione delle proprie attività. Il primo criterio da chiarire è l'obiettivo del progetto. Esso, come ho già diffusamente riportato finora, si può far almeno in parte coincidere con la mission di Tevereterno. A esso sembra, tuttavia,

necessario, aggiungere alcuni obiettivi specifici dell'opera. Se l'intento del progetto in generale, così come intrapreso da Tevereterno e appoggiato dalle amministrazioni locali, è la riqualificazione dell'area attraverso l'arte, l'intento intrinseco dell'opera ha a che fare anche con valori identitari ed estetici. Kentridge vuole offrire agli osservatori una narrazione del valore della storia e dell'identità di Roma. Una volta fatta luce sull'obiettivo del progetto, è possibile mettere in evidenza alcune forze e debolezze del progetto, nonché alcune opportunità e alcune minacce del contesto e trarre delle conclusioni.

Un primo punto di forza del progetto può essere individuato nel fatto che esso è sostenuto da un'associazione di respiro internazionale[269]. Questo fattore permette al progetto di avere un richiamo ampio e di ricevere l'attenzione, intendendo qui non la sola copertura mediatica, di un ambiente molto più ampio di quello propriamente di riferimento. Analoghe conseguenze sono immaginabili anche per un secondo punto di forza, individuato nella presenza di un artista affermato e famoso. Si tratta di due aspetti che favoriscono il progetto contemporaneamente in due direzioni: a monte, perché l'associazione internazionale sollecita una rete di contatti ampia, che permette di trovare con più facilità i fondi necessari e collaborazioni potenzialmente prestigiose; a valle, perché, sempre in forza di un ampio network, essi richiamano l'attenzione di un pubblico di fruitori ed esperti ampio, variegato, a sua volta internazionale. Una conferma di questo aspetto può essere il successo della campagna di crowdfunding gestita dalla sede newyorkese, che per sua stessa natura testimonia di un buon posizionamento sia tra soggetti finanziatori che tra potenziali fruitori. Altri punti di forza sono connessi alla visibilità dell'opera, favorita non soltanto dalla posizione e dal fatto che si tratta di un'opera d'arte pubblica[270], ma anche dalle varie iniziative

[269] Qui è necessaria una precisazione. L'associazione Tevereterno è legalmente un'associazione italiana. È presente, a New York, una seconda sede che collabora nelle attività, a causa della nazionalità di una dei fondatori. Si tratta, in sostanza, di una associazione che ha un raggio di conoscenze e interessenze anche oltreoceano, che la rendono in questo senso "internazionale".

[270] In effetti, questo aspetto non è scontato. Infatti, una volta definito che l'obiettivo è riqualificare un tratto del fiume Tevere e trasmettere tramite immagini alcuni valori storici della città, l'arte pubblica potrebbe non essere l'unico strumento possibile. Obiettivi analoghi possono essere perseguiti tramite, per esempio, interventi di semplice pulizia o con l'installazione di arredo

collaterali, tra cui la presenza alla Biennale d'Arte 2015 e l'esposizione al Macro in corso. Il fregio è posizionato sui muraglioni del Tevere e questo gli permette di essere scorto da una molteplicità di punti di osservazione, non necessariamente da chi era intenzionato a visitarlo, e in questo modo il messaggio di Kentridge risulta amplificato. La localizzazione dell'intervento compare, infatti, in entrambi gli altri punti, sia di forza che di debolezza, dell'analisi. Il legame forte con Piazza Tevere può dimostrarsi contemporaneamente un vantaggio e uno svantaggio, secondo da che parte si analizza. Nella relazione del progetto con l'esterno, l'area in questione è un fattore positivo, in quanto si tratta di una zona centrale, turistica e vicina a numerosissimi punti di interesse artistico e culturale[271]. La zona è, tuttavia, un luogo degradato e tendente all'abbandono e, sebbene sia proprio in virtù di questa caratteristica che Tevereterno abbia scelto di agire qui, essa sottopone l'opera ad alcuni rischi, tra i quali, ad esempio il vandalismo[272]. Se si prescinde per un momento dal singolo progetto Triumphs and Laments, inoltre, il fatto che l'attività dell'associazione sia così strettamente legata a un luogo specifico può indurre a pensare che le attività rischino di risultare tediose o ripetitive, agli occhi dei destinatari. D'altra parte, però, concentrare gli sforzi su una determinata area favorisce che questi vengano ripagati e che effettivamente l'obiettivo di riqualificazione sia raggiunto.

---

urbano. È proprio intorno a questo concetto che si è divisa l'opinione pubblica nei confronti di questo intervento di arte.

[271] Piazza Tevere è, inoltre, delimitata da Ponte Sisto, che è un attraversamento pedonale che favorisce la fruizione dell'opera.

[272] Anche in questo caso, però, prendere una posizione non è semplice. L'artista, infatti, ha espresso chiaramente la volontà di non intervenire con alcun intervento di manutenzione dell'opera, per fare in modo che il fregio degradi secondo il proliferare della patina biologica. È complesso stabilire, quindi, se azioni come il vandalismo meritino o meno di essere ostacolate, giacché, se da un lato eventi di natura antropologica non possono essere considerati alla stregua della degradazione biochimica del muraglione, dall'altro rientrano comunque tra quei fattori che, in qualche modo, influiscono sull'opera nel tempo. Un interessante spunto per una riflessione sul tema si può trovare nella recente vicenda dell'opera di Anish Kapoor esposta nel giardino di Versailles. L'opera è stata vandalizzata due volte con delle scritte antisemite. La prima volta, fu presa la decisione di ripulirle, ma, al secondo atto vandalico, l'artista è intervenuto affermando che le scritte non sarebbero più state cancellate, anzi sarebbero diventate parte dell'opera e stigmatizzate. *Cfr*. http://www.theguardian.com/world/2015/sep/07/anish-kapoor-queens-vagina-sculpture-at-versailles-vandalised-again

Un'altra caratteristica ambigua è la temporaneità dell'opera. Ancor prima di dare una valutazione su questo, occorre tenere presente che il fregio è volutamente temporaneo e che questa caratteristica fa parte dell'opera stessa. Tale peculiarità può essere individuata contemporaneamente come una debolezza per il progetto e un'opportunità nei confronti del contesto. Ritengo opportuno considerarla come un'opportunità, principalmente perché una buona riuscita del progetto permetterebbe una valida riqualificazione dell'area e, allo stesso tempo, getterebbe solide basi per attività future. Questo elemento potrebbe giovare dunque sia alla comunità, che potrebbe trovarsi, una volta che il fregio sarà svanito, un'area riqualificata e pronta per nuovi utilizzi, sia all'associazione Tevereterno, che, godendo della fama di questo progetto, potrebbe replicarne altri con più semplicità, per esempio, nelle fasi di reperimento di finanziamenti, nel coinvolgimento sia di artisti di rilievo che, specialmente, delle amministrazioni locali. Il fatto che si tratti di un progetto dotato di un inizio e una fine facilita, infatti, il processo valutativo. Ci si aspetta, cioè, che gli effetti e gli impatti di tale intervento siano riscontrabili, o almeno che un'azione di ricerca di essi sia implementata, in un futuro non troppo lontano. I risultati di tale valutazione sarebbero, infatti, apportabili come testimonianza dell'attività precedente per la costituzione di una base di buone pratiche, qualora i risultati fossero positivi[273]. L'interpretazione della temporaneità come elemento sia di forza che di debolezza, in relazione al progetto singolo, merita invece una spiegazione più precisa. Il fatto che il fregio sia temporaneo può essere interpretato come un segno negativo perché alla fine l'opera cesserà di esistere e, con ciò, essa smetterà di essere leva per possibili eventi connessi. Questo potrebbe procurare degli svantaggi sia per l'opera in sé (semplicisticamente si smetterà di parlarne) sia per l'attività di Tevereterno. D'altro canto, l'opera non è effimera per caso. È stato proprio l'artista a stabilirne la caducità e dunque non si può non tenere in considerazione che la qualità dell'opera dipende fortemente dalla scelta di conferirgli questa caratteristica[274] e occorre tenere quindi ben presente che il messaggio dell'opera nei confronti dei cittadini romani, che ha a che fare con il tema della memoria, è legato a doppio filo con la carattere della temporaneità.

