

Politecnico di Torino
Tesi di Laurea Magistrale in Architettura per il Progetto Sostenibile
Anno 2019-2020

Abitare lo spazio pubblico.
Arte come dispositivo di democrazia spaziale



Eleonora Defilippo



Politecnico di Torino

Corso di Laurea Magistrale in Architettura per il Progetto Sostenibile

Anno 2019-2020

Abitare lo spazio pubblico.

Arte come dispositivo di democrazia spaziale

Relatore:

Daniela Ciaffi

Candidato:

Eleonora Defilippo

Correlatore:

Michele Cerruti But

INDICE

INTRODUZIONE	5
APPROFONDIMENTO TEORICO	
1.1 COS'È LA PARTECIPAZIONE	9
I modelli della partecipazione	
1.2 GLI APPROCCI	15
1.3 UN APPROCCIO INNOVATIVO	23
Focus sul placemaking	
Placemaking creativo	
1.4 DALLA PARTECIPAZIONE ALLA COLLABORAZIONE	30
Gli attori della partecipazione e della collaborazione	
<i>Note</i>	35
2.0 LA PARTECIPAZIONE E IL TERRITORIO	38
Di quale spazio ci occupiamo	
Il concetto di "città"	
2.1 IL DIRITTO ALLA CITTÀ	40
2.2 GLI SPAZI DELLA CITTÀ CONTEMPORANEA	42
Nonluoghi	
Lo spazio pubblico	
2.3 CREATIVITÀ E PARTECIPAZIONE	46
Il concetto di creatività nella letteratura sulla città	
L'uso dell'arte e delle azioni creative nella città	
<i>Note</i>	51
3.0 ARTE PUBBLICA E PARTECIPAZIONE	53
3.1 PERCHÈ OCCUPARSI DI ARTE PUBBLICA	53
3.2 IL CONCETTO DI ARTE PUBBLICA	53
Le difficoltà dell'arte pubblica	
3.3 TRAIETTORIA DELL'ARTE PUBBLICA NEL '900	61
L'happening	
Il site specific	

La marginalità	
L'arte relazionale e contestuale	
<i>Note</i>	68
CASI STUDIO	
SELEZIONE CASI STUDIO	70
MAPPA CASI STUDIO	71
Caso studio 1: LaRU 2017	74
Caso studio 2: Rambla Papireto	87
Caso studio 3: Par Coii bsogna semnà	102
Caso studio 4: Cantiere Barca	117
Caso studio 5: Giardini Venerdì	128
Caratteristiche a confronto	138
Riflessioni	142
INTERVISTE	
Le interviste ad osservatori privilegiati	145
Profilo degli osservatori privilegiati	146
Interviste	147
IL PROGETTO DEI PROCESSI DI DEMOCRATIZZAZIONE DELLO SPAZIO	
Considerazioni preliminari	183
Come essere architetto dei e nei processi di democratizzazione dello spazio	188
Il progetto dei processi di democratizzazione dello spazio attraverso l'arte	192
<i>Note</i>	204
Conclusioni	205
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	207

INTRODUZIONE

Questo progetto di tesi ha l'obiettivo di indagare sull'utilizzo dell'arte come dispositivo di *democrazia spaziale* all'interno di processi partecipativi finalizzati alla trasformazione dello spazio pubblico. Il tema della partecipazione rispetto processi di attivazione degli spazi è strettamente legato al tema della democrazia¹. Quando si attivano processi partecipativi infatti, ci si rivolge ai cittadini per ottenere un supplemento di consenso attorno a problemi di interesse generale (BOBBIO L., 2010), per cui si intraprende un percorso che ha l'obiettivo di conferire delle nuove responsabilità ai partecipanti, considerati portatori di capacità e idee. Come scrive Valastro, la democrazia partecipativa e l'amministrazione condivisa fanno parte di un processo circolare: "l'interlocuzione con i poteri pubblici acquisisce infatti gli strumenti per attraversare le politiche pubbliche in tutte le loro fasi, dai processi decisionali alla loro attuazione concreta e di nuovo, grazie all'accrescimento del capitale sociale, verso nuove e più evolute capacità di ideazione." (VALASTRO A., 2016). La partecipazione dunque non esiste da sé ma in funzione del concetto di democrazia, in quanto ad ogni cittadino viene riconosciuto il diritto di esercitare una forma di potere decisionale. Il diritto decisionale richiama quello che Lefebvre ha definito come "diritto alla città" che descrive come una "forma superiore dei diritti" che include il *diritto*

alla libertà, all'habitat e all'abitare, il diritto all'attività partecipante e il diritto alla fruizione (LEFEBVRE H., 1968, p. 130). Il tema della democrazia è un tema urgente poiché si riconosce come necessaria la forza trasformatrice del "decidere assieme". Ma su che cosa decidere? In tale tesi il concetto di democrazia è letto in funzione alla pratica che conduce i soggetti, coinvolti in processi partecipativi, a formulare istanze e argomentare le loro differenti posizioni per giungere ad un accordo comune attorno alla trasformazione fisica di uno spazio. Lo spazio oggetto di studio è lo spazio pubblico. Esso rappresenta lo spazio più rilevante della città in cui si esplica "il diritto alla città". Lo spazio pubblico infatti, come scrive Habermas, rappresenta quello spazio che più si adatta alla *nascita dell'opinione pubblica e dei valori civici* (HABERMAS J., 1962).

Ma perché l'arte? L'arte è un dispositivo che si *rivolge al pubblico* e che promuove la creazione di valori e obiettivi comuni all'interno di una dimensione politica ed etica. Oggi essa viene riconosciuta come elemento intangibile, il cui ruolo è la definizione dell'identità e dello sviluppo economico e sociale della società.

Qual è l'ipotesi di cui mi occupo? L'ipotesi si basa sull'idea che l'arte rappresenta un dispositivo di democrazia spaziale e che attraverso essa è possibile

abitare lo spazio pubblico. Abitare lo spazio pubblico potrebbe sembrare un'espressione ossimorica, questo perché l'atto dell'abitare si riferisce ad una dimensione privata legata al concetto di "casa". Affermare di abitare lo spazio pubblico suscita infatti delle perplessità rispetto ad affermare di abitare casa propria. Ma è veramente possibile che l'arte riesca a trasformare tali spazi pubblici fino a farli abitare e far nascere la voglia di stare in uno spazio? Si può definire il *progetto dei processi* di democratizzazione dello spazio attraverso l'arte? E qual è il ruolo dell'architetto all'interno di tali processi?

Per poter rispondere a tali domande, il percorso di tesi si è svolto attraverso una prima ricerca teorica in cui ho approfondito vari temi, quali: il tema della partecipazione e della collaborazione con un focus sui differenti approcci che vengono utilizzati per coinvolgere il territorio; il tema del placemaking inteso come approccio innovativo per innescare processi di cambiamento all'interno degli spazi e di come lo stesso approccio possa essere letto in chiave alternativa introducendo il placemaking creativo; il tema della città, il concetto di diritto alla città; il tema dello spazio pubblico inteso come spazio di relazione e campo in cui si sperimenta l'utilizzo dell'arte e della creatività; il tema dell'arte pubblica con le sue problematiche e i differenti modi in cui

l'arte si è manifestata negli spazi pubblici dagli anni '60 fino ai giorni nostri.

Come supporto alla ricerca teorica ho poi analizzato cinque progetti realizzati in Italia che si avvalgono dell'arte come motore trasformativo e dispositivo volto alla riqualificazione urbana all'interno di contesti differenti, concentrandosi sulle metodologie delle residenze d'artista e del laboratorio. Ho messo in evidenza le caratteristiche dei processi, i differenti linguaggi che oggi l'arte contemporanea utilizza per tradurre i bisogni e i desideri delle comunità, i cambiamenti che ha avuto lo spazio interessato, il carattere continuativo ed innovativo di ognuno di essi.

Per meglio comprendere il legame tra arte e spazio pubblico ho proceduto intervistando cinque professionisti, sia architetti che artisti coinvolti nei casi studio che si è deciso di analizzare. Ho indagato sul ruolo dell'artista, su temi come l'autorialità, il tempo e il fallimento delle pratiche artistiche partecipative e sulle modalità di intervento.

Infine ho provato a rispondere all'ipotesi formulata, riflettendo sul ruolo che ha l'architetto oggi all'interno di processi partecipativi che vedono il coinvolgimento di figure sempre più differenti. Ho definito

il possibile progetto di un processo di democratizzazione dello spazio attraverso l'arte, delineando delle "raccomandazioni" che non hanno l'obiettivo di risolvere o specificare un metodo di intervento, piuttosto rappresentano delle fessure che aprono alla riflessione su un tema così attuale.

¹ democrazia s. f. [dal gr. δημοκρατία, comp. di δῆμος «popolo» e -κρατία «-crazia»]. – 1. a. Forma di governo in cui il potere risiede nel popolo, che esercita la sua sovranità attraverso istituti politici diversi; in partic., forma di governo che si basa sulla sovranità popolare esercitata per mezzo di rappresentanze elettive, e che garantisce a ogni cittadino la partecipazione, su base di uguaglianza, all'esercizio del potere pubblico (TRECCANI)

APPROFONDIMENTO TEORICO

1.1 COS'È LA PARTECIPAZIONE

Il tema della partecipazione ad un processo decisionale attorno a scelte di interesse comune si sviluppa oltre Oceano tra gli anni '50 e '60¹, mentre in Italia arriva con qualche anno di ritardo. È con il boom economico, quindi con l'aumento della ricchezza ma anche del malessere sociale e della povertà, che si comincia a parlare di partecipazione alla vita pubblica.

La partecipazione "all'italiana" ha sempre avuto delle sfaccettature localistiche. Verso la metà degli anni '70 nascono in modo spontaneo vari *Comitati di quartiere* aventi l'obiettivo di incentivare il coinvolgimento dei cittadini. Oggi più che mai nascono organismi, reti e luoghi in cui si uniscono le varie associazioni e cooperazioni del Terzo settore. E non solo, in qualunque piano di sviluppo locale, di riqualificazione urbana è presente l'idea di coinvolgere in modo attivo i cittadini nei processi decisionali. Si parla dunque di una "nuova stagione" della pianificazione. (MELA A., BELLONI M.C., DAVICO L., 2000). Esistono differenti posizioni circa il ruolo dell'urbanistica tradizionale rispetto gli strumenti di pianificazione forniti alla società per andare incontro ai mutamenti sociali. Se per Franco La Cecla² gli strumenti non sono adatti a gestire i cambiamenti sociali ed economici come afferma nel libro "Contro l'urbanistica" scrivendo che "all'urbanistica sfuggono i reali movimenti e le reali motivazioni, quello che

la gente che vive in una città pensa e sente di essa e le motivazioni che si dà per viverci. Se non si capiscono le componenti vissute della cittadinanza a ogni livello, dai poveri alle classi medie, ai ricchi urbani, se non si capiscono le logiche di appartenenza ai luoghi, non si afferra cosa in essi avvenga o stia avvenendo" (LA CECLA F., 2015) dall'altro lato esistono studiosi che assumono una posizione differente rispetto tale ruolo. Secondo un'analisi retrospettiva di Paolo Giudicini³ la pianificazione dall'alto non ha generato un totale rifiuto ma una rivalutazione della stessa come processo sociale complesso e del momento partecipativo. (MELA A., BELLONI M.C., DAVICO L., 2000) mentre Bernardo Secchi afferma che "l'urbanistica si fa coi piedi", per cui essa ricopre ancora uno specifico ruolo e risponde alle esigenze attuali della società. Egli continua dicendo che all'interno del campo della progettazione partecipata le azioni come andare, ascoltare, conoscere e vedere permettono di considerare delle informazioni introducono elementi innovativi (SECCHI B., 2000)

La partecipazione degli abitanti per la gestione del futuro dei luoghi è dunque un tema che assume varie declinazioni. La sua natura interdisciplinare dipende dalle molteplici competenze dei soggetti coinvolti, dalla loro situazione economica e sociale, dal ruolo e dalle responsabilità che ricoprono nella

gestione di un territorio (SCLAVI M., 2002).

Le trasformazioni urbane che si esplicano attraverso un approccio partecipativo possono avvenire in differenti condizioni che determinano il carattere eterogeneo dell'esperienza. Tale esperienza consiste nel coinvolgere gli abitanti e accompagnarli con azioni di *comunicazione, animazione, consultazione ed empowerment*.

La varietà delle pratiche partecipative e l'idea stessa di partecipazione che può essere accolta o rifiutata, sono due aspetti dipendenti tra loro; difatti nel momento in cui variano le opinioni sociali che fungono da attivatori del processo partecipativo, variano anche le pratiche che costituiscono il processo stesso.

L'accettazione della partecipazione e il suo rifiuto possono essere riassunti in un ventaglio che include cinque posizioni:

1. *Il rifiuto della partecipazione espresso dalle concezioni elitarie,*
2. *l'affermazione della partecipazione espressa dalle concezioni organicistiche,*
3. *dalle concezioni pluralistiche ed inclusive*
4. *dalle concezioni conflittualistiche,*
5. *il rifiuto della partecipazione espresso dall'antagonismo radicale.*

1. *Il rifiuto della partecipazione espresso dalle concezioni elitarie,* secondo cui qualsiasi ipotesi di allargamento dei partecipanti possa portare instabilità, per cui tutti coloro che non sono ritenuti facenti parte del settore vengono esclusi senza tenere conto che in alcuni casi è solo grazie all'integrazione di più saperi che si può ottenere un accrescimento reciproco;

2. *l'affermazione della partecipazione espressa dalle concezioni organicistiche* secondo cui un gruppo variegato prende posizione affinché venga mantenuta l'identità e la stabilità dei processi decisionali. Questa concezione rifiuta l'aspetto negativo del conflitto accettando la partecipazione come fenomeno che impedisce manifestazioni di antagonismo;

3. *dalle concezioni pluralistiche ed inclusive,* secondo cui le varie associazioni vedono il conflitto come portatore di una evoluzione continua e di cambiamento e non come una disfunzione. La partecipazione viene intesa in tal caso come un processo inclusivo che coinvolge gli attori interessati. Infatti, il principale obiettivo della partecipazione è l'assoluto coinvolgimento di tutti gli organismi. In questo caso, sedi associative, spazi pubblici e quartieri diventano gli spazi fisici del processo.

(CIAFFI D., MELA A., 2011);

4. *dalle concezioni conflittualistiche*, secondo cui il conflitto assume un carattere sociale estremamente forte e viene definita la linea di confine tra le parti contrastanti. L'attività partecipativa può essere interna ed esterna. Quella interna finalizzata all'empowerment e quella esterna che ha come obiettivo il mutamento dei rapporti tra le parti;

5. *Il rifiuto della partecipazione espresso dall'antagonismo radicale* secondo cui i gruppi di minoranza respingono la partecipazione, credendo di poter in tal modo indebolire il potere dei soggetti più potenti.

Oggi nonostante il tema della partecipazione sia caldamente sentito, esso viene per certi versi inteso come un evento singolare. Come riportato sul testo "Urbanistica partecipata" (CIAFFI D., MELA A., 2011) **"la partecipazione dei cittadini in Italia viene spesso associata a politiche straordinarie, sperimentali e di frontiera** quasi come se pur trattandosi di un processo pianificato da sindaco e assessori, si abbia bisogno di uno scardinamento affinché ciò avvenga. Le teorie e le esperienze partecipative abbinano la partecipazione a termini come **avventura, gioco, informalità, volontarismo, attivismo, innovazione, sperimentazione.**" (CIAFFI D., MELA A., 2011 p. 24,).

Alcune Regioni, come ad esempio la Toscana, l'Emilia Romagna e la Lombardia, hanno reso istituzionale la partecipazione definendone una propria legge. (idem).

I modelli della partecipazione

Per poter comprendere le relazioni tra cittadini e istituzioni all'interno dei processi di partecipazione, richiamiamo i vari modelli della partecipazione che si fondano sull'idea di una "scala della partecipazione" secondo gradi di intensità differenti.

Prima fra tutti, Sherry Arnestein definisce la partecipazione come una "ridistribuzione del potere ai cittadini esclusi dai processi politici ed economici" (CIAFFI D., MELA A., 2011, p. 49) che ha come scopo quello di dare una nuova forma alla società. Nel 1969, elabora lo **"schema a 8 gradini"**.

Al primo livello della scala corrisponde la *Mancanza di partecipazione* che ingloba due azioni: la *Manipolazione* e il *Trattamento terapeutico*. La prima azione consiste nel condizionamento da parte dei politici delle idee degli abitanti, la seconda invece si traduce in una terapia di gruppo. Il secondo livello include quelli che vengono definiti i tre gradi di una

partecipazione simbolica: *l'informazione, la consultazione e lo smorzamento*. Questi tre step sono accomunati dal poco stimolo che i contenuti del processo partecipativo esercitano sui cittadini. I *gradi di potere dei cittadini* costituiscono invece il terzo livello, caratterizzato da: *partenariato, delega del potere e controllo da parte dei cittadini*. La negoziazione della scelta tra le differenti proposte avviene nella fase del partenariato, seguita da quella in cui il potere viene spartito tra le varie figure interessate e ultima in cui vi è la decisione per conto dei cittadini del veto. (CIAFFI D., MELA A., 2011).

Successivamente tale prototipo di modello a scala viene rielaborato da South Lanarkshire Council, che definisce il **modello "a ruota"**. Quest'ultimo si differenzia dal precedente in quanto non è obbligatorio che si arrivi all'ultimo gradino, con la finalità di raggiungere i risultati prefissati. Il modello è suddiviso in 4 parti e a ciascuna parte viene affidata una parola chiave. Le quattro parole chiave sono: **informazione, consultazione, partecipazione ed empowerment**.

Altro modello è quello definito **"a bersaglio"** che si differenzia dal precedente poiché esclude la presenza di un ideale partecipativo assoluto. Non solo, ma introduce due dimensioni del processo partecipativo: la **dimensione sociale e quella spaziale**. La

partecipazione è infatti un'operazione che ha esito solamente se avviene l'incontro tra queste due dimensioni.

La dimensione sociale consiste in quattro categorie di azione, che sono: **comunicare, animare, consultare e potenziare** le capacità degli abitanti. La dimensione spaziale è invece definita da un sistema di tre nicchie ecologiche: **lo spazio privato della casa, lo spazio pubblico locale e lo spazio pubblico sovra-locale**. Proviamo a restituirne le definizioni.

Le dimensioni sociali

COMUNICAZIONE

È la prima azione di un processo partecipativo che ha, non solo l'obiettivo di inviare un messaggio, ma anche di codificarne le possibili risposte, assicurandosi che il messaggio non sia standard e che venga compreso da tutti. Uno degli elementi che rende il processo partecipativo efficiente è la costanza nel tempo della comunicazione, e non solo nelle prime fasi. Un possibile fallimento di tale azione può essere riscontrato se ad esempio vengono scelti luoghi non conosciuti da tutti o se la fase della comunicazione viene attivata in determinati orari che escludono alcuni soggetti.

ANIMAZIONE

Consiste in una serie di interventi che hanno lo scopo di incitare, i cittadini, alla coltivazione di emozioni e senso di appartenenza ad un luogo. "La costruzione di eventi, la promozione o la manutenzione di un buon livello di vivacità territoriale e il recupero di situazioni umane di estrema marginalità" (CIAFFI D., MELA A., 2011, p. 61) rappresentano tre fra gli obiettivi dell'animazione. Le attività di animazione si distinguono in: animazione socioculturale, di strada, socioeducativa, sociopolitica, commerciale e legata ai lavori di riqualificazione fisica del quartiere (idem).

CONSULTAZIONE

Ha come scopo quello di raccogliere i bisogni dei singoli gruppi sociali e trasformarli in un unico immaginario territoriale. I parametri che vengono impiegati per mettere in atto la consultazione all'interno di processi partecipati sono: "metodologie di ricerca applicata in maniera corretta, conoscenza contestualizzata e accompagnamento nel processo nelle diverse tappe" (CIAFFI D., MELA A., 2011, p. 64). A seconda del contenuto esistono molteplici gradi di partecipazione.

EMPOWERMENT

Consiste in una serie di azioni formative che permet-

tono alle persone di acquisire maggiore consapevolezza sulle loro capacità. Attraverso l'empowerment, che dipende dall'azione combinata delle dimensioni sociali precedenti, i soggetti coinvolti riescono ad accrescere la propria autostima, fino ad arrivare a condizionare le decisioni. Sia l'aumento del senso civico che la misura di esiti tangibili definiscono l'efficacia dell'empowerment, altrimenti si parla di disempowerment. L'empowerment può essere di tipo culturale, sociopolitico, commerciale e imprenditoriale, formativo, professionalizzante, a livello di hobby, per lo svago, residenziale e trasversale. Oltre a ciò esistono due azioni che permettono la buona riuscita di un processo partecipativo e sono: la mediazione e l'accompagnamento sociale⁴. (CIAFFI D., MELA A., 2011)

Le dimensioni spaziali

I processi partecipativi si generano all'interno di uno spazio, che il geografo Lussault definisce come un "operatore" che riveste un ruolo quasi di personaggio. (LUSSAULT M., 2007). L'insieme di condizioni ambientali e fisiche definisce le differenti forme e funzioni dello spazio. Le forme che può assumere sono: un'area caratterizzata da continuità spaziale; una rete di nodi connessi tra loro da flussi di persone ed informazioni; e un punto, ovvero una concentra-

zione di luoghi caratterizzati da una forte identità.

Qual è allora il ruolo dello spazio? Lo spazio è dapprima un presupposto della partecipazione; poi rappresenta il setting ed infine la posta in gioco.

Come detto in precedenza, le nicchie ecologiche che definiscono la dimensione spaziale del processo partecipativo sono: **LO SPAZIO PRIVATO DELLA CASA, LO SPAZIO PUBBLICO LOCALE, LO SPAZIO PUBBLICO SOVRA-LOCALE.**

LO SPAZIO PRIVATO DELLA CASA rappresenta la nicchia ecologica più intima ed è definito sia come luogo di privacy che come luogo in cui avviene la cura delle persone e degli spazi. L'intervento all'interno di tale spazio può portare alla rigenerazione della città poiché la casa simboleggia lo spazio in cui le persone, che percepiscono lo spazio pubblico come una minaccia, si rifugiano.

GLI SPAZI PUBBLICI LOCALI sono: spazi di condominio, strade di quartiere, piazze e giardini. Oggi questi spazi ospitano casi di progettazione collettiva che possono riguardare ad esempio la scelta delle funzioni da dare a un luogo oppure degli arredi urbani. L'accompagnamento sociale dei lavori di rigenerazione è spesso un compito che viene affidato a professionisti che hanno sede in luoghi fisici

definiti: agenzia di sviluppo locale o laboratorio di quartiere.

GLI SPAZI PUBBLICI SOVRA-LOCALI sono invece i quartieri limitrofi, la città e il resto del mondo. Essi vengono considerati spazi non familiari, per questo i processi partecipativi hanno lo scopo di risolvere problemi locali, creando delle reti fra i quartieri. (CIAFFI D., MELA A., 2011).

1.2 GLI APPROCCI

Affianco all'analisi delle dimensioni sociali e spaziali di cui il tema della partecipazione si compone, occorre osservare anche quali siano gli approcci che vengono impiegati per la gestione dei processi. Oggi esistono molteplici tecniche che hanno tale scopo e se si tiene conto dei problemi che i processi hanno l'obiettivo di risolvere, le tecniche vengono classificate in tre famiglie: **tecniche per l'ascolto**, **tecniche per l'interazione costruttiva** e **tecniche per la risoluzione dei conflitti**.

Le tecniche per l'ascolto vengono impiegate nella fase preliminare e hanno l'obiettivo di definire i possibili stakeholders, comprendere come essi e i cittadini percepiscono i problemi;

Le tecniche per l'interazione costruttiva che incentivano i soggetti interessati a dialogare per giungere a delle conclusioni;

Le tecniche per la risoluzione dei conflitti hanno lo scopo di aiutare a superare situazioni problematiche. (BOBBIO L., 2004).

Tecniche per l'ascolto

Come abbiamo precedentemente detto, le tecniche per l'ascolto sono utilizzate nella fase preliminare e permettono di lanciare un processo, definire gli attori e individuare gli argomenti su cui lavorare. (BOBBIO L., 2004)

Attraverso l'ascolto è possibile prendere atto delle aspettative di un gruppo di soggetti coinvolti nel processo. Tale azione viene tradizionalmente raggiunta utilizzando il questionario, strumento tanto pratico quanto imperfetto. Ciò è dovuto al fatto che le persone molto spesso non hanno delle idee chiare o non si riconoscono su determinate questioni, per cui manifestano disinteresse che in molti casi si traduce in risposte date a caso. Tale metodo viene definito di ascolto passivo, ma non è l'unico. La sociologa Marianella Sclavi introduce in Italia l'idea di *ascolto attivo*⁵ che permette di arrivare ad una comprensione reciproca tra persone che appartengono a contesti di natura molto differente. L'arte dell'ascoltare non è un esercizio semplice ma è fondamentale metterla in pratica per attivare processi inclusivi. (BOBBIO L., 2004)

Le regole fondamentali dell'arte dell'ascoltare⁶ sono sette. Riportiamo l'elenco di seguito:

1. *Non avere fretta di arrivare a delle conclusioni* Le conclusioni sono la parte più effimera della ricerca
2. *Quel che vedi dipende dalla prospettiva in cui ti trovi. Per riuscire a vedere la tua prospettiva, devi cambiare prospettiva.*
3. *Se vuoi comprendere quel che un altro sta dicendo, devi assumere che ha ragione e chiedergli di aiutarti a capire come e perché.*
4. *Le emozioni sono degli strumenti conoscitivi fon-*

damentali se sai comprendere il loro linguaggio. Non ti informano su cosa vedi, ma su come guardi. Il loro codice è relazionale e analogico.

5. Un buon ascoltatore è un esploratore di mondi possibili. I segnali più importanti per lui sono quelli che si presentano alla coscienza come al tempo stesso trascurabili e fastidiosi, marginali e irritanti perché incongruenti con le proprie certezze.

6. Un buon ascoltatore accoglie volentieri i paradossi del pensiero e della comunicazione. Affronta i dissensi come occasioni per esercitarsi in un campo che lo appassiona: la gestione creativa dei conflitti.

7. Per divenire esperto nell'arte di ascoltare devi adottare una metodologia umoristica. Ma quando hai imparato ad ascoltare, l'umorismo viene da sé (SCLAVI M., 2002)

All'interno delle tecniche per l'ascolto rientrano: ANIMAZIONE TERRITORIALE (O SOCIALE), RICERCA-AZIONE (O ACTION RESEARCH) PARTECIPATA; CAMMINATE DI QUARTIERE; PUNTI; FOCUS GROUP; BRAINSTORMING.

L'ascolto attivo è definito anche come pratica di outreach, che letteralmente significa: "raggiungere fuori" ovvero, secondo Nick Wates "andare a consultare le persone piuttosto che aspettare che esse vengano da noi" (WATES N., 2000). Tale procedi-

mento è quello che per tradizione non viene seguito dalle amministrazioni, ma per conoscere realmente i problemi e i possibili soggetti da coinvolgere bisogna andare in questa direzione. Gli strumenti utilizzati sono molteplici e prevedono: "distribuzione di materiale informativo nelle case oppure direttamente alle persone in situazioni di aggregazione (mercati, assemblee, negozi, ecc.); articoli su giornali locali, spot informativi su radio e tv; interventi informativi e di scambio mirati nell'ambito di riunioni di specifici gruppi (ad esempio, una bocciofila, un centro sportivo, un'associazione ricreativa); strutture mobili (caravan, camper, container) possono essere utilizzate come uffici mobili per restituire anche a livello simbolico la presenza sul campo e garantire la possibilità di una consultazione iniziale; svolgimento di camminate di quartiere; attivazione di punti di riferimento in loco" (SCLAVI M., 2002, p. 228).

ANIMAZIONE TERRITORIALE (O SOCIALE)

L'animazione territoriale (o sociale) è una pratica che viene utilizzata con lo scopo di sensibilizzare e aumentare la partecipazione dei possibili attori su strategie che interessano il contesto locale. L'attività di animazione include la fase di indagine territoriale detta *ricerca-azione* che ha come finalità quella di raccogliere dati sia di tipo quantitativo che

qualitativo sugli elementi di forza e di debolezza del territorio. L'approccio è definito da quattro fasi: *"la dinamizzazione e la sensibilizzazione dell'area territoriale; l'acquisizione e la socializzazione di informazioni ed esperienze; l'incremento della cooperazione tra gli attori; l'elaborazione condivisa di progetti di sviluppo territoriale."* (BOBBIO L., 2004, p. 68).

RICERCA-AZIONE (O ACTION RESEARCH) PARTECIPATA

La ricerca-azione (in inglese Action Research) Partecipata è un tipo di indagine fondata da Kurt Lewin. Tale metodo "pur avendo uno scopo conoscitivo, promuove un attivo coinvolgimento da parte di tutti i soggetti o gli attori sociali significativi del territorio o del contesto, depositari del sapere locale, al fine di praticare poi collettivamente una attività sulla realtà che si cerca di conoscere" (BOBBIO L., 2004, p. 69).

Il coinvolgimento e la partecipazione da parte degli *attori locali* potrebbe attivare un Forum Locale ed anche costituire un Gruppo Territoriale Locale rappresentativo. Gli *stakeholders* vengono coinvolti costantemente in tutte le fasi della Ricerca-Azione, che vengono commentate per arrivare a condividerne l'obiettivo e a valorizzarne le risorse.

CAMMINATE DI QUARTIERE

"Oggi si può costruire una storia del camminare come forma di intervento urbano che porta con sé i significati simbolici dell'atto creativo: l'erranza come architettura del paesaggio, intendendo con il termine paesaggio l'azione di trasformazione simbolica, oltre che fisica, dello spazio antropico" (CARERI F., 2006, p. 4). Attraversare lo spazio è un'azione che si muove dalla necessità di sopravvivere attraverso la ricerca di cibo e informazioni. Una volta appagate le prime necessità, "Il camminare si è trasformato in forma simbolica che ha permesso all'uomo di abitare il mondo" (ivi, p. 3).

La camminata (o *walkscape*) di quartiere è una tecnica che consiste in una o più passeggiate all'interno dell'area di interesse, effettuata da un numero di residenti e di professionisti. Lo scopo è quello far suscitare impressioni, esperienze, domande e osservazioni. Una volta terminata la passeggiata, si lancia una riunione per dialogare in modo libero sulle proprie sensazioni. (BOBBIO L., 2004)

PUNTI

I punti sono degli sportelli collocati nelle aree interessate da progetti di riqualificazione fisica e sociale. Questi hanno il compito di accompagnare l'attuazione dell'azione, fungere da interfaccia fra gli abitanti, le imprese e il committente attraverso

azioni come: "ascoltare vissuto, bisogni e aspettative in merito all'intervento di riqualificazione; contenere i disagi creati dai lavori attraverso un'attività capillare di informazione preventiva; raccogliere le segnalazioni presentate dagli abitanti e costruire insieme a loro e ai referenti istituzionali le risposte più efficaci per migliorare la convivenza con il cantiere; valorizzare le valenze positive dell'intervento, contribuendo alla costruzione di un'atmosfera positiva intorno ai lavori; far sì che gli abitanti, anziché subire l'intervento, possano partecipare alla sua realizzazione arrivando anche, se necessario, a concordare modifiche all'organizzazione dei lavori o al progetto (scelta delle finiture, trattamento delle parti comuni...); si parla in questi casi di una *direzione sociale dei lavori*." (BOBBIO L., 2004, p. 72)

I punti si affidano ad una serie di strumenti di comunicazione che possono essere: newsletter, locandine, pannelli illustrativi, siti internet ed eventi.

FOCUS GROUP

Il focus group, sperimentato negli Stati Uniti nel 1941, è una tecnica che viene usata per mettere a fuoco e indagare su un determinato tema attraverso l'interazione di un gruppo di persone (da 4 a 12). L'incontro è il più delle volte gestito da un moderatore che ha il compito di incitare lo scambio di opinioni tra i presenti in modo molto informale. Questi vengono

selezionati seguendo la logica dell'omogeneità, per avere equilibrio nella comunicazione. Le informazioni che emergono vengono successivamente elaborate in una sintesi o trascritte integralmente. Tale tecnica può essere utilizzata nel caso di processi decisionali molto complessi ed ha lo scopo di: "definire gli obiettivi operativi; identificare e definire un problema che potrebbe avere diverse sfaccettature; impostare un vero e proprio lavoro di progettazione di una politica o di un intervento; studiare quali reazioni susciterà un intervento presso certe categorie di persone." (BOBBIO L., 2004, p. 73)

BRAINSTORMING

Il brainstorming (in italiano tempesta di cervelli o assalto mentale) è una tecnica ideata da Alex Osborn⁷, negli Stati Uniti, fra gli anni '40 e '50 del secolo scorso. La finalità è quella di sviluppare possibili soluzioni creative ad un problema relativamente semplice attraverso l'idea del gioco. I partecipanti, di numero non superiore a 15, esprimono le varie proposte seguiti da un facilitatore e le più interessanti vengono rielaborate ed approfondite per ottenere la soluzione migliore. La regola che sta alla base del brainstorming è che i soggetti coinvolti *non devono assolutamente esprimere giudizi sulle proposte degli altri*. (BOBBIO L., 2004)

Il facilitatore ha il compito di: "proporre il proble-

ma iniziale in modo chiaro e semplice; invitare i partecipanti a sospendere il giudizio; favorire le idee estreme e spiazzanti e ad accogliere qualsiasi idea espressa; scrivere, su una lavagna o altro, per esempio su foglietti adesivi, tutte le idee espresse, in modo che siano visibili a tutti e possano essere utilizzate per successive elaborazioni; incoraggiare i partecipanti a elaborare variazioni sulle idee espresse da altri." (SCLAVI M., 2002, p. 204).

Tecniche per l'interazione costruttiva

Una volta aver condotto l'attività di ascolto del territorio attraverso le tecniche sopra citate, bisogna favorire l'interazione costruttiva fra i soggetti interessati al processo. Tra i metodi, basati su presupposti differenti, distinguiamo:

metodi basati sulla **costruzione di scenari** che inducono i soggetti interessati a riflettere sul futuro; metodi basati sulla **simulazione** in un contesto di gioco, in cui i partecipanti, meno abituati ad esporsi in pubblico, vengono aiutati a comprendere i problemi e a trovare delle soluzioni;

metodi basati sulla **spontaneità**, che permettono ai soggetti di definire in maniera spontanea gli argomenti da trattare e le soluzioni da definire. (BOBBIO L., 2004). Vediamo in che modo e in quali circostanze si verificano tali metodi.

Costruzione di scenari

Le tecniche consentono di elaborare ipotesi su possibili evoluzioni future di un determinato contesto. "Attraverso il confronto tra i tecnici e i cittadini-utenti, si avvia un processo di apprendimento reciproco, che contribuisce ad arricchire l'immaginario collettivo e a generare nuove soluzioni e ipotesi alternative "(BOBBIO L., 2004, p. 79).

Tra le tecniche di costruzione di scenari troviamo alcune: EASW, ACTION PLANNING E SEARCH CONFERENCE ma anche PIANI STRATEGICI⁸. Esse vengono utilizzate per elaborare programmi di sviluppo locale come i patti territoriali e i progetti integrati.

EASW

La tecnica dell'EASW (European Awareness Scenario Workshop) nasce in Danimarca e viene adottata nel 1994 dalla Direzione Ambiente della Commissione Europea. L'EASW ha l'obiettivo di accompagnare uno sviluppo tecnologico al fine di trovare delle soluzioni ai bisogni di una società. Consiste nel coinvolgere 4 categorie di attori (politici/amministratori, operatori economici, tecnici/esperti, utenti/cittadini) all'interno di un workshop di due giorni monitorato da un gruppo di facilitatori. Il workshop si articola in due fasi che sono *l'elaborazione di visioni future e l'elaborazione delle idee*. Nel-

la prima fase è richiesto di elaborare *due ipotetici scenari futuri* per far emergere i rischi e gli obiettivi. Dopo aver discusso i risultati delle quattro categorie si evidenziano quattro temi su cui discutere nella fase successiva. In questa fase i quattro gruppi vengono mescolati e sono chiamati a trattare un tema specifico, a formulare delle idee e a definirne la realizzazione. Le idee selezionate, cinque di numero massimo, vengono presentate nel corso della sessione plenaria di chiusura del workshop e dopo un momento di votazione, si raccolgono le cinque idee più efficaci da realizzare.

ACTION PLANNING

La tecnica dell'action planning nasce in Inghilterra e consente di individuare i bisogni di una comunità, definirne i problemi e giungere alla formulazione di linee di intervento. Ha una durata di circa due mesi e si articola in 3 o 4 sessioni. Il metodo si articola in diverse azioni come: attaccare su dei cartelloni dei post it in cui i soggetti coinvolti esprimono le loro opinioni in modo molto semplice e anonimo; mettere in risalto gli aspetti positivi e negativi che contribuiscono a creare l'immagine del contesto; far formulare ai soggetti coinvolti delle previsioni sulle trasformazioni che potrebbero interessare il quartiere. L'azione finale è quella di definire delle linee guida per il raggiungimento degli obiettivi.

SEARCH CONFERENCE

La search conference (conferenza di indagine) è una tecnica inventata da Fred Emery⁹ ed ha come finalità quella di pensare un *futuro realizzabile*.

Si articola in cinque fasi, organizzate da due facilitatori, in cui ogni dubbio viene discusso e può portare a dei cambiamenti nella procedura della conferenza stessa. Le fasi includono: la scrittura di osservazioni che vengono riportate su fogli e appesi ai muri; la formazione di gruppi di lavoro che costruiscono i loro Possibili Scenari che vengono poi riassunti in scenario futuro probabile e scenario futuro desiderabile; la formulazione di una nozione condivisa del sistema; l'utilizzo della creatività e dell'innovazione per incitare i soggetti coinvolti nell'enucleare soluzioni innovative che portano alla produzione di uno scenario di insieme; la presentazione delle strategie dettagliate da attuare e la possibilità ad ogni partecipante di esprimere in che modo vuole impegnarsi nel corso della sua vita per portare a termine il piano; infine la stesura di un documento.

Simulazione

Le tecniche basate sulla simulazione permettono a chi sente del disagio a parlare in pubblico di poter formulare, in modo facilitato, le loro idee. Appartiene a questo metodo la tecnica del **PLANNING FOR REAL**.

PLANNING FOR REAL

Planning for Real è una tecnica utilizzata in alternativa alla discussione pubblica ideata da Tony Gibson negli anni '60-'70 in Inghilterra. Ha come scopo quello di far esprimere idee e opinioni ai partecipanti in modo facilitato e anonimo. La procedura consiste nel creare un plastico dell'area di intervento, che abbia delle dimensioni e delle caratteristiche che incitano al tatto dello stesso, per facilitare gli abitanti a riconoscerne gli elementi e a definirne gli interventi necessari.

Le persone coinvolte devono posizionare sul plastico delle *carteopzioni* che indicano un possibile intervento di miglioria. È fondamentale che gli interventi siano fattibili e praticabili sia da un punto di vista tecnico che politico. L'ultima azione, effettuata dal team tecnico, consiste nell'esaminare le carte per definire le preferenze degli abitanti, potendo rilevare anche eventuali opzioni in conflitto. Esistono molti pacchi preconfezionati, destinati a comunità locali, con l'obiettivo di agevolare l'utilizzo di tale tecnica partecipativa.

Spontaneità

Tra le tecniche basate sulla spontaneità troviamo: OPEN SPACE TECHNOLOGY, LABORATORIO DI QUARTIERE e INCONTRI DI SCALA.

OPEN SPACE TECHNOLOGY

Open Space è una tecnica ideata da Harrison Owen nella metà degli anni '80. Gli incontri non seguono dei programmi predefiniti e non esistono dei facilitatori che hanno il compito di guidare la discussione. Chi ha voglia di affrontare una particolare tematica lo segnala al gruppo e comincia così la prima sessione di lavoro. Quattro sono gli elementi di guida dell'evento: "chi partecipa è la persona giusta; qualsiasi cosa succeda va bene; quando si inizia si inizia; quando si finisce si finisce." (BOBBIO L., 2004, p. 90). L'unica legge che regola tale tecnica viene definita "la legge dei due piedi" e sta ad indicare che se una persona ritiene di non poter contribuire ad un argomento ha la possibilità di spostarsi in un altro gruppo affinché migliori la qualità del lavoro. La responsabilità sulla riuscita dell'evento sono gli stessi partecipanti e tale consapevolezza fa sì che i lavori siano più produttivi. (BOBBIO L., 2004)

LABORATORIO DI QUARTIERE

Il laboratorio di quartiere, ideato da Gianfranco Dioguardi¹⁰, nasce negli anni 1979 come programma di riqualificazione dei centri storici¹¹ ed oggi viene utilizzato per coinvolgere i cittadini all'interno di processi inclusivi. Più che una tecnica, rappresenta un *luogo di costruzione di interessi comuni*, in cui amministratori, progettisti, abitanti ed associazionisti

possono incontrarsi per discutere su possibili scenari futuri. L'incontro ha carattere processuale (dai 3 ai 4 incontri) e risulta fondamentale la presenza di un facilitatore. Solitamente vengono redatte mappe che evidenziano bisogni/risorse, raccolte di idee e post it. A differenza del focus group, i partecipanti non vengono selezionati seguendo la logica dell'omogeneità e raramente vengono effettuati degli inviti.

INCONTRI DI SCALA

"L'incontro di scala è una tecnica di ascolto che mette assieme una serie di principi e strumenti di intervento per analizzare e simulare un progetto. Viene utilizzato quando la finalità è venire a conoscenza dei disagi relativi allo stato di manutenzione delle parti di un edificio o lo stato degli impianti e le conseguenti difficoltà nell'abitare".

Quando si parla di processi inclusivi non si può non tenere conto delle conseguenze che queste azioni portano, come ad esempio l'incremento del capitale sociale¹². Il lavoro che viene svolto da più voci, consente alle persone di confrontarsi tra loro, generando beni relazionali che possono continuare a generare frutti anche una volta che il processo si conclude. Di fatti, uno degli obiettivi (di cui se n'è

discusso nel capitolo precedente) dei processi partecipativi è l'*empowerment*, che può essere tradotto come "imparare a camminare con le proprie gambe". In questo caso, l'amministrazione non ha soltanto il compito di consegnare dei servizi ai cittadini, ma anche quello di far sì che i cittadini riescano a servirsi da sé. Tale ambizione non è sempre possibile, in alcuni casi infatti, risulta sufficiente che i cittadini riescano a trovare le giuste soluzioni ai problemi.

Tecniche per la risoluzione dei conflitti

Le tecniche analizzate finora hanno l'obiettivo di accompagnare gli attori coinvolti ad individuare obiettivi e soluzioni condivise. Le tecniche per la risoluzione di conflitti hanno la finalità invece di affrontare conflitti che emergono da interessi contrapposti tra i partecipanti. I conflitti possono essere superati attraverso la negoziazione o la discussione. La negoziazione può essere di tipo distributiva quando la posta in gioco è molto semplice e l'accordo finale si traduce in un compromesso tra le parti, poiché nessuna delle due mette in discussione la propria posizione ma essa viene attenuata grazie a concessioni reciproche. Quando invece ci si trova di fronte situazioni più complesse la negoziazione viene definita integrativa (o creativa). Essa consente

di evidenziare le posizioni differenti e sfruttare tali differenze per arrivare ad una soluzione che soddisfi entrambe le parti. La soluzione non comporta un compromesso se a posizioni contrapposte derivino interessi compatibili. La discussione invece rappresenta un altro metodo per gestire i conflitti. Essa porta alla formulazione di una posizione comune e viene definita come processo deliberativo. Varie sono le tecniche che consentono di risolvere i problemi e tra queste rientrano: il conflict spectrum, l'analisi multicriteri, giurie di cittadini e il bilancio partecipativo, (BOBBIO L., 2004)

1.3 UN APPROCCIO INNOVATIVO

Focus sul placemaking

Per poterci addentrare all'interno dell'ipotesi di cui ci occuperemo, è fondamentale affrontare oltre agli approcci tradizionali spiegati in precedenza, uno tra i metodi innovativi¹³ che si sono formulati negli anni: il Placemaking.

Il Placemaking, non è solamente un'idea ma anche un approccio pratico che trova le sue basi su studi condotti da **Jane Jacobs e William H. Whyte**¹⁴ negli anni '60, ma che viene formulato dall'organizzazione PPS, Project for Public Space negli anni '90.

Jane Jacobs

Jane Jacobs, scrittrice e attivista urbana nasce nel 1916 e muore nel 2006, dopo 40 anni di attività nel campo della pianificazione. Il trattato "La morte e la vita delle grandi città americane" scritto nel 1961, rappresenta uno tra i testi fondamentali per comprendere i meccanismi e i fallimenti delle città. Molte sono le idee che Jane Jacobs ci ha lasciato. Proviamo ad elencarne alcune:

Cities as Ecosystems. Secondo Jacobs le città sono come degli esseri viventi e nel tempo gli edifici e i quartieri si trasformano rispetto alla loro interazione con le persone. Ogni elemento della città funziona grazie alla sinergia che instaura con gli altri

elementi;

Mixed-Use Development. Le città sono "organiche, spontanee e disordinate" e l'integrazione tra utilizzo e utenza in differenti momenti della giornata, porta allo sviluppo economico ed urbano di queste;

Bottom-up Community Planning. Lo sviluppo delle comunità può essere guidato da competenze locali, non da giudizi di figure esterne e che le politiche governative dall'alto risultano non adeguate al funzionamento dei quartieri;

The Case for Higher Density. Sottolineando la differenza tra alte densità e sovraffollamento, ha dimostrato come elevate concentrazioni di persone riescono a supportare comunità prospere e in crescita;

Local Economies. Lo sviluppo che si basa su modelli di economia locale attraverso la promozione di piccole imprese e il sostegno di imprenditori urbani, può portare ad un miglioramento delle città.

William H. Whyte

William H. Whyte (1917-1999) viene considerato come il mentore del PPS, grazie al suo impegno nell'analisi del comportamento delle persone in



Immagine: **Jane Jacobs**

Fonte:<https://www.newyorker.com/>



Immagine: **William H. Whyte**

Fonte:<https://fineartamerica.com>

contesti pubblici, dalla quale emerge una visione umana e divertente di atteggiamenti ovvi ma anche inosservati. Whyte ci ha lasciato alcuni principi:

The Social Life of Public Spaces. La qualità della vita delle persone dipende da come queste ultime vivono gli spazi pubblici. È compito dell'individuo creare spazi fisici che contribuiscano ad aumentare l'interazione con la comunità;

Bottom-Up Place Design. Pensare gli spazi pubblici dal basso vuol dire comprendere dapprima come le persone usano determinati spazi e quali cambiamenti vorrebbero vedere. Secondo Whyte "people vote with their feet - they use spaces that are easy to use, that are comfortable. They don't use the spaces that are not", bocciando così l'approccio della progettazione dall'alto;

The Power of Observation. L'osservazione e il dialogo con le persone che vivono uno spazio aiuta nella creazione di luoghi vivibili. Whyte afferma che dovremmo "look hard, with a clean, clear mind, and then look again - and believe what you see."

Il metodo

Il metodo adottato da PPS conduce le persone a re-immaginare in modo collettivo nuovi scenari, reiventando gli spazi pubblici. Attraverso il rafforzamento dei legami tra persone e luoghi e tenendo conto delle differenti identità culturali e sociali, si avvia un processo collaborativo che favorisce una migliore progettazione urbana.

La partecipazione della comunità permette di creare spazi pubblici di alta qualità che rispecchiano la felicità e il benessere della comunità stessa. Grazie a tale approccio le persone diventano consapevoli della potenzialità di alcuni luoghi ma anche di quanto possa essere efficace la loro visione collettiva per la trasformazione di questi. Placemaking vuol dire dapprima osservare ed ascoltare le persone che vivono in uno spazio per poter assieme tradurre le aspirazioni per lo stesso e per le comunità che ci abitano; assimilate tali conoscenze, si crea una visione comune del luogo che viene tradotta in strategia per ottenere dei primi miglioramenti anche su piccola scala.

I principi

PPS definisce 11 principi per trasformare gli spazi pubblici in luoghi della comunità. Vediamo quali sono:

The Community is the Expert. Fondamentale è lavorare con le persone, per capire in che modo vivono lo spazio, come esso funziona e ciò che è importante per l'intera comunità, andando a creare senso di appartenenza;

Create a Place, Not a Design. Per creare un luogo non basta il semplice disegno ma è necessario infondere un forte senso di comunità, creare ambienti confortevoli, relazioni tra le attività al suo interno. Un luogo non è una semplice somma di più parti ma una sinergia tra queste.;

Look for Partners. È necessario per la riuscita del progetto e la creazione di luoghi per la comunità, che vengano scelti dei partner che diano il giusto supporto: essi possono essere, istituzioni locali ma anche scuole e musei;

You Can See a Lot Just By Observing. L'osservazione del comportamento delle persone all'interno di uno spazio pubblico permette di comprendere quali at-

tività mancano e quali devono essere incrementate. E non solo, una volta creati i luoghi, l'osservazione sarà fondamentale per definire l'evoluzione e la gestione nel tempo;

Have a Vision. Avere una visione o un'idea di quali attività siano necessarie è fondamentale affinché le persone che vivono e lavorano nell'area possano apprezzare quel luogo;

Start with the Petunias: Lighter, Quicker, Cheaper. Non è necessario che i cambiamenti avvengano subito in grande scala, Progettare spazi pubblici è complesso; ad esempio l'inserimento di arte pubblica, panchine ed orti comunitari sono casi di intervento che portano un miglioramento a breve termine;

Triangulate. Whyte ha scritto: "Triangulation is the process by which some external stimulus provides a linkage between people and prompts strangers to talk to other strangers as if they knew each other". Se all'interno dello spazio pubblico, la disposizione e la scelta di alcuni elementi è ben pensata, ciò scatuisce la nascita di situazioni e dinamiche che creano comunità;

They Always Say "It Can't Be Done". Per creare de-

gli spazi pubblici confortevoli è naturale scontrarsi con degli ostacoli. E non solo: partire da piccoli miglioramenti all'interno dei luoghi può dimostrare quanto sia importante intervenire in questi, poiché non è compito del settore privato o pubblico preoccuparsene;

Form Supports Function. Ascoltare la comunità, capire in che modo funzionano gli spazi, superare le difficoltà che si incontrano durante la creazione di luoghi contribuisce a dare una forma e una visione futura allo spazio;

Money Is Not the Issue. Quando si progettano spazi pubblici, l'inserimento di elementi aggiuntivi non deve essere sottovalutato e non bisogna pensare che manchi la disponibilità economica se si pensa ai benefici che tali elementi possono generare. Non solo, se le persone vengono coinvolte nelle attività e nella programmazione la conseguenza può essere una riduzione dei costi;

You Are Never Finished. Affinchè uno spazio pubblico non muoia è necessario che venga gestito in tutte le fasi di cambiamento che esso incontra nel tempo.

Come può uno spazio pubblico diventare il palco

scenico delle nostre vite pubbliche? E quali sono le qualità che portano un progetto di placemaking ad avere successo?

PPS ha identificato quattro qualità¹⁵:

1. *Sociability.* Luoghi che spingono le persone a socializzare
2. *Use & Activities.* Luoghi che vengono sfruttati grazie alla programmazione di attività
3. *Comfort & Image.* Luoghi confortevoli e attrattivi
4. *Access & Linkages.* Luoghi accessibili

Una volta definite le quattro qualità che uno spazio pubblico deve avere, risulta fondamentale soffermarsi sulle fasi del processo, che PPS definisce come:

Define place & identify stakeholders. Il primo step consiste in un incontro in cui avviene il coinvolgimento dei vari attori sociali interessati al progetto. Si discute dei principali problemi che ciascuno ha il compito di affrontare;

Evaluate space & identify issues. Successivamente viene avviato un Workshop, curato da un mediatore, che ha l'obiettivo di sfruttare le conoscenze, l'intuizione degli attori coinvolti. Lo strumento utilizzato è il Place Performance Evaluation Game, sviluppato da PPS, grazie al quale i partecipanti hanno l'occa-

sione di conoscersi, capire lo spazio interessato e le sfide future;

Place vision. Tutti gli attori coinvolti formulano una vision, ovvero una chiara idea sulle trasformazioni dello spazio;

Short-term experiments. È fondamentale che la vision diventi azione. Solitamente vengono messi in atto piccoli interventi di breve durata con lo scopo di testare le idee che andranno ad incrementare la vision della comunità;

Ongoing reevaluation & Long-term improvements. I piccoli interventi non bastano per completare il progetto. Lo spazio viene continuamente reinventato per rispondere alle esigenze delle persone in modo che questo venga utilizzato nel tempo.

Placemaking creativo

Dopo aver analizzato il metodo del placemaking, è opportuno addentrarsi all'interno di un altro metodo ad esso associato. Negli ultimi anni infatti al placemaking si è affiancato il cosiddetto "creative placemaking"¹⁶ (in italiano placemaking creativo)", un metodo che sfrutta intenzionalmente arte, creativi-

tà e cultura per trasformare in maniera strategica il carattere fisico e sociale di un luogo, con la finalità di incrementare il cambiamento, la crescita e promuovere programmi che possano durare nel tempo.

