

**Nuovi committenti**

**Torino Mirafiori Nord**  
a cura di a.titolo

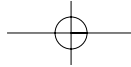


**Nuovi Committenti** è un programma di produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico promosso in Italia dalla Fondazione Adriano Olivetti e curato da Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi. La sua finalità è **attivare e recepire una domanda d'arte**, di qualità della vita, di integrazione sociale o di recupero urbano, rendendo possibile la **partecipazione diretta dei cittadini** alla concezione dell'intervento artistico.

**Torino Mirafiori Nord** racconta la prima applicazione di Nuovi Committenti in Italia, condotta sul territorio dall'associazione **a.titolo**.

**Marco Revelli** e **Paola di Bello** con le sue fotografie ci conducono nel passato, nel presente e nel possibile futuro di Mirafiori, un **luogo simbolico per la storia italiana** che sta attraversando una profonda trasformazione.

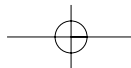
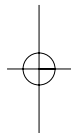
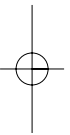
Primo volume dedicato a Nuovi Committenti, Torino Mirafiori Nord affronta questioni centrali della vita urbana e suggerisce un metodo attraverso il quale una comunità ha scelto di riconoscersi, rappresentarsi. **L'arte**, come questa esperienza dimostra, **sa ancora dare risposte insospettabili**.



## Comunità

---

3



©2004 luca sossella editore  
via Zanardelli 34  
00186 Roma  
info@lucasossellaeditore.it  
www.lucasossellaeditore.it

finito di stampare  
nel mese di aprile 2004  
da XXXXXXXXXXXX

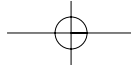
*Art director*  
Alessandra Maiarelli  
*progetto grafico*  
Lev laboratorio di comunicazione

Questo volume inaugura le pubblicazioni dedicate  
al programma Nuovi Committenti nell'ambito della collana Comunità.

La campagna fotografica di Paola Di Bello è stata realizzata  
con il sostegno della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte

Il programma Nuovi Committenti della Fondazione Adriano Olivetti  
è cofinanziato a Torino - Mirafiori Nord dalla Compagnia di San Paolo,  
Fondazione CRT e Fondazione Adriano Olivetti, nell'ambito di Urban 2  
Programma di Iniziativa Comunitaria, Torino Mirafiori Nord.

ISBN 88-87995-67-2

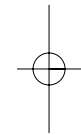
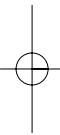


# Nuovi committenti

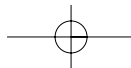
Un programma di produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico

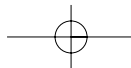
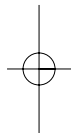
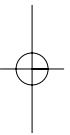
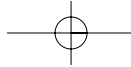
Torino Mirafiori Nord

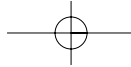
a cura di a.titolo



 luca  
sossella  
editore

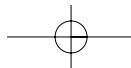
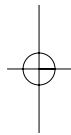
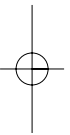


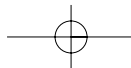
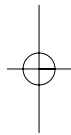
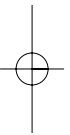
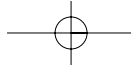




## Indice

- 7 Prefazione  
*a.titolo*
- 9 Gli autori
- 13 Nuovi Committenti. Un programma per la produzione di opere  
d'arte per lo spazio pubblico  
*Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi*
- 21 Cronaca di una committenza. Una mediazione culturale  
a Mirafiori Nord  
*a.titolo*
- 33 Arte e cittadinanza nei programmi di ridisegno urbano  
*Intervista di a.titolo ad Anna Prat*
- 41 Mirafiori fabbrica, Mirafiori quartiere  
*Marco Revelli*
- 47 Cosa si vede a Mirafiori, Cosa vede Mirafiori  
*Un progetto fotografico di Paola Di Bello*







## Prefazione

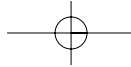
Tema di questo libro è la documentazione della prima applicazione in Italia di un modello di produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico che prende avvio dai desideri e dalle attese dei cittadini, intesi quali "nuovi committenti". Il volume affronta la questione dello spazio pubblico e, in particolare, il tema della città contemporanea e delle sue trasformazioni nell'epoca del globale e del "flessibile" a partire da una metodologia che riconosce alla creazione artistica un ruolo centrale nella riqualificazione di luoghi e funzioni del vivere collettivo e affida alla sua dinamica produttiva la possibilità di rinsaldare o riattivare i legami sociali attraverso la sperimentazione di nuove politiche di cittadinanza "attiva".

Ideato nel 1991 dall'artista François Hers e promosso in Francia dalla Fondation de France, il modello *Nuovi Committenti* è stato introdotto in Italia dalla Fondazione Adriano Olivetti nel 2001 e ha trovato un primo terreno di applicazione nell'ambito del programma comunitario di rigenerazione urbana Urban 2, in corso a Torino a Mirafiori Nord. Nel quartiere-simbolo di una città connotata dalla monocultura industriale e oggi impegnata in un complesso ridisegno identitario, il primo progetto di "nuova committenza" affronta il tema cruciale della memoria. Una cappella barocca da anni in disuso, situata vicino allo stabilimento Fiat Mirafiori, viene riaperta al pubblico per ospitare un laboratorio di "Storia e sto-

## *a. titolo*

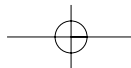
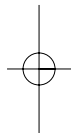
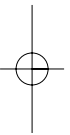
rie" del quartiere progettato dall'artista Massimo Bartolini. In questo luogo, voluto da un gruppo di insegnanti per gli allievi delle scuole materne, elementari e medie, la memoria si trasforma in strumento di conoscenza e rilettura del territorio, in grado di consolidare nelle comunità locali un senso di appartenenza allo "spazio" che si abita.

Il volume documenta il processo di avvio della committenza che si arresta all'apertura del cantiere. Abbiamo strutturato questo racconto a partire dal nostro lavoro di mediatrici culturali delegate della Fondazione Adriano Olivetti, prendendo spunto dalla campagna fotografica su Mirafiori Nord realizzata da Paola Di Bello. Nell'intreccio tra ordinario e straordinario, estraneità e appartenenza, le immagini di Di Bello rivelano i segni di un cambiamento i cui caratteri sono discussi nel contributo dello storico Marco Revelli. Quest'ultimo pone la memoria e il recupero dei luoghi dei racconti al centro della complessa trasformazione dell'area di Mirafiori da fabbrica a quartiere. L'intervista ad Anna Prat, urbanista e tra i progettisti di Urban 2 - Mirafiori Nord, illustra le principali linee programmatiche che informano le iniziative di rigenerazione urbana promosse dall'Unione Europea e le possibili connessioni con progetti artistici e culturali che prevedono la partecipazione degli abitanti. Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi, rispettivamente coordinatrice delle



ricerche e segretario generale della Fondazione Adriano Olivetti e curatori di *Nuovi Committenti*, presentano il programma illustrando i motivi che hanno spinto la Fondazione ad adottarlo e sottolineandone la compatibilità con le più aggiornate strategie di *governance* delle amministrazioni locali.

Le diverse voci presenti in questo volume rispecchiano l'interrelazione tra competenze e ambiti differenti su cui si fonda tanto la metodologia *Nuovi Committenti* quanto la funzione e la presenza dell'arte nello spazio pubblico.



## Gli autori

Marco Revelli è professore di Scienza della Politica all'Università del Piemonte Orientale. Scrittore, storico e autore di saggi politici, si è occupato di storia della Sinistra, del movimento operaio e di globalizzazione. Nel 1989 ha pubblicato per Garzanti *Lavorare in Fiat*, un documento importante sulle trasformazioni che hanno modificato il rapporto tra uomini, macchine, lavoro e potere economico, frutto di "un rapporto quasi quotidiano" con gli operai e il loro luogo di lavoro. Tra le sue ultime pubblicazioni, per Bollati Boringhieri *Le due destre*, 1996, *La sinistra sociale*, 1997, *Fuori luogo*, 1999 e, per Einaudi, *Oltre il Novecento*, 2001 e *La politica perduta*, 2003.

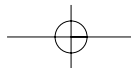
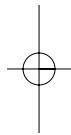
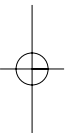
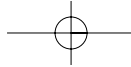
a.titolo è un gruppo di ricerca e produzione di progetti d'arte contemporanea nato nel 1997 a Torino. È formato dalle critiche e storiche dell'arte Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo. Attraverso mostre, interventi *site specific*, ricerche storiche e programmi di formazione, ha indagato in particolare il rapporto tra l'arte contemporanea, il territorio e la comunità. In quest'ottica ha promosso azioni sui temi della multiculturalità, della memoria e del vicinato, nell'ambito di vari programmi di riqualificazione urbana. Dal 2001 le componenti di a.titolo sono mediatrici delegate dalla Fondazione Adriano Olivetti di Roma per *Nuovi Committenti*, in fase di attuazione a Torino, nel quartiere Mirafiori Nord, nell'ambito del Programma di Iniziativa Comunitaria Urban 2.

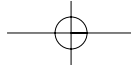
Paola Di Bello è artista, fotografa e videomaker. La sua ricerca indaga alcune delle problematiche sociopolitiche che delineano la città contemporanea. Ha ideato compagnie fotografiche sul tema delle periferie urbane, delle favelas sudamericane, degli homeless e delle comunità Rom. Recentemente è stata invitata alla 50a Biennale di Venezia, a cura di Francesco Bonami, dove ha esposto nella sezione

*La struttura della crisi* a cura di Carlos Basualdo e alla X Biennale di Fotografia, a cura di Anna Detheridge, Palazzo Bricherasio, Torino 2003. Nel 2002 ha partecipato, tra le altre, alla mostra *Exit. Nuove geografie della creatività italiana*, curata da Francesco Bonami alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, e ha recentemente allestito una mostra negli spazi della galleria The Agency a Londra, presentando il progetto *Rear Window*.

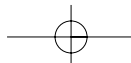
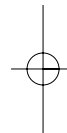
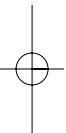
Flaminia Gennari Santori coordina le ricerche della Fondazione Adriano Olivetti e il programma *Nuovi Committenti*. È dottore di ricerca in storia culturale all'Istituto Universitario Europeo e Fulbright Scholar alla University of Chicago. È autore di *The Melancholy of Masterpieces. Old Master Paintings in America 1900-1914*, 5Continents Editions, Milano 2003 e curatore, assieme a Martina De Luca, Bartolomeo Pietromarchi e Michele Trimarchi di *Creazione Contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, luca sossella editore, Roma 2004. Insegna storia dell'arte alla New Hampshire University.

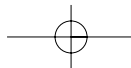
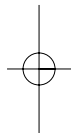
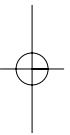
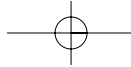
Bartolomeo Pietromarchi, critico e curatore d'arte è Segretario generale della Fondazione Adriano Olivetti e coordinatore del programma *Nuovi Committenti*. Ha curato diverse mostre e cataloghi tra cui *Xenobia, la città, gli stranieri e il divenire dello spazio pubblico* (con Lorenzo Romito), Roma 1999-2000; *Gravità zero. Arte, tecnologia e nuovi spazi dell'identità* (con Maria Grazia Tolomeo), Palazzo delle Esposizioni, Roma 2001; *SubReal, Reality Survival Strategies*, Smart Project Space, Amsterdam 2003; *Prototipi.01, Prototipi.02, Prototipi.03* (con Stefano Chiodi), Fondazione Adriano Olivetti, Roma 2001-2003. Ha pubblicato *Mario Merz. Igloo*, Testo e Immagine, Torino 2001; è autore del documentario *The Invisible Object. Art in Social Change*, 2003.





## Torino Mirafiori Nord





## Nuovi Committenti. Un programma per la produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico

La finalità del programma *Nuovi Committenti* è quella di attivare e recepire una domanda d'arte e di qualità della vita rendendo possibile una partecipazione diretta dei cittadini/committenti alla concezione dell'intervento artistico. Il programma è finalizzato alla creazione di opere d'arte suscitate da una domanda concreta di singoli cittadini o associazioni da realizzare non in spazi espositivi, ma nei luoghi di vita o di lavoro dei committenti stessi. *Nuovi Committenti* è una procedura innescata da diversi attori e articolata in fasi precise che sottrae la produzione artistica allo scambio anonimo tra artista e pubblico, restituendo valore d'uso all'arte contemporanea. Il programma mette in atto una dinamica sociale attraverso la quale singoli individui possono scegliere di agire e rappresentarsi come comunità, assumendo l'iniziativa di una committenza d'arte.

Il programma è stato concepito come *Nouveaux Commanditaires* da un artista, François Hers ed è stato sostenuto in Francia dalla Fondation de France fin dal 1992 con grande successo. La Fondazione Adriano Olivetti ha scelto di adattarlo al contesto italiano poiché risponde ad alcune delle linee essenziali del suo progetto: la promozione sia di pratiche attuali di azione comunitaria sia della progettazione estetica di spazi sociali. Adottato nel 2001, *Nuovi Committenti* ha assunto una posizione centrale nelle attività di ricerca e produzione culturale relative allo spazio pubblico promosse dalla Fondazione. Questo libro è il primo di una serie dedicata alle committenze che la Fondazione sta attivando in Italia.

La prospettiva olivettiana, ovvero affrontare l'organizzazione e

*Flaminia Gennari Santori e Bartolomeo Pietromarchi*

la trasformazione della società e del territorio armonizzando ambiti disciplinari apparentemente inconciliabili, come la pianificazione territoriale, la ricerca sociale, la prospettiva storica e l'approccio estetico all'urbanistica e alla valorizzazione del vivere comunitario, sono ancora al centro della metodologia della Fondazione Adriano Olivetti. In un mutato contesto storico e sociale, i programmi della Fondazione partono dalla convinzione che l'approccio estetico, artistico e creativo, sia uno strumento di interpretazione e talvolta di trasformazione del reale affilato e duttile, del quale si intravede una domanda diffusa proveniente dai contesti più disparati. Attore agile della società civile, la Fondazione cerca oggi di intercettare questa domanda.

“Il cittadino, che agisce da solo o in gruppo, diviene committente quando riconosce in sé stesso ciò che per l'artista contemporaneo è alla base della creazione. Un medesimo desiderio di esprimersi liberamente, una stessa volontà di resistenza contro la normalizzazione, un analogo bisogno di immaginarsi diversamente e di inventare nuovi percorsi”. Scrive François Hers, in *Le Protocole*, il manifesto teorico di *Nouveaux Commanditaires*.<sup>1</sup> La Fondation de France è l'istituzione indipendente che ha accolto e sostenuto la proposta di Hers e contribuito a realizzare secondo la procedura *Nouveaux Commanditaires* circa un centinaio di opere disseminate in tutta la Francia. Per quanto complesse, le finalità di *Nouveaux Commanditaires* rientrano nelle vocazioni originali della

Fondation de France, ovvero rispondere a bisogni disattesi della società, in questo caso, stabilire un legame più accessibile e profondo tra artisti e cittadini e tra creazione e società. Il programma è stato accolto da minuscoli comuni come da grandi ospedali, da scuole e associazioni di ogni tipo, da villaggi interi che sentivano il bisogno di ripensare la loro storia e i loro luoghi o volevano rispondere a bisogni concreti relativi alla dignità della persona o alla riqualificazione del territorio, e hanno scelto di farlo attraverso la committenza di una o più opere d'arte. *Nouveaux Commanditaires* ha anche innescato una ulteriore economia per la creazione artistica, diversa sia da quella del mercato che da quella della committenza pubblica, estremamente sviluppata in Francia.

