

**ABITARE L'ITALIA
TERRITORI, ECONOMIE, DISEGUAGLIANZE**



XIV CONFERENZA SIU - 24/25/26 MARZO 2011

**Francini S. L'arte come dispositivo di
risanamento sociale e territoriale**

www.planum.net
ISSN 1723-0993

L'arte come dispositivo di risanamento sociale e territoriale.

Serena Francini*

Se il *fare artistico* si traduce in momento di riflessione, può l'arte lanciare dei segnali per ricomporre quello che invece a livello sociale si è scomposto o disgregato? Gli interventi artistici, che lavorano in contesti sociali e urbani difficili e frammentati, possono delineare assieme agli abitanti visioni comuni di configurazioni spaziali in grado di introdurre cambiamenti nei processi urbani?

*Serena Francini,

Architetto, Dottorato in Progettazione della città, del territorio e del paesaggio, indirizzo Progettazione Paesistica, Università degli Studi di Firenze.

L'arte: strumento di riflessione sulla condizione sociale urbana contemporanea

“ L'artista, come una soggettività antropica, entra nel territorio dell'altro e compie delle osservazioni sulle persone e i luoghi attraverso la propria interiorità. In questo modo l'arte diventa il tramite di esperienze di altri, e il lavoro una metafora di quella relazione”

Suzanne Lacy

L'arte è da sempre presente nella città con un ruolo di ornamento-decorazione e celebrazione, è però dal Novecento che la città e le sue trasformazioni, hanno iniziato a rivestire un ruolo importante per gli artisti: fonte di ispirazione, vero e proprio laboratorio artistico.

Le origini di questo fare sono probabilmente da rintracciare nella definizione di “scultura sociale” dell'artista scultore tedesco Joseph Beuys: così come lo scultore classico plasma la materia per arrivare all'opera, così i “nuovi scultori” considerano il contesto sociale e urbano come materiale per i loro progetti.

Questa evidente maggiore sensibilità, grazie anche all'esistenza di una nuova committenza pubblica, sembra poter offrire lo spazio per ripensare nuovamente al ruolo sociale dell'arte riprendendo il discorso interrotto negli anni Settanta che aveva prodotto un grande patrimonio di idee e metodologie rimaste però, al tempo, ai margini del sistema dell'arte.

L'arte scende quindi dal piedistallo per incontrare sulla scena urbana i suoi destinatari e coinvolgere chi osserva rendendolo protagonista dell'opera d'arte stessa. In quest'ottica si crea una relazione tra opera/pubblico offrendosi come “modello di socialità che crea coabitazione”¹, andando oltre la sola inclusione dello spettatore nella teatralità, ma finalizzata a costruire la sua collettività di spettatori/partecipanti mediante la costruzione di un rapporto intrinseco e simultaneo tra fruitore e opera. Una prospettiva dell'intervento artistico molto più organica ed integrata dentro il tessuto sociale, attenta alla storia e alla cultura delle persone, e che si pone in contrasto con gli interventi di *maquillage* a cui spesso l'arte è chiamata a rispondere. In molte esperienze, non solo lo spazio dell'opera d'arte si espone ad un pubblico diversificato e “si ibrida” con altri linguaggi andando a collocarsi nel paesaggio urbano, ma è lo stesso artista a mettere in discussione il suo contributo d'autore cercando un'interazione diretta e una contaminazione con altri possibili co-autori non esperti.

Ed è proprio la volontà di esplorare nuovi campi operativi, che solo negli ultimi anni iniziano ad essere indagati, con il fine di provare a riflettere sulla modalità di riqualificazione degli spazi aperti del vivere quotidiano, ad aver guidato il lavoro di gruppi artistici come *Stalker-Osservatorio Nomade* (laboratorio che si definisce di “arte urbana” e che predilige le azioni urbane alle vere e proprie costruzioni, concentrando la propria attenzione sulla città e sulla sua periferia, sugli spazi abbandonati o desolati), *Gruppo 78* o *Connecting Cultures* (agenzia di ricerca no profit con sede a Milano, fondata dalla critica e teorica delle arti visive Anna Detheridge), per citarne solo alcuni nel panorama italiano.

