



**Arte pubblica e politiche culturali
in Provincia di Lecce.
Un'analisi di contesto**

di Fondazione Fitzcarraldo

1. PREMESSA

La Relazione introduttiva della Fondazione Rico Semeraro al Progetto TeKnè - Percorsi di formazione in contestualizzazione e fruizione dell'arte urbana - pone alcuni interrogativi assolutamente nevralgici nel mettere a fuoco il delicato rapporto tra arte pubblica e pubblico, ma che allo stato attuale non hanno avuto adeguata attenzione a livello nazionale nei dibattiti e nelle riflessioni degli addetti ai lavori: *“Che senso ha oggi per una comunità locale interrogarsi sul ruolo sociale dell'arte contemporanea, sulla sua praticabilità e diffusione in luoghi e contesti pubblici?” e ancora “[...] può l'arte parlare veramente alla gente, alle comunità locali? è possibile una diffusione popolare degli strumenti interpretativi necessari per godere a pieno dell'arte contemporanea?”*, *“Chi sono i fruitori dell'arte pubblica? quali sono i loro bisogni culturali, più o meno manifesti?”*.

Partendo da questi spunti, senza la pretesa di giungere a riflessioni esaustive e conclusive, si intendono sviluppare alcune riflessioni articolabili sotto una duplice prospettiva:

- una lettura delle orditure possibili tra arte contemporanea, arte pubblica e pubblico che riprenda alcune acquisizioni teoriche inerenti la fruizione culturale e ne vagli la capacità interpretativa rispetto a contesti di significato specifici come quelli di “arte pubblica” e di “contemporaneità”;
- una riflessione sul significato stesso di arte pubblica attraverso una panoramica di alcune significative esperienze nazionali e internazionali al fine di mettere in evidenza i nodi critici e le sfide che si impongono ai decisori politici e ai principali attori coinvolti.

2. ARTE CONTEMPORANEA, ARTE PUBBLICA E I CONTESTI URBANI: SGUARDI, FRUIZIONI E POLITICHE

Alessandro Bollo e Luca Dal Pozzolo*

“Ma quanto grande deve essere un ponte per permettere non solo gente di andare al museo ma anche al museo di andare verso la città?”
(Jochen Gerz)

Negli ultimi anni non si può non registrare un aumento esponenziale della popolarità e della diffusione dell'arte contemporanea nella società attuale. Molte città possono ormai vantare uno o più centri museali ad essa dedicati - generalmente etichettati da seducenti ed evocativi acronimi: MACRO, MAXXI, MIAO, MAMBO, MADRE; PAN, MAN, MART, solo per citarne alcuni -, quelle più fortunate e facoltose inoltre possono ricorrere a importanti e griffati interventi architettonici per edificare dal nulla o per intervenire sull'esistente (il progetto di Gery a Bilbao, da questo punto di vista, si può considerare come l'inizio di questa nuova e attuale tendenza).

L'apertura di così tanti musei e spazi espositivi ha contribuito a generare nel sistema dei media, nelle agende della politica culturale e nel cosiddetto “grande pubblico” un significativo incremento d'interesse nei confronti dell'arte d'oggi. Interesse e crescita di pubblico rafforzata anche dall'attività di fiere, mostre mercato, bi-tri-quadriennali disperse sul territorio, per non parlare della proliferazione delle mostre temporanee e dei “festival culturali” che direttamente o meno affrontano e propongono i temi e i linguaggi della contemporaneità.

Più complessa e meno univoca appare invece la relazione tra musei, arte e pubblico. Se ragioniamo sui dati della partecipazione degli italiani a musei e mostre, marcata risulta la differenza tra nord (34%) e sud (18%) e tra grandi (31,7%) e piccoli centri (25,4%)*1, a testimonianza di come una geografia dell'offerta ancora comunque sperequata produca divari e ineguaglianze nelle effettive condizioni di accesso e di avvicinamento alle attività artistiche

e culturali. Una recente indagine condotta sull'arte contemporanea e la percezione della popolazione italiana indicava che un italiano su tre si dichiara interessato all'arte e un italiano su cinque a quella contemporanea (circa 8,8 milioni di persone italiane maggiorenni)*2. Non meno facile definire chi siano i fruitori dell'arte in generale e di quella contemporanea nello specifico. Da un lato, come si diceva, viene enfatizzata a livello mediatico la capacità di arte e cultura di mobilitare masse di pubblici vecchi e nuovi, corroborata da statistiche e articoli sulla crescita del turismo culturale, su musei e monumenti presi d'assalto nei weekend festivi, sul pubblico di giovani e adulti che frequenta le grandi e piccole mostre. Dall'altro si perde in sicurezza e assertività quando si tenta di passare dai numeri alle persone, dalla "fenomenologia della massa" ai bisogni e ai fabbisogni espliciti e latenti dei territori e delle comunità. Dovendo abbozzare una prima definizione, il pubblico attuale dell'arte contemporanea è costituito da quelle persone interessate o interessabili all'arte che dispongono delle capacità e delle risorse per eludere o ridurre le principali barriere all'accesso che sono di natura fisica, economica e culturale. È forse scontato ricordare come nel caso dell'arte contemporanea la barriera di ordine culturale abbia un peso ancora più rilevante che in altri contesti. In termini socio-culturali potremmo dire che persiste tutt'oggi una stretta relazione tra livello di istruzione e propensione al consumo culturale (la maggior parte di quelli che fruiscono dell'arte contemporanea hanno livelli di istruzione elevata, ma evidentemente non tutti quelli che hanno livelli di istruzione elevata sono interessati all'arte contemporanea). Recenti indagini condotte da Fondazione Fitzcarraldo e da altri centri di ricerca sul pubblico dell'arte contemporanea confermano

infatti che vi è una fortissima sovra-rappresentazione di visitatori in possesso del titolo di laurea o di titoli post-laurea (tra il 40% e il 50% in confronto con il 13% della popolazione nazionale) e, per converso, una marginale presenza di persone con titoli di istruzione bassi*3. L'arte contemporanea viene generalmente percepita come complessa, ostica da maneggiare e anche da concettualizzare (è un genere o è un periodo?)*4. Una interessante ricerca condotta nel 2005 dal Louvre in occasione del progetto "Contrepoint. L'art contemporain au Louvre"*5 metteva bene in luce come anche per un pubblico interessato e amante dell'arte, quella contemporanea fosse spesso percepita come "difficile" e "inaccessibile" perché l'assenza apparente di codici comunicativi abituali e la trasgressione frequente delle forme e delle tecniche non consentivano ai visitatori di riportare le opere ad universi conosciuti ed esplicitabili. L'assenza di riferimenti conosciuti e l'impossibilità di un confronto rassicurante produceva reazioni di sospetto (spesso con la messa in discussione della legittimità di alcune forme e di alcuni linguaggi) o di rigetto (rifiuto o disinteresse per il genere). Emergeva comunque nei visitatori una generale apertura al nuovo e al contemporaneo, ma a patto di essere "accompagnati" nel percorso di esplorazione e conoscenza. La ricerca concludeva affermando che «accompagnare il visitatore, fornire chiavi di lettura per accedere ad un genere per il quale non si dispone di adeguate risorse, né intellettuali, né estetiche, né percettive, consentirebbe di rendere leggibili le molteplici dimensioni interpretative che sottendono la creazione artistica di oggi»*6. Si tratta di una valutazione condivisibile e che per certi versi consente di rispondere al quesito introduttivo che interrogava sulla necessità e sulla possibilità di una diffusione popo-