Il programma, tradotto come *Nuovi Committenti*, ha assunto in Italia declinazioni diverse da quelle francesi. Se per evidenti ragioni culturali la Fondation de France ha rivestito un ruolo fortemente accentratore, la Fondazione Adriano Olivetti ha scelto di operare come catalizzatore di istanze differenti. La densità e specificità locale dei contesti italiani e la consapevolezza progettuale degli interlocutori interessati all'applicazione di *Nuovi Committenti* presuppongono, di volta in volta, un adattamento del programma a pratiche associative, di progettazione partecipata e di volontariato della società civile che hanno in Italia radici antiche e connaturate al territorio. *Nuovi Committenti* si innesca sempre su un dialogo che in Italia prende la forma di animate conversazioni a più voci.

Come si è detto, il programma permette a chiunque di diventare committente d'arte, grazie alla congiunzione di tre attori, il cittadino-committente, il mediatore culturale che individua e interpreta l'esigenza della committenza e l'artista chiamato dal mediatore a

realizzare l'opera che risponde a tale esigenza. Il mediatore – individuato, delegato e sostenuto dalla Fondazione – è la figura cardine del programma. È necessariamente un esperto di arte contemporanea ma il suo *expertise* è soprattutto un saper fare. Il suo ruolo, che diventa a poco a poco mestiere, è quello di creare dei legami tra le parti coinvolte e negoziare conflitti, laddove necessario.

In pratica, il mediatore individua i committenti, li aiuta ad esprimere la loro domanda in termini di committenza artistica, redige con loro un documento di intenti che definisce la natura dell'opera, individua un artista al quale commissiona un progetto, presenta l'artista alla committenza, negozia la reciproca accettazione dell'opera da realizzare, e infine segue la realizzazione dell'opera. Nel caso i committenti non accettino il progetto presentato dall'artista, il mediatore individua un altro artista, ma la sua abilità sta nel compiere la scelta pertinente, risultato di una accurata e creativa interpretazione dei desideri e proiezioni della committenza. Il mediatore segue inoltre i rapporti tra tutte le parti in causa, incluse le amministrazioni pubbliche che eventualmente finanziano le opere e, laddove necessario, coadiuva i committenti nella ricerca di fondi per la realizzazione dell'opera.

*Nuovi Committenti* si basa dunque su una dinamica fiduciaria tra committente, mediatore e artista, su una negoziazione di desideri, visioni e limitazioni pratiche. L'applicazione del programma crea un contesto di produzione e ricezione per l'arte contemporanea nel quale la distribuzione squilibrata del capitale culturale diventa finalmente irrilevante. "I mediatori – scrive ancora François Hers – creano le condizioni per uno scambio tra la società e i suoi artisti che permette di inventare liberamente un valore



d'uso comune alla creazione artistica e di farle assumere il suo ruolo all'interno del sommovimento culturale senza precedenti nel quale viviamo. Un movimento che non ci lascia altre scelte oltre a quella di inventare senza sosta nuove forme di relazione con il mondo in tutti i campi fondamentali della cultura".<sup>2</sup>

La Fondazione Adriano Olivetti è l'istituzione indipendente che coordina e garantisce tutti gli attori coinvolti. Oltre a promuovere e diffondere il programma in Italia, forma i mediatori e li coadiuva in tutte le fasi di applicazione. Individua con loro la rilevanza sociale e culturale delle committenze e mette a disposizione delle parti in causa – mediatori, committenti, artisti e finanziatori pubblici o privati – le norme contrattuali che tutelano gli interessi di ognuno. La Fondazione dunque facilita l'assunzione di un rischio, sia da parte di singoli che di collettività. Compito della Fondazione è inoltre elaborare la metodologia del programma e promuovere la sua conoscenza negli ambiti della critica estetica e della ricerca sociale e culturale. Assieme ai mediatori si occupa inoltre di realizzare pubblicazioni che illustrano e approfondiscono le tematiche suscitate dalle varie committenze.

La sensibilizzazione delle amministrazioni e la costruzione con esse di una progettualità comune è, nella prospettiva della Fondazione, preliminare a qualsiasi applicazione di *Nuovi Committenti*. D'atro canto, la procedura risponde ad alcune questioni al centro degli obiettivi di *governance* delle più avvedute amministrazioni locali, ovvero l'individuazione di interventi necessari, e dunque sostenibili, mirati alla federazione della cittadinanza e l'identificazione di processi di riqualificazione degli spazi pubblici che partano dal basso e che tuttavia non si fermino

alla soluzione dei problemi pratici ma abbiano l'ambizione di innestare nella quotidianità una dimensione estetica "alta". Non è un caso che, sia in Italia che in Francia, *Nuovi Committenti* riesca a mobilitare risorse economiche che non hanno per oggetto la cultura tradizionalmente intesa e che la sua procedura rientri in molti dei parametri dei progetti strutturali europei o nei criteri della programmazione strategica.

Tuttavia *Nuovi Committenti* non è tanto un dispositivo che mette in atto auspicabili processi sociali, quanto una procedura presupposta alla creazione di opere d'arte che hanno ambizione di permanenza. Il programma, pur potendo trovare, come nel caso di Mirafiori Nord, la sua applicazione nel contesto di un'ampia iniziativa di urbanistica partecipata, si prefigge obiettivi differenti rispetto alla negoziazione di conflitti o al raggiungimento di un'alta coesione sociale che faciliti e arricchisca il processo di ridisegno di un territorio.

*Nuovi Committenti* riporta alla luce la committenza "classica" ovvero quella dinamica sociale che è stata alla base della produzione artistica italiana dal medioevo all'Ottocento. Come ha scritto Ronald Weissman, storico delle culture mediterranee, "il mecenatismo implica una relazione a lungo termine, che ha una base morale o sociale, piuttosto che legale. Questa relazione non si limita a un solo tipo di transazione, è, al contrario, multi-funzionale e complessa".<sup>3</sup> La committenza di un'opera d'arte, nel Quattrocento fiorentino come a Mirafiori all'inizio del Ventunesimo secolo, crea un campo nel quale identità pubbliche e private, politica e cultura, sfera simbolica o spirituale e sfera profana, sono interdipendenti. Per usare ancora una volta le parole

di François Hers, “l’opera diventa emblematica di una comunità che si crea. Una comunità provvisoria o stabilita, composta di persone singole che si trovano a delineare un luogo e un tempo nel quale la comunità si rivela a sé stessa e prenda lentamente corpo”.<sup>4</sup>

La domanda di realizzazioni che abbiano una funzione, ovvero un valore d’uso, alla base delle opere create secondo la procedura *Nuovi Committenti*, non impedisce che esse siano opere d’arte nel senso, oseremmo dire, più “tradizionale” del termine. Due esempi di opere realizzate in Francia illustrano meglio di ogni discorso quello che intendiamo. Nel 1994, gli abitanti di un villaggio quasi del tutto abbandonato situato lungo l’ansa di un fiume nella regione della Borgogna, hanno chiesto un’installazione che illuminasse le strade del villaggio di notte e facesse riflettere i profili delle case sull’acqua. L’intervento dell’artista Michel Verjeux ha innescato una completa ristrutturazione del sito: due paesaggisti hanno ridisegnato lo spazio circostante e il piccolo porto fluviale è stato restaurato per il turismo nautico. Nel 1997 la cappella dell’Istituto Paoli-Calmette di Marsiglia, per la lotta contro il cancro doveva essere restaurata. Il personale dell’ospedale ha chiesto un luogo di raccoglimento e di preghiera aperto a tutte le confessioni, da sostituire alla cappella cattolica. Il mediatore ha proposto ai committenti Michelangelo Pistoletto, il quale ha progettato e realizzato nel 2000 un ambiente dalle pareti sinuose, al centro del quale ha collocato *Un metro cubo di infinito*; attorno a esso trovano posto i segni e gli strumenti di preghiera di cattolici, ebrei, musulmani e buddisti e uno spazio di riflessione per gli agnostici.<sup>5</sup>

La prima applicazione italiana di *Nuovi Committenti* avviene a

Torino grazie non soltanto all’esistenza del progetto “Urban 2 - Programma di Iniziativa Comunitaria Torino Mirafiori Nord” che lo ha inserito nella sua programmazione, ma soprattutto in virtù di particolari condizioni che investono la città intera. Torino è la città italiana che più di altre ha sviluppato una pratica consapevole di intervento pubblico rispetto all’arte contemporanea, resa possibile dalla presenza di attori diversi: musei dedicati esclusivamente al contemporaneo e gestiti in compartecipazione pubblico-privata, fondazioni bancarie impegnate sia nell’acquisizione di patrimonio di arte contemporanea per musei pubblici che nel sostegno di progetti sociali e culturali innovativi, un’amministrazione che da anni considera l’arte contemporanea nelle sue forme più diverse patrimonio comune della cittadinanza e che è in grado di mobilitare risorse pubbliche e private in complessi programmi di riqualificazione. La città rivela soprattutto una consapevolezza diffusa nell’affrontare l’impatto della deindustrializzazione, mettendo la contemporaneità e l’arte al centro delle politiche pubbliche.<sup>6</sup> Le radici piemontesi della Fondazione Adriano Olivetti, le profonde relazioni con la Compagnia di San Paolo, nostro partner nel sostegno di *Nuovi Committenti* a Mirafiori Nord, e la presenza sul territorio di un gruppo come a.titolo, che lavora da tempo sul tema dell’arte nello spazio pubblico sia dal punto teorico che produttivo, hanno contribuito a rendere Torino il contesto ideale per la prima applicazione italiana di *Nuovi Committenti*. La Fondazione CRT, che da anni conduce un importante programma di sostegno all’arte contemporanea a Torino e in Piemonte, è la terza Fondazione che partecipa finanziariamente al lancio di *Nuovi Committenti* a Mirafiori Nord.

La Fondazione Adriano Olivetti partecipa come partner esterno a “Urban 2 - Mirafiori Nord”, progetto sostenuto dall’Unione Europea nel quadro del Programma di Iniziativa Comunitaria Urban 2 (2000-2006) promosso dalla Commissione Europea (Direzione Generale Politiche Regionali) e dal Ministero dei Lavori Pubblici. La Fondazione coordina e finanzia, con l’importante sostegno finanziario della Compagnia di San Paolo e della Fondazione CRT, la fase di avviamento e la mediazione per le opere da realizzare nell’area interessata dal progetto. La realizzazione delle opere è finanziata direttamente dal Comitato Urban. La Fondazione ha delegato come mediatori sul territorio l’associazione culturale a titolo, équipe di ricerca, cura e produzione di progetti d’arte composta da Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo, con una pluriennale esperienza, sia teorica che pratica, in progetti di arte pubblica che presuppongono il coinvolgimento della cittadinanza.

Obiettivo di “Urban 2 - Mirafiori Nord” è favorire un processo di trasformazione sociale, fisica ed economica del quartiere attraverso un’ampia partecipazione degli attori sociali. *Nuovi Committenti* è stato adottato come azione prioritaria tra quelle di promozione delle attività culturali e si inserisce nell’asse “Integrazione sociale e lotta all’esclusione”, al fine di promuovere la riappropriazione degli spazi urbani da parte degli abitanti e il rafforzamento dell’identità dei luoghi. Sono previste quattro opere da realizzarsi entro il 2006 per un investimento complessivo di 961.000 Euro, che comprende sia l’avviamento delle committenze sia la realizzazione delle opere. Come si è detto, la Fondazione sostiene il

lavoro dei mediatori fino al 2006, ovvero fino alla presentazione di tutte le opere alla cittadinanza, organizzata con i committenti. Nella fase di realizzazione i mediatori hanno un ruolo cruciale: fanno rispettare il progetto dell’artista a chi realizza materialmente l’opera e fanno accettare all’artista le eventuali modifiche inevitabili. Il comitato Urban, come tutti i committenti e i finanziatori che accolgono la procedura *Nuovi Committenti*, si impegna a rispettare la metodologia del programma e a riconoscere il ruolo dei mediatori, affidandosi a loro per i rapporti con l’artista. Infine, cura comune di tutti gli attori del programma – Fondazione, mediatori, committenti e in questo caso il Comitato Urban – è individuare già in fase di progettazione le misure per la conservazione e la fruizione pubblica delle opere finite.

Il quartiere Mirafiori riveste un’importanza del tutto particolare per Torino, inoltre l’area interessata da Urban è molto vasta e socialmente disomogenea: i mediatori dovevano dunque individuare committenze incisive per il quartiere, ma che avessero rilevanza simbolica e artistica per l’intera città. Dopo una lunga analisi del territorio, sono stati individuati una cappella settecentesca, unica memoria del passato agricolo del quartiere, corso Tazzoli, viale ormai sovradimensionato da trasformare in parco per adolescenti, e alcuni edifici di edilizia popolare oggi particolarmente problematici. Dunque, un passato remoto da reinserire nel paesaggio sociale, un passato prossimo da elaborare e un presente da non rimuovere. I mediatori hanno condotto una capillare ricognizione del quartiere partecipando attivamente agli incontri del Tavolo Sociale coinvolto nella progettazione dell’intervento Urban. L’esplorazione è avvenuta tuttavia anche con altri metodi:

un progetto fotografico di Paola Di Bello, *Mirafiori*, pubblicato in questo libro, nel quale l'artista suddivide il quartiere per categorie, punti di vista, percorsi; una serie di interviste realizzate dai mediatori raccolte nel video *Committenti*, nel quale committenti e abitanti raccontano i luoghi e la temporalità del quartiere. La scelta di questi strumenti di indagine, che verrà ampiamente discussa in questo libro nel saggio *Cronaca di una committenza. Una mediazione culturale a Mirafiori Nord*, riflette non soltanto il metodo di lavoro ma la costruzione stessa del sapere dei mediatori, che avviene attraverso una continua compenetrazione di indagine sistematica e approccio creativo e intuitivo.

La prima committenza, di cui è già stato presentato lo studio di progetto di Massimo Bartolini, è volta alla realizzazione di un *laboratorio di Storia e storie del quartiere* nella cappella Anselmetti in via Gaidano, l'unico edificio settecentesco superstite a Mirafiori. Lo stanziamento economico previsto per *Nuovi Committenti* renderà possibile il restauro dell'edificio e la sua restituzione al quartiere, un restauro conservativo ma che prevede un'integrazione profonda tra forme e usi contemporanei e persistenza storica.

Il nodo del patrimonio storico e della sua iscrizione nel paesaggio contemporaneo, non in chiave museale ma come luogo fisico o simbolico per il quale una comunità contemporanea trova usi attuali, è il filo rosso che lega tutte le committenze in corso in Italia. Se, come afferma Salvatore Settis, "l'asse portante della cultura italiana della conservazione [è] l'idea che il contesto sia il bene culturale più prezioso", con *Nuovi Committenti* la Fondazione Adriano Olivetti propone in Italia una modalità contemporanea di contestualizzazione del patri-

monio, comprendente sia la sua conservazione – come nel caso della cappella Anselmetti – che la sua invenzione.<sup>7</sup>

Francesca Comisso e Lisa Parola stanno seguendo per a.titolo una ulteriore mediazione in un contesto molto diverso: il valico del Piccolo San Bernardo tra la Francia e l'Italia. Alla sommità del passo si trova un ostello fondato da San Bernardo nell'Undicesimo secolo, oggi di proprietà italiana ma su territorio francese. Il progetto *Nuovi Committenti* per l'ostello è sostenuto dalla Fondation de France e dalla Fondazione Adriano Olivetti, ed è la prima mediazione franco-italiana. Mediatore francese è Xavier Duroux, direttore del centro d'arte Le Consortium di Digione, che ha curato già molte committenze in Francia. I committenti, ovvero l'Association du Petit Saint Bernard che ha recentemente reperito i fondi per il restauro del complesso, hanno chiesto un'opera che interpretasse in forme contemporanee la natura di luogo di accoglienza e di raccoglimento spirituale dell'ostello. I mediatori hanno individuato l'artista coreana Sooja Kim, la cui ricerca è caratterizzata da un'estrema economia di mezzi e rigore formale e da un approccio alla realtà meditativo e fisico al tempo stesso. Il suo progetto, approvato dalla committenza, si sviluppa sia all'interno sia all'esterno dell'edificio stabilendo, attraverso la programmazione di luci e la realizzazione di piccoli interventi sullo spazio, un legame profondo tra l'edificio, il paesaggio e le sue trasformazioni.