Una tra le organizzazioni che si occupa di placemaking creativo è ArtPlace, avente la finalità di migliorare il benessere delle persone utilizzando le arti e la cultura come elementi centrali nella pianificazione e nello sviluppo di una comunità. L'organizzazione ha stilato alcuni tra gli elementi fondamentali di tale processo secondo il presupposto che tutti i luoghi hanno un potenziale creativo che può essere sfruttato ed incrementato attingendo al talento e alle risorse artistiche, anche non locali. Ciò aumenta il valore di una comunità, l'impegno degli abitanti e il loro senso di appartenenza ad un luogo.

Le parole chiave di tali processi sono: «liability» e «vibrant» e con ciò si intende la capacità di rendere migliore la qualità di vita delle comunità, arricchendo la vivacità tramite percorsi creativi che sono attenti all'innovazione sociale. I progetti artistici o culturali sono quindi finalizzati alla creazione di spazi dedicati alle arti, cercando di valorizzare le diversità culturali ma anche la coesione sociale. È quindi compito del placemaking creativo attivare uno sviluppo sostenibile che possa ad esempio

andare incontro a problematiche come quella della gentrification.

Quello su cui si sta lavorando è la misura degli impatti tangibili e intangibili in un arco di tempo molto lungo, ovvero su quali fattori basare il successo o l'insuccesso di tali pratiche che si fondano sulla partecipazione attiva delle persone. Molti ricercatori, attraverso studi che esaminano gli effetti che questi processi hanno sulla qualità della vita o sul tasso di innovazione di un determinato territorio, stanno contribuendo a mantenere vivace un dibattito che ha l'obiettivo di orientare in maniera positiva le politiche culturali.

I principi

Tale pratica si fonda su alcuni principi che elencheremo di seguito:

Use of arts and culture. L'arte si esprime attraverso molte forme per cui le figure da coinvolgere potrebbero essere pittori, musicisti, scultori, storici o architetti. Tali figure hanno una posizione centrale nel processo di pianificazione;

Diverse partner. Coinvolgere diversi attori sociali tra cui abitanti del luogo, associazioni, aziende, chiese ect attribuisce maggior valore al progetto e può in-

durre alla processualità. I luoghi attrattivi permettono anche l'incremento del commercio;

Shape a place. L'arte, la cultura e il coinvolgimento di differenti attori favorisce la creazione di luoghi "belli", sicuri, attrattivi e utili. Non solo ma attraverso la promozione di connessioni tra persone di reddito, religione e cultura differente si possono creare dei luoghi più inclusivi;

To spur, promote and improve. Sia che siano progetti a grande o piccola scala, che il budget sia molto basso o molto alto, i luoghi pensati attraverso processi di placemaking creativo sono caratterizzati da un mix di usi e di persone che possono incrementare l'interazione spontanea. Essendo luoghi attrattivi le persone sono indotte a frequentarli nel tempo, diventando così catalizzatori di altri miglioramenti.;

Vari sono gli esempi di placemaking creativo sia in spazi chiusi che all'aperto: edifici abbandonati che diventano studi di artisti e spazi per gallerie, parcheggi che si trasformano in campi da calcio, da basket o sede di cinema all'aperto, parchi che diventano luoghi di divertimento e di gioco, eventi musicali ed arte nello spazio pubblico.

1.4 DALLA PARTECIPAZIONE ALLA COLLABORAZIONE

Come abbiamo precedentemente visto i processi di partecipazione consentono al cittadino di inserirsi all'interno di processi decisionali e contribuire alla definizione di un progetto. Un passo successivo a tale approccio viene introdotto da Elinor Ostrom¹⁷. I suoi studi si concentrarono sulle possibilità che ha un cittadino di autogestire delle risorse naturali e sulla base di studi empirici definisce otto principi¹⁸ utili per governare tali risorse in maniera collettiva. La Ostrom si interroga su quattro elementi: il locale, inteso come uno dei livelli strategici per governare i beni comuni; la collaborazione dal basso, che consente di superare le difficoltà indotte dalle politiche pubbliche; i laboratori territoriali, intesi come scuole per le persone che abitano quei luoghi. Ultimo elemento, e non per questo meno rilevante, l'evoluzione della democrazia, che segue il filone della Scuola di Chicago. (CIAFFI D., 2015). Nel 1997 in Italia, Gregoria Arena introduce il concetto di *Amministrazione condivisa*, convinto che l'alleanza tra cittadini e Amministrazione potesse essere la soluzione a problemi di carattere generale (ARENA G., 1997). Dal 2007¹⁹ in poi si attiva una *battaglia culturale* e si discute sulla logica del possedere un bene comune e la logica dell'averlo in comune (MATTEI U., 2011). Nel 2011 il principio di Sussidiarietà viene assunto dall'ordinamento italiano attraverso l'art. 118 e nel 2014 Labsus²⁰ assieme al Comune di Bologna intro-

duce il primo *Regolamento per l'amministrazione condivisa dei beni comuni*. Esso è un regolamento comunale-tipo che si fonda sul concetto di amministrazione condivisa ovvero sulla "condivisione di risorse e responsabilità fra cittadini e fra cittadini ed amministrazioni, realizzando forme di collaborazione per la cura dei beni comuni ispirate ad un complesso coerente di valori e principi generali, quali la fiducia reciproca; la pubblicità e la trasparenza; la responsabilità; l'inclusività e l'apertura; le pari opportunità e il contrasto alle forme di discriminazione; la sostenibilità; la proporzionalità; l'adeguatezza e la differenziazione; l'informalità; l'autonomia civica; la prossimità e la territorialità". (LABSUS, 2019).

Dal 2014 sono tantissime le città che usufruiscono del Regolamento e dopo solamente cinque anni si contano quasi 200 comuni che lo hanno adottato e circa un milione di cittadini attivi che si impegnano per tale scopo. Tale evoluzione può essere definita come un processo di emancipazione: di fatti, grazie al superamento del conflitto tra cittadini e amministrazione si è determinata una ripartizione del potere e le istituzioni sono tenute a considerare le capacità di soggetti per risolvere problemi collettivi. Si parla dunque di cura e non di manutenzione, di assunzione di responsabilità e non di sostituzione, di costruzione di legami di fiducia e non di esercizio

di potere. Oggi, oltre ad aver confermato i presupposti iniziali, sembra manifestarsi una più intensa consapevolezza sulle potenzialità dello strumento. (BONASORA P., 2018)

Dunque, i cosiddetti *processi di collaborazione* aggiungono un nuovo tassello al concetto di partecipazione poiché è il cittadino stesso che dispone dello strumento utile per proporre un cambiamento. Tale strumento è il *patto di collaborazione*, che consente di trasformare un bene comune in un oggetto di azione di cura, gestione condivisa o riuso da parte di cittadini singoli o responsabili politici. Esso può essere proposto dall'alto o dal basso e in entrambi i casi ha l'obiettivo di responsabilizzare gli attori coinvolti nel rispetto degli impegni presi. Il patto oltre a far nascere delle nuove occasioni di rigenerazione dal basso, crea nuove forme di sviluppo e benessere sociale. (CATERINI, 2019)

Prima di introdurre i principi generali su cui si basa la collaborazione tra cittadini e Amministrazione è fondamentale capire cosa è un **BENE COMUNE**, chi sono i **CITTADINI ATTIVI**, che cosa è una **PROPOSTA DI COLLABORAZIONE** e cosa si intende per **CURA, GESTIONE CONDIVISA E RIGENERAZIONE DEGLI SPAZI PUBBLICI**²¹.
BENE COMUNE. È un bene materiale o immate-

riale che il cittadino assieme all'Amministrazione identifica come adatto all'esercizio dei diritti individuali, al benessere del singolo e della collettività; Entrambe le parti avviano un processo che assicura l'ottimizzazione del bene migliorandone la fruizione e condividendo la cura, la gestione e la rigenerazione dello stesso;

CITTADINO ATTIVO. Qualsiasi soggetto singolo o membro di un gruppo formale o informale che decide di prendersi cura di un bene comune urbano seguendo il regolamento. I cittadini che ad esempio godono di uno stato imprenditoriale vengono ritenuti cittadini attivi solo se non è previsto alcun guadagno diretto o indiretto nell'esecuzione delle azioni di cura e gestione;

PROPOSTA DI COLLABORAZIONE. Espressione da parte dei cittadini attivi di un interesse nella cura, gestione e rigenerazione di un bene sempre che questi non rappresentino dei surrogati ai servizi essenziali che l'Amministrazione deve garantire. Le proposte di collaborazione sono spesso spontanee o nascono in seguito ad una richiesta da parte del Comune;

CURA, GESTIONE E RIGENERAZIONE DEGLI SPAZI PUBBLICI. Azioni di protezione, recupero e

manutenzione dei beni, ad esempio gli spazi pubblici come piazze, strade, aree verdi, definite da un programma di fruizione collettiva, che tiene conto dell'inclusività e dell'integrazione.

I principi

La collaborazione tra Amministrazione e cittadini, anche detta Amministrazione condivisa, si fonda su alcuni principi²² che sono:

Fiducia reciproca. Entrambe le parti si impegnano nel mantenere fiducia reciproca con il presupposto la loro decisione di collaborare ha l'obiettivo di raggiungere un interesse generale;

Pubblicità e trasparenza. L'Amministrazione riconosce le proposte, le decisioni e i risultati ottenuti. Non solo ma definisce la trasparenza come strumento fondamentale affinché ci sia imparzialità nel rapporto con i cittadini attivi;

Responsabilità. Rappresenta il fattore principale nella relazione con i cittadini, necessaria per il raggiungimento di risultati vantaggiosi;

Inclusività e apertura. Tutti i cittadini che ne hanno il desiderio devono potersi unire alle azioni di cura,

gestione e rigenerazione dei beni comuni;

Pari opportunità e contrasto delle discriminazioni. Sono promosse pari opportunità per genere, cittadinanza, natura sociale, religiosa e sessuale;

Sostenibilità. La collaborazione non deve portare ad oneri maggiori rispetto i benefici e non deve causare effetti negativi sull'ambiente;

Proporzionalità. È compito dell'Amministrazione garantire gli standard di qualità richiesti per la proposta e l'esecuzione delle azioni di collaborazione;

Adeguatezza e differenziazione. Gli interventi tengono conto della natura del bene comune urbano e del benessere della collettività;

Informalità. La collaborazione include flessibilità e semplicità nelle relazioni;

Autonomia civica. I cittadini che hanno deciso di impegnarsi dispongono di autonomia e degli strumenti utili al conseguimento dell'attività;

Prossimità e territorialità. L'amministrazione attribuisce alle comunità locali il privilegio nella stesura del patto di collaborazione.

Gli attori della partecipazione e della collaborazione

Dopo aver analizzato il tema della partecipazione, i modelli, gli approcci tradizionali ed innovativi e la collaborazione risulta fondamentale approfondire quali siano gli attori e il loro ruolo all'interno di questi processi. I processi partecipativi sono tradizionalmente gestiti da molteplici strumenti che permettono di: definire la cerchia dei partecipanti, le situazioni di ascolto reciproco, far interagire i professionisti con i cittadini, dare delle soluzioni ai conflitti e instaurare dei legami che riescano a perdurare nel tempo. (BOBBIO L., 2004)

Quando ci si trova davanti a un problema o un progetto di interesse generale, la scelta di non coinvolgere molti soggetti (per esempio istituzioni pubbliche, associazioni, comuni cittadini) potrebbe sembrare più conveniente, sia in termini di tempo sia in termini di dispendio di energie. Non sempre però, un singolo organo di potere riesce a dare una soluzione coerente, per questo si decide di tenere in considerazione l'ipotesi di definire processi decisionali inclusivi.

Le comunità non sempre percepiscono tali progetti come delle occasioni per manifestare le loro esigenze ma li considerano come una minaccia²³. Per poter contrastare il fenomeno "si può pensare di promuovere un processo inclusivo quando la decisione rischia di produrre rilevanti effetti negativi su uno specifico gruppo sociale o su una specifica

comunità" (ivi, p. 22) seguendo il principio che attesta che "non possiamo pretendere di generare effetti negativi su una comunità o su un gruppo senza che a questa comunità o a questo gruppo sia data la possibilità di esprimere il proprio punto di vista" (ibidem)

Il coinvolgimento di più figure all'interno di un processo inclusivo può avvenire, come afferma Bobbio, o "il più tardi possibile" o "il più presto possibile". Il tentativo di far partire processi inclusivi "il più presto possibile" fa sì che si discuta del problema e non del progetto. Ciò ha come conseguenza che nel corso del processo decisionale nascano molteplici soluzioni rispetto a quelle pensate in precedenza. Solo se non si pensa "alla partecipazione come qualcosa che serve a legittimare la decisione, più che a correggerla; a fornirle consenso, più che a arricchirla" (BOBBIO L., 2004, p. 38) allora si può considerare di avviare un processo inclusivo.

Come detto in precedenza, i soggetti che possono partecipare al processo sono *le istituzioni pubbliche, le associazioni, i comuni cittadini*, ovvero tutti coloro che dispongono di capacità e abbiano differenti punti di vista. Tali soggetti, detti *stakeholders*, sono coloro che nutrono un interesse rispetto al progetto e che vengono individuati nel territorio in questione attraverso un lavoro di *indagine-ascolto*. In questa prima fase, dunque, si arriva a definire una

mappa degli attori che possono essere coinvolti all'interno del progetto.

Bobbio ci illustra le tre possibili configurazioni di coinvolgimento del pubblico. La prima configurazione comprende solamente le *istituzioni* come i comuni, le province, le regioni e se necessario anche le agenzie funzionali. La seconda configurazione tiene conto anche dei cosiddetti *gruppi organizzati* che sono le associazioni ambientali, culturali, gruppi di varia natura: sportivi, ricreativi. La terza, che viene sperimentata solitamente in contesti come quartieri o piccoli paesi, include il coinvolgimento dei *cittadini* non organizzati che vengono informati e invitati a partecipare al processo chiedendo loro di essere disponibili al confronto, allo scambio di idee provando ad arrivare ad un obiettivo che soddisfi le aspettative di tutti. (BOBBIO L., 2004)

Se finora queste risorse sono state considerate come dei soggetti passivi solamente capaci di ricevere determinati servizi, oggi invece i cittadini vengono considerati come portatori di capacità, esperienze, idee e tempo. La varietà infatti viene ritenuta una potenziale risorsa per lo sviluppo della nostra società, sperando così in un suo miglioramento. (ARENA G., 1997)

Un ulteriore approfondimento meritano quindi le capacità che oggi si riconoscono ai cittadini. I cittadini sono attivi quando decidono di collaborare con l'Amministrazione, diventando co-amministratori e co-creatori di un progetto che ha a cuore la cura e la gestione di un bene comune. Collaborare con i cittadini attivi vuol dire: instaurare con loro un rapporto paritario; considerare la loro presenza come una ricchezza; prendere atto della non anonimà dei soggetti; far diventare l'Amministrazione un luogo in cui le risorse possono rivelarsi. (ivi). Tali risorse, considerate utili per il raggiungimento di un interesse comune fanno parte del capitale sociale. Come scrive Valastro, la *democrazia partecipativa* e l'*amministrazione condivisa* fanno parte di un processo circolare: "l'interlocuzione con i poteri pubblici acquisisce infatti gli strumenti per attraversare le politiche pubbliche in tutte le loro fasi, dai processi decisionali alla loro attuazione concreta e di nuovo, grazie all'accrescimento del capitale sociale, verso nuove e più evolute capacità di ideazione." (VALASTRO A., 2016)

NOTE

¹ Patrick Geddes, Jane Jacobs, Lawrence Halprin, William H. Whyte e Kevin Lynch sono considerati i pionieri dei processi partecipativi. Le idee alla base della partecipazione "all'americana" sono guidate da un sentimento di integrazione sociale e socializzazione delle persone, ma dopo poco, prende il sopravvento un'altra concezione di partecipazione: gruppi e movimenti popolari utilizzano la partecipazione come strumento per far valere i propri bisogni (MELA A., BELLONI M.C., DAVICO L., 2000)

² Vedere anche "Mente Locale per un'antropologia dell'abitare" (1993), "The Culture of Ethics" (2013), "Against Urbanism" (2020)

³ Considerato il maestro della ricerca sociologica di territorio, ha sviluppato i suoi studi sul tema della partecipazione alla vita pubblica italiana

⁴ Nel settore della rigenerazione urbana l'obiettivo dei mediatori e degli accompagnatori è quello di trovare una soluzione nel caso di un conflitto e facilitare un percorso all'interno di un calendario ben definito. Tali figure sono generalmente cooperative o associazioni. (CIAFFI D., MELA A., 2011)

⁵ Studi sulle priorità dell'ascolto sono state elaborati da studiosi come Martin Heidegger e dai teorici di sistemi complessi come Fred Emery

⁶ Vedi Carl Rogers, psicologo americano, tra i pionieri dell'arte dell'ascoltare

⁷ Scrittore e fondatore di numerose organizzazioni associative che portano avanti il tema della creatività come motore generativo

⁸ Il piano strategico è uno strumento che consente di elaborare un'idea comune ad un gruppo di attori. A dif-

ferenza di un PRG, non obbliga ad adottare regole vincolanti ma offre delle linee guida condivise ad un gruppo di attori intesi come portatori di risorse e capacità. Negli anni Duemila tale strumento si è diffuso in maniera rapida in Italia e viene solitamente proposto da un soggetto politico o istituzionale. Il coinvolgimento di un numero rilevante di stakeholders deriva dalla volontà del soggetto proponente che vede nell'utilizzo dello strumento una soluzione ad un problema specifico. (CIAFFI D., MELA A., 2011)

⁹ Teorico dei sistemi complessi capaci di autoregolazione, si è occupato in particolare di definire le strutture di progettazione in campo partecipativo. (CROMBIE A., 1997)

¹⁰ Collabora con Renzo Piano per l'ideazione del metodo

¹¹ La prima esperienza viene eseguita ad Otranto ed è patrocinata dall'UNESCO. Altri esperimenti hanno riguardato i centri storici di Burano, Cosenza e il quartiere Japigia di Bari (MILELLA L., 1985)

¹² Il capitale sociale rappresenta l'insieme dei legami di fiducia e cooperazione all'interno di un determinato contesto. Secondo Putnam esistono due differenti forme di capitale sociale: il capitale sociale binding, inclusivo e rivolto verso l'esterno ed il capitale sociale bonding rivolto verso l'interno della comunità ed esclusivo (BAZZINI D., PUTTILI M., 2008)

¹³ Vedi Guerrilla Architecture, DCP e Civic Design. Un accurato approfondimento lo si può trovare all'interno della tesi "URBANISTICA COLLABORATIVA. Un processo di riattivazione urbana per la città di Valencia" di C. Guidarelli (2017)

¹⁴ Affianco Jacobs e Whyte molti furono gli studiosi che affrontarono tale tema. Vedi ALEXANDER C., ISHIKAWA S., SILVERSTEIN S. (1977), *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. New York: Oxford UP e GEHL J., (2010), *Cities for People*, Washington, DC: Island

¹⁵ Vedi approfondimento su <https://www.pps.org/article/grplacefeat>

¹⁶ Vedi BORYS H., (2013), *Creative Placemaking: From Here Until Now*, last modified November 15, www.place-makers.com

¹⁷ Scienziata, politica, riceve il premio Nobel per l'economia nel 2009. (LANGER. E., 2012). La sua opera principale è "Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action" (OSTROM. E., 2006)

¹⁸ «Il primo principio è la chiara definizione fisica dei confini della risorsa collettiva; il secondo, la congruenza tra le regole di appropriazione e di fornitura e le condizioni locali; il terzo, i metodi di decisione collettiva; il quarto, il controllo dei sorveglianti sia sulle condizioni d'uso della risorsa collettiva che sul comportamento degli appropriatori; il quinto, le sanzioni progressive; il sesto, i meccanismi di risoluzione dei conflitti; il settimo, il riconoscimento del diritto ad organizzarsi da parte degli appropriatori, e cioè la non interferenza di autorità governative esterne; l'ottavo, l'organizzazione su più livelli dell'uso di risorse collettive facenti parte di sistemi più grandi, in modo di ridurre la complessità e permettere che gruppi relativamente piccoli di persone possano auto-gestire il problema: è più facile infatti risolvere un problema quando ci si conosce di persona e si ha fiducia reciproca» (OSTROM. E., 2006 pp. 134-135)

¹⁹ Nel 2007 la Commissione Rodotà viene commissionata per definire un codice civile sui beni pubblici, stipulato l'anno successivo e facente riferimento alle responsabilità delle generazioni future sulla tutela dell'ambiente (PARISI F., "I "beni comuni" e la Commissione Rodotà" in Labsus, 2009)

²⁰ Associazione culturale fondata nel 2005 da alcuni soggetti impegnati nel settore del volontariato e della società civile. Il suo obiettivo è quello di incentivare la messa in atto del principio di sussidiarietà e si fonda sulla certezza che "le persone sono portatrici non solo di bisogni ma anche di capacità e che è possibile che queste capacità siano messe a disposizione della comunità per contribuire a dare soluzione, insieme con le amministrazioni pubbliche, ai problemi di interesse generale" (VOCI IN COMUNE in Labsus, 2019)

²¹ Le definizioni sono state estrapolate e rielaborate dal REGOLAMENTO SULLA COLLABORAZIONE TRA CITTADINI E AMMINISTRAZIONE PER LA CURA, LA GESTIONE CONDIVISA E LA RIGENERAZIONE DEI BENI COMUNI URBANI. Approvato con deliberazione del Consiglio Comunale in data 11 gennaio 2016 (mecc. 2015 01778/070), esecutiva dal 25 gennaio 2016- Art.2

²² I principi sono stati estrapolati e rielaborati dal REGOLAMENTO SULLA COLLABORAZIONE TRA CITTADINI E AMMINISTRAZIONE PER LA CURA, LA GESTIONE CONDIVISA E LA RIGENERAZIONE DEI BENI COMUNI URBANI. Approvato con deliberazione del Consiglio Comunale in data 11 gennaio 2016 (mecc. 2015 01778/070), esecutiva dal 25 gennaio 2016- Art.3

²³ Tale atteggiamento prende il nome di "sindrome Nim-

by" che significa "Not In My Back Yard" (in italiano: non nel mio giardino) (BOBBIO L., 2004)

2.0 LA PARTECIPAZIONE E IL TERRITORIO

Di quale spazio ci occupiamo

Come spiegato in precedenza la mia tesi si occupa di analizzare i processi di partecipazione intesi come strumenti che hanno la finalità di democratizzare lo spazio. La partecipazione viene dunque letta come presa di *decisioni rispetto allo spazio*, inteso come luogo in cui si crea la possibilità di manifestare scelte collettive su problematiche che interessano in generale chi lo abita. Abbiamo visto che lo spazio viene distinto in spazio privato della casa, spazio pubblico locale e spazio pubblico sovra locale e tale distinzione si basa sia sul grado di intimità che li caratterizza e sia sugli interventi che tale intimità consente di mettere in atto. Lo spazio in cui la partecipazione trova maggiormente accesso è lo spazio pubblico, poiché costituisce una cerniera tra aree con funzioni differenti e crea la possibilità alle persone di incrociarsi e condividere delle relazioni. Lo spazio pubblico dunque rappresenta lo spazio più rilevante della città. Ma che cos'è la città oggi?

Il concetto di "città"

Non entrando nella discussione su cosa sia o non sia la città, sappiamo che il concetto è stato largamente discusso da vari studiosi le cui teorie oggi arricchiscono la letteratura¹. In tale capitolo la "cit-

tà" viene intesa facendo riferimento al concetto secondo cui non esiste più una gerarchia tra città e periferia e gli spazi, definiti senza confini, vengono letti come prodotto delle attività sociali che prendono forma e si esprimono al loro interno, dunque legati ai nuovi modi di vivere e alle forme attraverso cui le persone manifestano il loro "diritto alla città" in territori più vasti.

Il tema della partecipazione è strettamente legato agli studi del sociologo e filosofo francese Henri Lefebvre che ha incentrato la sua ricerca sulla città ed è autore di numerosi testi tra cui "La Revolution Urbaine", "La Production de l'Espace" e "Le Droit à la Ville" scritto nel 1968, in un contesto di profonda trasformazione sociale e morfologica della capitale francese.

Secondo lo studioso è a partire dall'Ottocento che le scienze sociali hanno suddiviso la città in vari segmenti disciplinari, leggendo la sua esistenza per parti separate. Egli scrive: «Il problema coincide con l'interrogativo generale che pongono le scienze specialistiche. Da un lato il globale, che cerca di raggiungere un metodo che ricorda stranamente quello della filosofia, [...] dall'altro il parziale, dati più sicuri ma sparsi. Possiamo ricavare una scienza della città dalle scienze specialistiche? Non più di quanto sia possibile ricavare una scienza unitaria della società o "dell'uomo" [...] da un lato abbiamo

un concetto senza contenuti, dall'altro dei contenuti senza concetti. O dichiariamo che "la città" e la realtà urbana come tale non esistono, e che esistono solo sequenze di correlazioni, sopprimendo così il "soggetto"; o continuiamo ad affermare l'esistenza del globale; ci si avvicina, lo si circoscrive, partendo sia da estrapolazioni in nome di una disciplina, sia puntando su una tattica "interdisciplinare". Ma non lo si afferra. Lo si può raggiungere solo con un metodo che trascenda le frammentazioni» (LEFEBVRE H., 1968, p. 48).

Lefebvre adotta dunque un approccio che si allontana dalle frammentazioni suggerendo una direzione che ancora oggi viene largamente discussa.

«... la città è morta. Tuttavia l'urbano persiste, allo stato di attualità dispersa e alienata, di embrione, di virtualità. Ciò che gli occhi e l'analisi percepiscono sul terreno, nel migliore dei casi può passare per l'ombra di un oggetto futuro proiettata sul sole nascente. [...] per quanto riguarda la città, l'oggetto della scienza non è dato. Il passato, il presente e il possibile non si separano. Il pensiero studia un oggetto virtuale» (ivi, p. 102).

Egli parla della *fine della città*, del concetto di urbano avente un significato lontano e strappato dalla città stessa. Scrive: «L'urbano non può definirsi né come collegato a una morfologia materiale [...] né come capace di staccarsene. [...] È una forma men-

tale e sociale [...]. È una qualità che nasce da quantità (spazi, oggetti, prodotti). È [...] un insieme di differenze. [...] È un campo di rapporti che comprende, in particolare, quello del tempo (o dei tempi, ritmi ciclici e durate lineari) con lo spazio (o con gli spazi: isotopie-eterotopie). In quanto luogo del desiderio e del legame dei tempi, l'urbano potrebbe presentarsi come il significante di cui cerchiamo i significati» (ivi, p. 84)

2.1 IL DIRITTO ALLA CITTÀ

Che cos'è la città per Henri Lefebvre? Essa è: «proiezione della società sul territorio [...]. A essere inscritto e proiettato non è solo un ordine remoto, una globalità sociale, un modo di produzione, un codice generale ma anche un tempo, o meglio dei tempi, dei ritmi. La città si ascolta come un brano musicale, così come si legge alla stregua di una scrittura discorsiva. [...] un'altra definizione di città, che peraltro non esclude la precedente: la città come insieme delle differenze tra le città» (ivi, p. 63)

Ma se la città è una rappresentazione della società, che cos'è la società? «La città e l'urbano si profilano al nostro orizzonte come oggetti virtuali, come progetti di ricostruzione sintetica. L'analisi critica prende atto del fallimento di un pensiero analitico e non critico. [...] parliamo di analisi spettrale, l'espressione deve essere intesa in senso quasi letterale e non metaforico. Davanti agli occhi, sotto il nostro sguardo, abbiamo lo "spettro" della città, della società urbana e, forse, della società tout court. Se lo spettro del comunismo non terrorizza più l'Europa, l'ombra della città, il rimpianto di ciò che è morto perché è stato ucciso, forse il rimorso, hanno sostituito la vecchia ossessione. L'immagine dell'inferno urbano che si prepara non è meno affascinante e la gente corre a vedere le rovine delle antiche città per consumarle turisticamente [...]. Solo la prassi, in condizioni ancora tutte da determinare, può farsi carico

della possibilità e dell'esigenza di una sintesi, di un orientamento verso questo obiettivo: l'aggregazione di ciò che è disperso, dissociato, separato, nella forma della simultaneità e degli incontri» (ivi, p. 97) Così Lefebvre definisce la società e la città come due elementi che si incontrano, che si disperdono e dissolvono, ritenendo necessario ricorrere ad una prassi che tenga assieme le due parti. Introduce così il concetto di diritto alla città.

Riproporre il concetto di "diritto alla città", formulato da Henri Lefebvre nel libro "Le Droit à la Ville", risulta attuale e quasi anticipatorio della storia della società odierna.

Che cosa intende Lefebvre quando parla di "diritto alla città"? Secondo il sociologo il diritto alla città è un *diritto collettivo* e non individuale: esso non riguarda il singolo individuo ma è l'impegno che più individui portano a termine per cambiare la città che vivono, per renderla fedele ai propri desideri. Egli scrive: «Il diritto alla città si presenta come forma superiore dei diritti, come diritto alla libertà, all'individualizzazione nella socializzazione, all'habitat e all'abitare. Il diritto all'opera (all'attività partecipante) e il diritto alla fruizione (ben diverso dal diritto alla proprietà) sono impliciti nel diritto alla città» (ivi, p. 130)

Il testo è fondamentale per comprendere quanto

ognuno di noi abbia il diritto sociale di vivere un'esperienza spaziale adatta ad avvalorare la propria vita. Esso denota dunque le trasformazioni di un soggetto che si sente autorizzato a chiedersi quale tipo di città sia più adatta ad egli, che tipologia di persona vuole essere, a quali rapporti sociali ambisce, quale rapporto istituire con la natura e infine quali tecnologie considera adeguate al suo tempo. I temi che affiorano sono principalmente due: la ricomparsa della questione urbana con la decadenza del modello fordista e l'urgenza del ceto medio di prendersi "cura di sé" con particolare attenzione alla sfera del quotidiano. Molte sono state le situazioni in cui il cambiamento del modello di produzione, dell'apparato sociale ed economico hanno portato a discutere su tematiche concernenti lo spazio urbano². Il diritto alla città risulta rilevante poiché pone l'attenzione sul comportamento umano, difatti i soggetti devono sapersi rapportare gli uni agli altri non come mezzi del reciproco egoismo, ma come soggetti che indossano un bisogno. È solo operando l'uno per l'altro, mettendo in condivisione le preoccupazioni che i soggetti riescono a realizzarsi e a raggiungere la libertà, che dipende dunque dalla somma dei singoli e perciò dalla collettività. Tale forma di libertà risolve sia lo status del singolo, sia quello della comunità stessa, esito della fusione tra sentimenti come la fratellanza e l'uguaglianza.

Ciò di cui parla Lefebvre è la rivendicazione di un sistema che orienta verso l'*autorealizzazione dell'altro*. Il sistema che propone non riguarda solamente il sistema distributivo ma ha l'obiettivo di attuare le condizioni per una sana vita comunitaria. Con il termine comunità si intende un insieme di soggetti che condividono gli stessi scopi, un senso di appartenenza al luogo e si rendono disponibili nel sostenere i bisogni degli altri. Ma quali sono questi bisogni? *il bisogno di sicurezza e di apertura; il bisogno di certezza e di avventura; d'organizzazione del lavoro e del divertimento, di previsione e d'imprevisto, il bisogno d'unità e di differenza, quello di isolamento e di incontro, di scambi e di investimenti, d'indipendenza e di comunicazione, d'immediatezza e di prospettiva*. Il diritto alla città si traduce quindi come il "diritto alla vita urbana, trasformata, rinnovata" (ivi, p. 153) che si acquista producendo bisogni sociali nuovi, rimuovendo la differenziazione tra tempo libero e vita quotidiana.

2.2 GLI SPAZI DELLA CITTÀ CONTEMPORANEA

Dopo aver analizzato il concetto di diritto alla città siamo arrivati a chiederci quali siano gli spazi della città contemporanea in cui tale diritto dovrebbe manifestarsi. Secondo Lefebvre le città hanno attraversato un punto in cui è possibile fuoriuscire da sé stesse definendo tale fenomeno come *implosione ed esplosione della città*. I paesi industrializzati si sono urbanizzati su un'estesa parte del territorio, muovendosi oltre i confini storici e le città hanno attraversato tre fasi: la prima in cui l'industrializzazione ha fatto da protagonista nell'annullamento della vita urbana utilizzando le sue ideologie; la seconda che coincide con l'urbanizzazione, prodotta dall'industrializzazione favorendone le condizioni di sviluppo; e la terza in cui le città si sono ritrovate a risolvere il problema dello sviluppo urbano, provando a ricreare una nuova centralità. Lefebvre anticipa quello che oggi è il concetto di *città globale e di globalizzazione*: «La creazione che corrisponde alla nostra epoca, alle sue tendenze, al suo orizzonte (minaccioso), non sarà forse allora il centro direzionale? Questo tipo di centro, che riunisce la formazione e l'informazione, le capacità amministrative e di decisione istituzionale, appare come un progetto in via di realizzazione di un nuovo tipo di concentrazione: quella del potere» (LEFEBVRE H., 1968, p. 26).

Oggi la città è diventata una città globale e l'iden-

tità dei luoghi è l'esito di un prodotto sociale molto vulnerabile poiché si fonda sui mutamenti e sulle ricostruzioni. Ma se il cittadino è esposto all'eterogeneità delle città ed accoglie come naturale la provvisorietà incrementando il suo universalismo è corretto credere che ogni città abbia un'unica identità? (HANNERZ U., 1980). Parlare del concetto di globale induce dunque a riflettere sul concetto di identità. Può forse la dimensione culturale farsi carico di fenomeni collettivi influenzati da storie di più singoli e da momenti che hanno caratterizzato la nostra società, restituendo loro una storia?

Il miglioramento del settore economico urbano ha portato effetti vantaggiosi non solo a livello occupazionale ma ha anche appoggiato la riqualificazione del patrimonio edilizio. L'intervento consiste in azioni di valorizzazione di centri storici e quartieri popolari che rendono attrattivi tali spazi per soggetti interessati alla sfera culturale ed appartenenti a ceti medio-alti. Tale fenomeno viene definito "gentrification" (in italiano gentrificazione). Il termine inglese, coniato nel 1964 dalla sociologa inglese Ruth Glass³, produce un effetto di "imborghesimento" dei quartieri in questione e il cosiddetto "ritorno alla città" (MELA A., DAVICO L., 2002, p. 80).

Questi quartieri sono diventati promotori di una nuova idea di urbanità che porta con sé concetti legati

al lavoro, al consumo e all'identità collettiva di un luogo. La città può essere descritta come uno spazio definito dall'uso che ne viene fatto (CROSTA P.L., 2010). Ed è proprio considerando la città come una risorsa, come un sistema aperto, come luogo dello stare, dell'abitare, si avverte un vero e proprio *ritorno alla città* o per meglio dire il *ritorno del corpo in città*. "Chi sa stare nei luoghi, comincia ad indossarli, inizia a sentirsi adatto a quel tipo di luogo e quel luogo ad egli. Ma le città sono frutto dell'interazione tra due entità: il corpo e il luogo. Il corpo occupa lo spazio e allo stesso tempo ne fa parte. Esso assieme a ciò che sta attorno, compone lo spazio". (LA CECLA F., 2000).

Oggi la città sta affrontando una crisi legata alla sfera economica, a fenomeni come l'immigrazione, l'abbandono degli spazi pubblici, dall'altra emergono nuove pratiche sociali dal basso che, attraverso il coinvolgimento di più attori, provano a leggere e a ridare forma alla città e ai suoi spazi fisici e relazionali.

Ma la "città" esiste ancora? Di quali spazi sono costituite le "città"?

Nonluoghi

Oggi nella città contemporanea si sono venuti a formare una miriade di spazi che si allontanano dal concetto di luogo⁴. Per questo motivo ricorriamo al significato di nonplace (nonluogo) introdotto dall'antropologo francese Marc Augè.

Egli ha definito il nonluogo come: "punti di transito ed occupazioni provvisorie in cui si sviluppa una fitta rete di mezzi di trasporto che sono anche spazi abitati, in cui grandi magazzini, distributori automatici e carte di credito riannodano festi di un commercio muto, in un mondo promesso alla individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio e all'effimero" ovvero quello spazio che manca di rappresentazione (AUGE M., 1993).

Augè supporta la distinzione tra luoghi e nonluoghi, definendo alcune caratteristiche che trasformano uno spazio solamente fisico in luogo sociale: lo spazio deve avere una storia e raccontare storie condivise, cioè deve essere inserito in una dimensione temporale non asettica; lo spazio deve essere ricoperto di significati sociali e simbolici, avere una propria identità; lo spazio deve essere organizzato in nodi e connessioni, così da essere differenziato al suo interno e produrre gerarchie, diventando, dunque, un agente "produttore di senso"; lo spazio, cioè, deve avere una sua grammatica ed una sua sintassi

interne; la densità e l'eterogeneità dell'organizzazione spaziale producono cultura e forme d'integrazione e convivenza all'interno del luogo stesso; lo spazio sviluppa, in chi lo vive o lo attraversa, riferimenti e vissuti affettivoemotivi che lo differenziano da qualsiasi altro spazio. (CREMASCHI M., 2008)

Ma è lo stesso Augè che afferma: «nella realtà concreta del mondo di oggi, i luoghi e gli spazi, i luoghi e i nonluoghi si incastrano, si compenetrano reciprocamente. La possibilità del nonluogo non è mai assente da qualsiasi luogo; il ritorno al luogo è il rimedio cui ricorre il frequentatore di nonluoghi». (AUGE M., 1993, p. 97-98).

Per cui i luoghi e i nonluoghi sono due poli che sfuggono poiché il primo non può essere cancellato mentre il secondo non arriva mai a compiersi nella sua totalità. Secondo Augè i nonluoghi sono: gli ospedali, i supermercati, gli autogrill, le aree dismesse. Ma si possono con certezza classificare come nonluoghi? Se tali luoghi vengono letti esaminando le relazioni tra spazio fisico e spazio di relazione, allora anche i nonluoghi sono promotori di nuovi significati, che forse ancora oggi viene difficile scovare.

Gli spazi perciò non sono definiti ma mutano nel tempo per assumere le sembianze di luoghi. Tali luoghi diventano lo specchio di una società liquida, di migrazioni, di nuove persone che li abitano e di

simboli del passato. (CREMASCHI M., 2008)

Lo spazio pubblico

Come anticipato nel paragrafo iniziale lo spazio pubblico rappresenta lo spazio più rilevante della città. Difatti quando si parla di trasformazioni fisiche della città contemporanea, non si può non esaminare tale tema. I cambiamenti che interessano lo spazio pubblico è possibile ritrovarli nella vita quotidiana delle persone che fruiscono di tali spazi. Essi dipendono dalle modalità di utilizzo dello spazio e dalla presenza sempre più costante di popolazioni differenti tra loro per religione e cultura (MELA A., 2014).

Il sociologo canadese Goffman nel libro "La vita quotidiana come rappresentazione" del 1953, definisce lo spazio pubblico come uno *spazio di relazione* in cui individua regioni di ribalta (front regions) caratterizzate dalla rappresentazione e da comportamenti formali e regioni retroscena (back regions) in cui gli attori escono dal loro ruolo pubblico e si lasciano andare al proprio io.

Tra le caratteristiche principali dello spazio pubblico rientra l'accessibilità, intesa come "possibilità che ha un contesto di entrare nella valutazione

dei corsi d'azione degli individui" (MELA A., BELLONI M.C., DAVICO L., 2000, p. 185). Così, lo spazio pubblico urbano, che si fonda sul concetto di apertura, rappresenta la *metafora della città e l'antitesi della comunità*. (MELA A., BELLONI M.C., DAVICO L., 2000, p. 185)

Stare nello spazio pubblico permette alle persone di percepire la propria città. Attraversare lo spazio pubblico è infatti un'occasione di conoscenza; camminare o passeggiare comporta lo sviluppo di quella sensazione di confidenza con il luogo grazie alla quale, si può dire di sentirsi a casa. (GALDINI R., MARATA A., 2017)

Gli spazi pubblici costituiscono delle cerniere tra aree con funzioni differenti e creano la possibilità alle popolazioni che li abitano di incrociarsi. (MELA A., BELLONI M.C., DAVICO L., 2000) Infatti essi non sono solamente le aree che appartengono alla comunità e sono gestite dalla pubblica amministrazione ma rappresentano un insieme di luoghi fisici dei centri urbani. Comprendono: le vie urbane, le stazioni, i giardini di quartiere, le piazze, i porticati, i parcheggi. (MELA A., 2014).

I comportamenti che le persone assumono all'interno degli spazi pubblici rispecchiano le funzioni e i significati che definiscono lo spazio stesso. Secondo la scuola di Chicago, prima scuola di sociologia

urbana negli Stati Uniti d'America, gli spazi pubblici sono caratterizzati dal principio della "successione tra popolazioni che ne prendono alternativamente possesso a seconda dei momenti della giornata" (MELA A., BELLONI M.C., DAVICO L., p. 188) riproducendo aspetti che richiamano contesti naturali. In tali spazi, i soggetti assumono un comportamento che Goffman chiama "disattenzione civile" intesa come un atteggiamento di riservatezza che un individuo assume per proteggere sé stesso e non intromettersi nell'altro. (MELA A., BELLONI M.C., DAVICO L., 2000) Ma non solo, secondo il sociologo statunitense Marc Granovetter, la socialità all'interno di spazi pubblici, può essere distinta facendo riferimento a due tipi di interazione, una *debole* ed una *forte*. L'interazione *debole* consiste nello stare assieme in uno stesso posto attraverso un'azione già definita; l'interazione *forte* invece si manifesta quando più persone instaurando relazioni di reciprocità e si impegnano in obiettivi comuni.

Nella società contemporanea, come scrive Jan Gehl nel 1991, il cellulare e i social network hanno introdotto nuovi modelli di comportamento e di vita tra gli individui. Questo ha portato alla sostituzione degli incontri nello spazio pubblico con alcune forme di relazione a distanza. Nonostante lo sviluppo tecnologico, risulta ancora attuale quello che lo studioso

Jürgen Habermas ha sostenuto: è molto forte la relazione tra *spazio pubblico e cultura*⁵, definendo lo spazio pubblico come quello spazio caratterizzato da elementi eterogenei ed imprevedibili che più si adatta alla *nascita dell'opinione pubblica e dei valori civici*. (HABERMAS J., 1962).

In quest'ottica, il disegno dello spazio pubblico, inteso come bene comune, costituisce il mezzo che resiste alle strategie della società odierna e non solo: lo spazio pubblico diventa il luogo in cui prende vita il "diritto alla città", l'origine della vita della città e del bene comune. Lo spazio pubblico è allora il "telos del progetto urbano, la razionalità ultima del progettare, la Stadtkrone creativa." (GALDINI R., MARATA A., 2017, p. 711)

2.3 CREATIVITÀ E PARTECIPAZIONE

Il concetto di creatività nella letteratura sulla città

Tra l'Ottocento e il Novecento si sono formulati vari approcci di apprendimento sul concetto di creatività. Tra gli studiosi che hanno cercato di comprenderne i vari aspetti troviamo: Chomsky che indaga sui processi linguistici della creatività (CHOMSKY, 1968), Bonden che analizza l'apprendimento creativo (BONDEN, 1991), Legrenzi che esplora l'aspetto psicologico (LEGRENZI, 2005) e J.P. Guilford, iniziatore degli studi sull'intelligenza creativa, il quale sostiene che la creatività è caratterizzata da 9 fattori principali: "particolare sensibilità ai problemi, capacità di produrre idee, flessibilità di principi, originalità nell'ideare, capacità di sintesi, capacità di analisi, capacità di definire e strutturare in modo nuovo le proprie esperienze e conoscenze, ampiezza del settore ideativo, capacità di valutazione" (GUILFORD J.P., 1977)

Il concetto di *creatività associato alla città* compare per la prima volta nel 1988 in una rivista australiana di nome Meanjin. In un articolo, scritto da un docente di architettura e pianificazione dell'Università di Melbourne di nome David Yencken, sosteneva la tesi secondo cui le città oltre ad essere efficienti devono anche promuovere luoghi per la creatività ed esperienze emozionali.

Nel 2000, Charles Landry nel suo libro "The Creative City: A Toolkit for Urban Innovators" contribuisce nella definizione e a seguire John Howkins il quale definisce il concetto di "economia creativa" nel libro "The creative economy – How people make money from ideas" (HOWKINS, 2001) e Richard Florida con la definizione di "classe creativa" nel libro "The Rise of the Creative Class" in cui analizza il mercato del lavoro e la struttura sociale urbana (FLORIDA R., 2002).

Poiché il tema della creatività può essere analizzato sotto differenti aspetti, risulta difficile individuare una teoria generale. In maniera generica Walter Santagata considera la creatività come un processo che dipende dalle emozioni e dall'ambiente esterno (SANTAGATA, 2009).

Oggi, nella società contemporanea, è sempre maggiore l'interesse sul tema della creatività intesa come *dispositivo per la partecipazione*, ovvero come strumento che declina le possibilità di scelta che gli abitanti hanno sul proprio territorio, considerati quest'ultimi come risorsa fondamentale della città. Associare il tema della creatività alla città ha infatti portato a parlare di "creative cities"⁶ (in italiano città creative). Secondo Charles Landry e Richard Florida le città creative attribuiscono agli abitanti un forte potere decisionale, in quanto essi sono

portatori di facoltà intellettive, bisogni e immaginazione (LANDRY C., 2000). Secondo Landry infatti, scoprire "«le ragnatele di significato che la gente ha tessuto» (LANDRY C., 2000), intese come cultura di uno specifico luogo, la possibilità di comprendere l'essenza delle città a qualunque grado decisionale urbano, rappresenta un'opportunità per costruire un ricco patrimonio di energie con le quali intervenire per costruire la città. Se la creatività viene utilizzata come dispositivo di creazione di significati, come strumento per la partecipazione allora è possibile produrre "*scritture altre*" (GALDINI R., MARATA A., 2017 p. 27) rispetto a quelle pianificate. In tale modo le città creative diventano promotrici di una visione, di una identità, di eccellente capacità di portare a termine i propri scopi, ma non solo: le città presentano una buona qualità dei luoghi, innovazione culturale, sociale ed economica, varia disponibilità di servizi, multifunzionalità e tolleranza del diverso. Lo scopo principale è allora quello di rispondere, attraverso la creatività e le varie forme di arte, alle esigenze e ai desideri dei cittadini.

Oggi la locuzione "città creativa" è utilizzata da qualsiasi professionista che si occupa di città, tra cui architetti, sociologi, economisti ed urbanisti. Circa dodici anni fa il centro di ricerca Ambrosetti ha condotto una ricerca sul tema della creatività, nella cui introduzione vi era scritto: "Che cosa ha a che

fare la creatività con un mestiere così terreno come quello dei costruttori? Stiamo assistendo a un passaggio che porterà a una nuova connotazione del sistema produttivo nazionale, nel quale peseranno sempre di più attività terziarie avanzate e *produzioni immateriali, frutto dell'ingegno e della creatività*. Ecco allora affermarsi con evidenza il ruolo strategico delle città, che devono tornare ad essere quello che furono nell'era preindustriale, cioè incubatrici di sviluppo, poli ricchi di cultura, di stimoli e di opportunità nelle quali la classe creativa trova il suo habitat naturale" (GALDINI R., MARATA A., 2017 p. 27)

Uno dei problemi che si riscontra all'interno del tema delle città creative è la formulazione di un'etichetta che viene utilizzata in maniera semplificata dalle città come opportunità per ridare un risvolto attraente ai propri spazi, Tale risvolto è quello che Evans Graeme descrive come *rinascimento urbano* che ha avuto inizio negli anni '90 quando nelle città europee tra le più importanti si è visto l'aumento smisurato di musei, luoghi culturali, biennali di arte, siti culturali. Se da una parte tale fenomeno viene inteso come positivo dall'altro bisogna tenere conto che se spesso tali pratiche vengono utilizzate con lo scopo di incrementare la competitività e il successo di politiche territoriali, lo stesso concetto di creatività si svuota del suo significato e della sua

energia, divenendo solamente dispositivo di promozione turistica e commerciale (GALDINI R., MARATA A., 2017). L'idea della cultura come modo di vivere si scontra infatti con la cultura del consumo: oggi, nell'esatto momento in cui le città diventano appetibili, vengono invase da una cultura del consumo che si appropria di ogni sua particolarità mutandola in un prodotto da consumare come "site-based experiences" (MILLIGAN M., 2003).

Se la città creativa viene delineata seguendo un sistema che pone i territori in concorrenza tra loro, la città stessa si pone nella posizione di seguire un processo che porta all'elitismo e che va a distruggere la coesione sociale, poiché il dovere di rendere attrattivo l'ambito urbano spetta alla classe creatrice. Lewis Mumford (1895-1990), urbanista e sociologo statunitense aveva descritto questo avvenimento come sintomo di una decadenza che interessa la sfera culturale.

"L'attuale incertezza riguarda uno sfasamento tra l'attenzione portata per quegli eventi che creano situazioni favorevoli per le attività volontarie, che in un certo qual modo generano un pregiudizio per le altre funzioni originate dalle attività necessarie non secondarie per i cittadini. Allo stesso modo l'utilizzo e la valorizzazione di quegli spazi pubblici che permettono agevolmente, per la loro bellezza

architettónica, di essere investiti da eventi, va a discapito di altri luoghi periferici meno pregiati. Questi comportamenti causano una gerarchia sociale degli spazi pubblici, e ciò che li stipula e li definisce è la loro capacità di essere naturalmente attrattivi. La città creativa non deve necessariamente servire solo l'effimero ma favorire anche i cittadini nelle loro azioni ordinarie" (GALDINI R., MARATA A., 2017, p. 51). Di conseguenza "la promozione culturale diviene sinonimo di città creativa mentre una fraintesa gestione creativa degli spazi sostituisce la gestione del territorio. Si va, quindi, oltre il concetto di creatività in una generale condizione di crisi sia della retorica della creatività sia delle pratiche spaziali creative" (GALDINI R., MARATA A., 2017, p. 51)

È dunque necessario che si venga a formare una più intensa interazione tra i differenti attori coinvolti, per poter annientare tale standard di intervento. Per fare ciò, ovvero per incrementare la qualità delle città, bisogna fare come proprio il concetto secondo cui sono "l'esistenza quotidiana, le situazioni ordinarie e gli spazi dove si vive ogni giorno che devono rappresentare il centro dell'attenzione, dell'interesse e dell'impegno di tutti" (GALDINI R., MARATA A., 2017, p. 723).

Dove risiede allora la differenza tra la creazione di

significati programmati, identità definite di luoghi culturali e le pratiche artistiche che combattono le retoriche formatesi attorno al concetto di città creativa sul consumo diretto? In che modo le comunità attraverso azioni creative possono riaffezionarsi ai propri luoghi e vivere esperienze emozionali? La riflessione sull'uso dell'arte e delle azioni creative nella città, in particolare negli spazi pubblici, risulta molto attuale.

L'uso dell'arte e delle azioni creative nella città

L'arte e la creatività⁸ sono oramai diventanti due fattori fondamentali per definire l'identità e lo sviluppo delle società. Da sempre sono state utilizzate per poter generare beni di valore simbolico ma solamente negli ultimi anni sono state considerate elementi intangibili, il cui ruolo è lo sviluppo economico e sociale. Alla maggiore consapevolezza che il valore economico generato dalla produzione di beni culturali è maggiore rispetto ad altri settori economici (SCOTT, 2000; HOWKINS, 2001), si affianca il riconoscimento del potenziale del capitale culturale nel creare comunità inclusive e nuove forme di sviluppo (FLORIDA R., 2002). L'intervento culturale infatti oltre a generare valore contribuisce al miglio-

ramento dell'educazione, all'incremento del senso di appartenenza ad un luogo e all'interazione sociale. Come scrive Walter Santagata "Il valore della cultura è legato al fatto che essa costituisce uno strumento per il trasferimento di valori e per la promozione di obiettivi di pubblico interesse e riveste una funzione politica e sociale multipla fondamentale per la diffusione dei valori europei di tolleranza- democrazia – diversità-pluralismo (SANTAGATA W., 2009, p. 38). Il carattere culturale degli spazi non è dunque un fattore eccezionale esterno che si può tematizzare, quanto invece l'insieme dei "modi di vita" (WILLIAMS, 1989) delle persone che già lo abitano.

L'uso dell'arte e della creatività dunque oltre ad incidere sulla dimensione sociale coinvolge anche la dimensione spaziale⁹ della città. Per quanto concerne la dimensione spaziale, abbiamo visto come gli spazi pubblici stiano assumendo sempre più un ruolo centrale all'interno di processi di partecipazione che includono lo strumento dell'arte e della creatività come motore trasformativo.

Gli spazi pubblici poiché sono caratterizzati dall'intreccio di forme ed individui che li attraversano e li vivono, sono visti come occasioni di incontro e campo con la capacità di creare condivisione ed esperienze di socializzazione. È proprio questo concetto di *capacità*, più propriamente "capacità di aspira-

re" che Arjun Appadurai, antropologo statunitense, introduce nel definire le occasioni e le abilità che ha uno spazio pubblico nell'esprimersi. Tale propensione appartiene alla sfera culturale e si evolve mettendo assieme i linguaggi che costruiscono le visioni del luogo. Lo spazio pubblico diventa così un vero e proprio laboratorio in cui si esperisce questa capacità. (APPADURAI A., 2011)

Quando si costruiscono in maniera condivisa gli spazi pubblici attraverso l'arte e la creatività, si favorisce quel senso di appartenenza e di attaccamento affettivo che aiuta le persone ad esternare le proprie capacità e i loro desideri, in modo che quello spazio possa assumere il suo *carattere* e diventi un bene comune¹⁰.

