

IL RUOLO AMBIVALENTE DELLE PRATICHE CULTURALI NELLA RIGENERAZIONE URBANA

I. ARTE (PUBBLICA) E SPAZIO URBANO

Se in passato l'arte tendeva a manifestarsi nello spazio – non necessariamente urbano - attraverso forme istituzionalizzate e connotate da una localizzazione specifica (il monumento presente in una specifica piazza, l'edificio storico, le opere conservate nelle gallerie e nei musei cittadini ecc.), con le avanguardie storiche prima e con la crisi del Moderno poi si assiste a quella che Stuart Hall descrive come la progressiva espansione dell'arte nella quotidianità del vivere, decretando “la fine del modernismo del museo e la penetrazione delle rotture moderniste nella vita di tutti i giorni” (Hall, 2004: 288, n.t.).

A uno sguardo non schiacciato sul presente, non del tutto nuove appaiono in realtà le pratiche di coinvolgimento dello spazio vissuto nella produzione e nella messa in scena dell'arte. Le civiltà classiche coltivavano una concezione dell'arte come pratica intimamente legata all'esercizio e alla pedagogia del potere, e non solo del potere divino incarnato dalle istituzioni politiche, ma anche del potere della tradizione culturale in cui la comunità si riconosce e si radica. La cultura romana sia di età repubblicana X sia di età imperiale **coltiva pratica** scientemente questa forma di comunicazione culturale e politica nello e mediante lo spazio urbano. Il fregio della Basilica Aemilia nel Foro Romano, gli archi di trionfo imperiali, l'Ara Pacis, così come, cinquecento anni prima, il fregio fidiaco del Partenone ad Atene, intendono parlare ai cittadini magnificando le radici mitiche della città e delle sue istituzioni.

Ma allora che cosa c'è di nuovo nelle pratiche che il contemporaneo sperimenta nello spazio urbano? Che cosa ci dicono queste pratiche rispetto alle domande sulla natura dell'arte pubblica? L'arte pubblica è quella – e solo quella - che si manifesta nello spazio pubblico, oppure l'arte è pubblica quando incarna valori simbolici che appartengono alla sfera morale e politica dell'interesse pubblico?

O la natura pubblica consiste forse nella ‘cura’ che una – presunta – comunità esercita rispetto a un'opera d'arte collocata in una dimensione pubblica? Oppure, più semplicemente, l'arte è sempre pubblica perché ha bisogno di un ‘pubblico’?

Dal punto di vista della città e della sua organizzazione spaziale e funzionale, l'irruzione dell'arte nel vissuto quotidiano e nello spazio pubblico esterno implica, prima di tutto, un ripensamento critico dell'idea di museo e galleria come unici contenitori deputati all'esibizione e fruizione dell'opera artistica. In secondo luogo, essa si accompagna a un'evidente “proliferazione dei siti e dei luoghi in cui l'impulso artistico moderno è realizzato, incontrato e fruito” (Whybrow, 2011: 289, n.t.). Coerentemente, nelle modalità di produzione, presentazione e fruizione dell'arte contemporanea si assiste a una sempre maggiore incursione di prassi espressive come performance ed eventi - registrati su supporti audiovisivi o realizzati ‘dal vivo’ - quali mezzi di comunicazione e, soprattutto, condivisione artistica tra soggetti che ‘abitano’ lo spazio urbano.

Rispetto alle **tradizionali** tecniche di creazione X dell'artefatto ‘tradizionale’, che esprime il proprio messaggio attraverso una materialità tangibile, queste prassi si connotano per un'importante componente intangibile, attraverso cui diventa possibile stabilire un'interazione diretta tra il pubblico, l'opera d'arte, l'artista e lo spazio in cui la performance e/o l'evento artistico prende forma e sostanza.

Il ricorso sempre più frequente alle tecnologie audiovisive e ‘performative’ nella comunicazione del messaggio artistico contemporaneo è d'altro canto la manifestazione di un preciso “impulso situazionale-relazionale” (Hall, 2004) che rifiuta il concetto stesso di “luogo dell'arte” in favore di un'interpretazione dell'arte come prodotto di un insieme complesso di scambi contestuali che, nelle parole di Bourriaud, intercorrono in modo incessante tra le persone, i luoghi, gli oggetti e i processi (2002: 26). Nel suo

*Relational Aesthetics*¹ Bourriaud descrive questi scambi nei termini di “microclimi” al cui interno le relazioni con il mondo si fanno concrete attraverso l’opera d’arte (2002: 44).