*1

Fonte: Istat, Annuario Statistico Italiano; i dati si riferiscono al 2005. Da questo punto di vista la provincia di Lecce registra tassi di partecipazione sicuramente incoraggianti (29%) e molto superiori rispetto ad altri territori del mezzogiorno. Cfr. Fondazione Rico Semeraro, L. Solima, *Culture e Territori. I consumi culturali in provincia di Lecce*, Gangemi Editore, 2007

*2

Istituto sugli Studi per la Pubblica Opinione, *L'arte Contemporanea: la percezione degli italiani*, ISPO; Giugno 2008.

*3

Relazione tra livello di istruzione e consumi culturali che si ritrova anche nell'indagine sui consumi culturali in Provincia di Lecce quando si legge che tra i cosiddetti "inappetenti culturali" i laureati sono quasi inesistenti (1,3%), mentre l'incidenza dei laureati sale al 20,7% tra gli "onnivori".

*4

Secondo la già citata ricerca ISPO, l'arte contemporanea è percepita di difficile accesso e comprensione dal 44% della popolazione italiana, mentre una percentuale consistente, il 22% non si sa esprimere a riguardo.

*5

Contrepoint. L'art contemporaine au Louvre" è un progetto pluriennale di "incursioni" di artisti contemporanei nell'ambito delle collezioni storiche del museo. Si tratta di un esperimento molto interessante e coraggioso perché gioca sull'effetto di contrappunto e di spiazzamento tra il linguaggio dell'arte

lare degli strumenti interpretativi necessari per godere a pieno dell'arte contemporanea.

Emerge dunque una situazione per certi versi contraddittoria. Se, come afferma Guido Curto*7, il mondo dell'arte contemporanea è affetto spesso da un solipsismo che sfiora l'autismo con il risultato che per una grande parte di pubblico i musei d'arte contemporanea rimangono oggetti misteriosi e autoreferenziali ad uso e consumo di una cerchia ristretta d'iniziati, non si può non rilevare come alcune tra le azioni più interessanti di *audience development* (soprattutto nei confronti delle categorie più svantaggiate o più distanti dai sistemi culturali) siano state condotte in Italia proprio da istituzioni che operano nei settori della contemporaneità e come l'arte pubblica rappresenti appunto un tentativo concreto per progettare opere d'arte concepite in funzione di una fruizione pubblica e il più possibile allargata. La presentazione di alcune significative e paradigmatiche esperienze di arte pubblica verrà affrontato nel capitolo seguente; ci si limita qui a segnalare in ambito museale, a titolo di esempio, le attività educative *extra moenia* del Castello di Rivoli rivolte ai giovanissimi e alle seconde generazioni di cittadini stranieri, le molteplici iniziative di coinvolgimento di nuovi pubblici della Gamec di Bergamo o del Mambo di Bologna, gli interventi con gli abitanti del quartiere del Museo Madre di Napoli e il progetto "Salviamo la luna" del Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (www.salviamolaluna.it) che ha coinvolto circa 3.000 abitanti, la maggior parte dei quali non frequentatori di musei e arte contemporanea. Le opere d'arte e i linguaggi della contemporaneità diventano in questi casi materia per indagare i temi e le contraddizioni del presente, palestre per favorire l'ascolto, l'introspezione e per rafforzare un ca-

pitale creativo diffuso, "tecnologie" ad uso delle politiche di integrazione sociale.

Si tratta di esperienze e sperimentazioni sicuramente meritorie, in grado di aprire prospettive interessanti per il futuro, ma che in definitiva non intaccano la percezione che il pubblico dei musei di arte contemporanea sia ancora principalmente costituito da alcuni specifici target di utenza che di fatto rappresentano una fetta piuttosto ristretta e piuttosto "situata" dal punto di vista socio-culturale della cittadinanza. È stato usato volutamente il termine target per mettere in evidenza come anche i musei italiani (peraltro in ritardo e con maggiore intermittenza rispetto ad altri contesti europei e internazionali) stiano assumendo un approccio orientato al marketing e che quindi inizino a ragionare in termini di segmentazione e targeting. L'individuazione di target specifici - in un contesto di risorse scarse - produce indubbiamente una maggiore efficienza nella comunicazione (si riduce l'incidenza della dispersione dei messaggi pubblicitari, aumenta cioè la possibilità di "colpire" i reali destinatari della comunicazione anziché generici riceventi), contribuisce a rinforzare i legami e il livello di coinvolgimento con un pubblico di "fedeli" e a migliorare complessivamente la loro soddisfazione. Siamo di fronte ad un nuovo paradigma produttivo e organizzativo indubbiamente efficace nell'ottimizzare i processi comunicativi e gli scambi valoriali ed economici tra le istituzioni ed un pubblico selezionato, ma che richiede come contropartita (per poter operare a pieno regime) all'opera d'arte di trasmigrare in oggetto di consumo, presentato preferibilmente nella forma dell'"evento" e dell'"esperienza" per citare due tra i principali "mantra" della produzione culturale attuale. A lungo termine però politiche pervasive di targeting pos-

antica e quella contemporanea rafforzato dal contesto e dal tipo di esperienza che si rivela spesso inattesa e dirompente. L'ultima esperienza di Contrepoint ha visto impegnato l'artista belga Jan Fabre che ha lavorato sulle collezioni fiamminghe del museo.

*6

Louvre, *L'impensé de l'art contemporain: les visiteurs français du Louvre et leur rapport à l'art contemporain, Synthèses des résultats des enquêtes qualitatives conduites auprès des visiteurs du Louvre*, Luglio 2005.