Il carattere di un luogo orienta le persone nello spazio, tempo, storia e cultura di uno specifico contesto e non solo: colloca verso quella condizione di vivacità, che nasce da una serie di fenomeni urbani, i quali non dipendono in modo univoco dal progetto dello spazio pubblico, che viene chiamata "atmosfera creativa"¹¹. (BERTACCHINI E., SANTAGATA W., 2012). L'atmosfera creativa¹² di un luogo avviene inseguito alla manifestazione di quattro elementi principali: "l'intenso scambio di informazione tra persone, l'accumulazione di conoscenze, l'acquisizione di competenze e il know-how in specifiche attività e, infine, la capacità creativa degli individui e

le organizzazioni nell'utilizzare le tre sopraelencate capacità e risorse". (TORNQVIST G., 1983)

Oggi gli spazi pubblici rivitalizzati hanno assunto un valore e un'attenta critica grazie alla miriade di interventi, attori e contesti differenti che vengono coinvolti. Sono molti infatti gli spazi che riescono ad assumere una carica notevole nel momento in cui vengono coinvolti i cittadini all'interno di processi partecipativi, fino ad *abitarli* e a percepirla come *familiari*.

NOTE

¹ Francesca Governa e Maurizio Memoli nel libro "Geografia dell'urbano. Spazi, politiche, pratiche della città", 2011 riportano varie definizioni sviluppate da studiosi come Weber, Mumford, Sombart, Wirth, Botero, Piacione, Reclus, Lavadan e Simmel

² Vedi Sombart e Simmel, autori che si sono occupati di questioni legate alle metropoli

³ Dopo Glass autori come Friedman J., Hamnett, C., Ley D., Smith N., Zukin S., si occuparono di analizzare tale fenomeno. Per una lettura del fenomeno italiano vedi G. Semi

⁴ «In senso generale, luogo è un concetto qualitativo e individuato, concreto e relazionale - un insieme identitario dotato di confini certi (Bonesio L., 2007)

⁵ Oggi sono moltissime le discussioni su cosa sia lo spazio pubblico rispetto lo spazio virtuale o il regime di proprietà segnando la fine di Habermas e rispetto a cosa sia l'uso dello spazio pubblico, cfr. Bianchetti (2017)

⁶ Le "creative cities" rientrano nelle molteplici definizioni e modi per descrivere la vita urbana, formulate negli ultimi dieci anni da studiosi e ricercatori e riproposte nel Libro La città creativa, Spazi pubblici e luoghi della quotidianità di Rossana Galdini ed Alessandro Marata. Esse sono ad esempio: Smart city, Plug&play City, Post-Fordist City, Zero Carbon City, Accessible City, Resilient City, Global City

⁷ Le scritture altre sono soluzioni originali e innovative che infondono fascino agli spazi. Sono ad esempio, quelle azioni che determinano situazioni di socialità; che inducono le persone a partecipare nella decisione e gestione di uno spazio



⁸ La contrapposizione fra arte e creatività proviene dall'avanguardia russa: creatività come facoltà di molti, arte come facoltà di pochi (BISHOP C., 2015)

⁹ Le dimensioni sociali e spaziali sono state trattate nel capitolo 1 di questa tesi

¹⁰ Vedi concetto di bene comune nel capitolo 1 di questa tesi

¹¹ Per un approfondimento sul tema dell'"atmosfera creativa" cfr. P. Hall e H. Taine

¹² "creative milieu" (TORNQVIST G., 1983).

3. ARTE PUBBLICA E PARTECIPAZIONE

3.1 PERCHÈ OCCUPARSI DI ARTE PUBBLICA

Oggi l'arte pubblica ricopre un ruolo fondamentale all'interno di processi partecipativi che interessano la democratizzazione dello spazio pubblico. Alle pratiche sociali che permettono il manifestarsi di scelte collettive si affiancano sempre più pratiche artistiche o modi differenti di fare arte in contesti pubblici. Nonostante l'arte pubblica abbia attraversato una lunga traiettoria avvicinandosi lentamente al campo del sociale, oggi il bisogno di creare dei legami tra arte pubblica e costruzione della città e del territorio attraverso la partecipazione è estremamente forte. Nell'utilizzo dell'arte all'interno delle città si ripone la speranza di un ridisegno degli spazi pubblici e di un consolidamento del tessuto sociale. I binomi *arte pubblica e democrazia*, *arte pubblica e città*, *arte pubblica e comunità* estendono la declinazione e la sperimentazione di nuovi strumenti che mescolano linguaggi sensibili ad approcci disciplinari nel campo dell'architettura e dell'urbanistica. La tessitura di legami tra il fare città e il fare arte pubblica consente di ricreare il carattere degli spazi facendo emergere le potenzialità ed i conflitti di un luogo e attivando processi di *democratizzazione dello spazio*.

3.2 IL CONCETTO DI ARTE PUBBLICA

L'espressione public art¹ (in italiano arte pubblica) si forma intorno al concetto di opera d'arte come processo di comunicazione all'interno di una dimensione spaziale ed espressiva fuori dalle gallerie o in generale dagli ambienti chiusi di privilegio. Secondo Patricia C. Phillips "Public art is not public because it is out of doors, or in some identifiable civic space, or because it is something that almost every can apprehend: it is public because it is a manifestation of art activities and strategies that take the idea of public as the genesis and subject for analysis. It is public because of the kind of questions it choose, to ask or to address, and not because of its accessibility or volume of viewers" (PHILLIPS P.C., 1989, p. 333). Dunque l'arte pubblica viene definita pubblica se il manifestarsi delle azioni artistiche nasce dall'idea di pubblico e dalla sua analisi. L'arte pubblica considera l'intervento artistico non più come l'ideazione di un oggetto che si colloca all'interno di uno spazio ma la creazione di un agire artistico in quello spazio. L'oggetto in sé non è più rilevante, quanto *l'azione di coinvolgimento del pubblico assieme alla ridefinizione dell'idea di spazio*.

Le discipline con cui interagisce l'arte pubblica sono molte, fra queste ritroviamo fra l'architettura, l'urban design, l'interaction design e il landscape.

Negli ultimi tempi, qualsiasi spazio urbano viene considerato un possibile luogo di intervento che ha come conseguenza la differenziazione fra pratiche artistiche e filosofia di lavoro. Ciò ha fatto sì che, poiché gli oggetti prodotti per gli spazi pubblici sono differenti dal punto di vista della ricerca artistica, tale locuzione viene utilizzato in senso molto generico.

L'espansione del concetto di arte verso una dimensione sociale, esperienziale e partecipativa si deve a Joseph Beuys, pittore, scultore e artista performativo tedesco che nella seconda metà del Novecento si introduce con il suo lavoro all'interno della corrente di arte post-oggettuale. La studiosa Petra Richter scrive che "Il punto di partenza del pensiero dello scultore ed artista d'azione Joseph Beuys può essere individuato nell'effetto catalitico che l'artista riteneva l'arte avrebbe potuto avere per il progresso e la pianificazione di un futuro migliore, all'insegna dell'autodeterminazione" (RICHTER P., 2017) Definito come il padre della scultura sociale, ha descritto quest'ultima come "il modo in cui scolpiamo e diamo forma al mondo nel quale viviamo: la scultura come *processo evolutivo*"² (BARTON M., SACKS S., 2004). La teoria di Beuys si fonda sull'idea che "everyone is an artist"³ ovvero l'arte non appartiene solamente agli artisti, ma ogni essere

vivente ha il potere creativo di trasformare la società. Egli ha affermato che l'arte "raggiunge la sua meta quando ogni essere vivente diventa creatore, scultore o architetto dell'organismo sociale. Solo allora l'insistenza sulla partecipazione nell'azione dell'arte sarà compiuta" (KUONI C., 1990, p. 21). Nelle sue opere ha trattato temi riguardanti la politica, l'ambiente e l'economia introducendo il binomio arte-natura che sottolinea il valore antropologico dell'arte. Le opere di Beuys esplorano l'individualismo e il potenziale trasformativo dell'arte attraverso una rete di collaboratori che dà maggiore rilievo alla causa politica che all'opera d'arte stessa. Altrettanto interessante è il suo desiderio: "Io auspico un'inclusione dell'arte in tutti i campi della vita. Al momento l'arte è insegnata come un campo specialistico che richiede la produzione di documenti nella forma di lavori d'arte. Di contro io propongo l'inclusione nell'estetica della scienza, dell'economia, della politica, della religione, di ogni sfera delle attività umane. Anche il tagliare una patata può essere un'opera d'arte se è un atto consapevole" (BEUYS J., 1993). È in tal senso che egli definisce il nuovo ruolo dell'artista e dell'opera d'arte stessa. Un altro contributo significativo all'espansione del concetto di arte è stato il lavoro di John Dewey, filosofo e pedagogista statunitense, a cui si deve lo scritto "Art as Experience"⁴ del 1934. Partendo dal

presupposto che "when artistic objects are separated from both conditions of origin and operation in experience, a wall is built around them that renders almost opaque their general significance, with which esthetic theory deals" (DEWEY J., 1934, p. 3) egli afferma che "l'opera d'arte risiede, piuttosto che nell'ente obiettivo che si presenta alla fruizione, in ciò che l'ente prodotto dall'attività artistica fa *della e nella esperienza*" (DEWEY J., 1934, p. 31). Secondo Dewey l'arte ha l'obiettivo di potenziare in maniera qualitativa la percezione umana e "ciò che esibisce la forma prodotta è al più un nuovo modo di vedere le stesse cose che si incontrano nell'esperienza quotidiana" (DEWEY J., 1934, p. 12).

È dal lavoro di artisti come Beuys, Dewey e tanti altri che prende forma il concetto di arte pubblica. Come suggerisce la Perelli "l'arte, invece di vivere della dinamica alternativa musei-spazi pubblici, è entrata negli spazi della vita quotidiana dove ricostruisce dinamiche, propone discorsi, fa emergere processi di decisione condivisa fra gli abitanti" (PERELLI, 2017, p. 27). Seguendo tale direzione si potrebbe dunque parlare del *valore etico* dell'arte ed introdurre il lavoro di Michelangelo Pistoletto. Attribuire un valore etico all'arte significa conferire a quest'ultima il compito di creare significati attraverso azioni che incidono sul comportamento umano. È con il Manifesto "Progetto-Arte" del 1994 che

egli attribuisce un nuovo ruolo all'artista, il quale compito è mettere al centro l'arte come strumento di interazione tra tutti i settori dell'attività umana. Il Manifesto si basa sulla concezione che "l'arte è l'espressione più sensibile ed integrale del pensiero ed è tempo che l'artista prenda su di sé la responsabilità di porre in comunicazione ogni altra attività umana, dall'economia alla politica, dalla scienza alla religione, dall'educazione al comportamento, in breve tutte le istanze del tessuto sociale" (PISTOLETTO M., 1994, p. 1). La Bishop ad esempio prende una chiara posizione circa il rapporto tra etica ed estetica⁵ nell'arte partecipativa. Ella crede che non è opportuno strumentalizzare e prendere in maniera buonista la questione etica poiché in tale modo si accentuano le pressioni politiche e le retoriche costruite attorno l'arte partecipativa (BISHOP C., 2015)

Le difficoltà dell'arte pubblica

Molti sono i teorici della letteratura sull'arte partecipativa⁶ che hanno cercato di definire gli elementi caratterizzanti tale tipo arte. Claire Bishop, storica e critica d'arte inglese, nel suo libro "Inferni Artificiali" (2015), ci introduce all'interno di numerose questioni riguardanti la politica della spettatorialità nell'arte partecipativa attraverso: un'introduzione teorica sui termini chiave che ruotano attorno il

concetto di arte partecipativa, l'illustrazione di alcuni casi studio e alcune tendenze contemporanee di manifestazione dell'arte. I temi maggiormente ricorrenti sono: la qualità, l'uguaglianza, l'autorialità individuale e collettiva. Secondo la Bishop la principale propensione dell'arte partecipativa è quella di "valorizzare l'invisibile", intesa come una consapevolezza, una situazione sociale o una dinamica di gruppo. Rispetto le innumerevoli definizioni⁷, nell'arte partecipativa "le persone costituiscono sia il medium sia il materiale artistico fondamentale, da intendersi nel senso che hanno nel teatro e nella performance" (BISHOP C., 2015, p. 14).

Oggi ci si trova di fronte molteplici discussioni circa i problemi che ruotano attorno a temi come il ruolo del pubblico, la partecipazione, il social engagement, l'autorialità e la temporalità. Le domande più ricorrenti sono: in che modo il pubblico partecipa alla realizzazione dell'opera? Attraverso quali modalità avviene la partecipazione? Il pubblico può essere considerato in maniera assoluta co-creatore dell'opera? L'arte partecipativa include un'autorialità individuale o collettiva?

Circa tali questioni Claire Bishop riconosce che la spettatorialità non si può cancellare poiché la partecipazione non è mai totale. La critica d'arte infatti individua due tipologie di pubblico: primario e secondario, basando tale distinzione sullo strumento

di mediazione sfruttato dagli artisti per restituire l'esperienza vissuta. Attraverso tale distinzione la Bishop riesce a definire anche il ruolo e la responsabilità oltre che dell'artista anche dei curatori. Il ruolo e la responsabilità dell'artista nel momento in cui si cala all'interno del sociale rappresenta difatti uno dei principali problemi che si riconosce all'arte pubblica. Ciò su cui ci si interroga è il modo in cui l'artista si dedica alla comunità e si impegna nel coinvolgerla.

La *socially engaged practice* ad esempio viene definita come "an art medium focusing on engagement through human interaction and social discourse" (HELGUERA P., 2012, p. 22). Essa è un tipo di approccio che consiste nel coinvolgere artisti interni alle comunità nelle quali vanno ad intervenire. Gli artisti infatti o appartengono al luogo specifico o hanno sviluppato un'esperienza diretta in un arco di tempo non breve. Secondo la Perelli, l'artista *socially engaged* ha il compito di "ricostruire legami sociali mancanti o interrotti nei quali egli spesso agisce come mediatore" e sfrutta la forma della partecipazione per entrare all'interno delle sinuosità della vita quotidiana e rendere essa stessa un nuovo tema per l'arte. L'artista *socially engaged* che agisce all'interno dei luoghi della vita quotidiana, degli spazi della vita, può creare nuove relazioni facendo parlare i molteplici attori che vivono il territorio e aprendo

l'arte ad un nuovo tipo di audience: gli abitanti. L'arte socially engaged dunque ci pone di fronte una nuova dimensione in cui l'artista raramente lavora seguendo modalità esclusive nello spazio pubblico e scegliendo a sua volta un determinato linguaggio che ne escluda un altro.

Per un ulteriore approfondimento riporto alcune considerazioni tratte dalle interviste da me sottoposte ad alcuni osservatori privilegiati che si sono espressi sul ruolo e sulle responsabilità che oggi ha l'artista quando interviene nel sociale:

"...secondo me l'artista in un quartiere quando arriva deve saper ascoltare, quindi questo è il primo punto: *ascoltare, guardare, osservare, studiare, informarsi*. È imprescindibile e deve farlo senza ancora in quel momento mettere del suo, perché è la prima fase. La seconda deve essere immediatamente quella del dialogo quindi si deve avere un confronto, un confronto che deve essere quanto più critico possibile, quindi un confronto che deve portare anche a delle discordanze, un confronto che sia soltanto un confronto piatto in cui tutti ci sentiamo bene, sì, e dovrebbe essere così, ed è giusto, ripeto, serve difficilmente. Terzo ed è lì che poi interviene un po' massicciamente l'attitudine personale di ogni singolo artista e lì l'artista deve decidere quanto scendere, tra virgolette, a questo compromesso, quanto *adattarsi agli input che ha ricevuto e quanto dare di*

suo" (MAURO FILIPPI, PUSH.)

"...quando si parla del ruolo dell'artista all'interno dei processi partecipativi, lo si inserisce sempre come uno degli strumenti, quindi si estremizza questa attitudine che l'artista è arte di un processo partecipativo. Io invece ritengo che quando si decide di utilizzare l'arte, un certo tipo di arte, quindi un certo tipo di artisti che sono consapevoli, e ce l'hanno proprio nella loro poetica, quello di *coinvolgere le persone attraverso il coinvolgimento, fare un'opera, allora non è che l'artista ha esattamente un ruolo, l'artista si confronta con la pratica partecipativa e quindi o la guida di fatto e quindi tutto ritorna attorno a quello che lui riesce a tradurre dalle istanze partecipative oppure di fatto diventa un soggetto con cui confrontarsi, una fonte...* La poetica dell'artista, che noi scegliamo, determina anche il suo ruolo all'interno della pratica partecipativa. (FABIO CIARAVELLA, AoS)

"...L'artista è di solito l'ideatore, il promotore di una determinata pratica con il fine di ottenere un'opera artistica che può essere partecipativa nel suo essere stesso; Secondo me *l'artista ha la possibilità di far intravedere degli immaginari nuovi, ha la possibilità di rendere visibili dei conflitti, elaborarli in altra formula, ha la possibilità di far intravedere*

un potenziale positivo in una comunità che invece ha come focus le criticità" (PAOLA MONASTEROLO, artista)

"È uno strumento che deve accendere qualcosa, deve generare, suscitare un sentimento, un'emozione un'attività da parte degli abitanti, da chi viene coinvolto. Deve *saper accogliere gli stimoli che gli arrivano dal contesto e dalle persone che incontra*. Deve saperli accoglierli capire e deve saperli tradurre. Quindi deve avere una grande capacità di ascolto e deve saperla restituire superando il suo ego di artista per cui per esempio i nostri progetti quando rispondono alla call rispondono con una proposta ma devono essere capaci di trasformarla ed eventualmente stravolgerla per andare incontro al contesto in cui vanno ad operare e rispetto le persone che incontrano." (ANNA HENRY, Kallipolis)

Ma se l'artista con la sua arte produce direttamente il reale, manipolandolo e introducendosi nella vita quotidiana delle persone e nei luoghi (PERELLI L., 2017) chi è che gli conferisce il diritto di attribuirsi tale ruolo e rendersi portavoce di una realtà che non gli appartiene? Tale interrogativo ha smosso una serie di critiche circa il rapporto tra artista e comunità. L'artista è "mobile" rispetto al contesto

sociale in cui interviene e all'opera che vi inserisce all'interno di un luogo specifico. Egli è esterno alla realtà della comunità e diventa un "osservatore partecipe" o per riprendere l'espressione "ethnographic turn" di Foster Hal si trasforma in un antropologo. La libertà di esprimersi per gli altri e di dare delle soluzioni a dei problemi che non sono vissuti in prima persona rappresenta una delle questioni maggiormente rimproverata. Il problema si fonda su alcuni elementi: il velo che si cuce sul ruolo dell'artista che ha la capacità di depositare una maggiore saggezza attraverso una lettura più profonda del resto dell'umanità e la scarsa autenticità che deriva dal suo sguardo esterno. In che modo allora risolvere tale critica? È necessario che l'artista appartenga alla comunità per potersene occupare?⁸ È giusto credere che per realizzare opere d'arte che trattino contesti particolari si debbano chiamare in causa solamente artisti interni alle comunità? Oppure decidere in quali contesti essi possano intervenire rappresenta una limitazione nei confronti degli artisti locali? (ALTEA G., 2015)

Il tema dell'autenticità dell'opera è un ulteriore tassello che si aggiunge alla critica attorno al tema dell'arte partecipativa. Il discorso sull'autorialità si fonda sulla dicotomia tra cattiva autorialità individuale e buona autorialità collettiva e sulla comoda

considerazione secondo cui l'autorialità individuale "serve principalmente a esaltare la carriera e la fama dell'artista" (BISHOP C., 2015, p. 21). La critica risulta assolutamente pungente nei confronti dell'arte partecipativa, nonostante dagli anni '60 in poi, come vedremo nel paragrafo successivo, gli artisti si siano impegnati al dialogo con altri interlocutori. Il problema ruota attorno all'attribuzione dell'opera, poiché nonostante l'opera sia esito di una co-creazione, essa spetta quasi sempre all'artista. (BISHOP C., 2015).

Affianco al tema dell'autenticità si somma un altro aspetto che sottolinea i disagi dell'arte partecipativa, ovvero quello della difficoltà di valutarla. Mentre nel campo del cinema e del teatro esiste un ricco vocabolario per descrivere la compresenza di differenti posizioni autoriali, all'arte partecipativa manca una corretta terminologia per descriverla e per la maggior parte dei casi sono i curatori che descrivono il progetto, tralasciando i punti deboli, gli aspetti estetici e concentrandosi sull'aspetto sociale. (ALTEA G., 2015).

Riporto qui alcune riflessioni degli osservatori privilegiati da me intervistati, su come oggi un artista coinvolto in pratiche partecipative riesca ad intervenire senza compromettere la sua autorialità e soggettività:

"...dipende dall'attitudine fondamentale dell'artista.... è chiaro che anche chiedere loro di mantenere uno stesso approccio in un quartiere della Russia e poi il giorno dopo in un quartiere in un paesino dei Nebrodi qui in Sicilia di quattrocento anime, sarebbe quanto meno folle" (MAURO FILIPPI, PUSH.)

"...ritengo che debba essere tarato sul tipo di artista, sul linguaggio che sceglie o che ha creato per esprimersi. Ci sono degli artisti che hanno come obiettivo quello appunto di confondersi e di fare scomparire l'opera d'arte o quanto meno di farla apparire il meno possibile, invece ci sono degli artisti che hanno l'obiettivo di fare diventare un percorso di partecipazione con le persone poi forma stessa. In linea generale è impossibile, ovvero l'artista ha bisogno di mettere la sua soggettività, dipende quanto poi questo si rivolge in un protagonismo della persona, dell'opera o quanto questo invece si esplica in un non protagonismo e in una guida delle persone in azioni in cose che poi l'artista sembra scomparire ma non scompare mai" (FABIO CIARAVELLA, AoS)

"...La questione dell'autorialità è un tema. È un tema per alcuni artisti, perché poi ci sono situazioni in cui si lavora molto sulla dimensione di co-creazione....la co-creazione è proprio un sistema di produzione di

soggettività, però di una soggettività condivisa, che non è più quella dell'artista. Il tema della produzione della soggettività io lo trovo assolutamente interessante. Sulla dimensione dell'autorialità, ovviamente è un grosso limite, perché ovviamente *la dimensione dell'autorialità va completamente a scomparire, però ci sono artisti che invece hanno fatto di questa perdita dell'autorialità, della fine della dimensione autoriale uno delle specifiche condizioni del proprio lavoro*" (LUISA PERLO, a.titolo)

"...Un buon artista riesce ad essere sereno nel poter rendere realmente un autore dell'opera il pubblico che partecipa, quindi *condivide l'autorialità della propria opera*. Non ci può essere un'opera partecipativa che non include il fatto che si *debba scendere e abbassare la propria autorialità nell'opera* perché ovviamente non ci sarebbe spazio per un altro che diventa co-autore e diventerebbe solo strumento/mezzo o legittimatore del lavoro di un altro. Se tu già decidi che il tuo interlocutore non è più pubblico ma è il cittadino che partecipa automaticamente tu non sei più l'artista/autore completo perché è un dialogo quello che è l'esito poi" (PAOLA MONASTEROLO, artista)

"...penso che non tutti gli artisti abbiamo questa capacità e questa predisposizione. *Non penso che*

annullino la propria soggettività, perché allo stesso modo di uno scrittore, un giornalista che narra un episodio realmente accaduto lo traduce con le sue parole con il suo linguaggio filtrato dalle proprie emozione e dalla propria esperienza quindi ogni elaborato è unico e lo stesso episodio raccontato da un altro autore non sarebbe la stessa cosa, *penso che allo stesso modo l'artista inevitabilmente mette del suo nell'opera che va a realizzare quindi...arricchisce la sua soggettività*" (ANNA HENRY, Kallipolis).

Anche la riflessione sulla questione della temporalità⁹ non è banale sia intesa come periodo di tempo dilatato assolutamente necessario affinché si attivino reali trasformazioni sia intensa come esperienza che va oltre quella dell'opera. Secondo Claire Bishop, sono tali le condizioni che definiscono il carattere dell'opera di arte partecipativa che va oltre la semplice reazione ad una condizione definita a priori.

Su tali considerazioni si può pertanto dire che oggi risulta centrale il desiderio di cui l'arte contemporanea si macchia, ovvero quello di "una nuova democrazia dell'arte, una nuova prospettiva di apertura radicale che include soggetti fino ad ora esclusi in quanto non artisti e oggetti prima considerati di

folklore. Il desiderio di questi artisti è di prestare attenzione alle cose che generalmente stanno al di sotto della nostra soglia di attenzione che costituisce la leva della scoperta di un nuovo potere di trasformazione delle cose stesse. L'arte risiede in questa attenzione a ciò che esiste nelle circostanze qui ed ora. Il nostro sapere nasce dalla vicinanza con il nostro essere". (PERELLI, 2017, p. 113)

3.3 TRAIETTORIA DELL'ARTE PUBBLICA NEL '900

Come abbiamo visto in precedenza, i linguaggi dell'arte pubblica non sono univoci. Essi riflettono molteplici dinamiche e delineano il differente rapporto tra l'artista e lo spazio pubblico. Le linee e gli approcci che hanno definito il punto di partenza di ogni linguaggio sono molti e molte sono anche le definizioni attribuite all'agire artistico all'interno del contesto pubblico. Alcuni modi dell'arte pubblica sono caratterizzati in maniera storica ed incarnano gli obiettivi politici di quel tempo; altri invece si basano sulle interazioni e i legami sociali manifestandosi ad esempio attraverso l'atto performativo. Vediamo come si sono sviluppati i differenti modi di fare arte pubblica.

L' happening

In Italia il rapporto tra arte e spazio pubblico ha una storia che è possibile ricostruire dagli anni '60 in poi. Il contesto italiano ha visto in quegli anni una crisi sociale e urbana scaturita dalle lotte operaie e per la casa. Fu negli anni del boom economico, dello squilibrio tra Nord e Sud, dello spopolamento delle campagne a favore delle grandi città che gli artisti decisero di calarsi nel sociale. In questo primo decennio l'arte prese forma grazie a mostre, happening collettivi ed altre azioni effimere, il cui motore era il concetto di eventualità, sia nella na-

tura dell'opera che nella forma stessa della manifestazione. L'eventualità delle opere possedeva un'altra grande qualità: l'imprevedibilità, ovvero le situazioni generavano esperienze, di cui il pubblico ne rappresentava l'elemento dinamico diventando parte del gioco. Tra le esperienze che si ricordano tre sono probabilmente le più incisive: Parole sui muri (Modena, 1967), Scultura in città (Spoleto, 1962) e Campo Urbano (Como, 1969). Ciò che caratterizzò gli happening ed in generale le pratiche messe in atto nello spazio pubblico in quegli anni è stato il limitato coinvolgimento delle persone sempre circoscritto ad un'azione artistica autoriale. L'idea dell'arte fuori dai musei risultava allora solamente apparente poiché l'azione urbana non si caricava dell'incidenza sociale ma rimaneva puramente legata all'estetica (PIOSELLI, 2015). Artisti come Michelangelo Pistoletto e Piero Gilardi¹⁰ spostarono la creatività in altri settori andando alla ricerca di un dialogo con le amministrazioni pubbliche, con l'intento di "portare l'arte nella vita, ma non più sotto metafora" (PISTOLETTO M., 1967). La loro mission fu la formazione e l'integrazione arte-società. Vennero proposti momenti di teatro di strada, murali, attività di animazione che coinvolsero utenze disagiate e la città divenne un vero e proprio laboratorio. Fu in quegli anni che si cominciò a parlare di community art¹¹, ovvero quella forma di arte che fonda le

sue origini sul concetto di democrazia culturale¹². Il termine community art oggi, viene inteso come motore di potenziamento delle capacità delle persone e come l'insieme di tutte quelle pratiche in cui arte e cultura sono esito del lavoro di una comunità rispetto all'impegno delle semplici istituzioni. L'arte comunitaria viene utilizzata per dare voce alle persone emarginate dalla società e l'artista sfrutta l'arte come motore trasformativo. (PIOSELLI, 2015)

Il site specific

In Italia, artisti come Ugo La Pietra, Enrico Crispolti e Riccardo Dalisi si impegnarono nella ricerca antropologica dei territori rispetto al fenomeno della modernizzazione e del cambiamento sociale superando la dimensione effimera dell'happening. Esperienze come il quartiere Traiano (Dalisi spostò il corso universitario nel quartiere), Volterra73 (Volterra, 1973) e la formazione di numerosi collettivi come il Collettivo Lavoro Uno (1972), Il Collettivo Autonomo di Porta Ticinese (1974), Salerno75 (1975), gli Ambulanti (1975) furono sintomo di cambiamento e di partecipazione mediata dall'informazione, dalla politica (l'artista divenne promotore dei movimenti operai tenendo in mano le scelte estetiche e formali), dalla necessità (progetti come la nuova Gibellina, operazione Vesuvio), dalla emotività (l'artista

ricercò empatia con le persone nello spazio pubblico) e dal segno (l'artista privilegiò il linguaggio e non il coinvolgimento). Tali collettivi sostituirono il binomio arte-vita, introdotto da Beuys qualche decennio prima, sviluppando concetti come: creatività collettiva, condivisione di mezzi con la mediazione dell'artista inteso come operatore estetico. In quegli anni prese forma il progetto site-specific (Volterra73 ne è un esempio) poiché nacque la necessità di superare la concezione di sculture non connesse al luogo. La scultura assumeva un potere trasformativo, attribuendole la capacità di conservare e al tempo stesso costruire un'identità. Andare oltre il concetto semplice di sculture in città e concepire le opere *per lo spazio pubblico*, voleva dire incidere sul territorio in maniera contraria rispetto ad un semplice happening, il cui carattere principale sembrava essere l'estemporaneità. Con il finire degli anni settanta, i collettivi si sciolsero e gli artisti ritornarono alla loro dimensione autoriale, riaffermando i loro valori individuali e abbandonando il tema dell'autogestione e del rapporto arte-società ormai fuori dalle nuove emergenze culturali. (PIOSELLI, 2015)

L'espressione site specific dunque, nacque dopo gli anni '70 in America quando in differenti bandi di concorso emerse una specifica richiesta, ovvero che i lavori dovessero essere "immediatamente appropriati al luogo". Tale locuzione si riferisce a quel-

le opere che vengono create per esaltare le caratteristiche di uno specifico luogo, senza che queste si impongano come oggetti esterni.

Rispetto alla scultura site specific, praticata prima dalle avanguardie, che veniva pensata prima nello studio e poi semplicemente inserita all'interno di uno spazio, l'arte site specific nasce sul luogo e si costruisce in relazione ad esso, inducendo l'artista a spostare il proprio *centro creativo* sul luogo di intervento, intrattenere un diretto dialogo con l'ambiente circostante e a produrre un'opera attiva legata ad aspetti sociali, storici e simbolici del contesto stesso. Centrale è allora il nesso tra opera e sito, il cui ultimo non ha più carattere muto ma viene percepito come un luogo reale.

Per poter comprendere al meglio tale concetto bisogna ripercorrere le tappe significative dell'evoluzione dell'arte site specific: il termine si riferisce ad una tradizione artistica contemporanea iniziata dalla Minimal art e dalla Land Art. (PERELLI, 2006)

Per quanto concerne la Minimal Art, è possibile ritrovare la sua influenza riflettendo sulla scultura contemporanea che Rosalind Krauss, critica d'arte, ha definito *expanded field*, ovvero quell'oggetto scultoreo che perdendo il suo stato finito si espande alle circostanze spaziali e temporali in cui

si trova. L'opera non traduce più lo stato interiore dell'artista ma si riferisce alla sua stessa dimensione oggettiva, portando al centro della riflessione la sua condizione contestuale. Perciò "la qualità scultorea di questi lavori riposa nell'incorporare nel modulo geometrico gli elementi dell'ambiente circostante su parametri di scala e di dimensione". (KRAUSS R., 1998). La Minimal art dunque si basava sul valore impersonale delle sculture, ponendo la materialità dell'opera nello spazio. Come sintetizza Miwon Kwon, gli elementi site specific dell'opera Minimal emergono nel fatto che "l'oggetto artistico, o l'evento nel contesto, doveva essere esperito in un singolo e multiplo qui e ora attraverso l'esperienza corporea di ogni soggetto osservante; nell'immediatezza sensoriale di un'estensione spaziale e una durata temporale piuttosto che da una percezione istantanea in un'epifania visiva di occhi staccati dal corpo. Il lavoro site specific dunque, nelle sue prime manifestazioni, si focalizzava sulle indivisibili, inestricabili relazioni fra il lavoro e il suo luogo, richiedendo la presenza fisica dello spettatore per completarlo" (KWON M., 2014).

È possibile ritrovare alcuni elementi site specific all'interno delle opere di Land Art e nonostante abbiano aspetti in comune con le sculture minimaliste, esse lavorano in maniera differente sul dialogo

fra opera e sito. Nelle opere di Land Art, è il luogo che disegna l'opera, la quale risulta inseparabile dal luogo stesso, sottolineando quando la percezione estetica dell'opera è collegata alle circostanze in cui l'opera stessa è vista. L'opera site specific si tinge di un significato che non è autonomo ma che varia al variare dei fattori di spazio e tempo. "L'opera d'arte site specific insiste sulla specificità più che sull'universalità, sulla contingenza più che sull'autonomia, sulla fluidità più che sulla stabilità della percezione e del significato" (PERELLI, 2006, p. 80)

La marginalità

Durante gli anni ottanta si avvertì un sentimento di fallimento che impedì agli artisti di desiderare il coinvolgimento degli abitanti nelle loro manifestazioni artistiche. In un clima generale di lotte di classe, la presenza dell'artista venne avvertita come marginale, spingendo l'artista stesso a chiedersi quale fosse la sua utilità e il suo ruolo rispetto i cambiamenti sociali in corso. In quegli anni le amministrazioni locali incentivarono le attività culturali come Estate romana (alla cultura si affiancava il cinema, il teatro, la poesia e il format dei festival), suggerendo un utilizzo più ludico degli spazi. Le esperienze artistiche che coinvolsero le persone furono molto sporadiche e decentrate ed oggi ven-

gono considerate ponti che uniscono le esperienze degli anni settanta e degli anni novanta. Esse sono: Legarsi alla montagna (Ulassai, 1981), l'operato del Gruppo Piombino (1983) e il laboratorio di arti visive Wurmkos (1987). La partecipazione fu mediata dalla memoria dei luoghi (Maria Lai, definita come anticipatrice dell'arte relazionale, fece legare Ulassai con un nastro azzurro, rifacendosi ad una leggenda, intendendo il monumento come un'opera per i vivi e non per i morti), dalla spontaneità non per mutare il contesto ma per rivelarlo (Sosta 15 minuti del Gruppo Piombino ne è un esempio: cinque sedie vennero disposte lungo una parete per strada con sopra un cartello che indicava per quanto tempo si potesse utilizzare) e dalla diversità (Wurmkos si impegnò nella lotta all'emarginazione attraverso laboratori per disabili ridefinendo la posizione sociale del malato e quella dell'artista). (PIOSELLI, 2015)

L'arte relazionale e contestuale

In un'Italia segnata da una scena politica corrotta, dall'immigrazione sulla città, emersero vari temi ed aspetti su cui gli artisti fecero leva per poter ripensare il processo creativo all'interno degli spazi pubblici. La multiculturalità, le battaglie attorno la concezione di identità vennero accolte dalle tendenze dell'arte. Le città vennero vissute e percorse attra-

verso camminate, azioni di lettura del territorio. Gli artisti scelsero di intervenire negli spazi marginali e cercarono di curare le relazioni, gli atti di scambio che si basarono sul dono superando il concetto di autoreferenzialità dell'opera d'arte.

Tra le esperienze significative degli anni novanta troviamo: Vetri da lavare (1991), Benvenuto e Addio (1995), Operazioni necessarie alla circolazione accelerata di ossigeno (1995), azione nell'area del mercato di Porta Palazzo (1999), Progetto Zingonia: Arte integrazione Multiculture (1999-2002). Ciò che mediò la partecipazione furono concetti come: l'autorappresentazione (Umbaca, con Vetri da lavare incitò i lavavetri a disegnare su delle lastre di vetro sporcate di fumo) l'ambiguità (Annalisa Cattari testò la figura della bambola per strada facendola tenere in braccio dai passanti) l'accadimento (Vaglieri portò un microvillaggio itinerante di tre casette dell'IKEA con sedie e fornello in giro per Milano con l'obiettivo di ricostruire l'intimità della casa per strada trasformando il passante in ospite), l'eventualità (Adriana Torregrossa che attraverso la diffusione della preghiera di fine Ramadan portò in modo inconsapevole i passanti ad inginocchiarsi in piazza) e l'inclusione (Gennaro Castellano si occupò di far cucire su dei cuscini il nome dei nuovi immigrati a Torino) (PIOSELLI, 2015).

Gli anni novanta furono emblematici per il ricorso ad opere antidecorative ma segnate dall'obiettivo di creare un'arte che sapesse ascoltare e potesse fungere da legame tra le persone e l'amministrazione. È infatti a partire dagli anni '90 che si sviluppò il concetto di arte relazionale. Nicolas Bourriaud, critico d'arte e curatore francese introdusse il concetto di estetica relazionale nel suo volume "Esthétique relationnelle" del 1998, sostenendo che "l'essence de la pratique artistique résiderait dans l'invention de relations entre des sujets; chaque oeuvre d'art particulière serait la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde [...]". (BOURRIAUD N., 1998, p. 22)

Il critico analizzò una serie di pratiche le cui principali matrici erano la dimensione relazione, intersoggettiva e di coinvolgimento del pubblico e andò alla ricerca del ruolo estetico dell'opera d'arte relazionale. La produzione di opere si tradusse nella costruzione di processi che misero in discussione il rapporto tra artista e pubblico: "L'artiste se focalise donc de plus en plus nettement sur les rapports que son travail créera parmi son public, ou sur l'invention de modèles de socialité" (BOURRIAUD N., 1998, p. 28-29). L'arte relazionale dunque, oltre ad agire sull'ambiente introdusse un altro tassello che fu l'animazione del luogo di intervento grazie al coin-

volgimento e contributo dello spettatore. Bourriaud sosteneva che "Les artistes cherchent des interlocuteurs: puisque le public demeure une entité assez irréaliste, ils vont inclure cet interlocuteur dans le processus de production lui-même. Le sens de l'oeuvre naît du mouvement qui relie les signes émis par l'artiste, mais aussi de la collaboration des individus dans l'espace d'exposition" (BOURRIAUD N., 1998, p. 85). L'opera coabitò con il pubblico all'interno di un contesto definito di esibizione.

Nel 1995 Suzanne Lacy¹³ coniò l'espressione "New Genre Art" che rientra oggi nelle socially engaged practices. Se con la public art le opere d'arte avevano il solo scopo di occupare lo spazio pubblico, la new genre art introdusse la partecipazione attiva del pubblico come parte integrante dell'opera. Secondo Suzanne Lacy il new genre art rappresentava una forma d'arte "that uses both traditional and nontraditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives" (LACY S., 1995, p. 77). Le teorie di Lucy rifiutarono la cornice delle istituzioni e dei musei per concepire la società come modello di riferimento. Lacy scrive che "they have engaged broad, layered audience, and they imply or state ideas about social change and interaction" (LACY S., 1995, p. 13) Uno tra gli aspetti caratteriz-

zanti questo nuovo genere di arte fu la necessità dell'artista a collaborare con il pubblico su questioni di carattere sociale. L'artista di fatti diventò un sollecitatore piuttosto che un educatore.

Negli stessi anni comparve anche l'espressione "art contextuel"¹⁴ (in italiano arte contestuale). Secondo Paul Ardenne, l'arte contestuale rappresentava "l'ensemble des formes d'expression artistique qui diffèrent de l'œuvre d'art au sens traditionnel: art d'intervention et art engagé de caractère activiste (happenings en espace public, 'manœuvres'), art investissant l'espace urbain ou le paysage (performance de rue, art paysager en situation...), esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias ou de spectacle" (ARDENNE P., 2002 p. 19) definendo il contesto come "l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait". Un art 'contextuel' opte donc pour la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaires" (ARDENNE P., 2002, p. 12).

Tale espressione dunque identificò quelle pratiche che miravano a distruggere il velo di isolamento attorno all'arte, costruito dalle istituzioni, focalizzandosi sulle circostanze che portarono l'intervento estetico al di fuori dei confini fisici dell'opera.

L'art contextuel fu una tendenza artistica che si appropriò in maniera diretta della realtà introducendo

la fine della separazione tra artista e contesto. (PERELLI, 2006).

NOTE

¹ Tale espressione ha un precedente storico nella locuzione francese *Art publique*, titolo di una rivista pubblicata a Bruxelles, dedicata alla promozione di un'arte inclusiva e non più dedicata alle sole élites borghesi (PERELLI L., 2006)

² "Social sculpture- how we mould and shape the world in which we live: Sculpture as an evolutionary process" (BARTON M., SACKS S., 2004 p. 9)

³ Questa espressione è stata pubblicata per la prima volta all'interno di "Manifesto on the Foundation of a 'Free International School for Creativity and Interdisciplinary Research'," in *Art into Society, Society into Art: Seven German Artists*, ed. Caroline Tisdall (London: Institute of Contemporary Art, 1974), 48.

"Everyone is Creative" (ROBBIE M.C., 2004)

⁴ Dewey ha incentrato i suoi studi anche sui temi della democrazia e dell'educazione. Confrontare testi "Democrazia e educazione" (1916), "Esperienza e educazione" (1938)

⁵ Per un approfondimento sul rapporto tra etica ed estetica vedi Kester, Rancière e Speroni

⁶ Walter Benjamin, Michel de Certeau, Paulo Freire, Félix Guattari e l'Internazionale Situazionista

⁷ Socially engaged art, arte comunitaria, arte interattiva, arte dialogica, arte contestuale e pratica sociale

⁸ Vedi Maria Lai, "Legarsi alla montagna", 1981

⁹ Per ulteriore riflessione si rimanda alla domanda n.6 delle interviste ad osservatori privilegiati

¹⁰ Tra le esperienze si ricordano lo "Zoo" di Michelangelo Pistoletto e "Andreottile" (1977) di Pietro Gilardi (PIOSELLI, 2015)

¹¹ "Community arts proposes the use of art to effect social change and affect social policies, and encompasses the expression of political action, effecting environmental change and developing the understanding and use of established systems of communication and change. It also uses art forms to enjoy and develop people's particular cultural heritages" (KELLY O., 1984 p. 2)

¹² "La democrazia culturale è un progetto politico che, partendo dalla diversità culturale sempre più marcata nelle società europee, cerca di dare ad ogni individuo e gruppo i mezzi per accedere ad una vera pienezza culturale" GIORDAN, H., MEYER-BISCH, P. su <http://www.interculturatorino.it/glossary/democrazia-culturale/>

¹³ Vedi anche Rick Lowe

¹⁴ Coniata da Jan Swidzinski fu successivamente utilizzata da Paul Ardenne, superando la specificità dell'opera di Swidzinski e allargando l'uso del termine alle esperienze di altri artisti (PERELLI, 2006)

CASI STUDIO

■ ■ Arte pubblica e riqualificazione degli spazi

SELEZIONE CASI STUDIO

L'interesse nei confronti dell'arte contemporanea oggi è notevolmente aumentato all'interno di una dimensione di intervento che include termini come governance, processi partecipativi, collaborativi, inclusività, progettazione strategica e interdisciplinarietà. I processi di riqualificazione urbana inseguono solitamente obiettivi come il miglioramento delle condizioni abitative, l'incremento delle qualità ambientali e dell'occupazione locale e spesso volte sono accompagnati da attività di coinvolgimento degli abitanti in cui lo strumento dell'arte copre un ruolo centrale. In contesti fortemente disagiati, in quei luoghi definiti di margine, l'arte viene utilizzata come strumento di attivazione e coesione sociale, ma anche come strumento di comunicazione per entrare in contatto con le comunità ed incrementare il loro capitale culturale. I cinque casi studio presi in esame: LaRU 2017, RAMBLA PAPIRETO, PAR COII BSOGNA SEMNÀ, CANTIERE BARCA, GIARDINI VENERDÌ sono progetti che utilizzano l'arte o in generale la creatività come strumento di riattivazione di uno spazio pubblico e nascono tutti dallo stare in una comunità per un determinato lasso di tempo.

LE RESIDENZE D'ARTISTA

I progetti come LaRU, RAMBLA PAPIRETO E PAR COII BSOGNA SEMNA' utilizzano la metodologia della residenza d'artista con lo scopo di dare all'artista l'opportunità di conoscere il territorio, le tradizioni e le abitudini degli abitanti per un lasso di tempo di una

settimana. Durante la residenza, l'artista entra in contatto con la comunità ed è generalmente libero di intraprendere il proprio percorso esperienziale decidendo in che modo tradurre gli input in output artistici.

I LABORATORI

I progetti CANTIERE BARCA, GIARDINI VENERDÌ e nella fase iniziale RAMBLA PAPIRETO, hanno intrapreso la strada del laboratorio come processo per produrre arte e socialità. Tale metodologia non prevede la residenza dell'artista all'interno dell'area di intervento ma si traduce in giornate educative che hanno lo scopo di sperimentare soluzioni più immediate.

Ogni caso studio è stato studiato mettendo in risalto gli obiettivi, le fasi e il processo innescato tramite l'individuazione delle caratteristiche principali tradotte in infografiche. Sono stati individuati i differenti linguaggi che oggi gli artisti coinvolti utilizzano per tradurre i bisogni delle comunità.

Il fine di tali analisi è comprendere in che modo oggi l'arte produca comunità, crei spazi sociali e di condivisione, attivi processi volti all'incremento del capitale sociale e culturale attraverso il coinvolgimento delle persone all'interno di processi partecipativi.

MAPPA CASI STUDIO

Localizzazione casi studio

- 1** **LaRU 2017**
Friuli Venezia Giulia
- 2** **Rambla Papireto**
Palermo, Sicilia
- 3** **Par coii bsogna semna**
Frassineto Po, Piemonte
- 4** **Cantiere Barca**
Torino, Piemonte
- 5** **Giardini Venerdi**
Matera, Basilicata

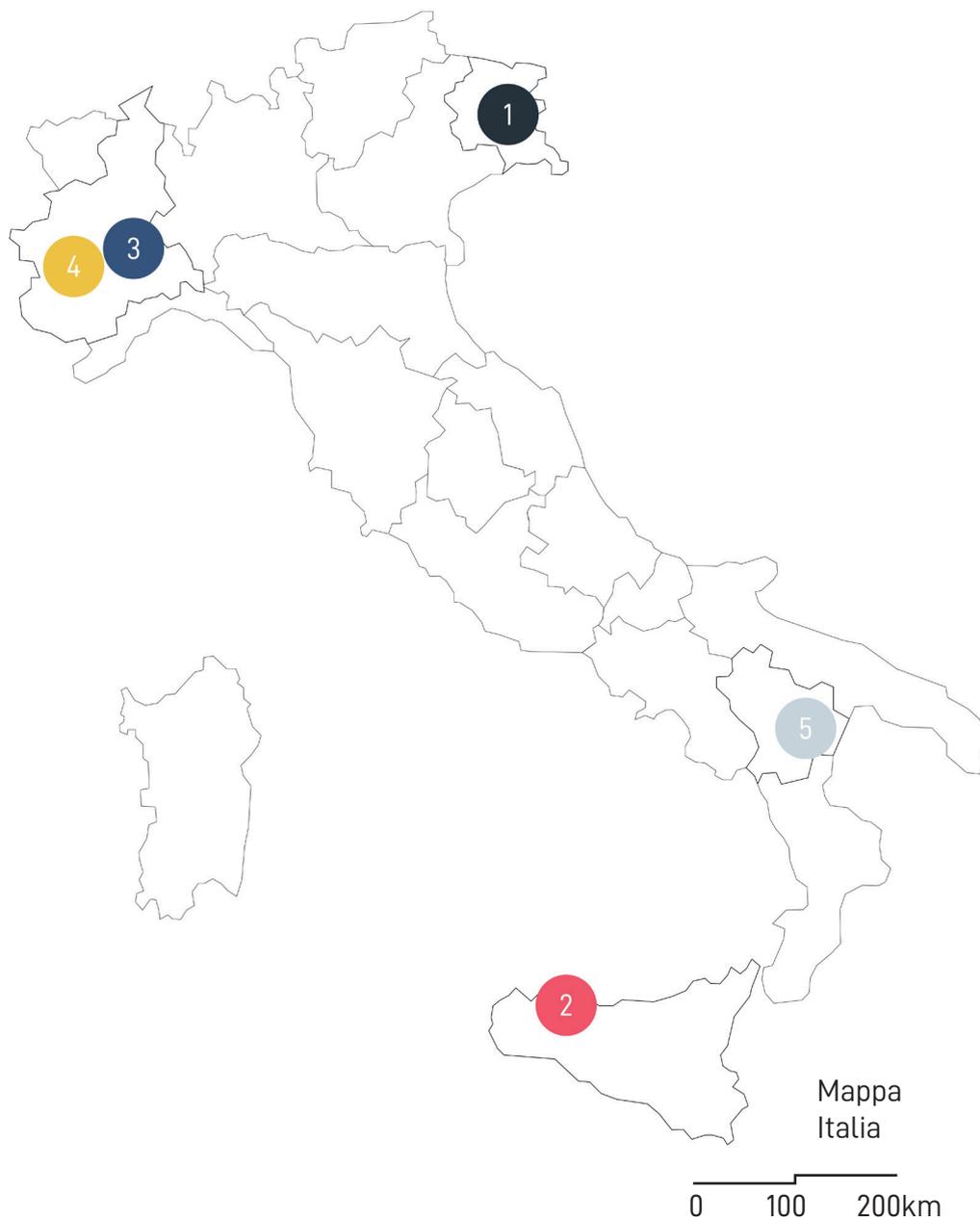
Metodologia

Residenze d'artista

- 1**
- 2**
- 3**

Laboratorio

- 4**
- 5**
- 2**



CARATTERISTICHE PRINCIPALI

Bottom up

Processo che nasce dal basso per rispondere alle esigenze dei territori



Top down

Processo che nasce dall'alto



Riqualificazione spazio pubblico

spazio pubblico



Riqualificazione edificio

edificio



Artisti locali

Coinvolgimento di artisti locali all'interno di una comunità



Artisti internazionali

Coinvolgimento di artisti internazionali all'interno di una comunità



Residenza d'artista

Approccio che prevede la permanenza dell'artista all'interno dello spazio di intervento



Laboratorio

Approccio che prevede giornate formative guidate dall'artista



Strumenti tradizionali

Approccio che include strumenti di coinvolgimento utilizzati da tempo



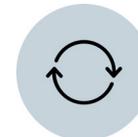
Modello progettuale in fasi

Definizione di step specifici da raggiungere per la realizzazione del progetto



Continuità

Creazione di una comunità volta alla cura dello spazio una volta concluso il processo



Involuzione

Non continuativo dopo il termine del progetto



Inclusività

Integrazione sociale senza distinzioni delle comunità coinvolte



Crowdfunding

Ricerca fondi online per autosostenibilità



LINGUAGGI CONTEMPORANEI DELL'ARTE

Libro

Stesura delle storie raccontate dal luogo e dagli abitanti



Fotografia

Raccolta di fotografie per rivelare l'identità del luogo



Video

Riprese video per documentare delle storie



Traccia audio

Registrazione audio per documentare delle storie



Cura del verde

Cura del verde e creazione di un giardino condiviso



Installazione temporanea

Creazione di una installazione temporanea all'interno dell'area di intervento



Murale

Utilizzo della street art come traduzione degli input



Illustrazione

Creazione di un'illustrazione per descrivere una storia



Oggetto

Realizzazione di un oggetto simbolo di una comunità



Scultura

Realizzazione di una scultura/monumento



Circo

Glocoleria come elemento di attivazione di una comunità



Arredo urbano

Realizzazione di arredo attraverso l'autocostruzione



Performance

Intrattenimento artistico



Ospitalità

La residenza stessa diventa opera



Mappa turistica

Mappa turistica che racconta le persone e non solo i luoghi



Caso studio

1

LaRU 2017, Friuli Venezia Giulia



Fonte: Kallipolis

**Località:**

sei quartieri di sei comuni del Friuli Venezia Giulia: Tolmezzo, Pordenone, Udine, Monfalcone, Muggia Zindis, Melara Trieste

Area interessata:

Quartiere delle Valli (Tolmezzo), Area Galvani (Pordenone), Ex Caserma Osoppo (Udine), Panzano (Monfalcone), Zindis (Muggia), Melara (Trieste)

Dimensione area: differente in base al quartiere
Nuovo Spazio pubblico come: differente in base al progetto

Inizio processo: 2017

Durata processo: 2017-2018

Dispositivo: Arte come differente in base al progetto

Metodologia: Residenza d'artista

Progettisti: Kallipolis

Partners: Fondazione Caritas Trieste Onlus, Università di Vienna, con il Dipartimento di Arte e Design (Austria), Associazione culturale PINA (Slovenia), BAR Social (Svezia), Ordine degli Architetti Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Trieste, Azienda Territoriale per l'Edilizia Residenziale – ATER Trieste

Finanziatori: Regione autonoma FVG

Attori coinvolti: sei artisti, Comune di Udine, Università degli Studi di Trieste – Dipartimento di Ingegneria e Architettura (DIA), Università degli Studi di Udine – Dipartimento Politecnico di Ingegneria e Architettura (DPIA), CREA

Partecipanti: abitanti dei quartieri (15 in media per progetto artistico come laboratorio)

Soldi investiti: 25.000€, con 5.500€ di co-finanziamento

PROGETTO

Il progetto *LaRU Laboratorio di Rigenerazione Urbana* si è svolto nell'anno 2017 in sei quartieri periferici caratterizzati da edilizia di proprietà pubblica di sei comuni del Friuli Venezia Giulia, che sono: Tolmezzo (Quartiere delle Valli), Pordenone (Area Galvani), Udine (Ex Caserma Osoppo), Monfalcone (Panzano), Muggia (Zindis), Trieste (Rozzol Melara). I quartieri sono stati scelti dopo aver elaborato, in collaborazione con le Università di Architettura di Udine e di Trieste, una mappatura che ha evidenziato i bisogni della comunità. Il progetto ha visto il coinvolgimento di molteplici stakeholders, abitanti ed artisti.

