

POLITECNICO DI TORINO

Collegio di Design della Comunicazione Visiva

Corso di Laurea Triennale

In Design della Comunicazione Visiva

Tesi di Laurea Magistrale

Come l'Arte di Strada Modifica lo Spazio Pubblico



Relatore

Prof. Cristian Campagnaro

Candidata

Gaia Giraudo

Dicembre 2023

Indice

1. Domanda di ricerca
2. Contestualizzazione dell'arte di strada
 - 2.1. Spiegazione dell'origine e dell'evoluzione dell'arte di strada
 - 2.2. Per una definizione di arte e artista di strada
 - 2.3. Discussione sulle sfide legali e culturali legate all'arte di strada
3. Lo spazio pubblico
 - 3.1. Definizione di spazio pubblico
 - 3.2. Storia dello spazio pubblico
 - 3.3. Principali correnti di pensiero sull'interpretazione dello spazio pubblico
 - 3.4. Tipologie di spazio pubblico
 - 3.5. Rigenerazione urbana e urbanismo tattico nella città creativa
 - 3.6. CASI STUDIO
4. CASO STUDIO: Il Ferrara Busker Festival
 - 4.1. Origine ed evoluzione del Ferrara Busker Festival
 - 4.2. Impatto sulla città di Ferrara
 - 4.3. Interviste e osservazioni
5. L'arte di strada e lo spazio pubblico
 - 5.1. Lo spazio scenico
 - 5.2. Il passante spettatore
 - 5.3. Comunità e cittadinanza
 - 5.4. CASI STUDIO
6. Arte di strada come strumento di rigenerazione urbana
 - 6.1 La rigenerazione urbana
 - 6.2 Capacità rigenerativa del controllo degli effetti dell'arte di strada

1. CONTESTUALIZZAZIONE DELL'ARTE DI STRADA

Obiettivo: analizzare la pratica dell'arte di strada nella sua storia, caratteristiche e legislazione al fine di comprendere al meglio la disciplina e la figura dell'artista di strada.

1.1 Spiegazione dell'origine e dell'evoluzione dell'arte di strada

La figura dell'artista di strada nel corso della sua storia ha sempre avuto forti legami sociali, culturali, storici ed economici, a seconda della finalità con cui lo spettacolo di intrattenimento pubblico veniva portato avanti. Inoltre, c'è una forte carenza di fonti storiche attendibili.

Antico Egitto

Contesto: mercati

Finalità: attrazione del consumatore

Verosimilmente, le prime testimonianze fanno risalire le sue origini all'**antico Egitto**, quando la figura si intreccia con quella del mercante ed è finalizzata ad attrarre i passanti ai banchetti. La sua funzionalità, di conseguenza, è prettamente commerciale e di attrazione del consumatore.

Epoca Greca

Periodo: 600-400 a.C.

Contesto: Grandi Dionisie, eventi specifici

Finalità: intrattenimento del mondo aristocratico, committenza

Specialità: Mimi, contorsionisti, giocolieri, acrobati, funamboli

Giungendo all'**epoca greca**, l'antenato della figura dell'artista di strada si inserisce nel contesto dei riti dionisiaci, un insieme di ritualità, credenze, feste, danze e competizioni acrobatiche le quali costituiscono anche il contesto di nascita del teatro greco, avvenuta attorno al VII e al V secolo a.C.. Tra questi per esempio si inseriscono le Grandi Dionisie, organizzate in onore della divinità omonima, all'interno delle quali si inserivano spettacoli simili a quelli che ancora oggi si possono incrociare nello spazio pubblico: acrobazie e performance musicali destinate all'intrattenimento del mondo aristocratico a cui si rivolgevano.

Tra le figure diffuse erano comprese:

- Mimi, contorsionisti o giocolieri, al tempo denominato come "saltatori" o "danzanti"

- Acrobati, i saltatori di corda (da *àkros* e *batèo* alto e andare), quindi i funamboli, che erano particolarmente diffusi

La connessione tra le diverse specialità era il “saltare” accompagnato dalla musica, sempre più spettacolare. Tuttavia, queste figure erano sempre legate a un committente per un evento specifico come un banchetto o un rito, ed avevano un carattere di sedentarietà, siccome non vi erano necessità sociali ed economiche che spingessero alla nascita di attori itineranti, nomadi e liberi. Queste due caratteristiche che rappresentano la principale distanza tra questi personaggi e il musicista di strada moderno. Inoltre, le regole sociali della *polis* greca non permettevano attività diverse da quelle commerciali e politiche negli spazi pubblici, con l'*agorà* deputata al dibattito e al commercio.

L'Impero Romano

Contesto: Ludi, circo

Finalità: accrescita del consenso politico

Specialità: mimi, contorsionisti, giocolieri, acrobati, funamboli, histriones, corse a piedi e con le bighe

Similarmente, nell'**Impero Romano** gli spettacoli erano molto diffusi e apprezzati nei cosiddetti Ludi, e nel circo. All'interno di quest'ultimo erano organizzate corse a piedi o con le bighe, spettacoli venatori e incontri di lotta. Tuttavia, i *Ludi* erano spettacoli circoscritti legati principalmente all'accrescita del consenso politico, ragione per cui si diffuse ostilità in una cospicua frazione della Repubblica rispetto agli spettacoli teatrali.

Quindi, le similitudini di spettacoli portati avanti da saltatori, mimi, *histriones* e acrobati rispetto a quelli odierni si ritrovano unicamente nel contenuto mentre le finalità e il contesto non coincidono.

Le Invasioni Barbariche

Periodo: 100 – 400

Spazio: Chiesa, piazza, strada

Finalità: intrattenimento del popolo con immediatezza e stupore

Specialità: Mimi, saltimbanchi, giocolieri, acrobati, funamboli, istrioni, musicisti

Con la **fine del mondo classico** e la caduta dell'Impero Romano a causa delle invasioni barbariche tra il II e il IV secolo i mutamenti urbani, sociali e culturali che ne conseguirono permisero lo sviluppo dell'artista di strada per come lo conosciamo ora. Gli spettacoli assunsero sempre più caratteri di immediatezza e stupore al fine di garantire divertimento a un pubblico ormai economicamente e culturalmente povero poco avvezzo a raffinatezze. Gli spettacoli si suddivisero tra quelli destinati al pubblico popolare: saltimbanchi, giocolieri, mimi, istrioni, acrobati e musicisti nomadi; e quelli destinati alla cultura alta ed elitaria con il dramma liturgico latino. In particolare, grazie al crollo dell'egemonia del teatro classico stabile, gli spettacoli popolari avvenivano in spazi pubblici come la chiesa, la piazza,

la strada. Questa atmosfera si inserì nel contesto di crisi in cui la società europea cadde: la condizione economica disastrosa, lo stato della viabilità spesso tassata ai mercanti, il brigantaggio erano alcuni degli elementi che causarono la scomparsa del commercio in gran parte del territorio, portando all'isolamento economico delle città, che persero la loro funzione di aggregazione sociale e divennero autonome tra il IX e il XI secolo.

Il Basso Medioevo

Periodo: 1000 – 1200

Spazi: piazze, cattedrali, le Fiere

Finalità: intrattenimento popolare, divertimento aristocratico

Specialità: Jocularum, giullare, cantastorie, imbonitori, acrobati, saltimbanchi, giullari e mimi che avvicinavano il pubblico a uno piuttosto che all'altro commerciante. Altri erano i "prodigi", fenomeni di nansimo, gigantismo, deformazioni, abilità ascetiche, fachiri, donne barbute,...

Questa situazione migliorò tra il 1000 e il 1200, nel **Basso Medioevo**, quando il Mediterraneo venne riaperto al commercio occidentale, che garantì lo sviluppo urbano, sociale, la diffusione di merci e denaro e il recupero della rete viaria, tutti requisiti necessari per l'affermazione di una classe di artisti girovaghi in cui non rientravano solo gli artisti di strada, ma anche lavoratori artigiani in cerca di fortuna. Un'esistenza fatta di viaggi continui era possibile e quasi più redditizia rispetto all'attesa di occasioni buone in patria. Le piazze e le cattedrali, entrambi spazi chiave di socialità e scambio di merci e informazioni, erano i nuovi luoghi in cui gli antenati dei buskers si esibivano facendo propria l'eredità classica circense e innovandola in spettacoli di ampio genere.

In questo periodo importante era la figura dello *jocularum*, diverso dal "giocoliere", la cui finalità era far divertire gli altri con abilità musicali e performative. Questa figura ricalca molto le caratteristiche dell'artista di strada moderno. Fino al XIII sec. si confondeva con le altre figure che popolavano le strade in occasione di eventi e feste, ma si trattava di artisti specializzati, spesso considerati fuorilegge.¹ In questo periodo diventa un artista di alto lignaggio inserito nei diversi contesti nobiliari, dove si trasforma in un cantastorie capace di divertire.

In questo periodo quindi le arti di strada sono poco definite rispetto alla categoricità con cui saranno considerate nei secoli successivi, fino a giungere alla forma attuale.

La ripresa dell'attività commerciale portò alla nascita delle *Fiere*, uno dei maggiori aspetti dell'organizzazione economica medievale, espressione non solo del commercio ambulante ma anche sede principale di spettacoli e manifestazioni creative. Le Fiere erano anche momento di scambio di informazioni, in quanto occasione per apprendere e dare notizie che, con il passaparola, finivano per

¹ AA.VV., *Enciclopedia dello spettacolo*, op. cit., pagg. 1352-1354.

confondere realtà e finzione. Secondo Pretini, rappresentavano terreno fertile per la nascita dei cantastorie, figure narratrici di gesta e racconti accompagnati da uno strumento.

Gli spettacoli costituivano così la cosiddetta “Fiera delle meraviglie”, che comprendeva imbonitori, acrobati, saltimbanchi, giullari e mimi che avvicinavano il pubblico a uno piuttosto che all’altro commerciante. Altri erano i “prodigi”, fenomeni di nansimo, gigantismo, deformazioni, abilità ascetiche, fachiri, donne barbute,...².

La Fiera, quindi, era luogo in cui le energie sociali altrimenti nascoste vennero portate sotto gli occhi di tutti trasformandosi in vere e proprie discipline sempre più riconosciute (nonostante i continui tentativi di repressione da parte delle autorità). Proprio per questo motivo le arti di strada sono anche conosciute come arts forains, “arti della fiera”.

Questo contesto di commestione di un bacino regionale se non internazionale continuò, nonostante il declino dato dal commercio stanziale attorno al XIV sec., a essere punto di incontro culturale ed economico in tutta Europa.

La **stanzializzazione** ebbe come conseguenza la divisione delle arti di strada: lo *Jocularem* antico si confinò nelle mura aristocratiche a intrattenere il pubblico borghese, tuttavia le attività che mantennero il contatto con la realtà popolare conservarono nei loro spettacoli le caratteristiche di immediatezza, chiarezza, meraviglia e fantasia capaci di divertire e imbuonire il pubblico.

Il Rinascimento

Periodo: 1500-1700

Spazio: Chiesa, piazza, strada

Finalità: intrattenimento del popolo con immediatezza e stupore

Specialità: ciarlatani, artefici dell’inganno, e i giocolieri, cantastorie, acrobati e saltatori. Forze d’ercolo, svolo del turco, Commedia d’arte

Durante il **Rinascimento** esiste una grande quantità di testimonianze delle attività artistiche in città italiane e straniere. Si potevano distinguere i ciarlatani, artefici dell’inganno, e i giocolieri, cantastorie, acrobati e saltatori. Il ciarlatano mirava a truffare il pubblico imbunendolo e vendere prodotti inutili. Spesso si servivano di un compare con cui collaboravano, oppure di saltatori e giocolieri, rendendo la linea divisiva tra le due professioni molto labile, a seconda della buona o cattiva fede degli artisti.

Gli **spettacoli nel Cinquecento** erano principalmente rappresentazioni lunghe, che avvenivano di sera ed erano a sfondo comico. Nel loro sviluppo gli artisti compivano giochi di abilità, venivano usati anche animali. Inoltre, gli artisti erano mal visti dalla chiesa, la cui ostilità si spinse fino alla persecuzione, dovuto principalmente al fatto che con la disfatta dell’Islam molti saltimbanchi arricchirono le loro fila

² A. CERVELLATI, Storia del circo, Bologna, 1956

con spettacoli. Un esempio è quello delle *Forze d'ercole*, piramidi umane di origine arabe. Un'altra disciplina in voga era il funambolismo, particolarmente apprezzata. A Venezia si affermò la tradizione funambolica dello "*Svolo del turco*", in quanto un artista turco attraversò piazza S. Marco fino all'apice del campanile e riscendendo al balcone di Palazzo Ducale, omaggiando il doge di un mazzo di fiori. Venne richiesto gli anni successivi, trasformandosi nel "*Volo dell'angelo*", ancora eseguito durante il Carnevale.

In questo periodo nacque anche la cosiddetta "Commedia d'arte", una convenzione recitativa capace di unire le arti di attori, mimi, cantanti, suonatori e acrobati e l'invenzione delle maschere. La Commedia d'Arte anche proveniva dalla piazza, e anzi ne esprimeva i bisogni attraverso le storie di rivolta contro i potenti che narrava. Tuttavia, la rappresentazione che portavano avanti si distaccava molto da quella immediata e stupefacente che ho raccontato per tutti questi paragrafi. Tuttavia, con il passare del tempo, per quanto condivideva l'origine con l'arte di strada, la commedia d'arte si è elevata a forme più altolocate e colte.

Di conseguenza, alcune delle figure chiave che si erano sviluppate nei secoli precedenti si allontanarono dalla strada, come *Pulcinella*, a cui si aggiunsero altre energie che defluirono altrove, assumendo un ruolo più indipendente: gli spettacoli delle Marionette, il circo moderno ed il luna park.³

La Rivoluzione Industriale

Periodo: 1700-1800

Spazio: Luna Park e circo

Finalità: intrattenimento della borghesia verso l'innovazione e il curioso della rivoluzione scientifica
Specialità: ciarlatani, artefici dell'inganno, e i giocolieri, cantastorie, acrobati e saltatori. Forze d'ercolo, svolo del turco, Commedia d'arte

Con gli sviluppi dati **dalla Rivoluzione Industriale** attorno al 1700 e il 1800 la Fiera perse la sua egemonia in ambito commerciale, e la meccanizzazione spostò i bisogni di intrattenimento del pubblico sui grandi Luna Park sempre più diffusi, privando l'artista di strada del suo ruolo, spingendolo verso la realtà del circo, centro di gravità per le discipline attoriali, acrobatiche, virtuosistiche, mimiche e comiche, che assumevano automaticamente uno status più elevato rispetto a quello delle piazze. Praticamente tutti i numeri classici del circo trovano origine nell'arte di strada.

Verso l'**Ottocento** con l'innovazione tecnologica il gusto dei borghesi si spostò maggiormente verso ciò che fosse capace a stupirli nel campo dello scientifico, dell'innovazione e del curioso; sopravvissero così gli illusionisti, i prestigiatori e i prodigi umani. A questi, si aggiunsero anche i *Freaks*, nome attribuito grazie a Barnum, dei "mostri", persone che a causa delle loro malformità, malattie o particolari caratteristiche fisiche venivano presentate come incroci tra uomini e animali, spesso falsificati,

³ G. PRETINI, Dalla fiera al Luna Park

ricollegandoli così alla tradizione dei ciarlatani. Nonostante gli spettacoli nelle piazze continuarono, la loro qualità scese di molto, sancendo la fine dell'epoca del teatro popolare.

Il Novecento

Periodo: 1900

Spazio: Chiesa, piazza, strada

Specialità: cantastorie, musicisti di strada

La massificazione del **Novecento** modificò infatti il valore dei codici del divertimento privando lo spazio pubblico del suo valore sociale trasformatosi in luogo di passaggio⁴, disincentivando così la presenza e l'attività libera e spontanea degli artisti di strada, che si limitò a cantastorie e musicisti negli angoli delle piazze del dopoguerra.

Durante tutta la prima metà del Novecento le attività ambulanti non sono mai cessate sulle strade, non solo legato agli spettacoli, ma anche mestieri come obrellai, spazzacamini, arrotini,... che vedevano i lavoratori girovagare da paese a paese. Tra gli artisti di strada rimasti in Italia sopravvissero i cantastorie e i musicisti, in Francia ebbero successo i cantanti di strada e i suonatori di organetti. Tra gli ultimi cantastorie Paolo Puglisi, Totò Spataro. Per quanto riguarda i musicisti di strada invece, si tramutò in una performance di elemosina più che uno spettacolo strutturato.⁵ Tra questi annoverava anche la *glass harmonica*, una cassetta con diverse decine di bicchiere riempiti a varie altezze che producono accordi e melodia.

Il Sessantotto

Periodo: 1969

Finalità: mezzo di protesta e ripresa dello spazio pubblico, trasformazione estetica del quotidiano, infrazione di regole

Specialità: ciarlatani, artefici dell'inganno, e i giocolieri, cantastorie, acrobati e saltatori, nouveaux saltimbanques

Con l'esplosione del **Sessantotto** la ripresa delle attività di strada coincise con le proteste che investirono l'Occidente.⁶ I movimenti che si svilupparono erano in contestazione con il modello "neocapitalistico", cercavano di sovvertire l'ordine borghese e le autorità e mettere in causa l'assetto dello scacchiere politico mondiale fondato sul potere statunitense. Venivano messi in causa le istituzioni sociali, i valori morali e gli stessi presupposti che avevano fatto esaurire la figura dell'artista di strada. Anche in campo artistico e musicale ci fu una rivoluzione, e all'**inizio degli anni '70** si iniziò a portare gli happening

⁴ S. VICARI HADDOCK, *La città contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2004

⁵ G. PRETINI, *Ambulante come spettacolo*, Udine, Trapezio, 1987

⁶ G. VIALE, *Il Sessantotto. Tra restaurazione e rivoluzione*, Milano, Mazzotta, 1978

negli spazi pubblici. Inizialmente si trattava di pochi gruppi, ma brevemente si unirono in compagnie il cui intento principale era motivato da una volontà di riappropriarsi degli spazi pubblici, di trasformazione estetica del quotidiano, di infrazione delle regole comuni, che avrebbero voluto il teatro al proprio posto, fra le mura degli edifici ad esso dedicati. In Francia trovarono particolarmente successo e furono battezzati *nouveaux saltimbanques*, i nuovi saltimbanchi. Fortemente ostacolati dalle forze dell'ordine, i loro spettacoli erano anche vere e proprie forme di protesta.

Gli anni '80

Periodo: 1980

Spazio: TUTTO

Finalità: intrattenimento del popolo con immediatezza e stupore

Specialità: all'interno dei festival

Negli **anni 80** gli spettacoli persero parte della finalità anticonformista che li aveva fatti nascere ma si svilupparono sempre più festival, come il *Mercantia* di Certaldo e il *Ferrara Busker Festival*. La figura dell'artista di strada è così tornata nell'immaginario comune, anche se considerata in termini diversi da quelli tipici degli antichi saltimbanchi.

Oggi

Oggi, grazie alla promozione dei primi festival, al maggior dialogo con le amministrazioni, alle politiche culturali, questi spettacoli hanno iniziato a **configurarsi come una cultura**, simile a quella circense e teatrale. Inoltre esistono sempre più intersezioni tra il teatro di strada e gli interventi nel sociale, come nel caso del clown francese Miloud Oukili fra i bambini di Bucarest (vedi par. 4.4.3). Il successo della disciplina è anche data da scuole, accademie, formazioni e corsi dedicati a discipline dell'arte di strada.

L'eredità

Si giunge quindi alla fine del percorso dell'arte di strada, nata come intrattenimento dei poveri per i poveri, del popolo per il popolo, grazie alla quale è riuscita a sopravvivere nei millenni, affascinando i cittadini e appellandosi al fantastico e al meraviglioso, che nelle forme del gioco e dello svago rappresentano funzioni formative e culturali importanti e complesse. Le conquiste di questo settore sono anche una forma di riscatto e vittoria della libera espressione contro alcuni sistemi sociali.

MA amici, altri interrogativi rimangono, soprattutto: come si configura il moderno rapporto fra artista e spettatore nello spazio pubblico? Quali sono, se ci sono, gli interventi internazionali in favore di questa forma di spettacolo? Qual è e come si evolve lo status dell'artista di strada in Europa?