*7

Cfr. Curto G., *L'arte contemporanea e il pubblico*, in De Biase F. (a cura di), *L'arte dello spettatore*, Franco Angeli, Milano, 2008

sono portare a situazioni di chiusura, di conferma dello status quo, di disincentivazione del rischio e di eccessiva compartimentazione del tessuto sociale. Si produce cioè un ampliamento della domanda che non porta ad una diffusione "democratica" della cultura, piuttosto ad un allargamento selettivo verso pubblici di prossimità culturale, sempre più soddisfatti quanto più rassicurati nel percepirsi complici e quanto più persuasi delle opinioni che già posseggono. Effetto perverso ben evidenziato da Remo Bassetti quando afferma che «il target [...] si rivolge alle persone per rafforzarle nella loro convinzione di essere ciò che sentono, o per lo meno desiderano, di essere e apparire. Il bene non viene cioè più giudicato per la sua utilità, ma per la sua capacità di prestarsi al processo di riconferma del sé nell'ambito di un ben definito stile di vita. Il progetto di vita che il marketing propone è il più seducente e accattivante possibile: continuare a essere quello che si è. Ciò che è in gioco è la percezione che ha di sé il consumatore. È esattamente quest'ultima l'oggetto merce, ed è questa la ragione per la quale l'identità personale è sempre più legata al consumo»^{*8}. Conseguenze che, se si vuole, sono ancora più amplificate nel caso dell'arte contemporanea in cui agisce il noto effetto dell'*addiction* culturale^{*9} - ovvero la tensione ad accrescere continuamente lo stock di conoscenze, unitamente a quella di consolidare la capacità critica del fruitore -, che di per sé è un fattore positivo, ma che rafforza ancora maggiormente la logica (e i risultati) della fidelizzazione e dell'allargamento selettivo.

Da questo punto di vista l'arte pubblica può giocare un ruolo importante nello scompaginare i meccanismi della fruizione e dell'accesso alla cultura. Può rivelarsi un antidoto possibile a questa tendenza che in ambito cul-

turale limita le possibilità di incontro, di scontro e di (ri) mescolamento socio-culturale, proprio perché nello spazio urbano si possono prefigurare forme di fruizione non proponibili all'interno delle strutture "dedicate". Nell'arte pubblica gli artisti sono infatti impegnati a progettare opere d'arte concepite in funzione di un'utenza pubblica e i lavori *site specific* vengono realizzati (o dovrebbero essere realizzati) solo dopo aver dialogato con la gente che vive dove l'opera sarà collocata. Come afferma Guido Curto «Nell'arte pubblica la committenza viene dal basso, non più dall'alto, e si rovesciano i rapporti di potere»^{*10}. L'arte pubblica meglio di altre, sotto questo punto di vista, si presta a *detargettizzare* il discorso intorno all'arte contemporanea (perché potenzialmente aperta a tutti, trasversale e liquida) e a produrre cortocircuiti nel sistema della produzione e ricezione culturale. Riprendendo il discorso delle barriere all'accesso, l'arte pubblica proprio per il suo uscire dai recinti della cultura e trascinare nel vivo della città elimina formalmente il problema dell'accesso fisico e di quello economico, pur rimanendo in sospeso e non risolto quello di natura culturale. Verrebbe quindi da domandarsi se un'opera d'arte collocata in uno spazio pubblico diventi automaticamente un'opera di arte pubblica? L'equazione può probabilmente reggere a patto che si mettano in gioco processi e accorgimenti che in misura diversa coinvolgono tutti gli attori in gioco (committenti, mediatori, artisti, cittadinanza). Occorre evidentemente che gli artisti sappiano ascoltare (e siano aiutati e stimolati a farlo) i luoghi e le persone e riescano ad introiettare i momenti dell'ascolto e dell'interrogazione nella fase ideativa e progettuale, sappiano cioè mettere e mettersi in discussione nell'ambito di un contesto specifico per riflettere su di esso, intervengano per trasformare

*8

Cfr. Bassetti R., *Contro il target*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007

*9

Analizzando più dettagliatamente il fenomeno della dipendenza culturale (*addiction*), Trimarchi (1993) evidenzia la duplice natura del fenomeno, in cui il valore dell'esperienza culturale aumenta da una parte per effetto della mera accumulazione orizzontale di consumi, come in una collezione in cui l'aggiunta di un pezzo conferisce maggior valore all'intera collezione - ma anche l'ampiezza della collezione influisce positivamente sul valore dell'ultimo pezzo aggiunto - e dall'altra per effetto della crescente capacità di formulare giudizi critici da parte del consumatore.

*10

Cfr. Curto G., cit.

gli spazi in luoghi, si adoperino, in ultima istanza, affinché "il represso sia riportato alla luce, l'invisibile reso visibile e il dimenticato ricordato"*11. Non si vuole in questo contributo entrare nello specifico del linguaggio e delle politiche dell'arte pubblica - temi trattati nel capitolo successivo - bensì segnalare alcuni aspetti in relazione agli spazi pubblici urbani, laboratori e palcoscenici dell'intervento artistico, e al loro rapporto con la popolazione che li attraversa e li abita.

Ragionare sui modi di abitare e attraversare un luogo aiuta a prefigurare lo sfondo (fisico e concettuale) nel quale innestare i processi di arte pubblica e collocarne il portato. Pur non esistendo modalità aspecifiche e generalizzabili di descrivere le forme di utilizzo e di attribuzione di senso degli spazi e dei luoghi (le antropologie e le geografie del camminare, del leggere e del nominare il paesaggio producono racconti per definizione locali), si possono tentare alcune considerazioni più generali in merito ad alcuni fenomeni emergenti del vivere in un contesto urbano.

I luoghi pubblici fra criticità e nuove domande sociali.

Se si concentra l'attenzione sui luoghi pubblici urbani, emerge come essi siano oggi immersi in un campo di tensioni contraddittorie che, da una parte, ne erodono la qualità, l'uso ed il senso stesso di luogo, dall'altra ne sottolineano l'essenzialità e la capacità di svolgere ancora un ruolo fondamentale e cruciale per la società urbana. È possibile sintetizzare l'insieme delle tensioni/criticità/opportunità che attraversano i luoghi pubblici urbani in almeno quattro ordini di problematiche:

- 1) l'incapacità storica di produrre luoghi da parte dell'urbanistica e dell'architettura dal dopoguerra ad oggi;
- 2) l'erosione di funzioni e di senso del luogo pubblico;

- 3) il ruolo residuale dello spazio pubblico nella nuova città diffusa;
- 4) il nuovo senso del pubblico e la riappropriazione dei luoghi pubblici da parte dei nuovi cittadini;

Vale la pena, di seguito, di ripercorrere questo elenco schematico per richiamare almeno alcuni riferimenti chiave per queste problematiche, con il loro portato di contraddizioni, ma anche di opportunità per un ripensamento dei luoghi urbani.

1) l'incapacità storica di produrre luoghi pubblici da parte dell'urbanistica e dell'architettura dal dopoguerra ad oggi. Si tratta di un fenomeno ben conosciuto e sperimentato: l'urbanistica, nata per gestire l'espansione urbana oltre le mura della città storica, ha di fatto - in termini statistici - mancato il compito di costruire una nuova città, ripiegando sulla costruzione di periferie all'interno delle quali una delle misure di criticità è proprio la perdita di rilevanza del luogo pubblico, il suo abbandono a terra di nessuno, la sua difficoltà a divenire luogo vivo ed abitato.

