



Comunità e urbanistica nelle pratiche artistiche italiane degli anni Novanta. Verso una ricontestualizzazione dell'arte pubblica

Emanuele Rinaldo Meschini

Il testo vuole evidenziare lo sviluppo dell'arte pubblica italiana a cavallo tra gli anni Novanta e i Duemila analizzando analogie e differenze con le operazioni *socially engaged* che, negli Stati Uniti di inizio anni Novanta, hanno portato alla ridefinizione del concetto stesso di arte pubblica. Il punto centrale è il passaggio dalla dimensione pubblica a quella comunitaria con il successivo slittamento dalla creazione del monumento alla coprogettazione di un momento partecipato. In particolare verranno analizzati i legami tra urbanistica e pratica artistica all'interno di programmi di rigenerazione urbana capaci di costruire una nuova metodologia d'intervento basata sul dialogo e la partecipazione. Attraverso l'esempio dell'intervento *Art. 2*, realizzato dall'artista Adriana Torregrossa all'interno della cornice del progetto urbano pilota *The Gate* (Torino, 1999), si vogliono mettere in evidenza le nuove modalità con le quali l'artista si pone da mediatore all'interno di una comunità ridefinendo lo spazio pubblico attraverso un suo nuovo utilizzo non omologante/omologato.

The text aims to highlight the development of Italian Public art at the turn of the 90s and 2000s by analysing similarities and differences with socially engaged operations which, in the United States at the beginning of the 90s, led to the redefinition of the very concept of public art. The focus is on the transition from the public to the community with the subsequent shift from the creation of the monument to the co-planning of a participatory moment. In particular, the links between urban planning and artistic practice will be analysed within urban regeneration programs capable of building a new intervention methodology based on dialogue and participation. Through the example of the *Art. 2* intervention, created by the artist Adriana Torregrossa within the framework of the urban program *The Gate* (Turin, 1999), the text wants to highlight the new ways in which the artist puts himself/herself as a mediator within a community by redefining the public space.

Keywords: Public Art, Socially Engaged Art, XXI Century Italy, Contemporary Society, Migrant Communities.

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana05
ISSN 2784-9597

www.ssbsa.unisi.it/it/la-diana

Comunità e urbanistica nelle pratiche artistiche italiane degli anni Novanta

Verso una ricontestualizzazione dell'arte pubblica

Emanuele Rinaldo Meschini

Introduzione. L'istituzione della DGAAP e il nuovo interesse per la periferia

In Italia, a partire dal 2014, la pratica dell'arte pubblica, anche grazie all'istituzione della DGAAP (Direzione Generale Arte e Architettura contemporanea e Periferie urbane, le cui funzioni sono oggi state assorbite dalla DGCC, Direzione Generale Creatività Contemporanea) ha cominciato il suo processo di ridefinizione avviando la discussione sulle sue tre direzioni portanti: spazio, fruizione e committenza. Il testo pertanto vuole ripercorre lo sviluppo dell'arte pubblica italiana, a cavallo tra gli anni Novanta e i Duemila in particolare nella sua relazione con l'urbanistica, cercando di sottolineare analogie e differenze con le pratiche internazionali e problematizzandone la definizione in merito al concetto di fruizione pubblica e al suo rapporto con la comunità. Tale processo ha preso avvio soprattutto attraverso l'inclusione delle periferie all'interno del contemporaneo trasformando di fatto una questione urbanistica in una creativo-artistica. Tale cambiamento di prospettiva nei confronti dello spazio pubblico si esprime in particolare attraverso il passaggio da un approccio prevalentemente architettonico-oggettivo a uno maggiormente sociale-soggettivo. A partire dalla seconda metà degli anni Novanta l'attenzione mostrata dai piani di riqualificazione urbana verso la periferia – intesa in particolare nel suo rapporto con l'edilizia pubblica – ha portato a uno sguardo volto verso la fragilità sociale superando il concetto 'ristretto' di riqualificazione abitativa e infrastrutturale. La DGAAP, del resto, con il suo interesse certifica il lavoro fatto da diversi artisti all'interno della tematica della rigenerazione trasformando di fatto la periferia in uno degli ambiti del contemporaneo. Così si leggeva sulla pagina della DGAAP sul sito del Ministero dei beni culturali:

Promuovere e valorizzare, sostenere e incrementare, conoscere e tutelare sono le azioni attraverso cui la DGAAP porta avanti la sua missione. Le arti visive nella loro accezione più ampia (pittura, scultura, fotografia, video, installazioni, performance, ecc.), l'architettura e il design nonché la riqualificazione delle periferie urbane, sono gli ambiti di competenza.¹

Questa definizione inserisce a tutti gli effetti la periferia tra gli strumenti e le competenze della Direzione Generale e, di conseguenza, in

una visione allargata di produzione culturale che comprende arti visive, architettura e design. Allo stesso tempo però rischia di cristallizzarne i contenuti e stereotipare le pratiche, soprattutto, dal momento che il percorso intrapreso da determinati artisti all'interno di comunità e periferie urbane deriva dal costante ridefinirsi del tessuto sociale facendo pertanto della mobilità di senso una delle caratteristiche principali.

A partire dagli anni Duemila, in risposta fisiologica a orientamenti globalisti e transnazionali, determinate pratiche hanno iniziato a lavorare da una parte sul concetto di recupero del senso di appartenenza e dall'altra sull'apertura al dialogo con le comunità migranti che hanno ridefinito le modalità del vivere in comune entrando in una prospettiva stanziale. In questo scenario la periferia, come contrappunto di



1. Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project*, Chicago, 1993. Foto John McWilliams per Sculpture Chicago, Courtesy Mary Jane Jacob.

quel centro svuotato per diventare perenne vetrina turistica, è diventata il luogo della forzosa coabitazione e della sperimentazione sociale stessa. La periferia nel corso degli anni è così passata dall'essere un simbolo della *working class* produttiva e coesa, a luogo di complessità stratificata dove la carenza di dialogo e comunicazione è diventata ben più preoccupante di quella infrastrutturale. In questa complessa rivoluzione sociale, che qui si può riassumere solo con una prospettiva a volo d'uccello, la predisposizione di diversi artisti a tematiche quali partecipazione, dialogo, progettazione e inclusione ha portato alla ridefinizione dei tratti distintivi dell'arte e dell'intervento pubblico. Non senza ovviamente delle criticità.

La DGAAP definendo la periferia come categoria d'intervento – attraverso la cura e il coordinamento di proposte per le politiche urbane e la promozione di azioni di riqualificazione e valorizzazione – rischia di spostare lo spazio pubblico in uno dei luoghi di maggiore frizione. Soprattutto, da un punto di vista della pratica artistica, tale affermazione rischia di bloccare gli esiti più vitali della ricerca aggiornando, allo stesso tempo, una serie di pratiche senza prima ricostruirne il percorso storico. Il rapporto tra arti visive, rigenerazione urbana, periferia e urbanistica, infatti, non è nuovo, ma solo recentemente è stato recepito come ele-

2. Iñigo Manglano-Ovalle, *Cul-de-Sac: A Street-Level Video Project*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1993. Foto John McWilliams per Sculpture Chicago, Courtesy Mary Jane Jacob.



mento funzionale a una nuova comprensione del fenomeno dell'arte pubblica soprattutto in una sua chiave di superamento. Ripercorrendo i momenti che hanno portato a questa 'fusione', l'urbanistica, sul finire degli anni Novanta, ha avuto un ruolo primario nell'indirizzare le nuove pratiche di indagine urbano-artistica all'interno di una cornice maggiormente programmatica grazie soprattutto ai così detti programmi urbani complessi, che hanno contribuito a creare un approccio di tipo *socially engaged* in linea con le esperienze statunitensi. A partire da una prospettiva non direttamente artistica, i programmi urbani complessi (programmi negoziali in materia di riqualificazione, rinnovo e rifunzionalizzazione dell'esistente, spesso legati a progetti di edilizia residenziale pubblica) hanno aperto una nuova strada metodologica per interventi con comunità periferiche e marginali, portando all'attenzione il ruolo dello spazio pubblico tanto come spazio della collettività quanto della frizione.