[273] Tale affermazione è tanto più vera nell'eventualità che la valutazione decretasse il progetto fallimentare, nell'ottica dell'apprendimento per le azioni future.
[274] *Cfr*. Par. 1.2 di questo capitolo.

Ultima caratteristica del contesto da tenere in considerazione è l'ambiguità dimostrata dall'azione pubblica, con cui il progetto ha dovuto confrontarsi in fase di realizzazione e con cui Tevereterno dovrà in futuro relazionarsi. Sebbene già affrontato, questo aspetto torna ad essere attuale anche in questa sede. Il progetto ha, infatti, subìto un forte rallentamento a causa della mancata autorizzazione da parte della Sovrintendenza. I progetti di arte pubblica, quand'anche intrapresi da organizzazioni private, dipendono fortemente dall'appoggio delle amministrazioni locali che, se assumono comportamenti renitenti o ambigui, come in questo caso, sono delle vere e proprie minacce, con cui è bene che le organizzazioni promotrici, in questo caso Tevereterno, si raffrontino. L'auspicio è che gli sforzi di entrambe le realtà, in direzione di scopi comuni, riescano a essere condivisi in un lavoro "di squadra".

Di seguito, si propone una sintetica schematizzazione delle caratteristiche di Triumphs and Laments relative al progetto e al suo contesto.

Forze	**Debolezze**
- Associazione internazionale - Artista famoso - Visibilità dell'opera - Opera pubblica e gratuita - Opera effimera	- Opera effimera
Opportunità	**Minacce**
- Piazza Tevere - Opera effimera	- Piazza Tevere - Ambiguità dell'azione pubblica

Tabella 3 – Schema delle caratteristiche di Triumphs and Laments.

3.5.2 Riflessioni sul progetto.

Alla fine di questo capitolo, credo sia opportuno riflettere su alcuni tratti dell'opera Triumphs and Laments e dell'attività di Tevereterno. Un primo aspetto da considerare è la questione della misurazione dell'impatto dell'intervento di Kentridge. La mission di Tevereterno, all'interno della quale si va a inserire il fregio, è chiara. Eppure, quando si parla di rigenerazione urbana e riqualificazione territoriale, insomma, quando si vuole migliorare aspetti qualitativi della vita delle persone, è importante predisporre adeguati metodi di valutazione per capire se quello che si sta facendo porta i risultati sperati. In linea di massima, l'attività di Tevereterno è accolta con favore dalla comunità di riferimento, come si può notare in modo più che altro generico dai media e dalla nutrita partecipazione agli eventi. L'intervento di Kentridge, durante la fase di implementazione, ha invece sollevato molte polemiche nell'opinione pubblica. La maggioranza degli "oppositori", talvolta associazioni di residenti nell'area circostante Piazza Tevere, ha addotto interrogativi riguardo all'utilità di un progetto di tipo artistico-culturale in una situazione che avrebbe bisogno, piuttosto, di interventi più corposi e strutturali per essere risanata. Questi fenomeni danno, innanzitutto, una conferma sull'opportunità dell'azione di Tevereterno in un senso più ampio rispetto al singolo Triumphs and Laments. I richiami dei residenti, infatti, con questa polemica, confermano che l'area del Tevere è gestita in modo inefficiente. Essa potrebbe essere uno snodo interessante per la città, una specie di oasi di pace nel caotico centro di Roma. Esiste, dunque un'esigenza di riqualificazione, in forza della quale non ci si può ritenere d'accordo con quanto affermato dai diversi politici coinvolti nella polemica dei permessi all'opera di Kentridge. A livello istituzionale, infatti, il problema di fondo di questa questione sembrava essere l'interpretazione, opposta, che l'amministrazione pubblica e i promotori davano all'intervento. La Direzione regionale per i beni architettonici, in sede di rifiuto del progetto, si dichiarava favorevole a trovare un punto di incontro con l'associazione promotrice, suggerendo un compromesso: realizzare l'opera, ma da un'altra parte. Mentre i portavoce di Tevereterno dichiaravano che il loro intervento era un'iniziativa di riqualificazione urbana, la pubblica amministrazione sembrava

giudicarlo principalmente per il suo apporto artistico e decorativo. Un'azione di rigenerazione urbana è per definizione site-specific. Questo esclude quindi che un intervento possa essere pensato per un luogo ed esportato altrove, giacché una tale operazione potrebbe sortire più danni che progressi. Inoltre, la dichiarazione del Sottosegretario alla Cultura Borletti Buitoni[275], sembrava confondere i concetti di degrado e periferia. Questa lunga polemica induce un'ultima riflessione, circa il possibile ruolo delle arti di essere catalizzatore di sviluppo e rigenerazione. Sebbene sia ovvio che l'area di Piazza Tevere si trovi nel centro storico romano e che esistano altre aree molto più degradate, che meritano interventi sostanziosi di rigenerazione urbana e sociale, si deve comunque convenire sull'effettivo stato di degrado in cui versano le passeggiate ciclopedonali e le zone degli argini. A parere di chi scrive, l'azione di Tevereterno, di intervenire in quest'area con vari progetti, tra cui quello di Kentridge, oltretutto autofinanziandosi, non può che inserirsi in modo positivo in tale realtà. Ciò in cui l'attività di Tevereterno è apparsa, invece, carente è la strutturazione di protocolli di misurazione, e questo potrebbe essere in parte causato dalla mancanza di una sinergia costruttiva con l'amministrazione locale. Si tratta, comunque, di un discorso delicato, giacché, anche alla luce di quanto già detto nel primo capitolo di questo stesso lavoro, un elemento importante della valutazione dei progetti risulta essere l'imparzialità. Un lavoro di ricerca, volto alla produzione di qualche sorta di rapporto sullo stato ante e post interventi sarebbe stato apprezzabile, ma, affinché una simile possibilità possa essere accettata dai vari attori del cambiamento sociale (i.e. cittadinanza, attori privati e attori pubblici) sarebbe stato in finale necessario uno sforzo congiunto assieme all'amministrazione locale, che qui ha, invece, faticato ad esserci anche per la semplice autorizzazione a intervenire. Questa non si propone di essere una valutazione definitiva, visto che il progetto è recentissimo e i tempi non sono maturi per trarre tutte le conclusioni. In finale, tuttavia, ritengo che l'esperimento di Tevereterno sia da apprezzare, sia nel progetto singolarmente analizzato che nella sua attività in senso ampio, perché si tratta di un'iniziativa proveniente dal basso, ma che accoglie competenze di rilievo, con la potenzialità di attirare l'attenzione

[275] *Cfr*. Par. 3.1 di questo lavoro.

dell’amministrazione locale su una questione dall’urgenza condivisa e di diventare un’esperienza pratica di sviluppo locale e sociale favorito dalla cultura e dalle arti.