OBIETTIVI

L'obiettivo principale del progetto è stato attivare processi di rigenerazione urbana in contesti periferici sfruttando l'arte e la cultura come dispositivi di condivisione sociale.

FASI

Il progetto *LaRU 2017* si è sviluppato secondo tre differenti fasi che possono essere riassunte come: Il **diagnostico urbano**, in cui sono stati raccolti dati

quantitativi e qualitativi sfruttando un approccio partecipativo;

Le **residenze d'artista**, in cui sei artisti hanno lavorato all'interno delle comunità al fine di realizzare un'opera di arte pubblica condivisa;

Il **cultural Hackathon**, che si è tradotto in un confronto a livello internazionale con professionisti del settore per discutere sul tema della rigenerazione urbana;

Varie attività trasversali, dettate dalla collaborazione con l'Università di Architettura di Trieste, Udine e Vienna.

Melara

Fonte: Kallipolis



PROCESSO

Nella fase del **diagnostico urbano**, sono state portate avanti tre attività:

La costruzione di un identikit di ciascun'area attraverso la raccolta di dati quantitativi come: numero di abitanti, superficie, densità e anno di costruzione; vuoti fisici, relazionali e vuoti nelle politiche di welfare; peculiarità della comunità e presenza di associazioni; caratteristiche degli alloggi e degli inquilini, distinguendoli per sesso, età, nazionalità e permanenza negli alloggi;

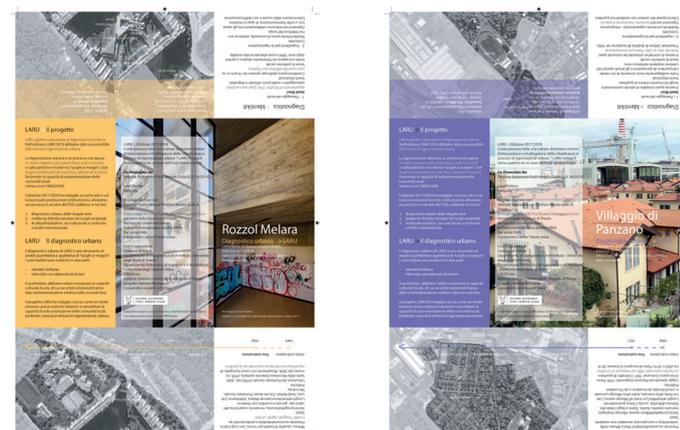
interviste, con elaborato di sintesi, ad attori locali appartenenti alla pubblica amministrazione, al settore accademico, educativo, produttivo e cittadini comuni. Attraverso le interviste, a domanda aperta, sono state ottenute informazioni circa i luoghi frequentati, i ricordi di infanzia legati al quartiere, i luoghi di incontro, le visioni future e definizioni dei termini: quartiere, periferia, cultura e arte.

Ultima attività è stata la realizzazione di un documento in cui sono state raccolte tutte le informazioni ottenute e utili per la seconda fase del progetto.



Mappe diagnostiche

Fonte: kallipolis



Mappa di Melara e Mappa di Panzano

Fonte: Kallipolis

La fase delle **residenze d'artista**, ha visto il coinvolgimento di sei artisti che sono stati selezionati da Creaa, un'organizzazione che si occupa di riconoscere professionisti nel settore dell'arte. Crea ha scelto i sei artisti: Rok Bogotaj, Lara Trevisan, Isabella Pers, Veronika Krenn, Michele Tajariol, Davide Bevilacqua e successivamente lo staff di LaRU ha assegnato un'area a ciascuno di loro.

Le residenze hanno avuto durata di una settimana.

Strumenti di attivazione della comunità:

1. comunicazione formale agli amministratori ed in particolare all'Assessorato alla Cultura locale,
2. comunicazione alle forze dell'ordine attive sul territorio,
3. coinvolgimento attivo degli studenti coinvolti nella mappatura,
4. l'apposizione di locandine nei pressi degli edifici oggetto dell'intervento,
5. diffusione di informazioni riguardanti l'artista attraverso canali social "aggregatori", come ad esempio la pagina FB "Sei di Tolmezzo se".

ARTISTI ED AZIONI

Rok Bogotaj - artista a Tolmezzo

È intervenuto nel quartiere delle Valli a Tolmezzo proponendo la creazione di una installazione temporanea all'interno dei giardini antistanti i condomini ATER, rispondendo ad alcuni desideri emersi durante le interviste, come avere delle panchine e luoghi di ritrovo.

L'installazione è stata realizzata con materiali a deperimento naturale e ha previsto il disegno di tre elementi utilizzando una carriola segnalinee: una panchina, il profilo di una montagna, e una nuvoletta simbolo del dialogo. L'intenzione dell'artista è stata stimolare la collaborazione degli abitanti per la rigenerazione del quartiere portandoli a credere che anche con pochi e semplici elementi è possibile trasformare i propri luoghi.

Rigenerazione attraverso l'arte per:
riscoprire un dialogo fra vicini di casa,

avere dei luoghi di ritrovo per fare comunità,

apprezzare l'Amariana, la bellissima montagna che regala un panorama mozzafiato all'area (KALLIPO-LIS)

Lara Trevisan – artista a Pordenone

Azione di rigenerazione urbana nel Bronx di Pordenone

È intervenuta nel quartiere di Pordenone incentrando il suo lavoro sulla raccolta di volti, pensieri e storie delle persone che vivono il luogo per poter stimolare delle riflessioni sull'evoluzione della società. L'opera ha raccolto foto e storie che sono state affisse all'interno dello spazio oggetto dell'azione, l'area ex Galvani chiamata dagli abitanti il "Bronx".

Isabella Pers - artista ad Udine

È intervenuta realizzando un happening rivolto agli abitanti del quartiere attorno all'ex Caserma Osoppo di Udine. L'idea è stata quella di invitare i partecipanti all'interno di uno spazio, che poi si è rivelato un bar, chiedendo a questi ultimi di condividere la storia di un oggetto a loro caro e significativo sulla sfera culturale, religiosa ed artistica; Il prodotto finale è stato un video che ha raccolto l'azione performativa e le riprese di alcuni luoghi che conducono alla quotidianità degli abitanti.

Veronika Krenn - artista a Monfalcone

È intervenuta all'interno del quartiere Panzano a Monfalcone proponendo la realizzazione di un'installazione creata con i campanelli delle biciclette,

con l'intento di riportare alla memoria il momento in cui per la pausa pranzo, i lavoratori del cantiere tornavano a casa in bicicletta, il cui suono delle gomme e delle campane è ancora presente nella memoria degli abitanti.

Michele Tajariol - artista a Muggia

Costruire un Fanzine d'arte indipendente

È intervenuto nel quartiere Zindis di Udine proponendo un workshop in cui i partecipanti sono stati invitati a pensare, scrivere e ideare degli articoli ed impaginarli attraverso fotografie, disegni e collage. Il lavoro ha avuto l'obiettivo di mostrare altrove gli abitanti di Zindis come dei soggetti attivi nel quartiere e far conoscere le loro storie.

Davide Bevilacqua - artista a Melara

Interessatosi al progetto di costruzione della biblioteca di Melara, l'artista è intervenuto all'interno del quartiere Melara di Trieste ideando un libro/guida che ricostruisce la storia del complesso di edilizia pubblica. Il libro contiene varie istruzioni su come spostarsi all'interno degli spazi di Melara e permette di venire a conoscenza delle caratteristiche del luogo.



1



2



3



4



5



"Non so che sorpresa trovare i conetti sul mio giardino, anzi, mi aspetta di trovare molti altri. Sono di varie specie: figure di personaggi, ci sono anche alcuni di animali, uccelli, piante, fiori... Sono i giardini di Isabella Pers e lei, con fiori in fondo giallo dominati dalle fialine. Mi piacerebbe la creazione di orti cittadini come ho visto a Bordeaux, in un complesso molto simile al Centro direzionale, ex area Galvani. Ho visto due filmati di un momento importante della città di Portofino: lo sbarco della Fiat, la fabbrica, ma non da un'angolazione che ha fatto pensare proprio a Isabella Pers e ai suoi conetti, una fantasia più, fantasmi-pastorali. Già una volta Portofino si è ispirata dai modelli di Portofino".

Labi1 - Il giardino segreto

6



7

1 2 3 **Rok Bogotaj, durante l'intervento artistico**
Fonte: Kallipolis
4 5 6 **Happening di Isabella Pers**
Fonte: Kallipolis

7 **Affissione elaborati ed esempio elaborato di Lara Trevisan**
Fonte: Kallipolis



8



9



10



11



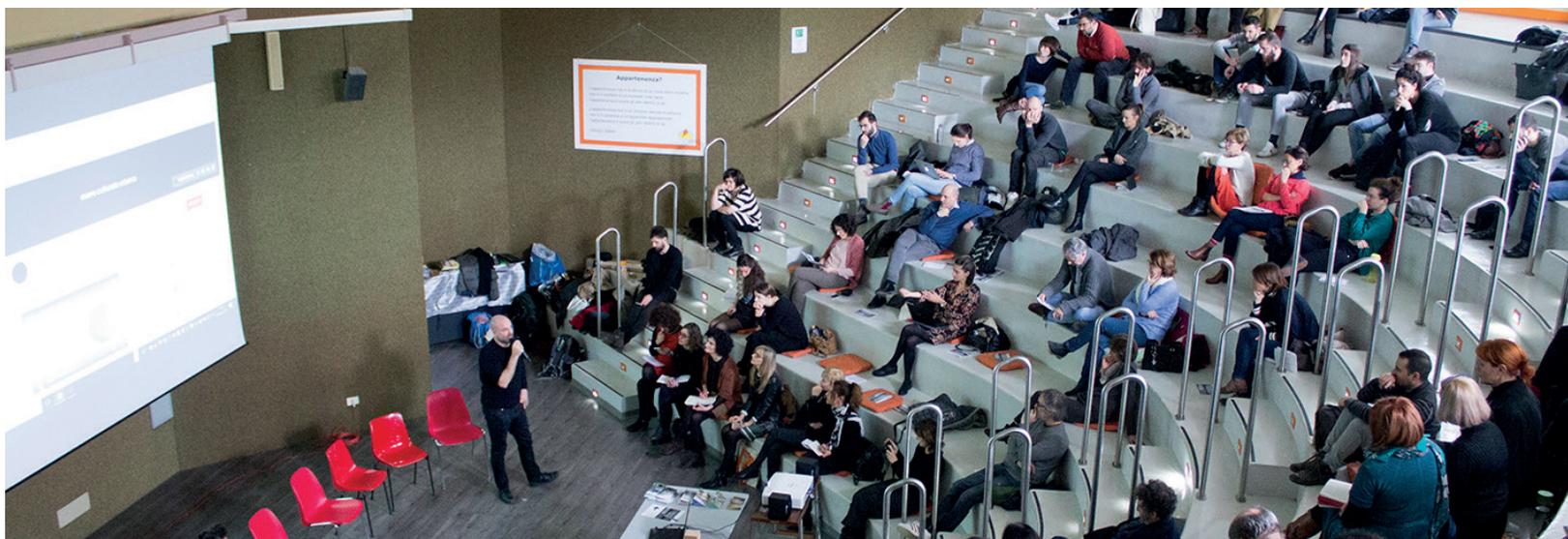
12

8 *Veronika Krenn durante la residenza*
Fonte: Kallipolis

12 *Il libro guida di Davide Bevilacqua*
Fonte: Kallipolis

9 10 11 *Michele Tajariol durante il workshop ed elaborati prodotti*
Fonte: Kallipolis

L'ultima fase del progetto, il **cultural Hackathon**, si è tradotta in una conferenza che ha visto il coinvolgimento di figure professionali del settore dell'arte impegnate in progetti di riqualificazione urbana che sfruttano l'arte come motore generativo. Assieme al progetto *LaRU 2017* sono stati presentati altri progetti tra cui *Factoria Civic Valencia*, *OvestLab/Fabbrica Civica Modena*, *Incrediboll!*, aprendo una discussione su quali siano le buone pratiche che favoriscono l'autopromozione delle comunità locali. Nella stessa giornata infine sono stati portati avanti alcuni workshop nelle aree di intervento.



Un momento del Cultural Hackathon
Fonte: Kallipolis

SPAZIO

TOLMEZZO - quartiere delle Vall

Abitanti del quartiere: 700

Superficie (o volume) totale: 31.500 mq

Densità: 0,022 ab/mq

Il Quartiere delle Valli è collocato a 1 km dal centro di Tolmezzo. Esso è caratterizzato da vaste aree verdi, due piazze e un centro civico.

PORDENONE - Area Galvani

N. attività insediate: 15 attività

Superficie/Volume totale: 47.264 m² + 12.795 m² di parcheggi sotterranei / 176.500 m³ escluso il piano sotterraneo

Il centro direzionale Galvani è situato tra il centro storico di Pordenone e la stazione ferroviaria. Il progetto di Gino Valle aveva previsto un centro culturale che oggi è assente.

UDINE- Ex Caserma Osoppo

Abitanti del quartiere: 900 circa

Superficie totale caserma: 111.893,50 mq

Anno di costruzione caserma: 1925

Dismissione della Caserma Osoppo nel 1996

L'ex Caserma Osoppo si trova nella periferia orien-



TOLMEZZO - quartiere delle Valli

Fonte: Kallipolis



PORDENONE - Area Galvani

Fonte: Kallipolis

tale di Udine. Seguendo via Cividale si può giungere in centro, da cui dista 2,5 km e confina con il quartiere ATER Aurora.

MONFALCONE - Panzano

Abitanti: 3.000

Superficie: 332.000 m² + 88.000 m²

Densità: 710 ab/km² (media)

Anni di costruzione: 1908 - 1927

Il Villaggio di Panzano è un quartiere di Monfalcone (GO) che dista 1,2 km dal centro. Esso ha una struttura urbanistica che risente della gerarchia aziendale dell'epoca rispondendo all'esigenza di conciliare casa e lavoro.

MUGGIA ZINDIS

Abitanti: 550

Residenze: 213 appartamenti

Superficie: 48.000 m²

Densità: 11.450 ab/km²

Anni di costruzione: 1959 - 1960

Zindis è un borgo situato all'interno del comune di Muggia (TS) e dista 2,9 km dal centro. Fu costruito dall'ATER dopo il 1954 per ospitare gli esuli delle zone circostanti passate alla Jugoslavia.



UDINE - Ex Caserma Osoppo

Fonte: Kallipolis



MONFALCONE - Panzano

Fonte: Kallipolis

TRIESTE - Melara

Abitanti: 1.200

Residenze: 648 appartamenti

Superficie: 89.000 m²

Densità: 13.480 ab/km²

Anni di costruzione: 1969-82

Melara è un quartiere di Trieste che dista circa 4 km dal centro, noto per il complesso ATER chiamato il "Quadrilatero."

OGGI

Il progetto *LaRU 2017* ha visto due successive edizioni:

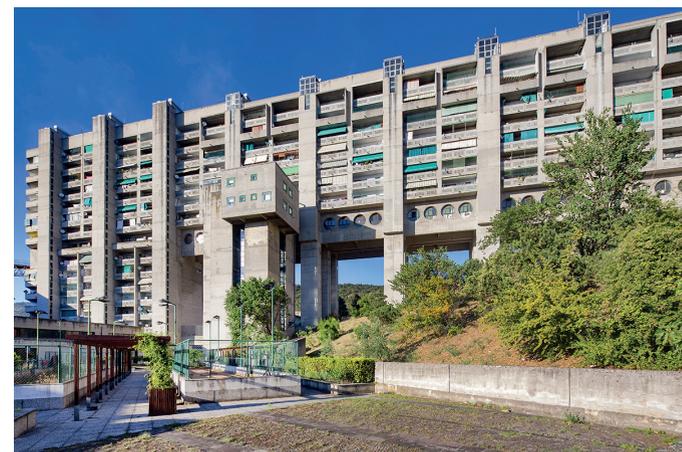
LaRU 2018, i cui temi di creatività e cibo sono stati proposti come beni culturali comuni per fare città nei luoghi di margine;

LaRU 2019-2020, in cui si sta indagando sulle nuove utopie urbane e su come arte ed immaginazione possano riattivare e cambiare gli spazi.

Il progetto di Lara Trevisan a Pordenone è stato apprezzato dagli abitanti al punto che è stato portato avanti in maniera autonoma in questi anni all'interno delle scuole.



MUGGIA ZINDIS
Fonte: Kallipolis

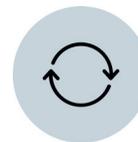


TRIESTE - Melara
Fonte: Kallipolis

PERCHE' LARU 2017?

Il progetto *LaRU 2017*, così come *LaRU 2018* e *2019*, si basa sulla ricerca/azione indagando sulla rigenerazione urbana attraverso differenti strumenti. Il carattere innovativo di *LaRU 2017* è sicuramente la metodologia utilizzata che include una prima fase di conoscenza del territorio, una fase di residenze d'artista e una ricognizione delle azioni effettuate attraverso degli incontri formativi. *LaRU 2017* è un vero e proprio laboratorio di riflessione che attraverso l'arte coinvolge intere comunità, producendo conoscenza e traducendo le potenzialità nascoste di territori dimenticati.

CARATTERISTICHE PRINCIPALI



ARTE COME



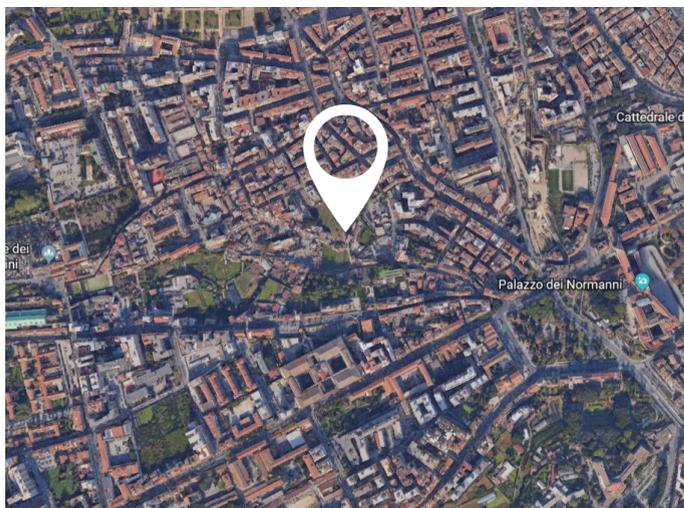
Caso studio

2

Rambla Papireto, Danisinni, Palermo, Sicilia



Fonte: <https://www.tribune.com/>



Località:

Quartiere Danisinni, Palermo, Sicilia

Area interessata: Piazza principale di Danisinni

Dimensione area: 100000000 mq

Proprietà area: privata, poi concessa in comodato d'uso alla Parrocchia

Nuovo Spazio pubblico come: Galleria d'arte a cielo aperto, laboratorio culturale, percorso turistico-artistico

Inizio processo: 2017

Durata processo: 2017

Dispositivo: Arte come Street art, circo sociale e giocoleria

Metodologia: Laboratori e Residenza d'artista

Progettisti: professoressa Valentina Console, professore Enzo Patti

Promotori: Accademia di Belle Arti di Palermo

Finanziatori: Comune di Palermo

Attori coinvolti: CaravanSerai, Circ'all, NEU, PUSH.

Partecipanti: studenti Accademia, docenti Accademia, ragazzi delle scuole, parroco, abitanti

PROGETTO

Rambla Papireto è un progetto di rigenerazione urbana che si è svolto nell'anno 2017 a Danisinni, un antico quartiere della città di Palermo. Il progetto nasce come evoluzione di un processo che ha avuto inizio nel 2015 con Danisinni Lab, ideato da Valentina Console, docente dell'Accademia di Belle Arti di Palermo in collaborazione con la Parrocchia Santa Agnese e le associazioni Insieme per Danisinni e Centro Tau. Con Il progetto Danisinni Lab ha permesso la restituzione alla comunità di dieci ettari di terreno occupato abusivamente e donato da Angela La Ciura, docente dell'Accademia e storica dell'arte, alla Parrocchia in comodato d'uso. Su tale terreno, prima occupato da rifiuti, è sorto il cosiddetto Parco Sant'Agnese con una fattoria didattica e un orto sociale ad uso collettivo autofinanziato. Dopo solo due anni, il progetto Rambla Papireto ha riavviato un processo in cui arte e cultura sono diventati dispositivi di rigenerazione, trasformando il quartiere in una galleria d'arte a cielo aperto.

OBIETTIVI

L'obiettivo è stato quello di portare avanti un processo di inclusione sociale attraverso l'arte, coinvolgendo gli abitanti, soprattutto i bambini e i gio-

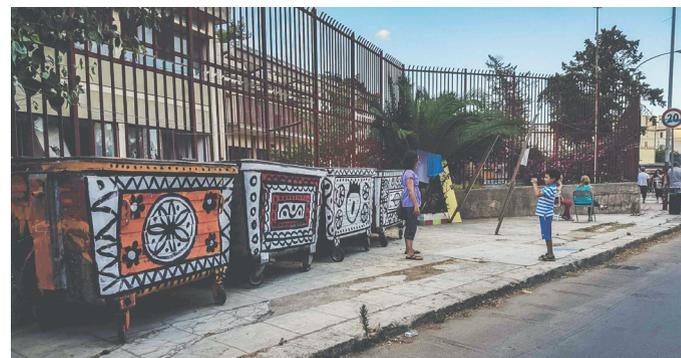
vani, in modo che questi potessero riacquistare il senso di appartenenza al luogo che abitano, che soffre di alto grado di disagio sociale ed economico, di bassa scolarizzazione e di un alto tasso di disoccupazione.

FASI

Il progetto ha incluso differenti fasi, quali:
laboratori culturali di street art, circo sociale e comunicazione;

creazione di una galleria d'arte a cielo aperto e residenze d'artista;

percorso turistico-artistico che comprende il collegamento storico arabo-normanno tra il Palazzo Reale e il Castello della Zisa, che attraversa la Grotta Danisinni.



Interventi a Danisinni
Fonte:artribute

PROCESSO

Il **laboratorio di street art** è stato commissionato all'associazione culturale CaravanSerai, costituita da artisti, artigiani ed architetti impegnati in progetti di rigenerazione urbana e inclusione sociale sfruttando l'arte. I laboratori di pittura murale, condotti da due ex studenti dell'Accademia delle Belle Arti, Luca Nash e Marco Mirabile, hanno coinvolto ragazzi e bambini del quartiere realizzando dei murale sui muri dei vicoli e sulle facciate dei due edifici pubblici che si affacciano sulla piazza. L'Asilo nido Galante e un consultorio familiare, ormai chiusi in attesa dei lavori di ristrutturazione.

Il **laboratorio di circo sociale e giocoleria** è stato commissionato alle associazioni di promozione sociale Circ'all e Circ'Opificio, impegnate nella diffusione della cultura del circo contemporaneo, del teatro di strada e delle arti performative. Prima che venisse scelto di sperimentare il circo sociale, l'idea iniziale aveva previsto di creare una scuola di teatro. Successivamente si è venuto a sapere che tale associazione, disponeva di un tendone da circo ma che era stato fino a quel punto impossibile stabilirlo in maniera permanente. Così si è pensato che, per i bambini di Danisinni che giocano ancora per le strade, le attività previste da un circo, potessero essere



Momenti durante il Laboratorio di Street Art a Danisinni
Fonte: <https://www.facebook.com/pg/RamblaPapireto/>

più adatte, rispetto invece alle attività quasi troppo disciplinari di una scuola di teatro. Prima che il circo prendesse forma, sono stati portati avanti dei lavori di sperimentazione, in cui bambini e ragazzi sono stati coinvolti e tanta è stata la partecipazione e la richiesta di un ulteriore laboratorio. Grazie a tale attività i ragazzi che hanno partecipato hanno avuto l'occasione riscoprire il proprio corpo ed esplorare modi nuovi di interazione collettiva.

Il **laboratorio di comunicazione** è stato affidato alla digital agency NEU e all'associazione PUSH, i quali hanno coinvolti i ragazzi dell'Accademia delle Belle Arti in alcuni workshop di comunicazione affinché potessero acquisire le capacità di promuovere un progetto artistico sul web utilizzando strumenti innovativi. Tra gli strumenti uno in particolare, merita maggiore attenzione: il crowdfunding. Tale strumento permette di raccogliere fondi online per sostenere progetti di varia natura in modo che questi, non terminino con la fine dei contributi dei finanziatori, ma riescano ad innescare processi ed essere continuativi.

Danisinni Circus è il nome del circo sociale permanente senza animali che vede il coinvolgimento di artisti e giovani del quartiere Danisinni. L'idea del circo si fonda sul riscatto sociale e l'occasione di immaginare un futuro migliore per chi abita il quar-

tiere, diventando un contenitore di valori.

La **campagna di crowdfunding**, denominata Danisinni Circus, è stata destinata alla creazione del circo sociale permanente senza animali ed inaugurata sulla piattaforma produzionidalbasso.com. La campagna è stata dapprima inaugurata con lo spettacolo di circo ai Danisinni, i cui fondi raccolti online hanno raggiunto la cifra di 6.425,00 euro, seguita da un'altra serata per sostenere l'iniziativa e raccogliere 5.000 euro per far sì che il tendone da circo a quattro punte con diametro di 18 metri potesse essere trasportato e installato su una superficie di 250 metri quadri all'interno del Parco Santa Agnese nel quartiere Danisinni. Chi ha scelto di sostenere il progetto, tramite donazioni differenti, è stato premiato con palline da giocolerie che sono state realizzate durante i laboratori dai ragazzi, shopper serigrafate artigianalmente con illustrazioni di Studio Brushwood, le cartoline di 'Danisinni Circus'.

La **galleria d'arte a cielo aperto** ha incluso opere di street art realizzate da artisti locali ed internazionali, studenti dell'Accademia delle Belle Arti e i ragazzi del quartiere. Oggi tali murali hanno attivato una trasformazione creativa all'interno del quartiere.

Il **percorso turistico-artistico** è un percorso pedonale di circa due chilometri che collega Porta Nuova e il Castello della Zisa, attraversando il quartiere Danisinni e la storica scalinata arabo-normanna. Tale percorso ha fatto parte del contest intransito lanciato dal Comune di Palermo e Airbnb per promuovere progetti sociali turistici. Il progetto ha previsto l'inserimento di pannelli realizzati dagli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Palermo e dagli artisti, segnali stradali artistici con QR Code e strisce pedonali colorate. L'area oggi fa parte del percorso UNESCO ed include:

Porta Nuova

Edicola dell'Averinga

Chiesa Sant'Agnese ai Danisinni

Orto-Fattoria Parco Sant'Agnese

Museo Sociale Danisinni

Cripta ipogea Chiesa Sant'Agnese

Antica Scalinata Danisinni

Qanat Danisinni via Cappuccini

Santo Stefano Protomartire alla Zisa

Giardino della Zisa

Castello della Zisa

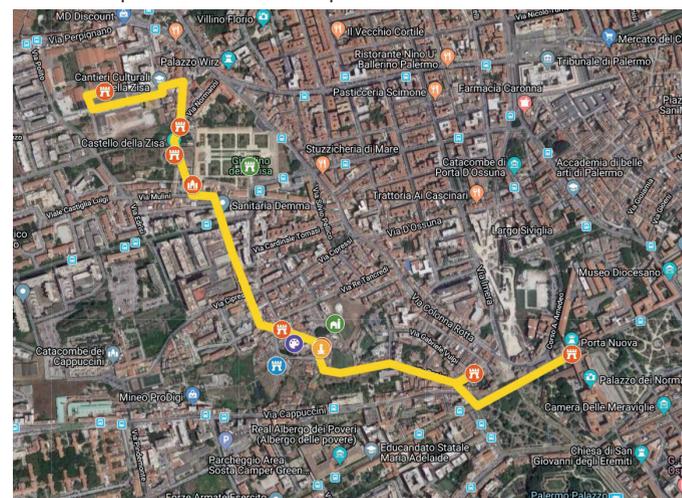
Cappella della S. S. Trinità

Cantieri Culturali della Zisa



Opera realizzata da Francesco Gennaro, studente Acc.

Fonte: <https://www.comune.palermo.it/>



Percorso turistico-artistico

Fonte: <https://goo.gl/WzdnWv>



- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9

Momenti durante il Laboratorio di Street Art a Danisinni
Fonte: <https://www.facebook.com/RamblaPapireto>



10



11



12



13



14



15



16



17



18

10 11 12 13 14 15 16 17 18

Momenti durante il Laboratorio di Circo sociale a Danisinni
Fonte: <https://www.artribune.com>



19 20 21 22 23 24 25 26 27

Murales della galleria a cielo aperto e pannelli artistici a Danisinni
Fonte: <https://www.tribune.com>

La **residenza d'artista** XDANISINNI della durata di cinque giorni ha coinvolto artisti internazionali che sono stati selezionati tramite una open call, curata dal collettivo XRIVISTA. Il collettivo XRIVISTA è formato da quattro italiani, Francesco Battaglia, Giammarco Cugusi, Stefano La Rosa e Olmo Missaglia, che collaborano con artisti internazionali dal 2016. I cinque artisti selezionati sono stati invitati ad ascoltare le storie di chi abita il quartiere e tradurli in arte nello spazio pubblico. Tutto il lavoro è stato pubblicato all'interno della rivista n.4 Novembre 2018 XRIVISTA.

ARTISTI ED AZIONI

Anne Marie Sampaio, Brasile

Guida effettiva e affettiva di Danisinni

L'artista ha creato una mappa turistica che racconta la storia di alcuni luoghi del quartiere e le storie che gli abitanti hanno condiviso con l'artista durante la sua residenza. L'artista ha selezionato nella mappa 7 punti: Trattoria da Spirito, Taverna da Cocò, Tommaso Bellomonte (falegname storico del quartiere), Luigi D'Aleo (ragazzo ventenne impegnato attivamente nel quartiere), Valentina Carmicino (estetista di Danisinni), Orto sociale (giardino col-



Inaugurazione Residenze d'artista
Fonte: rivista X4_danisinni_web

lettivo che ospita eventi culturali, spettacoli, dove incontri asini, capre e tartarughe) e Le Sorgenti del Papireto (B&B)

Alessia Travaglini, Italia, Francia

Posizioni e visioni

L'artista ha realizzato un reportage contenente illustrazioni che riportano il dietro le quinte delle prove dello spettacolo *Elisir d'amore* di Danisinni, curato dal Teatro Massimo di Palermo e creato in occasione delle residenze d'artista. Lo spettacolo è stato infatti presentato nello spazio di fronte al tendone da circo, qualche giorno dopo la fine delle residenze.

Laura Lafon & Esteban Gonzales, Francia

Danisinni Principessa del sole

Gli artisti hanno realizzato una collezione di fotografie di corpi, disegni e tatuaggi, ispirandosi alla storia della principessa araba Ayn-Sindi di Danisinni, raccontando storie intime e collettive del quartiere.

Lemonot-Sabrina Morreale&Lorenzo Perri, Regno Unito e Italia

Danisinni on stage: l'impasto di cocò e la processione di Piero

Gli artisti si sono impegnati nella realizzazione di

installazioni artistiche ed happening, ritraendo il lavoro e le attività quotidiane di due abitanti conosciuti all'interno del quartiere: Piero e Cocò.

Ne/Pa -Paola Ristoldo e Dafne Paguro, Italia

Tra flora e palazzi

Il collettivo ha creato un reportage costituito da fotografie che raccontano il ruolo della natura all'interno del quartiere di Danisinni che soffre di una violenta urbanizzazione. Inizialmente si sono soffermate sull'orto sociale come inizio di un cambiamento, riflettendo su come prendersi cura di ciò che si mangia crea un forte legame con la terra e sviluppa un forte senso civico e di coesione sociale. Successivamente si sono interessate ai motori, agli scooter che rappresentano oggetto di desideri per gli adolescenti di Danisinni.

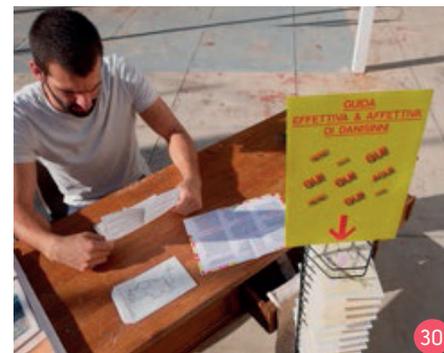
A fine residenza, si è tenuta una mostra in modo che tutti i lavori potessero essere condivisi.



28



29



30



31



32



33



34



35



36

28 29 30 *"Guida effettiva e affettiva di Danisinni"*
Fonte: rivista X4_danisinni_web

31 32 33 *Posizioni e visioni*
Fonte: rivista X4_danisinni_web

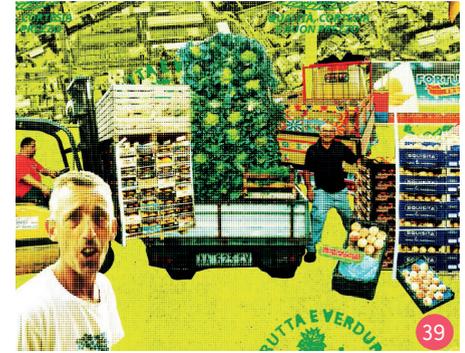
34 35 36 *Danisinni Principessa del sole*
Fonte: rivista X4_danisinni_web



37



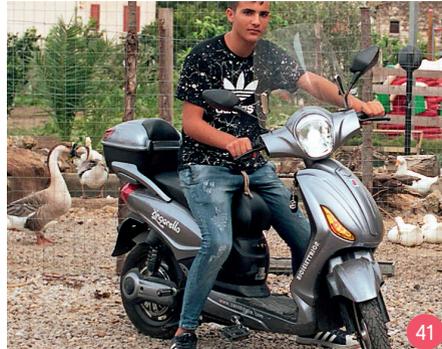
38



39



40



41



42

37 38 39 *Danisinni on stage: l'impasto di cocò e la processione di Piero*
Fonte: rivista X4_danisinni_web

40 41 42 *Tra flora e palazzi*
Fonte: rivista X4_danisinni_web

SPAZIO

Quartiere Danisinni - Piazza

Abitanti del quartiere: 2000

Superficie: 100000000 mq

Densità: 0,2 ab/mq

Lo spazio interessato dal progetto include sia il percorso turistico-artistico che un'area di ben diecimila ettari di terreno che fino a quel momento era stata occupata abusivamente e presentava forte degrado.

Il terreno oggi appartiene alla Parrocchia Sant'Agnese.



Vista dall'alto dello spazio di intervento

Fonte: <https://earth.google.com/>

OGGI

Oggi la piazza di Danisinni non è più uno spazio abbandonato ma un vero e proprio luogo che ospita una fattoria didattica, un orto sociale e un tendone da circo.

Periodicamente vengono organizzati dalla Parrocchia e dalle associazioni, che sono state coinvolte nel progetto, varie attività nelle aree tra cui: mostre fotografiche e tour urbani alternativi per immergersi nei vicoli e laboratori didattici che coinvolgono i ragazzi delle scuole. Il quartiere di Danisinni, nonostante la mancanza di infrastrutture, è oggi considerato un quartiere modello.



Danisinni

Fonte: rivista X4_danisinni_web

PERCHE' RAMBLA PAPIRETO?

Il progetto *Rambla Papireto* è un buon esempio di riqualificazione attraverso l'arte di aree fortemente disagiate in cui sono state coinvolte realtà ed attori di vario livello che hanno contribuito in maniera decisiva alla riuscita del progetto.

Uno dei caratteri innovativi di tale progetto risiede nella decisione di intraprendere una campagna di crowdfunding per supportare il progetto e renderlo indipendente grazie ai finanziamenti dei cittadini ma soprattutto nell'aver deciso di far creare i contenuti e gestire la campagna da terze persone, in modo da promuovere e tramandare questa capacità. Recentemente, all'incontro internazionale promosso da Airbnb sul turismo sociale ed esperienziale e sulla collaborazione con le istituzioni a Barcellona, il progetto Danisinni è stato considerato come un buon esempio di collaborazione sia dal punto di vista economico che per il processo intrapreso di partecipazione e coinvolgimento dei cittadini.

CARATTERISTICHE PRINCIPALI



ARTE COME



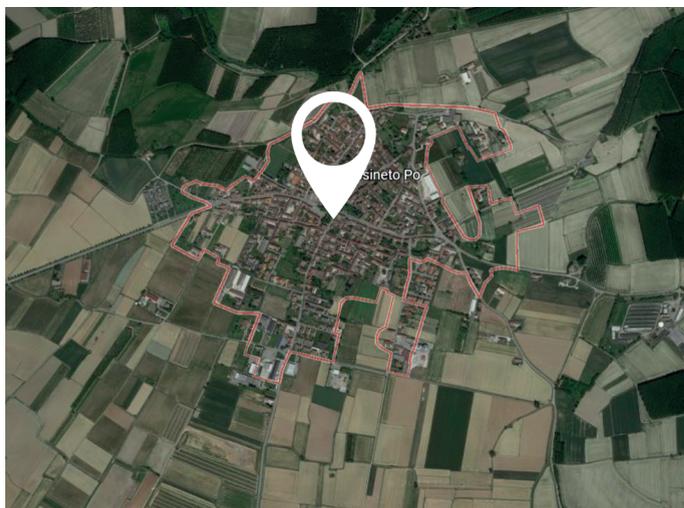
Caso studio

3

Par coii bsogna semnà, Frassineto Po, Alessandria, Piemonte



Fonte: <https://www.artribune.com/>



Località:

Frassineto Po, provincia di Alessandria, Piemonte

PRIMA EDIZIONE

Area interessata: Paese Frassineto Po

Dimensione area: 29,57 km²

Nuovo Spazio pubblico come: differente in base agli interventi

Inizio processo: 2011

Durata processo: 2011-2012

Dispositivo: Arte come racconto

Metodologia: Laboratorio

Progettisti: Daria Carmi

Finanziatori: Comune di Frassineto Po

Attori coinvolti: 29 artisti, Paperplane,

Partecipanti: abitanti

SECONDA EDIZIONE

Area interessata: Piazza Vittorio Veneto

Dimensione area: 1500 mq

Proprietà area: Comune di Frassineto Po

Nuovo Spazio pubblico come: Piazza

Inizio processo: 2012

Durata processo: 2012-2013

Dispositivo: Arte come monumento

Metodologia: Residenza d'artista

Progettisti: Daria Carmi, Matteo Ferrando, Luca Percivalle

Promotori: Comune di Frassineto Po

Finanziatori: Comune di Frassineto Po

Attori coinvolti: Paola Monasterolo, Fondazione CRT Buzzi Unicem, Allara Spa, Pietrantica Casalone Arredo Cemento, 2b Promo

Partecipanti: Angelo Casalone, artigiano Paolo Sassone, monferrino e geologo
100 Abitanti

PROGETTO

Il progetto di arte pubblica *Par coii Bsogna semnà* (in dialetto piemontese, che in italiano significa Per raccogliere bisogna seminare) si è svolto presso il comune di Frassineto Po, in provincia di Casale Monferrato e ha visto il coinvolgimento di più attori tra cui gli abitanti del luogo ed artisti di fama nazionale ed internazionale. Esso è stato pensato come un dispositivo che potesse attivare relazioni fra due universi differenti, quello dell'arte contemporanea e quello locale di un paese che conta quasi 1400 abitanti, occupando quello spazio che molto spesso è sintomo di disinteresse e non curanza. La prima edizione del 2011 si è tradotta in un percorso esperienziale che ha visto lo spazio pubblico come teatro per un progetto di arte contemporanea. Tale percorso è stato inteso come l'insieme dei luoghi associati al processo di produzione, in cui gli artisti selezionati hanno compiuto una o più azioni fondamentali per la realizzazione dell'opera. Gli artisti coinvolti, quindici ospiti e quattordici locali hanno collaborato con gli abitanti potendo rapportarsi con la sfera antropologica, recuperando gesti e memorie, possibilità di convivenza e patrimoni che appartengono alla domesticità. Le azioni condotte dagli artisti sono state: produzione di fotografie, riprese video, registrazione di audio, creazione di disegni,

sculture, scrittura di un libro, affissione di manifesti, camminate di conoscenza, conversazioni con gli abitanti, ricezione di ospitalità, navigazione su una zattera, coinvolgendo la comunità nella rielaborazione finale. Gli artisti sono dunque diventati "contadini, muratori, esploratori; i contadini interpreti; i pescatori stregoni; i ballerini strumenti agricoli; le pratiche agricole danza e gli alberi spazi espositivi". Il percorso si è concluso con una mostra che ha raccolto non solo le opere/azioni ma soprattutto il processo che le ha generate: "performance, installazioni, workshop, coreografie di danza, percorsi, appuntamenti pubblici frutto di una interazione costante fra le individualità coinvolte".

OBIETTIVI

Lo scopo di tale progetto è stato quello di scoprire nuovi modelli di produzione culturale attraverso l'arte per ricucire il tessuto sociale, ritrovare i valori, le abitudini e le relazioni, condividere i saperi e gestire in maniera condivisa le risorse del territorio.

ARTISTI OSPITI ED AZIONI

Nico Angiuli

La danza degli attrezzi

Evoluzione delle pratiche e degli attrezzi utilizzati dai produttori locali di riso per seminare, raccogliere e lavorare il seme di questa pianta tradotte grazie ad un gruppo di attori e ballerini in un archivio video dove vengono mimate tutte le fasi della coltivazione del riso, a partire dalle tecniche più antiche fino a quelle contemporanee.

Béatrice Bailet e Matteo Rubbi

C'era una volta un piccolo naviglio

Progetto di trasformazione e decorazione di una zattera rinominata Estate Indiana, attraverso un processo di customizzazione. L'idea ha visto la navigazione di circa 30 km dei due artisti sulla zattera.

Alessandro Beluardo

La radice del quadrato

Scultura ambientale che sorge nel giardino del Pozzo Antico, composta da quadrati di cemento di 40 cm per lato e piante che crescono tra di essi.

Francesco Bertelé e Emanuele Cavallo

Tüt quant as ciamuma Cosimo, a vöte (Tutti ci chiamiamo a volte Cosimo)

Laboratorio per la costruzione in terra cruda grazie al quale è stato costruito un rifugio su un platano.

Dafne Boggeri

The local density of matter

Azione collettiva notturna ritrovo in Piazza Vittorio Veneto che ha comportato l'utilizzo di prolunghe elettriche per poter illuminare una sfera lumonosa poggiata sul terreno di un bosco vicino al fiume.

Daria Martini

Fuori dal seminato

Progetto di stampe affisse nel Giardino del Pozzo Antico. Le stampe riportano alcune storie e foto delle piante esotiche che oggi abitano i luoghi di Frassineto Po, condividendo gli spazi con le specie locali.

Luca Percivalle

Cmè na barca ant in puss

Traccia audio installata dentro un pozzo che racchiude l'intervista fatta ad un pescatore frassinete-se.

Diego Perrone

Enrica 3000

Video che ritrae Enrica Morbello Core, ottantanove anni, pittrice e partigiana di Casale Monferrato con

lo scopo di recuperare una figura importante della memoria collettiva del territorio.

Elena Nerina Reverberi

Come una foglia sul Po

Video che racconta la ricerca dell'artista all'interno del parco dell'Ente Cra, centro di ricerca sui Pioppi più importante al mondo.

Simona Rossi e Iacopo Seri

Isocronia operosissima

Improvvisazione relazionale che si fonda sulla richiesta agli abitanti di vitto e alloggio, in cambio di aiuto nelle faccende di casa. L'opera è costituita dal confronto tra i due progetti interconnessi: Iacopo ha ripulito le cantine e le soffitte degli ospitanti, raccogliendo il materiale trovato per creare una scultura collettiva, mentre Simona ha condotto la sua ricerca sul corpo attraverso conversazioni con gli abitanti. L'esito ha visto la creazione di un luogo in cui incontrarsi nel Giardino del Pozzo Antico creato con i materiali raccolti.

Matteo Rubbi
FrassinetoPo

Insegna luminosa donata alla comunità di Frassineto Po che porta il nome del paese, che viene montata e accesa durante le festività.

Emanuele De Donno e Luca Pucci

Agenzia "Dancing Days"

Performance/laboratorio di social-dance che si è sviluppato tramite un workshop con tema il ballo di gruppo, il quale ha avuto poi l'esito di una performance che ha mescolato il liscio e la musica elettronica.

ARTISTI LOCALI - INTERLOCUTORI

Agostino Bagna

Davide Bersano e Michael Pitzus

Donina Mazzocchi

Donatella Vescovi

Francesco Burzotta

Gianni Frasson

Daniele Mantoan

Mauro Marchiò

Valentina Meneghesso

Letizio Muzio

Roberto Primo

Angelo Scagliotti

Bruno Zavattaro



Mapa interventi

Fonte: <https://www.paperplanefactory.com/par-coii-bsogna-semna/>



1



2



3



4



5



6



7



8



9

1 *La Danza degli Attrezzi*
Fonte: <http://1995-2015.undo.net/>

2 *C'era una volta un piccolo naviglio*
Fonte: <https://www.domusweb.it/it/>

3 *La radice del quadrato*
Fonte: <http://1995-2015.undo.net/>

4 *Tutti ci chiamiamo a volte Cosimo*
Fonte: <http://1995-2015.undo.net/>

5 *The local density of matter*
Fonte: <http://1995-2015.undo.net/>

6 *Fuori dal seminato*
Fonte: <http://1995-2015.undo.net/>

7 *Cmè na barca ant in puss*
Fonte: <http://1995-2015.undo.net/>

8 *ENRICA 3000*
Fonte: <http://1995-2015.undo.net/>

9 *Come una foglia sul Po*
Fonte: <http://1995-2015.undo.net/>



SPAZIO

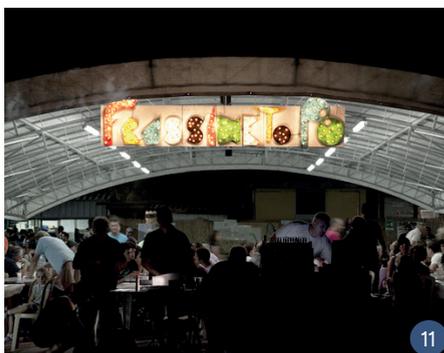
Frassineto Po, Alessandria, Piemonte

Abitanti: 1381

Superficie: 29,57 km²

Densità: 47,62 ab/km²

Frassineto Po è un piccolo paese della provincia di Alessandria, in Piemonte. Nonostante rappresenti una piccola realtà, da anni è interessato a progetti di arte negli spazi pubblici con lo scopo di coniugare arte e tessuto sociale.



10 *ISOCRONIA OPEROSISSIMA*
Fonte:[http://1995-2015.undo.net/
it/](http://1995-2015.undo.net/it/)

11 *FrassinetoPo*
Fonte:<http://1995-2015.undo.net/>

12 *Agenzia "Dancing Days"*
Fonte:<http://1995-2015.undo.net/>

UN MONUMENTO PER FRASSINETO PO

La seconda edizione, avvenuta nel 2012 ha invece previsto un programma di residenza per artisti internazionali, al quale si poteva accedere tramite un bando di concorso.

La residenza ha visto la partecipazione di otto artisti - Andrea Caretto e Raffaella Spagna, Angelo Castucci, Rha Ze (Emanuele Braga e Maddalena Fragnito), Rita Correddu, Mircea Nicolae e Paola Monasterolo - i quali, in una settimana hanno avuto l'occasione di conoscere le tradizioni della realtà locale incontrando gli abitanti. L'obiettivo finale è stato quello di proporre un'opera/monumento, affinché diventasse un bene permanente all'interno del paese.

Al fine di coinvolgere in maniera ancora più persuasiva gli abitanti e allontanarsi dall'idea che essi non hanno il potere di esprimersi e scegliere quale opera d'arte far abitare nel proprio luogo, essi sono stati chiamati a decidere durante un'assemblea pubblica quale delle sei opere dovesse essere realizzata.

OBIETTIVI

L'obiettivo della seconda edizione è stato quello di riattivare l'immaginario collettivo riflettendo sulle potenzialità e lo sviluppo del territorio, la costruzio-

ne di una identità, il valore di monumento oggi, le peculiarità del paese di Frassineto Po e i modi differenti in cui gli abitanti vivono il loro luogo.

OPERA SCELTA DAGLI ABITANTI

Gli abitanti hanno scelto che venisse realizzato il progetto di Paola Monasterolo, il cui lavoro ha avuto la durata di due anni. Paola Monasterolo ha avuto l'opportunità di raccogliere i desideri degli abitanti e trasformarli in un percorso di retrospezione che ha posto al centro l'uomo nel suo essere.

L'opera di Paola Monasterolo è una scultura di 100 blocchi realizzata assemblando cemento bianco, ghiaie, ciottoli del fiume Po, terre e ossidi colorati, laterizio e cera d'api. Ogni blocco nasce in risposta ad una domanda specifica: "Quando ti sei sentito vivo?". Ciò che rende speciale tale intervento è la metodologia di coinvolgimento e gli strumenti che l'artista ha scelto di adottare. Paola Monasterolo riprende una pratica votiva risalente al medioevo in cui le madri offrivano ad un Santo un blocco di cera del peso del proprio neonato per votarlo alla vita. I blocchi dunque riportano un numero, che corrisponde al peso delle persone che hanno deciso di partecipare alla realizzazione dell'opera, con incisa

anche una frase che rievoca un loro momento di vita. Di fatti l'opera protegge le emozioni degli abitanti e traduce un desiderio di continuità.

PROCESSO

Per coinvolgere gli abitanti, l'artista ha deciso di raccogliere alcune storie di vita, il cui lavoro è durato circa tre mesi. Le storie sono state raccontate tramite una dichiarazione orale o per iscritto in risposta ad una **cartolina** che è stata imbucata all'interno di una cassetta delle lettere, posizionata intenzionalmente nel punto in cui l'opera/monumento è successivamente sorta. Sono state inviate circa 600 lettere, alle quali hanno risposto in 100.

La lettera invita è la seguente:

Frassineto Po, Maggio 2013

Cari Frassinetesesi, esistono istanti intensi che punteggiano le nostre vite. Parlo di quegli attimi in cui ci si sente vivi, potenti e fragili assieme. Questi momenti possono annidarsi ovunque: piccole vittorie, passioni clamorose, passioni silenziose, soddisfazioni anche piccolissime, il profumo dei giardini fioriti, la cena con gli amici, un pericolo scansato, la fine di qualcosa di difficile, l'inizio di una nuova vita, la pesca del pesce più grosso. Momenti in cui siamo concentrati sulla situazione e la mente che spesso

è dispersa si ricompone.

Vi scrivo questa lettera per comunicarvi l'inizio del percorso che porterà alla costruzione - nel mese di settembre - in piazza Vittorio Veneto a Frassineto Po.

Il monumento, nel corso dei secoli, è stato costruito per non far dimenticare fatti o persone eccezionali, in ricordo di un passato capace di essere monito per il presente. La sua importanza è dunque legata ai valori di cui è investito e che rappresenta, alla rilevanza che ha per i suoi abitanti e agli eventi cui fa riferimento. Quando mi è stato chiesto di immaginare un monumento a Frassineto, mi sono chiesta a chi o a che cosa poter offrire gloria in questo paese di 1.400 abitanti circa, ciascuno con storie e interessi molto diversi.

Ho scelto di onorare le emozioni più forti della vita, per cercare di costruire, in maniera cooperante, una memoria intima e collettiva. La bellezza di questi momenti, scelti e offerti da chi di voi vorrà esserne parte, investirà la scultura. La storia da voi raccontata sarà trasposta in un blocco ottenuto dalla miscela di materiali locali. I sentimenti continueranno a permanere amplificati nella memoria collettiva di un'opera che sarà al contempo una scultura e una piazza, dove sarà possibile sedersi, leggere, chiacchierare.

Cosa significa ricordare? Rimembrare significa ri-

fare presente l'essere stato nel passato o, diciamo, l'esserci stato. Rimemorare significa proiettare una luce sul presente e, come fa con un testimone nella staffetta, portarlo alle nuove generazioni e alle "cose di dopo".

I blocchi riporteranno il peso e la storia della persona che ha offerto il racconto. I blocchi affiancati comporranno la scultura. La scultura sostituirà una porzione della pavimentazione esistente, la quale sarà ritagliata e scavata per poi essere riempita dei singoli pezzi. La sua dimensione varierà in base ai partecipanti.