Le ragioni di questo processo sono molteplici ed una loro articolazione più complessa ed estesa è facilmente reperibile in altri testi*12; qui ci limiteremo a sottolineare come il passaggio ad una composizione urbana per blocchi indipendenti e autonomi che rompono con la tradizione storica dell'isolotto, porta a disgiungere la progettazione degli spazi vuoti dai "pieni" architettonici sui quali viene posto l'accento.

Mentre nell'edilizia storica, fino a tutto l'Ottocento, il costruire le cortine edilizie voleva dire contemporaneamente costruire le strade e le piazze che ne venivano delimitate e racchiuse, a partire dal funzionalismo l'uso di blocchi indipendenti rende lo spazio vuoto uno spazio non marginato, indefinito, ciò che risulta una volta costruite le case. Mai come negli ultimi anni vi sono stati tanti concorsi d'ar-

* 11

Foster T., Harvey J. e Lingwood J., *New Works for Different Places*, Bristol, Television South West Arts, 1990, pp.8-9.

* 12

Cfr. Vittorio Spigai, *l'architettura della non città*, Città Stusa Edizioni, Torino, 1995 o anche Luca Dal Pozzolo (a cura di) *Fuori città, senza campagna. Paesaggio eprogeto nella città diffusa*, Franco Angeli, Milano 2002

chitettura per piazze e luoghi pubblici a edificazione del contesto terminata, in alcuni casi da decenni. Ciò vuol dire ammettere che si è costruito un intero quartiere ma che lo spazio pubblico richiede ancora un intervento ulteriore, un'attenzione che non ha avuto al momento della costruzione degli edifici, con il rischio di adagiarsi in opere di imbellettamento e in uso estenuato di repertori di oggetti inutili: fontane improbabili, piccoli anfiteatri cementizi nella speranza di un'impossibile rappresentazione, manciate di panchine per una sosta dove nulla è piacevole e dove tutto sconsiglia il rimanere, tettoie, pergole gazebi, monumenti improvvisati che sottolineano nella loro alienazione la difficoltà di una identità del luogo e la scarsa propensione dei residenti ad attribuirgli un qualche valore.

2) L'erosione di funzioni e di senso del luogo pubblico;

Contemporaneamente alle criticità nella produzione di nuovi luoghi pubblici, a partire dagli anni '60 in poi, si assiste ad una erosione del senso stesso e dell'uso degli spazi urbani più accentuato nelle giovani generazioni. L'aumento della mobilità, delle comunicazioni, la rivoluzione informatica, le nuove antropologie del divertimento, incidono fortemente sull'uso dello spazio pubblico. In estrema sintesi, la città nata per favorire la comunicazione articolando e organizzando gli spazi di prossimità ed i luoghi d'incontro pubblico, viene messa sempre più fuori gioco da una comunicazione che non passa più per la prossimità spaziale, bensì per reti lunghe, quando non planetarie e immateriali. Non solo il cyberspazio, ma il nomadismo del sabato sera, la nuova centralità degli Outlet e degli Ipermercati, le stazioni di servizio dell'autostrada che si trasformano in centri commerciali per fornire luogo e contesto alle migrazioni del clubbing notturno. L'incontro non è più (né solo, né tanto) della piazza, ma piuttosto della rete, sia essa virtuale o fatta di relazioni vis à vis dislocate nello spazio, ma che trasformano le città in reticolo di corridoi, ponendo l'accento sui nodi degli spazi di attraversamento extraurbano, comprese le aree di servizio autostradali.

3) Il ruolo residuale dello spazio pubblico nella nuova città diffusa;

Se il luogo pubblico nella periferia si scarnifica, a tal punto, da perdere la sua struttura e la sua identità, l'attacco più forte viene dal proliferare della

città diffusa; una città più tollerata che voluta, a metà regolata, per metà, e forse più, fenomeno emergente, sede di distretti industriali e di villette neo rurali, con una densità visiva alta, ma, demograficamente parlando, limitata, con un consumo di suolo altissimo, così come altissimo è il tasso di appropriazione dello spazio, con un ruolo totalmente marginale, ridotto al mero attraversamento dello spazio pubblico. La città diffusa con le sue ubiquie recinzioni che ne rappresentano uno dei segnali più forti, sfida il concetto stesso di luogo pubblico. Se la città è lo spazio che è al di fuori del costruito, se ciò che si abita sono i vuoti "tra" le architetture e se solo i vuoti più significativi e pregnanti riescono davvero ad essere luoghi pubblici, dotati di una forte funzione sociale, allora la città diffusa propone il rovesciamento di uno spazio tutto fatto di interni privati (siano essi aperti come i giardini o chiusi come le villette e i capannoni), tutto introflesso, che lascia al mondo solo il sedime strettamente necessario a permettere il collegamento tra un interno privato e un altro. Simmetricamente il luogo pubblico di riferimento è l'ipermercato, chiuso all'esterno in una scatola scarna, separato dal paesaggio da ettari di parcheggio, quasi fosse il terreno bruciato da un'astronave appena atterrata, ma che all'interno invece si apre ad un simulacro di città, mima il paesaggio, la complessità e l'articolazione del luogo pubblico "esterno", pur non essendo affatto pubblico negli usi e nei fatti e, tantomeno, esterno.

4) il nuovo senso del luogo pubblico e la sua riappropriazione da parte dei nuovi cittadini

Ma il luogo pubblico non è solo soggetto a tendenze erosive o a criticità che ne mettono in forse l'uso e l'attualità, ma è anche attraversato da tensioni relative a nuove domande e ad una richiesta di centralità e di appropriazione dello spazio disattesa da molta città contemporanea. Dopo la grande espansione della città diffusa e dell'urbanizzazione di aree regionali, emerge una dinamica inversa, una richiesta di città compatta di qualità, di spazi significativi, di un vivere urbano colto che consegue anche al riconoscimento della superficialità di molte delle ideologie neo-rurali, salutiste ed ecologiste alla base della villetta peri-urbana, di fronte all'insostenibilità dei costi ambientali, energetici ed ecologici proposti da una crescita accelerata della città diffusa.

Ma accanto ad un ritorno verso la "centralità" è potente la dinamica d'insediamento

dei nuovi cittadini e dei migranti che tornano ad usare gli spazi urbani come luoghi di intensa comunicazione, proponendone un uso pubblico vitale e vivace, disegnando nuove appartenenze, nuovi confini nella città e generando, per converso, una nuova domanda anche da parte dei residenti autoctoni, a volte motivata da una paura di espropriazione, di marginalizzazione nel proprio quartiere.