Il ricorso sempre più frequente alle immagini metaforiche dei flussi e delle reti, non soltanto con riferimento alle pratiche artistiche, ma anche e soprattutto con riferimento all’analisi e alla lettura dello spazio e dei fatti che lo attraversano, si configura come una vera e propria ‘svolta relazionale’ che cercherò di descrivere nei suoi tratti essenziali nel paragrafo che segue.

2. RELAZIONALE VERSUS TERRITORIALE: LO SGUARDO SULLA CITTÀ

Nel corso degli ultimi quindici anni la letteratura internazionale di lingua inglese ha ospitato un acceso dibattito circa la natura della spazialità contemporanea. In particolare, Doreen Massey (Allen et al., 1998), Ash Amin (2002, 2004) e altri autori (Amin et al., 2003; Bathelt, 2006) hanno proposto di superare l’ontologia dei luoghi come contenitori chiusi all’esterno e ‘ingabbiati’ entro una gerarchia di scale territoriali rigidamente distinte e compartimentate (quartiere-città- regione ecc.), per adottare, in sua vece, una prospettiva ‘relazionale’, capace cioè di leggere la spazialità attraverso metriche non lineari e non euclidee (una discussione approfondita e criticamente simpatica è quella contenuta in Castree, 2004).

È stato sottolineato (Luca e Salone, 2014) che, pur trattandosi di una posizione complessa e non del tutto organica al proprio interno (Jonas, 2012), la prospettiva relazionale può essere sintetizzata come una critica rivolta alle interpretazioni dello spazio inteso quale somma di tasselli territoriali distinti e incapsulati gli uni dentro gli altri, a favore di concetti come apertura e connettività, i cui elementi fondanti sono le relazioni trans-territoriali, i flussi e le reti. L’opposizione relazionale nei confronti di visioni scalar-territoriali dello spazio è motivata da due principali argomenti (Amin, 2004). Il primo insiste sul fatto che città e regioni sono sempre più immerse in reti e routine organizzative globali. Ne deriverebbe che il ‘nuovo ordine emergente’ è definito attraverso topologie di reti di attori assai dinamiche, contingenti e variegate nella loro estensione

spaziale (Amin, 2002). Il secondo argomento riguarda l’esistenza stessa di nuove immagini – le reti, i flussi, ecc. – in grado di descrivere con efficacia le nuove spazialità della globalizzazione.

Il significato concreto di questa prospettiva è chiaro: le città e le regioni non devono e non possono (più) essere rappresentate come entità “organiche” caratterizzate dalla coesione interna come proprietà territoriale fondativa, ma dovrebbero piuttosto essere lette come l’intreccio di connessioni spaziali più ampie basate su flussi, giustapposizioni, porosità e connettività relazionali (ibid.).

Ne deriva così una visione dei luoghi, e per noi qui il riferimento è essenzialmente alle città, non già come entità stabili nella loro delimitazione spaziale e nella loro identità sociale e culturale, bensì come “intrecci, aperti e discontinui, di relazioni” (Governa, 2014).

Questo rinnovato contesto teorico sembra prestarsi bene come sfondo interpretativo per comprendere la valenza non solo espressiva ma anche conoscitiva di pratiche artistiche che “attraversano” la città, istituendo con i suoi materiali fisici e le sue componenti sociali relazioni che producono nuove forme di descrizione/interpretazione dello spazio urbano. Ricerche come quelle condotte, per esempio, da Stalker/Osservatorio nomade, collettivo di artisti con base a Roma e da tempo impegnato in forme itineranti e non accademiche di conoscenza urbana (www.stalkerlab.org) descrivono con efficacia questa tecnica di ascolto e intervento: “La modalità di intervento proposta è sperimentale, fondata su pratiche spaziali esplorative, di ascolto, relazionali, conviviali e ludiche, attivate da dispositivi di interazione creativa con l’ambiente investigato, con gli abitanti e con gli archivi della memoria. Tali pratiche e dispositivi sono finalizzati a catalizzare lo sviluppo di processi evolutivi auto-organizzanti, attraverso la tessitura di relazioni sociali ed ambientali, lì dove per abbandono o per indisponibilità sono venute a mancare” (www.osservatorionomade.net).

Queste e altre pratiche di “transurbanza” (Cari, 2006) sperimentano forme di conoscenza che riscoprono, letteralmente, potremmo dire, la ricerca sul terreno e intendono interrogare risorse, agenti e gruppi sociali che sono abitualmente ignorati dalle indagini scientifiche tradizionali o vengono ‘normalizzati’ *ex ante* attraverso procedure di definizione e categorie che pre-esistono alla ricerca stessa e che

¹ *Relational aesthetics* è il termine con cui Bourriaud (2002) indica il forte coinvolgimento della scena artistica – dominante negli anni in cui egli scrive ma fortemente presente anche oggi – nelle questioni politiche e sociali, sia in termini letterali (l’arte come strumento di denuncia e riflessione critica), sia in termini formali, tematici (nel senso di riconoscere che la materia prima con cui gli artisti lavorano per realizzare le loro opere non è la creta, né il vetro, né i colori, ma è la sfera sociale, sono le relazioni tra le persone).