Sulla spinta, dunque, di programmi urbani e progetti di riqualificazione la pratica artistica, che dal relazionale degli anni Novanta aveva appreso le tecniche della mediazione e della partecipazione, si è trovata non più di fronte a un pubblico – specialista o generalista che sia – ma a una comunità inizialmente contestualizzata in maniera specifica proprio nella periferia. Il progetto che ha segnato l'inizio della collaborazione tra rigenerazione urbana e pratica artistica, al punto da essere discusso anche all'interno della Biennale del 1999, è stato *The Gate*, a Torino, all'interno del quale l'artista Adriana Torregrossa, in collaborazione con l'associazione a.titolo, realizzò l'intervento *Art. 2* nel mercato coperto di Porta Palazzo.

La certificazione di questa nuova modalità operativa avvenne nei primi anni Duemila, in particolare, attraverso il programma *Nuovi Committenti* (declinazione italiana del progetto francese *Nouveaux Commanditaires*, ideato dall'artista François Hers nel 1991 e sostenuto dalla Fondation de France dal 1992) che mostrò i primi tentativi di un'arte pubblica capace di mettersi in dialogo con la comunità bilanciando quella spinta monumentale che fino a quel momento sembrava essere connaturata allo spazio pubblico. Due progetti in particolare iniziarono a lavorare con una logica di prossimità comunitaria. Il primo fu quello realizzato per *Nuovi Committenti* a Torino nel 2003, curato da a.titolo e dalla Fondazione Olivetti, vera e propria sponda operativa del progetto visto che nel periodo 2002-2015 sosterrà ben nove interventi del programma. All'interno del progetto, inserito a sua volta nel *programma* di rigenerazione urbana *Urban II* promosso dall'Unione Europea per rilanciare lo sviluppo e per migliorare la



3-7. Adriana Torregrossa, *Art. 2*, a cura di a.titolo, Porta Palazzo, Torino, 17 gennaio 1999. Foto Massimo Di Nonno, Courtesy a.titolo.



qualità della vita e dell'ambiente nell'area Mirafiori Nord, vennero selezionati gli artisti Lucy Orta, Massimo Bartolini, Stefano Arienti e Claudia Losi. Ognuno di loro venne chiamato a ragionare sui tre assi operativi (denominati Verde, Blu e Rosso). In particolare, all'interno dell'Asse Rosso, rivolto ai processi di integrazione sociale, lotta all'esclusione e crescita culturale, venne sviluppato il *Progetto Cortili* al fine di migliorare la qualità dell'abitare nelle case di proprietà pubblica. Qui Losi, insieme agli abitanti del complesso di edilizia pubblica di via Scarsellini, dopo aver ridisegnato una delle grandi aiuole del cortile utilizzata, fino a quel momento, solo come passaggio pedonale, realizzò il progetto fotografico *Affacci* che vide l'artista stessa entrare nelle case dei condomini e fotografare le loro 'visioni' preferite o maggiormente evocative.

La seconda operazione è quella realizzata a Roma nel 2004, dal collettivo Stalker-Osservatorio Nomade nel complesso di edilizia popolare Corviale. In questo caso il soggetto che finanziò il progetto fu il Comune di Roma, nella figura dell'Assessorato per le Politiche per lo Sviluppo e il Recupero delle Periferie, mentre la curatela e il coordinamento del progetto vennero affidati alla Fondazione Olivetti. Gli interventi condotti tra il 2004 e il 2005 da Stalker furono di diversa natura e cercarono innanzitutto di porsi dalla parte degli abitanti offrendo una prospettiva più che mai interdisciplinare per la quale Stalker si avvale delle conoscenze del Laboratorio Territoriale Corviale-Roma Ovest. Il tema principale era legato all'identità, intesa in questo caso come nuova narrazione del palazzo stigmatizzato nella vulgata come un fallimento sociale e architettonico. Stalker attivò così una serie di interventi in grado di immaginare Corviale attraverso un ventaglio di possibilità partecipate. Tra queste si inserisce l'ideazione di una televisione di quartiere, Corviale Network, *Storie Comuni*, ideato da Cesare Pietroiusti, il censimento e la progettazione partecipata del cosiddetto quarto piano occupato condotto dall'associazione Ellalab, *Orti Urbani* e il *Laboratorio condominiale*. Questi interventi, nella loro dimensione 'condominiale' mostrarono un diverso approccio al concetto di pubblico considerando lo spazio nella sua stretta relazione comunitaria così come visto con operazioni quali *Arroz con Mango* del collettivo statunitense Group Material (New York, 1981) o *Messingkauf* di Laura Ruggeri (Milano, 1995).

Un ulteriore passo avanti verso una nuova metodologia dell'intervento artistico nella sfera urbana si deve poi al premio *Arte, Patrimonio e Diritti Umani* (2010-2016) promosso dall'associazione Connecting Cultures, fondata nel 2001 dalla critica Anna Detheridge. Il premio, rivolto ad artisti under 35, ha previsto la realizzazione di interventi artistici in collaborazione con un ente culturale e la sua comunità di riferimento. In particolare si segnala il progetto vincitore della terza edizione (2013), *Tre Titoli* di Nico Angiuli. Il fulcro del progetto ruotava attorno alle modalità di inclusione sociale e culturale della comunità migrante africana residente a Borgo a Tre Titoli (Foggia). Attraverso il filo rosso del lavoro, il territorio si poneva come piattaforma sulla quale riattivare e riallacciare il portato storico e sociale delle lotte condotte dallo storico sindacalista Giuseppe Di Vittorio. A livello pratico tale esperienza ha preso la forma di un film corale basato su tre livelli: i racconti storici della tradizione pugliese simboleggiata da Di Vittorio, i racconti attuali ed 'evidenti', ovvero quelli dei contadini pugliesi, e quelli attuali e 'nascosti' dei contadini migranti.

Da questo momento, quella che fin dagli inizi degli anni Novanta aveva rappresentato la tripartizione funzionale americana della *Socially Engaged Art*, vale a dire, artista-comunità-ente, diventa la modalità operativa principale per superare la dimensione di un'arte pubblica autoriale e monumentale in chiave partecipata, coprogettata e dialogata.

Premesse americane. New Genre Public Art

Dalla prima metà degli anni Novanta, con alcuni esperimenti già negli anni Ottanta, la pratica statunitense aveva messo in discussione le logiche della *Public Art* – nella triplice definizione e funzione di spazio, committenza e pubblico – virando verso pratiche partecipate coprogettate di lunga durata in cui comunicazione e dialogo rappresentavano le nuove *skills* degli artisti che volevano, in alcuni casi con una genuina 'esigenza', operare nel sociale.² La prima trasformazione terminologica è quella introdotta da Suzanne Lacy e dalla sua definizione *New Genre Public Art*. Attorno al ruolo di/del pubblico, in quegli anni, inizia una vera e propria riforma culturale. Lacy, nel suo *Mapping the Terrain. New Genre Public Art* (1995), inizia a prospettare il cambiamento della dimensione dell'arte pubblica da monumento a *momento* di partecipazione.³

La prima trasformazione della pratica artistica è quella portata dall'operazione *Culture in Action* realizzata nel 1993 dalla curatrice Mary Jane

8. Piazza di Porta Palazzo, Torino, la mattina del 17 gennaio 1999. Foto e courtesy Adriana Torregrossa.



Jacob a Chicago, dove otto artisti/collettivi vennero messi in dialogo con altrettante comunità.⁴ In quel momento la terminologia si compose di un ulteriore riferimento all'impegno sociale iniziando a definirsi come *Socially Engaged Art* (SEA). Attraverso le operazioni di *Culture in Action* venne, inoltre, messo in discussione il ruolo dell'ente culturale. Gli artisti, pur rimanendo legati a Sculpture Chicago – l'associazione promotrice dell'intervento finanziata dai fondi pubblici NEA (National Endowment for Arts) –, proposero una serie di interventi non declinabili a livello espositivo. In quest'ottica l'operazione di Iñigo Manglano-Ovalle, ad esempio, mostrò un nuovo rapporto di contrattazione tra artista e museo arrivando alla creazione di un'associazione per la produzione video gestita dai ragazzi del quartiere e a oggi ancora attiva (Street Level).