Nuovamente, quindi, e sempre più spesso, è proprio nello spazio pubblico che si misura la temperatura dei rapporti interculturali, la capacità di scambio e di convivenza tra gruppi sociali differenti, la qualità di una vita pubblica quotidiana.

Nonostante i punti precedenti non siano che un elenco molto sintetico e alquanto incompleto di alcune tra le tensioni e le contraddizioni che emergono nell'uso e nella costruzione del luogo pubblico, appare chiaro come quest'ultimo rivesta oggi un grande interesse in funzione delle domande e delle sfide che pone.

Tra queste non è eludibile la domanda che sollevano diversi gruppi sociali, di riappropriazione dello spazio pubblico, di aiuto perché possa essere nuovamente un luogo dotato di identità, al quale aggrappare un parte della propria vita sociale ed individuale. Una domanda per trasformare "spazi" pubblici in "luoghi" pubblici.

È proprio in questo passaggio che si registrano le sconfitte più cocenti dell'urbanistica e dell'architettura, ed è proprio qui che occorre ripartire da esperienze concrete, legate ad ogni singolo sito, per riannodare pazientemente i fili che legano i veri "luoghi" alle persone.

Già si è detto in precedenza; uno spazio non è un luogo, e non è solo un problema di una fontana o di una panchina in più. Un luogo emerge dal contesto con una sua identità perché così è riconosciuto da chi vi abita, da chi vi transita, e che a sua volta si confronta con una scena urbana

che sostiene i lati più desiderabili del proprio "stare" e sentirsi tra cielo e terra.

Detto con le parole di Alain de Botton:

"La nostra sensibilità per l'ambiente circostante può essere ricondotta a un'inquietante caratteristica della psicologia umana, cioè al fatto che dentro di noi albergano diverse personalità e non con tutte ci sentiamo ugualmente a nostro agio, al punto che ci capita, in certi momenti, di lamentarci di esserci allontanati da quella che riteniamo la nostra vera personalità. (...)

"Ci servono stanze nostre per trovare una versione desiderabile di noi stessi e mantenere in vita i lati importanti, ma evanescenti, della nostra personalità." *13

Così un luogo è capace di "risuonare" con gli individui e i gruppi sociali che lo abitano, mettendosi in relazione con le domande profonde che singoli e gruppi esprimono. Ma nonostante l'immenso stock di luoghi pubblici e piazze e strade meravigliose e profondamente legate alla città dei cittadini, non è così diffusa la "ricetta" con cui se ne producano di nuove o, ancora, sia possibile trasformare spazi avviliti in luoghi vitali. Anzi, è chiaro che non esiste la ricetta, ed è evidente che architetti e urbanisti non bastino, così com'è evidente che si debba procedere ad una ricostruzione collettiva del senso. Per questi motivi, nella riappropriazione di meccanismi di attribuzione di senso diviene così importante il ruolo dell'arte come processo di elaborazione di costruzione dei significati, di risemantizzazione e di ricostruzione del ruolo - anche sacrale - dello spazio pubblico.

Non si tratta - come più sopra accennato - di monumenti abbandonati frettolosamente per riempire un vuoto in una scena inesistente, ma di un processo di costruzione

*13

Alain de Botton, *The Architecture of happiness*, trad. it. Architettura e felicità, Ugo Guanda Editore S.p.A., Parma, 2006, pp. 104-105

che parta da un modo di guardare il luogo pubblico, che agisca contemporaneamente sullo spazio e sullo sguardo di coloro che questi spazi useranno e abiteranno, che costruisca contemporaneamente Urbs - città di pietra - e Civitas - città di individui - ri-intessendo e riscoprendo i rapporti che i diversi pubblici intrattengono con i loro spazi. Sapendo che le domande faranno sempre più riferimento a culture, a mondi e a significati differenti.

Di fronte a queste sfide, quale strumento è più interessante e potente del lavoro artistico per indagare questa complessità, per ri-alfabetizzarci e familiarizzarci con una produzione contemporanea di luoghi pubblici?

* Alessandro Bollo è coordinatore dell'Area Ricerca e Consulenza della Fondazione Fitzcarraldo, Luca Dal Pozzolo è vicepresidente della Fondazione Fitzcarraldo. Insegnano entrambi al Politecnico di Torino, Corso di Laurea in Storia e Conservazione dei Beni Culturali.

3. PROSPETTIVE URBANE

Lisa Parola/a.titolo*

In questi anni, studi disciplinari specifici come l'architettura, l'urbanistica e la sociologia e, non ultima, la cultura, hanno dedicato ampio spazio alla riflessione sui cambiamenti repentini del contesto urbano; ed è ormai un dato condiviso da molti che nel cambiamento di una città, nella sua fisionomia, la cultura occupa un posto non secondario, quando non addirittura strategico*¹⁴.

Nel cambiamento delle città contemporanee, nel *progress* delle funzioni e delle forme - quelle fisiche come quelle sociali - l'arte ha spesso ideato pratiche di intervento orientate a cogliere nella definizione di "pubblico"

non solo un'indicazione di luogo ma anche una dimensione più articolata che coinvolge la politica, la qualità della vita, il vivere collettivo diversificato e complesso.

Storicamente le esperienze dell'arte nella città - le visioni e i progetti - sono quanto mai numerose, eppure è ancora difficile sentire raccontare l'evoluzione di un'area urbana anche attraverso quel *fare città**¹⁵ anche se, spesso e ciclicamente, ad ogni svolta corrisponde una produzione di immagini, scritti e riflessioni d'arte che si immergono nell'essere della città, nel cosa potrebbe essere.

Agli occhi dei più, il *fare città* dell'arte è uno sguardo a-funzionale ma se analizzato in profondità, nella sua capacità prospettica può presentarsi anche come strumento, come atteggiamento ricettivo nei confronti di comportamenti, contenuti e cornici relazionali.

Tra gli anni Settanta e Novanta dello scorso secolo, molti artisti hanno abbandonato lo spazio chiuso del museo o della galleria e dedicato parte delle loro ricerche ad una ridefinizione di arte pubblica che coincidesse non solo con la definizione della funzione dell'opera d'arte in sé, ma anche della stessa nozione di cosa è da intendersi per "pubblico"*¹⁶.

Per illustrare queste differenti modalità si sono scelti, a titolo esplicativo, due modelli che illustrano come, libero da protocolli disciplinari rigidi, il *fare città* dell'arte contemporanea si dimostri in molti casi uno strumento flessibile in grado di attivare una riflessione inedita su una forma (la città) e il suo contenuto (chi l'abita); due aspetti che si intrecciano di continuo, e di continuo fanno scontrare-incontrare i diversi contorni della città con le identità plurali che oggi sempre più definiscono il suo corpo sociale.