Altro progetto in corso in Italia è un belvedere da realizzare nella valle Roveto, situata tra il parco nazionale d'Abruzzo e i monti Simbruini. Committenti sono la Comunità Montana, che raccoglie i comuni della vallata, e gli abitanti di Canistro, il comu-

ne dove verrà realizzata l'opera. La Comunità Montana aveva da tempo in progetto la valorizzazione culturale e turistica del territorio attraverso la realizzazione di alcune opere di arte contemporanea nella vallata. *Nuovi Committenti* le ha offerto un metodo per realizzare opere che, oltre a essere segni nel paesaggio, avessero anche una funzione – punti di sosta, luoghi di osservazione del paesaggio, ambienti all'aperto, percorsi, belvedere –, radicando l'operazione nel tessuto sociale, naturale e storico della valle. Il sito della prima opera da realizzare è una radura situata lungo un sentiero che scende su un versante della vallata, collegando due contrade del paese. La radura si trova in un punto di snodo di antichi sentieri ed è per gli abitanti il luogo simbolico di ricongiungimento delle due contrade del paese travolte da un terremoto all'inizio del Novecento. Il mediatore, Luca Piccirillo per l'Atelier Ambulant d'Architecture, la sezione italiana di un gruppo internazionale che si occupa di autocostruzione e progettazione partecipata che lavora da tempo nella valle, ha collaborato con i cittadini e le associazioni di Canistro alla formulazione della domanda per l'opera: un punto di sosta e di osservazione dal quale visionare il panorama della valle e la sistemazione del sentiero che collega il sito al paese. L'artista individuato è Mario Airò, poiché sa evocare memorie, nar-

razioni e atmosfere che intensificano l'esperienza percettiva di chi abita le sue opere. La committenza della Comunità Montana della Valle Roveto sottolinea come la valorizzazione del patrimonio naturale e culturale di un territorio possa essere condotta attraverso pratiche di mediazione e partecipative e prendere forma in opere contemporanee altamente condivise.

Le committenze in corso in Italia mettono in luce come *Nuovi Committenti* sia immediatamente percepito e dunque accolto come uno strumento per elaborare gli ultimi cinquanta anni di storia italiana: lo sviluppo vorticoso, la trasformazione del territorio, la repentina e spiazzante decadenza, le profonde trasformazioni sociali e demografiche. Ma con *Nuovi Committenti* si elabora dal basso, attraverso azioni apparentemente piccole, come immaginare diversamente un posto che si conosce da sempre e fare in modo che l'immaginazione prenda una forma, magari inattesa. Il programma solleva questioni a nostro avviso cruciali: l'immaginarsi di una comunità, la creazione di una estetica del quotidiano che guardi lontano; l'uso del patrimonio al di là del tempo libero e del narcisismo collettivo del consumo culturale; la costruzione di un patrimonio dell'oggi, fondato su un dialogo pertinente, mai occasionale, e se necessario critico, tra contemporaneità e vissuto.

<sup>1</sup> François Hers, *Le Protocole*, Les Presses du Réel, Dijon 2002, p. 112.

<sup>2</sup> François Hers, *L'invention des Nouveaux Commanditaires*, [www.nouveauxcommanditaires.org](http://www.nouveauxcommanditaires.org).

<sup>3</sup> Ronald Weissman, *Taking Patronage Seriously: Mediterranean Values and Renaissance Society*, in *Patronage, Art and Society in Renaissance Italy*, a cura di F.W. Kent e P. Simonds, Clarendon Press, Oxford

1987, p. 25-45 (cit. p. 25).

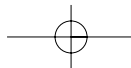
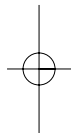
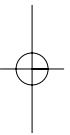
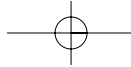
<sup>4</sup> François Hers, *L'invention* cit.

<sup>5</sup> Maggiori informazioni su queste opere si possono trovare in [www.nouveauxcommanditaires.org](http://www.nouveauxcommanditaires.org)

<sup>6</sup> Cfr. Elena del Drago, *Il sistema dell'arte con-*

*temporanea: il caso Torino* in *Creazione Contemporanea*, Luca Sossella editore, Roma 2004.

<sup>7</sup> Cfr. Salvatore Settis, *Patrimonio S.p.A.*, Einaudi, Torino 2002, p. 66.



Cronaca di una committenza.  
Una mediazione culturale a Mirafiori Nord

Tra gli strumenti più efficaci e visibili nelle strategie di promozione del patrimonio locale, l'arte si trova oggi inserita tra le politiche turistiche di un ampio numero di amministrazioni pubbliche. Chiamata in causa come protesi dell'architettura o del disegno urbano, è invitata a spostarsi dallo spazio chiuso dei musei e delle gallerie alla strada, alla piazza, al giardino, mantenendo intatta la sua grammatica. Nella "città-impresa",<sup>1</sup> all'arte è spesso delegata la "spettacolarizzazione" del contesto urbano – nella logica del grande evento – finalizzata alla formazione di una "clientela", più che di un'utenza.

Ma se la città diviene prodotto, cosa ci guadagna la comunità locale coinvolta in queste nuove forme della politica pubblica?

*Nuovi Committenti* si fa carico di questa domanda. Come? Invertendo l'ordine dei fattori che normano la committenza d'arte pubblica, ossia sostituendo a un processo verticale, imposto dall'alto, un processo orizzontale attivato dai cittadini. Il modello si appella in fondo a un'accezione antica di committenza, con la variante che il *nuovo committente* non è necessariamente detentore di economia, ma può divenirne motore.

*Nuovi Committenti* promuove l'ingresso dell'arte non tanto in un generico spazio pubblico, quanto piuttosto nei luoghi della vita quotidiana. Lo fa a partire da desideri "singolari" i cui esiti sono messi a disposizione della collettività. Alla rappresentazione di poteri forti, connessa alla committenza tradizionale, pubblica in particolare, di per sé astratta, si sostituisce così la rappresentazione,

*a. titolo*

molto concreta, di bisogni reali. Non è casuale che, nella maggioranza dei casi, i progetti realizzati abbiano anche un valore d'uso. Un altro aspetto rilevante del modello è che esso comporta l'assegnazione di specifiche responsabilità, portando a un ripensamento radicale degli attori, dei loro ruoli e delle loro competenze. I nuovi committenti non "partecipano" ma stabiliscono contenuti e vincoli di progetto. In quanto estensori della domanda, e non semplici fruitori deresponsabilizzati, sono tenuti a rispondere dell'opera alla comunità e ad assumere l'onere della sua salvaguardia. I mediatori culturali – professionisti attivi nell'ambito dell'arte contemporanea – nel seguire le fasi dell'intero processo sono chiamati a scegliere l'artista sulla base di una corretta interpretazione e gestione della domanda. Lo "stare nel mezzo" del mediatore – secondo un ruolo normalmente connesso alle professioni sociali – attenua e allo stesso tempo potenzia quello di curatore, tipico dell'arte contemporanea. L'artista, a sua volta, redige un progetto che non è solo *site-specific*. Risponde infatti sì a un luogo ma, soprattutto, al desiderio che i committenti hanno proiettato su di esso.

Posto in questi termini l'approccio dell'arte allo spazio abitato e vissuto dalla collettività è, per *Nuovi Committenti*, questione innanzitutto politica. Se a lungo le riflessioni sull'argomento sono state appannaggio di artisti politicamente impegnati e già attivi nel contesto sociale, *Nuovi Committenti* sposta i termini della questione proponendosi esso stesso come modello politico, al di là delle interpretazioni individuali. Si tratta infatti di un modello

strutturato per un intervento flessibile ma estremamente chiaro nei suoi presupposti: la concertazione, l'azione e la responsabilità di più attori, la valutazione circa la necessità e il senso di un'opera in un preciso contesto spaziale e sociale. Un modello che dichiara la sua natura di alternativa alla dissoluzione del ruolo dell'arte nella società contemporanea e, su di un piano più contestuale, a una consolidata tradizione di arte pubblica di prevalente committenza statale, tipica della Francia, dove è nato.

In Italia la produzione di modelli alternativi si misura di fatto con l'assenza di un modello egemone e di un'autentica tradizione in materia, soprattutto in ambito istituzionale.<sup>2</sup> Il che può essere uno svantaggio e una fortuna. A causa dell'assenza di significativi casi-studio, critici e storici si ritrovano quasi tutti ad appoggiarsi a esempi mutuati dalla bibliografia internazionale, e quasi sempre agli stessi (dal *Tilted Arc* di Richard Serra a New York alla *House* di Rachel Whiteread a Londra). Tuttavia l'attuale proliferazione di iniziative legate al territorio, caratterizzate da vincoli di *site-specificity* e di *partecipazione*, è sintomo di una sensibilità che si va diffondendo nel nostro paese, senza troppi e ingombranti esempi. La continuità di molte tra queste iniziative, benché a carattere temporaneo<sup>3</sup> ha infatti prodotto una certa abitudine a modalità operative che fino a non più di cinque anni fa si applicavano in occasione di episodi circoscritti, demandati più che altro all'azione dei singoli curatori e artisti.

Quando nel 2000 la Fondazione Adriano Olivetti ci propose di diventare mediatori culturali del programma *Nuovi Committenti*, ci stavamo da tempo interrogando su questi temi. Parallelamente a uno studio sulla situazione italiana, eravamo passate a curare una

serie di interventi nella nostra città – Torino – in zone ad alto livello di problematicità (il mercato di Porta Palazzo, un quartiere a edilizia pubblica).<sup>4</sup> Gli interlocutori non li avevamo trovati, come di solito, nelle istituzioni culturali, ma tra i responsabili delle politiche urbane. L'ingresso di *Nuovi Committenti* in Urban 2 – un programma comunitario di rigenerazione urbana promosso dall'Unione Europea – ci ha confermato quanto oggi l'arte, quando si propone di attivare processi, sia inclusa come valido strumento tra le politiche di ridisegno delle città. a.titolo è il primo gruppo di mediatori ad applicare il modello in un programma di questo tipo, e ciò apre una nuova prospettiva di sperimentazione delle sue potenzialità operative.

L'applicazione di *Nuovi Committenti* sul territorio italiano ci consente inoltre di riprendere una serie di riflessioni interrotte. Pensiamo, in particolare, a quelle maturate negli anni Settanta nell'ambito di un'intensa pratica di intervento nello spazio pubblico che trovò il suo principale fautore nello storico e critico Enrico Crispolti.<sup>5</sup> Stiamo parlando della stagione dell'arte “nel sociale”, sviluppatasi in risposta alla generalizzata domanda partecipativa e culturale propria di un periodo segnato dal consistente spostamento “a sinistra” dell'elettorato italiano.

“Lo spazio urbano – scrive Crispolti nel 1975 – si offre oggi più che mai come campo operativo. Lo spazio urbano non soltanto come area fisica collettiva, cioè come tessuto edilizio urbano quale nuovo spazio praticabile per l'operatore estetico, ma soprattutto in quanto spazio sociologico”.<sup>6</sup> In quello “spazio praticabile” si colloca l'arte, in quel campo che è politico, e nel quale “non è sufficiente dislocare una scultura (...) in una piazza, in una via, peggio in un



giardino pubblico, dislocarla accentrata oppure decentrata, nel centro storico o nel quartiere periferico, nella piazza maggiore o davanti alla fabbrica, o magari in borgata, per ottenere un reale rapporto dialettico, cioè non paternalisticamente unilaterale”.<sup>7</sup>

Un rapporto “dialettico” poteva crearsi soltanto con il riconoscimento della professionalità di coloro che allora venivano chiamati “operatori estetici” o “operatori culturali”.

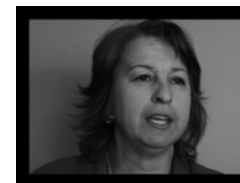
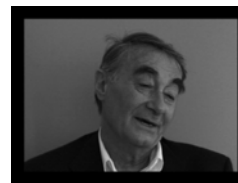
Significativamente Crispolti sosterrà nel 1977: “Perché la prospettiva aperta duri e si consolidi, occorre che alla conquista di una nuova utenza, quale quella che l’operatore incontra rispondendo alla domanda sociale di informazione e di partecipazione, corrisponda il salto qualitativo di una *nuova committenza*. Cioè che la base e le sue organizzazioni, le istituzioni e gli enti locali si configurino come *nuovi committenti*, nel senso esatto di una correttezza di rapporti economici che dia spazio e mezzi ai nuovi operatori (...). Il problema è politico, esattamente di politica culturale, dalle istituzioni maggiori agli enti locali, al momento cooperativo, all’associazionismo di base”. “Il problema della committenza pubblica – prosegue il testo – va rifondato sul metro di una *nuova committenza sociale*”.<sup>8</sup> Indispensabile a quel salto qualitativo che invece non avvenne, in buona parte proprio per ragioni di politica culturale. Una di esse fu il mancato dialogo con le istituzioni, nel prevalere di un “utilizzo demagogico della cultura”.<sup>9</sup> Oggi il lessico è cambiato, come sono cambiati il sistema artistico e culturale, oltre che politico, di riferimento, ma se sostituiamo alla parola operatore la parola mediatore, ci accorgiamo di quanto le analisi di Crispolti siano, dal nostro punto di vista, di estrema attualità.

#### *Intorno a un tavolo*

A Torino, in via Dina, da alcuni anni ci sono molte serrande abbassate e passano poche auto. Sono due dei molti segnali che a Mirafiori Nord, cuore dell’anima produttiva di Torino, rivelano il tramonto della monocultura industriale e, con esso, la crisi che dal quartiere si allarga alla città. I parcheggi, il lungo corso che costeggia la fabbrica, le strade e i cortili delle case popolari raccontano di un’area sospesa tra “ciò che non c’è più” e “ciò che non c’è ancora”.

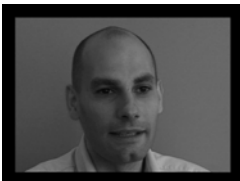
Via Dina è nel cuore di quella porzione di città che negli anni “duri” della Fiat i torinesi chiamavano “Borgo Cina”. C’è chi dice fosse nominata così per via delle case popolari gialle e chi perché lì ci vivevano i comunisti. È una via cardine nella topografia di Mirafiori Nord. Nato attorno alla grande fabbrica e in funzione ad essa, il quartiere vive oggi una condizione di transizione che, persa la tensione proiettiva della modernità, assume i caratteri dell’incertezza, della precarietà, dell’instabilità. Qui, la memoria del passato rurale che gli ha dato il nome convive con le tracce di una storia più recente che si manifesta per “assenza”.

Nel 1999, in via Dina, due serrande sono state alzate per fare spazio al Tavolo Sociale<sup>10</sup> di Mirafiori Nord, un’esperienza di collaborazione tra abitanti e tecnici. Istituito nell’ambito del Progetto Speciale Periferie (PSP), il Tavolo Sociale è un laboratorio di quartiere finaliz-



zato alla messa a punto di un disegno partecipato di rigenerazione del quartiere attraverso un approccio integrato che “promuove il coinvolgimento degli abitanti e delle organizzazioni del territorio”, stimolando “un ruolo attivo e propositivo dei soggetti sociali”.<sup>11</sup> È servito ad accogliere e a valorizzare non tanto le competenze tecniche, quanto l’esperienza “naturale” di chi vive o lavora nel quartiere.