In questi casi quindi il ricorso all'arte non è obiettivo dell'azione ma semmai un dispositivo, uno strumento, per far sì che scaturiscano determinati effetti. La realizzazione di interventi di microtrasformazioni, interventi minimi, spesso temporanei, ma mirati e capaci di mostrare la vivibilità di spazi degradati e

¹ Bourriaud N., *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Digione, 2001.

abbandonati, può essere interpretata come opportunità per far emergere “istanze di auto rappresentazione di esigenze individuali e collettive, evidenziare la possibilità di mettere a sistema trasformazioni spesso spontanee, avviare processi di appropriazione e autogestione degli spazi aperti”².

E' chiaro quindi che siamo assistendo ad un nuovo approccio verso l'arte e verso le responsabilità dell'agire artistico nei confronti delle trasformazioni sociali e spaziali. Queste pratiche artistiche si avvicinano molto al progetto urbano, e con esso condividono alcuni materiali e procedure di progettazione fisica e sociale, riuscendo talvolta a trasformare importanti parti di città coinvolgendo intere comunità. Non solo quindi questi interventi forniscono alle istituzioni suggestioni di riqualificazione e quindi di miglioramento (ed è proprio spesso la mancanza di risorse pubbliche a far avanzare queste forme nuove di collaborazione), ma aprono la riflessione su un possibile spazio di sperimentazione nei processi di trasformazione della città e del territorio.

Abbiamo visto come questa tendenza si applica solitamente in interventi *post*, ovvero di riqualificazione urbana, tuttavia in alcuni casi questo scambio interdisciplinare è stato attuato *ante* ovvero nei processi di pianificazione, come nel caso del Piano Particolareggiato dell'arenile di Sottomarina a Chioggia al quale hanno preso parte il gruppo di artisti e architetti *Avanguardie Permanenti e Stalker*. Il piano particolareggiato per l'arenile di Sottomarina a Chioggia del 2003 ha rappresentato per amministrazioni, operatori e cittadini un'occasione di grande rilevanza per ripensare e trasformare un settore importante della città³. La presenza di un *parco implicito*, così è stato definito da Alessandro Petti, collaboratore al progetto preliminare, tra strada e mare, oggi riconoscibile solo dall'alto perché il suo utilizzo è impedito da una serie di recinti che ne ostruiscono la vista e la fruizione, è stato il risultato delle prime indagini. Il parco si è quindi auto costruito per recinti isolati e ciascuna area, data in concessione, è diventata un'isola priva di collegamento con le altre, fino a raggiungere lo stato di crisi, rendendo l'intera area ingestibile e inaccessibile. Senza aspettare i lunghi tempi del progetto, l'azione urbana è stata ritenuta lo strumento con il quale immediatamente verificare, provare e sperimentare alcune idee con gli attori, abbandonando la sola dimensione tecnica del piano legata ad una rappresentazione cartografica e normativa, insufficiente a contenere e rappresentare la complessità dei luoghi. L'azione urbana ha individuato così il possibile collegamento tra i singoli recinti. Queste esperienze hanno portato all'elaborazione di differenti scenari di progetto per il parco urbano dell'arenile.

Se i casi presentati hanno evidenziato come l'arte, e quindi l'intervento artistico, possa essere un dispositivo di risanamento sociale e territoriale sia a livello di *riqualificazione post* che *ante pianificazione*, in alcuni casi può anche agire come lettura critica di un determinato spazio, andando ad evidenziare, per contrasto, determinate problematiche insite nel luogo.