1.2 Per una definizione di arte e artista di strada

Prendendo in considerazione lo sviluppo storico fino ai giorni nostri dell'artista di strada, oggi egli si afferma come un professionista dello spettacolo dal vivo che esprime la propria arte nello spazio del pubblico, muovendosi tra diversi contesti a livello regionale, nazionale e internazionale performando in uno spettacolo personale, a cui il pubblico può partecipare in modo libero e democratico, e riconoscerne il lavoro attraverso una donazione economica libera.

1.2.1 L'espressione creativa

L'arte di strada può presentarsi in varie forme. Si è visto come l'obiettivo principale dell'arte di strada è di intrattenimento del pubblico nel tentativo di connettersi a quella parte dell'animo umano ancora capace di stupirsi e rimanere affascinato da spettacoli di diverso tipo. Nel tentativo di fare ciò, gli artisti di strada si sono investiti in varie discipline, come ballerini, mimi, artisti, clown, maghi, musicisti, burattinai, giocolieri, acrobati, saltimbanchi, cantastorie, statue viventi, mangiatori di spade, aerostati, cartomanti, contorsionisti, artisti della fuga, funamboli, mangiatori di fuoco.

Il Giocoliere pratica l'abilità di maneggiare uno o più oggetti con destrezza, coinvolgendo lanci ed equilibrismi sul corpo. I materiali comuni utilizzati per queste manipolazioni includono palline, cerchi, clave e il diavolo.

Il *Musicista* si esibisce attraverso melodie eseguite con uno strumento musicale o la voce.

Il *Mimo* è un artista che rappresenta azioni, caratteri e personaggi utilizzando esclusivamente la gestualità, senza ricorrere alla parola.

Il *Cantastorie*, figura tradizionale della letteratura orale e del folklore popolare, si sposta nelle piazze raccontando storie attraverso il canto, sia reinterprestando racconti antichi che riferendosi a fatti contemporanei.

Il *Mangiafuoco* è un giocoliere che crea uno spettacolo facendo uscire fuoco dalla bocca, utilizzando liquidi infiammabili o polveri.

Il *Trampoliere* solleva personaggi pittoreschi e clown da terra utilizzando trampoli, creando un'atmosfera magica soprattutto per i bambini.

La *Statua* si presenta come un'opera vivente, dipinta completamente d'oro o vestita in modo da sembrare una statua, cercando di rimanere immobile o muovendosi solo in risposta alle offerte nel loro cappello.

Il *One-Man Band* è un esecutore che, da solo, crea un'orchestra completa o una cacofonia di suoni utilizzando strumenti come appendici, cercando di impressionare la folla con la sua abilità multitasking.

Il *Flash Mob* si basa sull'elemento sorpresa, trasformando luoghi pubblici in scenari di uno spettacolo improvviso e organizzato, spesso utilizzato per scopi artistici o di marketing.

1.2.2. Il contesto

Il contesto in cui avviene l'arte di strada è quello dello spazio pubblico, nelle sue diverse funzionalità e tipologie. Lo spazio in cui lo spettacolo si inserisce, infatti, non è deputato all'accoglienza di spettacoli creativi, ma attraverso esso, l'artista di strada offre una modalità alternativa di godimento degli spazi pubblici e delle relazioni sociali, cambiando la percezione degli stessi.

Allo stesso tempo, l'inserimento della *performance* in un contesto pubblico pone il *busker* in un'elevata condizione di incertezza, in cui non sa se riuscirà ad ottenere la curiosità del passante o meno, e allo stesso tempo il contesto richiede una grande capacità di improvvisazione davanti all'imprevisto tipico della piazza o della strada.

Lo spettacolo che l'artista di strada offre è un'esperienza non ordinaria, attraverso la quale riesce a stravolgere la percezione dello spazio delle persone che si fermano, diventando spettatori. Così facendo crea un'immediata trasformazione dello spazio urbano in spazio scenico, un luogo di convocazione artistica in cui il passante può liberamente e gratuitamente fermarsi e beneficiare di ciò che l'artista ha da offrire, intraprendendo così una relazione di tipo democratico.

1.2.3. La mobilità

Tra queste annovera la dipendenza dalla mobilità geografica, l'artista di strada infatti può essere statico o itinerante, e per quanto ormai siano rari gli artisti errabondi – rimasti tali più per scelta etica che per costrizione sociale – rimane una figura girovaga, costantemente alla ricerca di nuovi contesti in cui esprimere la propria arte. Rispetto ai secoli precedenti, la presenza di mezzi più veloci ne permette lo spostamento più rapido.

Questi continui cambi di contesto richiedono all'artista un'alta capacità di adattamento, a prescindere se lo spettacolo sia commissionato o eseguito liberamente. Di conseguenza, si può dire che sia tanto indipendente dal luogo di riferimento quanto estraneo ad esso.

1.2.4. Il tempo dell'arte di strada

Lo spettacolo opera in una serie di eventi e climax che sono ben rappresentati in una configurazione che si rimpicciolisce. La durata è approssimativamente di 45 minuti, in cui:

- 15 minuti iniziali sono dedicati a radunare la folla creando uno spettacolo o annunciando il fatto che sta per iniziare uno
- 20 minuti sono dedicati al corpo dello spettacolo alla fine dei quali l'artista fa un discorso per invitare gli spettatori ad inserire monete nel suo cappello alla fine dello show
- 10 minuti finali per il numero conclusivo, spesso promesso al pubblico nei primi quindici minuti dello spettacolo

1.2.5. La forma economica

Un'altra sfaccettatura della relazione che si instaura tra l'artista di strada e lo spettatore riguarda la percezione di un pagamento. Infatti, nel caso di concerti o rassegne teatrali, gli artisti sono legati a un contratto che garantisce loro il soddisfacimento di necessità sociali, economiche e spaziali, e il rapporto con il pubblico è esclusivo, in quanto si basa sull'acquisto di un biglietto. L'artista di strada si riferisce a un rapporto simile all'interno della protezione garantita da un festival o eventi programmati da terzi, capace di garantire anche una copertura assicurativa, la fiscalizzazione dell'attività, la tutela sanitaria e tutto ciò che è previsto da un rapporto di lavoro subordinato. Questo tipo di attività, è detta *a cachet*.

L'artista di strada che invece guadagna sulla base della sua performance e di quanto questa sia in grado di coinvolgere e incuriosire i passanti, svolge un'attività *a cappello*, denominazione derivata dal momento conclusivo in cui l'artista chiede al pubblico di ricevere un contributo libero. Di conseguenza, nel libero esercizio dell'arte di strada non è previsto alcun rapporto con terzi che intermedino tra pubblico ed artista. Tuttavia, nella maggior parte dei Paesi europei l'esercizio di attività prevede specifici effetti giuridici come un rapporto giuridico assicurativo, che può essere applicato solo in presenza di un rapporto di lavoro dimostrato da appositi documenti e prove certe, che non può essere applicato nell'attività a cappello. Se nel passato la figura dell'artista di strada, o il suo antenato, poteva sopravvivere con questo stile di vita, oggi ciò non è fattibile, spesso il busker è tale come secondo lavoro, proprio sulla base dell'insicurezza del guadagno.

Analizzando la retribuzione economica dal punto di vista della motivazione che si cela dietro ad essa si può scoprire un livello più sentimentale della ricerca. Se in un contratto di lavoro la remunerazione si basa sul contratto stesso, il guadagno dell'artista di strada è unicamente sulla base della sua capacità di coinvolgere emozionalmente lo spettatore. Il fatto che la remunerazione dell'artista di strada dipenda unicamente dalla curiosità e non da un contratto di lavoro stretto con terzi rafforza la dipendenza che si crea tra musicista di strada e spettatore.

È importante sottolineare queste caratteristiche anche di fronte al fatto che di per sé l'arte di strada è soggetta a una scarsa consapevolezza generale, il che è dovuto a idee comuni che spesso la dipingono non tanto come esibizione svolta da un professionista quanto a una di elemosina, anche a causa del fatto che per assistere non è necessario il pagamento del biglietto.

1.2.6. La morfologia dello spettacolo di strada

Lo spettacolo dell'artista di strada si articola in tre fasi principali:

Il "cerchio": Questa è la fase iniziale dello spettacolo, in cui l'artista fa riferimento al gruppo di persone che si raduna attorno a lui. La formazione di questo "cerchio" è cruciale per il successo della performance. In questo momento, l'artista rivela il suo ruolo emergendo dall'anonimato, utilizzando varie tecniche per suscitare la curiosità dei passanti e creare una transizione quasi tangibile dall'assenza alla presenza di un evento improvviso. Una volta formato il cerchio, l'artista può delimitare lo spazio dello spettacolo, trasformando i passanti in spettatori. Nel caso del musicista di strada, questa fase si

differenzia da uno spettacolo, poiché il pubblico si ferma solitamente per pochi minuti per ascoltare qualche brano, lascia una ricompensa in un cappello posto in modo fisso e si allontana, rendendo più fluida la composizione.

Lo spettacolo: In questa fase, l'artista si esibisce in una serie di routine che variano a seconda della specialità (mimo, cantastorie, acrobata, mago, fachiro, giocoliere, attore). Nel contesto in cui l'artista di strada si esibisce, il pubblico è attratto solo dalla propria curiosità, senza aver pagato alcun biglietto per assistere. Di conseguenza, la performance si basa su un equilibrio delicato che deve essere costantemente mantenuto, aggiungendo elementi capaci di mantenere vivo l'interesse. La capacità di affrontare gli imprevisti è un'altra caratteristica importante, poiché questi inevitabilmente si verificheranno a causa del contesto.

Il "fare cappello": Questa fase rappresenta il momento in cui l'artista di strada chiede una libera offerta in denaro come segno di apprezzamento per lo spettacolo. In inglese, questa azione è chiamata "busking", e gli artisti di strada sono generalmente definiti buskers. Lo spettacolo di strada in sé non prevede alcuna forma di compensazione fissa o pagamento da una biglietteria, sebbene possano esistere contratti alternativi con enti privati o pubblici. Il "cappello" di solito viene presentato alla fine dello spettacolo, quando il climax ha raggiunto il suo apice, creando una tensione che culmina nel numero finale. Alcuni artisti chiedono la contribuzione dopo la loro performance, ma la maggior parte sfrutta il momento immediatamente prima per evitare la fuga degli spettatori alla fine dello spettacolo. Questo momento è estremamente significativo, poiché humanizza il dialogo tra l'artista e lo spettatore e dimostra la dignità e il valore del lavoro agli occhi del pubblico.

Alcuni di questi momenti possono variare, ad esempio, nel caso in cui lo spettacolo sia commissionato a contratto, eliminando la necessità di "fare cappello". Inoltre, alcuni artisti possono scegliere di non formare un "cerchio", come nel caso dei musicisti di strada, o possono continuare a interagire con il "cerchio" senza passare alla fase dello spettacolo, come fanno i clown e i mimi.

1.3. Discussione sulle sfide legali e culturali legate alla musica di strada

A livello giurisdizionale, la posizione degli artisti è oggetto di confusione normativa, rendendo difficile definire se e come le forze dell'ordine possano intervenire nelle loro attività e ottenere la documentazione necessaria per svolgere l'arte di strada.

Negli ultimi anni, le discussioni sulla valutazione e il riconoscimento dell'arte di strada hanno registrato un aumento globale. Questi dibattiti si concentrano principalmente sulla questione di quando e se la musica di strada debba essere considerata inquinamento acustico o disturbo pubblico. Questa riflessione ha portato alla formulazione di politiche e leggi sull'esecuzione della musica negli spazi pubblici.

Attualmente, in molte parti del mondo, si cerca di limitare l'inquinamento acustico negli spazi pubblici, spesso regolamentando l'esecuzione della musica nelle strade delle città.

Da un punto di vista più liberale, le autorità locali hanno introdotto codici di condotta per gli artisti di strada, stabilendo limiti di tempo e luogo. Inoltre, da una prospettiva più rigorosa, gli artisti di strada possono essere tenuti a sostenere audizioni per ottenere licenze, che rappresentano un modo per le autorità di elevare o influenzare la qualità degli artisti di strada. Tuttavia, esistono anche tendenze concorrenti che vedono l'arte di strada come un elemento incoraggiato sia politicamente che urbanisticamente, considerandola un modo per costruire città creative e commerciali.

1.3.1. Legislazione italiana (principali mezzi di legislazione, reazione dei vari comuni, confronto tra le leggi regionali di Piemonte e Puglia)

L'Italia è stata il primo paese a introdurre una legge specifica per lo spettacolo viaggiante con la Legge 18 marzo 1968, n.337. Questa legge ha definito un elenco di attività di spettacolo e le caratteristiche che le identificano come "viaggianti", stabilendo un regime fiscale agevolato per gli operatori del settore. Nel 2005, con il Decreto Ministeriale del 28 febbraio 2005, il paese ha risposto alle richieste della Federazione Nazionale Artisti di Strada FNAS, riconoscendo ufficialmente l'arte di strada come una forma di spettacolo viaggiante.

Tra i principali strumenti legislativi in Italia per l'arte di strada, figura il TULPS, ovvero il Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza, Regio Decreto 18 giugno 1931, n. 773, ancora in vigore e soggetto a più modifiche nel corso degli anni, con l'aggiornamento più significativo avvenuto nel 2001. Precedentemente a questa data, in base al TULPS, gli artisti di strada dovevano seguire una procedura che includeva la richiesta di iscrizione al Registro dei Mestieri Girovaghi presso il Comune di residenza (ex art. 121 TULPS) e la richiesta di permesso per singole esibizioni ai Comuni coinvolti. Questo procedimento era giustificato dal pubblico interesse a vigilare su attività che non si svolgevano in luoghi specifici.

Con il DPR n. 311 del 28 maggio 2001, la procedura è stata rivista per semplificare le autorizzazioni per le attività disciplinate dal TULPS. Dopo questa modifica, i Comuni hanno il compito di adottare regolamenti locali per semplificare le procedure di concessione degli spazi per lo spettacolo di strada. In pratica, il Comune di residenza non è più coinvolto nella procedura autorizzativa, e spetta ai singoli Comuni interessati regolare localmente le attività di spettacolo in strada e rilasciare eventuali autorizzazioni.

Questo approccio ha generato una situazione bifronte: alcuni Comuni hanno adottato regolamenti che disciplinano tali attività, mentre la maggioranza non lo ha fatto. Ne consegue che rispettare le deliberazioni specifiche di ciascun Comune è sufficiente per esibirsi senza problemi. Esempi di Comuni che hanno adottato tali regolamenti includono Roma, Firenze, Venezia, Milano, Cremona, Arezzo,

Padova, San Giovanni in Persiceto (Bo), ognuno con proprie procedure e limiti specifici sanciti dalle deliberazioni comunali.⁷

Le leggi regionali del Piemonte e della Puglia

Nel 2004 due Regioni, Puglia e Piemonte, sono intervenute con legge regionale per il libero esercizio delle attività in parola riguardo all'intero territorio, lasciando la possibilità ai singoli Comuni di intervenire con regolamenti, sempre in armonia con il disposto di livello regionale. La Puglia lo ha fatto con Legge Regionale n. 14 del 25 agosto 2003, mentre il Piemonte con Legge Regionale n. 17 del 15 luglio 2003, modificata il 12 aprile 2007.

In entrambe le proposte di legge le regioni si dichiarano ospitali verso le espressioni artistiche in strada, rispetto alle quali forniscono una definizione. In particolare, nell'art. 3 sia Puglia sia Piemonte riconoscono a questo tipo di attività "un ruolo di valorizzazione culturale e turistica, di incontro creativo tra persone, di ricerca e sperimentazione di linguaggi, di scambio di proposte con vari profili culturali, di confronto di esperienze innovative, di affermazione di nuovi talenti, di rappresentazione di attività frutto di geniale ispirazione, di servizio culturale per un pubblico di ogni classe sociale, età e provenienza geografica, secondo quanto previsto dalla Costituzione, che all'articolo 33 tutela la libertà dell'arte".

Nell'art.4 entrambi i regolamenti pretendono il rispetto da parte degli artisti della quiete pubblica, della normale circolazione stradale e pedonale, del mantenimento del pubblico accesso e della pulizia e decoro del suolo, infrastrutture e arredi. In più, il regolamento del Piemonte richiede che tali attività si svolgano: senza pubblicità, senza attività di esercizio di commercio ambulante, senza richiesta di pagamento di biglietti, tenendo comportamenti di prudenza e perizia.

Grazie a quanto deliberato dall'articolo 5 della legge regionale, tutti i Comuni delle due regioni sono tenuti a indicare le locazioni in cui i musicisti di strada possono svolgere le loro performance, e approvano un regolamento in cui siano indicati gli orari e i limiti acustici, ed eventualmente la "descrizione dei singoli spazi, delle caratteristiche delle attrezzature mobili e degli strumenti necessari per lo svolgimento delle attività." Il regolamento pugliese richiede che, nel momento in cui il Comune non pone alcun regolamento entro quattro mesi dall'entrata, le attività di espressione artistica "sono esercitate liberamente su tutto il territorio comunale nel rispetto delle norme di cui alla presente legge".

Nell'art. 8 di *Norma transitoria* il regolamento piemontese invece sancisce la scadenza a sei mesi dall'entrata in vigore della legge nella delimitazione dei luoghi e dell'approvazione del regolamento comunale; se ciò non accade, similmente a quanto sancito dalla Puglia, le attività artistiche possono essere esercitate su tutto il territorio comunale.

Rispetto alla Puglia, il Piemonte si porta più avanti nella promozione dell'arte di strada nell'art. 6 e nell'art 7 della legge regionale. Nel primo, di *Promozione delle espressioni artistiche di strada*, istituisce

⁷ <https://www.fnas.it/en/p/22/normativa-generale.html>

“cinque premi annuali per i Comuni che hanno promosso e sostenuto espressioni artistiche di strada”. Premi di 50mila euro ciascuno, che vengono erogati “sulla base di criteri individuati con deliberazione della Giunta regionale [...] tali criteri tengono conto della specificità geografica e tipologica dei comuni e delle caratteristiche delle manifestazioni organizzate.”

Nel comma 2, la Regione Piemonte istituisce “cinque premi all’anno, definiti in euro 5 mila cadauno, per gli artisti singoli o in gruppo che operino in modo organizzato o a cappello e che si siano distinti per particolare bravura”, sulla base degli stessi criteri definiti al comma 1.

Nell’art.7 di *Norma finanziaria* viene autorizzata per l’anno 2003 la spesa complessiva pari a euro 275.000,00; nella spesa di bilancio di previsione dello stesso anno, sono previsti i finanziamenti descritti dall’art. 6 nel comma 1 e 2. Per gli anni 2004 e 2005 “la spesa è assicurata con le dotazioni finanziarie dell’UPB del bilancio pluriennale 2003-2005”

Torino

Nel caso specifico di Torino, l’intervento per la regolazione dell’arte di strada è descritto nel *Codice etico dell’artista di strada*, approvato e assunto dalla Città di Torino con deliberazione della Giunta Comunale n. 201800443/050 del 6 febbraio 2018.

In questo documento la Città di Torino riconosce il “valore sociale, educativo e culturale” dell’arte di strada, “profondamente inserito nello spirito della Costituzione Italiana”, ragione per cui va incoraggiata, stimolata e sostenuta.

È inoltre inserito un elenco degli articoli Costituzionali in cui l’arte di strada è inserita:

- L’Art.3 della Costituzione Italiana recita “... E' compito della Repubblica rimuovere gli ostacoli di ordine economico e sociale, che, limitando di fatto la libertà e l’eguaglianza dei cittadini, impediscono il pieno sviluppo della persona umana...”
- l’Art.4 “...Ogni cittadino ha il dovere di svolgere, secondo le proprie possibilità e la propria scelta, una attività o una funzione che concorra al progresso materiale o spirituale della società...”
- l’Art. 9 “La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura...”
- l’Art. 21 “Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione...”
- l’Art. 33 sottolinea come “L’arte e la scienza sono libere e libero ne è l’insegnamento.”

Di conseguenza, si spinge alla valorizzazione della

“figura dell’artista di strada, ovvero di colui che svolge, gratuitamente o accettando una libera offerta, in spazi pubblici o aperti al pubblico, attività artistiche di tipo musicale, teatrale, figurativo ed espressivo nel senso più ampio, caratterizzate dalla “fruizione immediata”. L’artista è consapevole del proprio ruolo sociale, educativo e culturale.”