Il *Tavolo Sociale* si è riunito ogni settimana per due anni, dando spazio a una pluralità di voci e di sguardi che hanno portato all’individuazione di problemi di ordine strutturale e sociale, oltre che alla messa in rilievo di vocazioni, desideri e aspettative. Quest’esperienza ha preceduto e in parte preparato la candidatura di Mirafiori Nord al programma Urban 2, che prevede lo stanziamento, nell’arco di sei anni, di 40.000.000 di euro per un’area di 2.000.000 di metri quadrati, abitati da 25.000 persone. Il finanziamento è destinato alla realizzazione di interventi che “facilitino il rilancio e lo sviluppo, la qualità della vita e dell’ambiente, la creazione di nuove opportunità per la popolazione locale”. Basato sulla pratica della partecipazione diretta dei cittadini alla progettazione e al ridisegno del territorio, Urban 2 a Torino è suddiviso in tre assi di intervento che prevedono: “il recupero fisico e la sostenibilità ambientale”; “la creazione di infrastrutture e conoscenze per lo sviluppo economico”; “l’inte-



grazione sociale, la lotta all’esclusione e la crescita culturale” anche attraverso la creazione di “occasioni di espressione culturale e artistica che rafforzino l’identità e il senso di appartenenza alla comunità”.<sup>12</sup> È in quest’ultimo settore che si sperimenta il programma d’arte pubblica *Nuovi Committenti*.

Per individuare i nuovi committenti abbiamo deciso di partire proprio dal Tavolo Sociale. La nostra scelta è stata dunque quella di innestarci in un processo di “cittadinanza attiva” già in atto. Per quasi un anno abbiamo partecipato agli incontri, in quella posizione di *ascolto* che l’antropologa Marianella Sclavi pone al centro di una metodologia di analisi e intervento nel territorio urbano.<sup>13</sup> Un ascolto che ha rilevato, assumendoli, i problemi e le attese di un’area per molti anni abbandonata in uno stato di “perifericità”, e che ha permesso di raccogliere le proposte dei cittadini in merito a possibili temi e luoghi di intervento artistico.

#### *Cosa si vede a Mirafiori / Cosa vede Mirafiori*

Svolgere un’attività di mediazione ha significato quindi, per noi, tentare di mescolare competenze di ascolto proprie del sociale agli strumenti pertinenti alla nostra disciplina.

Le nostre constatazioni, scaturite da una quotidiana osservazione del quartiere, ci hanno convinte delle opportunità forniteci dall’iniziale condizione di “estraneità”. La necessità di documentare lo status quo precedente a Urban – un momento tanto cruciale per la storia e la geografia del quartiere – con gli strumenti che ci sono familiari, andava per noi di pari passo con il desiderio di dare forma strutturata a un insieme di percezioni che la consuetudine con il luogo avrebbe ben presto reso meno palese.

Che cos'è oggi Mirafiori? Lo raccontano la cronaca dei quotidiani, la saggistica sociologica ed economica e, man mano che ci si avvicina, la voce degli abitanti, degli accompagnatori sociali, le stesse priorità del programma Urban 2. Oggi lo racconta anche la campagna fotografica, in parte pubblicata in questo volume, affidata a Paola Di Bello e realizzata con il contributo della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. Dal 1994 l'artista investiga, come principale campo d'indagine, il contesto urbano, con una capacità di cogliere quegli aspetti di uno spazio abitato che lo scrittore francese Georges Perec collocava nella sfera dell'*infraordinario*.<sup>14</sup>

Paola Di Bello ha lavorato a Mirafiori Nord nel 2002. Il suo progetto è una ricognizione ordinata in dodici categorie informate dalla "regola" dell'evidenza e individuate a seguito di una "passeggiata di quartiere". Due le prospettive che la caratterizzano, corrispondenti ad altrettante interrogazioni. *Cosa si vede a Mirafiori* documenta lo stato attuale del quartiere, o meglio gli effetti della convivenza tra interventi architettonici su grande scala (complessi edilizi, cantieri, assi viari, giardini, strutture sportive ecc.) e i luoghi "minori" disegnati e costruiti dagli abitanti (coperture dei balconi, sentieri spontanei, piccoli cantieri ecc.). *Cosa vede Mirafiori* ribalta il punto di vista, ponendolo all'interno delle case. L'artista ha fotografato dai balconi alcune porzioni di territorio. Ogni immagine è la somma di due esposizioni, una diurna e una notturna. I due scatti marcano quello che Di Bello chiama il "tempo della 'visita', quello che occorre per conoscere e sperimentare un luogo abitato".<sup>15</sup> In questo intervallo di tempo la realtà finisce con l'assumere aspetti quasi soprannaturali e magici.

Colpisce, in queste immagini, il loro essere qualcosa in più di un semplice documento, quanto piuttosto un autentico strumento di lettura. Ciò si verifica in particolar modo nel momento in cui vi si registra la singolare pregnanza di alcune evidenze. In molte di esse appare contraddetto lo stereotipo del quartiere-fabbrica, per esempio nella serie degli *Animali* o in quella dedicata ai *Sentieri spontanei*, che ha, tra l'altro, un importante antecedente nella ricerca, grafica e fotografica, di Ugo La Pietra sui "gradi di libertà" all'interno dell'ambiente urbano, svolta dalla fine degli anni Sessanta.<sup>16</sup> Ma, senza dubbio, la categoria più emblematica in questa direzione, è quella dedicata alle *Strade senza auto*, dominate dal vuoto, da un'assenza che riguarda proprio ciò per cui il quartiere è nato. Un vuoto "fisico" che non a caso Urban 2 ha trasformato in vincolo di progetto, predisponendo la conversione di parte dell'asse viario di Corso Tazzoli – adiacente allo stabilimento Fiat e ai suoi grandi parcheggi – in un parco lineare urbano.

Abbiamo avuto più occasioni di mostrare queste immagini durante il processo di mediazione, constatando quanto esse siano capaci, per usare parole dell'artista, di "mostrare una seconda possibilità della realtà"<sup>17</sup> a partire dai "luoghi comuni". L'uso della serie fotografica sviluppa un'attenzione creativa verso lo spazio della quotidianità e, in definitiva, si rivela come prodromo alle dinamiche progettuali connesse all'intera opera di mediazione.

Un altro strumento diretto alla valutazione della capacità proiettiva e progettuale dei cittadini sul proprio ambiente di vita, è stato messo a punto con il video *Committenti*.<sup>18</sup> Il video è la

testimonianza di trenta persone che vivono o lavorano a Mirafiori Nord. I volti che si alternano con le rispettive voci davanti all'obiettivo, corrispondono in parte ai gruppi di committenti attualmente attivi nell'ambito di Urban 2<sup>19</sup> ma comprendono anche abitanti che non hanno un ruolo diretto nel programma e che abbiamo considerato committenti potenziali. La committenza è in effetti un ruolo potenziale, la cui assunzione è legata alla consapevolezza delle condizioni che contraddistinguono un preciso territorio di vita, nonché al desiderio di modificarlo e di migliorarlo. Il *concept* del video traduce questi fattori in due domande che toccano il rapporto con il passato e con il futuro e che ne facilitano il racconto. Abbiamo lavorato sul confine tra fantasia e testimonianza, scegliendo la forma dell'interrogativo, puntuale quanto interpretabile, piuttosto che la formula dell'intervista.

*Cosa non c'è più qui?* e *Cosa non c'è ancora qui?* sono le domande poste ai cittadini per ricevere racconti, elenchi, descrizioni di luoghi reali o immaginati, per tracciare una mappa emotiva e soprattutto auto-proiettiva del quartiere. I due interrogativi sono tratti dalle riflessioni che il sociologo Aldo Bonomi compie in apertura del suo saggio *Il trionfo della moltitudine*, dedicato all'analisi della società attuale anche alla luce del suo difficile rapporto con il "non più" e con il "non ancora", mediati dalla cristallizzazione di un "eterno presente".<sup>20</sup> Nel campo di questa tensione, compresa tra la conservazione della memoria e la prefigurazione di un abitato, abbiamo atteso e raccolto risposte che informano sulla possibilità di costruire nel presente. Abbiamo scelto di non mostrare il luogo al quale domande e risposte sono

dedicate. Abbiamo deciso cioè di dare risalto ai volti, di fronte a sfondi colorati, in modo tale che fossero le espressioni e soprattutto le voci narranti a dare corpo, a ridosso di uno spazio astratto, alle forme di una geografia al contempo reale e fantastica, che alterna toponimi a vie trasformate in fiumi, a prati in piazze. Una geografia linguistica che, anche a seconda delle età dei narranti, si dipana – specie per quanto riguarda il futuro – a partire da un "manca" o da un "vorrei", ovvero da un'assenza destinata a rimanere tale o, al contrario, dalla fiducia di un poter aggiungere. Ed è proprio l'assenza un altro possibile filo rosso nella lettura di *Committenti*. Assenza che risalta come macroscopica rimozione quando riguarda la Fiat, citata una sola volta nell'intervento che apre il video, nell'ambito di una breve excursus storico. Il grande stabilimento, porzione rilevante del territorio e della storia di questo quartiere, scompare nei racconti, sostituito piuttosto dalla memoria remota del luogo, del suo trascorso agricolo fatto di cascine, prati, campi, rogge e animali al pascolo. È a quella condizione che gli abitanti – anche alcuni dei più giovani – fanno riferimento circa il passato, quasi a voler ristabilire un atto di nascita e di fondazione antecedenti all'insediamento industriale. Un dato significativo se si pensa al ruolo che la Fiat Mirafiori ha avuto nell'edificazione di un nucleo urbano cresciuto intorno allo stabilimento e a esso vocato tanto da essere definito quartiere-fabbrica.

Non avendo il video *Committenti* l'intenzione e i caratteri di un'indagine statistica, il rilievo ha qui il valore di un'evidenza problematica, riscontrata anche negli scatti di Paola Di Bello. Il quartiere vuoto di automobili, per esempio, diventa immagine

emblematica del rapporto irrisolto, e dunque oggi più che mai aperto, con la sua memoria storica.

*La domanda dei committenti: un luogo per la Storia e le storie*

La centralità della memoria, come contraddizione aperta nell'identità del quartiere, è rispecchiata nella prima committenza avviata a Mirafiori Nord. Attraverso il Tavolo Sociale siamo entrate in contatto con una serie di progetti didattici di studio e ricostruzione della storia del luogo. Da via Dina siamo arrivate alle scuole elementari e d'infanzia del complesso "Franca Mazzarello". Soprattutto, abbiamo iniziato a lavorare con un gruppo di insegnanti, responsabili di un articolato percorso formativo fondato sull'intreccio tra micro e macro storia.

La raccolta di fotografie, testimonianze, interviste agli anziani e ai nonni, la lettura e l'interpretazione di documenti d'archivio, le brevi passeggiate di quartiere nelle quali i bambini hanno abbracciato, misurandolo, il più vecchio albero, o studiato i nomi delle vie, sono alcuni degli strumenti "minori" impiegati in questo progetto per osservare, ascoltare e vivere il territorio come una trama di racconti in parte scritti e in parte ancora da scrivere.<sup>21</sup> Un progetto che tende alla "riattualizzazione" della Storia ed evidenzia la consapevolezza di una memoria intesa non solo come patrimonio da tutelare, ma come spazio di sperimentazione del presente. Il percorso formativo ha come scopo programmatico quello di "radicare atteggiamenti e abilità per costruire il cittadino futuro, promuovendo i rapporti intergenerazionali e la scoperta di un nuovo impegno sul territorio".<sup>22</sup>

La richiesta degli insegnanti era quella di un luogo dove con-

servare i dati raccolti, sperimentare nuovi percorsi e linguaggi didattici e comunicare all'esterno il lavoro svolto.

Per scegliere quel luogo abbiamo coinvolto un altro percorso didattico attivo nel quartiere e, con esso, anche una diversa forma di cura e tutela della memoria. Abbiamo deciso di raccogliere quell'invito all'attenzione che, da anni, la Scuola Media "Amedeo Modigliani" mette in pratica attraverso il programma *Adotta un monumento*, promosso dalla Città di Torino. Oggetto di quell'attenzione è la Cappella Anselmetti. Nel quartiere-fabbrica dominato dalla diffusa presenza di edilizia popolare, questa piccola chiesa settecentesca ha assunto lo statuto di monumento. Chiusa al pubblico per ragioni di degrado, di proprietà privata ma collocata su un terreno espropriato dove è stato costruito il complesso scolastico "Franca Mazzarello", è l'unica traccia sopravvissuta di una cascina demolita negli anni Settanta e costituisce l'unico documento di antico pregio architettonico del quartiere. Dopo alcuni incontri con gli insegnanti e con i responsabili dell'ufficio Urban – che hanno incluso il sito tra gli interventi del Piano strategico – abbiamo effettuato una prima visita nel marzo 2002.

Prima di allora la cappella di via Gaidano ci appariva come uno scenario: un contrappunto aulico all'architettura pericolante della Cascina Roccafranca e all'orto-giardino che stanno dall'altra parte della strada, dietro l'insegna luminosa di un distributore di benzina. È accaduto sempre che durante i sopralluoghi i passanti si fermassero a raccontarci i loro ricordi. Lo scenario si trasformava così in un luogo.

Il nostro tentativo è stato dunque quello di coniugare i due progetti. La loro potenziale complementarietà va infatti di pari passo

con un differente approccio al tema della memoria storica che riflette quel rapporto irrisolto e aperto cui si è fatto cenno. Da un lato vi è il lavoro in progress di una memoria da ricostruire, fatta di Storia e storie, di piazze che furono campi e di corsi che sono stati terreno di lotte operaie. Di un insieme di documenti e di voci quindi, cui manca un luogo d'ascolto. Dall'altro lato la memoria appare fissata, quasi cristallizzata in un luogo che, perse le sue funzioni originarie, viene ripensato come monumento, il cui potenziale discorsivo si fonda su un valore condiviso.

L'interesse degli abitanti e la richiesta dei committenti ci hanno convinte che questo luogo non dovesse tradursi in un memoriale, ma piuttosto farne "risuonare" la memoria per crearne una nuova. La riapertura avrebbe dovuto quindi coincidere con l'avvio di un'attività capace di condensare una pluralità di significati e di esperienze.

La committenza ha preso forma da questi presupposti: il restauro della Cappella, la sua riapertura, e la destinazione di alcuni suoi spazi a laboratorio di "Storia e storie" del quartiere per i bambini e ragazzi delle scuole locali e cittadine.<sup>23</sup> Questo indirizzo è il risultato dal dialogo e dalla negoziazione con tutti gli attori coinvolti, che ha toccato la questione religiosa ma anche il concetto di "inviolabilità" del patrimonio, fortemente radicato in Italia. In questo caso si tratta di un patrimonio privato e tutelato dalla Soprintendenza alle Belle Arti, ma anche collettivo, frutto di un legame sociale che esso contribuisce a rinnovare. Alla definizione della committenza ha inoltre concorso la vicinanza della Cappella alle scuole elementari e alla Cascina Roccafranca, destinata da Urban ad accogliere, tra l'altro, l'ar-

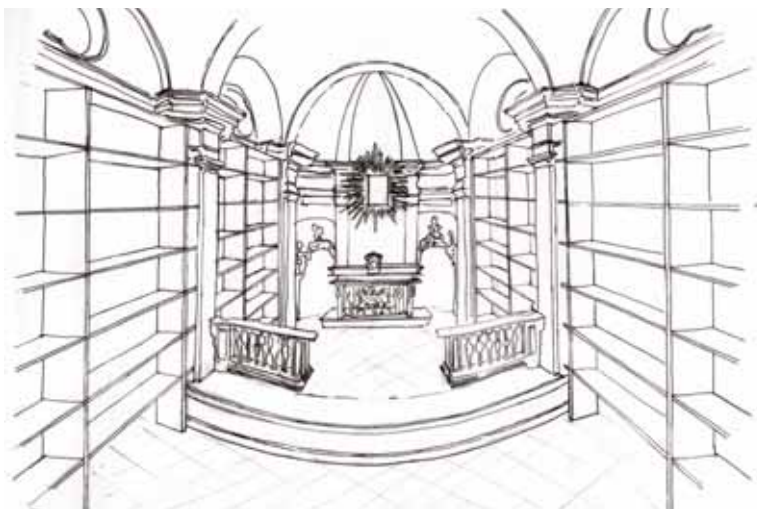
chivio di documenti sulla memoria del quartiere curato da un'associazione di ricercatori di storia locale.<sup>24</sup> Questa prossimità consentirà di creare un rapporto tra "laboratorio" e "centro studi", tra didattica e metodologia scientifica.