*¹⁴

W. Santagata, *La fabbrica della cultura - Ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo del Paese*, Bologna: Il Mulino, 2007 "Partendo da una solida e informata base documentaria, il volume mostra come risorse e attenzioni andrebbero dedicate alla catena di produzione del valore del bene d'arte. Riquilificando questo settore strategico attraverso la formazione e valorizzazione di artisti e mestieri creativi si alimenta il mercato del lavoro e lo sviluppo di tutto il sistema Italia. E accorte politiche culturali orientate in tal senso potranno contribuire a far raggiungere al nostro paese una posizione di spicco nella società globale della conoscenza, dell'innovazione e della creatività". Su temi simili si veda anche: P.L. Sacco, W. Santagata e M. Trimarchi, *L'arte contemporanea italiana nel mondo. Analisi e strumenti*, Skira, Milano 2005

*¹⁵

Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis, mostra del 2001 presso la Tate Modern di Londra, cat. Tate, London, 2001. Dalla Vienna di inizio secolo fino alla Bombay di oggi, attraverso nove città internazionali il passaggio tra il XX e il XXI secolo è stato riletto con esperienze d'arte e cultura: Bombay/ Mumbai 1992-200, Lagos 1955-70, London 1990-2001, Moscow 1916-30, New York 1969-74, Paris 1905-15, Rio de Janeiro 1955-69, Tokyo 1969-73, Vienna 1908-18.

*¹⁶

Sulla definizione d'arte pubblica e sito specifico, e il loro attuale dibattito, si consiglia: Miwon Kwon, *One place after another. Site specific art and location identity*, MIT Press, Cambridge, 2002 e James Meyer, *The functional Site*, in "Platzwechsel", Kunsthalle, Zurich, 1995; catalogo della mostra. La traduzione in italiano

LA CITTÀ COME VUOTO

Siamo a Parigi nel 1975 quando l'artista americano Gordon Matta - Clark*¹⁷ decide di intervenire su una casa antica nel cuore della capitale francese, nel centro del quartiere Marais. Siamo negli anni dell'ambiziosa politica culturale pubblica francese, due anni prima dell'inaugurazione del Beaubourg*¹⁸, lo storico progetto di Renzo Piano e Richard Rogers; un'architettura che allora molto fece discutere e creò non pochi conflitti tra i cittadini e l'amministrazione. Siamo in un tempo e dentro una porzione di città storica destinati a cambiare radicalmente l'idea di spazio pubblico e la frequentazione stessa del museo d'arte. Proprio in questa piega di tempo - a cantiere aperto ma non ancora finito - Matta - Clark, invitato alla Biennale di Parigi, decide di intervenire, con (Etant-d'art pour locataire), Conical Intersect '75, in una porzione di città in cambiamento, in uno spazio di "mezzo": rue Beaubourg tra il numero civico 27 e il 29, all'interno di due abitazioni d'origine seicentesca destinate ad essere abbattute per lasciare spazio alla piazza d'ingresso della nuova costruzione.

Qui, in questo spazio del togliere per aggiungere, l'artista americano realizza un antimonumento, un "nonument," certo una delle sue opere più conosciute: un vuoto, un buco di quattro metri di diametro tra il secondo e il terzo piano, una forma circolare che si apre sull'ordinario passaggio della strada ma anche sul cantiere del futuro museo. Dall'interno il foro funziona come una sorta di cannocchiale, uno speciale dispositivo prospettico aperto sulla città. Un altro punto di vista.

Molte delle cose che ho fatto e che hanno un'implicazione architettonica sono in realtà sulla non-architettura, su qualcosa che è un'alternativa a quello che normalmente è

considerato architettura. Il lavoro di Matta - Clark può essere inteso come un tentativo di trasformazione dell'architettura in qualcos'altro, della città, di alcune porzioni di essa, in qualcos'altro; un fare che ha qualità e funzioni diverse da quelle che, per convenzione, sono normalmente attribuite all'architettura e al disegno della città.

Una visione prospettica è quella che l'arte può offrire ai cambiamenti di una città.

Quello che Matta - Clark affianca alle sue operazioni è uno sguardo critico sulle funzioni e forme della città, un procedere che ha a che fare anche con una particolare definizione di cura; laddove *stare* nello spazio, *studiarne* il progetto, *tagliarne* i muri, cambiare proporzioni e perimetri, *creare* cioè nuove possibilità di visione, significa conoscere i luoghi.

Parlando del lavoro l'artista ha definito la sua ricerca un organizzare - ri-organizzare - una situazione*¹⁹, una sorta di sguardo tra, in mezzo; un agire che al progetto preferisce l'a-naprogetto che alla funzione sostituisce l'occasione.

Quello che emerge e che interessa di questo fare città con gli occhi dell'arte è proprio quel prendere avvio dal vuoto, dal residuo, dall'avanzo per far incontrare sguardi, andare nel profondo e intrecciare distanze, attivare una visione intorno a ciò che è apparentemente ordinario. Tagliare una parete non è da intendersi come azione distruttiva, al contrario è un tentativo di creare punti di fuga e aprire inedite prospettive.

La situazione che Matta - Clark realizza in rue Beaubourg è un proporre nuove posizioni nella città, e farlo attraverso un dispositivo, un set visivo, una postazione privilegiata che si affaccia sulla profondità del contesto ed è capace di sommare e tenere insieme, nell'adesso, differenti elementi: storici, fisici, politici, economici, sociali. Un modo per stare tra i luoghi: il luogo della storia, il luogo della demolizione e quello dell'edificio futuro, ma anche il luo-

del primo volume citato è una parte della Tesi di Laurea di Simonetta Piu e Giorgio Nieddu, *Arte, collettività, territorio*, I Facoltà di Architettura, Politecnico di Torino, A.A: 2005 - 2006.

* 17

Gordon Matta-Clark (1943 - 1978), fondatore del newyorkese *Anarchitecture Group*, l'artista americano è famoso soprattutto per i *architectural cuttings* di case e strutture industriali abbandonate. I suoi interventi si sono sempre mossi anche da convinzioni sociali e politiche. L'opera completa dell'artista è stata documentata da T. Crow e C. Diserens, *Gordon Matta - Clark*, Phaidon, London, 2003.

* 18

Il Beaubourg. è nato dalla volontà del presidente Georges Pompidou (esponente del governo francese dal 1969 al 1974) di creare nel cuore di Parigi un'istituzione culturale interamente dedicata all'arte moderna e contemporanea a cui si affiancassero anche letteratura, design, musica, cinema. La vicenda del museo simbolo del XX secolo e dell'area pubblica circostante è molto complessa e ha coinvolto sia il piano politico che culturale. Gli architetti ideatori furono incaricati nel luglio del 1971 da una giuria internazionale presieduta da Jean Prouvé che scelse la proposta tra 681 progetti presentati.