3.6 Tavole.

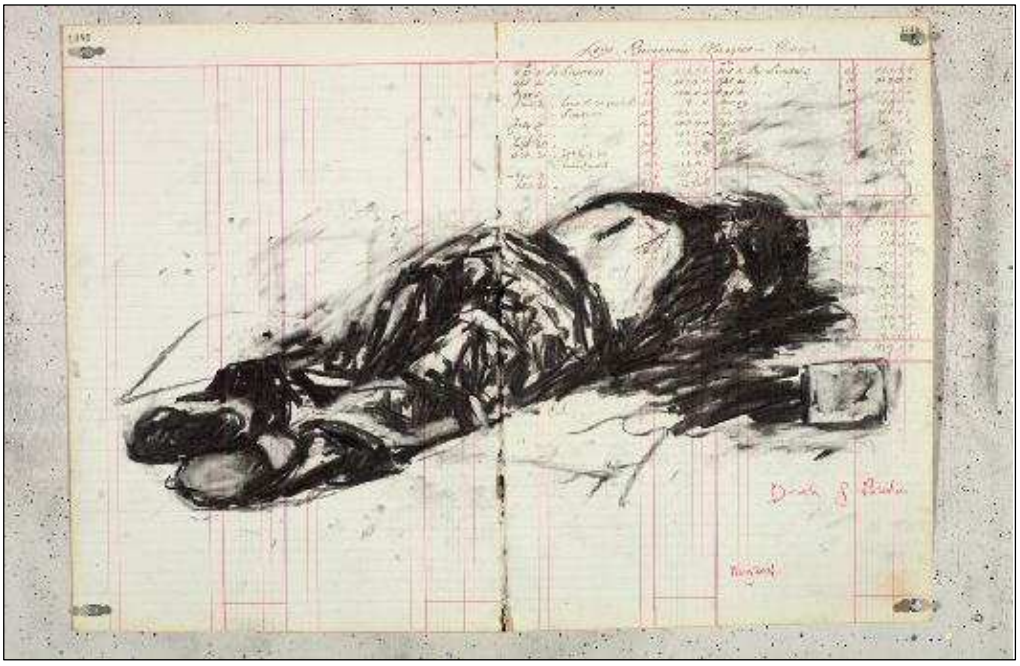
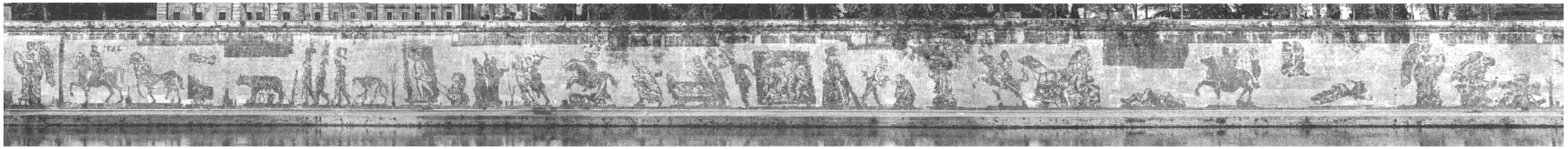


Tavola 1 - Bozzetto per il fregio di Pasolini assassinato

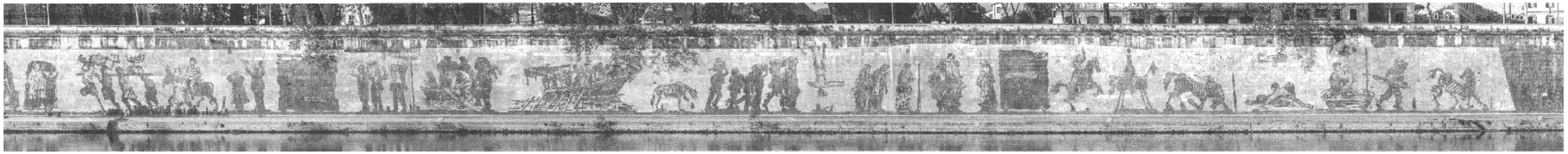
Tavola 2 - Fotografia da cui è tratta l'immagine di Pasolini assassinato.

Tavola 3 e 3a - Bozzetto e fregio di Remo.

Tavola 4 - Segmento del fregio come appare visto da Ponte Sisto.



1 2 3 4 5 6 7 8 9 - 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 - 23 - 24 25 26 27 28 29 30 31



32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54

CONCLUSIONI

Esiste un legame tra cultura e sviluppo. Nella breve introduzione narrativa all'inizio di questo lavoro ho ironicamente immaginato un mondo senza cultura: si è rivelato uno scenario acromo e infelice. Con il mio lavoro ho, poi, cercato di operare una ricognizione quanto più completa delle numerose facce di questa "medaglia" che è il sostegno dell'arte pubblica. La vita senza cultura sarebbe grigia, ma supportare la cultura non è un processo così ovvio come può sembrare. La cultura, assumendo questo termine nella sua più generale accezione, è una leva potentissima. Gli Stati, nel promuovere e sostenere la cultura, possono incorrere in rischi seri e compromettere, addirittura, la libertà dei propri cittadini. Eppure, la sola esistenza di tale rischio dice già qualcosa sul potere della cultura di far cambiare, sviluppare, crescere, progredire la società. Se, da un lato, un certo sfruttamento della cultura è capace di compromettere alcuni tratti dell'identità di una società, essa, dall'altro, quando garantita in modo adeguato, fa del bene ed è alla luce di questa constatazione che era cominciata la mia riflessione. Le scelte e i comportamenti delle persone sono naturalmente influenzati dalla loro individualità e tale individualità è dapprima ereditata, poi arricchita, difesa, rafforzata e, infine, trasmessa. Questo processo è una vera e propria "coltivazione"[276] e la cultura è proprio questo: una forma di ricchezza. Ho ragionato in proposito sui concetti di capitale culturale, capitale umano e capitale sociale e alla luce di tale riflessione si è manifestata l'importanza della tutela e della valorizzazione del patrimonio culturale da parte del soggetto pubblico. Non investire negli ecosistemi culturali produce un fallimento e per questo si attribuisce allo Stato l'alto compito di curarsi di questo importante aspetto. Numerosi sono gli interventi che dimostrano che la tendenza dell'epoca moderna e contemporanea è quella di proteggere e sostenere la cultura e le sue diverse espressioni. L'arte pubblica, in quanto parte di politiche culturali, può aiutare a ingenerare processi virtuosi di crescita collettiva, di rafforzamento delle comunità, di lotta all'esclusione sociale, di sviluppo territoriale. Ho parlato di rigenerazione urbana attraverso l'arte e la cultura e

[276] Può essere interessante in proposito soffermarsi sull'etimologia della parola cultura, che deriva dal participio futuro del verbo latino *colĕre: culturum, -uram, -urum. Cfr.* ad esempio: http://www.treccani.it/vocabolario/cultura/

riportato le opinioni dei principali studiosi di una pratica senz'altro ricca di potenzialità e, tuttavia, non ancora istituzionalizzata. Questo mi ha portato a elaborare due principali riflessioni conclusive, che riguardano due aspetti tra loro concatenati.