La stesura definitiva della committenza è avvenuta nella primavera del 2003.

#### *Le Stanze di Massimo Bartolini*

Massimo Bartolini è l'artista a cui abbiamo affidato l'ideazione di questo progetto. Molto del suo lavoro prende corpo nella costruzione di ambienti che richiedono e coinvolgono la presenza fisica e al tempo stesso mentale di chi vi accede. La tensione tra immanenza e trascendenza, tra luoghi e concetti che lo contraddistinguono, è un presupposto essenziale per il ridisegno di uno spazio che da questa tensione intende prendere forma.

Se per Bartolini l'atto concettuale del costruire è centrale, lo è altrettanto l'attenzione a "ciò che sta alla base". Sia che si pensi alle "stanze", in cui l'artista rialza il pavimento o lo fa oscillare al passaggio, affermando il ruolo imprescindibile del "supporto", la sua adattabilità e il suo essere flessibile agli usi, così come alle "costellazioni" di corpi sul terreno della serie di performance e fotografie *Aiuole* (1995-2000). Lo sviluppo rizomatico di quegli insiemi di corpi umani, connessi l'uno all'altro per tangenza di mani e piedi, con il viso rivolto al terreno, è la visualizzazione di un pensiero politico che fa dell'addizione di individui un sistema aperto di relazioni, dando forma a un'idea plurale di comunità. Si pensi ancora a *A cup of tea* (2000), la stanza con "doppio interno" costituita da un primo piano "concreto", costruttivo, una



Massimo Bartolini, *Progetto per la cappella Anselmetti*, Torino 2003

sorta di studio da geometra – con un tavolo da disegno, una sedia, una biblioteca – e un secondo piano “ideale”, una stanza bianca accessibile da un buco nel soffitto, che avvolge lo sguardo in un chiarore assoluto e sconfinato.

Il progetto ideato da Bartolini per la Cappella Anselmetti, dopo gli incontri con i committenti, può essere letto attraverso il concetto di “fondamento”. Prevede un intervento nella cappella e nei due piani attigui destinati a laboratorio didattico. Nell’articolazione dei due differenti spazi, uno aulico e l’altro di lavoro, l’artista ha ipotizzato un percorso di graduale passaggio

dalla riflessione all’elaborazione. Ha disegnato, come segno distintivo dell’intero progetto, una serie di scaffali che, nella cappella, accompagnano pieghe, spigoli e volute della superficie muraria, proseguendo poi, negli spazi adiacenti del laboratorio, con la funzione pratica di custodire i documenti e ordinare i materiali didattici. Gli scaffali si sviluppano in ideale continuità dal piano terra a quello superiore, di cui forniscono, percettivamente e metaforicamente, il sostegno. Nella prima stanza destinata a laboratorio, il pavimento è una sorta di proiezione degli scaffali. Un sistema di moduli regolari di vetro, concepiti come altrettanti contenitori. Come a dire che ciò che ci sostiene è quanto abbiamo raccolto, conosciuto, conservato. Nell’attrezzare gli spazi di lavoro Bartolini ha inoltre disegnato un arredo trasformabile in relazione alle esigenze didattiche: tavoli e sedute che possono prendere forma in una piccola platea, ripiani che diventano lavagne, schermi o anche un piccolo palcoscenico.

Al “pieno” del laboratorio fa da contrappunto il “vuoto” della cappella. Uno spazio ripensato per gli abitanti nella coscienza della sua originaria funzione, di cui mantiene il carattere di raccoglimento, meditazione e riflessione.

Da una parte ci sono le parole, le immagini, i racconti di una memoria che fa tutt’uno con l’architettura, dall’altra c’è il silenzio dell’ascolto. Se gli scaffali declinano l’atto dell’erigere, il pavimento ne costituisce il “fondamento”.

#### *Mettersi in mezzo*

Abbiamo descritto fino a qui le fasi di un processo non concluso che si arresta in questo testo sull’apertura di un “cantiere”.

Abbiamo cercato cioè di raccontare tutto ciò che è stato necessario prima della effettiva messa in opera di una committenza: il lavoro sulle domande, il sistema delle relazioni, la ricerca di un certo modo di guardare luoghi e di ascoltare persone, le pertinenze disciplinari, la conoscenza di strumenti a disposizione e l'invenzione di nuovi. Un complesso di *pratiche* che ha dato la forma a quel "cantiere" relazionale e negoziale che sta alla base del futuro cantiere operativo. Un cantiere predisposto, in definitiva, anche attraverso un lavoro di compenetrazione tra due modelli operativi – *Nuovi Committenti* e *Urban 2* – affini nelle filosofie ma ben distinti per vocazione e quadro d'intervento. Proprio nell'intersecarsi dei due modi comincia a intravedersi – a nostro parere – una possibile messa in atto di quella "nuova committenza sociale" auspicata da Enrico Crispolti.

Già a partire dal caso della Cappella Anselmetti, è infatti attiva e funzionante una doppia committenza data dall'unione di una committenza pubblica ed economica con una committenza di progetto. La sinergia tra le due, dà spazio a quella dialettica di rapporti tra istituzione e "base" che Crispolti, trent'anni fa, auspicava iscritti in una "correttezza" ancor oggi pienamente sottoscrivibile.

È in questa cornice che abbiamo appreso i ruoli della mediazione, riconoscendone in definitiva una caratteristica generale peculiare, ovvero quella medietà che corrisponde qui a uno stare *in mezzo*, piuttosto che *nel mezzo*. L'esercizio non distaccato che fa della modulazione, riccamente estesa, delle distanze e delle prossimità, il tema del proprio agire e riflettere. Esercitare la mediazione ha significato la messa a punto di un'officina di concetti i cui attrezzi sono costituiti anche da

punti critici, da contraddizioni e da alcuni dei suoi più problematici sinonimi: conciliare per esempio, comporre, per esempio. Accompagnare, assistere. In un quartiere urbano postindustriale sulla via di una non semplice trasformazione, non è sempre agevole trovare ragioni ed equilibri a ridosso di questa tipologia di azioni. Fare il mediatore ha per noi significato, sin qui, individuare una committenza, sollecitare l'enunciazione della sua domanda valorizzando un desiderio come motore di un progetto realizzabile. In qualità di mediatori, abbiamo soprattutto cercato di attivare quella "politica delle domande" che Aldo Bonomi auspica con fermezza in sostituzione a quella delle "offerte", scoprendo tuttavia che, nello spazio pubblico, il domandare è una pratica disattivata specie se è chiamata a misurarsi con il costruire. La costruzione riguarda un'opera, un sito e una funzione ma anche un'esperienza capace di saldare o rinsaldare i legami di un gruppo di persone, insegnanti o studenti o abitanti, in definitiva cittadini. La potenzialità del metodo sta nella formazione di una "comunità di senso" portatrice di una "nuova tensione alla denominazione degli spazi come ambiti di vita e di relazione" ben diversa – come osserva ancora Bonomi – da una semplice "comunità perimetrata".<sup>25</sup>

Siamo coscienti che si tratti di microluoghi, di piccoli gruppi e di esperienze limitate a una temporalità breve. Ci interessa la continuità che può scaturire da questo tipo di esperienze, la narrazione e la trasmissione del loro modo e della loro funzione all'interno della collettività. Ci interessano gli effetti di un modello come *Nuovi Committenti* nei processi che, facendo leva sull'esercizio cosciente delle responsabilità, possono essere in grado di aprire



prospettive nuove rispetto alle pratiche della partecipazione.

“Se abitare – scrive infatti Alberto Magnaghi nel suo saggio *Il progetto locale* – è anche produrre la qualità del proprio ambiente

insediativo attraverso la produzione di valori territoriali, la partecipazione si sviluppa in questo *atto produttivo* e non solo nei problemi separati del risiedere”.<sup>26</sup>

<sup>1</sup> Ne *La città perduta* (Dedalo, Bari 2000) Agostino Petrillo illustra una tendenza comune a molte amministrazioni locali: il marketing urbano. Inserite negli equilibri economici internazionali, le grandi metropoli americane, e in tempi più recenti anche molte aree urbane europee, “tendono a rapportarsi tra loro come imprese private in concorrenza: tanto che la storia della città degli ultimi di anni è leggibile come una storia di città che vincono e città che perdono” (p. 98). Quella che si sta vivendo in questi anni è una sorta di privatizzazione dello spazio pubblico; una tendenza della “città-impresa” è promuovere il territorio come vero e proprio prodotto nel quale, in particolare l’ambito culturale e turistico sempre più spesso si confondono trasformandosi in motori economici importanti per la sopravvivenza di una città.

<sup>2</sup> Per trovare in Italia gli estremi di una cultura diffusa in materia (e non ancora sussunta nella categoria, generica e fuorviante, dell’arte pubblica, di matrice anglosassone), bisogna tornare agli anni Venti e Trenta in cui la “Ricostruzione futurista dell’universo” si concretizzava nelle ambientazioni e nella “plastica murale” come nuova frontiera del rapporto tra pittura, scultura e nuova architettura, o agli innumerevoli episodi di “sintesi delle arti” degli anni Cinquanta in seno al MAC e allo Spazialismo, ma anche ad opera di artisti “minori”.

<sup>3</sup> Si pensi, in particolare, al caso di *Arte all’Arte* promosso dall’Associazione Arte Continua di San Gimignano (Siena) o di *Tuscia Electa*, sempre in Toscana.

<sup>4</sup> A una serie di interventi nello spazio pubblico a titolo ha dedicato il libro *Zebra Crossing. Esplorazioni artistiche nel territorio urbano*

(a.titolo di edizione, Torino 1998). Gli interventi cui si fa riferimento sono: *Art. 2* di Adriana Torregrossa, dedicato alla messa in pubblico della fine del Ramadan musulmano e realizzato nella piazza del mercato di Porta Palazzo a Torino nel gennaio 1999, *Passati di qui*, 2000 e *Per filo e per segno*, 2001, di Annamaria Ferrero e Massimo Di Nonno, realizzati nel quartiere ATC di via Sospello 163, Torino, curati da a.titolo, con la mediazione di Lisa Parola, in collaborazione con l’équipe di accompagnamento sociale e il Progetto Speciale Periferie.

<sup>5</sup> Enrico Crispolti sviluppò questi temi sia da un punto di vista storico e critico, che come ideatore di operazioni sul territorio e progetti espositivi, da *Volterra 73* alla mostra *Ambiente come Sociale* alla Biennale di Venezia del 1976.

<sup>6</sup> E. Crispolti, *Un intervento all’Università popolare a Napoli (12 aprile 1975)*, in Id., *Arti visive*

e *partecipazione sociale. Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, De Donato, Bari 1977, p. 99.

<sup>7</sup> Id., *Intervento al Festival de l’Unità di Milano (1975)*, ivi, p. 123.

<sup>8</sup> Id., *Per una alternativa di cooperazione culturale (come premessa ad un itinerario)*, ivi, pp. 26, 27. Il corsivo è nostro.

<sup>9</sup> Sull’argomento il capitolo *Per una cooperazione culturale territoriale (intervento al convegno di Suzzara: 24 gennaio 1976)*, in Id., *op. cit.*, pp. 250-274.

<sup>10</sup> Il Tavolo Sociale è un organismo composto da urbanisti, rappresentanti delle associazioni, parrocchie, cooperative, volontariato, operatori della circoscrizione di quartiere, servizi socio-assistenziali, scuole e tecnici del Comune. Istituito dall’Assessorato al decentramento e all’integrazione urbana del Comune di Torino nell’ambito del PSP, Progetto Speciale

Periferie (oggi Progetto Periferie), è stato attivo fino a 2001, ed è attualmente confluito nel *Forum per lo sviluppo*.

<sup>11</sup> Cfr. *Che cos'è il Progetto Periferie*, [www.comune.torino.it/periferie](http://www.comune.torino.it/periferie), s.d., ultima consultazione 22 ottobre 2003; *Il portale di Mirafiori Nord a Torino*, [www.quartieri.torino.it/mirafiorinord](http://www.quartieri.torino.it/mirafiorinord), s.d., ultima consultazione 22 ottobre 2003.

<sup>12</sup> In *Urban 2. Programma di Iniziativa Comunitaria Urban 2 (2000-2006)*. *Mirafiori Nord*, Civico Centro Stampa, Torino, novembre 2002, p. 16.

<sup>13</sup> Marianella Scalvi insegna Etnografia urbana, Arte di ascoltare e Gestione creativa dei conflitti al Politecnico di Milano. Collabora da anni a progetti di risanamento di quartieri in crisi. Tra le "Sette regole dell'arte di ascoltare", Scavi pone l'accento sul tempo, l'umorismo, il cambiamento del punto di vista e il valore conoscitivo delle emozioni. Si veda M. Scavi, *Avventure urbane. Progettare la città con gli abitanti*, con testi di I. Romano, S. Guercio, A. Pillon, M. Robiglio, I. Toussaint, Eléuthera, Milano 2002, in particolare le pp. 197-202.

<sup>14</sup> G. Perec, *L'infra-ordinario*, 1989, Bollati Boringhieri, Torino 1994.

<sup>15</sup> L. Perlo, *Paola Di Bello*, in "Titolo", n. 37, inverno 2001-2002, pp. 30-31.

<sup>16</sup> Tra le ricerche sugli "strumenti di riappropriazione e uso della struttura urbana", svolta dall'artista e designer Ugo La Pietra tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta, una vertice sulla registrazione dei gradi di libertà "che ancora esistono all'interno del sistema urbano". Gli "itinerari preferenziali" – quelli che Di Bello qualifica sotto la categoria *Sentieri spontanei* – sono tra gli oggetti di quest'indagine, svolta mediante fotografie e disegni, e costituiscono per La Pietra la "rottura di una maglia preconstituita e imposta, attraverso itinerari liberamente scelti, secondo necessità e intenzionalità liberate dai percorsi convenzionali, codificati e programmati dai 'funzionari' del traffico (urbanisti)". Si veda U. La Pietra, *La riappropriazione dell'ambiente. Interventi e analisi 1967-1976*, Milano, 1976.

<sup>17</sup> L. Perlo, *Paola Di Bello* cit., p. 31.

<sup>18</sup> Il video è stato realizzato da a.titolo in collaborazione con la casa di produzione Zenit arti audiovisive di Torino, per la regia di Davide Tosco di 2C2S, e prodotto con il sostegno della

Fondazione Pistoletto Cittadellarte di Biella. È stato presentato nella mostra *Arte pubblica: lo spazio delle relazioni* curata da Anna Detheridge presso la Fondazione, da giugno a novembre 2003.

<sup>19</sup> Nel video sono stati coinvolti i committenti della Cappella Anselmetti e quelli per la realizzazione di uno spazio d'incontro all'interno del Parco che risulterà dalla riduzione dell'area di transito viario di Corso Tazzoli. Questa seconda committenza è formata da un gruppo di studenti del Liceo Scientifico "Ettore Majorana" e del Liceo Artistico "Renato Cottini".

<sup>20</sup> A. Bonomi, *Il Trionfo della moltitudine. Forme e conflitti della società che viene*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, in particolare le pp. 17-25.