Segue poi una definizione di arte di strada e di spettacolo di strada, che si allineano con quanto già descritto nei precedenti capitoli.

Nelle *Norme di comportamento*, la Città di Torino sancisce come l'artista di strada "a cappello" può esibirsi nello spazio pubblico.

Nello specifico l'artista:

1. si esibisce ed esibisce la sua arte con rispetto
2. si pone cordialmente nei confronti, degli abitanti e degli esercenti della città ospitante senza limitare la libertà altrui con volumi eccessivi o ostruire passaggi
3. non sporca e non danneggia l'ambiente in cui opera
4. non questua, non compromette o turba la quiete pubblica e rispetta le leggi e i regolamenti in materia di arte di strada delle città ospitanti riservandosi il diritto alla protesta nelle sedi appropriate di fronte a regolamenti ingiusti e/o vessatori
5. aiuta le forze dell'ordine nella comprensione dei regolamenti e delle leggi portandone sempre con sé una copia
6. si pone sempre in maniera rispettosa e cordiale nei confronti di altri artisti incontrati nelle strade, aiutandoli e consigliandoli, se serve, nella comprensione dei regolamenti e degli usi, rispettando le distanze ed i tempi delle esibizioni e facilitando l'avvicendamento e rotazione sulle stesse aree
7. è cosciente che la responsabilità di ciò che fa è individuale, ma che un suo comportamento scorretto, soprattutto se protratto nel tempo, può danneggiare tutti.

Al Codice Etico, è stato allegato un documento descrivente i Siti e tempi soggetti a prenotazione per lo svolgimento di esibizioni da parte di artisti di strada con l'utilizzo impianti di amplificazione e relativi diffusori portatili a batteria e/o percussioni. ⁸

ENPALS

Nel 1947 fu istituito l'ENPALS (Ente Nazionale di Previdenza e Assistenza per i Lavoratori dello Spettacolo) con l'obiettivo di gestire la previdenza per i lavoratori dello spettacolo, che a causa delle loro caratteristiche lavorative ed economiche non potevano beneficiare dei fondi pensione obbligatori dell'INPS o di altre casse. L'ente si occupa della raccolta dei contributi previdenziali e del pagamento delle pensioni per vecchiaia, invalidità, inabilità, ecc. Inoltre, gestisce il rilascio del certificato di agibilità, un documento indispensabile per consentire agli artisti di esibirsi in pubblico. La legge proibisce le esibizioni in pubblico senza questo certificato per garantire la tutela sociale di una categoria che potrebbe altrimenti rimanere priva di copertura previdenziale. Dal 1 gennaio 1996, solo le società di persone e di capitali possono ottenere l'agibilità; pertanto, coloro che operano individualmente non possono esibirsi in pubblico senza rischiare sanzioni personali.

⁸ Codice etico dell'artista di strada, FNAS

FNAS

La Federazione Nazionale Artisti di Strada (FNAS), con sede a Roma, ha svolto un ruolo attivo nella sensibilizzazione e nell'informazione riguardo alle problematiche degli artisti di strada. Sul loro sito web è disponibile un monitoraggio nazionale dei luoghi che accolgono le esibizioni di strada. È importante notare che chiedere contributi al pubblico non deve avvenire come pagamento per assistere a uno spettacolo, poiché ciò potrebbe influenzare il contesto legale e richiedere autorizzazioni specifiche, come dettagliato successivamente.

Per quanto riguarda le autorizzazioni da parte dei Comuni, l'artista deve presentare una domanda e il Comune può adottare varie posizioni, compresa la richiesta di pagamento di tasse per l'occupazione di spazi pubblici o addirittura negare l'autorizzazione. La FNAS ha redatto una bozza di delibera che i Comuni possono adottare per regolamentare l'attività di strada, stabilendo parametri come il rispetto della circolazione pedonale, delle attività commerciali, dei limiti sonori, dell'occupazione del suolo, degli orari, ecc.⁹

Altre organizzazioni, come l'AGIS e l'A.M.I.C.A., offrono supporto agli artisti di strada. Tuttavia, rimane incerta la possibilità di contestare legalmente un artista privo di licenza per illecito amministrativo, poiché i provvedimenti comunali non sono considerati prescrizioni di legge. Dal punto di vista previdenziale, chi riceve compensi per l'attività artistica è considerato un "lavoratore dello spettacolo" e deve iscriversi all'ENPALS. La FNAS ha fornito indicazioni sulle esenzioni e sull'agibilità.

Nel 2005, il Decreto Ministeriale ha incluso l'attività di spettacolo di strada nell'elenco del "Spettacolo Viaggiante", trattandola come un'esercizio commerciale di piccola impresa viaggiante. La procedura richiede una domanda al Comune per ottenere la licenza, e le imprese devono gestire i versamenti previdenziali, con differenze a seconda dell'affiliazione all'INPS o all'ENPALS.

Infine, è importante notare che l'esecuzione di musica in uno spazio pubblico richiede l'autorizzazione degli autori/editori dei brani musicali suonati, e le registrazioni (fonogrammi) richiedono l'autorizzazione anche dai produttori fonografici. Semplificare il processo di autorizzazione potrebbe favorire lo sviluppo di queste attività, rendendole più accessibili, legali e sicure.¹⁰

Come l'arte di strada è accolta in altri Paesi

La legislazione dei vari paesi europei rispetto al riconoscimento delle arti di strada ed alle arti circensi permette di individuare tre gruppi principali: i paesi in cui le arti di strada sono riconosciute in forma indipendente rispetto alle arti circensi; paesi in cui sia arti di strada sia arti circensi sono riconosciute

⁹ <https://www.notelegali.it/artisti-di-strada-quali-permessi-per-esibirsi-di-andrea-michinelli/>

¹⁰ <https://www.senatoragazzi.it/iniziative/disegno-di-legge/128/>

ma non distinte, per cui le politiche non saranno specifiche; paesi in cui le arti di strada non sono riconosciute, implicando una lacuna giuridica e mancanza di considerazione delle discipline.

L'Irlanda

Nel 2002 il governo irlandese ha emanato l'*Arts act*, in sostegno delle arti circensi, e nel 2006 ha adottato una politica che favorisce arti circensi, di strada e dello spettacolo dal vivo, riempiendo un vuoto legislativo. L'Ente istituito, l'Arts Council, ha come scopo lo sviluppo delle arti in tutte le discipline, la promozione dell'accesso pubblico alle produzioni artistiche e alla partecipazione artistica, e la diffusione della consapevolezza che *“dimostrando e facilitando l'importanza del contributo le arti costituiscono il benessere sociale ed economico dell'Irlanda”*. L'intervento previsto riguarda quattro ambiti:

- Finanziario: alloca fondi e premi specifici, intervenendo e prendendo iniziative e azioni strategiche in beneficio delle arti.
- Partenariati: sono stabilite relazioni con figure nel campo artistico e culturale al fine di ampliare il raggio di azione e approfondirne l'impatto e la diffusione di opere.
- Consulenza: affiancamento di esperti a istituzioni ed enti che ne fanno richiesta, soprattutto nella messa a punto degli obiettivi di politica culturale.
- Patrocinio: il Consiglio mette a disposizione fondi pubblici, attraverso diversi mezzi e contesti.

Il Consiglio si occupa anche degli aiuti finanziari alla distribuzione e produzione per compagnie e festival. Nel 2010 l'ammontare complessivo di tutti gli interventi di assistenza del Consiglio è stato di 60,334,508 euro. Esistono inoltre aiuti di tipo regionale o locale in supporto alla cultura.

L'alto grado di riconoscimento dell'Irlanda per la disciplina dell'arte, e quindi anche della musica, di strada è anche legata alla cultura antica del Paese di parate all'aperto.

“Developing the Arts in Ireland : Arts Council Strategic Overview 2011 – 2013 ”, pag. 1.

Regno Unito

Il Regno Unito è tra i Paesi con la regolamentazione più severa. Nel 2002, tuttavia, il Consiglio delle Arti Inglese ha erogato aiuti finanziari fino al milione di sterline per attività circensi e arti di strada, riconosciute come discipline a sé stanti, finanziate dal Dipartimento del Teatro. Il Consiglio coopera con realtà come l'Independent Street Network (ISAN), che promuove e sostiene l'arte di strada con partenariati con compagnie e organizzazioni per collaborazioni e interventi creativi.

Tra i Paesi che non riconoscono specificatamente l'arte di strada

Spagna

In Spagna lo Stato e le Comunità autonome sono le due competenze territoriali, che influiscono la gestione della cultura: se il primo si occupa del patrimonio per mezzo di strumenti non specifici, le seconde hanno maggiore libertà di decisione e applicazione delle politiche culturali che intersecano le tradizioni locali, tra cui le arti dello spettacolo.

La vita culturale spagnola, in particolare, è legata a tradizioni popolari e religiose che si manifestano negli spazi pubblici, in cui una grande quantità di persone fanno, tra le altre, performance musicali. Nel fondo di un milione di euro che è stato stanziato dal governo per gli spettacoli dal vivo, la maggior parte sono a beneficio dei musicisti di strada.

Le arti di strada non sono riconosciute ufficialmente, e il primo atto di riconoscimento del circo è nel contesto del *Piano di Modernizzazione delle Istituzioni Culturali* del 2007 con la costituzione di un Consiglio di Stato per lo Spettacolo dal Vivo. L'arte di strada tuttavia non gode di fondi specifici o trattamenti particolari, di conseguenza i singoli artisti devono trovare fondi per mezzo di bandi generici.

Germania

La Germania ha una spesa in favore della cultura virtuosa, con forte intervento della Municipalità nei processi di finanziamento rispetto alla spesa pubblica. Tuttavia, manca un riferimento legislativo sul circo e sull'arte di strada, siccome i settori supportati dal Governo e dagli Stati autonomi sono orchestre sinfoniche, scuole di musica, enti formativi di teatro e danza, opera, danza, balletto e teatro, nonostante sia il Paese europeo con la maggior parte di circhi itineranti sul territorio. Allo stesso tempo, la Germania ha numerosissimi festival sull'arte di strada, unico posto in cui il musicista di strada riesce a trovare un proprio spazio per una visibilità maggiore.

Portogallo

In materia dell'arte di strada in Portogallo il Ministero della Cultura ha il più alto grado di responsabilità, mentre le Amministrazioni regionali e locali hanno un ruolo marginale. Le arti performative rientrano nel contesto di leggi generali per le arti e la cultura, ma i più recenti strumenti normativi riguardano la sovvenzione pubblica nel sistema delle arti, in cui non sono menzionati né circo né arte di strada, non presi in considerazione anche nel bilancio della spesa pubblica, per quanto spesso i fondi teatrali sono dirottati verso questi ambiti.

Le domande di finanziamento sono rivolte principalmente alle Amministrazioni locali, e nell'organizzazione di eventi si fa supporto principalmente a reti di compagnie di artisti o cooperative che gestiscono spettacoli. La valorizzazione dell'arte di strada al di fuori del contesto, un'arte spontanea e meno legata al *divertissement*, manca.

Tuttavia, le compagnie e gli spazi stanno organizzandosi a livelli professionali alti, grazie allo scambio e collaborazione tra artisti e reti di organizzazioni dedicate, e anche grazie a sistemi di aiuto mutuale, come il network Sem rede, insieme di organizzazioni più piccole. Il Portogallo diventa così una

dimostrazione dell'importanza delle politiche dell'Unione Europea rispetto alla mobilità di artisti attraverso gli Stati, così da sopperire alle lacune che non garantiscono lo sviluppo nel tema.

Paesi dell'Est

Nei Paesi dell'Est l'arte di strada è profondamente influenzata dalle condizioni storiche, politiche e culturali che hanno portato a una radicale trasformazione politica, per quanto ancora sia stato mantenuto un legame con il rito popolare, per cui nonostante i contenuti siano lontani dalla tradizione, la percezione è vivida e spesso collegata a un mezzo di riappropriazione dello spazio pubblico negato dal regime passato.

In particolare, la Romania ha avuto tra i regimi più totalitari dal 1945 al 1989, colpendo particolarmente il settore culturale. Ora il Ministero della Cultura e del Patrimonio Nazionale ha la massima carica decisionale. Lo spettacolo dal vivo percepisce ampi sovvenzionamenti, ma nessuna parte è dedicata all'arte di strada o al circo.

La storia dell'arte di strada rumena tuttavia si intreccia con questioni profondamente legate ai diritti umani ad alla situazione sociale post-dittatura, che ne attribuisce un particolare significato.

La Francia

La Francia è lo Stato Europeo con la tutela maggiore dell'arte di strada e la promozione delle attività legate. Ciò grazie a una politica culturale che cerca di fornire strumenti di sussistenza che possano garantire l'esistenza e la crescita delle realtà legate allo spettacolo di strada. Esiste in particolare una rete organizzativa che ha come obiettivo garantire e promuovere la diversità culturale ed il supporto alla creazione artistica. In particolare, una grande quota della spesa pubblica è attribuita al "*supporto alla creazione, produzione e diffusione dello spettacolo dal vivo*", proveniente soprattutto dallo Stato, mentre il restante dalle Amministrazioni Locali, dalle Regioni e dai Dipartimenti.

In Francia l'intervento sulla cultura è suddiviso per settori ciascuno con una responsabilità specifica, nel 1997 infatti il Ministero della Cultura e Comunicazione è stato riorganizzato e suddiviso in Direzioni Generali rispetto a materie diverse, tra cui una Direzione dedicata a Musica, Danza, Teatro e Spettacolo (Dmdts) che a sue volta ha tre sotto gruppi dedicati alla creazione, formazione ed insegnamento.

Nel 2005 a Marsiglia venne presentato il programma *Temps des arts de la rue* richiesto dal Ministero della Federazione Nazionale Arti di Strada francese, al fine di organizzare un intervento basato sul ruolo delle arti di strada negli spazi pubblici:

“dal punto di vista delle politiche pubbliche, l'arte in città permette di riesaminare alcuni principi fondamentali, la democratizzazione culturale e l'accessibilità delle opere a tutti. Inoltre, la strada, per il suo stesso status, mette in discussione la responsabilità condivisa dello Stato e degli enti locali in materia di politica culturale, in un momento in cui il decentramento sta diventando una grande questione di sviluppo.”

Dal programma sono organizzati nove Centri nazionali di arti di strada (Cnar) capaci di aiutare la creazione artistica per mezzo di residenze e la messa a disposizione del materiale e dei servizi, oltre che a forme di finanziamento per l'organizzazione di spettacoli. Lo Cnar, inoltre, sostiene la diffusione di spettacoli nel contesto di eventi e festival. Le arti di strada inoltre sono valutate con indagine statistica per comprenderne l'influenza sulla cultura generale.

Il Regime di Intermittenza dello spettacolo è un modello caratteristico di organizzazione francese, simile a quello presente in Belgio, e consiste in un regime di assicurazione sociale che nasce dalla considerazione dei contratti a durata determinata nello spettacolo, in cui bisogna dimostrare la quantità di ore di attività che possono includere anche quelle di insegnamento e di formazione, dimostrando l'importanza che viene attribuita a queste.

La regolamentazione della musica di strada rientra nello spettacolo dal vivo e rientra nei contenuti del Codice del Lavoro Francese, che identifica un artista di strada come "*la persona che rappresenta, canta, recita, declama, suona, o esegue un'opera letteraria o artistica, un numero di varietà, di circo o di marionette*" e nel momento in cui riceve una remunerazione è considerato professionista, di conseguenza regolamentato dal contratto di lavoro nello spettacolo. Le specifiche rispetto alle singole politiche di tutela non sono utili alla trattazione della presente tesi, basti precisare che l'artista di strada è supportato ampiamente per mezzo di azioni specifiche e mirate grazie a politiche culturali felici.

Tuttavia, per quanto riguarda lo spettacolo *a cappello*, nonostante le attenzioni per il settore dello spettacolo dal vivo, nella legislazione francese c'è un vuoto normativo rispetto alla sua libera esecuzione nello spazio pubblico tanto quanto alla definizione della sua illegittimità. La non presa in considerazione nel legiferare rispetto a un sistema complesso e di tutela dello spettacolo di questo tipo di performance porta a riflettere su temi di libertà di espressione artistica.

Il musicista di strada in questa situazione deve ricorrere ad autorizzazioni specifiche di autorità competenti, rispetto all'emanazioni delle quali non sono però presenti indicazioni generali. La responsabilità cade quindi sulle modalità di ogni amministrazione e sulle leggi locali.

Nonostante la politica culturale avanzata, l'artista che vuole liberamente esibirsi viene quindi automaticamente considerato meno o ignorato, rappresentando un fattore discriminatorio ed essendo più tollerata che riconosciuta.

Inoltre, viene considerato in termini di ordine pubblico e decoro urbano, rientrando nel profilo giuridico della mendicizia, una fruizione dello spazio pubblico che si discosta dall'attività prevista nei luoghi, siccome non è né di tipo collettivo, né privato, ma tanto non è penale quindi appost. Viene vietata solo dove ci sono specifici regolamenti di polizia.

Riassumendo, siccome il sistema legislativo si concentra sulla ricerca artistica, non si prende in considerazione il musicista di strada oggetto della presente tesi, con il rischio di risultare all'impoverimento delle discipline artistiche di strada, rompendo con le radici storiche delle *arts forains*,

e offrendo spunti di riflessione rispetto al diritto di espressione artistica negli spazi pubblici. Nonostante i modelli gestionali avanzati, la complessità sistemica diventa ostacolo all'esercizio e diffusione di queste arti, che diventano quasi elitarie e con il rischio di percepire arti di serie A e di serie B a seconda della presentazione e dei supporti istituzionali a supporto. Joshua Bell.

Il pericolo della forte diffusione di festival ed eventi di arte e teatro di strada è la perdita dell'estemporaneità, la potenzialità di uno spettacolo di avvenire in un qualsiasi momento della giornata in modo spontaneo, e l'allontanamento da spazi pubblici per avvicinarla a questi eventi organizzati, non permettendo di sopperire alla funzione di rivalutazione estetica degli spazi quotidiani.

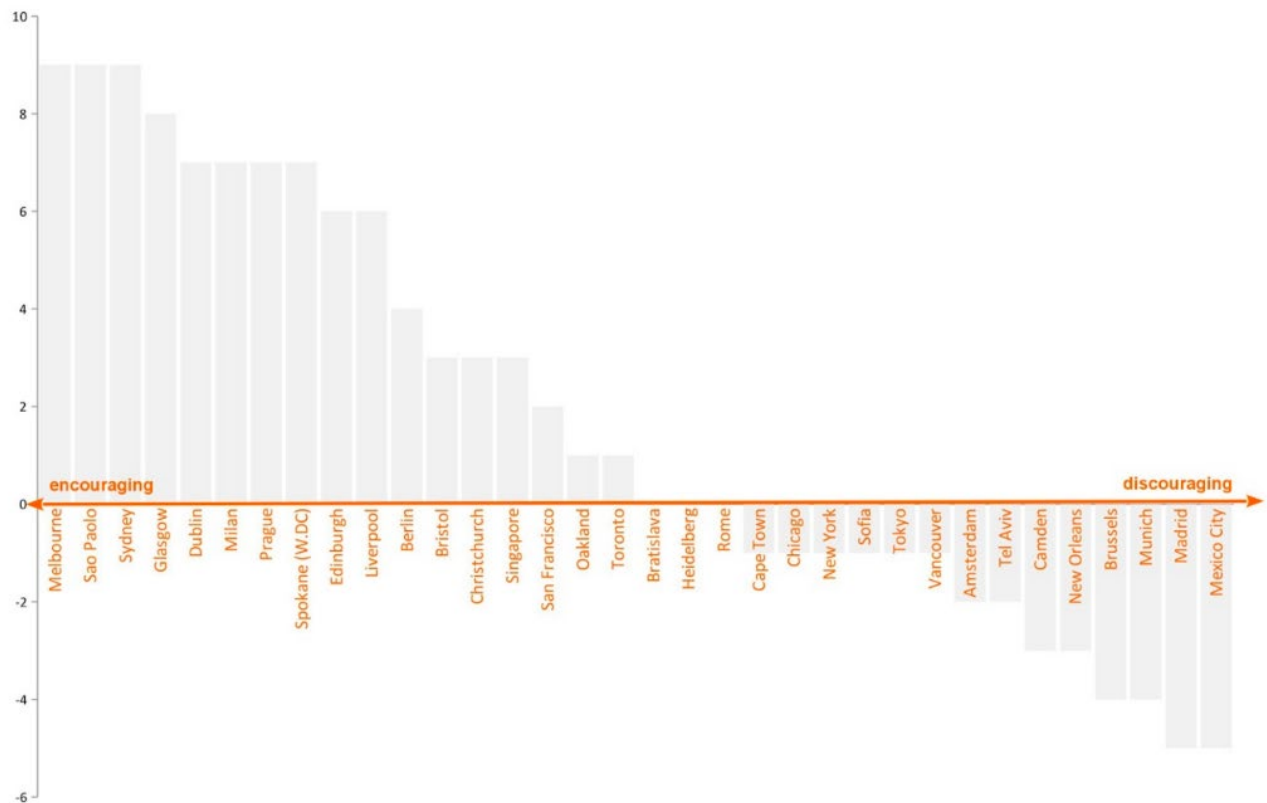


Fig. 1

1.3.2. Legislazione europea

Le compagnie europee di arte di strada che formalizzano il loro status sono considerate imprese private indipendenti. Nei paesi con una gestione centralizzata delle politiche culturali, l'arte di strada e il circo rientrano nella competenza del Ministero della Cultura. Negli Stati federali o decentralizzati, le comunità sono responsabili di stabilire le politiche culturali, e a livello ministeriale viene istituito un ufficio specializzato. In Italia e in Francia, esiste una Direzione statale specifica, mentre in Spagna e Danimarca, gruppi di lavoro promuovono azioni mirate per sensibilizzare in questo settore.