L'arte pubblica, intesa come parte di processi strategici di sviluppo trainato dalla cultura, necessita di un cambio di passo. È importante, a riguardo, riconoscere che sono emersi nuovi ruoli e nuovi attori. Ho riportato gli esempi virtuosi dell'attività della Fondation de France e della Fondazione Adriano Olivetti, che elaborano e implementano interessanti progetti di arte pubblica attraverso una procedura innovativa, in cui spiccano i ruoli inediti di una nuova committenza e del mediatore culturale. I nuovi committenti delle opere promosse dalle Fondazioni sono i cittadini locali, dai quali può partire l'iniziativa di un progetto di arte per raggiungere obiettivi territoriali comuni. Questo permette di evitare il rischio che si costruiscano delle cattedrali nel deserto e favorisce anche il raggiungimento più agevole di tutti quegli obiettivi per i quali si fanno progetti di sviluppo basati sulla cultura e le arti. Ho individuato questo paradigma come la base di una promettente sintesi, una tendenza auspicabile per il futuro dei progetti di arte pubblica a sostegno dello sviluppo e della rigenerazione urbana. Molti degli studi consultati in questo lavoro si sono conclusi invocando l'esigenza di coinvolgere in modo attivo e partecipativo le comunità di riferimento degli interventi e, in questa ottica, il modello di Nouveaux Commanditaires e Nuovi Committenti si dimostra un'esperienza concreta che avvalora conclusioni altrimenti solo teoriche. Quelli che ho definito nuovi attori non sono solamente la nuova committenza e il mediatore culturale. Anche i soggetti privati (imprese, associazioni, fondazioni) devono essere inseriti tra i nuovi attori, poiché si rivela ormai impensabile portare avanti progetti di questo tipo senza l'intervento di organizzazioni di privati che hanno un interesse nel finanziare, offrire competenze e gestire gli interventi di arte pubblica. Ho posto, tuttavia, alcuni interrogativi sull'importanza da attribuire all'espressione diretta del consenso dei cittadini, con l'intenzione di esplicitare alcuni rischi che programmi votati incondizionatamente all'ascolto della volontà dei singoli individui corrono. Questi interrogativi conducono a una riflessione che pone in evidenza come soluzione ideale un modello più completo, che tenga in

considerazione sia l'importanza del coinvolgimento dei cittadini, sia dell'azione pubblica, che deve necessariamente rimanere parte del processo.

Tali considerazioni hanno portato il mio lavoro a ipotizzare l'opportunità di un modello di governance partecipata. Derivando il modello da alcune importanti intuizioni della ricerca sociologica, che si basano su processi riflessivi e circolari tesi all'apprendimento continuo e alla continua rielaborazione dei nuovi dati acquisiti in fieri, ho ragionato sulla possibilità di avviare una prassi di programmazione capace di arricchirsi e ripensare se stessa durante tutte le fasi. Nella pratica, questo significa coinvolgimento, quando non iniziativa, delle comunità di riferimento, ma anche dialogo tra gli attori e presenza costante del soggetto pubblico. La realtà con cui oggi ci si confronta è una nutrita intraprendenza dei privati. Le iniziative provenienti dal basso sono numerose e spesso gestite con la competenza tipica dell'azione privata, secondo quelle logiche dell'economicità e della responsabilità che permettono ai progetti più recenti di sostenersi autonomamente, superando il problema del finanziamento pubblico[277]. Tali iniziative, che sono anche le più efficaci grazie alla loro dimensione locale, passano, spesso, quasi inosservate. La causa di tale sofferenza si può attribuire a una certa forma di assenza della pubblica amministrazione, il cui ruolo dovrebbe essere, in finale, di agire come raccordo e primo sostenitore delle svariate iniziative anche quando non in grado di offrire un finanziamento al progetto. Una leva del successo, specialmente nella rigenerazione urbana, è, infatti, individuata nell'inquadramento delle varie iniziative all'interno di un piano territoriale o urbano pensato dall'amministrazione locale, o comunque facente capo ad essa. Nella pratica accade, invece, che il comparto pubblico sia renitente anche solo ad avallare singole iniziative. Un esempio di questa realtà si può facilmente ritrovare della vicenda riportata all'interno del caso di studio sull'opera di Kentridge a Roma, per la quale l'amministrazione della città non ha fornito, inizialmente, neanche il permesso. Quand'anche non sia ormai sperabile che proprio il settore pubblico anticipi le iniziative, necessarie e più o meno avanguardistiche, dei privati, ci si attende che esso possa almeno raccordare le numerose intuizioni che

[277] La Fondazione Adriano Olivetti e l'Associazione Tevereterno ne sono esempio.

emergono dal basso. L'impressione generale è che ci sia una discrepanza tra una struttura pubblica che sembra talvolta retrograda e le capacità dimostrate dall'iniziativa privata. Emerge per questo la necessità di politiche pubbliche che includano le iniziative disseminate sul territorio, che già si autofinanziano, ma che hanno bisogno di essere inserite in una strategia più ampia per generare benefici qualitativamente più profondi, più estesi e più duraturi. Si tratta di un metodo che sembra realizzabile solo insieme all'avvio di pratiche snelle fondate sul dialogo e su quella circolarità di cui si è già parlato. Per permettere una soluzione di questo tipo, però, sarà necessario poter confrontare le pratiche e riportare le esperienze.

Si affaccia, a questo punto, la seconda conclusione, strettamente collegata a quanto detto fin qui, che riguarda il tema della misurazione. Il processo di continuo apprendimento della governance partecipata, circolare e inclusiva si fonda sul dialogo tra gli attori, ma anche sulla comunicazione tra esperienze. Si rende necessaria, a riguardo, la predisposizione di un impianto valutativo che vada oltre le logiche strumentalizzanti degli impatti semplicemente monetizzabili, dando maggiore rilevanza alla dimensione qualitativa, attraverso misurazioni longitudinali. Il problema della valutazione delle esperienze in seno al comparto culturale è complesso già in partenza e tale complessità, per l'arte pubblica, è estremamente amplificata. Questo non deve tuttavia scoraggiare le pratiche valutative: deve essere, piuttosto, uno stimolo per trovare dei metodi più adeguati, utilizzando logiche che siano sufficientemente ad hoc da cogliere le particolarità dei singoli progetti, e abbastanza standardizzate da garantire che i risultati delle valutazioni siano convertibili in informazioni utili e confrontabili da altri soggetti e con altre esperienze.