Vi chiedo quindi di prendere le vostre passioni e gettarle nella bilancia, di riportare all'immaginazione una scena di cui volete custodire quello che provate e riscattarlo. Questa è un'occasione per dire la vostra parola e essere parte di un monumento dedicato al paese.

Vi chiedo di pensare a questa domanda: "Quando ti sei sentito vivo?"

Paola Monasterolo

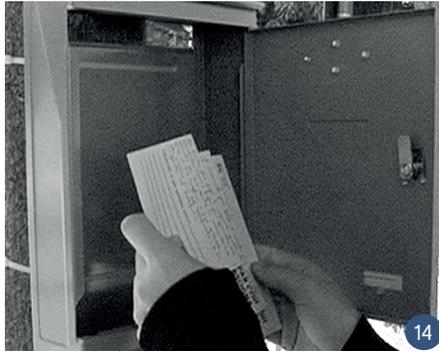
Altro aspetto fondamentale è stata la **scelta del materiale**: dapprima era stata scelta la Pietra da Cantoni, un materiale tradizionale dell'edilizia casalese. La chiusura delle cave ha reso però impossibile recuperarne i blocchi per cui, dopo aver anche constatato dalle dichiarazioni degli abitanti che tale

materiale non era riconosciuto come rappresentativo del territorio, si è deciso di testare un altro materiale, esito dell'integrazione di più tradizioni locali, coinvolgendo Paolo Sassone, monferrino e geologo.

La realizzazione dei blocchi è avvenuta all'interno dell'azienda di Angelo Casalone, artigiano ed esperto del settore. Sono stati impiegati 90 quintali di inerte e 26 quintali di cemento.



13



14



15



16



17



18



19



20



21

13 14 15 16 17 18 19 20 21

Un monumento per Frassineto Po

Fonte: <http://www.paolamonasterolo.com/index.php?/lavori/un-monumento-per-frassineto/>



22



23



24



25



26



27



28



29



30

22 23 24 25 26 27 28 29 30

Un monumento per Frassineto Po

Fonte: <http://www.paolamonasterolo.com/index.php?/lavori/un-monumento-per-frassineto/>

SPAZIO

Piazza Vittorio Veneto, Frassineto Po, provincia di Alessandria, Piemonte

Abitanti: 1381

Superficie piazza: 1500 mq

Densità: 0,92 ab/mq

Piazza Vittorio Veneto è la piazza principale di Frassineto Po; ha una forma trapezoidale ed è delimitata da case che raggiungono i due piani di altezza, un piccolo bar, un alimentari, un ufficio postale e la Chiesa di San Giovanni.



Vista dall'alto dell'area di intervento

Fonte: <https://earth.google.com/>

OGGI

Par coii bsogna semnà ha visto un'evoluzione nel 2014 con il progetto Raccogliere Paesaggi, il cui obiettivo è stato quello di creare un museo diffuso lungo il Po.

Il progetto *Un monumento per Frassineto Po* invece non è ancora terminato. All'artista Paola Monasterolo è stato chiesto di tornare sull'area di intervento per discutere assieme agli abitanti di una nuova proposta/modifica per il monumento. La curatrice e l'artista sono ancora impegnate in un dialogo con la municipalità e ciò significa che il progetto non si è mai concluso, ovvero è andato oltre il semplice momento dell'inaugurazione, innescando un processo tra gli attori coinvolti.

Oggi il monumento è vissuto dai bambini come un parco giochi e dagli adulti come un luogo di ritrovo su cui sedersi e chiacchierare all'interno di una piazza che prima veniva semplicemente attraversata.

PERCHE' PAR COII BSOGNA SEMNA'

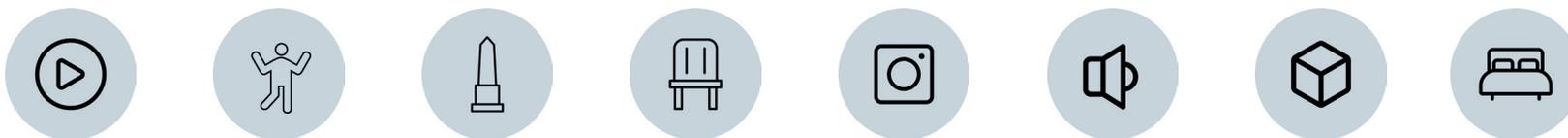
Par Coii Bsozna Semnà è un progetto/processo che ha visto il coinvolgimento di gran parte degli abitanti per riflettere sul senso di comunità e di creazione di un'identità attraverso le arti visive. Tale progetto oltre ad essere un buon esempio di utilizzo dell'arte nello spazio pubblico per poter raccontare delle realtà che molto spesso non vengono ascoltate, è innovativo nella scelta di far decidere agli abitanti quale opera veder realizzata all'interno del loro paese.

Ciò ha significato: la riconoscenza da parte della municipalità che i suoi abitanti hanno le capacità e il desiderio di poter contribuire nella realizzazione di un'opera di arte pubblica e la consapevolezza da parte degli abitanti stessi di essere portatori di storie di vita che è importante non dimenticare.

CARATTERISTICHE PRINCIPALI



ARTE COME



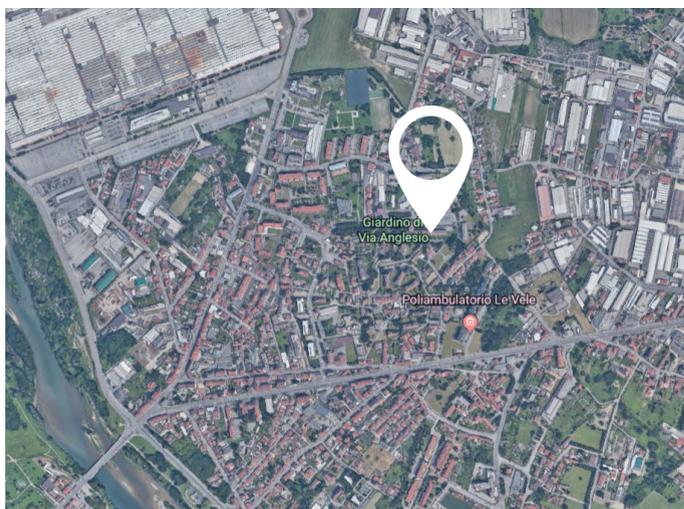
Caso studio

4

Cantiere Barca,
Barca, Torino, Piemonte



Fonte: <https://www.atitolo.it/>



Località:

Quartiere Barca-Bertolla, Torino, Piemonte

Area interessata: Due negozi sfitti con portico, spazio vuoto tra il portico e un chiosco

Dimensione area: superficie porticata pubblica: 425 mq, superficie pubblica a prato: 1080 mq, superficie locali Centro Giovani: 85 mq

Proprietà area: Comune di Torino

Nuovo Spazio pubblico come: cantiere

Inizio processo: 2011

Durata processo: 2011-2013

Dispositivo: Arte come Autocostruzione

Metodologia: Laboratorio

Progettisti: Giulia Majolino, Alessandra Giannandrea, Francesco Strocchio, Maurizio Cilli e a.titolo

Promotori: Fondation de France

Finanziatori: Fondation de France, Compagnia San Paolo, Città di Torino e Regione Piemonte

Committenti: giovani residenti del quartiere e partecipanti al laboratorio

Attori coinvolti: raumlabor, Goethe-Institut Turin, Circoscrizione 6 della Città di Torino, Impresa Rosso S.p.A., Viglietta Matteo S.p.A., sponsor tecnici

Partecipanti: 125 partecipanti totali tra residenti, non, tra cui 40 studenti di Ecodesign del Politecnico di Torino

Soldi investiti: 158.000 euro

PROGETTO

Il progetto *Cantiere Barca*, avviato nel 2011, si è svolto nel quartiere Barca-Bertolla nell'estremo nord-est della città di Torino in Piemonte, nell'ambito del programma Nuovi Committenti della Fondation de France e risponde al bando Generazione Creativa della Compagnia di San Paolo.

Per il programma Nuovi Committenti, i committenti sono stati un gruppo di giovani residenti del quartiere e di partecipanti ai workshop.

OBIETTIVI

L'obiettivo del progetto è stato quello di rigenerare e riattivare uno spazio pubblico attraverso un'esperienza di progettazione creativa e autocostruzione partecipata cercando di dare una risposta alla ricerca di identità e riconoscimento sociale di un gruppo di abitanti del quartiere. Per fare ciò, i Raumlabor, gruppo berlinese di architetti e artisti, selezionati per invito diretto, hanno messo in atto il loro approccio del "fare insieme", sperimentando azioni di trasformazioni temporanee dello spazio pubblico. I Raumlabor hanno portato avanti laboratori incentrati sull'autocostruzione di installazioni e arredi mobili utilizzando materiali di recupero.

FASI

Il progetto *Cantiere Barca* ha vissuto differenti fasi: **mediazione culturale**, avviata dall'antropologa Giulia Majolino e Alessandra Giannandrea. Questo lavoro preliminare ha permesso di individuare il luogo dell'intervento.

costruzione e placemaking, ai cui partecipanti del workshop sono stati consegnati degli sketchbook vuoti rilegati a mano contenenti solamente su sei pagine delle bozze di possibili programmi, per dare ai partecipanti la libertà di riempirli esprimendo le loro idee.

ristrutturazione dei locali sfitti



Nuovi Committenti a Barca

Fonte: <http://www.fwstudio.it/portfolios/cantiere-barca/>

PROCESSO

La **fase di autocostruzione** si è svolta attraverso quattro workshop che hanno visto la partecipazione di 125 persone tra cui 40 studenti di Ecodesign del Politecnico di Torino. La metodologia adottata dai Raumlabor consiste nel coinvolgere le persone che decidono di partecipare in discussioni approfondite, in modo che si possano prendere delle decisioni che portino al raggiungimento degli obiettivi prefissati. Non solo, ma trovarsi di fronte a situazioni problematiche comporta nei partecipanti un maggiore senso di responsabilità rispetto il lavoro svolto.

I quattro workshop si sono svolti sia nei mesi invernali che in quelli primaverili e il primo giorno di workshop sono state insegnate a tutti i partecipanti alcune tecniche base di falegnameria. Successivamente è stato chiesto loro di costruire la scritta Cantiere Barca, usando materiali riciclati, da posizionare sul tetto del portico. Dopo poche ore tutti i partecipanti possedevano nuove capacità. La costruzione e l'elevazione della scritta Cantiere Barca ha voluto significare l'idea di insediamento che si nasconde quando ad un luogo viene dato un proprio nome. Difatti tale azione ha significato il punto di partenza di tutto il progetto.

Per creare un clima di confidenza e fiducia reciproca si è deciso di attivare momenti di convivialità tra i partecipanti, come pranzare assieme o giocare a pallone; sono state proprie queste azioni quotidiane a determinare la nascita di alcuni elementi: un grande tavolo su cui mangiare costruito dai partecipanti, delle porte da calcio per i bambini e un canestro per giocare a basket. Così come gli ultimi elementi, un piccolo palco con la platea, panche, la Sedia Barca e la Star House sono nate dalla mobilitazione dell'energia e dell'immaginazione di tutta la comunità. Il palco è stata concepito come luogo per il dialogo democratico, così come le piccole tribune sulle quali sedersi. Nel 2012 sono state realizzate 25 sedie, disegnate da Raumlabor, la cui vendita è stata pensata per dare continuità al progetto. La Star House invece, realizzata con porte di recupero e assi da ponteggio ha rappresentato "un rifugio per i giochi e per i sogni infantili e al contempo come navicella per i desideri e le aspettative della comunità" (A.TITOLO, RAUMLABORBERLIN, 2018). Non solo ma sono state piantumate delle aree verdi con glicino e caprifoglio.

I due locali sfitti sono stati ceduti in maniera gratuita dal Comune e sono stati ristrutturati attraverso l'abbattimento delle preesistenze, il rifacimento degli impianti e il rifacimento di alcune superfici

calpestabili. All'interno di tali locali ha preso vita il Centro Giovani Cantiere Barca, inaugurato con la fine dei workshop, nel 2013.

All'interno dei due locali è stata allestita una micro-factory, ovvero un laboratorio di falegnameria che potesse dare vita uno spazio di condivisione volto ad attivare processi di crescita sociale, culturale e di inclusione, grazie al trasferimento di competenze legate al saper fare.



Momento durante la costruzione della scritta

Fonte: <http://raumlabor.net/cantiere-barca/>



Momento durante la costruzione della scritta

Fonte <http://raumlabor.net/cantiere-barca/>



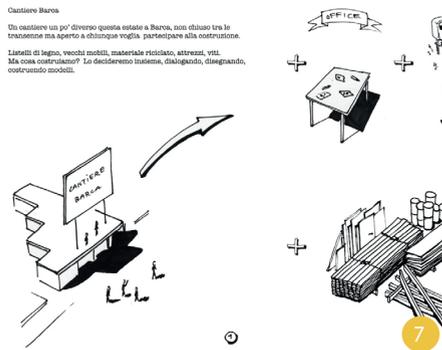
1



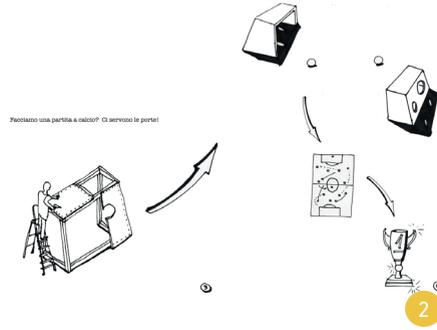
4

Cantiere Barca

Un cantiere su un' diverso quota esposta a Barca, con disegni tra le transenne ma aperta a chiunque voglia partecipare alla costruzione. Lattelli di legno, vecchi mobili, materiale riciclato, attrezzi, vasi. Ma cosa costruiamo? Lo decideremo insieme, dialogando, disegnando, costruendo insieme.

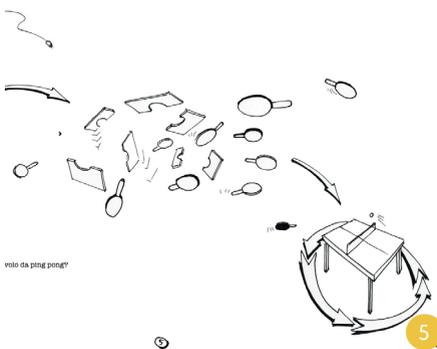


7



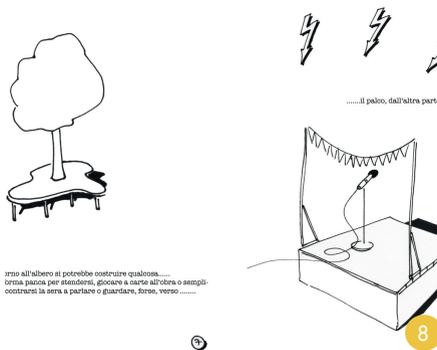
Puocano una paretta a calcio? Ci servono le porte!

2



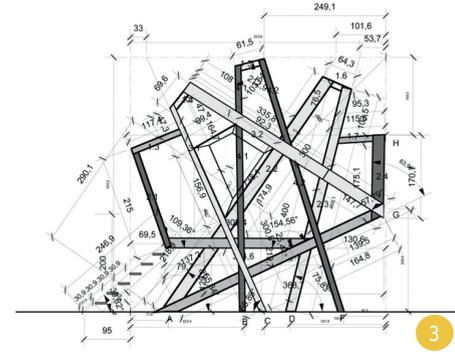
volo da ping pong?

5



Imo all'albero si potrebbe costruire qualcosa... forma pancia per stendersi, giocare a carte all'ombra o semplicemente costruire la sera a parlare o guardare, forse, verso.....

8



3



6



9

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9

Momenti durante il laboratorio e schizzi preparatori
Fonte <http://raumlabor.net/cantiere-barca/>



- 10
- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- 16
- 17
- 18

Momenti durante il laboratorio di autocostruzione
Fonte: <http://www.fwstudio.it/portfolios/cantiere-barca/>



19 20 21 22 23 24 25 26 27

Momenti durante il laboratorio di autocostruzione
Fonte <http://raumlabor.net/cantiere-barca/>

SPAZIO

Quartiere Barca-Bertolla, Torino, Piemonte

Abitanti: 13.000

Superficie: 5,72 km²

Densità: 2,2 ab/km²

Distanza dal centro: 7,3 km (Centro: Piazza Castello, Torino)

Lo spazio sul quale si è intervenuto è situato precisamente nell'area di Via Anglesio e ha interessato: l'area verde con una superficie di 1080 mq, situata tra condomini al cui centro è presente un chiosco bar gestito da due persone; un edificio porticato con la superficie pubblica di 425 mq e quella di due locali sfitti di 85 mq.



Vista dall'alto area di intervento

Fonte: <https://www.google.com/maps>

OGGI

Oggi il Cantiere Barca non esiste più e gli arredi mobili realizzati durante i workshop si sono via via usurati. Proprio nel momento in cui gli abitanti avrebbero dovuto adottare lo spazio sono venute meno le risorse sufficienti per mantenere vivo il luogo e garantire la continuità del progetto.

L'associazione Cantiere Barca ha gestito i locali fino alla scadenza della concessione annuale nella primavera del 2016 (concessione annuale). Oggi, la ristrutturazione degli spazi ha permesso comunque l'insediamento di una nuova associazione culturale.

PERCHE' CANTIERE BARCA?

Il progetto *Cantiere Barca* è stato sia un grande successo, poiché nel tempo in cui si è svolto ha rafforzato il senso di identità della comunità (il MOMA ha scelto di documentare l'attività di Raumlabor con questo progetto) ma anche, secondo una delle curatrici del progetto Luisa Perlo, un grande fallimento che forse è possibile riconoscere chiedendosi se la metodologia del workshop adottata, che consiste nell'attivare momenti di condivisione il cui scopo è creare strutture che il più delle volte vengono distrutte, sia adatta a generare processi continuativi nel momento stesso in cui lo sforzo col-



Situazione attuale dello spazio interessato dal progetto

Fonte: <https://www.google.com/maps>

lettivo si conclude, e confermando che il supporto istituzionale è mancato nel momento esatto, arrivando invece in ritardo qualche anno dopo, quando le curatrice a.titolo hanno pensato di poter nuovamente intervenire.

Luisa Perlo ha affermato: Se questo supporto istituzionale fosse arrivato anche solo un anno prima a quest'ora lì ci sarebbe una realtà che funziona, gestita da persone che stanno lì e che sarebbero molto felici di gestire. Non so quanto sarebbe durata, questo non te lo so dire, però diciamo che forse il progetto è stato un po' troppo ambizioso, rispetto alle nostre possibilità di realizzarlo. Però per noi è stata una palestra interessante proprio come caso di studio, per farci riflettere un po' su quelle che sono le criticità e le potenzialità."

CARATTERISTICHE PRINCIPALI



ARTE COME



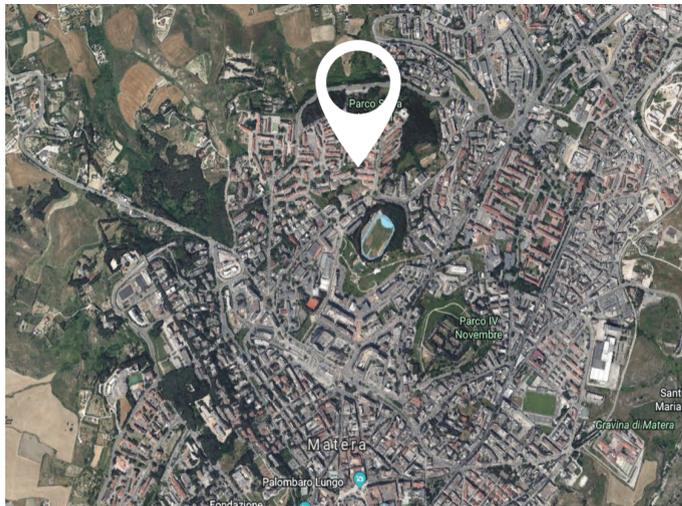
Caso studio

5

Giardini Venerdi, Serra Venerdi, Matera, Basilicata



Fonte: <https://giornalemio.it/>



Località:

Quartiere Serra Venerdi, Matera, Basilicata

Area interessata: Pineta e perimetro dell'abitato popolare

Dimensione area: 5000 mq

Proprietà area: Comune di Matera

Nuovo Spazio pubblico come: Giardino condiviso

Inizio processo: 2018

Durata processo: 2018-2019

Dispositivo: Arte come Street Art, Cura del verde

Metodologia: Laboratorio

Progettisti: Soqqadro, Scuola del Terzo Luogo

Promotori: Architecture of Shame, Fondazione Matera Basilicata 2019

Finanziatori: Fondazione Matera Basilicata 2019, Federcasa, Ater Matera, Ater di Venezia

Attori coinvolti: Mario Nardulli, Biagio Lieto, Pigmnt Workroom, sponsor tecnico GV3 Rental Sud

Partecipanti: 20 Abitanti, maestre, 200 bambini e genitori della Scuola Elementare "S. Nitti", Collezionisti di semi antichi, Associazione FuoriVia

Soldi investiti: 30.000 euro

PROGETTO

Il progetto *Giardini Venerdi* ha preso forma dal Concorso di Progettazione per lo spazio pubblico di Serra Venerdi, quartiere popolare di Matera, bandito dall'associazione Architecture of Shame nell'ambito dell'offerta culturale di Matera 2019 Capitale Europea della Cultura. Il Concorso ha rappresentato l'ultima fase di un confronto tra l'associazione promotrice, le istituzioni e gli abitanti volta a riattivare il contesto delle case popolari. I temi del concorso nascono da una serie di ricerche portate avanti con gli abitanti e i professionisti del settore e sono: lo spazio sociale, il vicinato, il bosco su tre aree specifiche del quartiere: Viale F.S.Nitti, Parco Serra Venerdi e Viale G.Mazzini/Via L.Tansillo.

Il progetto *Giardini Venerdi*, ideato dai gruppi Soquadro e Scuola del Terzo Luogo, giudicato da una commissione tecnica costituita da tre figure con competenze specifiche e due abitanti, ha vinto il primo premio del Concorso, ottenendo che venisse realizzato un prototipo. Il progetto ha scelto come tema quello del Vicinato e ha risposto in maniera esaustiva a tutte le richieste del bando, tra cui l'attenzione alle facciate degli edifici che fanno da contorno all'area di progetto.

OBIETTIVI

L'obiettivo principale del progetto è stato quello di coinvolgere il quartiere di Serra Venerdi, le associazioni, le piccole imprese e gli abitanti per portare avanti un lavoro collettivo di ridefinizione dello spazio pubblico attraverso azioni di cura, gestione e di trasformazione creativa. Non solo ma tutto il progetto si basa sull'individuazione della biodiversità mettendo l'accento sull'utilizzo consapevole ed ecologico degli spazi verdi.

Case popolari di Serra Venerdi
Fonte: <https://www.atervenezia.it/>



FASI

Il progetto *Giardini Venerdì* si è sviluppato secondo quattro fasi:

Raccolta dei rifiuti e pulizia dell'area affidata a bambini, operatori del progetto e volontari;

Creazione dei giardini con il progetto Arboratorio;

Realizzazione di elementi d'arredo;

Realizzazione di un murale sulla facciata di un edificio situato presso i Giardini Venerdì, in Viale Europa 32;

Happy Birthday Shame!

PROCESSO

Dopo aver provveduto a liberare l'area **raccogliendo i rifiuti** che erano stati depositati, il processo ha visto inizialmente il coinvolgimento della scuola elementare Francesco Saverio Nitti del quartiere. I bambini, circa 200, assieme ai genitori e le maestre sono stati impegnati in laboratori, guidati dai componenti dei gruppi Soquadro, Scuola del Terzo Luogo, i collezionisti di semi antichi e l'Associazione

ne FuoriVia. I laboratori chiamati rispettivamente Arboratorio#2, Arboratorio#3 sono stati svolti in cinque giornate nel mese di aprile e in cinque giornate nel mese di maggio.

Nel mese di aprile è stato preparato il terreno per la **semina collettiva**, alle cui attività ha seguito Dejeuneur sur l'herbe, un pomeriggio di relax per vedere in maniera differente il quartiere. Nel mese di maggio i partecipanti hanno continuato il lavoro iniziato piantumando Elicriso, Murgia, mele, melograni, rosmarino, salvia e pervskia. Contemporaneamente a tali attività, sono stati attivati tavoli di lavoro per discutere sui progressi dell'intervento e sulla **realizzazione di elementi d'arredo** come tavoli, piattaforme, consolidamento delle bordure delle isole del giardino, costruzione della casa degli insetti, raccogliendo idee per la creazione del murale. Il sesto giorno dopo l'ultimo laboratorio si è svolta una camminata di quartiere per ricapitolare il lavoro svolto fino a quel momento.

Tale processo è stato affiancato dalla **realizzazione del murale**, che ha preso forma sulla parete di una palazzina che affaccia su Viale Europa 32. Gli artisti sono stati scelti e proposti dai gruppi Soquadro e Scuola del Terzo Luogo e successivamente è stato discusso assieme al direttore artistico Fabio Ciara-

vella il tipo di approccio all'opera. Gli artisti coinvolti sono stati: Mario Nardulli e Biagio Lieto (curatela di Pigment Workroom) che hanno dato forma alle visioni di Rossella Tricarico e Roberto Dell'Oro. La piattaforma autocarrata di 20 metri è stata fornita in maniera gratuita da GV3 Rental Sud.

L'ultimo appuntamento chiamato **Happy Birthday Shame!** è stata una festa conclusiva di sette giorni dedicata al "POP HOUSING - ripensare le case popolari" presso i Giardini Venerdi, in Viale Europa 32. Le attività hanno compreso una mostra, un workshop e riflessioni collettive sugli interventi nello spazio pubblico. Tutte le riflessioni sono state pubblicate all'interno del L'Atlante della Vergogna e sul sito dell'associazione Architecture of Shame.



Locandina Laboratorio

Fonte:<https://www.atervenezia.it>



Giardini Venerdi

Fonte:<https://www.atervenezia.it>



1



2



3



4



5



6



7



8



9

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9

Momenti durante Arboratorio#2, Arboratorio #3, creazione del murale
Fonte: <https://giornalemio.it/>

SPAZIO

Quartiere Serra Venerdì, Matera, Basilicata

Abitanti:

Superficie: 5000 mq

Densità:

Distanza dal centro: 3,8 km (centro: Sassi)

Lo spazio interessato dal progetto è situato all'interno del quartiere Serra Venerdì, quartiere popolare costituito da 62 fabbricati. progettato dall'architetto Luigi Piccinato e Luisa Anversa Ferretti, all'interno di un'area collinare con molti spazi verdi tra cui una pineta. L'intervento ha visto la trasformazione in giardino condiviso di circa 5000 mq.



Vista dall'alto dell'area di intervento

Fonte: <https://earth.google.com/>

OGGI

Il progetto *Giardini Venerdì* ha attivato un processo di cura e gestione degli spazi comuni all'interno di un quartiere abbandonato e carente di servizi. Oggi il giardino condiviso è vissuto e amato in primis dagli abitanti stessi, i quali lo frequentano abitualmente e sono fieri del lavoro svolto e delle attenzioni che le istituzioni hanno dato loro.

PERCHE' GIARDINI VENERDÌ?

Il progetto Giardini Venerdì, ma nel complesso l'intero progetto portato avanti dall'associazione Architecture of Shame, è un ottimo esempio di riqualificazione degli spazi pubblici in aree a forte prevalenza di edifici popolari attraverso lo strumento dell'arte, della creatività e della cura e gestione dei beni comuni.

Il carattere innovativo di tale progetto risiede nell'aver coinvolto molteplici attori di differenti livelli di formazione, dai professionisti, ai bambini delle scuole, alle maestre e agli street artist con l'obiettivo di riattivare e rivalutare le risorse del territorio.

CARATTERISTICHE PRINCIPALI



ARTE COME



CARATTERISTICHE A CONFRONTO

	 5/5	 0/5	 5/5	 4/5	 3/5	 4/5
LARU 2017						
RAMBLA PAPIRETO						
PAR COI BSOGNA SEMNA'						
CANTIERE BARCA						
GIARDINI VENERDI'						



3/5



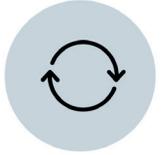
3/5



5/5



1/5



4/5



1/5



5/5



1/5



CARATTERISTICHE A CONFRONTO

I progetti presi in esame condividono differenti caratteristiche, che seppur elaborate secondo diverse modalità rispetto al contesto di interesse, mostrano il carattere innovativo di ognuno di essi.

Tutti i progetti hanno seguito un approccio bottom up, ovvero hanno risposto alle esigenze locali dei territori grazie al coinvolgimento di differenti attori e intrapreso un dialogo con il Comune e varie istituzioni, rendendo possibile la riuscita del processo. In quattro dei progetti presi in esame (LaRU 2017, RAMBLA PAPIRETO, CANTIERE BARCA, GIARDINI VENERDI') fondamentale è stato il coinvolgimento delle istituzioni scolastiche, dalle scuole primarie alle Università: ciò ha significato quanto oggi il contributo di bambini e giovani studenti sia considerato assolutamente necessario in tutti i progetti che includono l'aspetto partecipativo.

Nonostante siano stati scelti poichè sono tutti progetti che interessano gli spazi pubblici, in tutti i casi tranne nel progetto LaRU è stata prevista anche la riqualificazione di spazi privati, in particolare delle facciate di edifici, attraverso operazioni di street art. Solamente nel caso di CANTIERE BARCA, due locali sfitti sono stati ristrutturati e non è stato rea-

lizzato nessun murale.

Tre progetti su cinque (LaRU 2017, RAMBLA PAPIRETO, PAR COII BSOGNA SEMNÀ) sono stati svolti attuando delle residenze d'artista e nonostante i casi studio analizzati non siano di numero sufficiente per definire delle statistiche, le residenze d'artista rappresentano oramai un fenomeno largamente diffuso anche in Italia.

Tutti i progetti caratterizzati dalle residenze d'artista hanno visto il coinvolgimento di artisti internazionali e nel caso di PAR COII BSOGNA SEMNÀ anche la stretta collaborazione tra questi e gli artisti locali. Nei progetti di RAMBLA PAPIRETO, PAR COII BSOGNA SEMNÀ E GIARDINI VENERDI' è stata data voce anche ad artisti locali.

In tutti i progetti sono stati sfruttati strumenti tradizionali di ascolto del territorio, quali la pratica dell'outreach, le animazioni territoriali, la ricerca-azione, le camminate di quartiere e strumenti di interazione costruttiva, come ad esempio l'action planning.

Nonostante tutti i progetti abbiano seguito delle fasi, solamente il progetto LaRU 2017 ha attuato un modello progettuale specifico.

Tutti i progetti hanno previsto la creazione di una comunità consapevole e la continuità del processo in forme differenti. Solamente CANTIERE BARCA, nonostante gli abitanti avessero partecipato in maniera attiva al progetto, non ha avuto buon fine per mancanza di fondi.

In ogni contesto sono stati coinvolti gli abitanti senza attuare distinzioni per sesso o provenienza: nel caso di CANTIERE BARCA ad esempio sono state accolte le tradizioni culturali di alcuni stranieri per la creazione di oggetti simbolo della comunità.

Solamente il progetto RAMBLA PAPIRETO ha previsto una campagna di crowdfunding per incentivare l'autosostenibilità.



1/5



3/5



1/5



1/5



2/5



1/5



4/5

LARU 2017



RAMBLA
PAPIRETO



PAR COI
BSOGNA
SEMNA'



CANTIERE
BARCA



GIARDINI
VENERDI'





3/5



2/5



1/5



1/5



2/5



2/5



1/5



1/5

Empty box

Dark blue circle

Yellow circle

Light gray circle

Red circle

Light gray circle

Red circle

Red circle

Dark gray circle

Dark blue circle

Yellow circle

Light gray circle

Dark blue circle

Dark gray circle

RIFLESSIONI

I processi attivati nei cinque casi studio presi in esame: LaRU 2017, RAMBLA PAPIRETO, PAR COII BSOGNA SEMNA', CANTIERE BARCA e GIARDINI VENERDÌ, a prescindere dall'opera prodotta dell'artista, hanno contribuito ad accrescere il senso di comunità, la consapevolezza delle proprie capacità, il concetto di identità, l'importanza della condivisione, e la speranza nel cambiamento. Tutte le azioni degli attori coinvolti, dall'ascolto degli abitanti, all'ospitalità data agli artisti, allo scambio di idee durante un laboratorio, hanno prodotto un effetto positivo e la loro collaborazione ha attivato processi, che anche se in alcuni casi non sono stati continuativi hanno comunque portato ad un miglioramento.

In tutti i progetti, l'opera artistica ha voluto raccontare una storia e gli abitanti sono stati co-creatori dell'opera, nella fase di ideazione o in quella di realizzazione.

Dai progetti analizzati risulta che per raccontare la storia di una comunità, gli artisti hanno tradotto gli input secondo differenti linguaggi: stesura di un libro, fotografie, creazione di una scultura, registrazione audio, performance, circo sociale, oggetti, arredo urbano, murale, illustrazioni, mappe turistiche,

riprese video, cura del verde, richiesta di ospitalità ed installazioni temporanee. L'utilizzo della fotografia e la creazione di oggetti risulta più frequente nei progetti, mentre la realizzazione di installazioni temporanee è più sporadica.

Ogni opera ed ogni azione, anche se eseguita in maniera effimera o quasi banale, come curare un giardino, conversare, scattare delle fotografie, ha portato l'arte ad essere indistinguibile dalla vita quotidiana. Ed è proprio questo capitale simbolico di cui l'artista gode che ha trasformato il significato e il valore attribuito a tali gesti. L'effimero è diventato sollecitazione, impegno e riflessione continua dei partecipanti.

L'opera come oggetto artistico in sé ha perso di valore e ha dato maggiore peso al significativo inteso come partecipazione e coinvolgimento, che al significato, l'opera finita. L'arte o per meglio dire la pratica artistica ha coinvolto, ha influenzato e ha tradotto i desideri del pubblico trasformandosi in un'esperienza.

Tali interventi artistici oggi, hanno contribuito a trasformare il concetto stesso di arte e l'artista, agendo sul, nel e per il contesto sociale, ha portato avanti la costruzione di modelli di socialità tramite l'instaurazione di rapporti di fiducia tra opera e fruitore.

E' necessario fare un'ulteriore riflessione sull'evoluzione e integrazione delle figure professionali coinvolte in processi di tale genere, per esempio artisti che intrattengono dialoghi con le comunità, che diventano pensatori, mediatori, tecnici; docenti universitari che si occupano di attivare laboratori culturali all'interno di spazi abbandonati. Ciò sta ad indicare quanto oggi non esistano più confini tra professioni differenti ma che le competenze il più delle volte vengono condivise.

Bisogna però chiedersi: Se tali pratiche artistiche partecipative si dissolvono con la vita quotidiana, non si è forse di fronte a una modellizzazione della realtà? Se però l'artista ha la capacità di creare una fessura in cui provare differenti modalità di relazioni, può anche far sì che l'arte non sia solo un modello di rappresentazione ma anche un'anticipazione della realtà che si potrebbe realizzare?

Com'è possibile anticipare la realtà se tali pratiche artistiche, mostrano in superficie aspetti indefinibili? In che modo renderle processuali? **Qual è il ruolo dell'architetto all'interno di processi partecipativi che utilizzano l'arte come dispositivo di democrazia spaziale? Quanto lo spazio è stato trasformato? E quanto abitato?**

INTERVISTE

- ■ Interviste qualitative ad osservatori privilegiati

LE INTERVISTE QUALITATIVE AD OSSERVATORI PRIVILEGIATI

Come spiega Piergiorgio Corbetta l'intervista qualitativa ha l'obiettivo di entrare nell'individualità della persona da intervistare per poter "vedere il mondo con i suoi occhi" (CORBETTA P. 2003a, p. 69)

Esistono differenti tipi di interviste qualitative, differenti modi di condurre le interviste e le fasi attraverso le quali avvengono.

Le interviste qualitative vengono definite come "una conversazione a) provocata dall'intervistatore, b) rivolta a soggetti scelti sulla base di un piano di rilevazione, c) in un numero consistente, d) avente finalità di tipo conoscitivo, e) guidata dall'intervistatore, f) sulla base di uno schema flessibile e non standardizzato di interrogazione" (CORBETTA P., 2003a, p. 70)

L'intervistato è scelto sulla base delle sue caratteristiche e la conversazione che si instaura è richiesta in modo esplicito dall'intervistato.

Tre sono i tipi di intervista base: strutturata, semi strutturata e non-strutturata e si differenziano per il diverso livello di libertà che viene riconosciuto all'intervistato e all'intervistatore.

Le interviste strutturate rappresentano un questionario a domande aperte: l'intervistatore lascia parlare l'intervistato ma il fatto di aver posto le stesse domande e nello stesso ordine a tutti gli intervistati costituisce un elemento di rigidità. Rappresenta in-

fatti una tecnica ibrida, in cui sono definiti forma e contenuto delle domande.

Le interviste semistrutturate: l'intervistatore ha una traccia con gli argomenti da trattare ma l'ordine e il modo di formularle sono lasciate alla libera decisione dell'intervistatore. Quest'ultimo è libero anche di sviluppare temi che nascono nel corso dell'intervista. La flessibilità è assente nell'intervista strutturata, poichè è definito il contenuto ma non la forma. Le interviste non strutturate sono caratterizzate da una forma e un contenuto non prestabiliti che variano da soggetto a soggetto. L'intervistato ha infatti la libertà di decidere le modalità di sviluppo dell'intervista (CORBETTA P., 2003b)

Le cinque interviste condotte sono di tipo strutturato e sono state sottoposte ad osservatori privilegiati¹ coinvolti in progetti di arte pubblica all'interno della città.

¹ Conoscitori di un determinato fenomeno aventi una visione diretta (CORBETTA P., 2003b)

PROFILO DEGLI OSSERVATORI PRIVILEGIATI

MAURO FILIPPI

Architetto, fotografo, insegnante ed appassionato di arte urbana, è co-fondatore di PUSH., laboratorio no-profit che si occupa di innovazione sociale, sostenibilità in ambito urbano e sviluppo di soluzioni per migliorare le città. È stato coinvolto nel progetto Rambla Papireto, a Danisinni, Palermo.

FABIO CIARAVELLA

Architetto ed artista, co-fondatore di Studio++ con sede a Firenze e Palermo, direttore artistico del gruppo di ricerca Architecture of Shame e docente di Innovazione Sociale e Arte Pubblica, all'interno del master Futuro Vegetale, all'università di Firenze. È tra gli ideatori del Concorso per Serra Venerdì a Matera, Basilicata.

LUISA PERLO

Diplomata all'Accademia di Belle Arti di Torino, è co-fondatrice di a.titolo, associazione no-profit nata nel 1997, che si occupa di progetti di arte pubblica, workshop e programmi che sperimentano il dialogo tra arte, tessuto sociale e spazio urbano. a.titolo è referente del programma Nuovi Commitenti, promosso dalla Fondation de France. È tra gli ideatori del progetto Cantiere Barca a Torino.

PAOLA MONASTEROLO

Architetto ed artista, si occupa di indagare il rapporto tra contesto territoriale, sociale e culturale. Lavora presso la Fondazione della Comunità di Mirafiori Onlus, gestendo varie attività culturali. Scrive e produce materiale grafico ed è vincitrice del progetto Un monumento per Frassineto Po.

ANNA HENRY

Architetto e socio dell'associazione Kallipolis, si occupa di progetti di promozione sociale, riqualificazione urbana in contesti fortemente disagiati, puntando sulle capacità degli ambienti urbani, di mobilità sostenibile e gestione dei rifiuti. È tra gli ideatori del progetto LaRU 2017 nel FVG.

INTERVISTE

1. Crede che l'arte sia un'esperienza estetica e sociale in sé senza tenere conto dei mezzi con cui si realizza?

MAURO FILIPPI: Sicuramente l'arte è un'esperienza sociale, può essere sociale, estetica dovrebbe esserlo diciamo in qualsiasi sua forma. No, dipende, purtroppo la mia risposta sarà sempre dipende [risata] ma questo è quello che io insegno ai miei ragazzi all'università per cui poi non posso che dire anche io la stessa cosa. Dipende, dipende fundamentalmente dall'approccio che si vuole utilizzare. [silenzio] Io tra l'altro ho provato ad appuntarmi alcuni parti di risposte nel senso che ci sono tanti elementi da tenere in considerazione per rispondere a questa domanda. Siamo in una fase diciamo anche a livello mondiale di *estetizzazione del mondo* in generale, a prescindere dai quartieri ma anche con la street art, fino ad arrivare agli oggetti e anche all'intangibile. Cioè ormai si estetizza qualsiasi cosa, quindi anche i servizi, anche gli spazi per l'appunto, le relazioni, quindi questo qua è sicuramente interessante come linea verso cui la società sta andando a livello globale. Dopo di che si è cominciati a fare iper-specializzazione in tutti i campi anche nel campo artistico quindi quando si parla di pratiche artistiche ed è lì secondo me il primo discrimine che va fatto: tra arte e pratiche artistiche. Secondo me sono due cose diverse. Ormai in tutte le aziende c'è il direttore artistico; il direttore artistico non è un artista e soprattutto non ha a suo seguito degli artisti. Ha molto spesso dei designers, delle figure che in qualche modo, architetti, hanno a che fare con l'arte ma non sono artisti. Questo secondo me è un passaggio cruciale perché l'arte è diventata anche un'arte applicata, un'arte con un obiettivo, un'arte che ha un fine, che serve a qualcosa. Cosa che è abbastanza diversa, se vogliamo, da un concetto di arte, tra virgolette, pura, di espressione dell'artista totalmente avulsa da qualsiasi altra cosa che non sia la propria sensibilità. Quindi, *applicare l'arte a qualcosa sicuramente significa: da una parte limitare un po' la sua carica di libertà, dall'altra però diciamo avere, costruire, degli effetti che questa arte può provocare*. E quindi diciamo che, io per esempio che sono abbastanza dentro più alla questione di street art, quindi vedo anche più orientato a quel tipo di arte lì, negli ultimi anni si è cominciato a parlare di tantissime etichette e quindi street art è una cosa, urban art un'altra cosa, muralismo artistico un'altra, fino a scendere a definizioni che tengono conto del contesto di applicazione e c'è chi parla di community art. Community art fundamentalmente è quello che normalmente si fa nei casi di arte applicata a contesti medio grandi urbani in cui si cerca di applicare la partecipazione, la collaborazione, la co-creazione e tutto quanto, quindi in questo caso è chiaro che i mezzi, cioè l'arte debba tenere assolutamente o tenga assolutamente conto dei mezzi che ha per costituirsi, quindi dipende chiaramente da come si fa.

Detto questo, è chiaro che vanno sempre fatti gli opportuni distinguo, perché non è assolutamente possibile dire, per fortuna, che *tutti gli interventi artistici sociali nelle città, nei quartieri, sono uguali o utilizziamo lo stesso approccio*. Anzi diciamo, possono essere diametralmente opposti. Proprio a Borgo Vecchio per esempio, c'è un caso molto interessante, perché di-

ciamo si trova nello stesso luogo esatto dove si può apprezzare contemporaneamente allo stesso punto due progetti, nello stesso quartiere, ma fatti da associazioni diverse, con finalità totalmente diverse, approccio totalmente diverso. E quindi tu hai, da una parte per esempio il progetto Borgo Vecchio Factory che appunto è un progetto che ha visto il coinvolgimento a partire dai bambini fino ad arrivare ai genitori in tutte le fasi, dal bozzetto alla realizzazione fisica delle opere, quindi materialmente dipingere i muri, dall'altra parte un hotel 4 stelle che diciamo si addossa al quartiere e che tra l'altro in realtà censura la vista del mare che era fondamentale per questo quartiere che ci ha costruito tutta la sua economia in passato e, decide di utilizzare la street art chiamando degli artisti da tutta Italia, anche abbastanza affermati, proprio per fare restyling delle mura di questo parcheggio proprio perché gli utenti si lamentano del fatto che l'hotel prospetta su questo quartiere degradato. E quindi da una parte, si ha la street art utilizzata per differenziarsi, per staccarsi, per ricreare un mondo assolutamente virtuale e di comfort, dall'altra si utilizza lo stesso identico linguaggio, che è quello dell'arte urbana, con più o meno gli stessi strumenti. Perché poi alla fine sono pennelli e bombolette spray con un approccio assolutamente diverso che non è sicuramente quello decorativo e non era quello sicuramente l'obiettivo ma di processualità e di coinvolgimento della città, quindi con un risultato finale diametralmente diverso: uno molto più sporco, uno molto più luccicante e quindi sì: la mia risposta è sempre dipende. Però dovrebbe a mio avviso, chiaramente l'arte, soprattutto se applicata, in questi contesti, deve assolutamente tenere conto dei mezzi.

FABIO CIARAVELLA: *È impossibile pensare all'arte intesa in senso molto lato, senza il linguaggio che la trasmette e quindi interpreto la tua idea del mezzo come linguaggio. Anzi l'arte è qualche volta proprio il linguaggio stesso. È nella variazione di un messaggio a volte universale, che però viene trasmesso attraverso dei linguaggi diversi e più contemporanei, che si crea poi l'opera d'arte.*

Ci sono dei grandi temi che attraversano l'arte di tutti i secoli, dalle grotte di Lascaux fino all'ultima esposizione del Moma, i temi della morte, della presenza, la rappresentazione del paesaggio. Sono dei temi veramente perenni; quello che è cambiato è stato il modo in cui l'uomo li ha rappresentati, quindi non è possibile pensare all'arte senza poi pensare al linguaggio.

LUISA PERLO: *No, non credo.* Però questo è forse un tema di natura epistemologica, che forse non ho gli strumenti per affrontare.

PAOLA MONASTEROLO: No ovviamente, nel senso che non appartengo a quel genere di formazione in cui viene promosso un ideale di artista bohémienne, artista che necessita dell'espressione dei propri sentimenti a prescindere da quella che può essere una committenza, una comunità. Quindi la mia formazione è quella di un artista site specific e come tale ovviamente fa decadere questo ideale romantico dell'artista. *I mezzi fanno, operano.*

ANNA HENRY: *Allora non penso che l'arte sia un'esperienza estetica e sociale in sé, penso che sia estetica in sé ma non necessariamente sociale.*

Raramente arriva ad una fascia ampia della popolazione e non sempre è comprensibile a tutti quindi dipende dai mezzi con cui si costruisce, dal linguaggio e da dove viene poi proposta. Poi dipende dove uno vede l'arte, cioè l'opera artistica, l'intervento artistico perché poi l'arte se è la città, l'edilizia, la piazza, allora quella sì è sociale, ma non tutta necessariamente lo è.

2. Qual è secondo lei il ruolo dell'artista all'interno di pratiche partecipative?

MAURO FILIPPI: Allora la risposta già la sai, la risposta è dipende [risata] perché dipende dalla curatela e dall'artista che si sceglie. Non c'è una regola. Dall'esperienza che abbiamo avuto, noi abbiamo visto appunto quanto può anche giustamente una personalità, *la ricerca di ogni singolo artista, può influenzare il modo in cui l'operazione ha impatto e funziona all'interno di un quartiere, all'interno di una comunità.* Quindi il ruolo a prescindere da tutto, secondo me, deve essere quello di *guida e di supporto.* Ci sono anche qua tantissime retoriche secondo me da questo punto di vista, perché per tanto tempo diciamo è passata un po' l'idea che nell'arte partecipata, l'artista sia quella figura che deve essere molto accondiscendente in quando diciamo persona che arriva da fuori, e quindi si adatta alle condizioni di una comunità e quindi da fuori per rispetto, deve fondamentalmente ricevere i desiderata e poi adattarsi a quello.

Ecco, io credo che in realtà questo sia parzialmente corretto e parzialmente vero. Nel senso che, una comunità per crescere, deve essere quello l'obiettivo, deve anche essere costantemente messa alla prova e messa diciamo nelle condizioni di imparare qualcosa di nuovo, e se invece l'artista sta soltanto nei panni di chi riceve e quindi praticamente diventa quasi no, un mero operatore di quelli che sono i desideri di una comunità, si interrompe questo processo di apprendimento reciproco. L'apprendimento per me deve essere reciproco, quindi da una parte è chiaro che secondo me l'artista in un quartiere quando arriva deve saper ascoltare, quindi questo è il primo punto: *ascoltare, guardare, osservare, studiare, informarsi.* È imprescindibile e deve farlo senza ancora in quel momento mettere del suo, perché è la prima fase. La seconda deve essere immediatamente quella del *dialogo*, quindi si deve avere un confronto, un confronto che deve essere quanto più critico possibile, quindi un confronto che deve portare anche a delle discordanze, un confronto che sia soltanto un confronto piatto in cui tutti ci sentiamo bene, sì, e dovrebbe essere così, ed è giusto, ripeto, serve difficilmente.

Terzo ed è lì che poi interviene un po' massicciamente l'attitudine personale di ogni singolo artista e lì l'artista deve decidere quanto *scendere*, tra virgolette, a questo *compromesso, quanto adattarsi agli input che ha ricevuto e quanto dare di suo.* Invece anche contrariamente al consenso che lui sa già di poter avere o non avere e lì dipende molto da com'è l'artista: ci

sono artisti che sono molto coerenti nella loro ricerca e quindi scendono poco a compromessi; altri invece molto più duttili che sono assolutamente disposti a cambiare anche totalmente sia stile che soggetti (e ce ne sono tanti) fermo restando che questo non inficia la loro credibilità, la loro professionalità; ognuno ha il suo approccio e il suo metodo, per cui è lì che inizia la vera libertà dell'artista.

Per i progetti che abbiamo fatto noi, diciamo per la mia esperienza, quello che sicuramente per me dovrebbe essere il ruolo dell'artista in questo tipo di operazioni è appunto quello di *far riflettere le persone*; non essere accondiscendente in quanto persona estremamente rispettosa ma alle volte anche essere, perché no, diffidente, quindi fuori da uno schema se questo può indurre la popolazione a un cambiamento, a un pensiero e quindi diciamo a qualcosa di più critico.

FABIO CIARAVELLA: E' una domanda diciamo che un po' risente di un errore, secondo me contemporaneo, nel concepire l'arte o l'artista come parte di processi partecipativi: perché proprio ieri mi trovavo ad analizzare un murales che è stato fatto in una città che non citerò per discrezione e che rappresenta sul muro cieco di un blocco di case popolari i piedi inchiodati di Cristo sulla croce, o quanto meno di una persona sulla croce che chiaramente ha un riferimento a Gesù Cristo, alla cultura cattolica. Ora, in quel posto, quel tipo di opera d'arte lancia un messaggio (un'opera d'arte di un artista del Sud America che viene fatta in una realtà del Sud Italia) dove in particolare c'è un'espressione che dice ironicamente che uno si trova ai piedi di Cristo. Quando una persona sta male, veramente in una condizione di grande disagio, è stanca, disperata, si dice gergalmente: è ai piedi di Cristo.

Quell'artista è una persona che è stata inserita all'interno di un percorso, come dire, quanto meno pronunciato come, in qualche modo, orientato nel coinvolgimento delle persone che abitano quel posto, e ha fatto un grande errore, evidentemente, senza volerlo fare. Perché? Perché l'artista è, quando si decide chiaramente di utilizzare il suo linguaggio, è un grande traduttore perché è una persona in grado, che per lavoro in qualche modo, riesce a dire che quello che altri strumenti non riescono a dire, da soli, oppure che tanti strumenti dicono assieme ma che in realtà lui li sintetizza. Questo che cosa significa? Che *quando si parla del ruolo dell'artista all'interno dei processi partecipativi, lo si inserisce sempre come uno degli strumenti, quindi si estremizza questa attitudine che l'artista è arte di un processo partecipativo*. Io invece ritengo che quando si decide di utilizzare l'arte, un certo tipo di arte, quindi un certo tipo di artisti che sono consapevoli, e ce l'hanno proprio nella loro poetica, quello di coinvolgere le persone attraverso il coinvolgimento, fare un'opera, allora *non è che l'artista ha esattamente un ruolo, l'artista si confronta con la pratica partecipativa e quindi o la guida di fatto e quindi tutto ritorna attorno a quello che lui riesce a tradurre dalle istanze partecipative oppure di fatto diventa un soggetto con cui confrontarsi, una fonte*: come se commissionassimo ad un fotografo di raccontarci un quartiere sul quale stiamo lavorando, anziché

prendere le fotografie degli studenti. Qual è la differenza? L'occhio del fotografo coglie certi aspetti molto importanti nella correttezza estetica, nel gusto estetico di quell'autore, c'è un'informazione in più che mille fotografie di studenti fatte un po' a caso non riuscirebbero a dire, a meno che non ci sia una persona con talento dentro questa ricerca.