Da un punto di vista critico la svolta si può attribuire, invece, a Grant Kester e al suo articolo *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art* (1995) in cui vengono definiti i termini delle comunità politicamente coerenti (*politically coherent communities*), ovvero, i destinatari di questa nuova modalità artistica nello spazio urbano. Per comunità politicamente coerente Kester intende una comunità che non nasce attraverso un processo di delega o un atto di rappresentanza/rappresentazione, bensì come risultato di un processo sociale e culturale altamente complesso. La comunità si forma attraverso un processo di autodefinizione che serve a decostruire quei costumi oppressivi comunemente accettati quali, razza, religione, classe e sessualità. Questa comunità, spiega Kester, emerge da un processo interno e dalla conseguente formazione di consenso. Questa formazione di pensiero, a sua volta, si sviluppa nei confronti della cultura dominante contro le sue sistematiche forme di oppressione.⁵

Lo spostamento da pubblico a comunità segna pertanto la differenza con il concetto di arte e spazio pubblico dal momento che la comunità che agisce al suo interno non necessariamente condivide lo stesso concetto di pubblico della maggioranza. La *publicness* della comunità può essere mostrata al pubblico, ma per essere compresa deve essere vissuta al suo interno in quanto non oggettivamente data bensì soggettivamente costruita. Un determinato spazio pubblico, nell'ottica della comunità politicamente coerente di Kester, non rappresenta il comune messaggio accettato dalla maggioranza della società in quanto la comunità si forma come sua costola di senso. Il monumento inteso come uno degli elementi maggiormente ricorrenti nell'arte pubblica non può, pertanto, veicolarne a pieno una storia che fondamentale è in costruzione. Proprio per questo motivo si passa dal *monu-*

mento al momento abbandonando il mezzo scultoreo per abbracciare le pratiche del dialogo e della mediazione.

L'interesse verso la comunità all'interno del progetto urbano rappresenta, dunque, la vera chiave di volta, la scintilla, per capire il cambiamento dell'arte pubblica. La comunità, però, nel suo ruolo fondamentale di differenza, deve essere riconosciuta da un progetto politico. Solo attraverso tale riconoscimento si può arrivare a una svolta terminologica.

La critica italiana e la terminologia anglosassone. Dagli anni Novanta a oggi

Da un punto di vista terminologico nella critica italiana non è avvenuta la stessa differenziazione, vista negli Stati Uniti di inizio anni Novanta, tra la pratica della *Public Art* e quella della *New Genre Public Art* e successivamente della *Socially Engaged Art*. Quello che è sembrato mancare è stata una capacità discriminante tra i vari fenomeni della pratica artistica nella sfera urbana a favore dell'apertura diretta di un canale con l'ente pubblico e di una volontà e concezione quasi istituzionale, nonché di servizio, dell'arte pubblica stessa. A livello di pratiche, invece, tale consapevolezza è sembrata essere maggiore anche se di fatto, azioni che nella critica americana erano viste come differenti rispetto alla *Public Art*, venivano inserite sotto questa etichetta.

Nella seconda metà degli anni Novanta, infatti, la critica italiana iniziò ad adottare il termine anglosassone *Public Art* senza attualizzarlo a quelli che erano stati i suoi più recenti sviluppi né problematizzandone l'uso linguistico all'interno del contesto italiano. Il compito analitico venne pertanto lasciato, e portato avanti, dalla pratica e dal dibattito ristretto di alcuni addetti ai lavori. Questo avvenne, ad esempio, nel caso dell'incontro realizzato all'interno del progetto Oreste (Biennale di Venezia del 1999), in occasione del quale Alessandra Pioselli insieme all'associazione a.titolo presentò un seminario dal titolo *Arte Pubblica: esperienze e progetti europei*.

In questo frangente la *Socially Engaged Art* venne esaminata nello specifico attraverso le esperienze italiane del laboratorio di arti visive Wurkmos e delle artiste Adriana Torregrossa e Paola Di Bello, del collettivo inglese Project Environment, dell'artista tedesco Stephen Kurr e del collettivo viennese WochenKlausur che esponeva contemporaneamente nel Padiglione Austria. In particolare, attraverso l'esempio del gruppo Project Environment venne analizzato il rischio di «feticizzazione, da parte degli artisti, dell'impegno sociale». ⁶ Probabilmente anche per questo aspetto, il termine *Public Art* continuò a essere preferito a quello di *Socially Engaged Art* soprattutto in un'ottica

maggiormente democratica e meno politicizzata dell'intervento stesso, rivedendo inconsapevolmente in quella scelta politica una serie di operazioni, come quelle sviluppate negli anni Settanta dal critico Enrico Crispolti, che avevano lasciato un segno forte e forse non più percorribile.

Del resto, un momento che ad oggi assume un valore seminale per le pratiche italiane socialmente impegnate è stato proprio il padiglione italiano, *Ambiente come sociale*, curato da Crispolti alla Biennale di Venezia del 1976. In quella mostra, attraverso sei diverse sezioni che analizzavano le modalità di intervento urbano e il rapporto con l'ente statale e locale, Crispolti presentò la declinazione italiana di un generale momento politico di fervida operatività artistica. Un'operazione come quella proposta dal gruppo Cartari 2 per una ricognizione socio-antropologica del quartiere Testaccio si mostrava estremamente in linea con lo sviluppo delle pratiche europee. Una su tutte quella dell'artista inglese Stephen Willats che con il suo progetto del 1973 *West London Survey* portò gli abitanti di quattro diversi quartieri, attraverso una ricerca basata su mappe, interviste, fotografie e questionari, a ragionare sulla trasformazione urbana delle proprie zone e sui relativi bisogni indotti (anche) dal mercato immobiliare.⁷ Sempre nella mostra del 1976 vanno menzionati i lavori del Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, in particolare l'azione performativa *Montedison* (1973) al Porto di Marghera, così come la 'minacciosa back ground music' di Gianfranco Baruchello composta da registrazioni ambientali raccolte in diverse città durante le proteste per le occupazioni proletarie delle case. Queste operazioni, pur trattando due aspetti estremamente pubblici come lavoro e casa, affrontavano il problema da una prospettiva eminentemente politica mentre al volgere degli anni Duemila il contesto postpolitico, nella definizione che darà Chantal Mouffe, richiedeva una rielaborazione e diluizione dei contenuti.⁸

Probabilmente si tratta di una questione formale, quella per cui si sceglie ormai da quasi vent'anni la definizione *Public Art* – anche nella sua traduzione italiana – per definire una serie di pratiche che, seppur nate nel confronto con il pubblico, presentano una complessità tale che lo stesso concetto di pubblico non può contenere. Un esempio è dato dal recente concorso MiBACT *Creative Living Lab*: tra i sei vincitori della prima edizione (2018), sono stati presentati interventi che pur realizzando indagini complesse sul territorio attraverso metodologie interdisciplinari e in dialogo con la comunità, hanno deciso di definire i propri progetti come arte pubblica. Questo ad esempio è il caso del progetto *Fotografia di comunità e arte pubblica per la rigenerazione dei paesaggi*

quotidiani di Ceglie del Campo e Carbonara sviluppato da Iteras (Centro di Ricerca per la sostenibilità e l'innovazione territoriale).