La potenzialità critica che un intervento artistico può manifestare nel momento in cui si inserisce nel paesaggio, e quindi in relazione al contesto spaziale e sociale, risulta evidente nell'opera *Titled Arc* di Richard Serra (1981), allora situata in Federal Plaza a New York. Otto anni dopo la sua realizzazione, quest'opera è diventata protagonista di una battaglia legale, sottoposta a censura in seguito alla petizione firmata da alcuni alti funzionari che lavoravano negli edifici adiacenti, dai quali è stata definita incongrua, pericolosa, brutta. Tutto questo perché l'opera non assecondava nessun tipo di sicurezza visiva: la reazione censoria è la prova evidente che la critica al luogo aveva funzionato. La difficoltà a relazionarsi con il luogo urbano non dipendeva tanto da una caratteristica dell'opera, ma bensì dal malessere insito nel luogo stesso (nella piazza, nelle strade adiacenti, nei movimenti sempre uguali di chi lavorava negli edifici perimetrali) e le persone che protestavano in fondo questo lo avevano capito.

L'opera di Richard Serra, in maniera radicale, si poneva l'obiettivo di evidenziare un problema sia sociale che spaziale: “Quando mi sono trovato ad operare in Federal Plaza ho trovato il luogo problematico, eccessivamente definito dalla presenza delle istituzioni e troppo rappresentativo del sistema giudiziario americano. Spero che il mio lavoro non diventi il simbolo di quella piazza.”⁴ Questo non è avvenuto e nel 1989 la scultura è stata rimossa; oggi la piazza ospita un rassicurante gioco decorativo di sedute ad opera dell'architetto Martha Schwartz dove è possibile passarci e sostare senza capire la vera natura dei luoghi di attraversamento delle metropoli americane.

² Carlini L., Di Biagi P., Safred L. (a cura di), *Arte e città, opere e interventi artistici nello spazio urbano*, EUT, Trieste, 2008, pag 36.

³ www.architettura.it/playgrounds/20050403/.

⁴ Gandolfo L., *Artscape. L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*, Postmedia_book, Milano, 2007, p.66.

“We do not see art simply as a reflection of society. We see art as a tool of making society, of creating the future, of activating people”

David Avalos⁵

La Convenzione Europea del Paesaggio afferma che “Il riconoscimento di un ruolo attivo dei cittadini nelle decisioni che riguardano il loro paesaggio può offrir loro l'occasione di meglio identificarsi con i territori e le città in cui lavorano e trascorrono i loro momenti di svago. Se si rafforzerà il rapporto dei cittadini con i luoghi in cui vivono, essi saranno in grado di consolidare sia le loro identità, che le diversità locali e regionali, al fine di realizzarsi dal punto di vista personale, sociale e culturale (...)”⁶. Confronto questo che ci porta a riflettere su come l'arte, e quindi l'intervento artistico possa essere non solo uno strumento per provare a rinnovare l'immagine della città, ma anche un modo per tentare di restituire senso di appartenenza ai suoi abitanti intervenendo sulla qualità degli spazi aperti attraverso la loro progettazione o riqualificazioni. Come afferma Julie Ault, “per ogni progetto c'è una comunità e un luogo”⁷, pertanto la creazione di un intervento artistico non può non considerare, oltre al processo di condivisione e coinvolgimento spaziale, anche quello sociale.

Tuttavia il tentativo di allargare il campo d'azione dell'arte inserendole nell'ambito di specifici progetti di riqualificazione e progettazione urbana non può che sollevare alcune domande: se il *fare artistico* si traduce in momento di riflessione, può l'arte lanciare dei segnali per ricomporre quello che invece a livello sociale si è scomposto o disgregato? Gli interventi artistici, che lavorano in contesti sociali e urbani difficili e frammentati, possono delineare insieme agli abitanti visioni comuni di configurazioni spaziali in grado di introdurre cambiamenti nei processi urbani oppure restano solo buone pratiche senza risvolti concreti? Queste attività artistiche possono diventare facili maschere sotto le quali le amministrazioni si nascondono invece di delineare reali prospettive di risoluzioni?