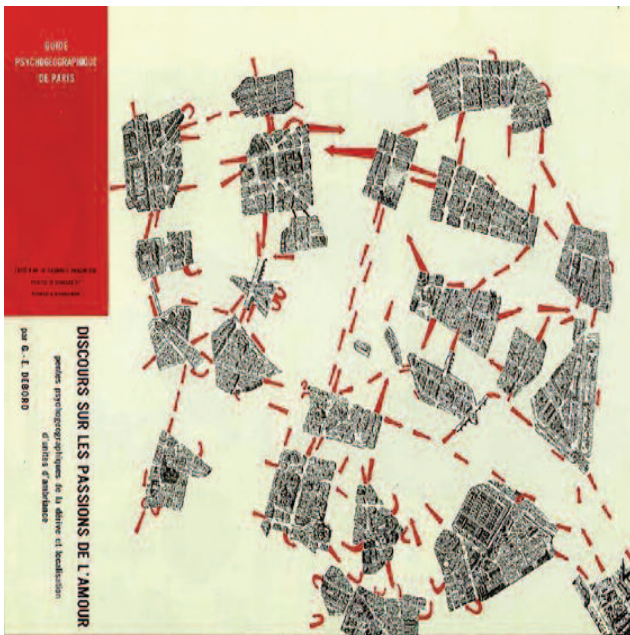


Fig. 1. Guy Debord, *Guide psychogéographique de Paris*, copertina, 1957. Fonte: www.macba.cat.

ne cristallizzano la natura complessa e cangiante. La filiazione di questo approccio si colloca lungo un'ideale linea di continuità che lega tra loro esperienze diverse, molte delle quali inaugurate dalle avanguardie storiche – Dada, Surrealismo – e riprese dai letteristi e, soprattutto, dai situazionisti nel secondo dopoguerra. Su questa genealogia non ci soffermeremo ulteriormente, affidando al lavoro di Francesco Careri, dedicato al camminare e al nomadismo come pratica estetica, ogni necessario approfondimento (cit.).

Tornando alla svolta relazionale, in questa sede osserveremo che la proposta situazionista risulta forse la più pertinente nel rispondere all'esigenza di sottrarsi alle immagini codificate dei luoghi, per avventurarsi invece senza pregiudizi né schemi preconfezionati nella lettura e nella pratica fisico-percettiva dello spazio urbano. Al suo centro, se così si può dire con riferimento a una logica naturalmente portata all'eccentricità come quella dei situazionisti, e di Debord in particolare, si collocano due concetti-chiave: quello di *dérive* e quello di *psychogéographie* (Figura 1).

La *dérive*, ci ricorda lo stesso Debord, “si presenta come una tecnica del passaggio repentino attraverso ambienti diversificati. Il concetto di *dérive* è indissolubilmente legato al riconoscimento di effetti di natura psicogeografica, e all'affermazione di un comportamento ludico-costruttivo, ciò che lo

rende diametralmente opposto alle nozioni classiche di viaggio e di passeggiata.

Una o più persone che si lasciano andare alla deriva rinunciano, per una durata più o meno lunga, alle ragioni di spostamento e di azione che generalmente seguono, alle relazioni, ai lavori e agli svaghi che sono loro propri, per lasciarsi andare alle sollecitazioni del terreno e agli incontri che vi corrispondono. La parte di aleatorio è qui meno determinante di quanto si possa credere: dal punto di vista della deriva, esiste un rilievo psicogeografico delle città, con delle correnti costanti, dei punti fissi e dei vortici che rendono assai ardui l'accesso o l'uscita da certe zone”.

Nell'Internazionale Situazionista², in particolare, le manifestazioni sono concepite come atti di critica allo spettacolo del capitalismo. Come sottolinea lo stesso Debord, “L [I]a costruzione delle situazioni ha inizio sulle rovine dello spettacolo moderno. È facile osservare come il principio alla base di questo spettacolo – l'assenza di intervento – si leghi all'alienazione che caratterizza il vecchio mondo. Al contrario, i migliori esperimenti rivoluzionari in campo culturale hanno cercato di rompere la tradizionale identificazione dello spettatore con l'eroe in modo da coinvolgerlo nell'azione [...] la situazione viene quindi pensata perché sia vissuta dai suoi costruttori in modo diretto. Il ruolo giocato dal pubblico inteso come soggetto passivo o relegato a giocare ruoli marginali deve diminuire progressivamente, mentre il ruolo giocato da coloro che non sono attori ma 'li-vers' deve crescere progressivamente” (Debord, 1956, n.t.).