A livello critico, poi, un esempio di questa tendenza è dato dalla ricerca di Silvia Mazzucotelli Salice, *Arte nello spazio pubblico. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti* (2016).⁹ Il testo è estremamente interessante in quanto si propone di trovare continuità e discontinuità nella pratica dell'arte pubblica in due contesti differenti come quello statunitense e quello italiano, avvalendosi anche di metodologie di ricerca qualitativa come interviste, raccolta dati, tabelle e questionari. Il lavoro di Mazzucotelli Salice indaga il concetto di *Public Art* legandolo soprattutto al concetto di produzione culturale tipica delle *creative cities* postindustriali e alle azioni artistiche legate a loro volta a progetti di rigenerazione urbana. Attraverso il parallelismo tra città e arte, si delinea lo sviluppo di una *Public Art* basata su tre logiche principali: logica della celebrazione della *civitas*; dell'*embellissement*; della produzione dello spazio collettivo. A queste tre dinamiche se ne accompagnano altrettante che, invece, si definiscono attraverso una logica interna alla *Public Art* stessa: arte nello spazio pubblico; arte come spazio pubblico; arte nel pubblico interesse. Con quest'ultima definizione si entra maggiormente nella dimensione della *Community Art*, dove il pubblico diventa un soggetto specifico e la progettazione artistica avviene attraverso la partecipazione diretta della comunità. In tutto il testo, però, la studiosa, che pur dimostra una conoscenza diretta delle esperienze americane, su tutte *Culture in Action*, non usa mai il termine *Socially Engaged Art*.

Risulta quindi più che mai interessante analizzare la posizione dell'autrice in quanto, proprio in virtù di una conoscenza diretta dell'ambiente italiano e statunitense e una metodologia d'indagine sociologica, il suo punto di vista rimane terminologicamente ancorato sulla *Public Art* analizzata proprio a partire dalla sua terminologia anglosassone.

Esempio simile si può ritrovare nel testo di Lorenza Perelli, *Arte che non sembra arte. Arte pubblica, pratiche artistiche nella vita quotidiana e progetto urbano* (2017). Anche in questo caso il testo dimostra la conoscenza delle operazioni americane, in particolare, ancora una volta, *Culture in Action*. Perelli nonostante sia consapevole di come quell'operazione rappresentasse «la prima iniziativa su questa nuova public art»¹⁰ preferisce la definizione *arte partecipata* riportando la definizione data da Claire Bishop dove «il pubblico è co-autore dell'opera e suo partecipante».¹¹ Da notare come Bishop, fin dall'emergere della questione della cosiddetta svolta sociale (*social turn*) di inizio Duemila, si sia sempre dimostrata apertamente in contrasto tanto con le posizioni

statunitensi della *Socially Engaged Art* di Grant Kester quanto con quelle della critica svedese Maria Lind e del critico olandese Erik Hagoort in merito alla rinuncia autoriale (*authorial renunciation*).¹² Del resto, per la critica inglese proprio questa rinuncia è stata il motivo principale per cui la *Socially Engaged Art* ha trovato poco spazio all'interno della critica artistica. La scelta di Perelli, di 'usare' una critica di riferimento come Bishop per argomentare la questione dell'arte pubblica risulta essere, a mio avviso, problematica dal momento che Bishop ha mostrato una prevalenza verso l'approccio estetico della questione partecipativa privilegiando sempre l'aspetto autoriale.

La critica Cecilia Guida nel suo *Spatial Practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti* (2012), ricostruisce le diverse fasi della *Public Art* statunitense, ponendo l'enfasi sul passaggio comunitario avvenuto a cavallo degli anni Ottanta-Novanta come momento in cui la pratica artistica ha assunto un forte valore comunicazionale diventando uno «strumento di investigazione di tematiche sociali e di interesse pubblico, spesso riguardanti i gruppi politicamente e culturalmente emarginati». ¹³ Guida – alla quale si deve l'edizione italiana del testo di Bishop – si sofferma sull'evento *Culture in Action* analizzandone puntualmente la funzione critica rispetto all'idea del pubblico come “totalità coerente” mettendo in evidenza non solo l'esistenza di pubblici diversi, ma soprattutto il ruolo di una pratica artistica che, pur agendo nello spazio urbano, perde quel suo concetto utilitaristico e autoriale legato principalmente alla commissione pubblica e al suo ruolo politico.

La posizione di Alessandra Pioselli, nel suo *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi* (2015) fa chiarezza sul punto centrale della questione, ovvero la distanza quasi incolmabile tra una produzione artistica contemporanea attenta alle dinamiche dello spazio pubblico e una dimensione pubblico-amministrativa eccessivamente burocratizzata e lontana dagli ultimi sviluppi in materia. Nel suo testo Pioselli, pur aprendo e problematizzando le nuove pratiche artistiche che indagano lo spazio urbano attraverso un processo sempre meno autoriale e maggiormente partecipato, mette in luce le difficoltà sistemiche italiane alla creazione di una modalità operativa che superi la *Public Art*. Questo è dato dalla difficoltà nel rileggere le declinazioni del pubblico, in particolare quelle riferite al finanziamento e alla gestione, dal momento che la committenza pubblica non sembra essere disposta a sostenere pratiche effimere in cui l'*outcome* finale non è riscontrabile oggettivamente in un prodotto/opera ben definito. La progettualità *long-term*, la partecipazione e la contrattazione che questi

progetti richiedono non sembrano essere infatti voci ammissibili ai capitoli di spesa delle amministrazioni pubbliche.

Nuove comunità e urgenza relazionale nelle pratiche artistiche

Agli inizi degli anni Novanta la situazione sociale italiana non sembrava poter offrire né teoricamente né praticamente il substrato per quella che può definirsi una pratica *socially engaged* come nel caso statunitense e, dunque, per una rielaborazione sistematica del concetto di arte pubblica. Il relazionale sembrava essere la corrente principale che veniva poi declinata tanto in maniera istituzionale quanto in maniera indipendente. La Biennale di Venezia del 1993 nella sezione *Aperto* presentava il lavoro di Rikirt Tiravanija e, sempre nello stesso anno, Roberto Pinto organizzava in provincia di Brescia, a Orzinuovi, la mostra *Forme di relazione* indagando le dinamiche di quell'arte che verrà successivamente definita come estetica relazionale dal critico francese Nicolas Bourriaud.

Il discorso sul relazionale in questa sua iniziale chiave intimista e autoriale non contemplava l'altro in termini di spazio urbano, ovvero non considerava la relazione come praticabile in uno spazio comune e pubblico, bensì come momento propedeutico a una fuoruscita dal sistema galleristico e museale. Quel dialogo con l'istituzione e con la città, provato già negli anni Settanta, sembrava aver risentito di una battuta d'arresto in cui il ritorno all'oggetto aveva azzerato una volontà politica e sociale d'incontro. Ciò che gli anni Novanta ebbero il merito di recuperare fu innanzitutto la ricostruzione necessaria della soggettività dell'artista come persona pronta al confronto esterno. Questa ricostruzione della persona-artista andò di pari passo con la ricostruzione del soggetto sociale modificato nel giro di pochi anni da notevoli trasformazioni politiche, culturali e sociali.

Da questo punto di vista bisogna, pertanto, sottolineare il dato relativo alla componente migratoria nel nostro Paese. Secondo i dati Istat, nel 1991 il numero di stranieri residenti era raddoppiato, raggiungendo la quota di 625.000 unità: «Tale saldo migratorio negli anni Novanta ha continuato a crescere e, dal 1993 (anno in cui per la prima volta il saldo naturale è diventato negativo), ha rappresentato la sola causa di incremento della popolazione italiana».¹⁴ In questo momento di nuova costruzione collettiva, lo spazio pubblico non venne però preso in esame per la questione comunitaria che poneva in essere quanto piuttosto per la possibilità alternativa al circuito chiuso dell'esposizione. L'urgenza relazionale portò così diversi artisti a 'privatizzare' e 'intimizzare' lo spazio pubblico rendendolo,

di fatto, il territorio di una nuova sperimentazione. È un momento necessario, questo, che fa da ponte verso quelle che saranno pratiche maggiormente consapevoli del valore pubblico dell'intervento e soprattutto dei pubblici di riferimento. Tra questi interventi in chiave intimistica-pubblica va segnalato quello di Marco Vaglieri dal titolo *Operazioni necessarie alla circolazione accelerata di ossigeno* (Milano, 1995) che, nel piazzale antistante lo stadio Giuseppe Meazza di Milano, allestì una «sorta di micro villaggio itinerante formato da tre casette-giocattolo dell'Ikea, con tanto di sedie e fornello per il the da offrire ai passanti»¹⁵ ponendosi di fatto come cerniera e punto d'incontro tra lo spazio privato e quello pubblico. Grazie al lavoro indipendente di alcuni artisti, lo spazio iniziò ad essere indagato anche come luogo delle nuove comunità come, ad esempio, quella rom (Paola Di Bello e Luca Vitone), quella curda (Stalker) e quella musulmana (Adriana Torregrossa). L'altro viene interpellato come nuovo abitante dello spazio comune e proprio questa necessità d'incontro inizia a minare, soprattutto a livello istituzionale, l'ufficialità dello spazio pubblico.