Affrontate queste due conclusioni, si arriva a un'ulteriore riflessione, che ho in qualche modo già anticipato all'inizio di queste pagine. Quando si afferma che l'arte pubblica e i progetti di rigenerazione urbana incentrati sulla cultura sono ricchi di potenzialità e per questo meritano di essere sostenuti, si corre il rischio di caricarne eccessivamente l'azione e di attribuire a essi competenze che in realtà non gli appartengono. La domanda che ci si deve porre è: cosa può davvero fare l'arte pubblica? Ho scritto, nel primo capitolo, che un rischio di questi progetti è

che l'arte sia strumentalizzata per scopi sociali a scapito della ricerca artistica sottesa. Ferma restando la presenza di tale eventualità, esiste tuttavia un altro rischio connesso, e cioè che gli scopi affidati ai progetti culturali non siano veramente raggiungibili dai soli interventi di arte pubblica e che il risultato sia che quest'ultima venga poi tacciata di inefficacia. Per spiegare meglio questa riflessione, ricorrerò all'esempio di Kentridge su cui mi sono soffermata in questo lavoro.

Triumphs and Laments è un'opera d'arte pubblica[278], pensata per trasmettere valori identitari e far riflettere su temi legati alla città di cui è ospite temporanea. Si inserisce in un quadro di intervento, su iniziativa della onlus Tevereterno, che rispecchia in modo quasi sorprendente quella che Sacco chiamava fase di culturalizzazione dell'arte pubblica[279]. L'intenzione dell'associazione promotrice dell'opera è aiutare a trasformare, attraverso interventi d'arte non permanenti cioè non particolarmente invasivi, una determinata area urbana, attualmente sotto-utilizzata, in uno spazio per l'arte contemporanea aperto alla partecipazione attiva della comunità locale. Compaiono, dunque, i punti salienti enunciati da Sacco: relazionalità, reti sociali, sensibilizzazione delle criticità locali, lotta al degrado, memoria storica, sperimentazione e innovazione. Si tratta, tuttavia, di uno scenario che coinvolge in modo attivo tutti gli attori del processo, tra cui figura il soggetto pubblico. Si deve dire, invece, che proprio il soggetto pubblico è risultato il grande assente dell'intervento. Se tra le diverse azioni di cui l'area ha bisogno per essere riabilitata all'utilizzo da parte dei cittadini figurano interventi sul luogo diversi dall'installazione dell'opera d'arte, non è pensabile che risultati completi si ottengano senza l'interesse dell'amministrazione locale. La polemica circa l'effettiva utilità di un progetto artistico in un'area degradata ha sollevato il problema della necessità di interventi non artistici o decorativi, ma più

[278] Ma non un'opera pubblica d'arte, in quanto non commissionata dall'ente pubblico (da esso solo patrocinata) e, inoltre, realizzata con finanziamenti privati.

[279] *Cfr.* nota 58 cap. 1: «Lo spazio pubblico diviene una vera e propria piattaforma per la relazionalità e la costruzione di reti sociali, per la sensibilizzazione delle criticità locali e per la lotta al degrado, per la riappropriazione della memoria storica, per la sperimentazione e l'innovazione nei campi più vari».

strutturali[280], giacché, ed è un'affermazione difficile da non condividere, non basta il fregio di un grande artista internazionale a riqualificare un'area. È proprio per la veridicità di questa affermazione che ho ritenuto fondamentale l'intervento del soggetto pubblico. Questo aspetto non ha, a parere di chi scrive, nulla a che vedere con la tendenza generale delle riforme recenti, basata un progressivo avvicinamento al modus operandi di impronta privatistica. Qui il ragionamento ritorna al punto di partenza. Cosa è davvero in grado di fare l'arte pubblica? Sulla base dei ragionamenti affrontati in questo lavoro, ritengo sia opportuno chiarire finalmente che l'arte pubblica da sola non può fare tutto. Può fare molto, ma non tutto. Al di là delle valutazioni estetiche sugli interventi, l'arte pubblica può essere parte di un processo di sviluppo[281]. Come si riscontra nel caso di Tevereterno, cosa che tuttavia solo il tempo potrà confermare, l'arte pubblica ha messo in luce un problema, evidenziando una situazione che necessita di un intervento più complesso e multidisciplinare. Il caso pratico che ho preso in considerazione si presta particolarmente a questo ragionamento perché frutto di un'iniziativa privata. Qui, dall'intervento è scaturita una discussione e sono state messe in evidenza le criticità di un'area del centro storico romano che presenta potenzialità inespresse. Dall'opera di Kentridge, così come gli altri progetti passati e futuri di Tevereterno, non ci si può, però, aspettare una soluzione reale e definitiva. Similmente, tale ragionamento apparrebbe applicabile anche ad altri interventi di arte pubblica, sia di iniziativa privata, sia di iniziativa pubblica. I progetti di sviluppo possono essere basati su opere d'arte pubblica. Queste, tuttavia, sono un modo (uno dei vari possibili) per affrontare i problemi del territorio. Si deve dunque considerare l'arte pubblica come un efficace strumento di sviluppo, ma non si può assumerla come panacea. Essa permette di rigenerare alcune aree urbane, agire sul territorio e promuovere uno sviluppo sociale e culturale di qualità, ma non può essere l'unico mezzo per ottenere tali scopi. Per questo si è parlato di interdisciplinarietà, giacché un progetto teso allo sviluppo di un'area necessita di interventi che fanno capo a

[280] Un esempio molto semplice, relativo a Piazza Tevere, riguarda la necessità di intervenire con pulizia e infrastrutture urbanistiche permanenti, come l'illuminazione. Si tratta di obiettivi, apparentemente banali ma allo stesso tempo fondamentali, che l'associazione Tevereterno si è posta e per i quali è indispensabile il coinvolgimento del soggetto pubblico.

[281] Come afferma De Luca parlando dei modi con cui fare arte pubblica. *Cfr.* pag. 26 di questo lavoro.

competenze disparate, tutte, comunque, riconducibili a un unico e ampio programma pubblico che preveda tutta la serie di interventi più o meno strutturali necessari e collaterali all'installazione dell'opera d'arte pubblica. In questo modo la cultura assume il fondamentale ruolo di essere vero e proprio traino di uno sviluppo di qualità con effetti benefici non solo monetari e di breve termine, ma capace di innescare processi virtuosi, che cominciano nella dimensione individuale e proseguono verso un progresso robusto e profondo riscontrabile, a livello macroscopico, nel capitale culturale di un territorio.

Bibliografia

a.titolo (a cura di) *Un programma per la produzione di opere d'arte per lo spazio* pubblico. Mirafiori Nord, Sosella Editore, Roma, 2004.

BECKER G. S., Human Capital, Columbia University Press, New York, 1994.

BELFIORE E., BENNETT O., Rethinking the social impacts of the arts: A critical-historical review, CCPS Research Paper n. 9, Centre for Cultural Policy Studies, Universi¬ty of Warwick, Coventry, 2006.

BELFIORE E., The social impacts of the arts: myth or reality? In MIRZA, M., Culture Vultures: is UK arts policy damaging the arts? London, 2006.

BELLISARIO M.G., *Politiche pubbliche per l'arte contemporanea: costruire una rete*, in Economia della Cultura, Anno XXIV, 2014 n.1, pp. 19-29.

BELLISARIO M.G., Periferie urbane e partecipazione sociale: l'esperienza di Corviale, in Economia della Cultura Anno XXV, 2015/ n. 1, pp 119-125

BENHAMOU F., *L'economia della cultura*, il Mulino, 2000.

BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1935.

BIAGIONI A., BORRIELLO C., SASSANELLI V., Triumphs and Laments di William Kentridge. Tevereterno per Roma, Edizione Tevereterno, Roma, 2016.

BIRROZZI, C, PUGLIESE, M. (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano.* Committenti, artisti, fruitori, Milano, Pearson Paravia Bruno Mondadori, 2007.

BOCCI C., Cultural investments: from economic development to social cohesion, in Economia della Culura Anno XXV, 2015/ n. 1, Il Mulino, Bologna, pp 105-107.

BODO C. e BODO S., La coesione sociale e le politiche pubbliche per la cultura, in Economia della Cultura, Anno XVII, 2007, n. 4, il Mulino, Bologna., pp. 485-497.

BODO S. e DA MILANO C., Cultura e inclusione sociale, introduzione al numero di Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n.4, Il Mulino Bologna.

BODO S. e DA MILANO C., Le politiche di inclusione sociale in Italia e in Europa, in TRIMARCHI M., BARBIERI P. (a cura di) *Strategie e politiche per l'accesso alla* cultura, Formez, Roma, 2007.

BODO S., DA MILANO C., MASCHERONI S. (a cura di), Periferie, cultura e inclusione sociale, Collana Quaderni dell'Osservatorio n.1, Fondazione Cariplo, 2009.

BONACCORSO G., La chiesa di Tor Tre Teste e il suo contributo al consolidamento identitario dei nuovi quartieri nella periferia romana oltre il GRA, in Il capitale culturale - Journal of cultural heritage, Department of Education, Cultural Heritage and Tourism, University of Macerata, anno X, 2014, pp 419-438.

BOURDIEU P., Les trois états du capital culturel, in: Actes de la recherche en sciences sociales, 5, 1979, Vol. 30, pp. 3-6.

BOURDIEU P., Le capital social. Notes provisoires, in Actes de la recherche en sciences sociales, 6, 1980, n. 31.

BOVAIRD T., Public Art in Urban Regeneration: an economic assessment, in RAMESAR A. (a cura di) Urban Regeneration, a challenge for Public Art, Barcellona, Universidad de Barcelona, 1997.

CASTRACANE V., La programmazione negoziata: definizioni e strumenti, nel Notiziario/ 59-61, Ministero per i beni e le attività culturali – Ufficio studi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, XIV, 59-61/gennaio-dicembre, Roma, 1999.

CICERCHIA A., Why we should measure, what we should measure, in Economia della Cultura, anno XXV, 2015, n.1, pp. 11-22.

CRISTALLINI E., *L'arte fuori dal museo. Saggi e Interviste*, Gangemi Editore, Roma, 2008.

DA MILANO C., Il Patrimonio culturale come strumento di integrazione sociale, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n. 4, Il Mulino, Bologna, pp. 615-619.

DA MILANO C., I programmi europei per la cultura: finalità, opportunità e impatto, in Economia della Culura Anno XXV, 2015/ n. 1, Il Mulino, Bologna.

DAL POZZOLO L., *L'impatto sociale che vorremmo*, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n.4, Il Mulino, Bologna, pp. 47-56.

DE LUCA M. e TRIMARCHI M., Il sistema della creazione contemporanea: una prospettiva molteplice, in DE LUCA M., GENNARI SANTORI F., PIETROMARCHI B., TRIMARCHI M. (a cura di), Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato, Sosella Editore, Roma, 2004

DE LUCA M., Public art: la politica culturale delle comunità, in Economia della Cultura, anno XIII, 2003, n.1, pp. 89-98.

DE LUCA M., Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e città, in DE LUCA M., GENNARI SANTORI F., PIETROMARCHI B., TRIMARCHI M. (a cura di), Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato, Sosella Editore, Roma, 2004.

DE LUCA M., GENNARI SANTORI F., PIETROMARCHI B., TRIMARCHI M. (a cura di), Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato, Sosella Editore, Roma, 2004.

DETHERIDGE A., Artisti e sfera pubblica, in DE LUCA M., GENNARI SANTORI F., PIETROMARCHI B., TRIMARCHI M. (a cura di), Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato, Sosella Editore, Roma, 2004.

DETHERIDGE A., Arte e rigenerazione urbana in quattro città italiane, BIRROZZI, C, PUGLIESE, M. (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti,* artisti, fruitori, Pearson Paravia Bruno Mondadori, Milano, 2007.

DETHERIDGE A., *Una sfida per l'arte: la rigenerazione urbana negli spazi critici della* città, in Economia della Cultura, anno XXIV, 2014, n.1, Il Mulino, Bologna, pp. 51-61.

FLORIDA R., L'ascesa della nuova classe creativa, Mondadori, Milano, 2003.

GENNARI SANTORI F. e PIETROMARCHI B., Nuovi Committenti. Un programma per *la produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico*, in a.titolo (a cura di) Un *programma per la produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico. Mirafi*ori Nord, Sosella Editore, Roma, 2004.

GENNARI SANTORI F., Ricerca, mediazione e co-produzione per lo spazio pubblico: i progetti Cultura e Società della Fondazione Adriano Olivetti, in DE LUCA M., GENNARI SANTORI F., PIETROMARCHI B., TRIMARCHI M. (a cura di), Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato, Sosella Editore, Roma, 2004.

GIDDENS A., Le conseguenze della modernità, il Mulino, Bologna, 1994.

GOLDONI D., Cultural responsibility, Università Ca' Foscari, Venezia, 2011.

GRANDI R., Le città creative, in Il Mulino, Rivista bimestrale di cultura e di politica, nov-dic 2010, n.6, pp. 1037-1044.

GRANOVETTER M., The impact of social structure on economic outcomes, in Journal of Economics Perspectives, vol. 19, n.1, 2005.

HALL T. e ROBERTSON I., Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates, Landscape Research, vol. 26, n. 1, pp. 5-26, 2001.

HERS F., DECLERQ J., *L'azione culturale della Fondazione di Francia, in Da Milano (a* cura di) Una nuova politica *culturale per l'Europa*, Pontecorboli, Firenze, 2002.

HERS F., Le Protocole, Le Presses du Réel, Dijion, 2002.

HUTTER, M., The impact of Cultural Economics on Economic Theory, Journal of Cultural Economics, vol. 20, 1996, pp. 263-268.

JERMYN H., *L'arte dell'inclusione. Alla ricerca di prove*, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n.4, Il Mulino, Bologna, pp. 557-564.

JONES K., La cultura come catalizzatore per un cambiamento sociale e ambientale, in BIAGIONI A., BORRIELLO C., SASSANELLI V., Triumphs and Laments di William Kentridge. Tevereterno per Roma, Edizione Tevereterno, Roma, 2016.

KAPLANI T., Museum Communication competencies. The case of Serbia, Tesi di Laurea Magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia. A.A. 2011/2012.

KENTRIDGE W., Disegni sui muraglioni, in BIAGIONI A., BORRIELLO C., SASSANELLI V., Triumphs and Laments di William Kentridge. Tevereterno per Roma, Edizione Tevereterno, Roma, 2016.

LANDRY C., GREENE L., MATARASSO F., BIANCHINI F., The art of regeneration: urban renewal through cultural activity, Comedia, Stroud, 1996.