Certamente, questa partecipazione critica al vissuto urbano, intesa come mezzo attraverso cui svelare i meccanismi capitalistici dello sfruttamento e dell'alienazione (Debord, 1956), è presente anche in molte iniziative artistiche di natura convenzionale, organizzate da musei, gallerie o fondazioni. Tuttavia, come si cercherà di spiegare, è soprattutto nelle esperienze che nascono dal “dal basso” e che si collocano in posizione critica rispetto al sistema istituzionalizzato dell'arte, che la dimensione partecipativa raggiunge la sua massima espressione artistica, culturale e politica e la più fertile potenzialità creativa (per un'eshaustiva ricostruzione del rapporto tra arte pubblica si rinvia a Pioselli, 2015).

La necessità di recuperare “spirito critico” nel sistema dell'arte contemporanea, oggi sempre più indebolito da un consumismo feticista che condiziona anche le dinamiche del mercato, pervade anche al-

² L'Internazionale Situazionista è un movimento politico e artistico che affonda le proprie radici nel marxismo critico, nell'anarchismo e s'ispira, per alcuni aspetti, alle avanguardie artistiche dell'inizio del Novecento. Si costituisce nel 1957 a opera di alcuni intellettuali e artisti riuniti intorno alla figura di Guy Debord ed è attiva in Europa per tutti gli anni Sessanta.

tre correnti interpretative. Per Butt (2005), per esempio, questa ricerca è ben rappresentata dal *theatrical turn* basato sulla sperimentazione di nuove prassi ‘performative’ non istituzionalizzate, testimoniate già all’interno della produzione artistica del secondo dopoguerra. In questa dimensione sempre più spesso l’attenzione degli artisti, dei critici e dei fruitori dell’arte contemporanea si sposta dalle pratiche artistiche basate sull’artefatto materiale alle coordinate spaziotemporali dell’evento artistico (2005: 8): da un lato, si esplorano le relazioni tra le pratiche ‘creative’ quotidiane e l’arte, mentre, dall’altro, si indagano le esperienze artistiche contemporanee e come queste influenzino i contorni e l’esperienza del vissuto quotidiano.

Riassumendo, l’analisi della relazione tra arte contemporanea e città ci aiuta a comprendere come lo spazio urbano non si limiti al ruolo di contenitore passivo delle manifestazioni artistiche: processi, significati, atmosfere. Al contrario, la città gioca un ruolo di primo piano sotto almeno tre punti di vista: come dimensione preferenziale in cui si manifesta il vissuto quotidiano (*l’espace vécu* di Lefebvre, 1974), ossia abitudini, pratiche, forme di produzione e consumo, cui l’artista attinge largamente; come attore delle manifestazioni artistiche (la città che si “mette in opera”, costruendo le condizioni necessarie per raggiungere forme realmente integrali di espressione artistica); come ambito territoriale la cui caratteristiche e la cui rappresentazione sono influenzate dalle manifestazioni d’arte in esso contenute.

Al di là delle trasformazioni fisiche e economiche determinate dalla concentrazione spaziale di attività e eventi a contenuto artistico, secondo Debord (1956) una valenza cruciale del contemporaneo dilagare delle espressioni artistiche nel contesto urbano è il loro saper cambiare il modo in cui i soggetti guardano ad esso. Oltre ad avere valore in sé, l’arte svolge dunque nella dimensione urbana un’importante funzione sociale di “attivazione” di processi e relazioni nella vita di tutti i giorni. In questa logica si muove, per esempio, il progetto di *urbanisme unitaire*, definito da Debord (1956) come uso integrato delle arti e delle tecniche espressive, finalizzato alla composizione di un *milieu* unificato.

X Questo *milieu* unificato si può raggiungere sia attraverso la creazione di nuove manifestazioni artistiche (architetture e installazioni, elementi di arredo urbano, ma anche eventi, poesie, film ecc.), sia at-

traverso processi di straniamento o *détournement*³ dalle manifestazioni artistiche esistenti. L’artista persegue “atti politici finalizzati a reinstallare l’esperienza di vita come l’unica mappa della città” (1956: 218, n.t.), così che l’esperienza dell’arte come l’esperienza della città, intrinsecamente connaturata negli individui, assuma valenze diverse a seconda delle relazioni che essa stabilisce con i fruitori dell’opera d’arte e lo spazio urbano circostante, nonché delle relazioni che questi fruitori sviluppano tra loro e con lo spazio. Riprendendo Lefebvre, “l’arte di vivere in città è di per sé un’opera d’arte, così come il futuro dell’arte non si compie nella dimensione artistica ma urbana” (1996: 173, n.t.).