Cercare di rispondere a questi interrogativi mette subito in evidenza che è solo stabilendo una relazione tra caso specifico e realtà generale, siamo in grado di definire il livello di responsabilità sociale propria dell'arte che dovrebbe per prima cosa raggiungere una definizione mediante specifiche attività e competenze. Sempre più spesso assistiamo ad un proliferare di esperienze che, nascondendosi dietro alla parola *arte*, in realtà appartengono alla sfera di un “attivismo temporaneo” le cui competenze sono spesso improvvisate e come tali, nella maggior parte dei casi, producono risultati che restano privi di significati concreti.

Il superamento dell'autoreferenzialità dell'opera pone, in questo campo, un'attenta riflessione, complicandosi fino al punto di scomparire (chi è l'autore dell'opera, il gruppo, l'artista o una comunità?); stimoli critici provengono anche dal materiale prodotto e dall'importanza che ad esso deve essere attribuita (fotografie -a volte banali- documenti, ricerche, libri, video) che comunque rispecchiano un processo/prodotto che è infinitamente diversificato. Il progetto artistico accetta quindi i tratti di un processo di interazione sociale: “non è esclusivo campo tecnico ma un'arena nella quale i progettisti sono attori tra gli attori”⁸.

Mai come oggi il contesto sociale ha conosciuto una tale fortuna critica, ma allo stesso tempo appare abusato e strumentalizzato dalle esigenze della politica istituzionale e dalla comunicazione. Spesso infatti il ricorso all'arte diventa un ottimo strumento per acquisire consenso da parte delle amministrazioni, che utilizzando queste semplici ed economiche modalità di intervento si dimostrano apparentemente attente nel risolvere disagi e problematiche, omettendo però che tali pratiche devono essere inevitabilmente accompagnate da un programma e quindi da un progetto volto a coinvolgere più parti. I processi partecipativi o diventano uno strumento per la progettazione o altrimenti è facile cadere nell'ambiguità dei loro risultati.

Sulla base di queste riflessioni oggi si può fare anche un bilancio di molte delusioni e aspirazioni infrante, le quali tuttavia non devono portare ad abbandonare il tema ma bensì ad affinarlo. Si tratta quindi di esperienze

⁵ “Non vediamo l'arte come semplice riflesso della società. Vediamo l'arte come mezzo per poter formare la società, creare il futuro, per attivare la gente”.

⁶ Tratto dalla Convenzione Europea del Paesaggio, Relazione Esplicativa, capitolo II, art.24.

⁷ Ault J., *Alternative Art New York*, University of Minnesota Press, 1965-1985.

⁸ Infussi F., *Progetto*, in Laboratorio Città Pubblica (a cura di), *Città pubbliche. Linee guida per la riqualificazione urbana*. Bruno Mondadori, Milano, 2009.

non prive di aspetti problematici e ancora discutibili, che però consentono di esplorare alcuni ruoli che le pratiche artistiche, coniugate al progetto urbano, possono oggi assumere nella costruzione di spazi aperti pubblici con il supporto attivo delle comunità che tali luoghi vivono o vivranno.

I ragionamenti fino ad ora esposti portano quindi all'affermarsi di quello che può essere definito un *principio di relazione* tra intervento artistico⁹ e contesto sociale, che si esprime attraverso un'attenzione verso l'identità socio-culturale del luogo, attraverso l'ascolto di attese specifiche per una progettualità condivisa.

Il processo partecipativo diventa quindi un valore indispensabile, soprattutto in un paese come l'Italia, in cui la creatività artistica contemporanea viene spesso soffocata da un'importante, quanto allo stesso tempo limitante, bagaglio storico materiale e immateriale. Felici esempi di convivenza di nuove progettualità contemporanee (artistiche e architettoniche) e tessuto storico, presenti in molte città europee (Parigi, Barcellona, Londra, Vienna, Basilea, per citarne solo alcune), in Italia trovano difficoltà di inserimento. Questo dimostra chiaramente come la percezione visiva sia fortemente legata alla percezione culturale.