LAVANGA M., PASTORINO S., *Arte pubblica e pianificazione urbana nell'esperienza* olandese, in Economia della Cultura, anno XVI, 2006, n.3, Il Mulino, Bologna, pp. 319-328.

MARGOZZI M., *L'arte negli edifici* pubblici e la legge del 2%, in CAZZATO V. (a cura di), Istituzioni e politiche culturali negli anni Trenta, Ministero per i beni e le attività culturali – Ufficio studi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001, tomo I.

MARINELLI G., Le politiche *culturali del Comune di Roma: l'offerta*, in Economia della Cultura, Anno XVI, 2006 n.2, pp. 191-200

MATARASSO F., Use or ornament? The social impacts of participation in the arts, Comedia, Stroud, 1997.

MATARASSO F., *L'etat, c'est nous: arte, sussidi e* Stato nei regimi democratici, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n. 4, pp. 491-498.

MAZZANTI M., La valutazione economica dei benefici sociali del patrimonio culturale, in Economia della Cultura, anno XIV, 2004, n.4, p. 509-517.

MCLUHAN M., Gli strumenti del comunicare, Il Saggiatore, Milano, 1966 (ed. originale: Understanding Media: The Extensions of Man, Gingko Press, 1964) .

OLIVA F., Grandi edifici per la cultura e trasformazioni urbane, in Economia della Cultura, anno XVI, 2006, n.4, pp. 457-467.

PACCHI C., Politiche per la competitività territoriale e rigenerazione del capitale sociale. Conversazione con Fabrizio Barca, in Archivio di studi urbani e regionali, n. 76, 2006, Franco Angeli, Milano, pp. 133-138.

PAOLUCCI G., Introduzione a Bourdieu, Laterza, Roma-Bari, 2011, p. 57.

PIETROMARCHI B., *Una visione condivisa: l'arte e lo spazio pubblico*, in Economia della Cultura, anno XVI, 2006, n.3, Il Mulino, Bologna, pp. 363-370.

PIOSELLI, A., Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981, in: BIRROZZI, C, PUGLIESE, M. (a cura di), *L'arte* pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori, Pearson Paravia Bruno Mondadori, Milano, 2007.

PONZINI D., Politiche per strutture culturali: paradossi e prospettive, in Economia della Cultura, anno XVI, 2006, n. 4, Il Mulino, Bologna, pp. 475-483.

PUTNAM G., La tradizione civica delle regioni italiane, Mondadori, Milano, 1993.

RE P., Cultura motore di sviluppo. Il caso Progetto Capitale Culturale, in Sinergie Italian Journal of Management, 76, 2008, pp. 127-137.

SACCO P.L. E ZARRI, L., Cultura, promozione della liberà positiva e integrazione sociale, in Economia della Cultura, Anno XIV, 2004, n. 4, il Mulino, Bologna, pp. 499-507.

SACCO P.L., Arte pubblica e sviluppo locale: utopia o realtà possibile?, in Economia della cultura, anno XVI, 2006, n. 3, pp.285-294.

SACCO P.L., *L'arte fuori dal museo: perché, per chi?*, in Cristallini E., *L'arte fuori dal* museo, Gangemi Editore, Roma, 2008.

SANTAGATA W., Il governo della cultura. Promuovere sviluppo e qualità sociale, Il Mulino, Bologna, 2014.

SCARDI G. (a cura di) Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale, Allemandi Editore, Torino, 2011

SCARDI G., Itinerari sensibili, in SCARDI G. (a cura di) Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale, Allemandi Editore, Torino, 2011.

SEIA C., Prefazione, in SCARDI G. (a cura di) Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale, Allemandi Editore, Torino, 2011.

SETTIS S., Il diritto alla cultura nella Costituzione italiana, Forum, Udine, 2016.

STRINATI C., Le mura raccontano, in BIAGIONI A., BORRIELLO C., SASSANELLI V., Triumphs and Laments di William Kentridge. Tevereterno per Roma, Edizione Tevereterno, Roma, 2016.

TEDESCHI, Oltre il monumento. La scultura urbana e il problema della collocazione di opere d'arte nello spazio pubblico, in SCARDI G. (a cura di) Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale, Allemandi Editore, Torino, 2011.

THROSBY D., Cultural Capital, in Journal of Cultural Economics, vol. 23, gennaio 1999, pp. 3-12.

TRIMARCHI M., *I mercati dell'arte contemporanea; preferenze individuali, azione* pubblica e strategie private, in DE LUCA M., GENNARI SANTORI F., PIETROMARCHI B., TRIMARCHI M. (a cura di), Creazione contemporanea. Arte società e territorio tra pubblico e privato, Sosella Editore, Roma, 2004.

TRIMARCHI M. Urbs et civitas, in DE BIASE (a cura di) I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement, Franco Angeli, Milano, 2014, pp. 138-150.

TRIMARCO A., *L'arte pubblica come figura dell'abitare,* in Cristallini E., *L'arte fuori* dal museo, Gangemi Editore, Roma, 2008.

VALENTINO P.A., Politiche di rete e scelte strategiche delle città, in Economia della cultura, anno XVI, 2006, n. 4., Il Mulino, Bologna, 2006, pp. 485-497

ZEVI L., Un progetto per Roma, IN BIAGIONI A., BORRIELLO C., SASSANELLI V., Triumphs and Laments di William Kentridge. Tevereterno per Roma, Edizione Tevereterno, Roma, 2016

Pubblicazioni

CARTA M., In from the margins. Riflessioni e indirizzi sulle politiche di rigenerazione delle periferie urbane, in DA MILANO C., DE LUCA M. (a cura di), Attraverso i confini: il patrimonio culturale come strumento di integrazione sociale, Eccom/Compagnia Di San Paolo, 2006

Centre for Public Policy, University of Northumbria, Report of a thematic study using transnational comparisons to analyse and identify cultural policies and programmes that contribute to preventing and reducing poverty and social exclusion, Rapporto di ricerca realizzato per la Commissione Europea - DG Occupazione e Affari Sociali, 2005.

Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, Faro 2005. http://www.coe.int/it/web/conventions/full-list/-/conventions/rms/0900001680083746(11 giugno 2016)

DA MILANO C., DE LUCA M. (a cura di), Attraverso i confini: il patrimonio culturale come strumento di integrazione sociale, Eccom/Compagnia Di San Paolo, 2006

EUROSTAT, Cultural statistics in the EU, Final Report of the LEG, Lussemburgo, 2000.

EVANS G. e SHAW P., The Contribution of Culture to Regeneration in the UK: A Review of Evidence, London: Department for Culture, Media and Sport, 2004.

FEDERCULTURE, L'impatto economico e occupazionale della cultura: modelli teorici e best practice. Il settore cultura nei grandi comuni italiani, PARTE IV, Indagine strutturale, Rapporto conclusivo, Roma, 2003.

GARCÌA B., Città, cultura e rigenerazione. Lezioni dal programma Capitale Europea della Cultura, in DA MILANO C., DE LUCA M. (a cura di), Attraverso i confini: il patrimonio culturale come strumento di integrazione sociale, Eccom/Compagnia Di San Paolo, 2006.