3. LA RIGENERAZIONE URBANA A BASE CULTURALE COME “NARRAZIONE” DI SUCCESSO

Un ruolo rilevante in anni recenti ha giocato l’intreccio tra produzione culturale, manifestazioni artistiche nello spazio pubblico e rigenerazione urbana. Nonostante le frequenti oscillazioni semantiche, che vedono talora sovrapporsi concetti e pratiche proprie della riqualificazione e metodi ed esperienze della rigenerazione, assumeremo in questa sede una sostanziale omogeneità di significato che, in termini generali, si riferisce a quelle azioni volte a contrastare l’abbandono, il degrado fisico e il declino economico di determinate aree della città, tipicamente zone industriali in crisi, quartieri poveri o socialmente problematici (su questi temi si vedano Judd e Parkinson, 1990; Couch et al., 2008).

Da rimedio urbanistico alla decadenza delle aree residenziali cresciute in stretta connessione con l’espansione industriale, la rigenerazione urbana e i suoi codici sono rapidamente divenuti paradigma *cool* d’intervento nella logica di portare la valorizzazione immobiliare in aree rimaste ai margini del rilancio urbano.

Negli ultimi decenni, il panorama degli interventi pianificati con questo obiettivo è stato quanto mai eterogeneo e dagli esiti differenziati. Spesso, molti programmi sono stati finanziati dall’Unione europea (come ad esempio i programmi di iniziativa comunitaria Urban) e hanno riguardato azioni di natura marcatamente sociale, riferendosi a temi quali l’integrazione tra culture e gruppi sociali e la rivitalizzazione del tessuto economico locale, con l’indipen-

³ Il *détournement* (trasposizione del termine francese che indica una performance simile alla parodia satirica) è la tecnica, storicamente usata da gruppi politici con fini in genere sovversivi, per rivoltare le espressioni del sistema capitalistico contro se stesso. Più nel dettaglio, consiste in una variazione/modificazione nel sistema di significati comunemente attribuiti a un dato oggetto, testo, immagine o luogo, secondo modalità antitetico o antagoniste rispetto agli intenti originali.

sabile corollario della promozione della partecipazione collettiva alle decisioni urbanistiche.

Come per tutte le maggiori aree urbane italiane, anche per Torino la stagione di maggiore impegno nel campo della rigenerazione urbana si colloca lungo gli anni Novanta del secolo scorso. Le ragioni sono evidenti.

In primo luogo l'inefficacia delle tradizionali forme d'intervento urbano sperimentate fino ad allora nelle prassi urbanistiche dalla cultura tecnica e dalle amministrazioni pubbliche, sia quelle orientate al controllo generale delle trasformazioni urbane – la pianificazione urbanistica di matrice razional-comprendiva affidata al piano regolatore generale – sia quelle settoriali affidate alle agenzie tecniche governative e locali – piani per l'edilizia residenziale pubblica, programmi di infrastrutturazione ecc.

In secondo luogo, e con una chiara connessione col primo aspetto menzionato, il graduale affermarsi e diffondersi in buona parte d'Europa di prassi d'intervento ispirate al modello dei *Quartiers en crise*, poi modellizzate e istituzionalizzate da strumenti come Urban, ispirate a un approccio integrato (riqualificazione fisica, rigenerazione economica, animazione sociale) e a una logica di coinvolgimento multi-attore (Parkinson, 1989; Lawless, 1991).

In terzo luogo, la crescente difficoltà degli enti pubblici nel reperire e stanziare risorse finanziarie per l'adeguamento funzionale e infrastrutturale delle città, con la conseguente mobilitazione degli attori privati e del non-profit nel disegno e nella conduzione delle politiche urbane. Sullo sfondo, occorre richiamare l'affermazione di un paradigma di trattamento e soluzione delle problematiche urbane che appare coerente con un'agenda neoliberale che diventa egemonica anche in Europa e che spinge con forza verso un coinvolgimento imponente dei capitali privati nella costruzione e nella ristrutturazione urbana (Harvey, 1989; Thornley, 1991).