<sup>21</sup> Una tappa del progetto ha avuto esito nella pubblicazione del libro *Ad ogni angolo una storia*, realizzato con il contributo di Urban 2. Il volume raccoglie storie scritte da bambini e insegnanti delle scuole elementari e dell'infanzia del Circolo "Franca Mazzarello", a conclusione di un ciclo di lavoro svolto nell'anno scolastico 2002-2003.

<sup>22</sup> Estratto dal progetto per un percorso di ricer-

ca storica sul quartiere *La storia e la memoria*, redatto dalle scuole del circolo "Franca Mazzarello" per l'anno scolastico 2000-2001.

<sup>23</sup> La denominazione del laboratorio e i termini della committenza sono annunciati da Mariavittoria Frigero, insegnante della scuola elementare e tra i committenti del progetto, nell'articolo *Adottata da varie scuole del quartiere. La chiesetta di v. Gaidano ha una nuova storia*, pubblicato in "Q12", giornale dei Comitati Spontanei di quartiere Mirafiori Nord-Ovest, Città Giardino e Santa Rita, 12, 5, Torino, maggio 2003, p. 6.

<sup>24</sup> Il primo esito del lavoro di ricerca dell'associazione A.QU.ME., composta da Anna Borgi, Valeria Calabrese, Giuliana Cupi, Leonardo Gambino, Antonella Garrone, Diego Robotti, Fabrizio Varvaro e Laura Zanlungo, è la pubblicazione *C'era una volta Mirafiori. Viaggio negli archivi di Mirafiori Nord*, CS Riproduzione & Stampa, Torino 2002. La redazione del volume è stata promossa dall'associazione L & M-i Luoghi e la Memoria.

<sup>25</sup> A. Bonomi, *Il Trionfo* cit., p. 97.

<sup>26</sup> A. Magnaghi, *Il progetto locale*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 97.

## Arte e cittadinanza nei programmi di ridisegno urbano

Anna Prat (1969) è urbanista e si occupa di programmi urbani e fattibilità delle trasformazioni territoriali e urbane. Laureata in architettura a Torino, ha lavorato per due studi professionali di Londra (Dalia & Nathaniel Lichfield Associates et Ove Arup & partners) e ha studiato alla London School of Economics. A Roma ha lavorato con la società Ecosfera. Attualmente è free-lance e risiede a Torino, seguendo alcuni programmi europei e studi di fattibilità. Nell'ambito di Urban è stata la responsabile per Ecosfera della preparazione della candidatura e, in seguito, dei documenti di progetto e del programma dei lavori. Con l'architetto Sergio Guercio ha sviluppato la fattibilità degli interventi sugli spazi pubblici, mentre con gli architetti Massimo Crotti e Antonio De Rossi ha collaborato alla progettazione preliminare della Cascina Roccafranca.

*A.TITOLO In qualità di progettista, puoi illustrarci quali sono state le principali linee che hanno guidato la stesura del progetto con il quale Torino ha presentato la propria candidatura per il programma Urban 2 a Mirafiori Nord?*

ANNA PRAT Urban 2 Mirafiori Nord si inserisce nel percorso di lavoro del Progetto Speciale Periferie (PSP) del Comune di Torino, che mira complessivamente alla riqualificazione delle periferie e delle aree degradate ed è attivo dal 1997. Non è quindi un episodio estemporaneo per l'amministrazione cittadina, anche se ha caratteri propri e diversi rispetto ad altre attività del Comune. Il programma per il quartiere Mirafiori Nord contiene elementi del

## *Intervista di a.titolo ad Anna Prat*

lavoro del PSP già promosso nell'area (in particolare attraverso il Tavolo sociale) ma anche elementi della filosofia d'intervento del PSP in generale. Quest'origine ha determinato un forte approccio partecipativo, di coprogettazione con gli abitanti e con le realtà economiche e sociali locali. Il programma si fonda anche su quello che si potrebbe definire un approccio "modesto", non nel senso di "debole", ma nel senso utilizzato da Crozier,<sup>1</sup> che cerca cioè di favorire la trasformazione delle regolazioni profonde dei sistemi umani, attribuendo priorità alle risorse reali ed esistenti. Un pragmatismo venato da un nascosto idealismo. Direi molto "torinese".

La progettazione iniziale di Urban Mirafiori è stata fatta in due, tre mesi in tutto, nell'estate del 1999. Poteva sembrare una "missione impossibile" e fu infatti un lavoro massacrante, con tristi domeniche di agosto passate a lavorare in una città vuota e afosa. Ho anche dei ricordi molto belli perché tutti si mobilitarono e parteciparono con grande entusiasmo, prima e dopo la presentazione della candidatura. In questo caso si trattava di pragmatismo unito all'idealismo. Tutti desideravano contribuire per dare vita a un programma di qualità, innovativo, di respiro europeo. Il momento e la scelta del quartiere – un'area così simbolica per la città – si rivelarono giusti. Da questo entusiasmo e da quest'ambizione emersero, quasi miracolosamente dati i tempi stretti, delle linee-guida che diedero l'ossatura e la direzione al lavoro. Come consulente posso dire che non capita spesso di avere a che fare con interlocutori e committenti così motivati, al tempo stesso appassionati e lucidi.

La linea-guida principale del nostro lavoro fu di coinvolgere tutti. In così poco tempo si doveva definire un programma d'azione condiviso. Gli interventi per la rigenerazione del quartiere non potevano essere calati dall'alto ma dovevano scaturire dal basso. Questa filosofia è connaturata al PSP, quindi forse, sotto quest'aspetto, non c'erano novità sostanziali tranne che quella volta si decise di coinvolgere davvero tutti, non solo gli attori a livello locale (cittadini, associazioni, scuole, Asl, parrocchie, organizzazioni sociali e culturali ecc.) ma anche a livello cittadino (gli assessorati competenti, il Forum del Terzo Settore e le organizzazioni del mondo delle cooperazione e del commercio, il Politecnico, l'Unione Industriale, le organizzazioni culturali, sportive e religiose della città). Si fecero moltissime riunioni, ampie e animate. Ci fu anche un tentativo di coinvolgere le aziende della zona, ma con scarsi risultati. Ci fu, in misura ancora maggiore, un grande sforzo per integrare nel programma l'operazione di recupero del Carcere minorile Ferrante Aporti, una grande occasione di recupero urbano e sociale per la città. Si coinvolse la Regione, che è diventato un sostenitore finanziario – e non solo – fondamentale.

Forse, a ripensarci oggi, un'altra linea-guida – implicita – è stata quella di non voler lasciare troppo spazio a una successiva programmazione in fase di attuazione. Il programma emerso, anche oltre la fase di candidatura, conteneva infatti già in sé non tanto e non solo delle *policy*, ma l'impalcatura per molte azioni, i cui caratteri e soggetti attuatori erano già stati in gran parte individuati. Credo che la conseguenza dell'approccio progettuale fortemente partecipativo e pragmatico, gestito in tempi brevi, sia stata la creazione di un programma che potesse effica-

cemente accogliere le azioni piccole e grandi di tutti, cercando di non perdere un senso e una cornice complessiva. Forse la mancata concentrazione verso pochi grandi obiettivi, anche di maggiore impatto, o, in altre parole, la diluizione o la frammentazione sul nascere di alcuni indirizzi più forti del progetto, è stato un prezzo da pagare per garantire la più ampia, rapida e operativa partecipazione di tutti.

Dopo, per fortuna, si è avuto anche il tempo per rielaborare alcune impostazioni iniziali. Continuo a pensare però che di alcune idee, con forti connotazioni operative, ci si sia un po' "innamorati" nelle primissime fasi: penso alla trasformazione della Cascina Roccafranca nella Casa del Quotidiano, all'idea stessa della Casa del Quotidiano, al Progetto Cortili, al recupero di corso Tazzoli – così emblematico perché adiacente allo stabilimento Mirafiori –, ai progetti delle scuole, al Progetto Atelier, e naturalmente anche a *Nuovi Committenti*.<sup>2</sup>

*Quali sono, a tuo avviso, le specificità del progetto torinese rispetto al modello generale Urban?*

Urban è un modello in un certo senso "laico". Non dice "come si deve intervenire" per rigenerare le città e i quartieri europei in crisi. Non indica dei processi più efficaci su cui fare leva (ad esempio la promozione di nuovi settori economici, dell'ambiente, un certo modo d'intervenire da un punto di vista dell'architettura urbana ecc.). Sarebbe troppo ambizioso e inefficace. Offre un "metodo", che è forse, come nel caso di tante politiche europee, una media di tanti modelli di varie nazioni. Il discorso sui programmi urbani in Europa è molto ampio perché ogni nazione ha

avuto un proprio percorso e ha affrontato temi diversi (schematizzando: in Italia una maggiore concentrazione sull'edilizia e le infrastrutture, in Francia sulla cooperazione tra servizi sociali, in Gran Bretagna sulla partnership pubblico-privato).

Urban si fonda sulla nuova concezione dei programmi urbani di tipo "integrato": non considera che la riqualificazione urbana possa essere innescata solo dal recupero architettonico degli edifici, ma anche dalle persone, le loro relazioni – il "capitale umano" – l'economia locale, i servizi, ecc. Urban non è stato infatti concepito per occuparsi delle case degli abitanti e anche poco delle grandi infrastrutture urbane. Analogamente si occupa poco dei servizi socio-assistenziali e sanitari di base, che l'Europa ritiene debbano essere forniti dalle amministrazioni pubbliche nazionali. Si occupa invece di promuovere un cambiamento concentrato sul "mettere in relazione" molti elementi locali, forse meno strutturali.

Credo che l'intuizione forte che sta dietro a Urban a Torino vada attribuita a due persone che si sono dedicate intensamente al programma nelle sue fasi iniziali, ossia all'allora Assessore al Decentramento e Integrazione urbana della Città di Torino (con delega alle periferie) Eleonora Artesio e a Duccio Scatolero del Gruppo Abele. Dalle loro riflessioni comuni è emerso che Mirafiori Nord rappresentava un buon esempio di "quartiere dei penultimi".

Per settimane le nostre riflessioni erano ruotate intorno all'idea che, malgrado gli indicatori del disagio e della criticità fossero gravi, il quartiere non dava l'impressione di "gridare il proprio malessere". Mirafiori Nord è un quartiere in crisi ma non lo dà a vedere come accade invece in altre aree della città, come Porta Palazzo o San Salvario. In queste zone, considerate agli occhi di

tutti le "ultime della classe", il conflitto sociale, la microcriminalità, il degrado edilizio, la necessità di inclusione e di integrazione sociale sono evidenti anche a chi cammina per strada. La differenza è che, in quei quartieri, si coglie anche una certa vivacità sociale che può preludere al cambiamento. In altre zone degradate della città ci sono aree dismesse che costituiscono sempre un'opportunità per la trasformazione urbana. Non è il caso di Mirafiori Nord, un quartiere che non fa rumore, abitato da "chiusi in casa", in cui il venti per cento delle abitazioni è costituito da edilizia pubblica, attribuite a famiglie multiproblematiche (con problemi di disoccupazione, tossicodipendenza, disagio mentale e fisico). Ma i problemi non scendono per strada, non si vedono. Non è un quartiere di immigrati extracomunitari bensì di vecchi immigrati da altre parti d'Italia, e questo lo rende meno "prevedibile" e "contemporaneo" nelle forme del suo disagio. È un quartiere di operai anziani che non lavorano più, di famiglie con molti problemi che non sanno più come parlarsi tra loro, di giovani che non si ritrovano nel quartiere ma vanno più che altro in centro o nei centri commerciali.

*La specificità del progetto torinese è quindi molto legata alla scelta dell'area d'intervento.*

Torino è una città all'avanguardia in Italia nell'intuire le nuove forme di disagio della società. Credo che lo sia stata anche in questa occasione. L'amministrazione ha avuto il coraggio di scegliere di concentrare ingenti finanziamenti su un quartiere come questo, e non su altri più "alla moda" nella cronaca cittadina, magari anche più visibili da un punto di vista politico. Il corag-

gio ha, del resto, anche a che fare con una volontà, di nuovo un po' "implicita", di riflettere e lavorare sull'identità profonda di Torino. Mirafiori Nord è infatti un quartiere simbolo dell'identità torinese; rappresenta la vecchia città industriale e operaia, con una forte presenza delle istituzioni pubbliche, con un passato di grande dignità oggi un po' smarrita. Era un quartiere centrale al cuore della città e oggi, al contrario, è veramente periferico. Trovo invece interessante e straordinario che, nelle interviste che avete realizzato per il video *Committenti*, molti si ricordino di più del passato rurale, quasi mitico direi, dell'area, con le cascine, le strade sterrate, e così via. Dati alla mano, questo è un quartiere che è cresciuto con la fabbrica, la gente è venuta ad abitare qui per lavorare in fabbrica. E ora la fabbrica non c'è più, o meglio, è stata rimossa psicologicamente. Quell'identità storica così coinvolgente non è stata ancora sostituita dai concetti recenti legati, per esempio, alla città "postindustriale", "multietnica", "dei consumi", "del tempo libero".

La sfida del programma Urban Mirafiori è enorme e molto interessante. Contiene interrogativi e problemi che possono riguardare anche altre città.

Come si fa a intervenire in un quartiere con queste caratteristiche? A San Salvario o a Porta Palazzo, la rendita territoriale potenziale è di gran lunga superiore a quella reale, come si direbbe in termini economici. Basta riqualificare in parte, anche con poche operazioni di tipo urbanistico-architettonico, e subito in quelle case verranno a insediarsi giovani, intellettuali, studi professionali, locali alla moda. Avverrà cioè la cosiddetta *gentrification*: tutto ciò è già successo, basta vedere l'area del cosiddetto

Quadrilatero romano, nel centro storico di Torino. Ma cosa accade in un quartiere dove neanche gli assegnatari delle case popolari vorrebbero rimanere? Dove i negozi chiudono? Dove ci sono pochissimi investimenti? È più difficile trovare punti su cui agire, creare attenzione. La sfida è diventata quindi quella di trovare insieme il modo per mettere in moto il quartiere, per "attivarlo", come è stato scritto tra gli obiettivi del programma.

La concentrazione maggiore del programma è stata in ambito "sociale". Credo che, implicitamente, Urban non sia stato considerato lo strumento adatto per riattivare processi economici strutturali, che hanno, d'altronde, una dimensione più ampia e riguardano l'intera città. Credo inoltre che, dal punto di vista economico, ci sia ancora una grande difficoltà a implicare il settore privato in questo tipo di operazioni. Al tempo stesso, gli interventi sulla parte fisica del quartiere – le strade, le piazze, gli edifici a destinazione pubblica – sono presenti e importanti, ma non li considero innovativi quanto quelli che riguardano il "sociale". Mi riferisco per esempio alle riflessioni e alle azioni legate all'idea del "disagio del vivere quotidiano". È in questo ambito che il programma di Torino potrà distinguersi dagli altri.

*Come risponde il sistema amministrativo italiano agli standard richiesti da un programma come Urban? C'è una "naturale" compatibilità o hai osservato consequenziali mutamenti per ciò che riguarda le politiche di rigenerazione urbana, anche a livello locale?*

C'è un difficile rapporto tra rigidità e flessibilità del meccanismo Urban da un lato, e rigidità e flessibilità del sistema amministrativo italiano e cittadino dall'altra. Non sempre si tro-

vano in perfetto equilibrio. La prima difficoltà che mi viene in mente è che il metodo Urban non si occupa di case, non prevede, come ho già detto, il finanziamento all'edilizia residenziale pubblica. In un quartiere come Mirafiori Nord, in cui la necessità forse più evidente a molti abitanti, almeno inizialmente, sembra essere il recupero del patrimonio edilizio, questa "rigidità" del programma europeo, anche se, a modo suo giustificata, si scontra con la percezione delle esigenze locali. Con grande lungimiranza del Comune e della Regione, l'Azienda Territoriale per la Casa (ATC) è quindi stata coinvolta fin dall'inizio per integrare questo aspetto.