Quando le arti di strada non sono legate a manifestazioni o festival che le ospitano a pagamento, non esistono strumenti di legge a livello dell'Unione Europea o del Consiglio d'Europa che le proteggano in modo specifico. Di conseguenza, vengono applicate legislazioni correlate ad altri settori (come lo spettacolo, i trasporti, la mobilità degli artisti, la libertà di espressione artistica, e la tutela degli animali). Questa mancanza di normative specifiche rappresenta un ostacolo allo sviluppo dell'arte di strada e circense, poiché non sono considerate integralmente in tutte le loro caratteristiche da una normativa specifica, ma piuttosto si affidano a un quadro complesso.

Di conseguenza, la maggior parte dei regolamenti è emanata a livello nazionale o locale attraverso autorizzazioni su orari, dimensioni, spazio occupabile, e gli artisti devono ottenere numerose autorizzazioni per esibirsi liberamente. Questo rappresenta un ostacolo in termini di tempo necessario per ottenere le approvazioni e limita la libertà di movimento degli artisti sul territorio.

La Convenzione di Faro, ratificata nel settembre scorso, quindici anni dopo la sua firma a Faro, in Portogallo, il 27 ottobre 2005, sottolinea e applica quanto previsto nella Costituzione. La Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, conosciuta come Convenzione di Faro, afferma che il patrimonio culturale non è di proprietà di professori, storici dell'arte o del ministero. Si tratta di un insieme di risorse individuate dalla popolazione come espressione di cultura, tradizioni e sensibilità. La Convenzione promuove una visione ampia, passando dal diritto al patrimonio culturale al diritto di accesso al patrimonio culturale per tutti.

La Convenzione internazionale per la salvaguardia del patrimonio culturale del 2003, ratificata dall'Italia nel 2007, amplia la definizione di patrimonio culturale, includendo espressioni orali, arti dello spettacolo, consuetudini sociali, eventi rituali e festivi, conoscenze pratiche sulla natura e l'universo, e artigianato tradizionale. Già in questa Convenzione del 2003 emergono concetti come salvaguardia, comunità di eredità e responsabilità. L'articolo 15 della Convenzione del 2003 invita gli Stati a fare "ogni sforzo per garantire la più ampia partecipazione di comunità, gruppi e, ove appropriato, individui che creano, mantengono e trasmettono tale patrimonio, al fine di coinvolgerli attivamente nella sua gestione".

Come dichiarato dalla Commissione europea nel 2018 nella Comunicazione al Parlamento, al Consiglio, al Comitato economico e sociale europeo, e al Comitato delle regioni, "Una nuova agenda europea per

la cultura", la cultura, le arti, la creatività e le industrie creative sono interdipendenti. La combinazione di conoscenze e competenze specifiche dei settori creativi con quelle di altri settori favorisce la generazione di soluzioni innovative.

Conclusioni del primo capitolo

L'arte di strada è una disciplina riconosciuta a livello popolare ma non legislativo, che si inserisce nel dominio dello spazio pubblico e lo influenza con la sua presenza. Attraverso l'arte di strada l'artista si esprime per mezzo di diversi strumenti, ciascuno personale nella tipologia e nello spettacolo. Tuttavia, il mancato riconoscimento della figura al di fuori della tutela dei festival, rappresenta un grande ostacolo nella sua diffusione e nella sua capacità di intrattenere il pubblico e trasformare lo spazio pubblico.

2. LO SPAZIO PUBBLICO

Obiettivo: analizzare la definizione, le tipologie, le correnti di interpretazione dello spazio pubblico e conoscere le principali modalità di intervento nello spazio pubblico e la loro finalità.

2.1. Definizione di spazio pubblico

Nella conceptualizzazione dello spazio pubblico emergono due prospettive di analisi: quella fisica e quella degli usi e significati.

Sotto il profilo fisico, lo spazio pubblico è costituito da "strade, piazze, piazzali, slarghi, parchi, giardini, parcheggi che separano edifici o gruppi di edifici nel momento stesso in cui li mettono in relazione tra di loro, [...] rappresentando, per così dire, il negativo del costruito." Questo spazio negativo costituisce la struttura urbana, che può svilupparsi in modo regolare e programmato nelle nuove città del ventesimo secolo o evolversi gradualmente attraverso continui aggiustamenti architettonici, conferendo un'organica irregolarità allo spazio.

Sotto il profilo dei significati, lo spazio pubblico rappresenta "l'esito della compresenza di più categorie tese ad assicurare una specifica tonalità ideale, iconica e comportamentale alla fruizione di strade e di piazze". Questo si riferisce ai diversi modi di occupare e vivere lo spazio pubblico, basati sul libero accesso e conforme ai regolamenti che lo governano. L'occupazione dello spazio dà luogo a ritualità e comportamenti ricorrenti, conferendo al fruitore un senso di sicurezza, seguito dal principio di sovranità, in cui coloro che lo frequentano avvertono di possederlo idealmente.

Le prospettive fisiche e di usi e significati convergono nell'architettura urbana, che definisce intrinsecamente lo spazio pubblico attraverso piazze e edifici storici. Questa svolge un ruolo cruciale nella rappresentazione della comunità e dei suoi valori, tramite un processo rappresentativo che abbraccia eventi e progressi decennali, se non secolari, che trasformano e fanno progredire la città. Questa caratteristica crea una mappa di luoghi significativi che si inscrivono nella memoria degli abitanti, alimentando ritualità e mitologie collettive.

Di conseguenza, lo spazio pubblico, con le sue peculiarità, fa sentire a chi ne usufruisce di appartenere alla città e, allo stesso tempo, che la città appartenga a chi la abita. Può essere considerato come "un deposito di memorie urbane espresse nelle forme di una narrazione in grado di trascendere gli elementi locali per farsi racconto universale".

Nel contesto urbano, sono presenti luoghi che non sono formalmente di dominio pubblico ma vengono comunque utilizzati e occupati dalla comunità urbana quasi come se fossero pubblici, suggerendo l'esistenza di forme intermedie di proprietà.

Nel definire lo spazio pubblico, diventa rilevante introdurre il concetto di "non luogo", un ambiente privo di identità e valori di appartenenza legati all'idea di comunità, come ad esempio negli aeroporti o nelle stazioni.¹¹

*(Concetto di **biotopa**: termine etnografico per la nozione secondo la quale, a causa dell'evoluzione sociale e tecnologica, gli uomini ora hanno la libertà di vivere in un mondo fisico e sociale da loro costruito. Uno studio del biologo Nels Anderson espande questa nozione attraverso l'affermazione che, nonostante lo spazio urbano sia inizialmente un costruito sociale, l'esposizione costante rende l'uomo anche prodotto della sua città.*

La città, rappresenta lo sforzo dell'umanità di ricostruire il mondo a seconda dei suoi bisogni, ma la città, una volta costruita, porta l'uomo a conformarsi alla struttura e allo scopo che lui stesso ha imposto su essa. Se è vero che l'uomo ha costruito la città, è anche vero che ora la città sta costruendo l'uomo.

2.2. Storia dello spazio pubblico

In *Potere e spazio pubblico Urbano*, Gian Paolo Torricello approfondisce la storia dello sviluppo dello spazio pubblico, e ne fa risalire le origini alla creazione di un surplus agricolo e dall'organizzazione di un primo villaggio rurale, per poi andare verso una complessificazione e progressiva divisione del lavoro, con la creazione di una prima forma di stato, da cui prese forma il processo di urbanizzazione. Le città odierne trovano la propria origine in quel graduale passaggio dal controllo dell'irrigazione, al surplus tecnologico, lo sviluppo del commercio, della monarchia, dei riti religiosi e la crescita dei bisogni di difesa, trasformandosi pian piano, come afferma Lewis Mumford, una "*civiltà urbana, questa particolare combinazione di creatività e di controllo, di espressione e di repressione, di tensione e di rilassamento*". Il geografo Edward Soja, parlando della nascita della città, si basa sul concetto di *sinékismo*, con cui intende "le forze che guidano la nascita di una comunità. Queste forze derivano dall'abitare collettivamente un luogo". Esso è lo stimolo nel processo di agglomerazione urbana, ed è accompagnato dalla presa di coscienza di appartenenza ad un organismo collettivo.

Tra le prime città di cui risale la documentazione, c'è Catal Huyuk, la cui mappa è considerata il primo vero paesaggio mai dipinto, e di per sé rappresenta sul piano simbolico la testimonianza

¹¹ Spazio pubblico Enciclopedia Italiana - VII Appendice (2007)

dell'autocoscienza urbana. In virtù di ciò, l'immagine è un vero e proprio atto di consapevolezza rispetto alla natura dell'organismo cittadino.

Dal primitivo processo di agglomerazione nasce la prima forma di economia, siccome la collettività permette un miglior lavoro e una maggiore produzione. Da questo momento, risultò una storia economica fatta di stadi, capace di collegare la società prevalentemente agricola con la società prevalentemente industriale, e data la stretta relazione tra economia e aggregazione urbana, essa influenzò molto nel corso della storia il tipo di relazioni all'interno della società stessa.

Le città greche erano costruite seguendo il sistema della *cuadricula*, attraverso cui l'urbanizzazione cresceva e si espandeva rapidamente. Tale sistema prevedeva: l'agorà, spazio di presa delle decisioni e delle manifestazioni collettive, l'acropoli, spazio del sacro, e l'asti, spazio della residenza.

Le città latine, invece, si basavano sul sistema *basico*, formato da due viali posti ad angolo retto, alla fine del primo era collocato il mercato, alla fine del secondo il presidio e la cittadella, al centro la piazza principale, spazio simbolico e dei rituali collettivi.

A partire dall'anno 1000, con la caduta dell'Impero Romano d'Occidente, il cattolicesimo divenne base per la costruzione e la rinascita delle città sopra le rovine romane, e qualsiasi insediamento aveva la sua origine da una piazza su cui si affacciava per prima la chiesa. Si sviluppò inoltre un rapporto conflittuale con l'ambiente circostante con la costruzione di fortificazioni e protezioni. Tuttavia, lo stampo cattolico improntò la crescita delle città verso una continua ricerca dell'armonia tra uomo e Dio, ricerca testimoniata dalla prevalenza di spazi collettivi in cui avvengono cerimonie e festività.

Con la conquista delle Americhe in seguito al viaggio di Cristoforo Colombo si assistette attorno al 1500, a un rapido processo di occupazione dello spazio e costruzione di centri urbani che rispondevano a obiettivi precisi di conquista, costituendo un modello ideale di città fondato sull'ordine religioso. Tale modello, su cui si fondano molte delle moderne città ispanicoamericane, era elaborato su carte, fondato su maglie di potere, nodi e nuove reti di comunicazione e circolazione.

Questo capitolo della storia è particolarmente importante dal punto di vista urbanistico, siccome, come afferma Serge Gruzinski, il processo di colonizzazione iberica fu il risultato di una prima vera e propria forma di globalizzazione, basato su relazioni estese a scala mondiale. Per contribuire alla loro edificazione, gli spagnoli ricorsero a uno spostamento di popolazioni che le rese un crogiolo di popolazioni diverse. **Visione un po' eurocentrica.**

Con l'ordine dei Gesuiti vennero invece costruite città edificate con il contributo della popolazione locale, organizzate secondo le regole di un potere ancestrale, reinterpretato alla luce dei valori dell'evangelizzazione. Con la distruzione Guarani, la città divenne una distopia, ma come modello rappresentò una reale alternativa di territorialità di uso e condivisione dello spazio pubblico, che ancora oggi si può trovare nella *Chiquitania*, regione nell'oriente Boliviano in cui la forma attuale di urbanizzazione è molto vicina a quella originale.

Nella città ispanoamericana lo spazio pubblico principale rimane quello della piazza centrale con la chiesa o cattedrale, spesso affiancata dal palazzo del municipio, il distaccamento militare e la prigione. Le altre piazze ripetono lo stesso schema, anche se destinate ai mercati. La vita sociale avveniva principalmente nelle chiese, nelle case coloniali, nei bordelli e altri luoghi malfamati. In tutte queste città giocavano un ruolo particolarmente importante le eterotopie, ovvero spazi altri che al contempo sono spazi pubblici per gli abitanti della città. Si incontra quindi un dualismo tra lo spazio modellato dall'ordine religioso e dall'altro lo spazio dell'incontro, spesso nascosto e segreto, ma nonostante tutto pubblico.

Il passaggio dalla città medievale a quella rinascimentale non fu segnato da tante differenze quanto il passaggio alla città borghese-industriale, in cui avvenne un fondamentale cambiamento. Con la privatizzazione della terra si ottenne l'accumulazione di un surplus e la creazione di un capitale che assieme agli sviluppi tecnologici dell'epoca portarono alle prime grandi concentrazioni di manifatture per la produzione tessile, determinando la nascita del mercato del lavoro. L'economia si staccò sempre di più dalla politica, inglobando nuovi attori urbani (le imprese) che entravano in contatto con la città per mezzo della compravendita dei prodotti ottenuti dalla lavorazione delle materie prime. Questo cambiamento non poté che impattare sulle relazioni e sulla fruizione stessa dello spazio pubblico.

Se nella città medievale lo spazio pubblico era predominante, nelle città inglesi di fine 1700 inizio 1800 si limitava alle strade, alle piazze e ai caffè della borghesia, oltre ai posti di lavoro di donne, uomini, anziani e bambini. Con il mercato fondiario e l'occupazione di spazi vuoti, pubblico e privato vennero fisicamente divisi per mezzo di barriere come muri, recinzioni, ... che stimolarono anche il processo di segregazione dello stesso, con spazi divisi per classe e razza.

Nella seconda metà del 1800 la problematicità dell'assenza di spazi pubblici divenne condivisa, tanto che in molte città europee famiglie facoltose rilasciavano lasciti per la costruzione dei primi parchi pubblici, originati anche dal consenso della classe dirigente nella creazione di luoghi di svago e di incontro per tutti. Esempio eclatante è *Central Park* a New York a partire dal 1844, che si inserì in una strategia per prevenire i conflitti sociali attraverso la realizzazione di un sistema di parchi pubblici come valvola di sfogo sociale nel quale partecipare a comuni attività di svago. Nello stesso periodo Parigi fu ridisegnata con nuovi spazi aperti e aree di grandi dimensioni.

A inizio del 1900 lo spazio pubblico venne ulteriormente modificato dall'arrivo dell'automobile, e dalla sempre maggiore differenza tra aree centrali, dedite a commercio e affari, e la periferia, dove gli spazi pubblici sono di residenza e non hanno significati estesi alla cittadinanza.

Il clima politico degli anni 30 riportò in auge lo spazio pubblico quale espressione e rappresentazione del potere. Attività sportive vennero promosse con grandi investimenti e lo spazio pubblico divenne specchio del potere dominante.

Nell'epoca del fordismo lo spazio del capitalismo era *luogo dello squilibrio*, come chiamato da Francois Perroux, dove i flussi di materia erano concentrati in pochi poli di crescita che generavano crescita demografica e localizzazione di altre attività economiche, divenendo il fulcro della localizzazione industriale. Queste imprese motrici cambiarono gli spazi delle città, ma nacquero anche sindacati che cercavano di proteggere le relazioni di questo nuovo spazio urbano, basate principalmente tra lavoratore e impresa. Quello fu il periodo dei flussi di persone dalle campagne alle città con la conseguente espansione urbana, contemporaneamente alla quale il modello richiedeva una crescita della produttività del lavoro e un innalzamento del capitale fisso pro capite. Con il movimento architettonico moderno e il funzionalismo geografico, per cui si cercava di ordinare la crescita delle periferie, lo spazio pubblico divenne spazio al servizio esclusivo della residenza. Inizia così a perdere significato lo spazio pubblico come rappresentazione della collettività.

A partire dai primi anni '60 iniziò a sfuggire di mano la città del fordismo e lo spazio pubblico divenne palcoscenico delle manifestazioni di piazza delle proteste giovanili e studentesche, che all'incontro con la polizia divenne spazio dello scontro. Con il movimento hippie si giunse ad un rifiuto della città, con la sperimentazione di nuove forme di vita comune, le quali non decollarono, ma sancirono la fine del mondo standardizzato e regolamentato tipico del primo 1900. Questa crisi dell'urbanesimo si manifestò in pieno centro città, tanto che accanto alla zona degli affari si svilupparono zone di degrado urbano e insicurezza, diventando sempre meno sicuri, e in pochi anni si formarono veri e propri ghetti urbani, in cui le popolazioni segregate non potevano migliorare la loro situazione, o uscire dalle aree di perdizione. I tentativi di rigenerazione di queste zone significavano tuttavia un cambiamento sociale con arrivo di popolazione bianca con reddito medio alto, per cui la popolazione presente era ricacciata in quartieri ancora più insicuri. I migliori posti di lavoro erano al di fuori dei centri, la cui accessibilità diventò sempre più difficile. La nuova città divenne così una "macchina generatrice di ineguaglianza e ingiustizia sociale, attraverso rapporti spaziali guidati dal libero mercato".

Con gli anni '80 e l'apertura dei mercati a scala mondiale, le imprese divennero le indiscusse protagoniste della produzione del lavoro, con processi di delocalizzazione delle basi produttive, dando via alla *disintegrazione verticale*. Questo nuovo approccio produttivo ebbe enormi effetti spaziali, soprattutto a livello di mobilità e residenziale, e portò alla concentrazione delle funzioni di comando e di controllo nelle grandi città del mondo industrializzato, e la diffusione globale delle attività produttive.

In America Latina si assistette invece a processi di esodo rurale, con il conseguente apparire di quartieri spontanei e auto-costruiti ai margini e nei centri delle grandi capitali. In questi nuovi spazi nacquero esperienze assimilabili a nuove forme di spazio pubblico, come spazio di rappresentazione della comunità dei vicini. Queste aree marginali della città, le *favelas*, *villas miseria*,... sono spazi dell'emarginazione e della segregazione, che si basano tuttavia su valori di condivisione e solidarietà.

“Il popolo che celebra la villa, celebra la vita, perché si organizza attorno ad essa, anela per una vita più degna. E, in questo sentimento, la cultura villera ha un proprio modo di concepire ed utilizzare lo spazio pubblico. Così la strada è l'estensione naturale della propria casa, non è semplicemente un luogo di transito, ma un luogo dove generare relazioni con i vicini, dove incontrare la possibilità di espandersi, il luogo della celebrazione popolare.”

Nel nuovo millennio è seguito un processo di valorizzazione del patrimonio architettonico dei centri delle città europee, e una nuova percezione dello spazio pubblico stesso, percepito come un bene da tutelare e valorizzare. Lo stesso bisogno di comunità della giovane generazione si è fatto più forte.