Guidare, istruire, promuovere, informare e allo stesso tempo ascoltare e quindi coinvolgere, potrebbe essere una possibilità per accompagnare i nuovi processi di arte urbana sia nelle piccole che nelle grandi realtà. E se il perseguire l' "obiettivo di qualità paesaggistica", finalità di ogni intervento di arte urbana, "designa la formulazione da parte delle autorità pubbliche competenti, per un determinato paesaggio, delle aspirazioni delle popolazioni per quanto riguarda le caratteristiche paesaggistiche del loro ambiente di vita"¹⁰, il progetto deve essere interprete non solo delle esigenze spaziali ma anche di quelle sociali.

L'esito di un mancato rapporto e "ascolto" può essere sintetizzato raccontando quanto è accaduto nel quartiere romano di Pietralata, in un'area occupata un tempo da uno sfasciacarrozze. In occasione dei concorsi per le Centopiazze, l'Arch.Mauro Panuti (architetto del Comune di Roma) progettò la nuova piazza con al centro una grande fontana ovale di marmo e sull'angolo verso via di Pietrapiana, coronava il progetto una scultura creata dall'artista Fulvio Ligi¹¹.

Al di là della discutibile composizione architettonica del progetto, dove la troppa rigidità ed il fuori scala della grande fontana non riesce a dialogare con l'articolato tessuto circostante, ciò che colpisce di più di questa infelice esperienza è la violenta reazione degli abitanti del quartiere contro la scultura realizzata in acciaio corten, che è stata da loro identificata come un monumento allo sfasciacarrozze, come se con quell'oggetto si volesse far passare ad eterna memoria l'origine d'uso di quel luogo.

La disattenzione dell'artista, che ha dimostrato decisamente poca sensibilità verso il contesto sociale, ha portato al rifiuto di quel luogo provocando la mancanza di quei processi di gestione del paesaggio¹² che vedono coinvolti in prima persona i fruitori dello spazio. Oggi, a pochi anni dalla sua realizzazione, la piazza e la scultura versano in uno stato di abbandono e degrado. Un piccolo esempio di periferia simbolo di molti altri che sono il sintomo di un rapporto non sempre ragionato tra arte, architettura, spazio pubblico e tessuto sociale.

Quello che è stato definito *principio di relazione* tra intervento artistico e contesto sociale, è volto a sperimentazioni tese ad interpretare il progetto di paesaggio in modo coerente e unitario, escludendo così "il modello arredo urbano".

Se quindi diventa prerogativa essenziale il dimostrare attenzione e sensibilità verso il tessuto sociale, molteplici possono essere le forme di dialogo e partecipazione. I processi di analisi, riscontro, dialogo possono infatti coinvolgere indirettamente o direttamente le comunità.

L'opera dell'artista tedesco Jochen Gertz denominata "Monumento contro il fascismo e contro la guerra" eretta nel 1986 in una passerella pedonale ad Amburgo-Harburg esprime proprio questo rapporto diretto con il tessuto sociale, che si attua attraverso un gesto concreto di relazione e promozione dell'oggetto artistico.

Una stele alta dodici metri, a prima vista un'opera a forma di colonna che richiamava vagamente un monumento tradizionale, ma allo stesso tempo un'opera che celava molti altri significati: gli artisti hanno invitato i passanti a incidere commenti personali o politici sulla stele, trasformando così le sue pareti in una sorta di lavagna urbana.

⁹ Intendendo per *intervento artistico* un intervento che sposa i principi del progetto di *arte urbana* caratterizzato da un'interazione di più discipline: l'architettura del paesaggio, l'arte urbana e la progettazione urbana.

¹⁰ Tratto dalla Convenzione Europea del Paesaggio, Relazione Esplicativa, capitolo I, art.1c.

¹¹ Ligi G., Tocci W., *La piazza di Pietralata*, Gangemi, Roma, 1998.

¹² "Gestione dei paesaggi indica le azione volte, in una prospettiva di sviluppo sostenibile, a garantire il governo del paesaggio, al fine di orientare ed armonizzare le sue trasformazioni provocate dai processi di sviluppo sociale, economici ed ambientali." Tratto dalla Convenzione Europea del Paesaggio, Relazione Esplicativa, capitolo I, art.1e.