Un'altra grande difficoltà fa riferimento alla spinta del programma europeo a creare e poi a valutare positivamente la formazione di partenariati ampi. Il Ministero dei Lavori Pubblici valutava positivamente anche la compartecipazione finanziaria di privati. Però il meccanismo di assegnazione dei fondi per i singoli progetti è poi rigidamente concorrenziale, e ci si trova quindi in difficoltà a coinvolgere esattamente quei soggetti che avevano partecipato come partner nelle fasi progettuali. I partner pubblici non hanno problemi a portare avanti le operazioni proposte, ma i partner locali del terzo settore, della cooperazione, che fanno parte in un certo senso del tessuto sociale ed economico da rigenerare, della *local capacity* – per usare un'espressione dello slang della rigenerazione – vengono messi a concorrere a pari merito con altri potenziali fornitori di servizi e progetti di ambito cittadino e anche oltre. Questo crea non poche contraddizioni e difficoltà concrete nell'attuazione del metodo Urban.

*Quali implicazioni credi possa avere l'inserimento di un modello come Nuovi Committenti in Urban?*

Penso che *Nuovi Committenti* sia perfettamente nello spirito di Urban Mirafiori: è un approccio alla trasformazione che non ha risposte preconcepite ma che si fonda su un lavoro comune, partecipato e contestualizzato. È un metodo che consente d'interrogarsi sull'identità della città, degli spazi e dei luoghi pubblici, della periferia e di questo quartiere in particolare. Mira ad "attivare" il cambiamento, proprio come il programma, e non a proporre delle soluzioni. Soprattutto non aspira all'opera di grande impatto e forse retorica, che nell'arte pubblica consiste nel monumento, e nei progetti urbani può corrispondere al centro culturale, al museo, alla piazza aulica. La cosa affascinante, per me che sono di formazione architetto-urbanista, è che vi occupate di luoghi e oggetti ma con una prospettiva diversa da quella degli altri progettisti. La vostra prospettiva tende a porsi maggiormente il problema di capire come viene prodotto l'oggetto urbano, come viene percepito, come viene vissuto quotidianamente a livello emotivo.

Il metodo di lavoro di *Nuovi Committenti* è "modesto", nel senso che dicevo prima. Infatti all'inizio della vostra "mediazione" c'è un'ampia fase di comprensione del quartiere e di coinvolgimento attraverso strumenti diversi e spesso più capaci: le interviste, la ricerca fotografica, gli incontri con i gruppi organizzati locali, con gli amministratori e i progettisti. Vi prendete il tempo necessario, e anche questa è una pratica molto interessante, direi inusuale nei processi di trasformazione urbana, che sono ormai travolti da scadenze, dai cronoprogrammi ecc. Il lavoro iniziale consente di ipotizzare le risorse su cui agire, le priori-

tà. Consente di trovare i luoghi (la piazza, il parco, l'edificio) e le forme dell'azione all'interno di un quadro "reale", nel senso in cui viene percepito dai Committenti. Credo che *Nuovi Committenti* si connetta al senso di appartenenza e di identificazione che gli abitanti hanno con il loro quartiere, cioè agli aspetti positivi del loro rapporto con i luoghi, agendo su piccole variabili, attraverso piccole comunità d'individui. Forse un limite è che questa mancanza di clamore (e oserei quasi dire di conflitto) può rendere meno evidente la dirompenza del vostro approccio, che permane forse piuttosto nelle persone che hanno partecipato alla creazione dell'opera.

*Più in generale, cosa pensi dell'utilizzo dell'arte contemporanea, e di un simile modello operativo, come strumento attivo all'interno dei piani di riqualificazione urbana?*

Mi sembra un tema difficile e affascinante. Provo ad avanzare qualche opinione, più che altro sulla base della mia esperienza professionale, che media tra la realtà italiana e quella anglosassone.

L'arte non nasce per dare soluzioni ma aiuta a interpretare, reinterpretare, mettere in chiaro o scardinare le situazioni, gli stati d'animo, i problemi, forse – ma non programmaticamente – a far muovere verso possibili soluzioni. I programmi urbani nascono invece con una volontà illuminista di rimediare ai problemi delle città, laddove questi sono più acuti e dirompenti. Nascono in un certo senso con una volontà di "curare", di "trattare i problemi" dell'organismo urbano nelle sue parti malate. In inglese si usa l'espressione *positive discrimination* per indicare che si tratta di *policy* eccezionali, in cui le azioni e gli interventi si

fanno più densi e intensi – in modo appunto discrezionale – in un certo territorio, perché considerato più bisognoso.

Per chi predisporre programmi urbani, vi è, a un certo punto, la necessità di tentare di *giustificare* in modo razionale quello che si decide di fare (per la *legittimazione* esistono invece altri meccanismi). Si deve dare un abbozzo di spiegazione all'inspiegabile: quali sono le azioni pubbliche che bisogna condurre per promuovere il cambiamento, la riqualificazione fisica, sociale ed economica in quest'area? Con quali obiettivi? Per ottenere quali risultati immediati e impatti di lungo periodo? A beneficio di chi? I soldi destinati a queste operazioni sono ben spesi o sarebbe meglio usarli in altro modo?

Naturalmente è impossibile dare una risposta logica e soddisfacente a queste domande, perché i sistemi urbani sono organismi troppo complessi, con troppe variabili per dare luogo a prevedibili rapporti di azione-reazione. Ma è sicuro che, in alcuni momenti del percorso di vita di un programma urbano – se non altro nella fase di progettazione, ma ormai anche durante lo svolgimento e a posteriori – si dovrà arrivare a un grumo accettabile di spiegazioni, di intuizioni sensate, soddisfacente per la comunità locale, politica e intellettuale di riferimento. Arrivare a questo risultato non è facile.

La mia riflessione è che l'arte contemporanea può sicuramente avere un ruolo importante in questi processi di rigenerazione urbana, ma esistono finora scarsissime capacità di comprendere come promuovere coscientemente questo ruolo. L'arte pubblica, nelle opere che lascia sul territorio, può agire in qualche modo sui meccanismi di identificazione e di uso di un luogo da parte degli abitanti; può anche agire sul valore d'immagine, e



magari immobiliare, anche per interlocutori e operatori esterni all'area. L'arte, in generale, è anche un'attività economica, quindi può diventare motore di sviluppo economico per un'area: penso a operazioni di rigenerazione fondate sulle attività di produzione artistica, di design come Brick Lane a Londra, che da quartiere marginale è ormai diventato centrale. L'arte è soprattutto un'attività culturale e quindi può influire sui modi di vedere il mondo, quindi anche sulla creatività locale, sul "capitale umano locale", che è il più formidabile motore del cambiamento. Ma questo aspetto, forse il più interessante per un'area come Mirafiori Nord, mi sembra il più difficile da definire. Ed è quello su cui si radica *Nuovi Committenti*, che mira a essere non un sistema didattico, ma un sistema di progettazione naturale, fondamentalmente un "progetto esperienziale".

*Nuovi Committenti* m'interessa molto perché pone delle questioni importanti per l'arte pubblica, molto vicine al modo di sentire e lavorare di chi fa progettazione e programmazione urbana. Si pone problemi di attivazione di processi, assunzione di responsabilità da parte degli attori in gioco (i committenti, i mediatori e gli artisti), di riconoscimento delle professionalità, di proprietà civica, di discussione e di revisione dei labili confini tra pubblico, privato, collettivo ecc. In altre parole, io credo che lavoriamo tutti, da punti di vista diversi, intorno agli stessi temi e problemi, che riguardano la difficile definizione della città contemporanea, ancor più nelle sue parti in crisi.

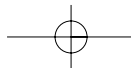
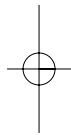
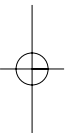
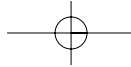
Vorrei concludere con una riflessione che vuole essere l'inizio di un confronto su un tema a metà strada tra la rigenerazione urbana e l'arte, così ingenuo, forse fuori moda, ma a cui non

riesco a fare a meno di pensare. Se guardo e percorro le strade di Mirafiori Nord oggi penso che con Urban si stia facendo molto, si sia messa in piedi una macchina con grandi potenzialità, ma che ci siano ancora delle cose banali di cui ci si potrebbe occupare: ad esempio la questione della bellezza degli spazi pubblici, dei modi per "rallegrire" i luoghi, far sì che gli abitanti si sentano più orgogliosi dei luoghi in cui vivono. L'arte contemporanea può aiutare molto l'architettura e i programmi urbani in genere, a "vedere" il quartiere con occhi diversi. Penso, per esempio, alla grande efficacia comunicativa delle foto di Paola Di Bello. La grande qualità di occasioni come Urban è proprio che ci permettono di parlarne e di confrontarci per creare nuovi progetti e metodi di lavoro comuni, tra professioni diverse. E spero che continui a essere così!

<sup>1</sup> M. Crozier, *Stato moderno, stato modesto, strategie per un cambiamento diverso* (1987), Edizioni Lavoro, Roma 1988.

<sup>2</sup> I progetti citati fanno tutti parte di Urban 2. La Casa del Quotidiano avrà sede nella Cascina Roccafranca, acquistata da Urban 2 e in ristrutturazione a partire dal 2004. Attraverso un lavoro di progettazione partecipata, affidato al Gruppo Abele, funzionerà come "nuovo centro civico", sede di servizi e progetti d'accoglienza per la vita quotidiana e sociale. Il Progetto Cortili riguarda "iniziative d'accompagnamento" agli interventi di ristrutturazione di tre gruppi di case popolari (interventi finanziati da Regione Piemonte, Atac, Comune di Torino). Il recupero di Corso Tazzoli prevede la trasformazione

del corso in un parco lineare con strutture sportive, un'area evento, un giardino protetto per l'infanzia, un'opera d'arte realizzata secondo il modello *Nuovi Committenti* con la mediazione culturale di a.titolo. Il Progetto Atelier è uno dei tre "incubatori d'impresa" insieme a Lisem (Laboratorio d'Intervento per lo Sviluppo Economico del quartiere Mirafiori Nord) ed e-commerce (promosso dalla Divisione Economia e Sviluppo del Comune e gestito da Ascom e Confesercenti). Atelier, in particolare, è un incubatore nel campo della creatività applicata ai nuovi media. Cfr., *Urban 2 si parte*, pieghevole, Torino, gennaio 2002; *Urban 2. Gli incubatori. Lisem, Atelier, e-commerce*, pieghevole, Torino, gennaio 2003.



## Mirafiori fabbrica, Mirafiori quartiere

Strano destino linguistico, oltre che urbanistico, quello di Mirafiori, territorio assorbito – potremmo dire “fagocitato” –, anche nella denominazione, dalla fabbrica che vi è nata. E che l’ha invaso.

Quando se ne evoca il nome, l’immaginazione corre subito a immensi capannoni grigi, lunghe linee di montaggio, convogliatori aerei, sconfinati piazzali di stoccaggio, lamiere, presse, motori... Il nome “Mirafiori” è inscindibilmente legato al mitico stabilimento Fiat: la più grande fabbrica europea di automobili. Il simbolo del gigantismo industriale fordista. La città operaia nella “città fabbrica”. Invece Mirafiori è anche, e potremmo dire soprattutto – comunque *prima* che il nome di una fabbrica –, la denominazione di *un luogo*. Di una parcella di territorio urbano, la quale, occorre aggiungere, tutto evoca nella propria etimologia, tranne che un paesaggio industriale. Deve la propria origine al “castello da favola” che il duca Carlo Emanuele I fece costruire alla fine del Cinquecento per la moglie Caterina (figlia del re di Spagna Filippo II), e che denominò appunto Miraflores per la splendida vista che esso offriva sul giardino, solcato da canali confluenti in un piccolo lago e sui boschi circostanti, popolati da ogni specie di uccelli. Caduto in rovina il castello, lo stesso territorio diventerà sede del piccolo Pantheon edificato per ospitare le spoglie mortali della Bela Rosin, elevata al rango di Contessa di Mirafiori da Vittorio Emanuele II. E oggi è, appunto – e definitivamente – *un quartiere*. Anzi due: Mirafiori Sud e Mirafiori Nord.

*Marco Revelli*

Tuttavia, anche in urbanistica, come in linguistica, la sineddoche (quella particolare figura retorica per cui la parte si sostituisce al tutto) ha un senso. E conseguenze, spesso impreviste. Basta, d’altra parte, aggirarsi per le strade del quartiere – soprattutto di Mirafiori Nord –, camminare, certo, lungo la cancellata in cemento grigio che fiancheggia corso Tazzoli, ma anche percorrere corso Siracusa, o via Guido Reni, giù giù dove incrocia corso Allamano, e ancora oltre, fino a corso Tirreno, per avvertire fisicamente, nella disposizione geometrica dello spazio, quanto la fabbrica – “quella” fabbrica – abbia pesato (comandato, vorrei dire) sul territorio. In quale misura se ne sia impadronita, fino a monopolizzarne l’identità, sostituendo l’insediamento urbano nella denominazione e nell’immaginazione.

Intanto per le dimensioni: 376 ettari di area produttiva, dopo il raddoppio dello stabilimento realizzato tra il 1956 e il 1958. 3.756.290 metri quadrati di superficie, contro i 2.135.000 mq del quartiere circostante (poco di più della metà). Quasi 60.000 operai e impiegati, nel periodo della massima espansione della produzione standardizzata di massa, tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, contro i meno di 25.000 abitanti del quartiere (24.843 per la precisione, all’ultimo censimento). Una popolazione, dunque, più che doppia: una massa compatta e organizzata, militarmente divisa in funzioni produttive e in mansioni, cresciuta tumultuosamente mentre “fuori” il tessuto urbano si componeva alla bell’e meglio, frammentariamente, per stratificazioni disordi-

nate, affiancando antichi abitanti e nuovi venuti, separandoli con direttrici di traffico pensate prima per le merci che per le persone. O per l'attraversamento veloce di improvvisate masse umane, più che per la residenza civile.

Sproporzione, dunque. E non solo per le dimensioni. Anche per la soggettività che dentro quel contenitore sproporzionato s'era andata addensando e accumulando. Per il significato sociale e la potenza simbolica che da quel polo produttivo emanava, destinato inevitabilmente a schiacciare ogni altra voce, ogni altra esperienza, ogni altra "comunità", potremmo dire, collocata nel suo cono d'ombra. Lì si motorizzava l'Italia, dal punto di vista produttivo. Non Torino, non il Piemonte, ma la nazione intera. Lì, d'altra parte, per lo meno nella fase acuta del conflitto operaio, si decidevano le sorti dei governi, si mutavano gli equilibri politici del paese. Un sommovimento interno a Mirafiori conquistava le prime pagine dei giornali. Il blocco dei cancelli decideva le sorti di un contratto nazionale dei metalmeccanici. Per qualche decennio, il rapporto tra capitale e lavoro all'interno di quel recinto determinò le forme delle relazioni industriali in Italia. Era inevitabile che – secondo un modulo tipicamente novecentesco – la dimensione "nazionale" (della parte: di quella fabbrica) egemonizzasse e oscurasse la dimensione "locale" (del tutto: del territorio in cui essa si collocava e che le aveva dato il nome, del quartiere che avrebbe dovuto "ospitarla" e che invece era, in qualche misura, "ospitato" nel suo alone).