Per riassumere,

- Lo spazio pubblico nel corso degli ultimi secoli è stato oggetto di una perdita del contenuto di rappresentazioni, e la società stessa si è rivelata incapace a inventarne di nuovi. I principali vettori di socializzazione locale rimangono, come sono sempre stati, i bambini.
- Ogni epoca ha avuto i suoi spazi come rappresentazione del potere e luogo di incontro e di scambio in un continuo processo di de-territorializzazione/ri-territorializzazione.
- L'atrofia dello spazio pubblico è data dalla mancanza di rappresentazioni condivise della città, se non quelle della pubblicità e del marketing.
- Lo spazio pubblico dipende dall'attitudine con cui si curano le relazioni di prossimità. Nell'epoca postmoderna dell'incertezza e della precarietà del lavoro, la mancanza di senso ha spostato l'attenzione verso lo spazio pubblico come luogo di incontro, usando internet come promotore di dibattiti, arte, cinema e incontro culturale.

2.3. Principali correnti di pensiero sull'interpretazione dello spazio pubblico capire se inserire

Il concetto di spazio pubblico come luogo della cittadinanza viene messo in discussione da diverse concezioni alternative alle consolidate. Tra queste annoverano

- La psicogeografia: combinazione di gioco e metodo che decostruisce lo spazio urbano, camminando al suo interno con diverse modalità visive che portano alla creazione di mappe alternative a quelle tradizionali. Un esempio di ciò sono il *graffito* e il *parkour*, in cui piazze e strade sono ridescritte contestando l'ordine urbano consolidato.
- Altri teorici sono convinti che nella società contemporanea il vero spazio pubblico sia lo spazio dei *media*, in cui la piazza telematica è l'autentico centro di vita sociale. A questa concezione si collega l'ipotesi che si inserisce nella rivoluzione digitale, secondo cui lo spazio pubblico è ormai coincidente con il circuito immateriale della rete, così che la funzione di aggregazione sociale.

- Secondo altri interpreti il decadere delle capacità dello spazio pubblico di costruire momenti di coesione sociale è determinato dalla richiesta di trasformarsi in qualcosa di performativo e metaforico. Viene colonizzato da arredi urbani complessi e sofisticati, che si inscrivono nella narrativa della città-spettacolo, rivolta non più alla comunità, ma all'individuo isolato.
- La mobilità viene considerata come una funzione urbana che può creare le condizioni per una fruizione delle città più partecipate, e trasforma lo spazio pubblico in "spazio dell'attraversamento".
- Una delle più radicali messe in discussione dello spazio pubblico è provocata dal consumo. Z. Bauman (*Liquid love*, 2003; trad. it. 2004) imputa alle strutture di consumo la trasformazione in uno spazio astratto e impersonale, in cui gli individui sono sottoposti a sorveglianza totale.

Questi concetti possono essere riassunti nella proposta secondo la quale lo spazio pubblico altro non è che uno spazio del conflitto, un ambito in cui la cittadinanza rivela tanto le sue contraddizioni, quanto la sua volontà di superarle. Questo stato tensionale costante è un fattore propulsivo che si risolve nel dialogo tra le intenzioni e le aspettative diverse: il senso di sicurezza è strettamente legato alla connessione tra pubblico e privato; le strade e le piazze sono state tanto punto di incontro quanto luoghi di eventi tragici; il principio di sovranità è legato alla sensazione di essere espropriati dallo spazio; l'offerta di sempre più funzioni è simbolo della rinuncia al fine di rappresentare in modo diretto la comunità nei suoi valori. In questa instabilità, lo spazio si fa paradigma della vita urbana, in cui la libertà di agire e di esprimersi ogni volta viene contattata secondo modalità che imprimono i segni del cambiamento.

2.4. *Tipologie di spazio pubblico*

Lo spazio pubblico si presenta sotto forme diverse. Esso comprende:

- i servizi di trasporto, come stazioni di transito o fermate della metropolitana o autobus
- le strade, corridoio pedonale o veicolare dove le persone si muovono a piedi
- piazze, spazi multifunzionali aperti a tutte le persone
- spazi ricreazionali, spazio specializzato progettato o utilizzato per sport ed esercizi
- spazi del vicinato, spazio libero o non edificato che viene ignorato o non destinato ad un uso specifico
- parchi, area verde destinata ad attività sociali
- memoriali, spazio che commemora persone o eventi importanti
- mercati, spazio esterno adibito allo shopping
- spazi di gioco, area di gioco che include attrezzature da gioco (come scivoli ed altalene)
- spazi aperti di comunità, spazio progettato, sviluppato o gestito da residenti locali su terreni liberi

- mercati al chiuso, aree commerciali al coperto
- lungomare, spazi aperti lungo i corsi d'acqua nelle città

2.5. Urbanismo Tattico e Rigenerazione Urbana della città creativa

La recente governance urbana per le ideologie creative ha portato molte città ad essere etichettate “città creative”.

Tra i principali metodi di valorizzazione dello spazio pubblico possiamo trovare l'urbanismo tattico e la rigenerazione urbana. Nel presente capitolo ci occuperemo di spiegarne i principi alla base e analizzarne dei casi studio.

L'urbanismo tattico

Nella "Guida all'Urbanismo Tattico", Mike Lydon, uno dei principali teorici dell'urbanismo tattico, descrive questo approccio come una strategia adottata da città, organizzazioni e/o cittadini per intervenire nello spazio del vicinato. Questo coinvolge interventi a breve termine, a basso costo e di piccola scala, mirati a catalizzare un cambiamento duraturo nel tempo.

Migliorare la qualità della vita nelle città e nei paesi comincia a livello di strade, quartieri ed edifici. Gli sviluppi su scala ridotta vengono sempre più considerati come un modo per organizzare investimenti più significativi. L'urbanismo tattico è un approccio consapevole alla creazione della città che, secondo Mike Lydon in "Tactical Urbanism, Short-Term Action, Long-Term Change", presenta cinque caratteristiche principali:

- Un approccio deliberato e graduale per stimolare il cambiamento.
- L'offerta di idee locali per affrontare sfide di pianificazione a livello locale.
- Impegno a breve termine con aspettative realistiche.
- Costi ridotti con la possibilità di ottenere benefici significativi.
- Lo sviluppo di capitale sociale tra cittadini e la costruzione di capacità organizzative tra istituzioni pubbliche/private, organizzazioni non profit/NGO e i loro partecipanti.

L'urbanismo tattico, noto anche come urbanesimo di guerriglia, urbanismo pop-up, riparazione della città, urbanismo fai-da-te, pianificazione attraverso la pratica, agopuntura urbana e prototipazione urbana, implica interventi urbani rapidi, reversibili ma di forte impatto che ridisegnano specifici luoghi della città, come piazze, incroci e spazi di passaggio. I mezzi utilizzati comprendono vernici colorate, nuovi arredi urbani (fioriere, panchine, piante, tavoli, giochi o ombrelloni) e modifiche temporanee alla viabilità, con l'obiettivo di rendere luoghi trascurati più utili e piacevoli.

L'urbanismo tattico offre l'opportunità di ridisegnare luoghi degradati in modo non definitivo, poiché gli interventi sono temporanei e consentono un'analisi dell'impatto prima di stabilire soluzioni permanenti.

È stato utilizzato come strumento per ripensare la mobilità post-COVID, rispondendo alla necessità di ridurre l'uso di auto private e promuovere la condivisione e la micromobilità. Tuttavia, tra le criticità principali di questa pratica, si evidenzia la difficoltà di valutare l'impatto effettivo delle soluzioni sulla viabilità, ad esempio, il rischio di congestione del traffico veicolare nelle strade adiacenti.¹²

Tra le principali azioni di urbanismo tattico:

Le Piazze Aperte di Milano

In collaborazione con Bloomberg Associates, la National Association of City Transportation Officials (NACTO), e Global Designing Cities Initiatives, il programma si focalizza sull'idea di trasformare lo spazio pubblico in un luogo di incontro e socializzazione ed è già stato implementato in alcune aree significative della città. A titolo di esempio, l'intervento a Porta Genova ha coinvolto l'uso di vernice con strisce bianche e blu, l'installazione di panchine, rastrelliere e vasi fioriti. Le zone pedonali della piazza tra via Ventimiglia e via Barbavara sono state ampliate da 1.200 a 4.100 metri quadrati, trasformando il piazzale da un luogo caotico e di transito in uno spazio di sosta nel cuore del distretto.¹³

*2.6. La città creativa **da leggere ancora tutto, capire se inserire***

La complessità intrinseca dell'ambiente urbano e delle sue trasformazioni ha dato origine, intorno agli anni 2000, all'emergere della tematica della città creativa. In "Le strategie di rigenerazione urbana della città creativa," Massimiliano Nuccio affronta questioni rilevanti nelle pratiche urbane in cui i concetti di città creativa e rigenerazione urbana si intrecciano. Tematiche quali la formazione di distretti culturali, la costruzione di edifici iconici, la proliferazione di eventi e festival, e interventi di arte pubblica sono esaminate nel contesto della rigenerazione urbana.

In "Soft Living" (1989), Sharon Zukin osservò il passaggio da una città orientata prevalentemente al consumo, notando come ciò rendesse omogeneo il panorama urbano con la conseguente perdita di autenticità e assimilazione degli stili di vita. Questa è stata la prima volta in cui si è posta attenzione al ruolo di arte e cultura nei processi di cambiamento degli spazi urbani. In diversi contesti, sono stati esplorati interventi di public art in relazione ai processi di rigenerazione. È quindi opportuno riflettere sui rischi di semplificazioni eccessive e aspettative sproporzionate nei confronti del potenziale ruolo dell'arte pubblica, il quale può variare a seconda dell'interpretazione.

Interpretare l'arte pubblica come collocamento di opere in spazi non tradizionalmente destinati all'arte o come raggiungimento di un nuovo pubblico è certamente legittimo, ma potrebbe risultare poco interessante per progettare la trasformazione della città contemporanea. Concezioni più ampie di public

¹² Tactical Urbanism: The New Vernacular of the Creative City

¹³ <https://www.fleetmagazine.com/urbanismo-tattico-esempi-internazionali/>

art sono state talvolta ridotte a modalità di conferire senso e identità a luoghi in trasformazione, di partecipazione e supporto al consenso politico. Non si può tuttavia trascurare la complessità di attuare ciò in modo sistematico in una società urbana frammentata e sempre più complessa.

Allo stesso tempo, è evidente che la condivisione degli interventi urbani non può dipendere esclusivamente da tecniche artistiche, comunicative o pianificatorie. Pur ritenendo legittimi i benefici a breve termine che gli attori coinvolti possono ottenere, queste considerazioni indicano quanto sia rischioso credere che, anche in assenza di un governo responsabile e di politiche efficaci per migliorare la condizione urbana e dell'abitare, si possa sostenere un processo di trasformazione unicamente con la bellezza di un'opera o con il coinvolgimento di attori locali attraverso la public art.

Una volta superate queste retoriche legate alla public art, è essenziale non trascurare le opportunità progettuali che le interpretazioni derivate da queste pratiche artistiche e pubbliche possono generare. Significati condivisi possono essere attribuiti a nuove parti della città, emergendo nuovi modi di abitare e utilizzare la città, materialmente e immaterialmente, attraverso processi artistici autenticamente generativi, anche se rari e non sempre stabili nel tempo.¹⁴

2.7 CASI STUDIO

Il posto giusto per

Il posto giusto per è un progetto di social design realizzato nel 2020 dal Print Club Torino in collaborazione con il Comune di Settimo Torinese, con la partecipazione della squadra che organizza il festival torinese *Graphic Days*, con studentesse e studenti del Corso di laurea in Design e Comunicazione Visiva del Politecnico di Torino, guidati da Fabio Guida e Ilaria Riposo, rispettivamente presidente e direttrice del Print Club.

L'idea consisteva in un piano di riqualificazione urbana in seguito all'ampliamento dell'area pedonale centrale per mezzo di un'azione di urbanismo tattico, per il quale le vie sono state dipinte con vernici colorate che delimitano spazi per giocare, socializzare, rilassarsi, con messaggi e aree che invitano a essere utilizzate per attività. Il fine è il "miglioramento della qualità e della vivibilità delle strade, all'insegna della bellezza e della condivisione". Il naming è un invito a vivere il luogo nel migliore dei modi possibile e favorire il confronto tra progettatore e fruitore quotidiano.

¹⁴ Le strategie di rigenerazione urbana della città creativa.

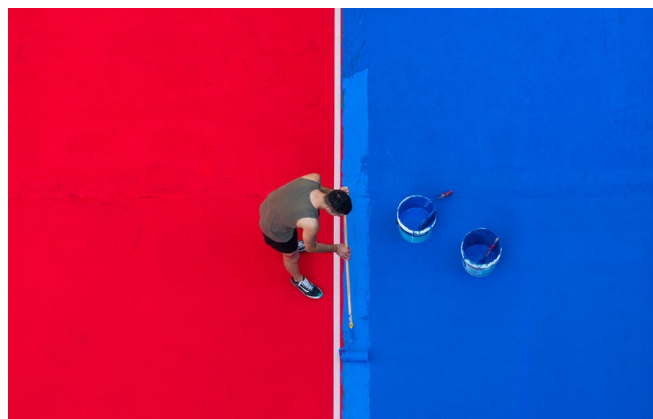


Fig.2

Al progetto è stata data una linea grafica riconoscibile e multi-cromatica e sono stati usati strumenti ad alto impatto comunicativo ed emotivo al fine di attirare l'attenzione e innescare nuovi usi, proposte e interpretazioni degli spazi, restituendo uno spazio di rinnovata coesione e condivisione. L'intervento roteava attorno a:

- call to action accattivanti che attirino e coinvolgano gli attori in attività motorie e di condivisione, usando lo spazio della strada
- frasi motivazionali ed emozionali con riferimento al valore del singolo e della comunità
- engagement urbano tradotto nell'uso di supporti già esistenti con l'intento di dare un nuovo volto.

Tutti i supporti di comunicazione riprendono il concept alla base, come i pattern all'interno dei riquadri, che hanno funzione sia grafica sia ludica. Inoltre, il continuo contatto tra installazioni fisiche e canali social è fondamentale nella trasmissione di informazioni e nella raccolta di feedback dai fruitori.



Fig. 3

Il progetto è stato realizzato con il patrocinio del Comune di Settimo Torinese, con il sostegno di Fondazione ECM, in collaborazione con Space Tortilla, con l'Informagiovani di Settimo Torinese, con la Biblioteca Archimede e con l'Ecomuseo del Freidano e con la sponsorizzazione tecnica di PPG Univer.

A-Place da leggere e revisionare

Cos'è azioni di placemaking che vengono progettate da artisti, creatori, educatori, studenti di arte e architettura e agenti culturali in collaborazione con le comunità

Obiettivo Rinforzare i collegamenti tra le persone e il posto in cui vivono attraverso attività tangibili e intangibili che contribuiscono alla creazione di una rete di posti che rendono lo spazio pubblico un palco per il piacere, l'intrattenimento e l'educazione.

- Sviluppare e applicare pratiche comunitarie e interdisciplinari per rivelare la quantità di significati che gli individui e i vari gruppi sociali danno ai posti che condividono e creare connessioni significative tra posti in città e culture differenti
- Creare spazi in cui imparare originati dalla confluenza di pratiche artistiche con programmi educativi a diversi livelli. Questi spazi, insieme alle attività di placemaking, supereranno i confini tra accademia e società, e tra le discipline.
- Esplorare il ruolo e sfruttare il potenziale della rete di pratiche artistiche nel processo di creare posti, in spazi fisici e digitali, inserendoli nella comunità e coinvolgendo altri stakeholders nel processo di co-creazione (residenti, studenti, staff educativo)
- Sfruttare le capacità delle tecnologie digitali nella creazione di nuovi collegamenti tra rappresentazioni dei luoghi (video, fotografie, racconti) diffuse attraverso reti digitali e inquadrando le attività nello spazio digitale in contesti socioculturali in cui possono essere utilizzati in modo significativo in attività creative di placemaking.
- Creazione di spazi significativi al fine di fomentare comunità più inclusive e supportive
- Umanizzazione di spazi a rischio in città che si stanno trasformando derivanti dai movimenti contemporanei di migrazione, acculturazione alla vita locale, arte di strada e attivismo politico, sostenibilità e altre tendenze urbane attuali.
- Combattere indifferenza ed esclusione socioculturale attraverso la trasformazione qualitativa dello spazio pubblico in posti. Ciò richiede cambiamenti nella mentalità degli attori coinvolti

Da chi: progetto co-fondato dal Creative Europe programme

Come: progettazione e implementazione di attività nello spazio pubblico che coinvolgono residenti, artisti, educatori e agenti culturali, portate avanti in sei città europee (Barcellona, Bologna, Bruxelles, Lisbona, Lubiana e Nicosia) che connettono i significati e le esperienze associate ai posti al di là dei

confini culturali e geografici. I partners sono organizzazioni basate sulla comunità, agenzie culturali e istituzioni di alta educazione.

Metodologia

- pianificazione strategica
- implementare il piano (azione)
- osservazione, valutazione e autovalutazione,
- riflessione critica e autocritica sui risultati e prendere decisioni per il prossimo ciclo di ricerca-azione". I cicli di pianificazione-esecuzione-riflessione-e-valutazione vengono svolte durante i quattro anni di vita del progetto

3. IL FERRARA BUSKER FESTIVAL

Obiettivo: descrivere la ricerca sul campo fatta al Ferrara Busker Festival, e in base alle osservazioni fatte e le interviste portate avanti dire come penso che l'arte di strada modifichi l'arte di strada.

Al fine di trovare una risposta a *come l'arte di strada modifica lo spazio pubblico* tra il 25 e il 28 agosto mi sono recata a Ferrara per svolgere una ricerca sul campo.

Nella lettura dell'analisi svolta è fondamentale tenere in considerazione della dimensione protetta in cui si trovano gli artisti di strada appartenenti al Ferrara Busker Festival, che, come affrontato nel capitolo rispetto alla Legislazione dell'arte di strada in Europa e in Italia, si discosta dall'arte di strada "autonoma", e di conseguenza la modificazione dello spazio pubblico sia dal punto di vista fisico, sia dal punto di vista degli usi e dei significati, avviene in maniera diversa.

3.1. Origine ed evoluzione del Ferrara Busker Festival

Per comprendere meglio il Ferrara Busker Festival è importante ripercorrerne le origini e lo sviluppo, che si inseriscono nel discorso della legislazione e dei regolamenti attorno alle performance nello spazio pubblico, in questo caso, di Ferrara.

Il 30 luglio del 1987 sul giornale locale fu pubblicato un articolo in cui si parlava di due musicisti, un chitarrista e un batterista, che vennero allontanati dai Vigili Urbani. Stefano Bottoni, fabbro ferrarese amante della musica e musicista, toccato da questo avvenimento decise di attivarsi per fare in modo che la sua città fosse un posto in cui suonare per strada non fosse limitato a una questione di ordine pubblico. Nacque così la prima edizione del *Ferrara Busker Festival* – per quanto *busker* si riferisca al suonatore di strada che suona "a cappello", mentre al FBF si esibiscono artisti di strada anche diversi dai musicisti – fin da subito appoggiato dal Comune di Ferrara e conosciuto nell'opinione pubblica grazie a contatti con la televisione regionale e alla partecipazione di personaggi di spicco come Lucio Dalla, incontrato fortuitamente da Bottoni nella sua officina.

Attraverso questo evento, Bottoni puntava a mobilitare una forma d'arte minore, evitando il più possibile disturbi e schiamazzi che spesso portavano l'arte di strada a essere mal percepita dai centri urbani e dai suoi residenti.

Dal sito ufficiale:

*Il nostro obiettivo è quello di dare spazio a chi non ne ha e luce a chi prima era nascosto.
Il Ferrara Buskers Festival è un posto in cui si possano riunire artisti di strada da tutto il mondo e dare vita a un **ecosistema di arte, musica e culture diverse**.*

Fin da subito il festival nacque con quelle caratteristiche essenziali che tutt'ora sono peculiari dell'evento:

- ha la durata di una settimana
- è una manifestazione non competitiva, con forte spirito di comunanza
- l'organizzazione invita artisti anche dall'estero, a cui viene pagato il viaggio e il pernottamento, che non percepiscono un cachet
- il pubblico non paga un biglietto di ingresso
- gli spettacoli si svolgono nel centro città, nella parte chiusa al traffico e gli artisti hanno postazioni appositamente assegnate

Il successo iniziale venne fin da subito percepito come un'ottima base per rendere il festival permanente, e, dopo un primo periodo di incertezza rispetto ai finanziamenti, nel 1994 venne introdotto un apposito capitolo di spesa nel bilancio comunale, stabilizzando l'annualità dell'avvenimento.