I programmi urbani complessi. I Contratti di quartiere

Negli anni Novanta, sulla spinta anche di una nuova formazione del tessuto sociale, si assiste a una messa in crisi dell'ufficialità normativizzante dello spazio pubblico attraverso una serie di pratiche incentrate su dialogo e coprogettazione. La programmaticità di tali interventi e la loro contemporaneità con il discorso critico statunitense e nordeuropeo risentono, però, dell'assenza di un discorso critico interno capace di analizzarne le nuove pratiche alla luce proprio del cambiamento sociale in corso. L'arte pubblica come intesa fino a quel momento inizia a virare verso la dimensione della *community-based* e *socially engaged* ma la scelta italiana di usare il solo termine *Public Art* non permette di cogliere a pieno questa trasformazione.

Come sosteneva il filosofo americano John Dewey nel suo *Art as Experience* (1934) la svolta estetica e teorica avviene quando si compie, o si incappa, in una deviazione (*detour*). Nella narrazione dello sviluppo delle pratiche italiane in grado di superare la *Public Art*, il *detour* è rappresentato dai programmi urbani complessi i quali, in nome di una nuova visione d'insieme capace di far interagire il recupero della città con l'apertura alle nuove forme sociali, aprono a pratiche in grado di contrattare, mediare e facilitare il processo di riscrittura degli spazi comuni. In particolare in Italia si sviluppa una serie di programmi i quali, fin dal loro nome, palesano la volontà di una partecipazione di

prossimità. Nello specifico, tali programmi prendono il nome di Contratti di quartiere che, come sostiene Assunta D’Innocenzo, esperta in edilizia residenziale per il Ministero delle Infrastrutture, hanno dato origine «a una vera e propria innovazione spontanea delle metodologie d’intervento edilizie e urbanistiche per la città».¹⁶

I Contratti di quartiere si sono sviluppati, seppur in continuità, in due momenti diversi tra il 1998 e il 2002. La prima fase dei Contratti ha avuto un ruolo maggiormente sperimentale mentre la seconda ha risposto a un’esigenza maggiormente sistematica e istituzionale. Sono stati varati per la prima volta dal Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti (allora Ministero dei Lavori Pubblici) nel 1998 e hanno rappresentato «la più significativa linea di attività avviata dal Ministero nell’ambito del recupero urbano a seguito della riconosciuta inadeguatezza di molti ambiti urbani per assenza di infrastrutture e ridotta qualità urbana».¹⁷ I Contratti sono nati sulla scia della sperimentazione sull’edilizia sostenibile avviata, soprattutto in Olanda, a partire dagli anni Settanta. In Italia, gli anni Novanta hanno pertanto rappresentato un momento di recupero e aggiornamento rispetto a tali pratiche nonché un’apertura alla rigidità dei piani urbanistici tradizionali. I Contratti vengono definiti, infatti, come programmi negoziali e complessi tra pubblico e privato, soprattutto, tra le ragioni specifiche di un luogo e quelle del sistema centrale.

Inserendosi all’interno di un nuovo concetto di governance, i Contratti hanno sperimentato strategie e metodi innovativi, attivando e garantendo una partecipazione genuina dei soggetti rappresentativi e dei cittadini nella pianificazione, progettazione e gestione del territorio.¹⁸ Questa funzione di attivazione di partecipazione ha richiesto la formazione e l’apertura di una nuova figura e, in sintonia con le nuove forme relazionali sviluppate in quegli anni, diversi artisti decisero di cimentarsi in un discorso più programmaticamente urbanistico. Il termine stesso *partecipazione*, all’interno di questo contesto, viene visto dalla prospettiva della comunità e non da quella dell’artista. È un cambiamento di paradigma – soprattutto nei progetti maggiormente *community-oriented* – in quanto non è più l’artista a presentare l’opera finale a un pubblico, bensì la comunità a servirsi della potenzialità e della visualizzazione artistica per trovare un terreno comune e superare difficoltà comunicative.

La prima fase dei Contratti si è dimostrata particolarmente attenta ai processi inclusivi, partecipati e alla creazione di esperienze condivise all’interno delle quali il processo decisionale viene distribuito. La dimensione della gestione locale e del passaggio di consegne rende,

infatti, attivo il processo partecipato e contribuisce in maniera significativa alla realizzazione di un determinato intervento. La metodologia d'intervento è pertanto libera e non codificata come si legge sul sito dell'ISPRA (Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale): «Non esiste una metodologia da seguire per la realizzazione di programmi partecipati di riqualificazione urbana».¹⁹

Nelle direttive della seconda fase dei Contratti (2002), invece, si iniziano a delineare delle prime modalità d'intervento:

È fondamentale la partecipazione della comunità locale, abitanti, associazioni, operatori economici per definire gli obiettivi da perseguire, l'attuazione e il monitoraggio dei risultati, per la realizzazione di interventi condivisi. L'approccio partecipativo implica il coinvolgimento attivo dei beneficiari potenziali nelle diverse fasi di un piano, fin dalla sua ideazione, con un approccio definito anche come bottom-up. Il campo principale di applicazione dei sistemi partecipativi è quello della progettazione, nell'ambito del quale esistono diverse categorie di "metodologie partecipative" (dalle attività in piccoli gruppi in forma di focus o metaplan, alle tecniche di consultazione su più ampia scala).²⁰

Queste modalità, già presenti in maniera informale in quelle operazioni relazionali che si interfacciavano con lo spazio urbano e le sue comunità, ora iniziano a diventare una sorta di direttiva pratica e, in particolare, le metodologie partecipative descritte sopra diventano parte integrante del nuovo bagaglio artistico.

Il progetto The Gate e l'operazione Art. 2. Un superamento dell'arte pubblica non capito

In questo clima si inserisce il progetto *The Gate* per l'area di Porta Palazzo nella città di Torino. *The Gate* non è un progetto sviluppato direttamente dai Contratti bensì un progetto pilota europeo che mostra ancor di più il cambio di paradigma in merito alla rigenerazione urbana e alla sua ricezione in Italia. La città di Torino in quegli anni partecipò comunque anche alla prima fase dei Contratti risultando uno dei ventisei Comuni ad aver applicato processi partecipati.

Nel 1996 all'interno dell'ambito delle Azioni Innovative del Fondo Europeo di Sviluppo Regionale, la città di Torino presentò all'Unione Europea il progetto *The Gate. Living Not Leaving* un progetto pensato per l'area di Porta Palazzo, centro nevralgico e problematico dell'integrazione urbana con il tasso più alto di presenza immigrata della città e con uno dei mercati all'aperto più grandi d'Europa. Nonostante la posizione centrale, il quartiere risentiva, infatti, dello stesso disagio abitativo e sociale della periferia ponendosi come una sorta di microcosmo separato. Come passo successivo, nel 1998,

nacque il Comitato Progetto Porta Palazzo, organo no-profit a partecipazione mista di istituzioni pubbliche e di enti privati, incaricato di gestire e organizzare l'intero programma attraverso interventi di sviluppo economico, sociale, culturale, promozionale e di trasformazione sul territorio.²¹

Nell'ambito di *The Gate*, nel settembre del 1997, l'associazione a titolo (Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo) avviò il ciclo di mostre *Situazioni*, invitando l'artista catanese Adriana Torregrossa a riflettere sulle trasformazioni sociali in corso.²² L'operazione proposta dall'artista prese il titolo *Art. 2*, rifacendosi all'omonimo articolo della Costituzione italiana.