Il monumento fu abbassato nel corso degli anni seguenti, fino a quando, nel 1993, fu fatto completamente interrare per poter essere ammirato esclusivamente da una finestra.

L'opera non solo diventa un mezzo di riflessione, ma attraverso il suo divenire che è legato in maniera direttamente proporzionale al suo utilizzo, diventa anche simbolo degli sviluppi di una comunità: in questo caso i processi di gestione dell'oggetto e dello spazio aperto pubblico, vengono garantiti dalla stessa comunità. Un'opera il cui l'inserimento spaziale si ancora percettivamente e funzionalmente al suolo, attraverso il suo abbassarsi lentamente fino a scomparire.

“Solo stabilendo la performance dei partecipanti assieme alle loro responsabilità a questi livelli, si può iniziare a comprendere cosa significhi per la comunità trarre beneficio da un progetto così da oltrepassare i limiti di inflessione dell'arricchimento”¹³. Questa citazione di George Yudice può dare un'idea dell'approccio da seguire quando si intraprendono queste partecipazioni. Combattere quindi la spettacolarizzazione dell'evento e l'immediatezza di risultati, evitare quindi progetti che nella loro unicità non siano in grado di dare continuità a futuri programmi. “La promozione di attività di collaborazione con determinati gruppi sociali significa creare le basi per uno scambio culturale ed un coinvolgimento in un processo, così come nel risultato della partecipazione a queste attività creative”¹⁴.

Sviluppare partecipazioni volte a creare interventi di microtrasformazioni nel paesaggio, interventi minimi ma mirati e selettivi, capaci di dimostrare la potenzialità di alcuni spazi, che aiutino gli abitanti ad acquisire un ruolo da protagonisti nel superamento di molte criticità che affliggono i *loro* spazi di vita.

Riferimenti Bibliografici:

- Ault J., *Alternative Art New York*, University of Minnesota Press, 1965-1985
Birozzi C., Pugliese M., *L'arte pubblica nello spazio urbano*, Mondadori Bruno, Milano, 2007.
Campitelli M., *Public Art a Trieste e dintorni*, Silvana Editoriale, Milano, 2008.
Carlini L., Di Biagi, P. Safred L. (a cura di), *Arte e città, opere e interventi artistici nello spazio urbano*, EUT, Trieste, 2008.
De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del 900*, Feltrinelli, Milano, 2002.
Detheridge A., *Arte Pubblica in Italia: lo spazio delle relazioni*, Fondazione Pistoletto, Biella, 2003.
Dornburg- Schulz J., *Art and Architecture. New Affinities*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2000.
Fabbri Marcello, Greco Antonella, *L'arte nella città*, BollatiBoringhieri.
Ferri P., *Io Arte Noi Città, Natura e cultura dello spazio urbano*, Gangemini Ed, Roma, 2006.
Gandolfo L., *Artscape. L'arte come approccio al paesaggio contemporaneo*, Postmedia_book, Milano, 2007.
Kwon M., *One place after another. Site-specific art and locational identity*, MIT Press edition, Massachusetts, 2004.
Lacy S., *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington, 1995.
Matzner F. (a cura di), *Public Art, Art in Open Spaces*, Stuttgart, 2001.
Matzner F., *Public Art A Reader*, Hatjiecantz, Stuttgart, 2004.
Miles M., *Art, space and the city: public art and urban futures*, Routledge, London, New York, 1997.
Pietramarchi B. (a cura di), *Il luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Actar, 2005.
Perelli L., *Public Art. Arte, Interazione e progetto urbano*, Franco Angeli, Milano, 2006.
Senie H.F., Webster S., *Critical Issues in Public Art, Content, Context and Controversy*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1998.
Somaini F., Crispolti E., *L'urgenza nella città*, Mazzotta Ed., Milano, 1972.
Summa F., *Town Art L'arte della città*, Gangemini Ed., Roma, 2005.

¹³ Yudice G., *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2002.

¹⁴ Pietramarchi B. (a cura di), *Il luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Actar, 2005.