Allo stesso modo il ruolo di un artista all'interno di un processo partecipativo, se si sceglie un artista che ha nella sua poetica quella di produrre un'opera attraverso le dinamiche partecipative, è quella di o di *confronto esterno oppure di, come dire, ha un carattere totalizzante nel coinvolgimento delle persone*; a meno che non lo si voglia utilizzare come strumento blando ma poi gli errori sono quelli di: far arrabbiare le persone, mortificare l'artista e mettere delle opere che sono dei cavoli a merenda. Una cosa che voglio aggiungere, adesso parlo a ruota libera, è la seguente: ci sono degli artisti e dei linguaggi nell'arte contemporanea che possono essere utilizzati all'interno del processo partecipativo e che hanno poi un outcome che non necessariamente diventa visibile; ci sono invece degli altri artisti che attuano dei processi ma poi hanno come opera un oggetto finale. Faccio un esempio: ci sono artisti come Tania Bruguera, sono delle persone che quando attivano un percorso partecipativo, cioè il percorso si definisce in quel tipo di attività, invece Cesare Pietroiusti, è la partecipazione stessa l'opera. Il tema della partecipazione, le modalità con cui le persone partecipano è l'opera e poi forse lo scienziato sociale o architetto da quest'opera ne possono trarre degli elementi che aiutano alla progettazione. Invece ci sono degli altri artisti che hanno come tendenza di usare la partecipazione come strumento per ottenere un risultato. Se guardi quello che ad esempio a Mirafiori ha fatto Claudia Losi con Aiola Transatlantico è quello: ha attivato dei processi partecipativi che poi hanno fatto un luogo, però prima ha fatto i segni nei balconi, ha fatto tutti gli incontri, tutte queste cose.

Quindi un'altra risposta alla tua domanda è: *dipende che tipo di artista noi andiamo a prendere. La poetica dell'artista che noi scegliamo, determina anche il suo ruolo all'interno della pratica partecipativa.*

PAOLA MONASTEROLO: *L'artista è di solito l'ideatore, il promotore di una determinata pratica con il fine di ottenere un'opera artistica che può essere partecipativa nel suo essere stesso; cioè un artista può decidere di arrivare ad un'opera conclusa attraverso un percorso partecipativo. In qualche modo forse qual è il potere di un artista, la responsabilità di un artista per una comunità attraverso un artista che sceglie la pratica partecipativa.*

Perché secondo me l'artista ha una potenzialità, a differenza, ad esempio, se uno prende la pratica partecipativa e non artistica, può essere una pratica adottata dall'architetto, dall'urbanista, da molti soggetti. Secondo me *l'artista ha la possibilità di far intravedere degli immaginari nuovi, ha la possibilità di rendere visibili dei conflitti, elaborarli in altra formula, ha la possibilità di far intravedere un potenziale positivo in una comunità che invece ha come focus le criticità.*

ANNA HENRY: *L'artista per me, per noi, per come l'abbiamo usato letteralmente nei progetti all'interno di Kallipolis, è uno*

strumento. È uno strumento che deve accendere qualcosa, deve generare, suscitare un sentimento, un'emozione un'attività da parte degli abitanti, da chi viene coinvolto. Deve saper accogliere gli stimoli che gli arrivano dal contesto e dalle persone che incontra. Deve saperli accoglierli capire e deve saperli tradurre. Quindi deve avere una grande capacità di ascolto e deve saperla restituire superando il suo ego di artista. Per esempio i nostri progetti quando rispondono alla call, rispondono con una proposta, ma devono essere capaci di trasformarla ed eventualmente stravolgerla per andare incontro al contesto in cui vanno ad operare e rispetto le persone che incontrano.

Comunque sì, diciamo che deve *turbare il sistema in cui interviene, positivamente o negativamente*, cioè non necessariamente deve rendere tutti contenti, può anche scontentare, ma deve cambiare, smuovere il sistema, alterare il sistema.

3. Crede che l'artista riesca a prendere parte ad un progetto senza compromettere la sua soggettività e autorità?

MAURO FILIPPI: Sì, cioè, ci può assolutamente riuscire, c'è chi ci riesce meno e chi ci riesce di più, quindi *dipende dall'attitudine fondamentale dell'artista*. Secondo me ogni progetto poi è un progetto a sé e quindi è chiaro che, io per esempio, ho lavorato appunto con molti artisti che veramente sono come api, veramente si muovono da una città all'altra senza mai tornare a casa direttamente da un progetto all'altro ed è chiaro che anche chiedere loro di mantenere uno stesso approccio in un quartiere della Russia e poi il giorno dopo in un quartiere in un paesino dei Nebrodi qui in Sicilia di quattrocento anime, sarebbe quanto meno folle.

E quindi quando io ad esempio mi riferisco alla parola contesto, non intendo chiaramente soltanto il contesto fisico ma significa lo studio della comunità di riferimento, lo studio anche del periodo storico e delle condizioni sociali di quel posto, quindi cosa sta vivendo quel posto in quel momento e quindi poi se si perde la componente site specific, e per me site specific significa esattamente questo, quindi tenere in considerazione tutto, tutti gli aspetti di un determinato luogo, di una determinata comunità in quello specifico tempo, per me si perde la gran parte del vero valore di un'operazione artistica urbana sociale. E in molti casi purtroppo questo avviene, quindi avviene l'opposto: *che gli artisti non avendo tempo appunto per poter confrontarsi con la comunità devono pensare a priori a dei bozzetti, a delle idee e poi realizzarle come se fossero degli stampini, dei quadri*.

Allora se l'operazione è mettere un enorme quadro bello, che riqualifica esteticamente un posto è un conto, se l'operazione è invece veramente riattivare e creare qualcosa di critico è tutta un'altra cosa. Per me chiaramente la seconda, come si capisce da quello che dico, ha un valore maggiore.

FABIO CIARAVELLA: Anche quello, *io ritengo che debba essere tarato sul tipo di artista, sul linguaggio che sceglie o che ha creato per esprimersi. Ci sono degli artisti che hanno come obiettivo quello appunto di confondersi e di fare scomparire l'opera d'arte o quanto meno di farla apparire il meno possibile, invece ci sono degli artisti che hanno l'obiettivo di fare diventare un percorso di partecipazione con le persone poi forma stessa. Banalmente dipende molto dalle opere.*

C'è un articolo molto importante di qualche anno fa di Rosalind Krauss che si chiama...credo che si chiami "Antagonism and Relational Aesthetics" dove l'autrice mette in discussione in che modo gli artisti che utilizzano la partecipazione, riescono a porre delle domande vere alla società oppure mantengono il proprio linguaggio nella propria opera all'interno del sistema dell'arte. È chiaro che sono entrambi artisti! Anzi, se devo dire una cosa, a volte la fortuna, all'interno del mercato, di chi fa un discorso di carattere linguistico dentro il sistema dell'arte è maggiore di chi invece fa attività che sono più socialmente connotate e meno riconoscibili e meno vendibili nel sistema dell'arte, però chiaramente gli effetti sono diversi.

Quindi l'artista riesce a prendere parte ad un progetto senza compromettere la sua soggettività e autorialità? In linea generale è impossibile, ovvero l'artista ha bisogno di mettere la sua soggettività, dipende quanto poi questo si rivolge in un protagonismo della persona, dell'opera o quanto questo invece si esplica in un non protagonismo e in una guida delle persone in azioni in cose che poi l'artista sembra scomparire ma non scompare mai.

LUISA PERLO: La questione dell'autorialità è un tema. È un tema per alcuni artisti, perché poi ci sono situazioni in cui si lavora molto sulla dimensione di co-creazione. Non ne abbiamo tanto incentivato questa dimensione alla co-creazione, un po' perché lavorando con la metodologia dei nuovi committenti, essendoci questa partizione di responsabilità, in qualche modo la persona che interagisce con te, e quindi è tra virgolette il tuo committente in senso lato, comunque assume una responsabilità diversa, cioè di valutare quello che tu gli stai proponendo quindi si aspetta da te, quello tu da artista, sia quello che poi gli fa la proposta. E non perché lui non lo sappia fare, ma perché la sua competenza non è quella. E quindi non ci siamo mai tanto trovati della dimensione della co-creazione. Ovviamente questo mina la dimensione, non tanto della soggettività, quanto la dimensione dell'autorialità. Anzi, *la co-creazione è proprio un sistema di produzione di soggettività, però di una soggettività condivisa, che non è più quella dell'artista.*

Il tema della produzione della soggettività io lo trovo assolutamente interessante. Ho scritto anche un testo su questa roba qua, però è su un lavoro specifico che ha fatto un artista a Tirana su cui ho scritto recentemente. Ho parlato di alcune cose che scrive Maurizio Lazzarato e proprio sulla produzione di soggettività. Sulla dimensione dell'autorialità, ovviamente è un grosso limite, perché ovviamente *la dimensione dell'autorialità va completamente a scomparire, però ci sono artisti che invece hanno fatto di questa perdita dell'autorialità, della fine della dimensione autoriale uno delle specifiche condizioni*

del proprio lavoro. Lì dipende molto da quali sono gli artisti con cui ti vai a interfacciare e, secondo me, ci sono anche artisti con una forte autorialità che invece riescono a interagire molto bene. Cioè la capacità di un artista di metter dentro tutte una serie di sollecitazioni e farle funzionare nel lavoro. E lì non ci sono delle regole, è qualcosa che ha molto a che fare con l'approccio che l'artista ha, la sua pratica e talvolta anche la tipologia di lavoro.

Ci sono artisti che prendono tutto e riescono questa dimensione a farla funzionare molto bene nel lavoro. Ecco non tutti ci riescono, ci sono alcuni artisti che invece non funzionano. Ma lì poi ci sono sempre dimensioni che hanno a che fare con la prossemica, con il carattere, entrano in gioco tutta una serie di fattori che non sono modellizzabili. Ci sono artisti che proprio non funzionano. Per esempio uno dei pochi artisti che ha fallito sempre nei Nuovi Committenti, non tra noi, erano progetti che probabilmente sono falliti perché troppo costosi, è Vito Acconci. Perché gli unici due progetti che ha fatto giganteschi, grandiosi per i Nuovi Committenti, in passato, nessuno dei due è andato in porto, o costavano troppo cosa probabile, oppure c'è qualcosa che non ha funzionato. Però al di là della metodologia dei Nuovi Committenti, che noi cerchiamo di adottare il più possibile ma non sempre facciamo progetti da questa metodologia.

Ad esempio all'interno di nuovi committenti si sperimenta moltissimo, è una questione che per Francois Herz è abbastanza nodale, la metodologia che consente di coinvolgere all'interno dei processi di committenza, in cui l'artista è coinvolto anche in un processo di negoziazione dei valori, del lavoro che fa, attraverso questa metodologia di partizione di responsabilità, è anche possibile coinvolgere artisti che assolutamente non hanno nessuna esperienza di social practice, cioè che non sono artisti social engaged. E questo per Francois Herz, che ha inventato questa metodologia, è assolutamente importante. Lui dice: l'approccio condiviso, che entra nella dimensione civica, democratica (perché lui ritiene che sia un processo di democrazia questo della riappropriazione da parte dei cittadini della possibilità di creare, di condividere un processo creativo, di indirizzare un processo creativo) per lui è un processo democratico ma per lui la questione è che la dimensione social engaged non può essere il contenuto del lavoro. L'approccio è politico nella sua dimensione appunto della metodologia che genera quel progetto, non nel contenuto del lavoro dell'artista. Quindi per lui essere un artista social engaged talvolta è un limite anziché un vantaggio, per i Nuovi Committenti. Poi è chiaro che se l'artista si muove da solo in determinati contesti è meglio se ha esperienza di social practice perché altrimenti si perde.

Però ecco, i Nuovi Committenti ha consentito ad artisti che mai l'avrebbero fatto, di confrontarsi con questioni sociali, con situazioni davvero molto avulse rispetto al loro lavoro tradizionale. Questo è un aspetto che a noi è sempre molto interessante, cioè quanto sia politico l'approccio e non il contenuto del lavoro che viene fatto, perché talvolta le committenze hanno un esito che si sviluppa in un'opera più tradizionale, quindi tutto sommato ha quel carattere ma poi l'opera di fatto, non si

distingue poi magari da un manufatto che è stato calato lì senza alcun processo di accompagnamento.

PAOLA MONASTEROLO: Il tema dell'arte pubblica, il tema dell'arte partecipata introduce sempre il tema della soggettività e dell'autorialità. Secondo me è che ci va un giusto equilibrio. Un buon artista riesce ad essere sereno nel poter rendere realmente un autore dell'opera il pubblico che partecipa, quindi condivide l'autorialità della propria opera.

Non ci può essere un'opera partecipativa che non include il fatto che si debba scendere e abbassare la propria autorialità nell'opera perché ovviamente non ci sarebbe spazio per un altro che diventa co-autore e diventerebbe solo strumento/mezzo o legittimatore del lavoro di un altro e quindi in questo senso è quello che è quel fragile limite di utilizzo del pubblico: cioè, se tu mantieni al 100% la tua autorialità ma stai promuovendo quello che fai come un lavoro comunitario e partecipativo, significa in realtà che stai usando il tuo bacino di beneficiari dell'opera per legittimarla e quindi si deve in qualche modo creare una relazione tra l'autore, l'ideatore, il motore di questa idea e il pubblico. Che non è più il pubblico che la riceve ma sono i cittadini che partecipano quindi, se tu già decidi che il tuo interlocutore non è più pubblico ma è il cittadino che partecipa, automaticamente tu non sei più l'artista/autore completo perché è un dialogo quello che è l'esito poi.

ANNA HENRY: Sì, penso che non tutti gli artisti abbiamo questa capacità e questa predisposizione. *Non penso che annullino la propria soggettività*, perché allo stesso modo di uno scrittore, un giornalista che narra un episodio realmente accaduto lo traduce con le sue parole con il suo linguaggio filtrato dalle proprie emozioni e dalla propria esperienza quindi ogni elaborato è unico e lo stesso episodio raccontato da un altro autore non sarebbe la stessa cosa, penso che allo stesso modo l'artista inevitabilmente mette del suo nell'opera che va a realizzare quindi...*arricchisce la sua soggettività*, il linguaggio è il suo, la mano è la sua, l'opera è la sua, nel senso che uno scultore tradurrà con la scultura e la mano sarà sempre la sua, ma quella che andrà a realizzare, la forma, il materiale che sceglierà varierà rispetto al contesto, ma la sua firma se è un bravo artista si riconoscerà comunque.

4. Crede che esista una sola procedura di lavoro per definire le pratiche artistiche partecipative o che esistano differenti modi di fare arte nel campo del sociale?

MAURO FILIPPI: Questa è una domanda abbastanza strana, nel senso che non credo troverai qualcuno tra gli intervistati che ti possa dire che c'è soltanto un modo, anche perché se dovesse capitare dimmelo [risata], così capisco qual è questo modo, però mi sembra strano che possa esistere un solo modo. Detto questo no, dipende assolutamente dalle finalità, dal contesto in cui si sta lavorando. *Utilizzare l'arte in città lo si può fare per mille modi diversi* ed anche dai più brutti (quello che ti dicevo prima per Borgo Vecchio è un po' questo, da una parte lo utilizzi per un restyling, dall'altra per, semplicemente, per riattivare,

per fare andare i bambini a scuola che è una cosa molto distante anche dal risultato estetico finale, paradossalmente). Però questa è una cosa che in realtà tendo a sottolineare, è che *non si deve neanche troppo dimenticare l'aspetto estetico in favore di altre finalità e quindi utilizzare l'arte esclusivamente come strumento senza diciamo prestare particolarmente attenzione al risultato finale*, perché è ovvio che anche quello fa, perché se noi ci concentriamo soltanto sulla processualità e poi però realizziamo e lasciamo in città delle opere assolutamente mediocri, ma non per il fatto di essere mediocri perché poi non mi piace neanche valutare l'arte, non credo esista un'arte mediocre e un'arte con la a maiuscola, ma l'aspetto estetico di fruizione dello spazio è fondamentale non soltanto per quella comunità ma anche per tutti quelli che quello spazio lo vivono, e secondo me un altro punto fondamentale è che hanno pari diritti queste persone a godere di quello spazio, adeguato e bello.

FABIO CIARAVELLA: Più o meno la risposta è la stessa. La storia dell'arte e la storia della società ci hanno insegnato che in epoche diverse hanno avuto artisti e opere d'arte diverse. Pensa a Guernica! Allora l'opera di Guernica è un'opera del 1917, se non sbaglio. C'è quella famosa frase dove un politico, credo o Franco stesso, abbia chiesto a Picasso: è lei l'autore di questa opera? E lui rispose: No, è lei. E ce n'è un altro fatto, molto bello, molto interessante: l'opera di Guernica, una riproduzione, era alle spalle della sala di conferenze stampa dell'Onu o della Nato. Quando sono state annunciati i bombardamenti in Iraq per restituire Saddam Ussein, l'opera è stata coperta. Questo a dimostrare che: quell'opera aveva una relazione con la società profonda nel momento in cui è nata, ma è riuscita a trasmetterla anche oltre quel tempo, è diventato un simbolo così forte di una responsabilità dell'artista all'interno della società. E così ad esempio, nei primi del 900, i flâneurs, i situazionisti, tutte le pratiche di artisti, effimere, che hanno lanciato poi un modo legato alla performance e all'happening, hanno rispecchiato quel luogo. Oggi chiaramente ce ne sono delle altre, quindi la risposta a questa domanda nella maniera più semplice è: *ne esistono tante e non è possibile ridurle soltanto ad una e in più ne esistono tante diverse nello stesso periodo e la diversità molto spesso è legata alla capacità di un'epoca di produrre opere d'arte di un certo tipo.*

Perché non bisogna mai dimenticare come tutta la produzione culturale, non esiste, a mio modesto parere, non è possibile decontestualizzare l'opera d'arte dal momento storico, sociale, economico, politico nel quale viene prodotta, perché l'artista nonostante è un a persona fortunata nel modo di vedere il mondo e di fatto un uomo o una donna come tante altre e quindi dice quello che vede, parla di quello che vede, in maniera più profonda, in una maniera più socialmente connotata, ma sempre lo stesso mondo è!

LUISA PERLO: E' vero che oggi gli artisti hanno più accesso alle informazioni, una formazione più strutturata e sono più consapevoli anche dei rischi però siamo anche in una dimensione di maggior cliché. Io ad esempio comincio a vedere tutta una

serie di lavori, che una volta 20 anni fa mi entusiasmava, adesso mi annoia perché vedo le stesse cose, riproposte, sempre uguali, e dico no ancora lo stesso lavoro! E gli abitanti, e basta! Perché una serie di approcci di alcuni artisti, anche condivisi, ad un certo punto sono diventanti dei clichè quindi questo è anche l'altro limite di saperne troppo.

Ci sono artisti che sono sovrapponibili tra di loro e non percepisci la differenza e invece, l'efficacia degli artisti rispetto all'inesco di processi trasformativi sta proprio nell'essere fuori da quel clichè, perché alcune cose sono diventate delle prassi abituali e quindi alla fine dopo 20 anni dici: no vabbè non si può fare più quella roba lì! Perché ti accorgi che alcuni approcci funzionano sempre, ma a quel punto lì diventano delle metodologie, non sono più un lavoro di un artista. Cioè mangiare insieme funziona sempre. Io uso la convivialità perché funziona, ma poi il lavoro deve essere un altro, non mi basta mangiare insieme. Chiamiamola stratagemma! Ci sono alcuni stratagemmi che funzionano se fatti nel modo giusto e corretto ma non sono il lavoro.

Il lavoro è quella dimensione poetica assolutamente irriducibile che poi è sempre diversa. Dall'artista hai sempre quel tipo di risposta che non ti aspettavi, quello che non avresti fatto tu. Tu ne hai pensate cento, lui arriva, o lei, con un'altra cosa che non è quella che avevi pensato tu. Io sono felice quando è così: dimmi qualcosa che non so, perché se lo sapessi io, l'avrei fatto, invece non lo so. Infatti è per quello che abbiamo bisogno degli artisti, perché ci dicano qualcosa che non sappiamo.

PAOLA MONASTEROLO: *Credo che ne esistano molti, questo dipende non soltanto dall'artista che ovviamente può mettere in campo, cioè per esempio una squadra di lavoro di professionisti per parlare con una comunità, può avere un genere di relazione possibile o no con il curatore, perché magari c'è il curatore che ha una grande abilità di relazione con la comunità e quindi cambi le dinamiche di struttura del lavoro, perché sono molti i soggetti dentro un'opera.*

Io ho lavorato in alcuni casi con dei curatori che avevano un approccio comunitario fortissimo e avevano una grande conoscenza dei cittadini con i quali si stava lavorando e hanno avuto un ruolo fondamentale nella relazione con il cittadino e invece altre persone che non avevano quell'attitudine ma che desideravano avere un'opera che avesse quel carattere e quindi in quel caso o è l'artista che se lo prende oppure si trova i soggetti con cui realizzarlo. Non è detto che sia l'artista che deve avere nelle proprie corde la capacità di parlare direttamente, ma deve essere condiviso l'obiettivo che si vuole raggiungere con la squadra di lavoro, composta dai ricercatori, dal curatore, da tutti coloro come nel progetto Urrà si stanno mettendo in campo per far sì che poi magari l'artista arrivi ad un lavoro che ha quel carattere site specific, ma potrebbe potenzialmente essere un artista abituato a lavorare in galleria, ma non è detto che non si ottenga quel lavoro lì. Però dipende dall'equipe. Quindi questo ad esempio è un genere che, per dare un risposta, che osserva la squadra di lavoro e poi c'è un altro aspetto, che tipo di comunità, perché se lavori con una determinata comunità, lavori con i bambini, piuttosto che con gli adulti, ovvia-

mente dove vai trovi e chi trovi è più propenso o meno ad entrare e a trasformare, ad ideare, oppure meno e quindi secondo me, *non può essere una modalità preconfezionata per un'arte che non può essere preconfezionata.*

ANNA HENRY: *Credo che non possa esistere un'unica modalità di lavoro quando vai a lavorare in contesti diversi. Nuovamente ti deve saper adattare per produrre realtà diverse, interpretarle, non ci può essere un'unica modalità, perché le persone che incontri sono diverse, la storia da cui arrivano è diversa, il contesto cambia, tu sei diverso.*

Nei progetti seguiti fin ad adesso, tipo Laru, l'iter è stato lo stesso da parte nostra. Quando andiamo ad intervenire su un'area, ossia: viene proposta da parte dell'università o da parte nostra la fase del diagnostico, viene fatta una call di artisti unica sulle 4 aree e gli autori, gli artisti rimangono per uno stesso periodo di tempo con le 4 aree con un workshop e lo restituiscono ed il linguaggio con cui traducono quello che incontrano è diverso, perché gli artisti sono diversi. Rispetto al progetto di Civica, saremo...vedremo siamo più aperte da quei punti di vista rispetto ai Laru. Non diamo un tema così preciso, perché là ci sono sempre delle tematiche indicate. In questo caso è più aperto, probabilmente sui tempi che gli artisti trascorreranno sui vari spazi, anche i tempi potrebbero variare. Metteremo meno vincoli possibili. Anche sull'approccio, soprattutto in Civica, la variazione più importante che faremo rispetto ai Laru è di accompagnare l'artista con un pensatore urbano che può essere architetto, sociologo, educatore, tecnico non si sa, lo definiremo, che quindi accompagnando l'artista probabilmente differenzierà anche l'approccio nel coinvolgimento della comunità da una realtà all'altra.

5. Crede che si possa parlare di un agire locale, quindi che l'intervento sia radicato e rispecchi le esigenze di un solo territorio?

MAURO FILIPPI: Si deve stare molto attenti a non pensare con questo sguardo di chiusura a dei luoghi specifici, a fare soltanto quella cosa che funziona lì, perché *si deve pensare ad un mondo che invece sia oggi ormai assolutamente interconnesso.*

FABIO CIARAVELLA: *Senza dubbio si deve parlare di un agire locale, ovvero gli artisti che lavorano con la gente, coinvolgendola, senza dubbio hanno in qualche modo a che fare con una località e poi il contenuto che può essere locale o globale.*

Mi viene in mente l'opera di Ai Weiwei, quando credo ad una Biennale di Venezia, porta mille cinesi a Venezia ed è una cosa super interessante, perché in questo spostamento di persone, Ai Weiwei appunto fa questo duplice processo: l'azione locale in quanto agisce in Cina su una certa dimensione, un certo modo di vedere il mondo esterno e agisce poi a Venezia in un contesto di un certo tipo perché lo inserisce direttamente nel mondo dell'arte. Ma la dimensione di quelle persone è tale che interviene nell'ambito locale, ma il significato di quell'opera è un significato globale: ovvero quell'opera è possibile ed è spiegabile solo se la consideriamo con il grande processo di globalizzazione, altrimenti avrebbe un altro senso quanto meno.

Cioè nel 1700 mille cinesi che vanno a Venezia sono un'invasione, non sono un'opera d'arte. Questa è la mia risposta.

LUISA PERLO: *Noi crediamo comunque nell'agire situato, che è una preconditione abilitante dei nostri progetti, in particolar modo quelli all'interno del protocollo dei Nuovi Committenti, i quali emergono da una domanda che risponde ad esigenze specifiche, localizzate più che locali.*

PAOLA MONASTEROLO: Si perché altrimenti non parleremmo di questo.

ANNA HENRY: *L'intervento nasce per rispondere alle esigenze specifiche di un territorio. Non è detto che altri territori non abbiano esigenze analoghe, ma non è nemmeno detto che funzioni rispondere a esigenze analoghe su territori diversi con lo stesso tipo di intervento.*

Bisogna conoscere a fondo la realtà su cui si interviene ed essere pronti a cambiare metodologia anche in itinere, se si verifica che l'approccio ipotizzato non funziona.

6. Crede che il tempo sia un fattore fondamentale nei processi di pratiche artistiche partecipative affinché si attivino reali trasformazioni?

MAURO FILIPPI: Sì, la risposta è sì, non è dipende, per la prima volta è sì, anche se dipende da cosa intendiamo per tempo. Il progetto Borgo Vecchio Factory ad esempio, ha avuto una prima esperienza di quattro settimane, poi ha avuto un altro ciclo di sei mesi e poi si è prolungato per altri due, tre mesi. Il discorso è che per me è molto difficile anche poterlo chiudere entro un arco temporale perché lì, ed è la parola che stavo per dire, è che noi tendiamo sempre a sottolineare è che *questo tipo di progetti non debbano essere conclusi, non debbano iniziare e finire, devono riuscire ad essere continuativi e la continuità è la cosa più difficile che si può ottenere in questi casi perché normalmente questo genere di progetti non è che hanno un budget chissà quanto grande quindi magari si riescono a fare attività soltanto per un determinato periodo, dopo di che tutto finisce.*

Però da questo punto di vista ho degli esempi abbastanza interessanti anche fallimentari. Diciamo che ad esempio noi a Borgo Vecchio abbiamo utilizzato un approccio, che era quello di fare una raccolta di crowdfunding, quindi non abbiamo avuto finanziamenti da nessuno che non fossero dei privati online. Abbiamo condiviso con le associazioni locali un progetto, abbiamo fatto delle riunioni con i cittadini e con i bambini abbiamo deciso poi gli spazi che volevamo dipingere con loro. Siamo arrivati ai proprietari che erano molto spesso i loro genitori o zii e quindi abbiamo avuto le autorizzazioni informali per dipingere le loro pareti. Dopo di che però, quello che forse è mancato lì, ed era anche la nostra prima esperienza, è stato quello di progettare il modo in cui questo progetto sarebbe potuto andare avanti, o comunque si sarebbe potuto concludere.

Quindi noi quello, devo ammetterlo, lì per lì non lo abbiamo pensato, noi abbiamo pensato subito cosa fare, come farlo anche giustamente per la foga di trovare il modo di fare e sicuramente ha anche avuto un impatto molto molto positivo. Quindi da questo punto di vista, altro che fallimento! Però per esempio, ci siamo resi conto che appunto questi murali, oggi a distanza di due anni, cominciano a deteriorarsi e rischiano di sortire l'effetto opposto: quindi da una parte quando i murali sono nuovi riqualificano, dall'altra parte quando si deteriorano rischiano di degradare ulteriormente la percezione di un quartiere.

In un altro quartiere dove ci hanno chiamati per ritestare questo modello del crowdfunding per fare rigenerazione, abbiamo utilizzato un approccio un po' diverso, proprio grazie a quell'altro fallimento, tra virgolette. Abbiamo deciso per esempio che: uno la raccolta di crowdfunding non dovesse andare a pagare operazioni o azioni o attività che in qualche modo non avrebbero avuto nessun tipo di possibile auto sostenibilità e continuità nel tempo. Quindi questo che significa? Che invece di pagare esclusivamente dei laboratori o dei murali, abbiamo deciso di finanziare la costruzione di un circo sociale, e abbiamo costruito un circo in questo quartiere che si chiama Danisinni, e il progetto si chiama Rambla Papireto. Questa raccolta di crowdfunding chiamata Danisinni Circus per l'appunto, e oggi a distanza di più di un anno il circo sociale è ancora lì, perché fa programmazione e con la programmazione si paga le proprie attività e riesce ad essere auto sostenibile. In più, altro aspetto abbastanza interessante, è stato quello dell'eredità delle skills, nel senso che effettivamente, noi, a Borgo Vecchio, ad esempio la raccolta di crowdfunding l'abbiamo realizzata noi da Push, con le nostre competenze, ma non abbiamo lasciato a nessuno questa eredità. Nessuno di Borgo Vecchio saprà mai come fare una raccolta di crowdfunding, quindi come comunque continuare anche a mantenere, se vuole, questa operazione che abbiamo avviato.

A Danisinni, abbiamo cambiato approccio: ad esempio quello che abbiamo fatto è stato avere tre gruppi dell'accademia, che lavoravano diciamo lì nel territorio e insieme a loro abbiamo fatto sia la documentazione del progetto e la progettazione e sviluppo della campagna di crowdfunding su tutti i social. E lo hanno fatto loro, quindi anche nella progettazione c'è stato un testimone lasciato, un'eredità lasciata a qualcuno, che sicuramente, è una delle parti più importanti dei progetti sociali.

FABIO CIARAVELLA: *Certo, questo è inevitabile. Poi dipende se l'artista ha intenzione di seguirlo questo tempo oppure se ha intenzione semplicemente di innescare dei processi e lasciare che poi il tempo faccia la cosa da sola.* Ci sono degli artisti che seguono un'opera d'arte per un anno, per un mese, per due mesi, per tre mesi perché ritengono che l'opera debba seguire passo passo e si possa ritenere conclusa nel momento in cui è passato quel tempo e succede qualcosa.

Dall'altra parte ci sono degli artisti che utilizzano del tempo semplicemente come rivelatore dell'opera, ovvero immettono un innesco e poi quest'opera diventa reale successivamente. Tutto dipende dall'artista. Di solito un artista quando inizia a lavorare più o meno sa da che parte sta, se è un processo che dovrà seguire, anche se non sa sempre quanto tempo ha, cosa

che poi è legata da cose molto contingenti anche dalle committenze, dal denaro oppure se arriva in un posto, lo segue, lo studia e l'opera realizza sé stessa perché ha inserito un elemento che prima non c'era.

LUISA PERLO: Senza tempo non vai da nessuna parte, quindi noi abbiamo sempre ragionato su scale. Purtroppo quando ti dai dei limiti è sempre un casino perché poi non li rispetti. Regolarmente sei costretto sempre per esempio a prorogare le scadenze dei contributi che ricevi, perché naturalmente il progetto pensavi che finisse invece non è finito, quindi *noi un progetto sotto i due anni non siamo mai riusciti a finirlo*, cioè di questa tipologia qua. Proprio due anni il progetto è super rapido. E due anni non son tanti in generale, però comunque progetti molto brevi di questa tipologia qua non lo puoi fare, almeno non questo tipo di metodologia qua.

PAOLA MONASTEROLO: Assolutamente sì. Poi dipende, ci possono essere più soggetti che lo fanno. Io ho lavorato con Comunità e per lavorare con delle comunità ho fatto un lavoro di due anni. *Buono è l'anno però è fondamentale che la comunità abbia il tempo di elaborare, di comprendere cosa sta accadendo, di avere i propri tempi di partecipazione, i propri tempi di comprensione perché non venga sentita come un'invasione*. Questo lavoro deve essere fatto dai soggetti in campo e soprattutto deve essere portato dopo nella comunità, quindi il lavoro site specific non si può interrompere con l'eventuale inaugurazione dell'opera, ma è da lì che poi deve continuare, proseguire un lavoro di accompagnamento, di ascolto della comunità che può avere esigenze di trasformare l'esito finale una volta che lo può realmente vivere, questo se vi è interesse veramente nel fare in modo che il lavoro sia generativo di qualcosa per una comunità che lo riceve e quindi i tempi sono estremamente lunghi.

ANNA HENRY: Assolutamente sì, il tempo è un fattore fondamentale. Purtroppo i progetti spesso o quasi sempre hanno dei tempi precisi e quindi giustamente parli di processi e non di progetti. *Il tempo del progetto difficilmente riesce ad attivare reali trasformazioni, il progetto fa sì che il sistema si perturbi, che ci sia una scintilla, che qualcosa si attivi, ma è fondamentale dare continuità al processo senno può diventare dannoso, controproducente. L'ideale sarebbe durante il progetto, riuscire ad individuare ed attivare delle figure interne alla realtà o circostante delle associazioni che possano poi adottare o portare avanti la pratica iniziata*.

Noi dovremmo accendere questo intervento, però perché sia sostenibile deve essere poi la realtà locale, dagli abitanti, piuttosto che le associazioni nel territorio a portarla avanti. Se noi continuassimo ad essere necessarie al processo, sarebbe un fallimento del progetto sul lungo periodo. Bisogna sganciarlo. *La durata dei nostri progetti va da un anno all'anno e mezzo il progetto in sé*, rispetto a Laru con cui siamo quest'anno alla quarta annualità e dove andiamo ad operare spesso sulle stesse aree si può parlare di un progetto più continuativo e che si sviluppa nel tempo. Quello di Laru è più un laboratorio,

dove si riflette. In alcuni dei progetti proposti dagli artisti degli anni sono poi andati avanti autonomamente senza Laru, perché son diversi artisti, in alcuni casi, nel 2017 una degli artisti è andata avanti con il suo progetto. Su Torino, questo progetto qua si concluderà ad un anno e mezzo dall'avvio più o meno. Però in questo processo noi coinvolgendo attivamente ATC e il Politecnico in particolare si sta lavorando già in questa fase ad una progettazione futura, non sono da parte nostra ma ATC intende portare avanti progetti in linea con quanto avviato da Civica, per cui continuare sul tema delle residenze d'artista e il Politecnico porterà avanti un'analisi, una pubblicazione su quanto emergerà dai vari laboratori quindi verosimilmente ci sarà un proseguo.

7. Crede che il fallimento di alcune pratiche artistiche partecipative sia da considerarsi come elemento che genera situazioni sulle quali riflettere, da sfruttare come strumento di indagine?

MAURO FILIPPI: Anche questo è diciamo secondo me, a prescindere, non nell'ambito dell'arte partecipativa diciamo. *Il fallimento è e deve essere sempre uno strumento per andare avanti, l'ambizione non deve essere quella di non fallire, anzi, deve essere quella di fallire prima possibile per imparare dal fallimento e poi riprovare e sbagliare sempre meno fin quando non c'è il risultato ottimo.*

Tra l'altro, e io considero e ritengo molto convintamente che se non fallisci, se non stai fallendo, se non lo fai vedere, effettivamente c'è qualcosa che non va. In Svezia, qualche anno fa hanno fatto il primo museo dei fallimenti, molto figo, che secondo me è la cosa più importante perché tu impari effettivamente dalle cose sbagliate. Si puoi imparare giustamente anche dai successi, ma imparare dall'inverso forse è quanto di più efficace si possa avere. Perché tu sai: come faccio a non ottenere questo fallimento? Quindi provi ad agire di conseguenza, quindi assolutamente sì. Ti ho fatto adesso l'esempio di Borgo Vecchio proprio perché per me, da un certo punto di vista chiaramente ci sono stati dei fallimenti, poi è chiaro che non dirò e non voglio dire che sia stato un fallimento; anzi la parte di successo è ben più prevalente rispetto alla parte dei fallimenti, però è chiaro che ci sono stati dei fallimenti che io anche quando continuo ad andare lì con le scuole la prima cosa che dico, l'aspetto critico: questo è andato bene, questo funziona, tutto quest'altro è quello sul quale noi ancora dobbiamo ragionare e capire.

La proposta, ad esempio, che ora stiamo facendo per Borgo Vecchio proprio a seguito di queste considerazioni, è quella di fare dei laboratori di restauro creativo delle opere. Quindi di nuovo, utilizzare la partecipazione come elemento fondamentale per il progetto artistico ma questa volta non di novità ma di restauro, per prendersi cura dei propri posti. Gli artisti possono decidere se intervenire sulle opere cambiandole totalmente, quindi facendo un altro murale, o semplicemente andando a

restaurarne delle parti, sempre nello stile della continuità: non si faccia perdere il valore che è stato generato con questo progetto ma, si riesca ad andare avanti mantenendo lo stesso approccio ma con nuove modalità.

FABIO CIARAVELLA: Certo! Questa è una cosa che vale per tutto. Solo che noi non lo ammettiamo perché il nostro è un mondo in cui il fallimento si nasconde. Non c'è niente nella storia dove un successo non sia in qualche modo costellato di tanti fallimenti e che appunto il mondo in cui viviamo ci proietta a pensare che possiamo imparare veramente dai grandi successi e poco, quanto meno usato in una maniera più buonista, dai grandi fallimenti. Questo non è assolutamente vero e per l'arte non è veramente diverso; il problema è che ci sono dei fallimenti che sono rimediabili, facciamo un esempio: nella scienza prima di decifrare il DNA chi sa quanti fallimenti hanno dovuto subire questi scienziati, milioni di fallimenti, ma quelli sono dei fallimenti come dire, rimediabili poiché per quanto lo scienziato stia dedicando tutta la sua vita a quell'attività è chiaro nel non riuscire a capire quella cosa non ha messo in gioco se stesso in quanto può continuare a fare, a provare a capire.

Quando invece ad esempio il fallimento è quello di un'architettura, di un'opera d'arte è difficile avere una seconda possibilità. *È difficile per un artista che ha lavorato in un contesto e ha fatto un'opera e poi quell'opera fallisce perché viene rifiutata, allora in quel momento non può più tornare indietro*, peggio che peggio l'architettura, si deve distruggere, quindi la vera differenza è questa: che si mettono in gioco delle unicità all'interno dell'arte che lo rendono sempre più difficile e per questo a volte l'artista tende ad essere ancora più produttivo da una parte. Una persona da cui ho imparato moltissimo dell'arte che si chiama Antoni Muntadas, diceva che questi sono luoghi non protetti: l'artista che vive, lavoro all'interno di un museo lavora in un contesto protetto; una volta che è là dentro l'opera può piacere come non piacere. Ma la cosa peggiore che può capitare è che l'opera venga ritirata da una mostra, cosa che non capita quasi mai, tranne nei casi veramente estremi dove ci rimettono altri fattori che non sono tanto l'arte. *Ma nei contesti non protetti, l'artista rischia, perché quando la sua opera non viene accettata, il fallimento non è rimediabile, non ci sarà una seconda possibilità.*

LUISA PERLO: Il libro "Cantiere Barca" è tutto sulla rielaborazione di un'idea possibile di fallimento, come tema. Questo progetto è stato insieme un grandissimo successo, ma un successo pazzesco. Già il primo giorno non c'era nessuno improvvisamente sono arrivati tutti in massa, sono sbucati fuori da non si capisce bene dove. L'apporto che ci hanno dato le persone è stato enorme, è uno slancio pazzesco. È stata un'esperienza straordinaria ed è stato anche un grande fallimento, insieme. *Tu puoi fare una cosa che è una figata pazzesca e che va anche malissimo, perché ad un certo punto ci siamo resi conto che 1 la tenuta straordinaria del momento festoso, rituale, appunto la dimensione (poi leggerai quello che ha scritto Giulia Maiolino anche sull'idea di performatività del gesto ed è importantissimo il momento conviviale della coesione ect) e questa dimensione è fortissima nello slancio anche dell'idea di novità, di quello che si produce, che poi quando entri nella routine*

è difficile mantenere. Ma questo succede non solo per chi prende parte al processo ma anche per i clienti che ti finanziano, perché noi ormai viviamo nella dimensione del progettificio. Il giorno che il tuo progetto finisce e tu entri nella fase della ordinaria amministrazione, la roba che stai facendo tu non interessa più niente a nessuno, perché non è più interessante, progettualmente non è più interessante. Ma proprio nel momento in cui progettualmente non è più interessante, perché non c'è più nessun progetto che forse dovrebbe essere in condizione di andare avanti, per forse, domani incubare un altro progetto. Quando smette la parte di progetto, tu non sai più a chi rivolgerti, non esiste più nessuna possibilità di farlo finanziare il progetto. E questo è un problema. Perché è proprio lì quando tu che hai creato quella roba che deve funzionare e non può diventare tutto imprenditoriale.

Oggi si fa un gran parlare di impresa culturale, non in questi posti lì dove le persone non hanno neanche quindici euro da darti per tesserarsi un anno ad una associazione. Non è possibile, non è proprio possibile! Non è pensabile! Auto sostenibile? No! Ci sono progetti che non sono auto sostenibili! allora uno ti dice, va bene, allora perché siete andati lì? Non ci dovevate andare! Io ti dico: ma perché no? È invece era proprio lì che dovevamo andare, perché è lì che siamo andati. Ed era quel posto lì che aveva, e tutta quella roba lì non si sarebbe generata, se non fossimo state lì con quelle persone lì. E quindi questo ti pone di fronte a dei paradossi e anche delle riflessioni molto forti. Perché dici vabbè avremmo dovuto farlo? Avremmo dovuto proteggerci e non andarci?

Non ci è successo niente, le robe son state lì per anni senza essere vandalizzate. Questo progetto aveva realizzato una serie di arredi mobili, tipo un tavolo, sedie che venivano normalmente usate, son rimaste fuori per anni, ad un certo punto son state levate perché erano ormai sgangherate. Però dove succede che tu metti un tavolo di legno fuori e rimane lì per? Lì alla fine le installazioni si sono usurate, noi avevamo fatto di nuovo un piano di manutenzione, che però non avevamo i soldi per mantenere. Ad un certo punto avevano quasi convinto la città di Torino e alla fine abbiamo poi telefonato dicendo che avevamo cambiato idea. Ad un certo punto avevamo concordato di fare domanda per fare di nuovo un workshop, in cui avremmo rinnovato tutte le strutture, e abbiamo deciso di candidarci con un altro progetto, perché non abbiamo ritenuto che ci fossero più le condizioni per andare avanti. Se questo supporto istituzionale fosse arrivato anche solo un anno prima a quest'ora lì ci sarebbe una realtà che funziona, gestita da persone che stanno lì e che sarebbero molto felici di gestire. Non so quanto sarebbe durata, questo non te lo so dire, però diciamo che forse il progetto è stato un po' troppo ambizioso, rispetto alle nostre possibilità di realizzarlo, questo senza dubbio! Però per noi è stata una palestra interessante, proprio come caso di studio, per farci riflettere un po' su quelle che sono le criticità e quali invece le potenzialità. Cioè le ha avute tutte questo progetto qua dentro: tutte le cose che noi abbiamo espedito per tanti anni in tante altre dimensioni, che abbiamo poi concentrato poi

in questo progetto qua. Che è quello che ci ha fatto scritto questa roba qua, perché nel frattempo noi abbiamo fatto un sacco di progetti in contesti molto diversi.

PAOLA MONASTEROLO: Credo che il fallimento non faccia mai piacere a nessuno e che sia insito in tutte le cose che facciamo nella vita, se le facciamo. Che fallisce un lavoro che però non ha una coscienza o non crea una coscienza, o non mette le basi perché possa essere espressa una non accoglienza da parte della cittadinanza. Cioè fallisce quel lavoro che è stato interesse di qualcuno e non è stato nemmeno capace di raccogliere eventualmente delle criticità da parte della popolazione, che non lo desiderava, o che l'ha scoperto solamente quando l'ha visto e non era a conoscenza durante il percorso di creazione. O non si fa una valutazione a posteriori e questa cosa qua quasi mai viene inclusa nei lavori, perché i lavori sembra che terminano quando si chiudono però spesso quello è il fallimento: *magari ci sono lavori che funzionano molto bene, che si chiudono molto bene poi falliscono dopo tempo oppure ci sono lavori che in quel momento non funzionano ma poi proseguono con un accompagnamento e generano qualcos'altro, quindi il fallimento è una cosa di cui sempre e comunque si deve prendere in considerazione quando si costruisce qualcosa di cui non si ha la possibilità di essere gli unici detentori degli strumenti*, della modalità, di quello che è poi l'opera finale. Non è un lavoro da galleria, su cui comunque già una buona analisi di mercato può ridurre la percentuale di fallimento nella presentazione di un'opera e comunque c'è anche lì.

ANNA HENRY: *Si assolutamente, comunque sperimentiamo. Appunto, accendi una scintilla, a volte questa scintilla genera altro, a volte si spegne e quindi si riflette dove è stata la criticità, oppure può essere che l'errore sia stato scegliere un intervento artistico, un artista che non funzionava in quello spazio, quindi può essere stato un errore di valutazione rispetto ad un'errata analisi del contesto, può essere una artista che non ha saputo adattarsi e a cogliere gli stimoli arrivati alla comunità, può essere che la comunità in quel lasso di tempo non fosse pronta a collaborare quindi che anche l'artista non abbia avuto sufficienti elementi.* Durante il progetto ti accorgi che non c'è risposta, che azioni che tu pensi avrebbero coinvolto, entusiasmato gran parte della popolazione, invece non suscitato quell'entusiasmo, a quel punto è importante essere elastici e cambiare rotta, non bisogna essere rigidi su un'idea iniziale, cioè bisogna avere un progetto ben definito rispetto agli obiettivi che si hanno ma è fondamentale fare valutazioni man mano e non accanirsi quando vedi che un'azione che ti sembrava geniale perché magari aveva funzionato due isolati più in là, in quel territorio non funziona.

Bisogna assolutamente valutare ed eventualmente cambiare strategia, quindi qualunque intervento nelle comunità proprio perché comunità diverse, interventi diversi. Tu devi essere esattamente come l'artista, pronto a riscrivere.

8. Crede che il fallimento (esempio comunità che non si riconosce in un progetto) sia condizione intrinseca di tali pratiche?

MAURO FILIPPI: Al di là della pratica artistica, per me in ogni pratica di progettazione si nasconde sempre una possibilità per lo meno di fallimento, ma per fortuna! *Nel senso se si vuole andare avanti, ci deve essere sempre qualcosa di potenzialmente migliorabile.* Ora questo non significa che, se migliorabile una cosa è fallimentare; quindi non direi che il fallimento è una condizione naturale, questo no. Però dall'altra parte proverei a stare sempre alla ricerca della possibilità di miglioramento, quello sì.

FABIO CIARAVELLA: Sì, la possibilità del fallimento si deve tenere in conto quando uno è onesto.

LUISA PERLO: *Il problema non è che il fallimento sia una condizione intrinseca di tali pratiche. Il problema è come vogliamo cominciare a considerare la valenza e la possibilità trasformativa di queste pratiche?* Il problema non sta nelle pratiche, il problema sta nel come queste pratiche vengono utilizzate in maniera sporadica, episodica, decorativa. Io credo veramente che queste pratiche andrebbero insediate, credo nella costruzione di presidi.

Diciamo che la dimensione del fallimento è abbastanza fisiologico in questi processi qua. Alcuni progetti meravigliosi sono stati giganteschi fallimenti, ma non nostri, in generale anche roba di letteratura che sono fallimenti epocali che però sono passati appunto nella storia, che hanno avuto un rilievo straordinario. Il fallimento c'è sempre! Il problema è che se questi fallimenti diventano endemici, oppure il fallimento è una dimensione soverchiante appunto che non ti consente più di reimmaginare questo tipo di pratiche, da un'altra parte, in un altro approccio, allora lì diventa difficile.

PAOLA MONASTEROLO: No, se io credessi che il fallimento sia una condizione intrinseca di tali pratiche non la farei. *Il fallimento e la riuscita sono intrinseci, cioè il fatto che una comunità non si riconosca in un progetto è una cosa che invece si può benissimo valutare in corso d'opera.* Non si deve arrivare alla fine per avere la sorpresa se la comunità si riconosce o non si riconosce, perché se si lavora bene con una comunità, la comunità si riconosce. Poi bisogna vedere quanto ampia è la comunità che ha partecipato ed è consapevole di quello che sta facendo e quanta comunità è esclusa o comunità che non ha partecipato si riconosce a posteriori. Ma io non credo che si apra un sipario e che si sia assolutamente sorpresi dell'esito, se il lavoro è stato fatto con una comunità. La comunità sa già quello che ci sarà, magari non ne conosce esattamente la forma finale, magari è stupita del fatto che hanno partecipato sul finale alcuni, altri protagonisti che non sono loro, che fisicamente l'hanno realizzata e ne hanno dato una forma diversa ma si può arrivare prima della chiusura a sapere se questa cosa viene accolta o no.

ANNA HENRY: *Il fallimento più grande e visto è legato alla disillusione che puoi lasciare ad una comunità, prevalentemente*

legata al fatto che appunto il progetto si ferma e non ha un continuo. Per cui a volte vai a perturbare quel sistema, ma poi non hai la capacità di risorse prevalentemente di portarlo avanti. Per cui quando non riesce a dare quella continuità e il progetto si ferma e non riesce ad essere portato avanti ad avere uno sviluppo, quello è un fallimento, perché per la comunità è appunto una disillusione. Li hai illusi e ributtati, per cui sarà molto difficile intervenire in un secondo tempo. È capitato ad esempio nel territorio di Mirafiori, che è un territorio complesso. Abbiamo dovuto spesso rivedere i nostri progetti e modificare perché effettivamente le prime modalità di coinvolgimento non hanno funzionato.

Per esempio davamo per scontato che la casa del quartiere di Mirafiori fosse di per sé un po' l'aggregativo e che qualunque attività proposta lì avrebbe attratto quantomeno gli abitanti dell'area immediatamente circostante. E così non è stato. Abbiamo capito che dopo una serie di tentativi falliti dovevamo andare noi da loro. Abbiamo fallito in parte in altri progetti che vedevano il coinvolgimento di una parte più ampia di popolazione, mentre una fetta per esempio i ragazzi nit, che al momento non studiano e non lavorano che pensavamo di coinvolgere ad esempio con il progetto di PER.LA. Abbiamo fatto molta fatica a tenerli agganciati. Verso quell'utenza, quella fascia della popolazione bisogna cambiare strategia, variare proposte, non necessariamente quello che noi pensavamo li agganciasse, cioè una prospettiva eventualmente lavorativa, una formazione gratuita in pratiche diverse può interessare loro. Mentre appunto una pratica come quella del rap ha attirato più facilmente i giovani, per quanto in quel territorio è molto difficile avere i giovani con continuità. Per cui bisogna proporre attività intense concentrate ma brevi, non gli si può chiedere per adesso una continuità nel tempo.

9. Crede che l'arte possa andare oltre un processo che insiste sulla provvisorietà e monetizzazione dei valori etici, producendo altre prospettive?

MAURO FILIPPI: Intanto, anche sulla monetizzazione dipende che valore noi vogliamo dare a questa parola perché non demonizzerei anche il discorso del monetizzare. Fondamentalmente non andrei a prescindere contro una possibile monetizzazione, poi parlando di valori etici è un po' diverso, possiamo essere d'accordo sul fatto che sia poco etico monetizzare i valori etici. *Però l'arte secondo me, ripeto, applicata, io la vedo così, in un'ottica molto possibilista e positiva, può sicuramente costruire altre prospettive e dipende da come è progettata e da quanto a fondo chi la sta proponendo riesca ad andare nelle dinamiche sociali di un posto.* Quanto più è superficiale l'intervento e quindi ritorniamo al tema del tempo. Quindi se un'operazione dura tre giorni, tre settimane, può avere un determinato impatto?

Banalmente per il fatto che, uno se le dimentica le cose che sono successe in così poco tempo e un'operazione di un anno, di due anni comunque tiene conto di tante cose e l'eterogeneità della proposta. Se si fa soltanto street art si può arrivare ad

un impatto. Se la street art diventa complementare rispetto a tante altre operazioni, come possono essere lo sport, il teatro, il cinema, la giocoleria, allora forse quella sinergia di operazioni può avere un impatto veramente più duraturo sulla popolazione. Se è una cosa molto precisa, è chiaro che potrà avere sempre un impatto abbastanza limitato.

E poi l'ultima considerazione sulla domanda di prima, in realtà, rispetto al fallimento no, quanto si creda di poter essere ambiziosi rispetto ad un progetto? Non per ritornare alla citazione "l'arte salverà il mondo" però quando si fa un progetto artistico si deve capire effettivamente no, il problema, la necessità che si vuole aggredire, che si vuole contribuire ad aggredire. Pensare che l'arte da sola possa riuscire a risolvere i problemi di un quartiere è assolutamente fuori da qualsiasi logica, ed è un atteggiamento che va assolutamente evitato. Deve tutto questo sempre coordinarsi energicamente con tutte le altre attività che in quel quartiere si fanno. Risolvere i problemi con l'arte e basta dipende; alcuni problemi si possono alleviare. L'arte può aiutare. però va sempre unita ad altre attività.

FABIO CIARAVELLA: *In realtà, l'arte non è legata di per sé al denaro, è legato all'esigenza dell'artista, di dire qualcosa, di intervenire su un processo, sulla realtà, di cambiare il mondo, a suo modo.* Oppure semplicemente di dire qualcosa che gli altri trovano adeguato; è poi il sistema che attribuisce a quell'attività un determinato tipo di valore, e quindi non è lo stesso per delle regole complesse, economiche, a volte molto vicine alla finanza. Allora in un mondo perfetto, e ci sono delle esperienze nel mondo vicine a questo tipo di perfezione. Un artista una volta che ha dimostrato di essere tale, in qualche modo deve essere pagato per vivere, e perché nella sua vita c'è quella profonda esigenza, necessità di esprimersi che poi contribuirà a dare dei contenuti al mondo che sono di inestimabile valore, non certo economico, che travalicano i continenti, le epoche e ci fanno capire qualcosa di quello che siamo, siamo stati e potremmo essere.