* 19

È difficile in questo contesto, tenendo comunque conto delle distanze di tempi e posizioni teoriche, non considerare la definizione data dall'Internazionale Situazionista in merito alla "situazione costruita": *momento della vita, concretamente e deliberatamente costruito mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di avvenimenti*

go dell'ora, ovvero il cantiere, la strada, ciò che sta accadendo. Stare tra lo sviluppo e i cambiamenti di un contesto urbano, stare tra l'architettura e l'arte, tra lo spazio pubblico e quello privato. Disegnare una prospettiva che guarda indietro ma anche avanti, più in là.

Ma non è solo questa linearità tra passato e futuro che interessa, questa tipologia di azione sulla città è stata individuata come modello anche perché anticipa un pensare e un fare città valido ancora oggi, una pratica che necessita di strumenti raffinati e articolati per leggere la complessità e le contraddizioni che definiscono il contesto urbano attuale, quello nel quale siamo immersi ora, nel XXI secolo.

Alla linearità nella quale Matta - Clark ci proietta, si intrecciano di continuo anche altri elementi, spesso contraddittori tra loro e ne emerge un gomitolo fitto, un luogo nel quale le forme si mischiano a funzioni, memorie e visioni. Uno stare che è aperto ad accogliere conflitti, questioni e interrogativi.

L'azione dell'arte nella città contemporanea si può allora definire come uno strumento necessario solo se è in grado di presentarsi come un procedere che si insinua tra le pieghe del tempo, di tutto il tempo, attraverso quel che c'era, quel che c'è, quel che ci sarà perché il fare arte nella città contemporanea, tra le sue forme, i suoi tempi e le sue funzioni è un prendere posizione in uno spazio senza più, o ancora, una funzione definita. Stare nel luogo del divenire scegliendo una pratica che si presenta non solo come progetto ma anche come esercizio di senso per leggere il sistema complesso che è la città contemporanea, quella forma che unisce gli avanzi dell'architettura e le differenti funzioni degli spazi che si definiscono nel mezzo, nel tra.

Se Matta - Clark lavorava a metà degli anni settanta, nei primi anni novanta - quando la scena urbana e il contesto artistico sono nuovamente sottoposti alle radicali trasformazioni che un mondo che si sta aprendo alla realtà globale, impone - ancora una volta numerose ricerche di artisti abbandonano lo spazio "protetto" per muoversi non solo tra le forme della città ma ancor più attraverso il flusso indistinto di persone che abitano questa città.

LA CITTÀ COME DOMANDA

Siamo a Londra nel 1992 quando, con *Signs That Say What You Want Them To Say And Not Signs That Say What Someone Else Wants You To Say**20, in un quartiere di Londra, Gillian Wearing, con la sua macchina fotografica, ferma alcune persone e chiede loro di scrivere su di un foglio di carta una frase, qualsiasi cosa passi loro per la testa in quel preciso momento. Poi le ritrae in una fotografia nella quale la persona - uomo d'affari, giovane o donna anziana - tiene tra le mani quel breve pensiero. Il contrasto tra come la persona appare e quello che dichiara attraverso la scrittura è a volte sorprendente. Un businessman vestito in modo sobrio ha tra le mani la scritta I'm desperate, un bobby ha scritto sul foglio bianco una sola parola: help!.

*Quando le persone vengono fermate per strada si aspettano che gli venga chiesto qualcosa che riguarda il lavoro, i soldi, oppure di partecipare ad un test psicologico. Chiedendo invece di scrivere qualcosa, qualsiasi cosa ho voluto creare una differente situazione**21; *editing life* è la definizione che dà l'artista della sua ricerca.

Utilizzando un fare che è distante da quello di Matta - Clark, il chiedere dell'artista inglese è però anch'esso un

in Internazionale situationniste, n. 1, Parigi, giugno 1958; trad. it.: *Internazionale situazioniista* 1958-69, Nautilus, Torino 1994.

* 20

Cartelli che dicono quello che tu vuoi che dicano e non cartelli che dicono quello qualcun altro vuole che tu dica. La ricerca di G. Wearing (1963) Turner Prize nel 1997, si muove in campo antropologico, per mezzo di media quali video, fotografia e televisione attraverso cui smaschera gli stereotipi legati alla condizione umana, esplorandone la complessità, rivelandone i traumi e le emozioni e andando a toccare temi scottanti quali l'identità e l'auto-rappresentazione.

* 21

Wearing, dichiarazione da un'intervista in www.tate.org.uk

invito a cambiare posizione nella città; offrire alla realtà quotidiana, al consueto, un'altra voce.

Immersa nello spazio del molteplice, il fare della Wearing è una pratica di ascolto, un altro esercizio di pensiero per muoversi nel mezzo, di nuovo nel tra, in una situazione nella quale convivono, non sempre pacificate, la dimensione pubblica e quella privata, calandosi in quello stato di prossimità che divide l'io dall'"altro".

Non è infatti casuale che l'artista scelga come location dei suoi scatti proprio una metropoli contemporanea, lo spazio nel quale si affiancano identità sociali, stereotipi, modelli imposti. E anche in questo caso, quello che l'artista propone è una visione in profondità, una pratica del guardare che tenta di oltrepassare i confini di ciò che appare e inoltrarsi invece tra lo spessore delle pieghe delle identità per ascoltare l'inaspettata voce di chi viene investito da una domanda che, anche in questo caso, non ha un obiettivo, una funzione precisa e definita ma è comunque in grado di aprire complesse questioni intorno a quel sottilissimo limite tra ascolto e silenzio, immobilità e azione, cura e oppressione, protezione e controllo.

Anche quello di Gillian Wearing è allora un procedere nel sistema complesso che è oggi la città, infiltrarsi non più nei luoghi ma nei pensieri, nelle paure, nelle ossessioni, nei sogni e nei desideri dei tanti attori che abitano il contesto contraddittorio del contemporaneo. E anche in questo caso quella che appare è una visione che prova a guardare più in là, oltre.

Andare in profondità: la responsabilità del fare città
La città dell'arte, quella costruita come quella attraversata, è sempre qualcosa di simile alla costruzione di paesaggio, di un orizzonte.

I lavori di Matta - Clark e Gillian Wearing sono esempi significativi per capire come gli artisti possono guardare e intervenire nella città facendo del vuoto, che è anche animato, il loro strumento d'orientamento. Un vuoto che l'artista americano riempie con una forma geometrica elementare che apre però, e indaga, diversi aspetti: il rapporto tra la città storica, quella contemporanea e futura; ma anche le relazioni tra forma e contenuto, tra politiche e cittadini, tra usi e immaginari. Il vuoto di Gillian Wearing è invece il non essere delle metropoli che l'artista decide di invertire e riempire con frasi brevi, a volte solo singole parole, tracce e residui di senso.