L'intervento, inizialmente pensato per il quartiere di San Salvatore, era rivolto a connettere la comunità musulmana – in particolare attraverso la funzione del Ramadan – con il tessuto sociale della cittadinanza. L'idea prevedeva la presenza di diverse sirene che, attraverso un breve richiamo sonoro, avrebbero segnalato il tramonto e dunque l'orario in cui si sarebbe potuto spezzare il digiuno. Il sistema del richiamo sonoro, tipico dei Paesi musulmani, non solo avrebbe ricordato ai fedeli la loro tradizione ma avrebbe anche avvicinato e incuriosito le persone dando, potenzialmente, avvio a uno scambio e un confronto. L'intervento vero e proprio nella sua fase attuativa si svolse, invece, nella piazza del mercato di Porta Palazzo dove vennero montati degli altoparlanti che, il 17 gennaio 1999, trasmisero la preghiera della riconciliazione *Aid el Iftour* (la preghiera che segna la fine del Ramadan) registrata dall'Imam di Bologna. Nel giro di pochi minuti la comunità musulmana si raccolse spontaneamente in piazza e un centinaio di persone si inginocchiarono in preghiera.

A stupire, però, non fu tanto il gesto della comunità musulmana quanto la reazione di quella italiana, per la quale lo spazio pubblico era inteso come una sorta di concessione normativamente data. Dal momento che questa pratica si fuse con la quotidianità ordinaria e, soprattutto, dal momento che Torregrossa si pose come mediatrice dell'intervento lasciando spazio affinché la situazione potesse verificarsi, i piani della realtà e della finzione vennero capovolti scatenando un gran clamore mediatico. Giornali e televisioni si occuparono dell'intervento e il piano dell'azione artistica superò il simbolico per entrare ben presto nella sfera politica. Questa confusione dei piani, in questo caso da parte del pubblico e della lettura politica che ne venne data, si rese ancor più evidente quando, a seguito di proteste e indignazioni a mezzo stampa, venne organizzata, dall'allora consigliere comunale leghista Mario Borghezio, una contromessa in latino. Senza che il nome

dell'artista venisse minimamente citato, a livello televisivo l'operazione venne riportata nell'edizione del TGR Piemonte e in quella nazionale del TG5. La copertura stampa invece riguardò i quotidiani «La Stampa», «Il Giornale» e il «Corriere della Sera» su cui Enzo Biagi scrisse un editoriale dal titolo *Messa in latino per le camicie verdi*.²³

La confusione dei piani è ben spiegata in *Estetica del Performativo* (2004) da Erika Fischer-Lichte che parla del cosiddetto meccanismo di imprevedibilità del *loop* di *feedback*, ovvero dell'impossibilità di collegare una determinata azione a una diretta conseguenza dal momento che i due quadri – quello performativo e quello della realtà – non vengono apertamente dichiarati, chiamando di fatto in causa lo spettatore a prendere consapevolezza della sua risposta in base al quadro d'azione che sceglie di seguire.²⁴ La contromessa in latino, così come accadrà con il container di richiedenti asilo politico trasformato nella casa del reality show *Grande Fratello* dall'artista tedesco Christoph Schlingensief nel'operazione *Bitte liebt Österreich* del 2000, rappresenta l'evidenza dell'imprevedibilità del *loop* di *feedback* acuita ancor di più dall'azione all'interno di una dinamica sociale di prossimità. Ma soprattutto ha messo a nudo lo spazio pubblico come luogo di frizione.

In questo caso, lo spazio pubblico supera la logica di quella *Public Art* ancora legata al tema della visualizzazione storica e della narrazione condivisa e consensuale che in molte occasioni ha preso la forma del monumento. Qui lo spazio pubblico è performato nella sua apertura di possibilità di un comportamento differente, offrendo di fatto uno spunto per il superamento del binomio scultura-spazio pubblico come unica modalità di accesso dell'artista alla sfera pubblica. In questo caso l'operazione di Torregrossa, mettendo al centro le modalità con le quali la comunità musulmana si è riappropriata dello spazio, ha spostato decisamente i canoni dell'arte pubblica mettendo in scena la partecipazione come elemento aggregante vivo e non la sua rappresentazione simbolica attraverso l'oggetto/opera. Questa vitalità del *momento partecipato* porta inoltre al ragionamento sulla proprietà dello spazio pubblico e dunque attiva l'interesse sulle ridefinizioni dell'abitare il luogo comune. Del resto, la contromessa in latino dimostra, nell'ottica della comunità politicamente coerente di Kester, come la comunità stessa nasca in risposta alle normativizzanti e ortodosse norme di regolamentazione dello spazio.

Questa nuova dimensione della pratica artistica apre a una serie di domande proprio a testimonianza di come lo spazio pubblico non possa più essere definito o definibile come imperituro ricordo o come luogo della maggioranza concorde. Inoltre questa nuova pratica artistica legittima la parcellizzazione dello spazio pubblico virando decisamente

verso la dimensione della comunità. L'artista inizia, così, a confrontarsi con un risvolto etico che in molti casi l'etichetta/definizione *pubblico* tende a oscurare.

Secondo Grant Kester, infatti, la problematica maggiore, quando un artista decide di lavorare con una determinata comunità, risiede nei processi di delega che si generano. Il processo di delega è alla base del concetto stesso della commissione pubblica e ministeriale di molte operazioni di *Public Art* che implicano, per forza di cose, un bando con la conseguente selezione. Nel processo di delega l'artista si pone come portavoce di una determinata istanza comunitaria ma la voce che rappresenta rischia di essere fraintesa o addirittura sovrastata. Questo avviene quando l'artista confonde i piani simbolici e politici cercando di instaurare in breve tempo una forma di fiducia e riconoscimento che, alle stesse comunità nella loro formazione, ha richiesto un lungo processo di dibattito e coerenza interna. Tale confusione deriva anche dalla 'compressione' temporale che viene richiesta all'artista dal momento della selezione a quello della realizzazione. Tra questi due momenti, la partecipazione e la condivisione con la comunità non trova spazio anche perché non vi è spazio per la negoziazione del tema o del soggetto da rappresentare. Nel caso di *Art. 2*, l'intenzione non era quella di rappresentare la comunità musulmana, ma di riportare un'esperienza personale e farla conoscere al di fuori del suo contesto. Si trattava di mediare tra una conoscenza diretta, per l'appunto personale, e un'esperienza collettiva in cui lo spazio pubblico, nella sua neutralità, avrebbe dovuto garantire il bilanciamento delle tensioni.

Torregrossa si è subito presentata alla comunità nel suo ruolo di artista. Il suo obiettivo e la sua intenzionalità erano quelli di trasfigurare una sua esperienza diretta, dunque ordinaria, attraverso un'esperienza collettiva. Torregrossa, che conosceva da vicino la cultura musulmana, essendo il coniuge di origine marocchina, e avendo insegnato a Casablanca, non attuò il transfert di cui parla Kester, ovvero il processo di immedesimazione dell'artista con il contesto in nome di una certa convergenza esperienziale comune. L'artista infatti non si è fatta portavoce di una comunità e dei suoi diritti in nome di un'empatia personale o di un diretto riferimento biografico – nonostante empatia e biografia fossero presenti – bensì si è posta come veicolo per l'incontro. In *Art. 2* non c'è traccia di quel moralismo pedagogico – altro punto su cui Kester riflette in maniera estremamente critica – che spesso accompagna gli interventi di *Public Art*. Quest'atteggiamento non è presente in quanto è l'artista stessa a non essere presente.