GREFFE X., *La mobilisation des actifs culturels de la France: de l'att*ractivité culturelle *du territoire…à la Nation culturellement creative*, Rapport de Sythese sur l'attractivité culturelle, Document de travail du DEPS, n. 1270, 2006, www2.culture.gouv.fr/deps/

ixia, Public art: a guide to evaluation, Arts Council England, 2009.

Piano di gestione del sito Patrimonio mondiale UNESCO, Centro Storico di Roma, le proprietà extraterritoriali della Santa Sede nella Città e San Paolo fuori le Mura, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali, Roma, 2015. https://www.comune.roma.it/resources/cms/documents/piano_unesco.pdf (11 giugno 2016)

TRIMARCHI M AUREGLI A., TAORMINA A. (a cura di), Il valore della cultura per la crescita di Bologna, Bologna Piano Strategico Metropolitano, Tavolo conoscenza educazione e cultura, 2013.

TRIMARCHI M., Hic sunt leones? Periferie cognitive e politiche urbane, in Eccom/Compagnia Di San Paolo, Patrimonio e attività culturali nei processi di riqualificazione urbana, Roma, 2006.

UNESCO, Intergovernmental conference on cultural policies in Europe. Final report, Parigi, 1972. http://unesdoc.unesco.org/images/0000/000014/001486EB.pdf (11 giugno 2016)

UNESCO, Measuring cultural participation, 2009 Framework for Cultural Statistics Handbook n.2, UNESCO Parigi, 2012. http://www.uis.unesco.org/culture/Documents/fcs-handbook-2-cultural-participation-en.pdf (11 giugno 2016)

Leggi

ASSEMBLEA GENERALE DELLE NAZIONI UNITE, Dichiarazione Universale dei Diritti *dell'Uomo*, 10 dicembre 1948.

ASSESSORATO POLITICHE DELLA PROGRAMMAZIONE E PIANIFICAZIONE DEL TERRITORIO, ROMA CAPITALE, Memoria "*Coordinamento da parte dell'On.le Roberto Morassut* di una attività finalizzata alla redazione da parte di Tevereterno di un progetto di approfondimento arti*stico sull'Ambito Strategico Tevere, in coerenza con i programmi dell'Ufficio per la Città Storica*", Protocollo 26388, 9 novembre 2006.

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).

L. 11 febbraio 1994, n. 109, "Legge quadro in materia di lavori pubblici".

L. 24 marzo 2012, n. 27, “Conversione, con modificazioni, del decreto-legge 24 gennaio 2012, n. 1: Misure urgenti in materia di concorrenza, liberalizzazioni e infrastrutture”; G.U. del 24 marzo 2012, n. 71.

L. 29 luglio 1949, n. 717, in materia di “Norme per l'arte negli edifici pubblici”.

L. 3 marzo 1960, n. 237, “Modificazioni alla legge 29 luglio 1949, n. 717, contenente norme per l'arte nei pubblici edifici.”; G.U. Serie Generale n.80 del 1-4-1960.

Articoli

Anish Kapoor 'queen's vagina' sculpture at Versailles vandalized again, in The Guardian, 7 settembre 2015. http://www.theguardian.com/world/2015/sep/07/anish-kapoor-queens-vagina-sculpture-at-versailles-vandalised-again (11 giugno 2016)

CASCINO F., Arte pubblica, qualità urbana. Consigli per gli autisti, in Artribune, 1 giugno 2016. http://www.artribune.com/2016/06/arte-pubblica-qualita-urbana-roma-milano/ (11 giugno 2016)

CORONA A., William Kentridge Tiumphs and Laments: a project fot Rome, 2016. www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_1886258503.html (11 giugno 2016)

DI GENOVA A., Aridatece Kentridge, in L’Espresso, 13 febbraio 2014, http://www.dagospia.com/rubrica-31/arte/aridatece-kentridge-artista-vuole-regalare-un-opera-roma-ma-non-71738.htm (11 giugno 2016)

Ecco le prime foto della straordinaria opera di William Kentridge prevista per i muraglioni del Tevere a Roma. Peccato che la solita mentalità ministeriali e i soliti squallidi funzionari vogliano bloccar tutto, in Atribune, 12 gennaio 2014. http://www.artribune.com/2014/01/ecco-le-prime-foto-della-straordinaria-opera-di-william-kentridge-prevista-per-i-muraglioni-del-tevere-a-roma-peccato-che-la-

solita-mentalita-ministeriale-e-i-soliti-squallidi-funzionari-vogliano-blo/ (11 giugno 2016)

ELFANI R., Kentridge, murales sul Tevere che deride Roma, in Linkiesta, 6 aprile 2016, www.linkiesta.it/it/blog-post/2016/04/06/kentridge-murales-sul-tevere-che-deride-roma/24090/ (11 giugno 2016)

MAMMI' A., La Borletti e il graffitaro, in L'Espresso, 13 gennaio 2014. http://mammi.blogautore.espresso.repubblica.it/2014/01/13/la-borletti-e-il-graffitaro/ (11 giugno 2016)

MARSALA H., *Un'opera di 550 metri sul Tevere. William Kentridge realizza a Roma il* suo interventi pubblico più imponente. I miti del passato e del presente, evocati suoi miraglioni del Lungotevere, in Artribune, 12 dicembre 2013. http://www.artribune.com/2013/12/unopera-di-550-metri-sul-tevere-william-kentridge-realizza-a-roma-il-suo-intervento-pubblico-piu-imponente-i-miti-del-passato-e-del-presente-evocati-sui-muraglioni-del-lungotevere/ (11 giugno 2016)

MOZZETTI C. Graffiti sul Tevere, il ministero frena, in Il Messaggero, 15 gennaio 2014. http://ilariaborletti.it/wp-content/uploads/2014/01/messaggero_kentridge_roma.pdf (11 giugno 2016)

Roma, residenti bocciano la smog art: "Altro che murales, serve pulizia", Blitz Quotidiano, 15 gennaio 2014. http://www.blitzquotidiano.it/rassegna-stampa/roma-residenti-smog-art-altro-murales-serve-pulizia-1767596/ (11 giugno 2016)

Tutto su Christo – *Lago d'Iseo, vita, lavori, come fina*nzia le mega-opere, quotazioni e intervista, in Stilearte. Quotidiano di cultura online, 4 marzo 2016. http://www.stilearte.it/christo-jeanne-claude-ed-il-paesaggio-ridisegnato/ (11 giugno 2016)

Venezia Updates: lo strano caso di William Kentridge e del fregio sul Lungotevere *approda alla Biennale con contorni misteriosi e incomprensibili…*, Artribune, 8 maggio 2015. http://www.artribune.com/2015/05/venezia-updates-lo-strano-caso-

di-wiliam-kentridge-e-del-fregio-sul-lungotevere-approda-alla-biennale-con-contorni-misteriosi-e-incomprensibili/ (11 giugno 2016)

Sitografia

http://www.comune.roma.it

www.beniculturali.it

www.coe.int

www.fondationdefrance.org

www.fondazioneadrianolivetti.it

www.kickstarter.com

www.nouveauxcommanditaires.eu

www.openhouseroma.org

www.projects.jennyholzer.com

www.river-cities.net.

www.tevereterno.it

www.thefloatingpiers.com

www.treccani.it

www.triumphsandlaments.com

www.un.org