Da entrambi i progetti, e dal loro modo di guardare la città, emerge in modo evidente la complessità dei luoghi urbani contemporanei, luoghi nei quali è sempre più difficile orientarsi.

Nei momenti di trasformazione e passaggio, come il paesaggio, anche la città sembra non rispondere più alla regola della mappa. Nel cambiamento la città, con i suoi abitanti, si ritrova nel mezzo di un tempo di sfaldamento della stessa idea di sito e di storia. È questo lo stato nel quale ci troviamo oggi a vivere. È questo l'adesso urbano.

Se attraverso la storia la mappa è stata utilizzata per impadronirsi razionalmente del territorio; ora la somma indistinta di immagini, luoghi, e lingue del tempo globale che ci avvolge, pare creare un ribaltamento dell'esperienza di luogo presentandoci sempre un altrove, un altro tempo, sempre altri*²². La città è per eccellenza il luogo di questo altrove, una forma che accoglie e allontana, apre e chiude confini, cambia funzioni e del futuro ci permette solo di intravedere porzioni di spazi.

La città è soprattutto una domanda sul *dove siamo?* Nell'andare della storia, il corpo urbano è sempre un gio-

* 22

La bibliografia in merito alla nuova idea di geografia e paesaggio contemporaneo è molto ampia. Per un orientamento generale: F. Farinelli *Storia del concetto geografico di paesaggio*, in AA.VV., *Paesaggio. Immagine e realtà*, Electa, Milano, 1981; G. Dematteis, *Le metafore della terra. La geografia umana tra mito e scienza*, Feltrinelli, Milano, 1995; ma anche F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006. Per una riflessione specifica sulla mappa: A. Spada, *Cos'è una carta geografica*, Carocci, 2007.

co a sommare e a togliere: qualcosa si perde, qualcosa arriva, qualcosa si intravede ma soprattutto qualcosa si scontra, unisce, amalgama a qualcos'altro. La città, quella della storia ma ancor più quella contemporanea, è un orizzonte, un paesaggio in prospettiva che ingloba e separa, un corpo schizofrenico che deve il suo futuro solo a questo continuo movimento; in entrata e in uscita, in altezza e in profondità.

La struttura stessa della città è un intreccio fitto - e non sempre comprensibile - che unisce il territorio costruito e funzionale (il contenitore) alla fisionomia sociale, mobile e variabile (il contenuto). Una città è allora soprattutto una domanda e solo nel viverla, nell'attraversarla, nell'ascoltarla possiamo poi trovare una risposta, comunque e sempre temporanea.

Solo accettando questa precarietà, l'arte nella città può diventare davvero un motore di senso, uno strumento d'analisi, un attivatore di pensiero civico, un mezzo d'ascolto e lettura dei luoghi in trasformazione. Ma fin quando le città, i suoi luoghi e i suoi monumenti non sapranno *raccontarci*, fino a quel momento le città rimarranno immobili in un tempo che certo non è più il loro, ancor meno il nostro.

Mai come in questi anni, in questo spazio del *tra*, è urgente e necessario creare strumenti diffusi in grado di ricollegare la storia dei luoghi alla nostra biografia, creare politiche capaci di attivare un processo, faticoso ma necessario, capace di rinominare e ricollocare la città in relazione ai suoi spazi e in relazione alla *comunità che viene**23.

Abbiamo già detto che nella città come nella geografia contemporanea, la mappa - fisica ed emotiva - non è più in grado di illustrare le profonde trasformazioni alle quali è sottoposto il territorio di questi anni. Consapevoli di que-

sto disorientamento, gli artisti hanno perciò deciso di indagare i territori in profondità, e lo hanno fatto, continuano a farlo, utilizzando nuovi strumenti d'orientamento.

L'aspetto centrale che emerge allora da molte delle esperienze d'arte nelle città di questi anni è un perdersi ed inoltrarsi nella continua metamorfosi della struttura urbana, come nella sua identità sociale. Un andare giù, utilizzando spesso un *fare* che è sospeso tra passato e presente, individuale e collettivo. Un qui e là. Un attraversare e contenere insieme tutti questi aspetti perché una città - viva e attiva - è il terreno della contraddizione, lo spazio del cambiamento. Ascoltare e osservare, attraverso l'arte contemporanea, le dinamiche, le contraddizioni e i conflitti che si sviluppano negli spazi urbani del XXI secolo è un modo per guardare quei luoghi anche da un altro "punto di vista" partendo dal vuoto più che dal pieno, dall'immaginario più che dalla funzione.

È solo dando spazio e fiducia a questo guardare dell'arte che può iniziare una particolare ecologia del fare città, un diverso atteggiamento e una maggiore responsabilità da parte degli artisti, degli amministratori, dei cittadini e degli operatori nell'affrontare il complesso intreccio di rapporti che si articolano in questi nuovi luoghi e nell'andare di chi li attraversa.

Nel passaggio tra XX e XXI secolo, la flessibilità, la mobilità, la leggerezza, la precarietà, la velocità, la rapidità, la molteplicità*24 sono caratteristiche che identificano noi e gli spazi che viviamo ed è per questi aspetti che è necessario che le politiche della cultura diano fiducia a questo procedere, a questo modo di pensare e ideare progetti e metodi capaci di fare delle contraddizioni della città un'opportunità che unisce i tempi della Storia e alle narrazioni quotidiane.

*23

G. Agamben, *La comunità che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001. "L'essere che viene: né individuale né universale, ma qualunque. Singolare, ma senza identità. Definito, ma solo nello spazio vuoto dell'esempio. E, tuttavia, non generico né indifferente".

*24

In merito a queste definizioni e in particolare su concetti quali: leggerezza, rapidità e molteplicità, uno strumento importante d'orientamento per il passaggio tra XX e XXI secolo è la lettura di I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2000.

Offrire un'altra opportunità alla città, significa provare ad immaginare e disegnare temporaneamente pezzetti di spazio, ideare un percorso frammentato e complesso che sia in grado di attivare processi di responsabilità e cura della città: del suo passato ma, non lo si dimentichi, anche del suo futuro.

Muoversi in questo spazio prospettico implica timori ed errori ma è anche uno strumento possibile per raccontare la nostra storia, anche quando questa, come ora, è sospesa in un tempo che pare un vuoto.

* Lisa Parola è una delle fondatrici di a.titolo, gruppo di ricerca nato a Torino e attivo dal 1997 composto da critiche e storiche dell'arte contemporanea. Con lei, Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi e Luisa Perlo. Attraverso mostre, progetti all'interno e all'esterno di spazi espositivi, ricerche storiche e programmi di formazione, a.titolo indaga il rapporto tra arte contemporanea, il territorio e la cittadinanza in stretto contatto con artisti, curatori, scrittori, architetti, designers, urbanisti e operatori sociali.