Nel 1997 l'amministrazione **locale torinese** inaugura il Progetto Speciale Periferie, programma antesignano di una stagione d'intervento sul tessuto urbano piuttosto intensa. Sotto il controllo del Progetto Speciale Periferie, poi Settore Periferie, vengono ri-condotte tutte le iniziative legate alla rigenerazione urbana finanziate da programmi internazionali e nazionali (Programmi di Recupero Urbano, Contratti di Quartiere, Urban 2, Programmi Integrati di Sviluppo Locale e il Progetto Pilota Urbano The Gate, dedicato a Porta Palazzo: una ricostruzione critica e centrata sulla questione abitativa è fornita da Governa e Saccomani, 2008; per un inquadramento generale delle politiche urbane concertate si veda invece Governa e Salone, 2005).

In questo quadro, gli interventi legati più o meno direttamente all'industria della cultura, e agli spazi per il consumo e la produzione artistica sono spesso stati visti come catalizzatori della rinascita urbana: talvolta sostituendo un tessuto edilizio compromesso con attrezzature culturali di richiamo, affidate a firme prestigiose della cultura architettonica globale, talaltra mantenendo e risignificando quartieri ed edifici 'decadenti' in elementi estetici attrattivi, sorta di 'rovine' della tarda modernità che ispirano immagini suggestive e perfino *glamour* (Edwards, 1997).

Oltre alle iniziative di trasformazione fisica di parti più o meno consistenti della città, la rigenerazione urbana può spesso dispiegarsi, in parallelo o in autonomia rispetto agli interventi sul tessuto fisico, attraverso un insieme di eventi artistici e culturali cui si attribuisce una particolare capacità di ridare vivacità ai quartieri. Così, da molto tempo si è ormai consolidata una **vulgata vulgata** 'evenemenziale' secondo la quale festival ed eventi pubblici diventano occasioni per mobilitare l'interesse di un pubblico più o meno segmentato e per cogliere obiettivi alquanto eterogenei: attirare visitatori nelle parti più marginalizzate della città, contribuendo così a ridurre lo stigma di determinati quartieri ritenuti poco raccomandabili; restituire o donare ai residenti l'orgoglio identitario e il senso di appartenenza; creare occasioni di festa comune nello spazio pubblico (Richards e Wilson, 2007; Hannigan, 2003). In questo alveo molto variegato s'incanalano progetti e iniziative che vedono nell'organizzazione di eventi artistici spettacolari opportunità di crescita economica che si traducono in forme di imprenditorialismo urbano (Harvey, 1989; Vanolo, 2015) il cui ingrediente essenziale è la cultura che diventa *flagship* di operazioni aggressive di marketing urbano.

4. LE 'PRATICHE' DAL BASSO COME NARRAZIONE ALTERNATIVA DELLA CITTÀ: TORINO, SITUA.TO E PROGETTO DIOGENE

Il successo degli interventi di recupero delle cosiddette 'spine' che innervano la città industriale e l'irrompere della crisi del 2007-2008 mettono la parola fine alle iniziative di rigenerazione a larga scala e lasciano spazio all'emergere di esperienze che aspirano a costruire rappresentazioni 'altre' della città, anche se non esplicitamente finalizzate a decostruire una 'narrazione' egemonica che contrappone a un 'prima' grigio e passivo di decadenza della capitale industriale un 'dopo' immerso nel dinamismo delle reti globali della produzione immate-



Fig. 2. Situa: NichelinoBase Alpha, da un'idea di Elena Greco, autori Martino Gamper, Collettivo Aut, writer Chiuto.
Fonte: <http://www.atitolo.it/project/situa-to/>



Fig. 3. Casa temporanea per artista alla Gran Madre, Torino; residenza BivaccoUrbano, a cura di Progetto Diogene.
(Courtesy www.progettodiogene.it)



Fig. 4. Il tram Diogene, esterno. (Courtesy www.progettodiogene.it)



Fig. 5. Il tram Diogene, interni. (Courtesy www.progettodiogene.it)

riale e del consumo, cui conferiscono una spinta irresistibile il rilancio del sistema culturale della città con i Musei, le fiere di Artissima e gli eventi collaterali e perfino *underground*, e il potenziamento dell'azione progettuale di attori di primo piano dell'economia della conoscenza come il Politecnico e l'Università.