A livello organizzativo, il festival è caratterizzato da due aspetti principali: la convergenza di stakeholders, e il fatto che **l'artista diventa di per sé un prosumer, considerando che è contemporaneamente produttore, cliente e utente del servizio**, in una sorta di autoproduzione.

Prendendo in considerazione gli attori consistono in

- pubblico
- comunità locale (amministratori, commercianti, ristoratori)
- fondatori, organizzatori e volontari
- artisti stessi

tra i quali si instaura un tipo di **organizzazione quasi democratica**, siccome dà risposta a molti interessi in una nozione di bene comune, e con un outcome articolato, in quanto è **spettacolo per visitatore, business per ristoratore e gli attori economici coinvolti, consenso per il politico e opportunità per gli artisti**.

Un altro spunto di riflessione è che il successo immediato del Festival e la forte partecipazione del pubblico è inoltre indice del bisogno e interesse del consumatore di fruire l'esperienza musicale in un contesto meno televisivo, passivo e strutturato, quindi in grado di soddisfare una domanda latente di consumo diverso di musica. Si tratta della ricerca di novità in termini di forme di consumo musicale al fine di superare quella modalità percepita come passiva, verso maggiore varietà e dinamicità nella scelta musicale.

Tra gli artisti di strada si possono individuare almeno quattro tipologie:

- buskers che si esibiscono solo a cappello
- buskers che si esibiscono anche a contratto
- musicisti professionisti che sporadicamente fanno busking
- amatori

Quindi, il Fbf è l'incontrarsi tra le sensibilità dell'artista di strada e del musicista non di strada che porta la sua arte della strada per confrontarla in un contesto privo di condizionamenti, in cui si è arricchiti non solo dal confronto con il pubblico, ma anche con altri artisti in un arricchimento reciproco, so cute.

La città di Ferrara inoltre gioca un ruolo fondamentale nella creazione dell'atmosfera derivata dall'incontro tra paesaggio architettonico e arte di strada, e nella disponibilità di contesti vari capaci di rispondere alle diverse esigenze.

Altro elemento è il rapporto che si instaura con l'organizzazione. Il festival infatti oltre che tale è anche un'organizzazione permanente, sia per il valore continuativo della manifestazione, sia per la continuità a tempo pieno. L'**internazionalità** è un'altra caratteristica peculiare del Festival per esplicita scelta dell'organizzazione, che rende Ferrara posto di incontro tra culture e nazioni diverse, e ha come conseguenza la necessità di un **busker language**, un mezzo che permetta agli artisti di comunicare tra di loro ma anche tra artisti e pubblico. Deve infatti **trovare nuovi modalità per comunicare, innescando un processo di crescita e di apprendimento su come essere ed esprimersi artisticamente.**

3.2. Impatto sulla città di Ferrara

Dati dimostrano che il **24,7% degli spettatori hanno dichiarato di non essere mai stati a Ferrara prima**, ovvero una persona su quattro ha scoperto la città proprio grazie al Festival. L'evento ormai ha sviluppato una comunicazione estesa sul territorio nazionale, raggiungendo i Tg nazionali e alcuni programmi televisivi. Le attività erogate hanno numeri elevati, permettendo al festival di ottenere un'alta reputazione tra appassionati e musicisti, dimostrata dalla presenza di figure importanti della scena musicale italiana.

Nel corso degli anni attorno al Ferrara Busker Festival sono state istituite diverse attività satellite che dedicano più attenzione alla gestione logistica e alla socializzazione degli artisti.

- la Buskerhouse: introdotta per avere un luogo in cui accogliere la voglia di far festa anche dopo l'orario di fine ufficiale.
- BuskerCard
- Buskers in progress, la strada canta, Buskerstage, Musica in vetrina

Tra i principali problemi alla base del festival annoverano i **problemi di ordine pubblico**, uno dei drivers di innovazione e affinamento della formula, e le pressioni degli **artisti emergenti che irrompono imprevisti nella scena**.

Tuttavia, superati questo tipo di ostacoli, grazie alla capacità del festival di rispondere e soddisfare bisogni e domande latenti di tutti gli attori coinvolti alla sua riuscita, il Ferrara Busker Festival produce **valore sociale, socialità, interazione sociale, attività di produzione e consumo musicale e di arti al tempo stesso**.

Diventando il festival un evento periodico sul territorio ferrarese, il pubblico della città è molto sensibile e ha capacità di apprezzare l'arte di strada maggiormente rispetto ad altrove, e riconoscerla come espressione artistica di pari dignità.

Tuttavia, con il passare del tempo sono sorte diverse problematiche e criticità attorno al Fbf, legate soprattutto al cambiamento dello spirito con cui il pubblico partecipa all'evento, sempre più attirati dall'atmosfera festosa che dalla fruizione artistica vera e propria. Questo approccio trasforma sempre di più il **festival in un happening di divertimento generico che un happening artistico vero e proprio**. In quest'ottica, gli stessi **spettacoli vengono fruiti distrattamente e con impazienza di vedere performances diverse, senza fermarsi veramente su una**, negando quell'interazione tra pubblico e artista alla base del processo di **creazione collettiva dello spettacolo** e creando al posto **separazione**.

Altre difficoltà sono legate ai **profili di chi non è musicista**, che incorrono nella sensazione del mancato riconoscimento della propria arte.

Durante le giornate del Festival, alcuni degli artisti di strada sono inseriti in strutture del territorio al fine di realizzare una serie di **attività pomeridiane dedicate al sociale, dimostrando che il busking non è solo un'attività di intrattenimento ma una forma di espressione artistica in grado di creare comunità**. Tra queste i buskers hanno

- cantato assieme ai detenuti della Casa Circondariale di Ferrara
- fatto spettacolo per gli ospiti della Casa Residenza per Anziani al Residence Service e con i ragazzi della Comunità educativa per minori il Melograno di Ferrara

Dal 2017 l'FBF sostiene AIDUS per il progetto *Buskers Deaf* che ha permesso di diffondere la lingua dei segni.¹⁵

¹⁵ Masino G., Zan L., *Il Ferrara Buskers Festival: progettualità, emergenza e costellazione di significati*, Ferrara, aprile 2002

3.3. Interviste

- pubblico
- comunità locale (amministratori, commercianti, ristoratori)
- fondatori, organizzatori e volontari
- artisti stessi

Gli artisti

Intervistato

Origine

Specialità

Cos'è che ti ha portato a diventare artista di strada?

*Ci sono stati vari step, il primo a 8 anni in Corsica ho conosciuto dei ragazzi francesi che mi hanno fatto conoscere il mondo della giocoleria, loro sono stati gli unici con cui tramite il gioco, la giocoleria, ho simpatizzato. Questi erano più grandi. Dopodichè mi sono appassionato di diablo, ed è stato l'unico modo per me – io facevo basket, però non mi piaceva quell'agonismo, quindi giochi sempre contro una persona, contro un avversario. **Nella giocoleria invece sei te, quindi ogni volta è un migliorarsi e quando incontri l'altra persona ci si migliora assieme, non è competizione.***

Poi io ho iniziato a far l'artista per gioco, durante una sagra mi stavo allenando e la gente ha iniziato a buttare i soldi per terra. Un amico per prendermi in giro ha buttato il cappello, e a sto punto continuo. Quella sera abbiamo fatto cena con i soldi recuperati tutti assieme alla sagra. Ho iniziato a fare il semaforo. Dopo il liceo volevo fare una vacanza e un amico mi ha detto "Vieni a Ferrara", volevo conoscere un po' il mondo dei festival e qua mi sono innamorato. Ho capito che tutte quelle storie, quei racconti, mi sono innamorato. Quindi poi sono andato al Modena Festival e dopo il diablo sono passato alle bolle di sapone. Da piccolo mi piaceva farlo, poi al liceo l'avevo perso, quando l'ho ripreso ho fatto dei corsi e ho scoperto che già da piccolo facevo cose da corso avanzato. Inconsapevole già da piccolo facevo le bolle sul tavolino.... Ho fatto impazzire i miei genitori, loro nascondevano i detersivi e io riuscivo a trovarli.

*Quindi ho iniziato a fare le bolle di sapone e creare diversi personaggi, con l'obiettivo di coprire i tre tempi: il passato, il presente e il futuro. Il presente è simpatico, il passato è un'alchimista truido con contesto storico il più coerente possibile con una componente fantasy, e il futuro cyber punk, ma non riesco a portarlo perché non è più di moda. Sto continuando perché voglio fare divulgatore scientifico. Le bolle di sapone sono un pass partout per parlare di matematica, chimica, fisica, storia dell'arte, architettura. Fare incontrare i bambini a certe nozioni e certi termini tramite gioco e contesto scolastico. Io dico sempre "la scuola vi segue sempre", non è che esci da scuola e hai finito, no, **anche quando si***

è in strada c'è la possibilità di apprendere, conoscere. Io con le bolle di sapone cerco di trasmettere questa cosa. Si può parlare di matematica, chimica (tensioattivi, legami...), oggi è un contesto molto rumoroso, ma io ho dei modelli che solitamente faccio vedere, il cubo, il prisma, Spiego la teoria dei colori, l'elettromagnetismo, la probabilità di eisenberg, vecchio modello degli atomi di bohr tramite il gioco. Io dico i termini esatti. I più piccoli pensano siano parole di incanto, i più grandi iniziano già a ricordarselo e spero che a scuola quando sentono la parola, la associno a quel momento bello.

Per quanto riguarda gli spazi, in Italia è molto complessa nelle legislazioni. Solo il Piemonte e la Puglia hanno un regolamento regionale, mentre in generale ogni comune regola. I migliori secondo me sono Milano e Bologna. Bologna addirittura ha fatto un app in cui gli artisti possono prenotare la postazione, quindi è molto più high tech, secondo me inoltre è molto bella perché i luoghi più grandi come piazza maggiore sono regolamentati e uno deve fare un provino, se è bravo occupa lo spazio, se no si rischia come a Roma per cui su luoghi molto importanti ti trovi artisti di tutti i generi, e a livello di immagine occupano una posizione che potrebbe essere valorizzata da un vero artista di strada, che un po' dispiace come cosa. In dieci anni sempre la stessa cosa ho fatto. Altri comuni, c'è un regolamento per cui sei in balia della discrezione del vigile di turno. In Francia addirittura gli artisti di strada sono stipendiati dallo Stato, possono allenarsi in palestra, lo Stato lo riconosce come un vero o proprio lavoro, quando loro stanno in palestra, sono pagati. Tutto quello che io ho dietro è tutto un investimento e quindi un rischio di impresa che sto facendo. Per esempio a Napoli, a Napoli se vai a fare spettacoli, ti troverai sempre quello che ti dirà "lo so fare meglio", chi riesce a fare spettacoli a Napoli li riesce a fare ovunque. Là hanno una cultura dell'arte innata, quello che uno studia loro ci sono cresciuti da piccoli, infatti i grandi artisti sono napoletani. È molto aperta a livello legislativo per gli artisti di strada, però ci sono pochi artisti proprio perché c'è questa cosa per cui sei messo in soggezione. Sono invadenti, si prendono il diritto di prendere le tue cose e iniziare a fare bolle.

Facendo arte di strada, la città la vivi in modo diverso? In generale, gli spazi pubblici.

Facendo arte di strada, non riesco a entrare in un negozio di addobbistica che io non penso che possa essere usato per uno spettacolo, per cui cambia la percezione degli oggetti, che assumono una doppia funzionalità.

*Mentre per gli spazi, io **sono legato al vento**, quindi io la prima cosa che sento è la risonanza della voce, e le correnti d'aria, a seconda delle correnti vedo la piazza e ho sempre quel pensiero "questo sarebbe un bel posto per fare cappello". Io scelgo sempre **posizioni in cui ho un bello sfondo. Vivere la città come se fosse un palco teatrale, quindi è importante avere il dietro la quinta bella. Le vedo ormai piccoli palchi teatrali.***

*Io poi quando vado a fare spettacoli, **le città le sento**, come se fossero dei laghi da pesca, **vedo le storie delle persone e così io vivo le città in modo diverso**, non è un turista, è un qualcosa di diverso che porta valore a qualcos'altro e di ripiego **incontro personaggi con una storia**, che stanno là, io mi fermo qui,*

dopo dieci minuti mi arriva la persona che mi dice per esempio “tesi universitaria sull’arte di strada”, “ho fatto questo viaggio”, i bambini che salutano. **Non si è più un passante, si diventa protagonista della piazza e quindi vai a incontrare protagonisti di altre storie.** L’altro giorno mi hanno portato nella biblioteca storica, mi hanno portato dentro alla sala con i vestiti medievali, che un turista neanche può accedere a questa cosa, in questo modo hai un pass partout per luoghi quasi nascosti. È la cosa più interessante, **ci si vede da protagonista.** Vai a conoscere degli aspetti e luoghi che il turista neanche riesci ad accedere, **da artista sei più libero, ti prendono a cuore, non è un “voglio guadagnarci su di te”, ma un “voglio farti vedere la bellezza di questo paese, di questa città”.**

Mi è capitata questa cosa ambigua che mi hanno chiamato, mi hanno fatto vedere, cioè la sera avevo spettacoli, di giorno mi hanno fatto fare il giro delle chiese, dentro le case delle persone, era una persona del paese che ha fatto entrare nelle case delle persone, fatto vedere come le case sono ristrutturate. **Tanta bellezza ho fatto vedere, tanta bellezza si vuole restituire. È un turbine di emozioni. Tanto ci sta allla bellezza, tanto la richiami.**

Ogni anno vengo qua e non vedo mai la stessa cosa, ogni volta incontro persone diverse che mi insegnano cose diverse. L’altro anno mi hanno fatto fare un percorso di vie che solo chi è del posto conosce, neanche le guide lo sanno. Si fa voler bene, vedo anche i particolari nascosti.

Il festival è diverso dall’arte di strada. Nello spazio pubblico, lo si usa per i spostamenti, è di routine. La novità ti permette di fermarti e guardarti attorno, crea momenti spontanei di collettività. Il festival è diverso,

Nella metro gli artisti di strada non capisco come facciano gli spettacoli là, è più elemosina che uno spettacolo, in contesto di piazza è diverso, trovi sì quelli che passano, ma anche ci fa la passeggiata, ma anche imparare a dar valore alla passeggiata, e sono liberi di fermarsi o andare via. **Chi sta fino alla fine si ferma a parlare, a conoscere, si crea una connessione.** L’inizio e la fine sono le parti più belle, il durante uno lo vivo. L’inizio ti chiedi come andrà, alla fine hai il riscontro, una volta mi hanno tenuto fino alle 2 di notte.

Contatti sui social. Scienze naturali, vorrei fare il divulgatore scientifico.

4. L'ARTE DI STRADA E LO SPAZIO PUBBLICO

Obiettivi del capitolo: analizzare le relazioni che intercorrono tra arte di strada e spazio pubblico a seconda di quanto analizzato nei primi due capitoli.

4.1. Lo spazio scenico

Prendendo in considerazione quanto analizzato nei scorsi capitoli, si può affermare che l'arte di strada è capace di trasformare lo spazio pubblico in spazio scenico. Infatti, nel portare avanti il suo spettacolo, l'artista di strada stimola e manipola l'ambiente urbano, utilizzando il traffico, il rumore e i passanti come mezzi per la sua performance. Come afferma Harrison-Pepper (1990) descrivendo gli artisti di strada di New York, lo spazio della città diventa loro palcoscenico e sviluppano le loro opere d'arte accerchiati da cittadini e turisti: infatti, mentre lavorano nelle strade, piazze,... intervengono significativamente nella quotidianità della città e nella sua atmosfera, con la capacità di creare spazi culturali nei limiti della strada.

L'artista di strada diventa in questo modo il *“protagonista della piazza”* apportando un cambiamento nello spazio pubblico, che può essere analizzato dal punto di vista fisico e di uso e significati, quindi la trasformazione di spazio pubblico in spazio scenico, e di passante in spettatore.

Simpson P., *Street Performance and the City: Public Space, Sociality, and Intervening in the Everyday*, 2011

Harrison-Pepper, *Drawing a Circle in the Square*, 1990

Rodrigues S., *Value and Potential of Street Performance Inside Urban Development: The Case of Portugal and the City of Porto*, in *Revista de Estudio Interculturais do CEI-ISCAP*, n° 8, maggio 2020

4.1.1. L'influenza fisica sullo spazio pubblico

La formazione del “cerchio”.

Nel rapporto tra artista di strada e spazio pubblico fisico, il “cerchio” è la **prima conseguenza fisica tangibile dell'accadere dello spettacolo nel contesto del pubblico**. Gli “spettacoli a cerchio” sono solitamente portati avanti da un performer solitario, che ha ottenuto il suo nome per via della tendenza degli spettatori di congregarsi in un pattern circolare intorno all'artista di strada, una configurazione che **dà all'artista l'abilità di interagire liberamente con gli spettatori**. Questo “cerchio” fisico costituito dal performer definisce i parametri del suo spettacolo e lo distingue da ogni altra persona nella strada.

In tutti i contesti, il “cerchio” è **una forma democratica, denota equità**, ed è un motivo significativo nel dialogo della performance di strada, sia fisico che figurativo.

→ *diagramma del cerchio e dei movimenti attorno*

È inoltre importante la **relazione che si instaura tra il “cerchio” e il guadagno economico**. La formazione e la densità del cerchio riflette direttamente l’apprezzamento dell’audience, e spesso sono un indicativo di quanto lo spettacolo sarà lucrativo per l’artista.

La prossemica dell’arte di strada

La presenza dell’artista nella strada e la formazione del “cerchio” influiscono direttamente su come i passanti occupano gli spazi pubblici, sulla cosiddetta **prossemica**. Lo studio dell’uomo in relazione all’ambiente e all’altro, è un’area di studio diffusa per primo dall’antropologo Edward Hall (1966). Il nome si è sviluppato dalla parola *prossimità* ed è definito come *vicinanza nello spazio e nel tempo*.

Lo studio della comunicazione non verbale relativa a come le persone si comportano nello spazio pubblico e come si posizionano in relazione agli altri proprio della prossemica, è un mezzo attraverso cui esaminare e documentare i diversi modi con cui gli artisti di strada manipolano l’audience nel loro spazio.

L’uomo di per sé si muove in un range limitato rispetto a ciò che è possibile in termine di espressione fisica. Ciò, secondo Hall è da attribuire alle caratteristiche restrittive dei dintorni urbani, che dettano i movimenti dei suoi abitanti.

Tutto sembra progettato per farci andare di fretta dicono Cohen e Greenwood (1990).

Gli artisti di strada hanno la capacità di **trasformare lo spazio da sociofugal** (tale che, secondo il fisico Humphry Osmond, ostacola nello spazio l’interazione tra persone) **a sociopetal** (che invece incoraggia le persone a congregarsi), siccome costruiscono formazioni circolari. Hall’s afferma che i sociofugal alienano l’individuo, eradicando un senso di società, i residenti hanno una mentalità comunitaria minore e più facilmente sono spinti a commettere crimini e portare avanti comportamenti anti sociali. La presenza dell’artista nella strada invece ne **modifica positivamente i comportamenti**: la scultura aggiunge una dimensione allo spazio, soprattutto se può essere toccata, ci si può arrampicare sopra,...

→ *diagramma delle performance stradali nello spazio*

Per quanto l’artista influenzi i comportamenti dei passanti, la prossemica dello spettacolo inizialmente è fortemente **determinata più dagli spettatori che dal performer**. E queste relazioni spaziali sono **determinate culturalmente** e possono cambiare enormemente tra paesi. Tuttavia, è dovere dell’artista riconoscere e manipolare le aspettative spaziali a proprio vantaggio.

“L’audience detterà sempre per te chi sei, cosa sei e cosa funziona meglio per te nel tuo atto” Charlie Chaplin

Il flusso di persone che entrano ed escono dalla formazione del “cerchio” prende il nome di “**eruzione**”, termine coniato da Richard Schechner per descrivere **come le persone si posizionano intorno a un’anormità sociale**.