E poi, non ultima, all'origine di quell'usurpazione toponomastica e di quell'egemonia schiacciante della macchina produttiva sul tessuto territoriale circostante, c'è la particolarità tutta "fordi-

sta" di quel modello industriale – fondato sul gigantismo industriale e sull'autoreferenzialità dell'apparato produttivo –, che nel resto del mondo sviluppato ha caratterizzato il Novecento. E che a Torino è esplosa tardivamente ma in forma estrema e accelerata tra gli anni Cinquanta e i primi anni Settanta: nell'epoca, appunto, di "Mirafiori". C'è – non va mai dimenticato – il carattere assoluto, e per molti aspetti devastanti, del rapporto fabbrica-territorio che quel modello industriale comportava: un rapporto gerarchico e strumentale, che da una parte rescindeva i rapporti *sociali* con la comunità circostante, col reticolo di attività e di mestieri che invece aveva caratterizzato la fase artigianale dell'industrializzazione, ponendo la fabbrica come *spazialità separata*, "sistema chiuso" in se stesso, in qualche misura "immunizzato" rispetto alla densità relazionale della socialità urbana; e dall'altra parte riaffermava la dipendenza *funzionale* del territorio dal polo produttivo. La sua subordinazione come appendice logistica della fabbrica, posta al servizio delle sue esigenze di movimentazione dei materiali e degli uomini, dei suoi spazi di espansione e delle sue mutevoli domande di localizzazione residenziale.

La documentazione cartografica dei successivi acquisti dei terreni, prima tra il 1919 e il 1936, poi nella fase della grande espansione del 1936-37, infine in quella del completamento successivo al 1938 – vera e propria anamnesi della nascita abnorme di un gigante –, disegna la rappresentazione dell'occupazione a macchia d'olio dello spazio urbano a opera dello spazio produttivo, col tratteggio grigio che avanza e a poco a poco ingloba il reticolo delle strade rurali, dei casali, dei residui topografici di una società artigianale e contadina, assumendo come confini l'abboz-

zo dei grandi corsi di scorrimento (corso Stupinigi, corso Tazzoli, corso Settembrini) e livellando ciò che sta in mezzo. Uniformandolo, quasi per sottrazione allo spazio urbano, in una moderna forma di *enclosure*, di nuova “recinzione delle terre”.

D'altra parte, pressoché tutte le testimonianze di osservatori dell'epoca – di chi ebbe l'avventura di veder sorgere e affermarsi la “fabbrica infinita” – insistono sull'immagine della fortificazione e insieme dell'extra-territorialità di quell'inedito insediamento. Come è stato felicemente osservato da parte di uno storico del territorio – Sergio Pace, nel bel volume *Mirafiori*, curato da Carlo Olmo<sup>1</sup> – inizia a farsi strada allora “un'analogia che costituirà un topos nelle descrizioni dello spazio fisico e sociale di Mirafiori: l'eccezionale lunghezza del fronte, le torri degli ingressi, il trattamento prevalente della facciata richiamano ‘le antiche muraglie che cingevano le città fortificate’, i paesaggi di Avila e di Fez, ovvero il *castrum* torinese. Lo stabilimento – aggiunge Pace – è percepito come città murata, recinto immenso e inaccessibile, in fondo estraneo al corpo storico della città di Torino... La sua architettura diventa involucro di un luogo simbolico, di uno spazio sociale quasi privo di connotazioni fisiche, se non per coloro che vi lavorano”. È, appunto, lo spazio “piatto” della Tecnica, libero da ogni residuo del passato che possa costituire ostacolo al pieno dispiegarsi del processo di lavoro, alla localizzazione delle macchine, secondo i puri e rigorosi canoni della razionalità strumentale, dell'efficienza produttiva.

È – occorre aggiungere – lo spazio di accumulazione e dispiegamento della Potenza: dell'energia trasformatrice generata dall'integrale commistione tra uomini e impianti, cioè da una socia-

lità meccanica (imposta e determinata dalle macchine) che deve sostituire la spontanea socialità umana che vige “fuori dalle mura”. Quella Potenza, appunto, che trasforma la fabbrica in un gigantesco magnete che riplasma e ridisegna la geografia circostante, piegando il territorio ai propri imperativi, imponendo alla sedimentazione storica del tessuto urbano le proprie geometrie. E trasformando, appunto, l'insediamento esterno in una propria appendice, come si può ben misurare dalla larghezza sproporzionata delle direttrici di attraversamento, dei grandi corsi convergenti da Nord, Sud e Ovest verso i diversi fronti di fabbrica, dai vasti spazi verdi (simili alle fasce di esondazione fluviali) offerti per possibili future espansioni, in generale dal sovradimensionamento di buona parte delle infrastrutture e delle localizzazioni nel quartiere, visibilmente pensate più in funzione di ciò che vi si produce che di chi vi abita.

Così nel tempo della grande espansione industriale. Ma quella forza di gravità esercitata dalla fabbrica sul quartiere non è cessata con l'affievolirsi della sua potenza da stella fissa. La sua presa sul territorio non è, paradossalmente, venuta meno nell'epoca del suo declino. Gli assetti territoriali hanno una forza d'inerzia lunga, persistente. Elaborano lentamente i mutamenti che li coinvolgono, metabolizzano in tempi dilatati l'innovazione, come nella durata si strutturano le mentalità collettive e le “memorie di luogo”. L'istantaneità repentina del mutamento tecnico può riguardare, appunto, lo spazio artificiale racchiuso dentro le mura. Non si può pretendere che caratterizzi anche quel sistema ben più complesso, e radicato nella *longue durée* – negli strati pro-

fondi dell'antropologia e della relazionalità –, che è l'identità di luogo. Che sostituisca o imponga i propri ritmi a quel lavoro sotterraneo ed essenziale per l'identità culturale di un territorio, che trasforma, appunto, lo spazio astratto in un "luogo" (per usare una celebre espressione di Marc Augé).

Così accade che, esattamente come nel passaggio all'industrialismo di massa, la memoria collettiva pregressa degli uomini e delle donne che vi furono messi al lavoro continuasse a sopravvivere e a operare attivamente, producendo resistenza e conflitto, allo stesso modo oggi, nell'agonia di quel modello industriale, nella traccia di memoria di quell'esperienza e di quella realtà continui, sotto traccia, a lavorare. A produrre effetti, più o meno visibili. Il gigante di ieri, fattosi muto e in buona parte vuoto, privato dell'antica aura della potenza, continua a pesare sul territorio circostante come una presenza assente.

Dentro Mirafiori la produzione si è fatta stenta, rarefatta. Dalle sue catene di montaggio non esce più il milione e mezzo (quasi) di autovetture all'anno dei tempi dorati del fordismo: a malapena si sono sfiorate le 300.000 unità nel 2002, e si spera, per il futuro, di non scendere sotto le 200.000... E anche gli uomini si sono fatti radi: dalle 31 porte non esce più la fiamma compatta di un tempo, ma uno stillicidio sempre più stento. Si erano ridotti a poco meno di 30.000, alla metà degli anni Novanta, poi a 24.000 nel 1998, a 23.000 nel 2000, a 21.000 nel 2001... Ora sono 14.000, comprendendovi anche quelli provenienti da Rivalta, e si considerano dei sopravvissuti. Visto da fuori – o dall'alto – lo stabilimento sembra intatto, con il suo muro di cinta lungo chilometri, i suoi

capannoni simmetrici (oltre 1 milione e mezzo di mq di area produttiva coperta), i suoi 40 chilometri di ferrovie interne, i 220 di convogliatori aerei, gli 11 di percorso in galleria... Ma se ci si avvicina, come per una zoomata, i vetri rotti, le erbacce agli accessi, la ruggine ai portoni denunciano l'abbandono, le aree dismesse interne, i vuoti industriali non dichiarati, come per quegli alberi secolari apparentemente normali, in realtà corrosi dalle termiti: lo spazio interno non più utilizzato, secondo un recente documento della Fiom, è più del 48% e quello sotto-utilizzato il 32%. Meno del 20% è ancora pienamente produttivo.

Eppure, quello spazio immenso – drammaticamente sovradimensionato, fuori misura – continua a incombere sull'esterno come quando vi scaricava i propri uomini e i propri flussi di merci. Un calco, un cavo semivuoto, che tuttavia continua ad attrarre (col fascino, appunto, del vuoto) l'immaginario esterno, sequestrandolo – per così dire –, risucchiandolo e congelandolo. La sua forza non c'è più, ma le tracce persistenti del suo esercizio continuano a occupare il territorio, a segnarlo, striarlo, segmentarlo. I grandi corsi di scorrimento non veicolano più le masse umane dei cambi-turno, né le bisarche cariche di auto finite, o i mezzi d'ogni dimensione che rifornivano le catene di montaggio di componenti e semilavorati, ma giacciono ancora là, dove la grande fabbrica li aveva voluti, a fare da barriera, invalicabili come antichi fiumi, a segnare distanze dove potrebbe esservi contiguità, a segmentare il quartiere in isole separate. La concentrazione incomparabilmente più elevata rispetto al resto della città, di edilizia popolare pubblica, sopravvive anche se non più giustificata dalla vicinanza delle grandi e medie localizzazio-

ni industriali del passato, distorcendo la composizione sociale, determinando nuovi bisogni di mobilità urbana lunga, nuove pendolarità, ora che il flusso unidirezionale di lavoratori dipendenti si è interrotto e frantumato in mille rivoli.

E poi la memoria... Soprattutto la memoria. Quella memoria collettiva e condivisa che fa, appunto, di uno spazio generico un "luogo". È per questo aspetto, solo apparentemente secondario, in realtà essenziale, che il peso della Mirafiori-fabbrica su Mirafiori-quartiere appare più gravoso. E – occorre aggiungere – difficile da riparare (o, come dice l'espressione ufficiale, "ricuperare"). Perché qui, davvero, la memoria epica e smisurata del gigante caduto minaccia di paralizzare e sequestrare ogni altra memoria possibile. Di rendere, quella del quartiere che sembra recuperare solo ora l'autonomia del proprio nome, una "memoria impossibile". O, forse meglio, "introvabile". Un territorio possiede una propria identità, se riesce a raccontarsi. A produrre una memoria condivisa in forma di narrazione intorno a cui condensare la coscienza di sé. A dare nomi ai propri luoghi, facendo di essi il contesto nel quale le generazioni possano trovare un denominatore comune, un punto di sutura e una condizione di continuità. Com'è possibile raccontarsi, se il luogo del racconto è silenziosamente naufragato e si è fatto muto? Se la propria è diventata una storia indicibile?

Come si può ritrovare i luoghi dei propri racconti, o i racconti dei propri luoghi, se questi sono stati risucchiati al di là di un muro dove prima dominava il "troppo pieno", e ora s'intravede solo il "quasi vuoto"? E come si può elaborare una propria coscienza di luogo, se lo spazio inviolabile ma presente che fino a ieri monopolizzava la storia collettiva e dava, nel contempo, a ogni

sezione del territorio (strade, piazze, incroci, viali, persino cortili...) una collocazione e una funzione, si è rarefatto e ritratto in una dimensione d'incomunicabilità, come oltre il confine d'un paese straniero? Comunque ormai "fuori" dall'orizzonte esistenziale di chi lì continua ad abitare.

Questo mi sembra oggi il dilemma del quartiere sopravvissuto alla sua fabbrica: il nodo entro cui s'avvolge e stenta a dipanarsi la vicenda collettiva di Mirafiori Nord. La difficoltà a svincolarsi dalla presa oppressiva del vuoto che gli incombe addosso. Il possibile blocco dell'immaginazione, di fronte all'invadenza di quell'assenza che non potendo esser nominata, resta là, immobile, al confine del territorio abitato, e assorbe ricordi e progetti, tentativi di ricostruzione di un senso comune condiviso e ricerche d'innovazione.

Pesano, inutile nasconderselo, due cadute storiche: quella clamorosa ma non conclamata della proprietà, del sovrano di ieri, giunto all'apice della propria parabola e poi precipitato giù, quasi senza una parola d'allarme, fino allo svuotamento attuale. E quella epica, ma anch'essa rimossa frettolosamente, dei suoi operai, piegati più d'un ventennio fa, in un autunno divenuto celebre, ridotti a un silenzio che non sa solo di sconfitta, ma di congedo. Pesano perché soffocano la parola, l'elaborazione interiore e pubblica della vicenda. Spezzano il tempo, e rendono così inerte anche lo spazio nel quale gli eventi erano accaduti e si erano succeduti. Non stupisce, in questo contesto, che l'esercizio – sperimentale e intelligente – proposto agli abitanti del quartiere, di qualificarne gli spazi comuni con simboli identificanti, restituisca vibrazioni deboli, un'emotività frammentata e incerta. Segni d'un

disorientamento quieto, privo di pathos, come di chi si trova in una sorta di “terra di nessuno”, tra un passato perduto e un futuro non ancora trovato né in sé garantito, ma tutto da elaborare.

In questo senso, il faticoso percorso di Mirafiori Nord verso la propria “ricostruzione” come territorio è esemplare dell’intera vicenda cittadina: del difficile, rischioso tentativo di Torino di reinventarsi come città, dopo l’inabissarsi della propria avventura industriale. Ma potremmo anche allargare di più il campo visuale, e vedere in tutto ciò che si gioca nei poco più di duecento ettari di superficie urbana di questo quartiere, concentrata, la problematica più generale che è di tutte quelle aree – e sono tante – nelle quali l’industrializzazione novecentesca si è concentrata nella forma estrema che essa appunto conobbe, per poi rifluire. In esse la restituzione a condizioni di vita e di socialità sostenibili non è automatica. Non si dà per spontanea deriva delle logiche

del mercato, né per autonoma capacità della comunità locale di ritrovarsi. Presuppone, al contrario, un “lavoro” insieme intenso e delicato di ricostruzione del tessuto connettivo, rispettoso dei tempi e delle aspettative di chi vive il territorio e dovrà abitarlo. Capace di “accompagnamento”, ma anche di delega e di incentivo alla partecipazione: esattamente l’opposto di quella che fu la “marcia trionfale” dell’industrializzazione, invasiva e prevaricante, interamente giocata come imposizione di una “legalità” tecnica e di una necessità economica che non riconosceva diritti alle comunità, né limiti in ciò che sul territorio preesisteva. Quando la gente, agli angoli delle strade, nelle piazze restituite alla vita in comune, nei luoghi di ritrovo, tornerà a parlarsi e, nella capacità di comunicazione, a ridisegnare la propria identità presente e la propria progettualità futura, allora si potrà dire che il “ricupero urbano” è stato coronato – come è augurabile – dal successo.

<sup>1</sup> S. Pace, *La Fabbrica ininterrotta. Il progetto, il cantiere, la costruzione, i primi ampliamenti*, in

C. Olmo (a cura di), *Mirafiori 1936-1962*, Umberto Allemandi, Torino 1997.



## Cosa si vede a Mirafiori. Cosa vede Mirafiori

Due sono i punti adottati:  
cosa si vede a Mirafiori  
cosa vede Mirafiori

Il primo è uno sguardo più oggettivo, generale e descrittivo.

Il secondo, uno sguardo più privato, particolare e partecipativo.

Uno è “esterno”, l’altro è “interno”.

Il primo si traduce in una catalogazione fotografica. Le categorie potrebbero ricordare quelle delle tassonomie di Borges, Sei Shonagon o Perec, oppure gli atlanti di Atget o di Ghirri, ma anche appartenere alle categorie individuate dalle ricerche urbanistiche.

Le dieci categorie sono:

Animali

Sentieri spontanei

Strade senza auto e auto senza strade

Acque

Luoghi della ricreazione

Fiori di Mirafiori

Luoghi della memoria storica

Esercizi non più in esercizio

Ripari

Impalcature

## *Un progetto fotografico di Paola Di Bello*

Il secondo è composto da una sola categoria fotografica:  
Finestre sui cortili

Una doppia esposizione – la prima diurna, la seconda notturna – sovrapposte sulla stessa pellicola, caratterizzano queste ultime immagini. Si tratta di una serie di vedute urbane realizzate da diverse finestre di case private. La tecnica impiegata consente di vedere in modo diverso il panorama visivo quotidiano, ciò che tutti i giorni sta sotto gli occhi degli abitanti del quartiere, e che nel tempo tende a scomparire, a diventare loro invisibile.