L'esperienza di *situa.to* appare senz'altro emblematico di questo mutamento di segno: si tratta di "un laboratorio di osservazione urbana, un programma di alta formazione e una piattaforma collaborativa che ha coinvolto, nel 2010, trenta giovani provenienti da diversi ambiti disciplinari (arte, architettura, design, letteratura, cinema, scienze umane e sociali) in un percorso di ricerca sulla città e sulle sue trasformazioni" (<http://www.atitolo.it/project/situa-to/>). Curato dal collettivo *a.titolo* e da Maurizio Cilli, architetto, artista e organizzatore culturale, l'iniziativa, ispirata a un'esperienza condotta da Fondation de France, prevedeva una fase formativa con

workshop tenuti da artisti ed esperti, cui è seguita una fase esplorativa nell'area metropolitana di Torino nella quale i partecipanti, sostenuti da un finanziamento della Compagnia di San Paolo, erano chiamati a evocare il potenziale immaginifico e progettuale dei luoghi a partire da un'indagine sulla loro percezione e sull'uso quotidiano che se ne fa (in tutto circa trenta casi, detti "situa"). Quest'azione 'catalitica' avrebbe portato all'elaborazione di sette progetti realizzati grazie alla collaborazione tra *traceurs*, artisti e designer e abitanti. Gli esiti di questa attività sono stati significativi sia sul piano delle azioni concrete di reinterpretazione del senso dei luoghi, con interventi minuti ma rilevanti sul piano degli effetti spaziali (oggi diremmo di *urban tactics*: Figura 2), sia su quello della costruzione di modalità alternative di lettura della città come spazio delle pratiche del quotidiano.

Se questa esperienza non ha avuto seguito nelle attività istituzionali della Città, che anzi ne ha so-

stanzialmente smarrito il senso, le ricadute sul piano delle esperienze individuali e delle rappresentazioni – non convenzionali – della Torino post-crisi rappresentano senz'altro un patrimonio conoscitivo prezioso e un *unicum* nel panorama italiano.

Un'esperienza peculiare che nasce da analoghe riflessioni sul rapporto tra arte e spazio urbano 'marginale' è senz'altro quella che fa capo a Progetto Diogene. Sulla scorta di suggestioni scaturite dall'incontro con la citata realtà di Stalker e con le pratiche degli artisti camminatori (Amish Fulton in particolare), il collettivo di artisti Progetto Diogene decide di innovare le modalità della residenza artistica, campo nel quale era già attivo e noto alla scala internazionale: dopo aver realizzato, a partire dal 2007, case/rifugio d'artista in spazi interstiziali o inusuali della città di Torino, come il cubo di legno alla Gran Madre (figura 3) che ospitò l'artista cinese Pak Sheung Chuen dal 12 ottobre al 2 novembre 2008, il collettivo torinese cerca una localizzazione più stabile e un'interazione non nomadica con la città.

L'anno successivo, il 2009, viene identificata in una rotonda situata nel quartiere periferico di Aurora la localizzazione ideale in cui ospitare 'stabilmente' la residenza d'artista. La rotonda, un *terrain vague* su cui corre ancora il sedime di una linea tranviaria, viene occupata con il benessere dell'Amministrazione comunale e con la collaborazione del Gruppo Torinese Trasporti (GTT), che ripristina i binari e concede in comodato gratuito l'uso di un tram dismesso, che viene attrezzato per ospitare gli artisti in residenza (figure 5 e 6).

Paradossalmente, da mezzo di trasporto il tram diventa elemento 'stanziale' e, soprattutto, diventa strumento di trasformazione di uno spazio abbandonato, inerte, lambito ma non attraversato dalle pratiche del quotidiano, in un luogo vitale, teatro di accadimenti, incontri e scambio sociale. Le attività di cooperazione con il quartiere e i suoi abitanti – anziani, studenti delle scuole dell'obbligo, lavoratori, casalinghe -, dapprima non previste né cercate, diventano uno dei fulcri dell'esperienza e intersecano la ricerca dell'artista in residenza. Uno spazio marginale, pensato per smistare altrove flussi di persone e merci, diventa esso stesso 'luogo notevole' in cui il quartiere si identifica: il tram non è mai stato manomesso, né si è sentita mai l'esigenza di garantire una particolare sorveglianza.

Nel frattempo Diogene allarga la gamma delle proprie attività, e attualmente lavora su cinque progetti: Residenza-borsa di studio 'Bivacco Urbano' (che nel frattempo è diventata un'iniziativa a sostegno della ricerca pura, svincolata dall'abitare nel tram), 'Serie Inversa' (un progetto che si prefigge si-

stematicamente una mappatura della produzione culturale giovane piemontese, attraverso una selezione e delle mostre *ad hoc*), 'Solid Void' (scuola di alta formazione di una settimana per artisti selezionati da Diogene che si confrontano con un artista di chiara fama e un ricercatore), 'Diogene Lab' (laboratori con le scuole medie e elementari di corso Regio Parco, tematica sviluppata dall'artista in residenza e tre educatori), 'Collecting People' (contenitore che convoglia esperienze che vengono raccontate durante una presentazione pubblica), 'Diogene edizioni' (per la pubblicazione di saggi e cataloghi inerenti le attività del collettivo).