*Un’eruzione è composta da un **centro caldo e un bordo fresco**, con spettatori che vanno e vengono. L’eruzione avviene sia dopo un incidente, o durante un evento il cui sviluppo è prevedibile come una discussione, o la costruzione o demolizione di un edificio.*

La sua idea di eruzione è molto congruente con le dinamiche sociali delle performance stradali contemporanee. Gli spettatori **raramente sono distribuiti in modo equo**, ma si pongono soprattutto al fronte, di conseguenza molto spesso l’artista organizzerà uno spettacolo con la schiena al muro, così da non dover affrontare la difficoltà di tenere in considerazione tutte le direzioni del cerchio.

→ *diagramma dell’eruzione sociale*

A causa della loro forma circolare, le eruzioni **sono più avvantaggiate in ambienti molto urbanizzati**, dove creano una **dissonanza geografica** con i margini quadrati dello spazio urbano.

La formazione di un’eruzione assicura la presenza degli spettatori, ma ha l’effetto contrario di creare una **distanza tra l’audience e l’artista di strada**, che è anche deterrente del contributo finanziario che possono dare. Molti artisti, di conseguenza, utilizzano tattiche psicologiche al fine di manipolare gli spettatori così che siano conformi alle loro **leggi spaziali**, mantenendo anche così una figura di autorità. Tra le tecniche per rompere le barriere si trova la richiesta di partecipazione di uno spettatore, oppure prestare un oggetto, considerato che finché non verrà restituito, lo spettatore non se ne andrà.

Gli artisti di strada sono quindi consapevoli della significanza che il cerchio ha nel loro spettacolo, e hanno di conseguenza adottato diverse tecniche, imparate osservando altri artisti o attraverso esperienza. Mentre lo spettacolo è personale, **la struttura e le regole spaziali sono spesso trattate come procedure condivise tra la comunità** e hanno un ruolo importante nel definirla un genere di performance specifico. Tutto ciò dimostra la teoria di Hall secondo la quale **lo spazio è una forza nascosta** la quale, anche se raramente riconosciuta, **esercita molto potere sul comportamento umano**, una comprensione delle dinamiche spaziali e l’abilità di utilizzarla sono essenziali, anche se raramente riconosciuti, fattori dello spettacolo di strada.

Clyne J., *Inside The Circle: The Spatial Dynamics of Contemporary Street Performance in Australia*, in *Applied Theatre Research* ISSN 1443-1726, n.° 7, art. n.° 5, 2006

4.1.2. La percezione dello spazio pubblico:

Il paesaggio cittadino

Durante l'osservazione partecipante del Ferrara Busker Festival, un artista di strada intervistato ha affermato:

"[...] Mentre per gli spazi, io sono legato al vento, quindi io la prima cosa che sento è la risonanza della voce, e le correnti d'aria, a seconda delle correnti vedo la piazza e ho sempre quel pensiero "questo sarebbe un bel posto per fare cappello". Io scelgo sempre posizioni in cui ho un bello sfondo. Vivere la città come se fosse un palco teatrale, quindi è importante avere il dietro la quinta bella. Le vedo ormai piccoli palchi teatrali. [...]"

Nella considerazione dello spazio pubblico come spazio scenico nello spettacolo di strada, un elemento importante da tenere in considerazione è il "dietro la quinta". L'arte di strada, inserendosi nello spazio cittadino, si inserisce nella sua architettura diventando **protagonista della piazza**, e in quanto tale deve essere consapevole dell'**impatto che può avere sul paesaggio cittadino**. Sempre dall'intervista:

"[...] Bologna addirittura ha fatto un app in cui gli artisti possono prenotare la postazione, quindi è molto più high tech, secondo me inoltre è molto bella perché i luoghi più grandi come piazza maggiore sono regolamentati e uno deve fare un provino, se è bravo occupa lo spazio, se no si rischia come a Roma per cui su luoghi molto importanti ti trovi artisti di tutti i generi, e a livello di immagine occupano una posizione che potrebbe essere valorizzata da un vero artista di strada, che un po' dispiace come cosa. [...]"

Sempre da un'altra testimonianza:

"[...] è stato però uno dei pochi momenti in cui un artista di strada è riuscito a farmi immergere e coinvolgermi davvero nella sua arte. Sarà stato anche il posto, di lato alla chiesa di Santiago, sotto una specie di arco con i pellegrini come noi che piano piano arrivavano anche loro e si fermavano ad ascoltare lei che cantava alleluia accompagnata da un violino. Molto spesso, se si incontra un artista di strada magari per il tempo a disposizione anche, si è "distaccati" o non ci si lascia trasportare, in quel momento invece mi sono commossa."

Testimonianza di: Para Doxa, Alessia Demichelis

- Sicurezza, Visibilità, Preferenza, Restorativeness

Robbie Ho e Wing Tung Au in *Effect of Street Performance (Busking) on the Environmental Perception of Public Space*, descrivono uno studio di *design sperimentale* che hanno portato avanti per analizzare l'effetto che la performance di strada ha sulla percezione soggettiva ambientale dello spazio pubblico.

Basandosi su un esperimento online e un esperimento in loco, i due studiosi hanno comparato i dati ottenuti a seconda della presenza o dell'assenza di un artista di strada nello spazio pubblico rispetto a tre principali variabili:

- **visitabilità**: quanto un setting ambientale è percepito come **amichevole e degno di essere visitato** e di spenderci tempo dentro
- **restorativeness**: quanto un setting ambientale permette ai suoi spettatori di rilassarsi e aver la sensazione di una fuga temporale dalle fonti di stress quotidiane. Un ambiente restorative è abbastanza interessante per permettere ai suoi visitatori di sentirsi immersi e richiede attenzione senza sforzo.
- **preferenza**: l'**apprezzamento** dello spazio pubblico

I risultati convergono nel dimostrare che rende lo spazio più **visitabile**, più **restorativo** e **maggiormente preferibile**.

Gli studi

In particolare, nello studio online computer based, ai partecipanti online sono state mostrate immagini di diversi luoghi pubblici generate dal computer su cui gradualmente venivano inserite le figure di artisti di strada in quel contesto. Consultando i risultati ne sono state dimostrate le variabili principali. Nel seguente grafico si può notare la differenza di percezione data dalla presenza o dall'assenza del performer.

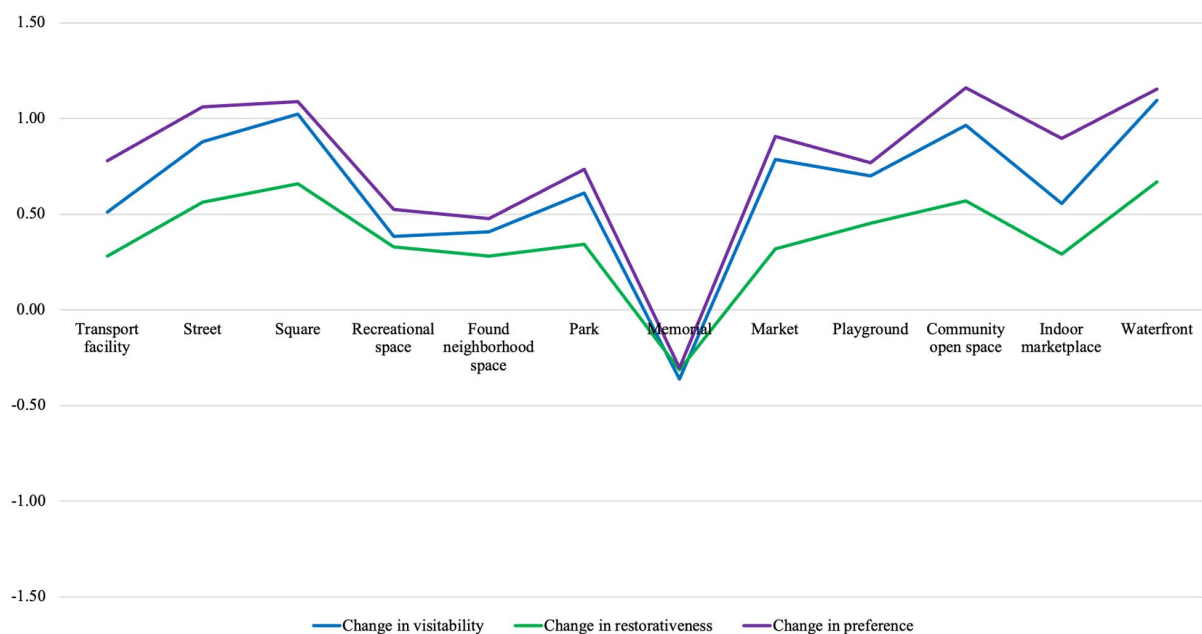


Fig. 4

Consultandolo, è evidente il condizionamento dato dallo spazio pubblico occupato dall'artista di strada: se nella maggior parte dei luoghi sia visibile il cambio portato dall'artista di strada, nei memoriali il

performer sembra avere un impatto negativo sulle variabili, dimostrando che **l'effetto dipende dal paesaggio cittadino in cui l'artista si inserisce.**

Tuttavia, essendo stato svolto online, lo studio pecca di realismo e complessità nel simulare lo spazio pubblico.

Il secondo studio invece è un *between group quasi experiment* avvenuto in loco ad Hong Kong, dove a passanti è stato chiesto il cambiamento percettivo spaziale nella presenza o assenza di artisti di strada. Consultando i dati, è stato rilevata la **differenza di percezione tra passanti che ascoltavano la performance e spettatori che si sono fermati.** Per i primi a presenza del *busker* si limitava a rendere i diversi spazi più *restorative*, ma non sono stati percepiti maggiormente visitabili o preferibili per i passanti. Al contrario, per coloro che si sono fermati ad ascoltare, lo spazio è stato percepito oltre che maggiormente *restorative*, anche visitabile e preferibile.

L'implicazione pratica dello studio

Nonostante la sua reputazione storica e il valore culturale, al momento non si riesce a trovare un consenso globale sulla legalità della performance stradale. Per esempio, a Sidney e Melbourne gli artisti di strada ottengono licenze per fare performances legali nello spazio pubblico con diritto di accettare donazioni, mentre ad Hong Kong gli artisti di strada possono essere arrestati per condurre "*comportamenti di carità non autorizzati*" nello spazio pubblico (Lai and Da Roza, 2018).

È importante in questo discorso l'impatto delle performance stradali sulle esperienze dello spazio pubblico. Se lo possono migliorare, è importante promuovere la performance stradale per mezzo di policies pubbliche e regolamenti costruttivi. Tuttavia, se ostacolano la qualità dello spazio pubblico, allora ha senso imporre termini più restrittivi per minimizzare il suo impatto negativo.

Da spiegare meglio il concetto di visitabile,...

4.1.3. La fruizione dello spazio pubblico:

- *Psicogeografia*

Per quanto riguarda la fruizione dello spazio e come questa viene influenzata dallo spettacolo di strada, è interessante trattare del concetto di *Psicogeografia*.

Nel primo numero del bollettino dell'Internazionale Situazionista del 1958, la psicogeografia viene descritta come lo "Studio degli effetti specifici dell'ambiente geografico, consapevolmente o meno organizzato, che influisce direttamente sul comportamento affettivo degli individui". Questa definizione colloca la psicogeografia all'interno del concetto di determinismo ambientale, originato con Friedrich Ratzel nella metà dell'Ottocento. Tale approccio sostiene che l'ambiente geografico determina la realtà biologica, psicologica, sociale ed economica dell'individuo.

Nel contesto urbano, la psicogeografia modifica la prospettiva focalizzandosi sulla ri-definizione creativa degli spazi urbani, promuovendo caratteristiche come la brevità, la mutabilità permanente e la mobilità. Questo obiettivo viene raggiunto attraverso un gioco e un metodo che mira a destrutturare in modo creativo una specifica zona. La tecnica utilizzata per esplorare psicogeograficamente l'ambiente prende il nome di "deriva", indicando un passaggio improvviso attraverso ambienti diversi.

Guy Debord ha dato indicazioni per mettere in pratica una deriva psicogeografica:

*«Per fare una deriva, andate in giro a piedi senza meta od orario. **Scegliete man mano il percorso non in base a ciò che sapete, ma in base a ciò che vedete intorno.** Dovete essere straniati e guardare ogni cosa come se fosse la prima volta. Un modo per agevolarlo è camminare con passo cadenzato e sguardo leggermente inclinato verso l'alto, in modo da portare al centro del campo visivo l'architettura e lasciare il piano stradale al margine inferiore della vista. **Dovete percepire lo spazio come un insieme unitario e lasciarvi attrarre dai particolari.**»¹⁶*

L'arte di strada, di per sé, può essere considerato un metro di misura attraverso cui esplorare lo spazio pubblico cambiando i paradigmi di fruizione dello stesso, siccome porta a cambiare la propria tratta in direzione dell'esibizione, o considerare porzioni dello spazio che in un primo momento non erano ancora state considerate.

Spazio liminale e spazio di rappresentazione

La performance di strada produce con la sua presenza uno spazio liminale, sia per lo spettatore, sia per l'artista stesso.

Con liminalità si intende la produzione di un periodo in cui le persone sono "tra e tra" e aperte al cambiamento. Per comprendere al meglio come l'artista di strada influenza la percezione, è necessario **approfondire la differenza tra vita quotidiana e quotidianità.**

La **vita quotidiana** si riferisce alla natura di routine della vita di tutti i giorni, che coordina e connette attività, movimenti ed azioni all'interno dello spazio pubblico;

La **quotidianità** si riferisce all'alienazione della vita di tutti i giorni.

L'alienazione tipica della quotidianità, tuttavia, è anche un "suolo fertile" di resistenza e innovazione: essa infatti contiene al suo interno la possibilità di far emergere qualcosa di diverso.

Di conseguenza, la persona che attraversa regolarmente lo spazio pubblico, costruisce le sue azioni funzionalmente **agli spazi della città** (da qui il concetto di determinismo ambientale), ma allo stesso tempo il suo comportamento **contiene il potenziale di modificazione** attraverso l'entrata di qualcosa o qualcuno differente all'interno dello spazio pubblico.

¹⁶ Guy Debord, *Théorie de la dérive*, in *Les Lèvres nues*, n. 9, Bruxelles, novembre 1956

Inserire un esempio o una citazione

Inserire un grafico dello spazio di rappresentazione

Ciò evidenzia l'interrelazione che nell'arte di strada esiste tra contesto, routine e modificazione, che rende lo spazio pubblico uno *spazio di rappresentazione*, risultato di come le strade sono rappresentate nelle regolazioni che esistono attorno alle street performance, e come ciò entra in relazione e influenza le pratiche spaziali dei vari utenti della città (fruitori, turisti, artisti di strada).

Gli interventi realizzati dagli artisti possono aggiungere alla città l'immagine di vivacità e vitalità che desiderano. Tuttavia, altri interventi sulla performance non necessariamente si adattano a questo. Ciò potrebbe lasciare alcuni artisti in una sorta di spazio liminale: uno spazio in cui non sono necessariamente formalmente esclusi, ma in cui non necessariamente appartengono o sono nemmeno benvenuti. **Questione legislativa**

Simpson P., *Street Performance and the City: Public Space, Sociality, and Intervening in the Everyday*, 2011

4.2. Il passante spettatore

Nella trasformazione dello spazio pubblico in spazio scenico un ruolo fondamentale nelle dinamiche create è giocato dal passante che, incuriosito dall'artista di strada, si trasforma in spettatore nel momento in cui si ferma nello spazio per ricevere ciò che l'artista ha da offrire. Il performer, attraverso il suo numero dal vivo deve riuscire a costruire una relazione empatica tra chi agisce e chi guarda, rendendo la persona nel pubblico partecipe alla narrazione. Così facendo modifica il modo attraverso cui il cittadino si relaziona con gli elementi nella città e nella piazza.

La prima modifica che rende il passante spettatore è la modifica nella quotidianità e nella routine, che comporta la fuoriuscita dall'alienazione verso un comportamento di partecipazione democratica e libera-

4.2.1. Fuoriuscita dall'alienazione

Nel momento in cui lo spettatore entra a far parte del cerchio

4.2.2. Partecipazione democratica e libera

La performance è un evento dinamico che intervenendo nell'organizzazione spaziotemporale dello spazio, rappresenta un *“rituale urbano che sfida la nostra capacità di pensare allo spazio pubblico, promuovendo incontri intimi e democratici”* in alcuni degli ambienti più di routine e alienati della città.

Questo cambiamento comporta necessariamente il confronto con il diverso da sé, rappresentato tanto dall'artista di strada quanto da altri spettatori.

4.2.3. **Incontro tra storie diverse**

“[...] Ogni anno vengo qua e non vedo mai la stessa cosa, ogni volta incontro persone diverse che mi insegnano cose diverse. L'altro anno mi hanno fatto fare un percorso di vie che solo chi è del posto conosce, neanche le guide lo sanno. Si fa voler bene, vedo anche i particolari nascosti.”

“[...] Io poi quando vado a fare spettacoli, le città le sento, come se fossero dei laghi da pesca, vedo le storie delle persone e così io vivo le città in modo diverso, non è un turista, è un qualcosa di diverso che porta valore a qualcos'altro e di ripiego incontro personaggi con una storia, che stanno là, io mi fermo qui, dopo dieci minuti mi arriva la persona che mi dice per esempio “tesi universitaria sull'arte di strada”, “ho fatto questo viaggio”, i bambini che salutano. Non si è più un passante, si diventa protagonista della piazza e quindi vai a incontrare protagonisti di altre storie.”

Le città dovrebbero essere **spazi di incontro sociale**. La **creazione di spazi capaci ad incoraggiare comportamenti sociali** nei nostri vicinati e nelle nostre città è un obiettivo importante del design urbano, dell'architettura e della pianificazione urbana. Le strade nel corso della storia, come già visto, sono piattaforme per una serie di esperienze e comportamenti sociali, la maggior parte delle quali sono significative per noi esseri sociali. Le strade sono anche importanti perché sono il

“luogo in cui entriamo in contatto attivo e passivo con altre persone, stranieri che come noi hanno visioni del mondo diverse, che hanno più o meno fortuna, ma il cui incontro è fondamentale per lo sviluppo di valori come la tolleranza, per imparare nuovi modi di vedere il mondo attorno a noi, e portare innovazione. Ciò rientra nel processo di arricchimento della società e di avanzamento della cultura.”

Facilitare incontri sociali è considerato uno dei ruoli fondamentali della città.

Imparare il cosmopolitanismo e i cittadini devono, nel corso della vita di tutti i giorni, incontrarsi con persone con cui disapprovano, verso le quali provano antipatia, o evocano in loro paura.

Nel contesto della corrente ricerca, è particolarmente significativa lo status della strada come spazio pubblico e la sua condizione di dominio pubblico vivace e conteso, può essere il *“terreno degli incontri sociali e della protesta politica, luoghi di dominio e resistenza, luoghi di piacere e ansia”*. In particolare, *“gli spazi pubblici sono luoghi in cui le persone interagiscono con chi è al di fuori delle loro cerchie private”*

Tuttavia, tutti i posti hanno delle restrizioni, siano esse fisiche, legali o sociali, rispetto all'accesso e all'uso. Di conseguenza, si può dire che esistono più gradi di pubblicità di uno spazio, la cui costruzione *“è sempre il risultato di molteplici forze ben oltre il controllo di qualsiasi individuo o formazione sociale”*.

4.2.4. *Condivisione di bellezza*

“ [...] È la cosa più interessante, ci si vede da protagonista. Vai a conoscere degli aspetti e luoghi che il turista neanche riesci ad accedere, da artista sei più libero, ti prendono a cuore, non è un “voglio guadagnarci su di te”, ma un “voglio farti vedere la bellezza di questo paese, di questa città. [...]”.

“Tanta bellezza ho fatto vedere, tanta bellezza si vuole restituire. È un turbine di emozioni. Tanto si sta alla bellezza, tanto la richiami.”

4.3. *Comunità e cittadinanza*

La trasformazione dello spazio pubblico in spazio scenico rafforza quindi il concetto di comunità e di cittadinanza grazie al cambiamento fisico e comportamentale causato.