Quindi certo che l'arte lo può fare, il punto è che gli artisti sono delle persone e sono necessariamente costretti all'interno di un sistema che gli chiede 20 euro per andare al ristorante a mangiarsi un piatto di pasta. Questa tua domanda da una parte ha due tipi di risposte: l'arte certamente insegna che i valori della vita non hanno un parametro di carattere monetario. I soldi, il denaro non sono un elemento di confronto per la realizzazione della vita e l'arte ce lo insegna, ma dall'altra parte non si può condannare quell'arte che faccia i conti con la realtà e che dia in qualche modo una monetizzazione a quel tipo di valore, poiché quel tipo di monetizzazione serve a tutti affinché quell'arte continui a perpetuarsi.

LUISA PERLO: *Sì, secondo me sì, può farlo. Credo che se non può farlo l'arte, non so, l'arte in senso lato, le arti, qualsiasi tipo di forma artistica, se non può farlo l'arte non so in questo momento che cosa lo possa farlo.*

PAOLA MONASTEROLO: Se l'arte che ha lavorato bene con la comunità, produce anche un aumento del valore immobiliare, non credo che sia negativo. Se con l'arte ci sono delle persone che possono vivere e quindi effettivamente parlare di una

questione economica legata all'arte non lo trovo assolutamente negativo. *Io credo che ci siano lavori che sono fatti bene e che sono fatti male e che i lavori debbano essere pagati qualsiasi essi siano. Io non ho una visione romantica dell'arte, nemmeno una visione che esula dal mercato monetario.* Io credo che chi lavora debba essere pagato e che il lavoro che uno produce debba far parlare oppure aumentare o migliorare la qualità di un luogo.

Se l'interesse di un'operazione artista è quello di poter migliorare la qualità di un luogo, il riconoscimento identitario di una comunità allora non siamo nell'ambito in cui stiamo lavorando con la finalità di un aumento monetario, del prezzo degli immobili sul mercato e quindi non siamo complici di un processo di gentrificazione solo perché facciamo un murales su un palazzo.

ANNA HENRY: È un tema sul quale noi stiamo scommettendo, quindi sì, io sicuramente lo credo. È complesso però ci credo.

10. Crede che l'intervento artistico possa essere una priorità nella riqualificazione di alcune aree fortemente disaggiate e non una sottrazione di risorse per interventi più urgenti?

MAURO FILIPPI: *Io credo che una società, una comunità abbia la stessa esigenza di avere strade sicure, pulite, che funzionano, rispetto che avere anche un'ottima e una proposta culturale, sociale di attivazione. Per me non esiste, sono soltanto stupidaggini le polemiche di chi dice: prima risolviamo le strade e poi vediamo l'arte.* Più che altro perché l'arte è strettamente legata alla cultura, quindi questo cosa significa? Che nel quartiere di Borgo Vecchio per esempio finché non ci sarà anche un cambiamento culturale molto forte, anche tantissime delle condizioni fisiche di quel quartiere non potranno mai cambiare. Perché se noi pensiamo che in quel quartiere la maggior parte delle famiglie, delle madri, crede che il mandare i loro figli a scuola sia una perdita di tempo perché i loro figli potrebbero invece andare a lavorare, invece che andare a scuola, non riusciremo mai a risolvere nulla. E quindi è chiaro che è un gran cane che si morde la coda.

Quindi noi ci focalizziamo sull'aspetto di manutenzione delle strade, gli diamo una vita più dignitosa, lasciandoli però in questa condizione culturale che non li farà mai cambiare. Per quello dico: vanno assolutamente di pari passi e devono avere lo stesso peso. Da una parte sicuramente miglioramento delle infrastrutture, dall'altra parte l'attività culturale. E l'attività culturale la puoi fare non essendo accondiscendente ma provando a dare degli input nuovi, diversi. Per quello sono molto dell'idea di chiamare anche artisti che non sono locali, per creare questo confronto, per creare un cortocircuito.

Un cortocircuito è per me la base per poter avere cambiamento. Se non c'è cortocircuito non c'è cambiamento.

FABIO CIARAVELLA: Dipende molto dai casi perché certo, una persona che non ha il tetto sulla casa o che ha le bacinelle in casa potrebbe servirgli molto di più un tetto e una casa calda che un'opera d'arte partecipativa, quindi dipende molto dai casi.

Volendo essere concreto ci sono delle realtà in cui non è prioritario l'intervento dell'arte e che può essere un elemento secondario, però devo aggiungere che è profondamente incivile un mondo che ci deve fare scegliere fra se nutrirci d'arte o se nutrirci di pane.

LUISA PERLO: Sì, anche se io richiedo che non sia una sottrazione, perché poi si parla sempre di una sorta di equivoco. Nel senso che le risorse destinate alla cultura non sono le risorse destinate al sociale. È una forma di cooptazione da parte del sociale che non ha abbastanza soldi che coopta anche le risorse della cultura per come dire compensare la mancanza. È diverso. È esattamente l'incontrario. Il problema è la sottrazione delle risorse al vero welfare che genera la cooptazione del progetto culturale, talvolta in modo funzionale e sensato. Io non credo che essere funzionale sia un errore, il problema è quando sei strumentale in modo, che perde di vista quello che è effettivamente il reale potenziale della pratica artistica. Questo è il problema, è *la sottrazione delle risorse al welfare! E' l'erosione costante del welfare che è il vero problema.*

All'interno di Urban 2 ad esempio si sono realizzate delle opere che deliberatamente erano in grado di sopperire a, come dire, delle funzioni a cui Urban non poteva rispondere, che non erano prioritarie. Appunto tutto il discorso sui desideri non prioritari, è fondamentale.

Cioè noi rispondevamo a delle domande che non erano fondamentali, erano secondarie, proprio perché noi non andiamo a fare welfare, non andiamo a fare gli operatori sociali, noi abbiamo lavorato con gli operatori sociali. E quindi i due progetti che abbiamo fatto dentro il cortile li abbiamo fatti con Avventura Urbana che seguiva l'accompagnamento sociale e quindi abbiamo raccolto le risultanze del loro processo partecipativo. Cioè loro hanno fatto il processo partecipativo, noi abbiamo raccolto alcune delle proposte, alcune delle più insensate, a cui abbiamo cercato di dare forma (il ragazzino che arriva e ti dice: mi fate la gabbia?) e di lì tu dici però, è una buona idea! Quindi di fatto, noi non facciamo la partecipazione perché non siamo professionisti della partecipazione. Tanto meno lo sono gli artisti!

Ci sono però situazioni in cui la criticità è tale che è meglio fermarsi perché i bisogni sono tali che davvero diventa un po' difficile. Noi in passato, non siamo intervenuti in contesti anche magari interessanti, ma dove ci rendevamo conto che, prima, c'era bisogno di un sacco di altra roba e non perché l'arte non sia importante ma perché quel bisogno era davvero talmente così rilevante che noi non avremmo potuto. Cioè qualsiasi cosa tu avessi messo non sarebbe stato. Cioè quella scintilla, quegli incontri, quella dimensione anche dell'incontro proprio tra persone che fa scattare questi meccanismi di tipo trasformativo. L'approccio sempre inatteso, laterale, non disciplinare, che hanno gli artisti o comunque i creatori non scatta, perché non viene riconosciuto. Cioè tu hai proprio delle dimensioni in cui tu non puoi neanche riconoscere quella roba lì. Quindi bisogna che tra le varie condizioni ci sia anche la possibilità di una reciprocità di qualche tipo e allora lì non ci devi andare

proprio. Ma non perché non se lo meritano, come ho sentito dire, perché non è giusto, non va bene, ci vogliono altre cose, e dopo...! Però si pone il problema che ti dicevo prima, va bene ok, andiamo solo nei contesti in cui queste cose si possono fare? Ma come la mettiamo nei contesti che invece meriterebbero quel tipo di?

Io credo che tutte le periferie italiane meriterebbero un po' di arte, meriterebbero un po' di. Adesso è un po' retorico parlare di bellezza, non piace parlare a nessuno, io poi, diciamo bisogna anche mettersi d'accordo su cosa intendiamo per bellezza, perché non è un concetto condiviso. Però anzi è anche proprio la capacità di vedere in modo diverso i luoghi, in cui, sarebbero da metterci proprio centinaia di artisti nelle periferie, centinaia! Se ciò fosse possibile! Il problema è a che condizioni! ecco questo è il tema che ogni volta si ripropone e che ti fa riflettere e che è la ragione un po' del perché noi abbiamo cercato delle altre dimensioni di margine in cui operare; in un contesto più circoscritto meno assoggetto a rischi, non tanto di successo o insuccesso perché poi appunto, secondo me, la dimensione del fallimento è invece una dimensione fondamentale, se non è eccessivo, perché poi troppo fallimento, da quello non ti ripigli.

PAOLA MONASTEROLO: Credo che ci siano fondi differenti. Che alcuni fondi siano destinati alla cultura e come tali non vadano a pescare assolutamente dai fondi di emergenza per rifacimento di strade e che queste sia responsabilità non dell'artista ma della municipalità, dei soggetti istituzionali, dei curatori poter chiarire nei confronti della cittadinanza. Poi questo banalmente perché non si potrebbe mai destinare soldi destinati alla manutenzione ordinaria o straordinaria con una finalità invece, un investimento artistico e culturale. *Poi comunque credo che si dovrebbe investire molto sulla cultura se si vuole ottenere una qualità migliore del nostro vivere quindi a prescindere dalla questione dei fondi allocati credo che sono necessari.*

ANNA HENRY: *Penso che ci si debba muovere su canali paralleli.* Una cosa non esclude l'altra ma possono in realtà insieme dare risultati maggiori, della serie per cui 1+1 non fa due ma può fare di più. Per esempio uno degli obiettivi negli interventi nelle aree di edilizia popolare è non solo portare l'intervento artistico ma riattivare la comunità, renderla di nuovo protagonista dei suoi spazi e fare in modo che si riaffezzioni agli ambienti che vive anche quando non sono loro di proprietà, anche quando sono proprietà del Comune, di atc, per cui aree che non sentono così proprie di cui non si stanno prendendo cura. È un fenomeno particolarmente sentito negli ultimi anni e decenni in cui la possibilità di vivere nelle case popolari viene vista non come un'opportunità ma come una situazione critica. Si sentono ulteriormente esclusi non supportati. Se si riesce a disinnescare e interrompere questo processo, questo atteggiamento, questa situazione se gli abitanti si affezionano agli spazi in cui vivono possono riattivarsi anche in altro, prendendosi cura degli spazi, degli spazi comuni delle aree che vivono e in questo modo potrebbero richiedere meno risorse nella manutenzione ordinaria degli spazi. Allo stesso modo chi si occupa

in questo momento degli interventi, diciamo quelli più urgenti, della manutenzione degli immobili o degli spazi, avrebbe a quel punto più risorse per gli interventi davvero importanti di cui solo un ente abilitato si può occupare.

Per cui secondo me l'intervento artistico non toglie risorse per gli interventi, non la vedo come una mancanza anche se poi è un'osservazione che ti arriva anche dagli abitanti. E' anche vero che i fondi utilizzati per gli interventi artistici sono diversi da quegli altri con un dettaglio.

11. Crede che, nel caso di interventi in aree con forte concentrazione di disagi sociali ed economici, far dipendere il miglioramento della vita degli abitanti da interventi artistici permetta di superare i conflitti determinati da condizioni di vita complesse?

MAURO FILIPPI: Già pensare che l'intervento artistico possa migliorare le condizioni di vita di alcuni abitanti, da solo, per me, è una grande ambizione. Poi rispetto alle specifiche che abbiamo già detto, *se questo intervento artistico prevede tutta una serie di fattori che vadano bene al di là della realizzazione di qualche cosa di concreto ma che prevedano un percorso di partecipazione, di dialogo, di confronto, anche con più target, che riesca veramente a dialogare con tutte le parti diciamo del contesto, allora si può ambire a migliorare parzialmente la vita di quelle persone.* Poi, se già si parte con la presunzione di poter cambiare del tutto e di essere l'unica arma per un quartiere per esporsi, secondo me si sta partendo con il piede sbagliato.

Se si parte con la consapevolezza che tutto quello che si fa è un tassello di un progetto che deve, per forza, contemplare anche la presenza non solo di altre associazioni, organizzazioni ma anche del Comune, senza questa sinergia, un miglioramento in blocco di tutte le condizioni sociali che vivono quei contesti, non potrà mai avvenire. Noi per esempio a Borgo Vecchio non abbiamo mai mai mai avuto alcun tipo di sostegno da parte delle istituzioni e questo è un grande problema perché noi possiamo arrivare fino a un certo punto. Però se poi lato culturale noi facciamo un grande lavoro ma lato infrastrutturale non c'è lo stesso tipo di lavoro si perde anche la credibilità. Perché noi, considera addirittura e l'abbiamo fatto anche con piacere, dopo tutti questi interventi artistici ci siamo resi conto, giustamente, che anche l'auto percezione degli abitanti fosse quella di una perdita di tempo. Allora lì abbiamo voluto dimostrare come in realtà si può fare entrambe le cose contemporaneamente, senza supporto del Comune. Abbiamo organizzato un torneo di calcetto in un campetto (campetto è soltanto se lo immagini perché in realtà è uno spiazzo) invitando tutta la comunità a giocare in questo campetto minuscolo, pagando il torneo facendosi le squadre. Con questi soldi che abbiamo raccolto, prima ancora di fare il torneo, abbiamo comprato i colori da campo da tennis, colori molto più resistenti alle intemperie, abbiamo ridipinto tutto il campetto ma abbiamo comprato

con gli stessi soldi delle recinzioni perché non c'erano, che abbiamo fatto installare a dei fabbri di lì.

Tutto questo nasconde una serie di cose fondamentali: uno è una cosa tangibile, è qualcosa che ha cambiato lo spazio, quindi ha fatto capire che si possono fare cose concrete utilizzando questo genere di cose; due abbiamo fatto intervenire i fabbri locali, quindi anche lavoro tra virgolette, sono stati pagati per farlo e tre quando abbiamo documentato la cosa abbiamo anche stampato dei quadernini, che sono stati stampati su della carta locale comprata nei mercati locali, tutte diverse tra loro, fatte con dei timbri a mano dai bambini; quindi la logica della serialità ma anche dell'unicità. Tutte queste piccole operazioni anche di piccola economia, servono da una parte ad avere un gancio e una credibilità sullo strato sociale del posto, ma anche per far capire che non è soltanto una estetizzazione.

Questo diciamo è la parte più importante per noi: non dare l'idea che lì vogliamo andare a rendere bello un quartiere che invece non è. Perché poi è sempre così: non appena tu stai rendendo più bello un quartiere è come se gli stessi dicendo in qualche modo che prima non lo era. E quindi chi magari non aveva questa percezione comincia ad averla e noi abbiamo avuto anche questo genere di feedback. Per me un giorno è stato spiazzante ma molto costruttivo il dialogo con una persona di lì che mi ha detto: Sai cosa? Adesso mi sento nelle favelas! Il che mi ha distrutto, lacerato l'anima ma da un certo punto di vista lui aveva assolutamente ragione. Nel senso che ormai anche nel nostro luogo comune la favelas è quel posto in cui ci sono operazioni artistiche che migliorano e fanno questi murali. Per cui fin quando non c'erano i murali alla fine era un quartiere povero e ok, ora che ci sono i murali hai la percezione che, essendo stato riqualificato, vuol dire che è un quartiere povero. Quindi bisogna stare molto attenti a questo genere di percezione che giustamente possono avere le persone.

FABIO CIARAVELLA: *Certo, ho una profondissima fiducia in questa cosa.* Intanto per una considerazione: che il problema del disagio sociale è un problema molto più per chi si trova in una posizione di privilegio che per chi si trova nella posizione di disagio: già l'individuazione di un disagio, quindi tu crei una distanza tra te e l'altro e quindi il percorso dell'arte, l'opera d'arte dimostra: quanto profondamente una persona che vive in un contesto disagiato, che ha una difficoltà a reggere la complessità della vita e uno che è stato molto fortunato e che non ha queste complessità, di fatto di fronte ad un'opera d'arte possono provare lo stesso sentimento e questo elimina completamente lo stesso concetto di disagio, poiché lo mette in un secondo piano, la differenza sociale diventa in secondo piano.

Quindi un'opera d'arte all'interno di contesti disagiati permette a chi a volte si sente meno umano, perché la società gli impone di sentirsi meno umano, di ritornare a percepire sé stesso così come dovrebbe ogni giorno, al contrario di come noi percepiamo. Il patto è che gli artisti ne siano consapevoli di questa responsabilità; l'artista che arriva in un contesto disagiato che fa il fico perché dice di fare opere partecipative, va molto di moda la parola "politico dell'arte", con un contenuto politico

che però non si fa carico della complessità umana che va a risolvere, allora quello sta facendo un errore e lì anzi il divario si accresce, poiché quell'opera è a prevalente funzione di un mondo, che come dire, specula sul pietismo della diversità e invece il vero mandato di un certo tipo di opere d'arte è quello di esaltare la diversità come valore di confronto tra diverse persone, uomini e donne e non come tra diverse possibilità di stare bene in una società che ha tutte le sue difficoltà.

LUISA PERLO: Io a questo credo di averti già risposto nel senso che comunque, bo, ti fa vedere delle cose diverse. Cioè *tu non cambi il mondo, non risolvi i problemi del mondo, però devo dire che apri delle prospettive, fai succedere delle cose e le conseguenze tu non le puoi prevedere però secondo me ci sono.*

PAOLA MONASTEROLO: Credo che il miglioramento della vita dipenda da tanti fattori. Credo che ci sia spazio anche per progetti partecipativi e che sempre più le grandi istituzioni culturali hanno esigenze di arrivare ai cittadini e creare una cultura alla fruizione culturale, una curiosità nei confronti di quello che è il mondo culturale al quale l'arte appartiene e che faccia parte di uno sviluppo necessario di una popolazione che è sana.

Io credo che un lavoro artistico abbia come occasione quello di essere spesso una miccia, un qualcosa fuori dagli schemi, che può mobilitare, spostare l'attenzione con tempi rapidi a volte e quindi essere molto valida perché apre immaginari: lavora anche su una poesia spesso, perché sposta, porta altrove, spesso lo spostamento è fondamentale per poi poter lavorare attraverso altre pratiche. *Però se stiamo parlando del superamento di conflitti determinati dalle condizioni di vita complesse non ce l'ha l'arte questo onere secondo me, ce l'ha la politica, ce l'ha poi la scelta personale di uno singolo di come vivere la propria quotidianità, non caricherei un'operazione di una cosa che invece deve competere ad altri, ma penso che l'arte sia motore, sia attivatore di trasformazioni e poi c'è tutto un parterre di specialisti, da sociologi, urbanisti, architetti che lavorano con le comunità a lungo termine, ognuno apre il proprio personale contributo in uno sviluppo, in un miglioramento di comunità.*

ANNA HENRY: *Il miglioramento della vita non dipenderà da quell'intervento artistico.*

Di nuovo l'intervento artistico smuoverà le acque, ma non sarà quello che farà superare i conflitti. Anzi è probabile, possibile che in alcuni casi li farà emergere quei conflitti, però solo facendoli emergere quei conflitti si potranno superare. In altri casi cercherà quanto meno di far comunicare le parti avverse, questa è una sfida che ci poniamo ma non abbiamo assolutamente la pretesa di risolverli.

Uno dei problemi adesso, nelle aree di edilizia pubblica, è che i conflitti, i problemi, le criticità non emergono, rimangono chiuse all'interno delle case. Rispetto agli anni caldi dell'edilizia popolare, in cui i conflitti venivano fin troppo fuori, per strada, c'erano gli scontri fisici e quindi il disagio spesso rimanere nelle quattro mura. Noi cerchiamo di entrare in quelle quattro

mura, di conoscerli, di farli emergere e a quel punto di individuare, eventualmente supportarli ad individuare delle figure che possano aiutarli a superare quei disagi. La figura di qualcuno che accompagna l'artista come il pensatore urbano potrebbe essere di supporto anche in questo processo.

12. Crede che le pratiche artistiche, che portano un incremento al valore degli spazi urbani in cui si interviene, possano favorire la gentrificazione?

MAURO FILIPPI: Altro temone caldo, caldo, caldo. Sulla gentrificazione possiamo aprire temi. *Che ci sia certamente una connessione, quello non mi sento di dirti che possa non esserci e che addirittura alle volte possa essere veicolata, con questo specifico orientamento, obiettivo è altrettanto vero.* Io credo che ci sia stato un enorme misunderstanding dell'appropriazione di questo concetto, della connessione fra gentrificazione che ci deriva da esperienze estere che in Italia non è applicabile come è applicabile in contesti come Berlino, Amsterdam, ed altre città in cui veramente la gentrificazione è qualcosa di tangibile in modo molto forte.

Poi ci sono città e città. Per esempio Palermo come città molto resiliente da questo punto, è una città che ha tempi diversi di cambiamento. Parlare della stretta connessione tra street art e gentrificazione risulta abbastanza difficile, perché un cambiamento avviene in dieci anni e il fatto che un murale che al massimo può durare quattro anni possa veramente essere quel fatto che fa crescere economicamente il valore di un posto, mi sembra molto forzata come idea. Sicuramente può essere uno dei tasselli a complemento del fenomeno di gentrificazione, ma sicuramente non l'unico, su questo ci metto le mani abbondantemente sul fuoco! Dipende da città a città, da luogo a luogo. *In alcuni casi operazioni estremamente corpose ed anche estremamente mediatriche, possono avere delle ricadute anche abbastanza consistenti su possibilità di gentrificazione di un posto, ma in altri casi con interventi sporadici, di agopuntura piccoli, a meno che non siano collegati tra loro con un'idea di fondo poco chiara, credo che non possa essere determinante per la gentrificazione.*

Però da questo punto di vista c'è un progetto molto bello che hanno fatto a Catania, molto informale, di un collettivo che si chiama Res Publica Temporanea che proprio per evitare qualsiasi possibilità di essere cacciati, di favoreggiamento di gentrificazione in un quartiere a luci rosse, un quartiere popolare più problematico di Catania, si chiama San Berilio, in cui questo collettivo ha fatto questo progetto del tutto autonomo, senza finanziamenti in cui ha chiesto a tutti gli artisti di non lavorare sui muri degli edifici, ma di lavorare soltanto sulle porte, quindi su tutti gli elementi che si possono muovere, rimuovere o spostare. Questo nell'ottica di eventualmente poi nel momento in cui ci si dovesse rendere conto di poter essere cacciati di questa cosa, di poter rimuovere tutto e di avere una facilitazione nel poter evitare di essere collusi in questa logica.

FABIO CIARAVELLA: *Non certo le opere d'arte, ma un sistema complesso che ne trae profitto.*

In generale non sono contro l'idea che l'uso dell'arte per la rigenerazione sia anche un buon investimento per chi ad esempio lavora nel campo immobiliare o dei servizi. Non credo quindi che quando avviene una speculazione sia solo colpa di "avidissimi speculatori immobiliari". Certo si può fare impresa con limiti etici, o meno, ma non condanno chi lavora per fare soldi e fa del meglio per farli.

Ritengo che quando avviene una gentrificazione a seguito di un processo artistico che ha riattivato un luogo/ quartiere / città sia principalmente responsabilità delle amministrazioni pubbliche che non sono pronte a fissare limiti, a proporzionare l'inevitabile ondata di interessi economici con valori sociali e qualità urbane democratiche.

Se parliamo di fenomeni come quelli di NY con east Village, Brooklyn, Williamsburg, si tratta di storia dell'arte e della città. Ma ciò che mi stupisce è come gli amministratori non abbiano imparato niente o poco, e si trovino sempre in ritardo nel leggere processi di gentrificazione in corso.

LUISA PERLO: *Si certo, senz'altro. Senz'altro però di nuovo su un fondamentale equivoco, nel senso che la questione è più la dimensione, appunto, un po' quello di cui parlava Richard Florida, quest'idea della creazione appunto dei distretti, che poi anche lui si è pentito perché le ultime cose che scrive vanno in controtendenza su quello che ha scritto.*

Però questo è un fenomeno che c'è da sempre. Parliamo della New York di fine anni '60, le cose sono andate in quel modo. Insiediamento degli artisti, dei creativi, arrivo degli sviluppatori immobiliari, innalzamento dei prezzi di vendita e di affitto, gli artisti che emigrano e vanno in un altro quartiere. Ha più a che fare non tanto con la realizzazione di interventi artistici sporadici, puntuali, quanto rispetto, come dire..all'insediamento di un certo tipo di classi sociali in determinati contesti. È chiaro che un'alta concentrazione di studenti in un determinato quartiere fa salire gli affitti. Ovviamente dal punto di vista immobiliare crea cambiamento della popolazione, ma non crea una grossa mobilitazione sociale perché non c'è nessuno a cui interessa vendere gli appartamenti laddove li affitta a caro prezzo agli studenti. È chiaro che però una serie di quartieri, in una serie di situazioni, sono stati usati i creativi, non tanto gli artisti, come testa di ponte. Il libro di Giovanni Semi "Gentrification" costruisce un po' la storia della nozione "gentrificazione", come nasce ecc, però poi tutto...per tanto Semi ha detto: Ah però noi possiamo paragonarci alle grandi metropoli americane, evidentemente che no, però ad esempio Torino sta attraversando alcune criticità che sono proprie legate, più che non del progetto artistico, proprio di quella che Sant'Agata, che era un'economista della cultura che adesso non c'è più, chiamata "l'atmosfera creativa". Perché un luogo che non lo era, diventa attraente e quindi..però ci sono posti che nessuno vorrà gentrificare mai. Cioè, io sono sicura che tutti una serie di posti dove siamo andati a fare dei progetti, ma non verranno gentrificati mai! Perché questo non ha a che fare con i creativi,

ha a che fare con i luoghi.

Cioè la questione è: ci sono luoghi che si possono gentrificare e che verranno senz'altro gentrificati, altri che no, che mai! Ma tu immagina una gentrification di Scampia, non succederà. Adesso sto banalizzando, perché c'è un sacco di gente molto esperta di questi temi che da anni riflette su queste questioni, però senz'altro io direi che questo non riguarda il progetto partecipativo. Riguarda più che altro la dimensione dell'insediamento in determinati quartiere di un alto numero di lavoratori della conoscenza, piuttosto che creativi, che ovviamente costruiscono quella famosa atmosfera creativa che rende il quartiere appetibile e quindi interessante per gli sviluppatori immobiliari. Il problema è che per esempio adesso in Italia, il settore immobiliare è completamente fermo.

Parlare di gentrification funziona ma è una gentrification che impatta sulle nuove generazioni, sulle generazioni nuove italiane, sui migranti, quelli che negli anni '90 abitavano in centro e man mano sono stati spinti sempre più forti.

PAOLA MONASTEROLO: *Il fatto che la qualità di vita o che il valore immobiliare possa aumentare non è negativo a prescindere perché direttamente collegato a un percorso di gentrificazione; quelli sono percorsi politici, progettualità di una municipalità, contro la quale io posso essere contraria, però che possa aumentare il valore dell'ambiente in cui viviamo su tanti livelli e che possa anche essere quello credo che sia positivo.* Poi bisogna vedere come viene sfruttato, come viene recuperato e quindi è lì la questione anche di poter seguire le cose, essere consapevoli di dove ci si inserisce, quali sono i politici di una città, per non essere strumento di qualcuno, per non fare in modo che il cittadino sia strumento e strumentalizzato dall'artista per ottenere un proprio lavoro e che il lavoro dell'artista sia strumentalizzato da una politica che vuole ottenere. E' un insieme di scatole cinesi ma non per questo non si devono far le cose. Bisogna essere molto diretti e molto chiari su quello che si vuole ottenere e cosa interessa o non interessa.

ANNA HENRY: *Penso che sia un grosso rischio se soprattutto non sono pratiche partecipate.* Non penso che per la rigenerazione urbana abbia un senso, sia utile l'intervento dell'artista tout court in un'area pubblica. Andare a portare interventi, andare a portare l'opera in un'area degradata non fa sì che quel quartiere si rigeneri.

Lavorare insieme alla comunità, nella valorizzazione del territorio anche attraverso interventi artistici quello porta rigenerazione riducendo il rischio di gentrificazione. Il fenomeno che vede arrivare nuove famiglie interessate anche di gente diciamo più, con maggiori capacità economiche in aree degradate è appunto gentrification e non regeneration. Lavorare con la comunità, che si prende cura, che riconosca il valore dello spazio che abita, che riesca a valorizzarlo, che riesca a prendersene cura potrebbe ridurre il rischio che questa popolazione venga allontanata o si allontani se è protagonista di quelle pratiche.

Però è un tema molto delicato di cui ci interroghiamo costantemente e a cui bisogna porre un'attenzione enorme. Da questo punto di vista a noi facilita il lavoro all'interno di case atc, perché quegli spazi non potranno mai essere privatizzati. Da quel punto di vista anzi se quegli spazi, quei pochi alloggi riscattati attirano tipologie diverse di abitanti è positivo, se lo spazio pubblico attorno alle case viene vissuto da persone diverse è positivo ma le abitazioni rimangono ad abitazioni pubbliche, quindi da quel punto di vista noi siamo facilitati. Al di fuori mi spaventa molto.

13. Crede che in Italia esistano sufficienti programmi di formazione, pensati sia come percorsi accademici che come opportunità per fare pratica in questo settore?

MAURO FILIPPI: *No, sicuramente si potrebbe fare di più. La cosa che noto che è assolutamente positiva è che negli ultimi anni c'è stato un interesse molto molto forte da questo punto di vista e anzi sono emerse tantissime occasioni di formazione.*

Non so se hai seguito Oculus di Inward. Inward è un osservatorio di arte urbana nazionale che ha sede a Napoli. Non mi piace molto il loro approccio, devo essere sincero, ma io non sono uno di quelli che visto che non mi piace una cosa non ne parlo, ne parlo tranquillamente. Hanno fatto una scuola che, per carità, per tanti aspetti anche criticabile, però per altri interessante, in cui facevano formazione ai cosiddetti curatori urbani, quindi curatori diciamo di arte urbana. Lì dipende molto dalla sensibilità che hanno i formatori rispetto a queste tematiche. Quello che ho notato molto spesso è che c'è stata molta poca consapevolezza degli effetti di questo genere di operazioni. Anzi si fanno con uno spirito del tutto diverso, poi non ha l'effetto che in verità si può ottenere. Quando dici: fare qualcosa per il quartiere ma che alle volte si tramuta in qualcosa esattamente contro quel quartiere.

Se noi a Borgo Vecchio, avessimo fatto una campagna mediatica molto forte su quei murali, avremmo generato un fenomeno con un impatto negativo di ricaduta sul territorio. Perché non è un territorio che ha una vocazione e una preparazione a ricevere un flusso turistico di massa e anche una condizione locale culturale che prevede che l'estraneo, quindi qualcuno che non abita lì, sia visto sempre un po' con gli occhi di spia. Facendo tante operazioni anche di lavoro poco legali, poco ufficiali, c'è sempre questa ansia che giustamente qualcuno possa poi cambiare questa situazione, e quindi questa di autogestione virtuale che il quartiere si è creata. Se noi da un giorno all'altro avessimo portato masse di persone là a guardare queste cose, sarebbe stato sicuramente molto lesivo.

E' chiaro che un nostro obiettivo, anche con queste opere, era quello di far aprire il territorio al resto della città prima e anche al resto del mondo perché purtroppo è un territorio in cui i palermitani stessi non entrerebbero mai per niente al mondo

anche se magari può essere utile in termini di connessione da un posto all'altro della città. Ci si potrebbe arrivare molto prima passando da Borgo Vecchio, ma nessuno lo fa proprio perché c'è questa aurea di chiusura, di ghetto, che loro per primi si sono costruiti e che tendono anche a proteggere, giustamente, per una serie di condizioni favorevoli e che noi ovviamente stiamo cercando di cambiare ma seguendo le dinamiche e i tempi giusti e corretti, che sono quelli non di un cambiamento da un giorno all'altro che rischia di distruggere. È come quando si passa da caldo a freddo subito, si spaccano le cose! Se invece lo si fa rispettando i tempi giusti, si riesce anche ad avere un ritorno molto più utile alla società stessa e si spera un cambiamento anche culturale.

Ad esempio, un nuovo micro fenomeno di turismo alternativo effettivamente si è generato. E noi abbiamo visto per esempio che anche alcune piccole botteghe, che erano aperte praticamente per i locali, hanno cominciato a mettere le cose fuori, per anche attivare questo genere di business. A noi fa molto piacere proprio perché è una cosa graduale, se non c'è gradualità si rischia di sortire l'effetto opposto rispetto a quello sperato.

FABIO CIARAVELLA: *Assolutamente no. L'Italia non ha inglobato nei percorsi di formazione istituzionale quasi per niente tutta l'arte contemporanea e con questa anche percorsi in cui l'arte di impegna su temi sociali e politici (cosa che non coincide con l'arte che usa processi partecipativi come istanza poetica).*

E' un tema complesso che interessa tutti gli ordini dell'istruzione pubblica dalle scuole materne alle università.

Lo hanno capito bene le costellazioni di accademie private, più o meno credibili, che traggono proprio da questo buco formativo gran parte della loro ricchezza e successo.

Non ci sono anche molte occasioni per inserire insegnamenti adeguati e quando capita di trovare studenti pronti è perché i docenti di altre materie sentono l'obbligo morale di introdurre i propri allievi alla cultura ed ai linguaggi del contemporaneo. Con il modulo che tengo all'università di Firenze, Innovazione Sociale e Arte Pubblica, interno al master Futuro Vegetale, siamo riusciti ad avviare questo discorso e devo ammettere che mi ritrovo spesso a sentire dagli allievi del master osservazioni entusiaste su come alcuni dei processi d'arte a loro sconosciuti siano in grado di aprire strade, proporre soluzioni nuove a settori molto diversi.

È un paradosso. In Italia penso che la dimensione pubblica dell'arte sia la vera forza del nostro patrimonio. Nei secoli, secondo le diversità di significato che il termine pubblico ha assunto, le grandi opere hanno influenzato le città, simboleggiato politiche, segnato periodi storici.

Non imparare l'arte e la sua forza di svelare le verità di un tempo trovo sia una delle cause delle difficoltà che gli italiani dimostrano nel capire il mondo dove vivono, le loro città, per rifiutare l'imbarbarimento che stiamo subendo negli ultimi anni.

LUISA PERLO: *Esistono alcuni. Percorsi accademici poca roba, però qualcosa esiste. Tra l'altro dove ci sono è tutta un'iniziativa molto legata ai soggetti che insegnano in un determinato contesto.*

Certo che se fai Naba, ce l'hai. Però Naba è un'accademia comunque privata, poi c'è Marco Scrutini che dirige quindi è una delle istituzioni che ha fatto più attenzione a questo genere di pratiche. Comunque no, lì ha più a che fare con il problema più generale della formazione artistica in questo paese di quella pubblica che riversa anche in condizioni drammatiche, non solo per le pratiche partecipative ma in senso...e sembra che la situazione di invece di migliorare stia peggiorando, non detto da me ma detto da chi ci insegna o chi frequenta.

PAOLA MONASTEROLO: *Io mi sono formata a Venezia, allo IUAV, anni fa quando il percorso era molto stile americano e prevedeva laboratori con artisti di fama internazionale per trimestri. Non era un lavoro sull'arte pubblica, relazionale, site specific però era un bel percorso di studi che insegnava il mestiere dell'artista. Che mi risulta non ce ne sono altri con quelle caratteristiche in Italia.* Poi sono arrivata a Torino. Torino è una città che ha una grande attenzione a questo genere di pratiche, avendo magari le a.titolo che sono queste curatrici che promuovono questo genere di arte, quindi comunque percorsi performativi per giovani se ne sono stati realizzati, come: situa.to al quale io avevo partecipato ed era proprio progetto con la comunità e con lo spazio urbano e loro hanno lavorato in quest'ottica.

Secondo invece è una cosa su cui si sta discutendo. L'approccio artistico è utile anche per settori che non sono prettamente artistici. Inserire all'interno di un percorso come quello di Architettura, che poi ci si potrebbe spingere molto oltre secondo me, molto più lontano. Però inserire dei percorsi di produzione artistica, con delle metodologie che utilizza l'arte farebbe molto bene anche ad altri per percorsi formativi. Detto ciò, io non credo che l'Accademia prepari a questo genere di arte e invece forse inserirei qualcosa nel percorso accademico, però ne sono molto esterna quindi potrei sbagliarmi.

Ho conosciuto una docente dell'accademia di Napoli che presentava il percorso laboratoriale semestrale del corso di 120 alunni di Napoli che era molto legato alla comunità, al lavoro sul quartiere nel cuore di Napoli, quartieri spagnoli. Quindi magari ci sono dei singoli docenti che hanno una sensibilità, ma *non mi sembra che ci sia una didattica che prepara quel genere di lavoro e che sia destinato molto alla sensibilità personale, alla capacità di entrare in dialogo*, e ha pochi cenni di storia dell'arte dagli anni '70 ad oggi. Si potrebbe fare molto di più.

ANNA HENRY: *Per quanto riguarda il Politecnico di Torino, l'arte era qualcosa id molto lontano negli anni in cui l'ho fatta io. Quindi fine 90 inizio 2000 non erano considerate queste esperienze qua. Non mi sembra ci siano programmi formativi adesso che vadano in questa direzione per quanto ne so. Appunto mi risulta che proprio quest'anno si stia attivando una collaborazione tra facoltà di Architettura e Accademia di belle arti, ma non ho ancora avuto alcuna informazione diretta. Penso che*



all'estero ci siano e penso che le prime volte in cui ho conosciuto questo tipo di approccio è stato in Francia. E quindi a Torino, Trieste in territori in cui lavoriamo non mi sembra ci sia nulla di specifico.

Quello che secondo me bisognerebbe riuscire ad evitare è che diventi un po' una moda, nel senso che è una cosa seria, non si improvvisa. Mentre adesso in alcuni casi viene utilizzato nei progetti e in altro l'approccio partecipativo quando in realtà non è l'approccio che viene utilizzato per cui rimangono termini. Ma così come anche nella progettazione in ambito urbano, quando diventa una moda c'è il rischio che venga mal interpretata, portata avanti male e quindi che perda anche il suo valore perché smette di essere riconosciuta come pratica. E questo adesso per la mia esperienza nell'ultimo periodo è un rischio che già sta avvenendo, è un rischio alto.

CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

Come abbiamo visto la partecipazione non esiste da sé ma è strettamente legata al concetto di democrazia, poiché conferisce al cittadino la possibilità di prendere una posizione rispetto alla formulazione di un accordo attorno alla trasformazione fisica di uno spazio. Tale spazio abbiamo detto essere essenzialmente lo spazio pubblico. La mia indagine ruota attorno all'idea che l'arte rappresenti un dispositivo di democrazia spaziale.

Oggi i progetti di arte negli spazi pubblici sono molteplici, come molteplici sono gli attori che vengono coinvolti per la loro realizzazione. I vari soggetti che partecipano all'interno di processi decisionali hanno competenze differenti: le istituzioni come i comuni, le province, le regioni e se necessario anche le agenzie funzionali, gruppi organizzati come associazioni culturali, ambientali, sportive, ricreative e cittadini comuni non organizzati. La variazione delle competenze e degli interessi di tali soggetti permette di operare scelte strategiche e contribuire all'accrescimento del capitale sociale. Lo studio della partecipazione, dei suoi approcci di ascolto e coinvolgimento del territorio, della città, degli spazi pubblici e del percorso dell'arte pubblica assieme all'analisi dei casi empirici mi ha permesso di riflettere sul concetto di *abitare*¹. Dai casi che ho osservato e dalla riflessione che ne è seguita si può affermare infatti che l'arte permetta di "abitare gli

spazi pubblici".

Abitare gli spazi pubblici attraverso l'arte vuol dire conferire ad essi un *carattere emozionale* che riconduce ad un *sentimento di appartenenza* come quello che generalmente si prova rispetto casa propria. È il sentimento di appartenenza ad uno spazio pubblico che stimola la costruzione della volontà di riappropriarsene. Ecco che, nei casi osservati, costruire la *riappropriazione ad uno spazio pubblico* attraverso l'arte vuol dire allora edificare la sua fruizione nella sua *dimensione intima* servendosi di linguaggi sensibili. L'edificazione della dimensione intima dello spazio pubblico implica il suo abitare. Per quanto possa sembrare un'espressione ossimorica, peraltro, oggi il concetto di "casa come spazio pubblico" rientra all'interno delle politiche locali che hanno come obiettivo quello di promuovere attività e coesione sociale. Non è un caso infatti che oggi all'interno di molti quartieri delle città italiane, tra cui Torino, Roma e Bologna, siano nate le *Case di quartiere*, chiamate anche Spazi di Comunità, che rappresentano dei luoghi pubblici volti all'attivazione e allo sviluppo della collettività. L'obiettivo delle Case di quartiere è quello di potenziare l'auto-organizzazione dei cittadini per risolvere difficoltà quotidiane e sperimentare nuove forme dell'abitare. All'interno di tali spazi si sperimentano programmi specifici che includono attività, laboratori e corsi

gratuiti, concerti, giornate di giochi, letture e pranzi condivisi. Sulla base di tali considerazioni, mi pare opportuno riflettere su alcuni punti che considero cruciali all'interno di processi partecipativi che utilizzano l'arte come dispositivo di democrazia spaziale. È sempre possibile che l'arte riesca a trasformare gli spazi pubblici fino a farli abitare e far rinascere la voglia di stare in uno spazio? Esistono delle scale che identificano dei gradi di riappropriazione degli spazi in funzione del tempo che si trascorre al proprio interno o in funzione del rapporto che si instaura tra l'artista e il pubblico, tra l'artista e lo spazio? Qual è il rapporto tra l'architetto e lo spazio e tra l'architetto e il pubblico? Qual è il suo ruolo all'interno di tali processi? È possibile definire il *progetto dei processi di democratizzazione dello spazio attraverso l'arte*?

I casi studio presi in esame trattano di progetti che si sono occupati di trasformare lo spazio pubblico attraverso l'arte, consentendo alle persone di sostare in quello spazio per un lasso di tempo più o meno prolungato. Quanto questi spazi siano stati abitati è da valutare.

Nel caso del progetto **LaRU 2017**, le azioni proposte dagli artisti non hanno tutte contribuito alla trasformazione dello spazio, quanto alla ridefinizione del tessuto sociale. Le opere di Isabella Pers, Ve-

ronika Krenn Michele Tajariol e Davide Bevilacqua ad esempio hanno raccontato la storia dei quartieri coinvolgendo i cittadini nella realizzazione dell'opera ma non nella loro ideazione, utilizzando un linguaggio artistico che poco ha mirato alla trasformazione dello spazio pubblico. I linguaggi scelti hanno interessato la creazione di installazioni, happening all'interno di un bar, produzione di un libro/guida, allontanandosi dal concetto di democratizzazione dello spazio e abitazione dello stesso. Solamente i progetti di Rok Bogotaj e Lara Trevisan hanno considerato la dimensione spaziale dell'intervento. Nel caso del progetto di Rok Bogotaj, nonostante il dialogo con gli abitanti sia stato minimo e l'atto concreto di realizzazione dell'opera sia stato frutto del solo lavoro dell'artista, essa è stata esito di una rilettura delle esigenze degli abitanti, tradotta in una installazione temporanea all'interno dei giardini di alcuni condomini; Lara Trevisan invece, ha scelto di raccogliere foto e storie delle persone che abitano il quartiere fissandole all'interno dello spazio oggetto dell'azione. Nonostante tali azioni abbiano condotto le persone a sostare e non ad abitare tali spazi, sicuramente hanno il merito di aver provato a ricostruire dei legami tra lo spazio e la sua storia e tra quest'ultima e gli abitanti. Nel progetto LaRU dunque si è provato a rispondere ad una esigenza di tipo sociale più che di riappropriazione spaziale. Il gra-

do di riappropriazione dello spazio è stato minimo rispetto al potenziale che avrebbe potuto avere se solamente tali azioni avessero tenuto conto della quarta dimensione dell'arte, ovvero la sua fruizione. Ma qual è stato il ruolo degli architetti all'interno di tale processo? Oltre ad aver definito il progetto, essi hanno accompagnato alla scoperta delle singolarità dei territori, gestito e coordinato le varie fasi del programma, come il diagnostico urbano, le residenze d'artista e il cultural Hackathon, permettendo il dialogo tra i soggetti coinvolti, l'artista e gli abitanti e la costruzione di un nuovo glossario della riqualificazione urbana.

Il progetto **Rambla Papireto** porta con sé il vantaggio di aver costruito un continuo dialogo tra lo spazio di interesse e l'arte nella fase laboratoriale del progetto. Il merito di ciò potrebbe ricadere sulla conformazione fisica dello spazio, sulle capacità dei progettisti di ascoltare la dimensione spaziale, sugli artisti che hanno saputo cogliere il tratto sensibile delle vie del quartiere Danisinni o sugli abitanti che hanno accolto tale intervento aprendosi alle possibilità di rinascita del proprio quartiere attraverso l'arte. È assolutamente certo che tale spazio è ed è stato abitato. Le azioni condotte all'interno dello spazio sono state tutte mirate alla sua riqualificazione e alla tessitura di un legame tra lo

spazio e gli abitanti e tra quest'ultimi e l'arte. In pochi giorni dall'inizio dell'intervento, bambini, ragazzi e adulti hanno messo in discussione il sentimento di appartenenza provato fino a quel momento impegnandosi nel costruire la loro riappropriazione dello spazio. Nonostante i bambini vivessero le strade di Danisinni ancor prima di tale intervento, credo che oggi essi lo facciano in maniera più consapevole ed intima. Nella fase di residenza d'artista, i progetti di Anne Marie Sampaio, Alessia Travaglini, Laura Lafon & Esteban Gonzales, Lemonot-Sabrina Morreale&Lorenzo Perri, Ne/Pa -Paola Ristoldo e Dafne Paguro hanno invece puntato nel ricostruire un rapporto tra gli abitanti di Danisinni e la storia del quartiere. Gli artisti infatti, si sono concentrati nel raccontare delle storie attraverso mezzi e linguaggi differenti, tralasciando la dimensione spaziale del progetto. Ma qual è stato il ruolo degli architetti in tale intervento? In questo caso il loro ruolo è stato trasversale ma non per questo meno incisivo. Gli architetti si sono occupati di definire la campagna di crowdfunding e di guidare il progetto di comunicazione e per fare ciò hanno coinvolto gli studenti dell'Accademia delle Belle Arti, insegnando loro come procedere. Ciò conferma l'idea che oggi l'architetto si avvale di nuove competenze ricoprendo ruoli singolari che contribuiscono a costruire il suo nuovo bagaglio culturale e sociale.

Il progetto **Par Coii Bsogna Semnà** è invece quello che più ha coordinato in maniera strategica le varie componenti. Frassineto Po è un comune di circa 1400 abitanti e nonostante rappresenti una piccola realtà è riuscito nel suo intento di tessitura sociale e trasformazione spaziale, gestendo in modo condiviso le risorse del territorio. Il coinvolgimento di artisti internazionali e il loro dialogo con gli artisti locali e gli abitanti rappresenta uno dei tanti vantaggi di questo progetto. La loro collaborazione ha infatti risposto bene ad una delle problematiche che oggi si riscontra all'interno dell'arte pubblica ovvero sul solo conferimento del diritto ad un artista esterno di essere portavoce di una realtà che non gli appartiene. Affianco a tale vantaggio se ne sommano molti altri, tra cui la possibilità degli abitanti di scegliere l'opera da realizzare nello spazio pubblico che si è rivelata essere un monumento all'interno della piazza principale del comune. L'arte è stata in questo caso un forte dispositivo di democrazia spaziale ed ha significato il riconoscimento, da parte delle istituzioni, delle capacità decisionali degli abitanti e la consapevolezza di questi ultimi del loro "diritto alla città". Il progetto Par Coii Bsogna Semnà non solo ha ricucito l'identità sociale del territorio ma ha anche sollecitato la riappropriazione dello spazio che ha avuto un'evoluzione durante tutto il processo. In tale progetto l'arte ha saputo rispondere al

concetto di fruizione e sposarsi con la dimensione spaziale. La piazza di Frassineto Po è oggi abitata e vissuta come parco giochi e luogo di ritrovo, diventando uno spazio umanizzante e socializzante.

Cantiere Barca rappresenta invece il progetto che più ha consentito allo spazio di essere promotore dell'arte e non viceversa puntando sul senso di appartenenza e riappropriazione. Le azioni artistiche si sono generate infatti in risposta alle esigenze dello spazio. In esso era chiaro che tipo di intervento dovesse essere attuato poiché i soggetti coinvolti hanno subito manifestato l'interesse nel *costruire* il loro cantiere. Dal concetto di costruire il cantiere ne deriva l'appartenenza ad esso. Il progetto si è evoluto attraverso momenti di convivialità che non rappresentano l'opera d'arte in sé quanto la cornice entro cui si è manifestata l'operazione. Il collettivo artistico di architetti Raumlabor ha collaborato con gli abitanti del quartiere e realizzato arredi urbani di cui lo spazio aveva bisogno. Ed è in quest'azione che ricade la grandiosità del progetto Cantiere Barca, poiché l'arte non ha dettato la fruizione e la funzione che avrebbe dovuto avere lo spazio ma lo ha accompagnato nella sua definizione. È infatti nella sua definizione che gli abitanti si sono riappropriati di esso, abitando e creando contemporaneamente l'opera d'arte. Costruire ed abitare il Cantiere Barca

ha significato la nascita di nuovi significati legati al concetto di democratizzazione dello spazio pubblico sfruttando azioni creative e nonostante tale progetto non abbia avuto continuità, arrestandosi dopo pochi anni, rappresenta un buon esempio di tessitura tra spazio pubblico ed arte e tra spazio pubblico ed abitanti. In tale progetto il ruolo degli architetti è stato fondamentale poiché essi hanno permesso ad uno spazio muto di manifestarsi. Gli architetti, affiancati da figure professionali come curatori artistici e sociologi, si sono occupati di coinvolgere gli abitanti e supportare l'evoluzione del progetto rispondendo ai desideri dello spazio e degli abitanti.

La peculiarità del progetto **Giardini Venerdì** risiede nelle azioni che hanno condotto alla formulazione del progetto. Attraverso le "Indagini sui non abitanti" infatti, gli abitanti stessi hanno potuto esporre le loro preoccupazioni e i loro desideri circa il futuro di Serra Venerdì. Il progetto ha risposto a tale richiesta attraverso azioni di cura del verde ed interventi di street art. Oggi la creazione di orti comuni è una pratica che viene sfruttata per impegnare le comunità in azioni collettive che incrementano la coesione sociale. Tale azione all'interno del progetto ha significato il coinvolgimento di abitanti di ogni età, facendo collaborare insegnanti, genitori e bambini all'interno dello spazio pubblico. Nella fase di cre-

azione del giardino i bambini sono stati i veri protagonisti e ciò rappresenta un altro aspetto innovativo del progetto. Ciò perché includere i bambini all'interno di processi di tale calibro significa non solo attuare una totale condivisione del progetto a tutti i soggetti ma anche riconoscere le capacità dei più piccoli di contribuire nella trasformazione di uno spazio anche di loro interesse. Il coinvolgimento dei bambini ha dunque comportato un incremento del loro potenziale e di fiducia da parte delle istituzioni. Per quanto concerne la riappropriazione dello spazio pubblico, essa è dipesa dal rapporto diretto che si è instaurato tra lo spazio e gli abitanti. Gli architetti coinvolti invece, oltre ad essere i progettisti, si sono impegnati nella costruzione delle relazioni tra lo spazio e i soggetti coinvolti, nella fase di definizione del tipo di opera murale da realizzare.

Infine vorrei soffermarmi sull'attenzione rivolta alla *dimensione umana* che si intravede nei progetti sopra citati. Essi nascono e si sviluppano seguendo dinamiche di quartiere e bisogni manifestati dalle *persone*. Ciò conferma che oggi i processi partecipativi sorgono dal basso e che grazie al ruolo svolto dell'architetto si può mirare all'obiettivo di far abitare gli spazi pubblici.