Le risorse finanziarie provengono principalmente dalla Compagnia di San Paolo, che sostiene annualmente Progetto Diogene al di fuori dei bandi periodici, mentre altri finanziamenti provengono dai bandi proposti da enti territoriali come la Regione Piemonte.

BIBLIOGRAFIA

- Allen J., Massey D. Cochrane A. (1998) *Rethinking the region*, London: Routledge.
- Amin A. (2002) "Spatialities of globalization", *Environment and Planning A*, 34: 385-99.
- Amin A. (2004). "Regions unbound: towards a new politics of place", *Geografiska Annaler*, 86B: 33-44.
- Bourriaud N. (2002) *Relational Aesthetics*, Paris : Les presses du réel.
- Butt G. (ed.) (2005) "Introduction: The Paradoxes of Criticism", in Gavin Butt (Eds.) *After Criticism: New Responses to Art and Performance*, Malden, MA: Blackwell Publishing,
- Careri F. (2006) *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino: Einaudi.
- Castree N. (2004) "Differential geographies: place, indigenous rights and 'local' resources." *Political geography*, 23(2): 133-167.
- Couch C., Fraser C., Percy, Susan (eds.). 2003. *Urban regeneration in Europe*, Hoboken: John Wiley & Sons.
- Debord, Guy. 1956, "Théorie de la dérive », in *Les lèvres nues*, 9, Décembre.
- Edwards, John. 1997. "Urban policy: the victory of form over substance?", *Urban Studies*, 34(5-6): 825-843.

- Governa, F. 2014. *Tra geografia e politiche. Ripensare lo sviluppo locale*, Roma: Donzelli Editore.
- Hall, Stuart. 2004. "Museums of modern art and the end of history" in Gilane Tawadros (ed.), *Changing States: Contemporary Art and Ideas in an Era of Globalisation*, London: International Institute of Visual Arts.
- Governa, Francesca, Saccomani, Silvia. 2008. "Casa e rigenerazione urbana. Esperienze e riflessioni critiche a partire dal caso di Torino", *Meridiana*: 71-90.
- Governa, Francesca, Salone, Carlo. 2005. "Italy and European spatial policies: polycentrism, urban networks and local innovation practices". *European Planning Studies*, 13(2): 265-283.
- Hannigan, John. 2003. "Symposium on branding, the entertainment economy and urban place building: introduction", *International Journal of Urban and Regional Research*, 27(2): 352-360
- Harvey, David. 1989. "From managerialism to entrepreneurialism: the transformation in urban governance in late capitalism". *Geografiska Annaler. Series B. Human Geography*: 3-17.
- Jonas, Andrew. E.G. 2012. "Region and place: regionalism in question", *Progress in Human Geography*, 36 (2): 263-272.
- Judd, Dennis., Parkinson Michael. (1990), *Leadership and Urban Regeneration: Cities in North America and Europe*, Thousand Oaks: Sage.
- Lawless, Paul. 1991. "Urban policy in the Thatcher decade: English inner-city policy, 1979-90." *Environment and Planning C: Government and Policy* 9 (1): 15-30.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*, Anthropos, Paris.
- Lefebvre, Henri. 1996. *Writings on Cities*, Blackwell, Oxford.
- Luca, Davide, Salone, Carlo. 2013. "Teorie regionali e regioni istituzionali. per un'ontologia del rapporto tra spazi di governo e spazi di azione collettiva." *Rivista Geografica. Italiana*, 120: 209-224.
- Parkinson, Michael. 1989. "The Thatcher Government's urban policy: a review." *Town Planning Review*, 60(4): 421.
- Pioselli, A. 2015. *L'arte nello spazio urbano*, Milano: Johan e Levi Editore.
- Richards, Greg, Wilson, Julie. 2007. "Tourism development trajectories: from culture to creativity?", in Greg Richards, Julie Wilson. (Eds.). *Tourism, creativity and development* (Vol. 10), London: Routledge.
- Thornley, Andy. 1991. *Urban planning under Thatcherism: the challenge of the market*. Oxford, New York: Taylor & Francis.
- Vanolo, Alberto. 2015. "The image of the creative city, eight years later: Turin, urban branding and the economic crisis taboo". *Cities*, 46: 1-7.
- Whybrow, Nicolas. 2011. *Art and the city*, London, New York: J.B. Tauris.