Come coinvolge attivamente la comunità locale

Come provoca reazioni emotive

Come rafforza la comunità e la cittadinanza

Crowhurst-Lennard e Lennard hanno argomentato come lo spazio urbano pubblico è il più importante elemento nello stabilire la vivibilità di una città. Un buon posto urbano garantisce accesso facile e sicuro per tutti, facilita una varietà di attività, aumenta l'autostima e un senso di appartenenza, aumenta la consapevolezza e l'interesse nell'ambiente, e dà divertimento e contatto sociale. Altre ricerche indicano come sia importante nella **generazione e nel supporto del senso di comunità**.

Paolo Inghilleri, ordinario di psicologia sociale all'Università degli Studi di Milano, nel suo libro, intitolato *Luoghi che curano*, riconosce il recupero dei beni comuni: essi infatti sono processi che prima di tutto creano relazione e appartenenza “e questo porta alla nascita di una nuova qualità di cittadinanza che possiamo chiamare *cittadinanza psicologica*”, cioè al “fatto di sentirsi davvero appartenenti alla collettività e ai luoghi della nostra vita e di agire di conseguenza, come cittadini responsabili capaci di sviluppare comportamenti virtuosi che fanno star bene noi e fanno star bene la collettività”.

4.4. *Casi studio*

tessuto urbano di Bucarest, unica grande città in grado di catalizzare sia le condizioni per sviluppare tali dinamiche sia le volontà di metterle in essere. Il primo caso, più legato ad un contesto di protesta dal basso e di denuncia delle condizioni socio-culturali della cittadinanza, è rappresentato dal Masca Teatre, che dal 1990 si è impegnato tanto in teatro quanto in strada con performance di gruppo. Per anni, questi spettacoli hanno visto come palcoscenico le strade ed le piazze di Bucarest, intervenendo nella vita quotidiana dei quartieri e delle periferie dove venivano rappresentati. L'altro esempio, più conosciuto, è

il lavoro compiuto dal 1992 da Miloud Oukili, artista francese, trasferitosi a Bucarest per partecipare ad attività di recupero dei bambini che, per le gravissime condizioni economiche in cui versava il paese, vivevano nei sotterranei della città. Proprio attraverso gli spettacoli di strada, Oukili è riuscito ad offrire a questi bambini e ragazzi un'alternativa significativa e profonda alla micro-criminalità, portando quest'esperienza al culmine attraverso la creazione di Fundatia PARADA, dedicata agli stessi fini. Attualmente questa fondazione è una ONLUS che lavora in ambito internazionale²⁷⁸.

Per esempio la scuola elementare Lola Di Stefano di Roma ha realizzato una breve esperienza di arte di strada nell'ambito delle attività didattiche per seminare nelle giovani menti il senso di partecipazione attiva a un sistema sociale complesso quale è oggi una grande città. Pensiamo all'esperienza realizzata per iniziativa di una privata struttura a Palermo nell'ambito del progetto Borgo Vecchio Factory e finalizzata a un tentativo di riscatto sociale dei bambini. Consideriamo anche il tempo che questi artisti dedicano allo studio, alla ricerca, alla preparazione, all'aggiornamento professionale; questo tempo è indispensabile e parte integrante dell'effettivo lavoro.¹⁷

Arthecity

A Torino le esibizioni sono consentite su tutto il territorio cittadino dalle ore 10 alle 22 senza particolari autorizzazioni per gli artisti. Non ti dobbiamo ricordare che la tua esibizione dovrà avere un volume compatibile con l'ambiente circostante e con le altre esibizioni vicine alla tua. Ricordati che dopo due ore ti dovrai spostare di almeno 200 metri per una successiva esibizione. Solo per la zona centrale della città, limitatamente a chi usa amplificazione o strumenti tipo percussioni, stiamo sperimentando un sistema di utilizzo degli spazi con orari fissi attraverso un'applicazione che si chiama Arthecity (sviluppata da Plastic Jumper per FNAS) che ti permette di segnarti in situ anche in tempo reale. Le prenotazioni vanno comunque confermate sul posto, via app o web, prima di cominciare l'esibizione. La piattaforma è gratuita e raggiungibile da web, smartphone e tablet. Ricordati che devi registrarti e prenotare. Se non hai tablet o smartphone puoi andare al Centro Informagiovani in via Garibaldi 25 per usare gratuitamente una postazione web (lunedì, mercoledì, giovedì e venerdì 13-18; martedì 10-15).

[...] Si ricorda che per le esibizioni, in presenza di repertorio soggetto a diritto d'autore, è necessario munirsi di licenza presso gli enti di gestione collettiva dei diritti d'autore (Siae, Lea, ecc.).

Gli artisti di strada che realizzano e vendono opere creative del proprio ingegno sul posto (pittori, ritrattisti, caricaturisti, ecc.), in esemplari unici, non sono soggetti a permesso e licenza per la vendita su area pubblica. Quando non vi sono restrizioni dovute all'emergenza Covid-19, a Torino le esibizioni

¹⁷ <http://www.parada.it/index.php>

sono consentite su tutto il territorio cittadino dalle ore 10 alle 22 senza particolari autorizzazioni per gli artisti.¹⁸

Nella zona centrale della città, per rendere le attività e le esibizioni meglio fruibili dalla cittadinanza e compatibili con le esigenze dei residenti, è stato deciso di sperimentare un sistema di prenotazioni degli spazi con orari fissi attraverso la web app Arthecity. Gli artisti e le artiste di strada che utilizzano impianti di amplificazione e relativi diffusori portatili a batteria e/o percussioni che intendono esibirsi in queste aree devono prenotarsi utilizzando Arthecity.

La zona centrale è quella delimitata tra Piazza Castello, prima porzione di via Garibaldi, quadrilatero romano fino a Piazzetta IV marzo, vie pedonali Lagrange e Carlo Alberto e zona Piazza San Carlo, fino a Piazzetta CLN; sono state individuate precise zone e fasce orarie (.pdf) a cui musicisti e musiciste devono attenersi per potersi esibire. Per gli artisti di strada che intendono esibirsi in queste aree è necessario prenotarsi - anche in tempo reale - attraverso la web app Arthecity.

Arthecity, raggiungibile da web, smartphone e tablet, è aperta anche alla consultazione da parte di cittadini e turisti che vogliono individuare le esibizioni in programma.¹⁹

Berlin Street Music – Save Mauer Park

Dove: Berlino, Mauer Park, un luogo d'incontro unico per persone di diverse origini, culture e condizioni sociali. In particolare, la street art e la fiorente musica di strada sono diventate l'anima del parco e autentici simboli culturali per Prenzlauer Berg e per l'intera città di Berlino.

Cosa: Dal 2018 singoli residenti segnalano continuamente musicisti nel Mauerpark. Molti hanno dovuto pagare multe e ad alcuni addirittura i loro strumenti sono stati confiscati dalla polizia, il che ha portato i musicisti a evitare sempre più il parco. Ecco perché abbiamo unito le forze in un'iniziativa di musicisti, residenti e visitatori del parco per lottare contro la scomparsa dei musicisti e proteggere il carattere del Mauerpark e la sua diversità culturale .

Quando: Nel 2018 abbiamo tenuto numerose manifestazioni e Berlin Street Music ha lanciato una petizione (vedi sotto) in cui chiediamo una protezione sostenibile della musica di strada e dell'arte di strada nel Mauerpark e in tutta Berlino. Da allora Save Mauerpark è un progetto di Berlin Street Music . Hanno firmato più di 10.000 cittadini (lo stato attuale è mostrato di seguito), tra cui molti residenti locali.

Come:

- Quando si fa musica, è importante tenere conto dei visitatori della struttura e dei residenti. I visitatori del Parco sono tenuti ad effettuare musica esclusivamente nelle aree segnalate sulla mappa

¹⁸ <https://www.arthecity.com/en/p/116/torino.html>

¹⁹ <http://www.comune.torino.it/torinogiovani/vivere-a-torino/musicisti-e-artisti-di-strada>

allegata. Anche in questo caso il limite non deve essere superato, in modo da disturbare ingiustificatamente gli altri visitatori e residenti del parco.

- Il nostro concetto, come estensione delle regole del Mauerpark , si basa sulle conchiglie musicali del parco inglese di Littlehampton, progettate dagli architetti londinesi Flanagan Lawrence . I cosiddetti gusci acustici vengono utilizzati nelle piazze e negli spazi verdi di tutto il mondo e Flanagan Lawrence è in prima linea e ha realizzato gusci acustici mobili e fissi di diverse dimensioni. Un contratto di progetto tra gli Amici di Mauerpark eV e l'Ufficio strade e spazi verdi ha fornito il quadro adeguato per l'attuazione. L'abbiamo allestito per la prima volta nel 2021. Montiamo la Camera Acustica in base alle condizioni atmosferiche e principalmente la domenica. Gli esperti del suono hanno esaminato e documentato il funzionamento: solo la barriera acustica riduce di 23 dB la diffusione verso i residenti. L'effetto rimbalzo aggiuntivo è stato stimato fino a 14 dB. Inoltre, i diversi gruppi di utenti vengono regolarmente informati e coinvolti attivamente. Il Mauerpark è un luogo culturale ed è importante per tutti che rimanga tale. Non un aut-aut ma la connessione delle diverse esigenze (riposo + musica).

Orchestra of the Street

Dove: Rio de Janeiro, favelas

Cosa: nel primo caso un quartetto che si è incontrato e suonano nelle strade e e metropolitane di Rio de Janeiro, dimostrano che la musica e le arti devono essere disponibili a tutti nelle società. Nel secondo caso attorno al 1990 un musicista brasiliano aveva creato un'orchestra che portava la musica nelle scuole e nelle favelas anziché attendere il pubblico nelle sale concerto. Venne rapito e ucciso nel 1999. Il figlio Prazeres prosegue l'attività e al momento raccoglie tremila bambini.

Obiettivo:

- Aumentare l'accessibilità musicale in tutte le parti della società, as music is a public asset
- Tenere lontano I bambini dal narcotraffico. Sapendo che I bambini nelle favelas vogliono sentirsi riconosciuti, rispettati e fare soldi, e nella favela si realizza tramite il traffico di droga. L'orchestra vuole mostrare che si può essere riconosciuti, rispettati e anche guadagnare con la musica: sono offerte borse di studio ai più meritevoli. Ma la criminalità paga quello che ai musicisti si dà in un mese.

Target: abitanti delle favelas, principalmente bambini

Conclusioni

Da quanto analizzato nel corrente capitolo rispetto alla relazione che intercorre tra spazi pubblico e arte di strada, si può affermare che, congruentemente la definizione stessa di spazio pubblico, la seconda interviene nella sua modificazione sotto due punti di vista diversi.

Se da una parte lo spazio pubblico può essere inteso nella sua fisicità, l'arte di strada è capace di modificarlo a seconda di come si inserisce in esso, ovvero a seconda di come la sua visione

5. ARTE DI STRADA COME STRUMENTO DI RIGENERAZIONE URBANA

Obiettivo: sulla base della ricerca letteraria e sul campo, dimostrare come gli effetti dell'arte di strada sullo spazio pubblico possono essere controllati in eventi e azioni di rigenerazione urbana in specifici quartieri e spazi della città.

5.1. La rigenerazione urbana: gli elementi

Cos'è la rigenerazione urbana

La rigenerazione urbana costituisce un approccio poliedrico volto a trasformare e migliorare le aree urbane, spesso necessario per affrontare i cambiamenti economici, sociali e ambientali. Alcuni degli aspetti chiave della rigenerazione urbana includono:

Riqualficazione di Spazi Urbani Esistenti: La rigenerazione urbana si concentra sulla riqualficazione di spazi urbani preesistenti anziché sulla creazione di nuove aree. Questo coinvolge la trasformazione di edifici industriali in disuso, brownfields (aree precedentemente utilizzate per attività industriali o commerciali) o quartieri in declino.

Sostenibilità Ambientale: Un elemento essenziale della rigenerazione urbana è la sostenibilità ambientale, che può comprendere la progettazione di spazi verdi, la promozione dei trasporti pubblici, l'efficientamento energetico degli edifici esistenti e la gestione sostenibile delle risorse.

Coinvolgimento Comunitario: La partecipazione attiva della comunità è spesso determinante per il successo della rigenerazione urbana. Coinvolgere i residenti locali nelle decisioni, ascoltare le loro esigenze e collaborare per sviluppare soluzioni migliorative contribuisce a creare un senso di appartenenza e assicura che la rigenerazione risponda alle effettive esigenze della comunità.

Mix Funzionale: La creazione di un mix funzionale di attività e servizi è un obiettivo comune della rigenerazione urbana. Ciò implica integrare abitazioni, spazi commerciali, aree verdi, strutture culturali e altri servizi per creare comunità più vivibili e resilienti.

Rigenerazione Economica: La rigenerazione urbana può essere utilizzata come strategia per stimolare lo sviluppo economico in specifiche aree, coinvolgendo l'attrazione di imprese, la creazione di posti di lavoro e la promozione di attività commerciali.

Architettura e Design Innovativi: La progettazione innovativa è spesso un tratto distintivo della rigenerazione urbana, coinvolgendo l'utilizzo di design architettonici innovativi, la creazione di spazi

pubblici attraenti e la promozione dell'arte urbana per migliorare l'estetica e l'attrattiva delle aree rigenerate.

Pianificazione Urbana a Lungo Termine: La rigenerazione urbana costituisce un processo a lungo termine che richiede una pianificazione olistica, integrando gli interventi in un piano urbano più ampio che consideri vari aspetti, tra cui mobilità urbana, residenza, economia locale e sostenibilità ambientale.

In sintesi, la rigenerazione urbana mira a trasformare le aree urbane in spazi più sostenibili, inclusivi e vivibili attraverso una combinazione di interventi fisici, sociali ed economici.

I principi della rigenerazione urbana

La rigenerazione urbana dovrebbe:

- Essere basata su un'analisi dettagliata delle condizioni di un'area urbana
- Ambire all'adattamento simultaneo del tessuto fisico, delle strutture sociali, della base economica e delle condizioni ambientali di un'area urbana;
- Cercare di raggiungere questo obiettivo di adattamento simultaneo per mezzo della generazione e dell'implementazione di una strategia globale e integrata che si occupi della soluzione dei problemi in una maniera bilanciata, ordinata e positiva;
- Assicurarsi che una strategia e il programma di implementazione derivato siano sviluppati in accordo con gli obiettivi di sviluppo sostenibile;
- Determinare obiettivi operazionali chiari che dovrebbero, per quanto possibile, essere quantificati;
- Fare il miglior uso possibile di risorse naturali, economiche, umane,... comprese il paesaggio e le caratteristiche già esistenti dell'ambiente costruito;
- Cercare di ottenere consenso attraverso la maggiormente possibile partecipazione e cooperazione di tutti gli stakeholders con un interesse legittimo nella rigenerazione di un'area urbana; ciò può essere ottenuto attraverso partnership e altre modalità di lavoro;
- Riconoscere l'importanza della misurazione del progresso della strategia verso il raggiungimento di obiettivi specifici e monitorare la natura mutevole e l'influenza di forze esterne che agiscono sulle aree urbane;
- Accettare che probabilmente i programmi di implementazione iniziali dovranno essere revisionati sulla linea dei cambiamenti elencati;
- Riconoscere la realtà dei vari elementi di una strategia che possono facilmente portare progresso a diverse velocità; ciò può prevedere la ridirezione di risorse o provvedere risorse

additive al fine di mantenere un equilibrio tra gli obiettivi fissati in uno schema di rigenerazione urbana e per permettere il raggiungimento di tutti gli obiettivi strategici.²⁰

Roberts, P., Skyes, H., *Urban Regeneration, a Handbook*, Londra, 1998

La creatività

Il dizionario di Oxford definisce la creatività come “l’uso dell’immaginazione o di idee originali per creare qualcosa.”

La sempre maggiore importanza che è stata data al processo creativo all’interno della città, ha portato al concetto di “città creativa”²¹, necessaria per rigenerare lo spazio urbano utilizzando la creatività come strumento fondamentale. La progettazione di spazi pubblici attrattivi per i suoi cittadini è una caratteristica essenziale delle città creative e un passo fondamentale nella creazione della città creativa. Punti di forza come attrazione, vivibilità, identificazione, diversità, valore economico, partnership e spazi pubblico concorrono al raggiungimento di questo obiettivo. In questo modo si combatte la visione della città come centro degradato e inquinato verso una visione di opportunità e interazioni capaci di aumentare la qualità della vita. In questo modo, la creatività entra nella sfera politica e sociale al fine di aggiungere valore alla vita e allo spazio urbano. La creatività aumenta anche la sostenibilità e l’inclusività.

Diversi autori hanno analizzato come gli spazi artistici contribuiscono lo sviluppo economico e della comunità. Hanno identificato gli spazi artistici come spazi rivitalizzati che aumentano il turismo e la consumazione e migliorano la qualità di vita. Danno uno slancio alla rivitalizzazione dei quartieri creando opportunità per gruppi marginalizzati, come senza tetto o mentalmente malati, e danno accesso ad attività artistiche a chi vuole partecipare o provare ad iniziare un progetto di business, ottenendo così partecipazione comunitaria.

Gli spazi artistici sono anche incubatori di stimoli creativi e nuovi talenti, aggiungendo spazi, lavori e strumenti necessari, assieme a programmi artistici e commerciali per lo sviluppo di competenze. Implementando il senso collettivo di identità, fiducia mutuale e comprensione, gli spazi artistici aumentano il sentimento di appartenenza ad un posto e una cultura specifica, costruendo un capitale sociale. In questo senso, la performance stradale può essere considerata una parte di questa strategia di creazione di business come un’espressione artistica e un fenomeno culturale capace di modificare lo spazio urbano e generare capitale economico.

²⁰ Rodrigues S., *Value And Potential Of Street Performance Inside Urban Development: The Case Of Portugal And The City Of Porto*, in *E-Revista de Estudos Interculturais do CEI-ISCAP*, n.° 8, maggio 2020

²¹ Studiati da autori come Ebert et al. (1994), Hall (2000) e Landry (2012)

La cultura

La cultura attrae turismo e sancisce la personalità di una regione. La tipologia di turismo che evidenzia la dimensione culturale prende il nome di turismo culturale²², inteso come “Il movimento di persone verso attrazioni culturali lontano dal loro normale luogo di residenza, con l’intenzione di ottenere nuove informazioni ed esperienze per soddisfare i loro bisogni culturali”.

Le risorse culturali sono centrali nella promozione urbana nell’attrazione di studenti, investimenti e turisti. La profondità culturale di uno spazio può anche derivare dalla storia, dalla comprensione della cultura attraverso le sue tradizioni antiche, i suoi background e fondazione. “La creatività non riguarda solamente l’invenzione del nuovo, ma anche come affrontare in modo appropriato il vecchio” (Landry, 2012).

La consumazione della cultura, può essere un’azione pubblica, collettiva e condivisa, garantendo l’esperienza comune di condivisione del linguaggio, delle immagini e qualsiasi aspetto della cultura.

Le arti di strada affrontano la preservazione e l’innovazione del patrimonio culturale popolare. Mantengono vive le tradizioni collegate alle fiere e a competenze popolari. Inoltre, costruiscono ponti tra diverse discipline, creando così nuove forme innovative. Le arti di strada espandono l’accesso alla cultura posizionandosi nello spazio pubblico aperto alla circolazione, e inserendosi in aree isolate e poco equipaggiate. Mobilitano il tessuto sociale della città e aiutano a forgiare e rafforzare un denso di appartenenza tra gli abitanti della città. Sono quindi un veicolo di disseminazione della cultura, portando persone assieme senza limitare l’accesso a qualcuno. Gli artisti di strada mostra alla comunità di turisti la vita culturale e urbana della città, oltre che a creare un ambiente che incrementa il coinvolgimento e l’interazione tra persone.

L’innovazione

L’implementazione della mentalità imprenditoriale e di azione in una società è il primo passo verso la città creativa. Utilizzare il patrimonio culturale per rafforzare l’identità e l’immagine della città può essere l’obiettivo del lavoro imprenditoriale, elevando l’offerta culturale e la competitività, dando nuovi lavori e business che portano a crescita economica.

Il caso di Barcellona

Non

5.2. Capacità rigenerativa del controllo degli effetti dell’arte di strada

La performance stradale,

²² Definito da ATLAS (Association for Tourism and Leisure Education)