La chiave di volta per una lettura dell'intervento di Torregrossa come superamento delle logiche della *Public Art* sta nel concetto di uso, in senso di utilizzo non utilitaristico dello spazio, e ancor di più nell'aver intercettato un'esigenza che con gli anni sarebbe diventata fondamentale. Da un punto di vista dell'uso, infatti, l'intervento ha ridefinito il luogo a seconda dello scopo e della necessità che la comunità musulmana stava manifestando. Da mercato coperto a luogo di ritrovo e preghiera.

Dal punto di vista dell'esigenza di comunicare la differenza e presentarsi all'altro, basti citare la manifestazione *Moschee Aperte*, nata nel 2017 proprio a Torino in collaborazione con i Centri islamici del territorio. *Moschee Aperte*, con le aperture dei luoghi di cultura e religione, e le sue cene per celebrare la fine del Ramadan, è diventato un evento collettivo e, mettendo a confronto le foto di documentazione di *Art. 2* con quelle di un qualsiasi giornale che ha seguito la manifestazione, si può notare una perfetta sintonia con quella traiettoria evidenziata dall'artista proprio nella liberazione dello spazio dalla sua norma vincolante e la conseguente apertura a una possibilità diversa di uso e racconto.²⁵ Indirettamente, si potrebbe dire che *Moschee Aperte* derivi da quella prima esperienza suggerita dall'artista.

Art. 2 e il limite della definizione

Art. 2, pur rientrando nel ciclo di mostre *Situazioni*, eccede il limite della cornice dell'arte contemporanea per trovare maggiore aderenza su di un piano comunitario e urbanistico. A livello critico questo ha creato non poche ambiguità. La descrizione di Lisa Parola (a.titolo) colloca, infatti, l'intervento all'interno della logica del servizio, dimensione questa, che sottolinea di per sé una certa volontà istituzionalizzatrice:

Un'azione di servizio che utilizza una citazione istituzionale per mettersi in relazione con diversi soggetti che disegnano la stessa scena urbana. *Art. 2* è un progetto che l'artista ha proposto e offerto alla comunità islamica e alla Città di Torino nella speranza che possa ripetersi, ad opera degli stessi protagonisti, come appuntamento annuale. Nelle differenti fasi dell'azione Adriana Torregrossa si è assunta il ruolo di mediatore per portare a termine una trattativa che ha coinvolto differenti realtà: religiosa, politica e pubblica. La contrattazione si è svolta dal 3 dicembre 1998 al 18 gennaio 1999 con un succedersi di incontri, telefonate, fax, richieste di permesso.²⁶

Questa definizione tende problematicamente ad inserire sullo stesso piano la pratica contemporanea e la logica del servizio come dinamica sottesa, se non vero e proprio compito, della *Public Art*. Soprattutto quello che emerge è una sorta di utilizzo improprio del termine *Public Art* dal momento che quanto descritto presenta caratteristiche e metodologie alquanto diverse. Cercando di inquadrare l'intervento all'inter-

no di una logica italiana, infatti, a titolo ne ha limitato la comprensione come fenomeno ampio. *Art. 2* ha messo in pratica la perfetta “triangolazione” *socially engaged* – artista, comunità, ente – dimostrandosi a livello pratico in sintonia con le migliori operazioni statunitensi e ponendosi, a mio avviso, come prima operazione in grado di superare il concetto stesso di arte pubblica in Italia.

Questa volontà di adattamento tra le logiche di servizio e quelle dell’arte contemporanea rende ancor più evidente il problema della questione terminologica dal momento che a livello descrittivo, invece, *Art. 2* viene essenzialmente presentato come altro rispetto all’arte pubblica stessa. Nel testo di a.titolo che accompagna l’operazione si legge:

Quella di Adriana Torregrossa è un’operazione di Public Art, una pratica poco diffusa in Italia ma esercitata in molti paesi di origine anglosassone. Il termine pubblico definisce la condizione del vivere comune: la socialità, la cultura e i suoi spazi utilizzando gli strumenti del dialogo e della collaborazione con le persone all’interno di un luogo definito. Nel caso di *Art. 2* la piazza di Porta Palazzo è il sito prescelto. [...] L’azione pubblica nasce dalla necessità di ripensare anche la funzione dell’artista. Un’operazione che si sposta dal terreno ufficiale e riconosciuto dell’arte – il museo, la galleria – dove i ruoli di autore e di spettatore sono definiti e spesso regolati da rapporti economici. Un progetto di arte pubblica si confronta soprattutto con l’esterno, entrando come soggetto attivo nel ridisegno sociale del territorio urbano e iniziando un percorso che permette all’azione culturale di entrare in relazione con il contesto contemporaneo, sia esso artistico, sociale o politico, attraverso un atteggiamento interrogativo. Domandando, a se stessi e agli altri come l’arte possa riacquistare una funzione attiva nel processo culturale che stiamo attraversando.²⁷

La necessità di usare il termine *Public Art* deriva, come scrive Parola, dalla scarsa conoscenza del fenomeno in ambito italiano. Allo stesso tempo, però, da un punto di vista della critica artistica il termine *Public Art*, nella sua accezione anglosassone, risultava essere superato nei suoi stessi paesi d’origine già a partire dall’inizio degli anni Novanta e, soprattutto, risultava essere altro rispetto all’intervento di Torregrossa. Confrontando la definizione data da Parola con quella di Lacy di *New Genre Public Art* (1995) si può vedere come nonostante la pratica italiana abbia capito le modalità del cambiamento, la necessità di una sua ‘giustificazione’ nei confronti della pubblica amministrazione, lontana da queste logiche critiche, limiti di molto le potenzialità dell’intervento stesso.²⁸

Seppur lontano da quella figura di artista come *urban planner* che, come sottolineato da Guida, identificò già negli anni Ottanta gli artisti americani nel loro passaggio ad una dimensione utilitaristica di arte-come-spazio-pubblico, il concetto di arte pubblica con il quale viene letto *Art. 2* sembra essere legato alla dimensione della trasformazione della

città piuttosto che alla dimensione della comunità. Soprattutto sembra essere un ‘dovere’ artistico nei confronti dello Stato. Tale inquadramento utilitaristico, con il suo conseguente portato terminologico, deriva dalla necessità di dialogo con quell’ente pubblico, rimasto indietro nella mentalità e nell’atteggiamento, ma allo stesso tempo unico soggetto amministratore di uno spazio che, invece, un nuovo sguardo artistico ibridato da pratiche urbane complesse ha saputo cogliere in anticipo.

In conclusione, in Italia a cavallo tra gli anni Novanta e Duemila, il rapporto con l’arte pubblica sembra vivere su due piani paralleli che dividono tale pratica in una dialettica degli opposti. Da una parte una pratica interdisciplinare sviluppata attraverso uno stretto rapporto con i cosiddetti programmi urbani complessi che, prima ancora della formalizzazione critico-artistica, hanno offerto un terreno metodologico e pratico a tutti quegli artisti attenti alle dinamiche della partecipazione in termini di co-progettazione e dialogo. Dall’altra una logica di arte pubblica intesa come servizio che tende a definire l’intervento artistico in chiave esclusivamente rappresentativa considerando ancora tale rappresentazione come una diretta emanazione ‘statale’.

Gli anni Novanta e i primi Duemila sono stati, così, testimoni di questa continua contrattazione che, come nel caso dell’operazione *Art. 2*, ha limitato la ricerca artistica non permettendo di cogliere la portata del cambiamento terminologico e metodologico nel momento in cui avveniva. Tra la fine degli anni Novanta e l’inizio del Duemila, attraverso un percorso che dal relazionale ‘intimista’ ha portato a un’apertura verso le nuove comunità urbane periferiche, il ruolo dell’artista ha subito un profondo cambiamento che ha coinvolto, innanzitutto, la sua metodologia e i suoi strumenti. Il dialogo, la partecipazione e la condivisione sono diventati elementi concreti che, supportati da strumenti desunti da altre discipline come l’urbanistica e le scienze sociali, hanno portato alla luce in maniera costruttiva i limiti di determinate scelte sociopolitiche. Il blocco terminologico sul termine *Public Art*, nel quale la critica di quel periodo è incappata, ha però limitato la comprensione di un fenomeno ampio, in piena sintonia con le migliori esperienze statunitensi ed europee tanto in chiave di *socially engaged* quanto di co-progettazione sociale.