COME ESSERE ARCHITETTO DEI E NEI PROCESSI DI DEMOCRATIZZAZIONE DELLO SPAZIO

Prima di illustrare il progetto dei processi di democratizzazione dello spazio attraverso l'arte vorrei approfondire il *ruolo che oggi ricopre l'architetto all'interno di processi partecipativi che mirano allo sviluppo sociale ed economico della società*. In una situazione in cui la ridefinizione del tessuto sociale e la riqualificazione degli spazi sono viste come urgenti, il ruolo e le competenze dell'architetto risultano essenziali per definire uno slancio nelle dinamiche di trasformazione delle città. Il velo "sociale" di cui si ricopre l'architetto oggi è senza dubbio un carattere emergente della professione². Egli infatti si impegna nello sviluppare capacità di lettura di aspetti sociali dei territori, cercando di comprendere i reali bisogni delle popolazioni. L'architetto, nel promuovere un progetto di riqualificazione urbana che include lo strumento dell'arte come dispositivo di democrazia spaziale, deve tenere conto di numerosi aspetti che superano la semplice progettazione e si inseriscono all'interno di un ciclo di *creazione di valore* attorno al processo. Alla multifunzionalità e alla multi stratificazione del territorio coincide una multi stratificazione dell'architettura, dell'arte e dell'abitare. A ciò si somma la multidisciplinarietà a

cui l'architetto attinge, costruendo allo stesso tempo il suo bagaglio di competenze. Nell'attingere alla multidisciplinarietà egli ha il compito di gestire le varie competenze e convogliarle in un unico lavoro di gruppo. L'architetto dunque, oltre a ricoprire il ruolo di progettista, si veste da mediatore, coordinatore, facilitatore, costruttore di relazioni, insegnante, risolutore di difficoltà legate ai differenti bisogni degli abitanti e dello spazio che variano in ogni contesto territoriale. Ma ciò non vuol dire che egli non abbia più un ruolo specifico ma che non rappresenta solamente il mero progettista del progetto. L'architetto diviene allora *progettista del processo e nel processo* con tutta la sua complessità, assumendo delle nuove responsabilità che gli conferiscono maggiore potere nella creazione di valore. Egli, impegnato in processi partecipativi di democratizzazione spaziale, ha dunque il compito di *analizzare, individuare, tradurre, rivelare, mobilitare, comporre, decomporre ed esplorare le singolarità dei territori*. Ciò non significa che se l'architetto analizza, rivela e coordina sia un osservatore esterno che abbia il ruolo di giudicare dall'alto il lavoro degli altri operatori, ma che è fondamentale che egli segua attraverso tali azioni la produzione di nuovi modelli di crescita e plasmì il suo approccio in base al contesto di interesse. L'architetto allora si trova in una duplice posizione: fuori dal processo ma sensibilmente dentro e den-

tro al processo perché uno degli operatori di esso. Poiché i processi di cui ci occupiamo includono l'arte come dispositivo di trasformazione, sarebbe opportuno che l'architetto incrementasse le proprie competenze in merito all'utilizzo dell'arte pubblica in risposta ad esigenze di natura sociale, economica ed abitativa. In altri termini sarebbe utile che egli approfondisse la sua conoscenza estetica³. Oggi in Italia esistono pochi programmi di formazione che rispondono a tali requisiti e i pochi che esistono non rientrano nelle conoscenze di molti architetti che lavorano in tale settore. In linea generale mancano sufficienti percorsi accademici per fare pratica in questo settore che non rientrino all'interno di studi privati. Mentre sono in crescita la nascita di osservatori urbani e associazioni che si occupano di progetti di arte pubblica sul territorio, l'insegnamento della dimensione pubblica dell'arte è quasi assente all'interno delle scuole pubbliche e ciò costituisce una forte carenza formativa. Dalle interviste sottoposte agli osservatori privilegiati emerge tale supposizione:

"No, sicuramente si potrebbe fare di più. La cosa che noto, che è assolutamente positiva, è che negli ultimi anni c'è stato un interesse molto molto forte da questo punto di vista e anzi sono emerse tantissime occasioni di formazione. Non so se hai seguito Oculus di Inward, Inward è un osservatorio

di arte urbana nazionale che ha sede a Napoli. Non mi piace molto il loro approccio, devo essere sincero, ma io non sono uno di quelli che visto che non mi piace una cosa non ne parlo, ne parlo tranquillamente. Hanno fatto una scuola che per carità, per tanti aspetti anche criticabile, però per altri interessante, in cui facevano formazione ai cosiddetti curatori urbani, quindi curatori diciamo di arte urbana e lì dipende molto dalla sensibilità che hanno i formatori rispetto a queste tematiche, perché quello che ho notato molto spesso è che c'è stata molta poca consapevolezza degli effetti di questo genere di operazioni. Anzi si fanno con uno spirito del tutto diverso, poi non ha l'effetto che in verità si può ottenere. Quando dici: fare qualcosa per il quartiere ma che alle volte si tramuta in qualcosa esattamente contro quel quartiere" (Mauro Filippi, PUSH.)

"Assolutamente no. L'Italia non ha inglobato nei percorsi di formazione istituzionale quasi per niente tutta l'arte contemporanea e con questa anche percorsi in cui l'arte di impegna su temi sociali e politici (cosa che non coincide con l'arte che usa processi partecipativi come istanza poetica). È un tema complesso che interessa tutti gli ordini dell'istruzione pubblica dalle scuole materne alle università. Lo hanno capito bene le costellazioni di accademie private, più o meno credibili, che traggono

proprio da questo buco formativo gran parte della loro ricchezza e successo.

Non ci sono anche molte occasioni per inserire insegnamenti adeguati e quando capita di trovare studenti pronti è perché i docenti di altre materie sentono l'obbligo morale di introdurre i propri allievi alla cultura ed ai linguaggi del contemporaneo. Con il modulo che tengo all'università di Firenze, Innovazione Sociale e Arte Pubblica, interno al master Futuro Vegetale, siamo riusciti ad avviare questo discorso e devo ammettere che mi ritrovo spesso a sentire dagli allievi del master osservazioni entusiaste su come alcuni dei processi d'arte a loro sconosciuti siano in grado di aprire strade, proporre soluzioni nuove a settori molto diversi. È un paradosso. In Italia penso che la dimensione pubblica dell'arte sia la vera forza del nostro patrimonio. Nei secoli, secondo le diversità di significato che il termine pubblico ha assunto, le grandi opere hanno influenzato le città, simboleggiato politiche, segnato periodi storici. Non imparare l'arte e la sua forza di svelare le verità di un tempo trovo sia una delle cause delle difficoltà che gli italiani dimostrano nel capire il mondo dove vivono, le loro città, per rifiutare l'imbarbarimento che stiamo subendo negli ultimi anni" (Fabio Ciaravella, AoS)

"Esistono alcuni. Percorsi accademici poca roba,

però qualcosa esiste. Tra l'altro dove ci sono è tutta un'iniziativa molto legata ai soggetti che insegnano in un determinato contesto. Certo che se fai Naba, ce l'hai. Però Naba è un'accademia comunque privata. Poi c'è Marco Scrutini che dirige quindi è una delle istituzioni che ha fatto più attenzione a questo genere di pratiche. Comunque no, lì ha più a che fare con il problema più generale della formazione artistica in questo paese di quella pubblica che riversa anche in condizioni drammatiche, non solo per le pratiche partecipative ma in senso...e sembra che la situazione di invece di migliorare stia peggiorando, non detto da me ma detto da chi ci insegna o chi frequenta" (Luisa Perlo, a.titolo)

"Io mi sono formata a Venezia, allo IUAV, anni fa quando il percorso era molto stile americano e prevedeva laboratori con artisti di fama internazionale per trimestri, non era un lavoro sull'arte pubblica, relazionale, site specific però era un bel percorso di studi che insegnava il mestiere dell'artista. Che mi risulta non ce ne sono altri con quelle caratteristiche in Italia. Poi sono arrivata a Torino, Torino è una città che ha una grande attenzione a questo genere di pratiche, avendo magari le a.titolo che sono queste curatrici che promuovono questo genere di arte quindi comunque percorsi performativi per giovani se ne sono stati realizzati come situa.to al

quale io avevo partecipato ed era proprio progetto con la comunità e con lo spazio urbano e loro hanno lavorato in quest'ottica. *Secondo me invece è una cosa su cui si sta discutendo, l'approccio artistico è utile anche per settori che non sono prettamente artistici. Inserire all'interno di un percorso come quello di Architettura, che poi ci si potrebbe spingere molto oltre secondo me, molto più lontano.* Però inserire dei percorsi di produzione artistica, con delle metodologie che utilizza l'arte farebbe molto bene anche ad altri per percorsi formativi. Detto ciò, io non credo che l'Accademia prepari a questo genere di arte e invece forse inserirei qualcosa nel percorso accademico però ne sono molto esterna quindi potrei sbagliarmi. Ho conosciuto una docente dell'accademia di Napoli che presentava il percorso laboratoriale semestrale del corso di 120 alunni di Napoli che era molto legato alla comunità, al lavoro sul quartiere nel cuore di Napoli, quartieri spagnoli, quindi magari ci sono dei singoli docenti che hanno una sensibilità ma non mi sembra che ci sia una didattica che prepara quel genere di lavoro e che sia destinato molto alla sensibilità personale, alla capacità di entrare in dialogo, e ha pochi cenni di storia dell'arte dagli anni '70 ad oggi. Si potrebbe fare molto di più" (Paola Monasterolo, artista)

"Per quanto riguarda il Politecnico di Torino, l'arte

era qualcosa di molto lontano negli anni in cui l'ho fatta io. Quindi, fine '90 inizio 2000, non erano considerate queste esperienze qua. Non mi sembra ci siano programmi formativi adesso, che vadano in questa direzione per quanto ne so. Appunto mi risulta che proprio quest'anno si stia attivando una collaborazione tra facoltà di Architettura e Accademia di belle arti ma non ho ancora avuto alcuna informazione diretta. Penso che all'estero ci siano e penso che le prime volte in cui ho conosciuto questo tipo di approccio è stato in Francia. Quindi a Torino e Trieste, in territori in cui lavoriamo, non mi sembra ci sia nulla di specifico. Quello che secondo me bisognerebbe riuscire ad evitare è che diventi un po' una moda, nel senso che è una cosa seria, non si improvvisa. Mentre adesso in alcuni casi viene utilizzato nei progetti e in altro l'approccio partecipativo quando in realtà non è l'approccio che viene utilizzato, per cui rimangono termini ma così come anche nella progettazione in ambito urbano, quando diventa una moda c'è il rischio che venga mal interpretata, portata avanti male e quindi che perda anche il suo valore perché smette di essere riconosciuta come pratica. E questo adesso per la mia esperienza nell'ultimo periodo è un rischio che già sta avvenendo, è un rischio alto" (Anna Henry, Kallipolis)

IL PROGETTO DEI PROCESSI DI DEMOCRATIZZAZIONE DELLO SPAZIO ATTRAVERSO L'ARTE

Per poter discutere le questioni che i processi di arte nello spazio pubblico pongono al progetto è opportuno tentare di individuarne le possibili fasi, desumendole da un confronto ragionato dei casi studio osservati. Piuttosto che ambire a definire un vero e proprio metodo di intervento si intende qui evidenziare i possibili ambiti di intervento del progetto stesso⁴.

Prima di illustrare le possibili fasi, è opportuno richiamare e riassumere in linea generale l'iter progettuale, seguito nei casi studio analizzati:

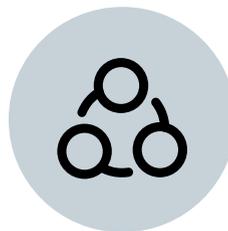
1. Analisi territoriale e sociale
2. Conoscenza locale e coinvolgimento comunità
3. Scelta degli artisti
4. Residenza d'artista o laboratorio artistico

1



Analisi territoriale e sociale

2



Conoscenza locale e coinvolgimento comunità

3



Scelta degli artisti

4



Residenza d'artista o laboratorio artistico



fase 1

DEFINIZIONE DEGLI OBIETTIVI
PROGRAMMAZIONE FASI

OBIETTIVI:

RIATTIVAZIONE spazio pubblico
PROMOZIONE inclusione sociale
RISCOPERTA nuovi modelli di
produzione culturale
UTILIZZO CONSAPEVOLE risorse del
territorio



■ RUOLO DELL'ARCHITETTO

PROGETTAZIONE MEDIANTE
L'ATTIVAZIONE

IPOPOTIZZARE AUTOSOSTENIBILITÀ PROGETTO

La prima fase di un processo di democratizzazione dello spazio attraverso l'arte si articola nella *definizione degli obiettivi* che si vogliono raggiungere e nella *programmazione delle fasi* da seguire. Tale step è fondamentale poiché sancisce l'*ordine del processo*. Abbiamo visto come azioni di questo genere non sono proposti solamente da architetti, infatti nei casi studio analizzati essi nascono da figure professionali differenti, come docenti universitari o curatori indipendenti che lavorano nel campo dell'arte pubblica.

Progettare mediante l'ATTIVAZIONE

Il *ruolo dell'architetto progettista* è quello di iniziatore, poiché apre la città ad un nuovo possibile cambiamento. Egli rappresenta l'artigiano del futuro delle città ed è in tale fase che comincia a creare le basi per il suo percorso empatico⁵ con lo spazio, le figure professionali con le quali collaborerà, gli abitanti e l'artista. Il compito dell'architetto è dunque quello di programmare delle azioni volte all'attivazione del processo, le quali possono variare in corso d'opera in funzione delle dinamiche e delle caratteristiche del luogo in cui si andrà ad intervenire.



fase 2

DEFINIZIONE DEL LUOGO DI INTERVENTO

OBIETTIVI:

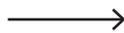
VALUTAZIONE capacità dello spazio

VERIFICA precondizioni necessarie

Strumenti:

Mappatura

La seconda fase del processo consiste nel *definire il luogo di intervento*. Le domande che mi pongo sono molteplici: in che modo un architetto decide di intervenire in un contesto piuttosto che in un altro? Perché tali azioni artistiche che si basano sulla partecipazione e il coinvolgimento degli abitanti si sviluppano nella maggior parte dei casi all'interno di territori che soffrono di disagio sociale, economico ed abitativo? Esistono territori che sono più predisposti ad accogliere questo genere di intervento? Per rispondere a tali quesiti vorrei riflettere su una considerazione sorta durante l'intervista con Luisa Perlo, curatrice di a.titolo e con cui mi trovo d'accordo. Esistono delle realtà che riescono a rispondere in maniera migliore a *sollecitazioni emotive* rispetto ad altre e ciò credo dipenda principalmente da tre elementi: la dimensione spaziale, la dimensione sociale e la dimensione economica del contesto di intervento. Intervenire all'interno di realtà in cui non esistono le giuste precondizioni per generare un



■ RUOLO DELL'ARCHITETTO

PROGETTAZIONE MEDIANTE LA MAPPATURA

cambiamento ha come conseguenza, nella maggior parte dei casi, la mancata continuità del processo. Ciò non vuol dire che determinati contesti non abbiano bisogno di questi tipi di intervento perché ad ogni modo si fanno portatori di un'esperienza. Il problema sorge quando, mancando tali precondizioni, il cambiamento non è più tangibile una volta superata la fase di creazione dell'opera.

Progettare mediante la MAPPATURA

All'interno di tale fase l'architetto può percorrere due strade: decidere di agire solamente in contesti meno sottoposti a rischio, oppure intervenire in contesti più sofferenti attraverso azioni puntuali e strategiche. Per fare ciò egli svolge attività di mappatura, sperimentando azioni che potrebbero essere: laboratori artistici, l'autocostruzione, la giocoleria e la cura di spazi comuni. Se il territorio risponde positivamente a tali azioni suscitando l'interesse degli abitanti e creando comunità consapevoli, allora si può decidere di costruire un processo che duri nel tempo.



fase 3

INDIVIDUZIONE DEGLI ATTORI

OBIETTIVI:

CREAZIONE rete di soggetti attivi

VALORIZZARE risorse locali

Strumenti:

Analisi stakeholders

La terza fase consiste nell'*individuare gli attori* da coinvolgere all'interno del processo attraverso le tecniche per l'ascolto. Gli attori o stakeholders rappresentano delle risorse sia professionali che materiali e sono: l'istituzione pubblica, le istituzioni scolastiche, le associazioni e figure come sociologi, urbanisti, cittadini locali ed artisti. L'analisi degli stakeholders consente di definire i ruoli strategici che ogni attore ricopre all'interno dell'intervento e permette di gestire i punti deboli del territorio con i suoi possibili cambiamenti.

Progettare mediante il COINVOLGIMENTO DEGLI ATTORI

Dopo aver analizzato gli attori da coinvolgere, all'architetto spetta il compito di gestire in maniera sinergica le varie competenze e farle convogliare in un unico lavoro di gruppo. Partendo dal presupposto che l'artista rientra all'interno degli attori por-

■ RUOLO DELL'ARCHITETTO

PROGETTAZIONE MEDIANTE

IL COINVOLGIMENTO DEGLI ATTORI

- Altre figure coinvolte:
Istituzioni scolastiche

tatori di interesse, mi sorge una domanda: perché se gli attori appartengono tutti al contesto locale, gli artisti che vengono coinvolti in tali processi sono spesso esterni? In che modo un artista esterno al contesto può avere interesse nel rispondere alle esigenze di un territorio che non gli appartiene? Tale domanda apre ad una delle problematiche che oggi si riconosce all'arte pubblica, ovvero quella di una mancata corrispondenza tra il luogo specifico e l'artista "mobile". Una possibile risposta potrebbe ricadere nella considerazione che gli artisti che intervengono all'interno di contesti a loro estranei, dispongono di una posta in gioco emozionale che si allontana dal carattere degli interessi degli altri attori coinvolti.



fase 4

SCELTA DEGLI ARTISTI

OBIETTIVI:

CONVOLGIMENTO artisti locali e internazionali

Strumenti:

Bando

Invito diretto

Dopo aver definito i possibili stakeholders, la fase quattro riguarda la *scelta dell'artista* da coinvolgere nell'azione. Essa può avvenire attraverso la definizione di un bando o tramite invito diretto. Rispetto i casi studio analizzati, la fase di scelta dell'artista è antecedente alla fase di ascolto del territorio. Ciò comporta che l'arrivo dell'artista nell'area di intervento non coincide con la fase di conoscenza e si traduce in una permanenza sul posto che varia da una a due settimane. Ma tale tempo è sufficiente per conoscere un territorio? Probabilmente se l'artista avesse maggiore tempo a disposizione per entrare in contatto con gli abitanti, saprebbe leggere in maniera più approfondita le esigenze del territorio ma non è certo che saprebbe soddisfarle. Ma se la fase di indagine non è ancora stata affrontata, come si può definire il profilo che un artista dovrebbe avere per rispondere a delle sollecitazioni



■ RUOLO DELL'ARCHITETTO

PROGETTAZIONE MEDIANTE

LA CONOSCENZA DELLO SPAZIO

■ Altre figure coinvolte:

Sociologi, figure istituzionali, curatori indipendenti, abitanti (GIURIA TECNICA)

specifiche di cui nemmeno i progettisti sono a conoscenza? Se il coinvolgimento dell'artista avvenisse prima della fase di conoscenza del territorio, ciò porterebbe ad un cambiamento nella direzione dell'intervento? Qual è la probabilità che tali artisti possano meglio soddisfare le esigenze degli abitanti? Ciò però non è prevedibile sia nel caso in cui la scelta dell'artista e il suo coinvolgimento avvenisse prima della fase di conoscenza, sia nel caso contrario. Tale questione apre ad una riflessione di notevole peso, la cui risposta potrebbe variare l'esito del processo. Un ulteriore problema ruota attorno alla provenienza degli artisti. Nei progetti analizzati tale scelta è ricaduta per la maggior parte dei casi su artisti esterni al contesto, tenendo in considerazione la probabilità che essi potessero non comprendere appieno le esigenze del territorio. Io ritengo che per quanto un artista locale possa conoscere in manie-

ra più approfondita il proprio territorio non è assicurato che sappia tradurlo con mezzi migliori. Dunque trovo interessante la collaborazione tra artisti locali ed internazionali avvenuta all'interno del progetto "Par Cooi bsogna semnà" poiché in tale modo si è provato a risolvere una delle problematiche che viene rimproverata all'arte pubblica. La collaborazione tra artisti provenienti da luoghi differenti porta alla nascita di uno scambio culturale che può generare cambiamenti significativi per lo spazio pubblico e le comunità.

Progettare mediante la CONOSCENZA DELLO SPAZIO

È fondamentale infine che nel momento di costruzione del bando, il progettista faccia molta attenzione allo spazio, per non ricadere nell'errore di rispettare solamente aspetti di natura sociale ed economica senza inseguire il concetto di riappropriazione a appartenenza. La dimensione spaziale è centrale all'interno di processi con tale carattere poiché è al suo interno che avviene l'incontro tra la dimensione partecipativa e quella artistica. La riappropriazione dello spazio da parte degli abitanti ha maggiore probabilità di manifestarsi se lo spazio stesso rappresenta una delle priorità per il progettista.



fase 5

CONOSCENZA DEL TERRITORIO

OBIETTIVI:

VALORIZZARE risorse locali

INCREMENTO fiducia artista

INCLUSIONE gruppi emarginati

Strumenti:

Animazione territoriale (o sociale), Ricerca - Azione Partecipata, Camminate di quartiere, Punti, Focus group, Brainstorming

La fase di *conoscenza del territorio* consente di entrare in contatto con le comunità attraverso l'utilizzo delle tecniche per l'ascolto. Tra le tecniche per l'ascolto rientrano: le interviste tradizionali, l'animazione territoriale, la ricerca-azione partecipata, le camminate di quartiere, la collocazione di sportelli che raccolgono le esigenze degli abitanti, il focus group e il brainstorming. Esse consentono di mettere in evidenza i punti deboli sui quali intervenire, i punti forti da rafforzare, le opportunità e le minacce di un territorio. In tale fase è opportuno che gli abitanti inizino ad avvicinarsi all'arte anche supponendo il coinvolgimento diretto dell'artista.



■ RUOLO DELL'ARCHITETTO

PROGETTAZIONE MEDIANTE LA MEDIAZIONE INTERDISCIPLINARE

■ Altre figure coinvolte:

Istituzioni scolastiche, associazioni, sociologi, abitanti e artisti

Progettare mediante la MEDIAZIONE INTERDISCIPLINARE

Poiché tale compito è spesso affidato a sociologi ed istituzioni scolastiche, il ruolo dell'architetto è quello di accompagnare la collaborazione tra le varie figure coinvolte per giungere ad un disegno completo del territorio in cui si andrà ad agire. Alla fase di conoscenza del territorio segue solitamente quella di raccolta e rielaborazione degli input, attraverso la creazione di mappe, video e parole chiave emerse dal lavoro di indagine. Questo compito viene svolto da figure professionali che si occupano di comunicazione (Vedi Par Coii bsgna semnà, Serra Venerdi) o affidato agli studenti delle Università coordinati dai docenti (vedi Rambla Papireto, LaRU 2017).



fase 6

DEFINIZIONE AZIONE ARTISTICA PARTECIPATIVA

OBIETTIVI:

RISPOSTA bisogni e desideri

CREAZIONE comunità consapevoli

PROMOZIONE progetto trasparente

Strumenti:

Giuria tecnica, assemblee pubbliche



■ RUOLO DELL'ARCHITETTO

PROGETTAZIONE MEDIANTE LA CURATELA

■ Altre figure coinvolte:

Giuria tecnica, abitanti e artisti

La *definizione dell'azione artistica partecipativa* avviene attraverso la collaborazione tra l'artista e gli abitanti. La loro collaborazione dovrebbe ridurre il fallimento dell'opera che si andrà a realizzare. Ma che cos'è il fallimento di un'opera artistica? Esso rappresenta uno dei rischi che tale intervento può correre e può manifestarsi ad esempio quando una comunità non si riconosce nell'opera artistica. Se però l'artista è già entrato a contatto con la comunità, ha conosciuto assieme ad essa le sue peculiarità, ha accompagnato la scoperta dei bisogni degli abitanti e delle loro aspettative, credo che il fallimento potrebbe avere minore possibilità di manifestarsi. Come abbiamo visto il compito di scegliere l'opera artistica viene affidato a giurie costituite da più figure come: responsabili pubblici, sociologi, architetti e abitanti. E se tale scelta ricadesse solo sugli

abitanti? Il progetto Par Coii bisogna semna adotta tale tecnica, conferendo agli abitanti il compito di poter scegliere il tipo di opera da realizzare all'interno del paese. Mi trovo pienamente d'accordo con tale approccio poiché incide sulla responsabilizzazione degli abitanti, riconoscendo loro la capacità di contribuire alla definizione dell'opera.

Progettare mediante la CURATELA

Qual è allora il compito dell'architetto? Richiamando l'osservazione che ruota attorno alla mancanza di percorsi accademici che indirizzano gli architetti verso tali approcci, nell'ipotesi che ci fosse un incremento della sua conoscenza estetica, probabilmente egli potrebbe contribuire in maniera più attiva alla scelta dell'azione artista in quanto portatore di un bagaglio culturale più ricco che include studi finalizzati alla conoscenza dell'arte pubblica.



fase 7

ESECUZIONE AZIONE ARTISTICA PARTECIPATIVA

OBIETTIVI:

TRASFORMAZIONE spazi muti in spazi
umanizzati e umanizzanti

CREAZIONE empowerment creativo

ATTIVAZIONE socialità

Strumenti:

Linguaggio artistico

La fase sette consiste nell'*esecuzione dell'azione artistica partecipativa*. Lo svolgimento di tale azione dipende dal medium che si decide di utilizzare e dal grado di coinvolgimento degli abitanti. Tra le responsabilità dell'artista rientra quella di contribuire alla definizione di un'azione artistica all'interno di una dimensione sociale e spaziale, attraverso la partecipazione degli abitanti, resi già consapevoli delle potenzialità del luogo. In tale fase infatti è fondamentale che l'azione consideri il più possibile la dimensione spaziale. Nei casi studio analizzati, tale attenzione è spesso mancata, dando maggiore importanza alla creazione di oggetti più che di processi finalizzati alla riappropriazione dello spazio pubblico.



■ RUOLO DELL'ARCHITETTO

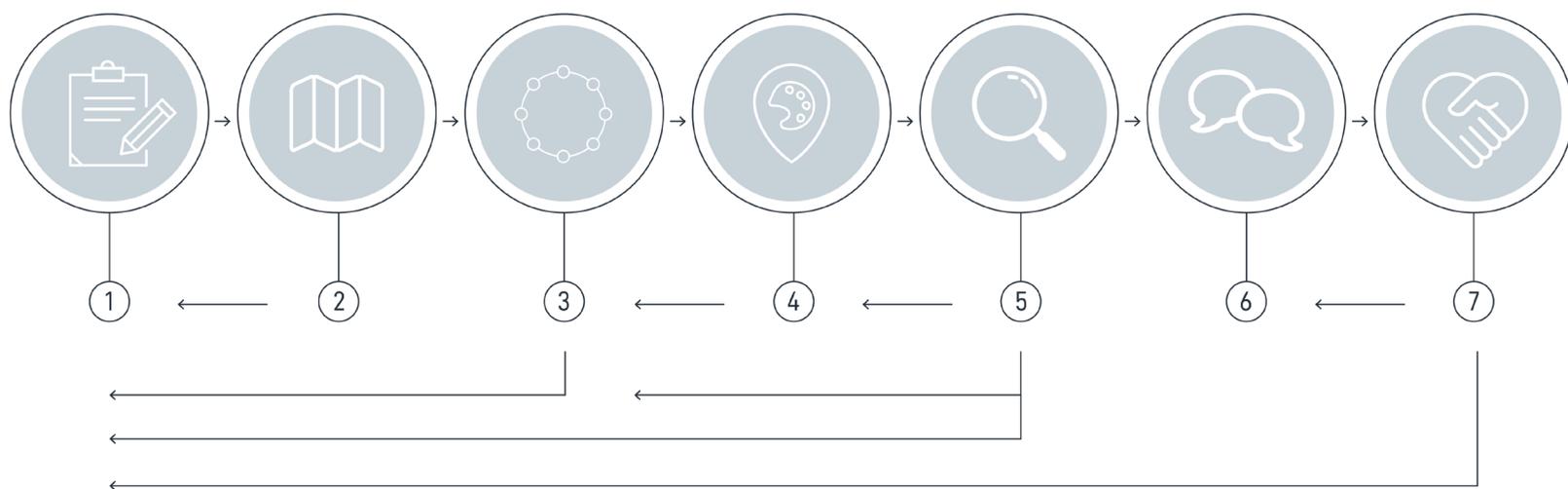
PROGETTAZIONE MEDIANTE LA FACILITAZIONE

- Altre figure coinvolte:
Abitanti e artisti

Progettare mediante la FACILITAZIONE

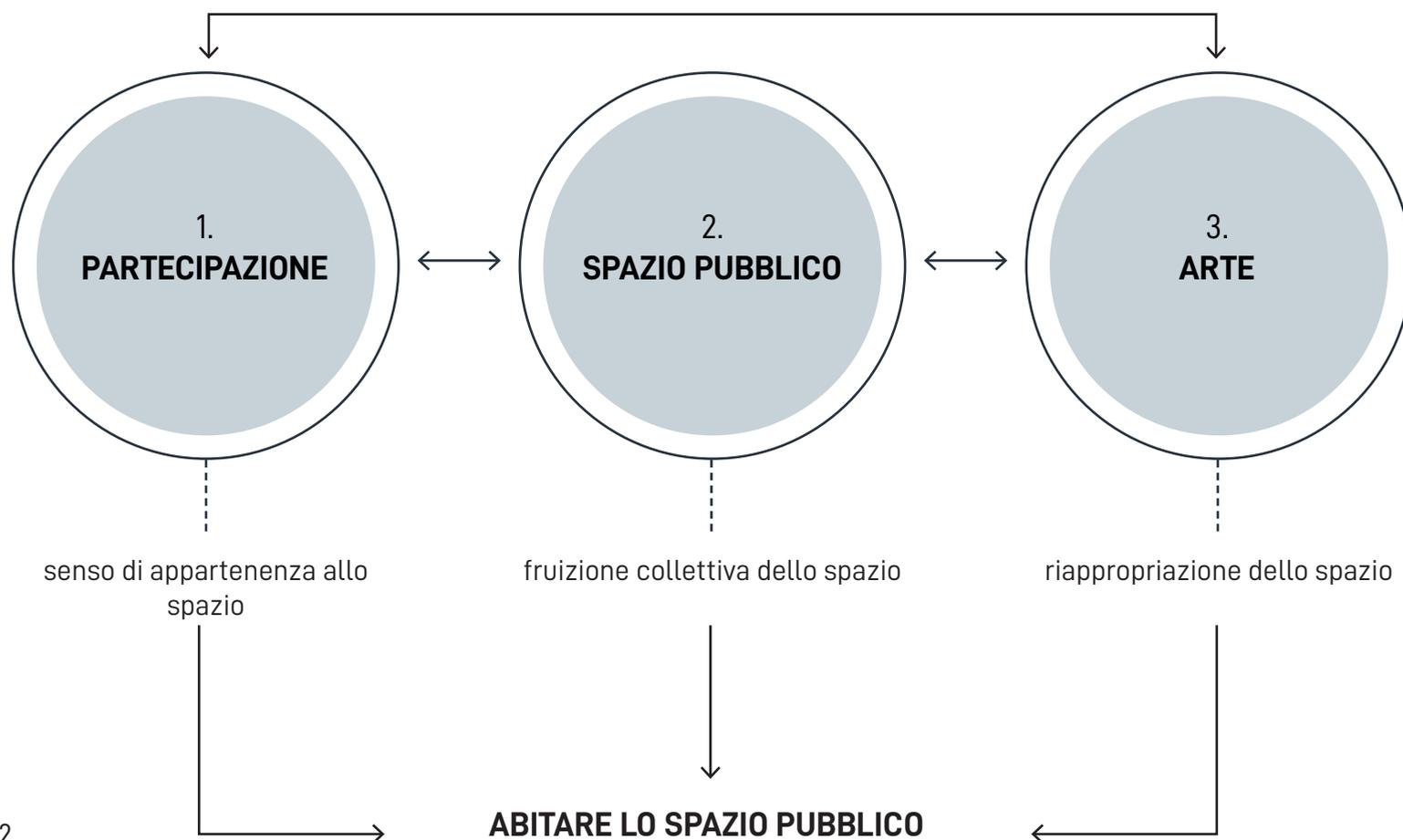
Il ruolo dell'architetto in questa fase è quello di mobilitare tutte le energie dei soggetti coinvolti e consentire, grazie al loro supporto, il dialogo tra artisti e abitanti nonostante, secondo la mia ipotesi, il loro rapporto abbia già costruito delle basi solide su cui appoggiarsi.

Le sette fasi del processo di democratizzazione dello spazio attraverso l'arte



Affinché il processo sia continuativo è fondamentale puntare alla definizione di un *sistema* che metta assieme la **partecipazione** intesa come metodo di coinvolgimento di più soggetti portatori di capacità e idee che consente di incrementare il senso di appartenenza ad uno spazio, **l'arte** vista come dispositivo di democrazia spaziale che induce alla costru-

zione della riappropriazione dello spazio grazie ai suoi linguaggi sensibili e lo **spazio pubblico** come campo di condivisione in cui prende vita il "diritto alla città" e avviene l'incontro tra partecipazione ed arte.



Quali sono allora gli elementi che un architetto deve tenere in considerazione affinché tale sistema sia continuativo e sostenibile? In modo non esaustivo, e a partire dalla ricerca sui casi, emergono certamente:

1. ADATTABILITA' DEL PROGETTO

2. COMUNICAZIONE DEL PROGETTO

3. CREAZIONE DI UNA RETE DI SOGGETTI ATTIVI

4. VALORIZZAZIONE DELLE RISORSE LOCALI

5. INCLUSIONE DEI GRUPPI EMARGINATI

6. ATTENZIONE ALLA DIMENSIONE SPAZIALE

7. FIDUCIA NEI SOGGETTI COINVOLTI

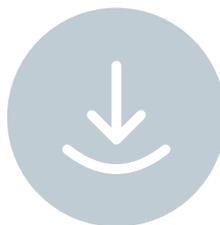
8. FIDUCIA NELL'ARTE

9. SVILUPPO DI NUOVE ABILITÀ DEGLI ABITANTI

10. ATTIVAZIONE SOCIALITÀ

11. CREAZIONE DI UNA COMUNITA' RESPONSABILE

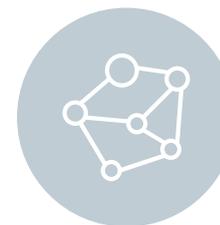
12. CAMPAGNA CROWDFUNDING



1.



2.



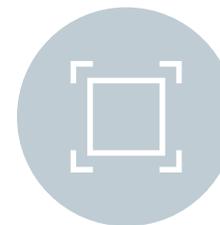
3.



4.



5.



6.



7.



8.



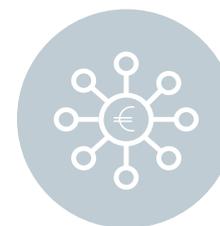
9.



10.



11.



12.

NOTE

¹ abitare [dal lat. habitare, propr. «tenere», frequent. di habere «avere»] (TRECCANI)

² Il ruolo sociale dell'architettura è un tema consapevolmente sempre presente nella disciplina, almeno nel ventesimo secolo. Lo confermano infatti le esperienze del Bauhaus e del Moderno, in cui l'architetto aveva l'ambizione attesa di "disegnare" la società, oppure la tradizione legata al Team X, alla lezione di Giancarlo De Carlo o Ralph Erskine e al loro continuo impegno per la partecipazione. La novità del ruolo sociale dell'architetto contemporaneo tuttavia risiede propriamente nella posizione del progettista all'interno dei processi partecipativi: ripensata l'autorialità e la liberalità della professione (Olmo 2010, Architettura e Novecento), l'architettura contemporanea ricorre alla sperimentazione di forme ibride del progetto, aprendo percorsi che mettono al centro più i processi che gli spazi.

³ Si considera l'Estetica nella sua dimensione gno-seologica prima che ontologica e poi etica. È infatti attraverso la dimensione Estetica, intesa come appercezione consapevole/essere-nel-mondo, che avviene la comprensione più profonda del reale. Essa diventa essa stessa azione e si "fa" agire, attraverso azioni come sentire, percepire e capire. Si promuove dunque la dimensione Estetica dell'architettura come dimensione performativa. Vedi Luigi Pareyson (la teoria della formatività) e Austin (la "performatività" - 1962. *How to Do Things with Words*).

⁴ Rowe sostiene che architetti e urbanisti hanno un "approccio" che è quello del "progetto": "pensano" con il progetto. Ed è questa la ragione per cui propone che,

piuttosto che oggetti, sia importante applicare questo approccio ai processi, e ridefinire il ruolo dell'architetto entro un diverso contesto sociale. Vedi Peter Rowe (1987), *Design Thinking*.

⁵ Jeremy Till spiega come l'empatia sia una qualità umana che può essere applicata ai processi di progettazione, poiché consente di conoscere i bisogni degli altri mettendosi in una posizione di ascolto. Vedi Jeremy Till (2018), *Foreword: The Routledge Companion to Architecture and Social Engagement*, Abingdon: Routledge), xxvi-xxviii.

CONCLUSIONI

"L'architettura è un'arte per formare il nostro ambiente, pittura e scultura sono arti che creano le immagini. Gli architetti dovrebbero rendersi conto che tutte le forme create dall'uomo sono necessariamente e anzitutto immaginate"

ASGER 1985, p. 357

In questo lavoro di ricerca abbiamo cercato di studiare i progetti che includono processi partecipativi attraverso l'arte che sono volti alla democratizzazione dello spazio. Per fare ciò abbiamo tentato di ricostruire una genealogia possibile della partecipazione, con i suoi approcci e la sua evoluzione; abbiamo visto come la partecipazione consenta a più soggetti di prendere delle decisioni per giungere ad un accordo comune e come sia fondamentale che essa avvenga all'interno di uno spazio se la finalità è la sua democratizzazione. Abbiamo scoperto che la partecipazione e lo spazio possono incontrarsi e fondersi grazie alla sensibilità dell'arte e che l'artista ha le capacità di tradurre i bisogni delle comunità e trasformare gli spazi muti in spazi vivibili e umanizzati. Abbiamo cercato di mostrare come un fondamentale ruolo che l'architetto può oggi giocare, insieme al progetto dello spazio, sia quello di progettare processi. In particolare, nel progetto

dei processi partecipativi attraverso l'arte, abbiamo evidenziato come il ruolo dell'architetto sia anche quello di rivelare, analizzare, esplorare, comporre, decomporre e leggere i desideri delle persone e degli spazi. Abbiamo intercettato la dimensione umana su cui ogni progetto di tale carattere si poggia e ipotizzato la possibilità di abitare gli spazi pubblici, di sentirsene parte e di come riappropriarsene attraverso il linguaggio sensibile dell'arte.

Il contributo di questa ricerca intende integrare la visione per cui, come ritiene il pittore danese Jorn Asger, è l'architettura che forma l'ambiente mentre è l'arte che crea le immagini su cui le forme si basano. Come si è provato a mostrare, infatti, se l'incontro tra arte e architettura avviene nello spazio e attraverso processi partecipativi, non è più solo dell'architetto il ruolo di "formare ambienti", ma anche dell'artista. E non è più solo dell'arte il compito di generare immaginari, ma anche dell'architettura. Quanto più l'architettura sarà in grado di ripensare il suo ruolo nella contemporaneità accogliendo forme ibride di relazione con discipline come l'arte, tanto più sarà possibile abitare uno spazio democratico in cui tanto i valori simbolici dell'uomo quanto i desideri dei singoli diventino espressione condivisa della collettività.

BIBLIOGRAFIA

- A.TITOLO, RAUMLABOR (2018) Cantiere Barca, Berlin: archive books
- APPADURAI A., (2011), Le aspirazioni nutrono la democrazia, Milano: et al Edizioni
- ARDENNE P., (2002), Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation, Parigi: Flammarion
- ARENA G. (2015), Introduzione all'amministrazione condivisa, in "Studi parlamentari e di politica costituzionale" n. 117-118, III e IV trimestre 1997, disponibile su <http://www.labsus.org/wp/wp-content/uploads/2015/02/ARENA.INTRODUZIONEALLAM-MINISTRAZIONE-CONDIVISA.pdf>
- AUGE M., (1993), Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità, Milano: Elèuthera
- BARTON M., SACKS S., (2004), What is Art? Conversations with Joseph Beuys, Forest Row: Clairview Books
- BAUMAN Z., (2008), Voglia di comunità, Roma-Bari: GLF Laterza
- BAZZINI D., PUTTILI M., (2008), Il senso delle periferie. Un approccio relazionale alla rigenerazione urbana, Milano: Elèuthera
- BERTACCHINI E., SANTAGATA W., (2012), Atmosfera creativa. Un modello di sviluppo sostenibile per il Piemonte fondato su cultura e creatività, Bologna: il Mulino
- BIRROZZI C., PUGLIESE M., (a cura di) (2007), L' arte pubblica nello spazio urbano: committenti, artisti, fruitori, Milano: Mondadori
- BOBBIO L. (a cura di) (2004), A più voci. Roma: Pierre-stampa
- BONDEN, (1991), The Creative Mind: Myths and Mechanisms (New York: Basic
- BONESIO L. (2007), Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale. Parma: Diabasis.
- BOURRIAUD, N., (1998), Esthétique relationnelle, Paris: Les presse du réel
- BRUGELLIS P., PEZZULLI F., (a cura di) (2006), Spazi comuni: Reinventare la città, Milano: Bevivino
- CARERI F., (2006), Walkscapes: camminare come pratica estetica, Torino, Einaudi
- CHOMSKY N., (1968), Language and Mind. New York: Harcourt Brace
- CIAFFI D., CRIVELLO S., DAVICO L., MELA A., (2019), Torino, Economia, governo e spazi urbani in una città in trasformazione, Soveria Mannelli: Rubettino
- CIAFFI D., MELA A., (2006), La partecipazione. Dimensioni, spazi, strumenti, Roma: Carocci
- CIAFFI D., MELA A., (2011), Urbanistica partecipata. Modelli ed esperienze, Roma: Carocci
- CORBETTA P., (2003a), La ricerca sociale: metodologia e tecniche, I, I paradigmi di riferimento, Bologna: Il mulino
- CORBETTA P., (2003b), La ricerca sociale: metodologia e tecniche, III. Le tecniche qualitative, Bologna: Il mulino

CREMASCHI M., (a cura di) (2008), *Tracce di quartieri. Il legame sociale nella città che cambia*, Milano: Franco Angeli

CROSTA P.L., (2010), *Pratiche, Il territorio "è l'uso che se ne fa"*, Milano: Franco Angeli

DE CECCO E., (2016), *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, Milano: Postmedia Book

DEWEY J., (1951), *Arte come esperienza*, Firenze: La Nuova Italia

FLORIDA R. (2002), *The rise of the creative class*, New York: Basic Books

GALDINI R., MARATA A., (a cura di), (2017), *La città creativa*, Roma

GUATTARI F., (2013), *Architettura della sparizione*, Milano: Mimesis Edizioni

GUIDA C., (a cura di), (2015), *Claire Bishop. Inferni artificiali. La politica della spettacolarità nell'arte partecipativa*, Novara: Andersen Spa

HABERMAS J., (1962), *Storia e critica dell'opinione pubblica, 1962*, Bari, Roma: Laterza

HANNERZ U., (1992), *Esplorare la città: antropologia della vita urbana*, Bologna: il Mulino

HELGUERA P., (2012). *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books

HOWKINS J., (2001), *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. London: Allen Lane

KELLY OWEN (1984), *COMMUNITY, ART AND THE STATE: STORMING THE CITADELS*, London: Comedia Publishing Group

KRAUSS R., (1998), *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*. Milano: Bruno Mondadori

KUONI C. (1990), *Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America. Writings and Interviews with the Artist*, New York: Four Walls Eight Windows

KWON M., (2014), *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, MIT press

LA CECLA F., (2000), *Perdersi: l'uomo senza ambiente*, Roma, Bari: Laterza,

LA CECLA F., (2015), *Contro l'urbanistica: la cultura delle città*, Torino: Einaudi

LABSUS, (2019), *VOCI IN COMUNE: LE PAROLE CHIAVE DELL'AMMINISTRAZIONE CONDIVISA*

LACY S., (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Washington: Bay Press

LANDRY C., (2000), *The Creative City*, Earthscan Publications, London: UK.

LEFEBVRE H., (1968) *Il diritto alla città*, Verona: Ombre Corte

LEGRENZI P. (2005), *Creatività e Innovazione*. Il Mulino

LUSSAULT M., (2007), *L'homme spatial*, Paris: Editions du Seuil

MATTEI U., (2011), *Beni comuni. Un manifesto*, Roma-Bari: Laterza

- MELA A., (2014), *La città con-divisa. Lo spazio pubblico a Torino*; Milano: Angeli
- MELA A., (c2006), *Sociologia della città*, Roma: Carocci
- MELA A., BELLONI M.C., DAVICO L., (2000), *Sociologia e progettazione del territorio*, Roma: Carocci
- MELA A., DAVICO L., (2002), *Le società urbane*, Roma: Carocci
- OSTROM E., (2006), *Governare i beni collettivi*, trad. it., Venezia: Marsilio
- PABLO H., (2012), *Education for Socially Engaged Art*. New York: Jorge Pinto Books
- PERELLI L., (2006), *Public art: arte, interazione e progetto urbano*, Milano: Franco Angeli
- PERELLI L., (2017), *Arte che non sembra arte: arte pubblica, pratiche artistiche nella vita quotidiana e progetto urbano*, Milano: Franco Angeli
- PIOSELLI A. (2015), *L'Arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 ad oggi*, Monza: Johan & Levi
- RICHTER P., (2017), *Joseph Beuys. Ein Erdbeben in den Köpfen der Menschen. Neapel Rom 1971-1985*, traduzione: Francesco Simonelli, Düsseldorf: Studio Fünf.
- SANTAGATA W., (a cura di) (2009), *Libro Bianco sulla Creatività. Per un modello italiano di sviluppo*, Milano: UBE
- SCLAVI M., (2002), *Avventure urbane. Progettare la città con gli abitanti*, Milano: Eleuthera
- SCOTT A. J., (2000), *The Cultural Economy of Cities*, Sage Publications, London: UK
- SECCHI B., (2000), *Prima lezione di Urbanistica*, Roma: Laterza
- SEMI G., (2015), *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?* Bologna: Il mulino
- TORNQVIST G., (1983). *Creativity and the renewal of regional life*. In Buttimer, A (ed.), *Creativity and Context: A Seminar Report* (Lund Studies in Geography. B. Human Geography, No. 50), Lund: Gleerup
- VALASTRO A., (2016), *La democrazia partecipativa alla prova dei territori: il ruolo delle amministrazioni locali nell'epoca delle fragilità*, in Id. (a cura di), *Le regole locali della democrazia partecipativa. Tendenze e prospettive dei regolamenti comunali*, Napoli: Jovene
- WATES N., (2000), *Community Planning Handbook*, Londra: Earthscan

ARTICOLI

- ALTEA G., (2015), "Il disagio dell'arte pubblica", in D. D'Orsogna-P. L. Sacco-M. Scuderi (a cura di), in *Nuove Alleanze-Diritto ed economia per la cultura e l'arte*, Nuoro,, p. 24, <http://www.decamaster.it/wp-content/uploads/2015/08/arte-pubblica-altea>.

pdf

ASGER J., (1985), "Immagine e forma di Asger Jorn", in Documents relatifs a la fondation de l'Internationale situationniste, Paris: Editions Allia

BISHOP C., (2004), Antagonism and Relational Aesthetics, October 110, 79.

BOBBIO L., "Democrazia e nuove forme di partecipazione" in BOVERO M., PAZE' V., (a cura di), Come sta la democrazia? Roma-Bari: Laterza,

CIAFFI D., (2015), "Beni comuni e siciliani attivi", in Rivista di Storia delle Idee

G. ARENA, (1997), "Introduzione all'amministrazione condivisa", in Studi parlamentari e di politica costituzionale n. 117-118, III e IV trimestre 1997, disponibile su <http://www.labsus.org/wp/wp-content/uploads/2015/02/ARENA.INTRODUZIONEALLAMMINISTRAZIONE-CONDIVISA.pdf>

GAETA L., "Letteratura sulla gentrification: stato dell'arte e prospettive di ricerca", in XXVII CONFERENZA ITALIANA DI SCIENZE REGIONALI, Milano:

LANGER E., (2012), "Elinor Ostrom, first woman to receive Nobel Prize in economics, dies at 78", in Washington Post

MILLIGAN M. (2003), "The individual and City Life: a commentary on Richard Peck", (2005), "Struggling with the Creative Class", in International Journal of Urban and Regional Research 29(4), p. 740-770

PHILLIPS P.C. (1989), "Temporality and Public Art", in Critical Issues in Public Art, in Art Journal VOL. 48, N. 4

REGOLAMENTO SULLA COLLABORAZIONE TRA CITTADINI E AMMINISTRAZIONE PER LA CURA, LA GESTIONE CONDIVISA E LA RIGENERAZIONE DEI BENI COMUNI URBANI. Approvato con deliberazione del Consiglio Comunale in data 11 gennaio 2016 (mecc. 2015 01778/070), esecutiva dal 25 gennaio 2016

SITOGRAFIA

"XRivista", 8 artisti raccontano la vita del quartiere Danisinni di Palermo", 2018, <https://www.redattoresociale.it/article/notiziario/_xrivista_8_artisti_raccontano_la_vita_del_quartiere_danisinni_di_palermo>,

"Arboratorio #3 del Progetto Giardini Venerdi di Soqqadro e Scuola del Terzo Luogo – Architettura della Vergogna di Matera 2019 – Serra Venerdi – Matera", 2019, <<http://www.sassilive.it/night-day/arboratorio-3-del-progetto-giardini-venerdi-di-soqqadro-e-scuola-del-terzo-luogo-architettura-della-vergogna-di-matera-2019-serra-venerdi-matera/>>

"Art interventions as alternative place-making", 2008, <<https://www.eurozine.com/art-interventions-as-alternative-pla->

ce-making/>

"Cantiere Barca #4", <https://www.domusweb.it/it/architettura/2013/09/17/raumlabor_barca_2013.html>

"Cantiere Barca. Raumlabor", <<https://www.atitolo.it/project/raumlabor-cantiere-barca-2011-2013/>>

"Cantiere Barca", 2012, <<http://raumlabor.net/cantiere-barca/>>

"Concorso di progettazione per Serra Venerdì", <<https://www.architectureofshame.org/competition>>

"Il primo Circo Sociale Permanente a Palermo", 2017, <<https://www.produzionidalbasso.com/project/danisinni-circus/>>

"La condivisione del verde. A Matera, i Giardini di Soqqadro e Scuola del Terzo Luogo", 2019, <<https://www.exibart.com/spe-ednews/la-condivisione-del-verde-a-matera-i-giardini-di-soqqadro-e-scuola-del-terzo-luogo/>>

"LARU Laboratorio di Rigenerazione Urbana – Il Edizione", <<https://kallipolis.net/progetti/laru-laboratorio-rigenerazione-urbana-ii-edizione/>>

"LaRU Laboratorio di Rigenerazione Urbana", <<http://trieste.aterfvg.it/index.php?id=45072>>

"MICHELE TAJARIOL IN RESIDENZA A MUGGIA - LARU LABORATORIO DI RIGENERAZIONE URBANA", 2018, <<https://www.innovazionecreativa.it/it/eventi/item/164-laru-residenza-michele-tajariol>>

"Par coii bsogna semna / Chi semina raccoglie / You reap what you sow", <<http://1995-2015.undo.net/it/my/e38b42a8397b-3ca4d52a59f248e8c76a/46/91>>

"Par coii bsogna semnà / Chi semina raccoglie", 2011, <<http://www.aiap.it/notizie/12910>>

"Par Coii Bsogna Semnà: identità visiva per un progetto di arte pubblica" <<https://www.paperplanefactory.com/par-coii-bsogna-semna/>>

"Par coii bsogna semna", <<https://www.artribune.com/mostre-evento-arte/par-coii-bsogna-semna/>>

"Street art e "Rambla Papireto", ecco il progetto per far rinascere il quartiere Danisinni", 2017, <<https://www.ilsicilia.it/street-art-e-rambla-papireto-ecco-il-progetto-per-far-rinascere-il-quartiere-danisinni/>>

"UN MONUMENTO PER FRASSINETO PO", <<http://paolamonasterolo.com/index.php?/lavori/un-monumento-per-frassineto/>>

"WHAT IS PLACEMAKING?", 2007, < <https://www.pps.org/article/what-is-placemaking> >

"What is Social Practice, Socially Engaged Art, and Civic Practice?", 2017, <<https://contemporaryperformance.com/2017/12/28/social-practice-socially-engaged-art-civic-practice/>>

BONASORA P., (a cura di), 2018, "I patti crescono con le istituzioni e le persone che hanno voglia e passione di sperimentare" <<https://www.labsus.org/2018/10/come-stanno-cambiando-i-patti-di-collaborazione/>>

CANNELLES S. (a cura di), 2018, "Palermo: Danisinni il quartiere borgata rigenerato", <<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=T-KSET9Fj18>>

FERRAU M.C. (a cura di), 2018, "Palermo: 5 artisti internazionali insieme per dare un nuovo volto a Danisinni", <<https://www.ecodisicilia.com/2018/09/01/palermo-5-artisti-internazionali-per-nuovo-volto-danisinni/>>

PALUMBO M. (a cura di), 2017, "Rambla Papireto. Rigenerazione urbana a Palermo" <<https://www.artribune.com/progettazione/architettura/2017/07/rambla-papireto-rigenerazione-urbana-palermo/>>

PARISI F., (2009), "I "beni comuni" e la Commissione Rodotà" in Labsus <<http://www.labsus.org/2009/04/i-benicomuni-e-la-commissione-rodota-3/>>

PISTOLETTO M., (1967), "Le ultime parole famose" <http://www.pistoletto.it/it/testi/le_ultime_parole_famose.pdf> PISTOLETTO M., (1994), "Progetto Arte" <http://www.pistoletto.it/it/testi/progetto_arte.pdf>