¹ Il presente contributo è stato concepito nell'ambito del progetto di ricerca *Dal monumento al momento partecipato. Sviluppi dell'arte pubblica italiana*, sostenuto dall'Italian Council (IX edizione, 2020), programma di promozione internazionale dell'arte italiana della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della cultura. Le linee-guida della DGAAP sono consultabili ora in: http://www.quadriennaleidiroma.org/wp-content/uploads/2016/06/2016.06-DGAAP_scheda-DGAAP.pdf (ultimo accesso marzo 2021).

² In merito alle prime esperienze *community-based* si veda la mostra *Arroz con Mango* realizzata a New York dal collettivo Group Material nel 1981. A riguardo si veda: Alison Green, *Citizen Artists: Group Material*, «Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry», Spring 2011, pp. 17-25.

³ Suzanne Lacy, *Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys in Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, a cura di Suzanne Lacy, Bay Press, Seattle, Washington, 1995, pp. 19-46.

⁴ Nonostante *Culture in Action* abbia rappresentato una vera e propria rottura con il modo e il mondo dell'arte pubblica, la scelta della comunità partecipanti e alcune modalità di *engagement* suscitarono diverse critiche, in particolare sui temi dell'*empowerment* e del rischio di gentrificazione. In particolare si vedano Miwon Kwon, *One Place after another. Site-specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge, Mass., London, England, 2002; Grant H. Kester, *Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art*, «After Images», 22, 7-8, January 1995, pp. 5-11; Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, MIT Press Cambridge, Mass., London, England, 1996.

⁵ Kester, *Aesthetic Evangelists*, cit., p. 6.

⁶ a.titolo, Alessandra Pioselli, *Arte Pub-*

blica: esperienze e progetti europei in *Oreste alla Biennale*, a cura di Giancarlo Norese, Emilio Fantin, Cesare Pietroiusti, testo per seminario (Biennale di Venezia 30 ottobre 1999), Charta, Milano, 2000 (pagine non numerate).

⁷ Per approfondire il progetto si veda: Stephen Willats, *The Artist as an Instigator of Changes in Social Cognition and Behavior*, Gallery House Press, London 1973, 2ª ediz. 2010.

⁸ Per il concetto di postpolitico si veda: Chantal Mouffe, *On the Political*, Routledge, London-New York, 2005.

⁹ Silvia Mazzucotelli Salice, *Arte nello spazio pubblico. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, Franco Angeli, Milano, 2016.

¹⁰ Lorenza Perelli, *Arte che non sembra arte. Arte pubblica, pratiche artistiche nella vita quotidiana e progetto urbano*, Franco Angeli, Milano, 2017, p. 16.

¹¹ Ivi, p. 8. Il testo a cui fa riferimento l'autrice è: Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, London, 2012.

¹² Il dibattito tra Bishop e Kester prese forma sulle colonne di «Artforum» tra il febbraio e il maggio 2006. In merito al primo articolo di Bishop si veda: Claire Bishop, *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, «Artforum International», febbraio, 2006, pp. 178-183. L'interezza della *querelle* tra i due critici è riportata in: *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, a cura di Gabi Scardi, Allemandi, Torino 2011. Per la posizione teorica di Maria Lind in merito alla questione della rinuncia autoriale si veda: Maria Lind, *Case Studies: Actualisation of Space: the Case of Oda Projesi*, in *Contemporary Art: from Studio to Situation*, a cura di Claire Doherty, Black Dog Publishing, London, 2004. Per la posizione di Hagoort si veda invece: Erik Hagoort, *Good Intentions. Judging the Art of Encounter*, Foundation for Visual Arts, Design and Architecture, Amsterdam, 2005.

¹³ Cecilia Guida, *Spatial Practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano, 2012, p. 88.

¹⁴ Maria Teresa Miccoli, Anna Pucci, *Dati statistici sull'immigrazione in Italia dal 2008 al 2013 e aggiornamento 2014*, Dipartimento per le Politiche del Personale dell'Amministrazione Civile e per le politiche del personale, Ufficio Centrale di Statistica, pp. 3-4. http://ucs.interno.gov.it/files/allegatipag/1263/immigrazione_in_italia.pdf (ultimo accesso marzo 2021).

¹⁵ Alessandra Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan&Levi, Milano, 2015, p. 136.

¹⁶ Assunta D'Innocenzo, *Politiche dei servizi nella città in trasformazione: l'esperienza dei contratti di quartiere*, in *Contratti di quartiere. Programmi per la riqualificazione di insediamenti urbani degradati*, a cura di Claudio Di Angelo Antonio, Adelaide Di Michele, Virginia Giandelli, Edilizia Popolare, Roma, 2001, p. 24.

¹⁷ Le informazioni sui Contratti di Quartiere e la loro linea attuativa nonché il numero dei comuni partecipanti e dei fondi stanziati, sono disponibili sulla pagina web del Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti: <http://www.mit.gov.it/mit/site.php?p=cm&o=vd&id=60> (ultimo accesso marzo 2021).

¹⁸ Per un ulteriore approfondimento sui Contratti di Quartiere si veda: https://www.labsus.org/wp-content/uploads//images/M_images/Linee_guida_contratti_quartiere.pdf (ultimo accesso marzo 2021).

¹⁹ Ulteriori informazioni sui Contratti di Quartiere possono essere consultate sul sito dell'Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale: <http://www.sinanet.isprambiente.it/gelso/rassegna-degli-strumenti-di-sostenibilita-per-gli-enti-locali/programmi-partecipati-di-riqualificazione-urbana-e-contratti-di-quartiere> (ultimo accesso marzo 2021).

²⁰ <http://www.sinanet.isprambiente.it/gelso/rassegna-degli-strumenti-di-sostenibilita-per-gli-enti-locali/programmi-partecipati-di-riqualificazione-urbana-e-contratti-di-quartiere> (ultimo accesso marzo 2021).

²¹ Il progetto *The Gate* è consultabile alla pagina del Comune di Torino dedicata: <http://www.comune.torino.it/portapalazzo/progetto> (ultimo accesso marzo 2021).

²² Per il ciclo di mostre *Situazioni* si veda: <https://www.atitolo.it/project/art-2-adriana-torregrossa/>.

²³ Enzo Biagi, *Messa in latino per le camicie verdi*, «Corriere della Sera», 16 febbraio 1999.

²⁴ Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2014.

²⁵ A riguardo si vedano i seguenti articoli tratti da «Internazionale» che documentano la prima edizione di *Moschee Aperte* (2017) e raccontano dello sviluppo dell'Islam e della sua integrazione nella città di Torino: <https://www.internazionale.it/reportage/2018/06/21/islam-torino> (ultimo accesso marzo 2021).

²⁶ Lisa Parola, testo critico *Art. 2*, gennaio, 1999 (pagine non numerate, flyer fronte-retro).

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Nel suo *Mapping the Terrain*, Suzanne Lacy, definisce i caratteri principali della

New Genre Public Art, ponendo l'enfasi maggiore sull'*engagement* con la realtà 'ordinaria': «We might describe this as "New Genre Public Art," to distinguish it in both form and intention from what has been called "Public Art" – a term used for the past twenty-five years to describe sculpture and installations sited in public places. Unlike much of what has heretofore been called public art, new genre public art – visual art that uses both traditional and non-traditional media to communicate and interact with a broad and diversified audience about issues directly relevant to their lives – is based on engagement». Lacy, *Mapping the Terrain*, cit., p. 19.