

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELL'INSUBRIA

Dottorato di Ricerca in Medicina Clinica e Sperimentale e Medical Humanities

Curriculum in sociologia e simbolismo delle psicopatologie

CICLO XXIX



Il ruolo dell'arte nella società post moderna

Sentimenti identitari, coesione sociale e spirito critico

Docente guida: Claudio **BONVECCHIO**

Tesi di Dottorato di:

Fanny **LIACI**

Matr. N. 723013

Al termine di questi tre anni di dottorato desidero ringraziare tutte le persone che a vario titolo mi hanno accompagnata in questo percorso e senza le quali questo lavoro di tesi non sarebbe stato possibile.

Innanzitutto vorrei ringraziare il Prof. Claudio Bonvecchio per essersi sempre dimostrato disponibile a offrirmi il proprio prezioso contributo teorico e metodologico durante tutte le fasi del mio lavoro di ricerca.

Ringrazio tutti i Proff. che hanno con la loro presenza e con il loro apporto reso possibili tutte le lezioni di dottorato in questi tre anni, ed in particolar modo quelle inerenti il mio curriculum disciplinare, in quanto ognuno di loro ha fatto sì che potessi cogliere e fare bagaglio di spunti e concetti interessanti ai fini del mio lavoro di ricerca.

Ringrazio anche tutto il corpo docenti e, in particolar modo il Prof. Marco Cosentino, e tutti i componenti della segreteria di dottorato per il tempo e l'attenzione che mi hanno riservato durante questo periodo di studi e per le mille attività che ci sono state proposte.

Voglio inoltre ringraziare tutti i colleghi e amici dottorandi con cui ho condiviso lezioni, impegni, preoccupazioni oltre a idee e dibattiti. In particolar modo Laura e Marianna senza le quali questo dottorato non sarebbe stato altrettanto stimolante.

Ringrazio, infine, immensamente tutta la mia famiglia, il mio compagno e mio figlio per il grande sostegno morale e senza i quali questo progetto non avrebbe potuto realizzarsi.

SOMMARIO

PREMESSA	4
INTRODUZIONE	7
ARTE E SOCIETÀ. CENNI STORICI.	15
PROGETTI	
COMPLAINTS CHOIR, TELLERVO KALLEINEN E OLIVER KOTCHA -KALLEINEN, 2005-?	28
IN ALTO. ARTE SUI PONTEGGI, ARTISTI VARI, MILANO 2002-2005	38
SALVIAMO LA LUNA, JOCHEN GERZ, CINISELLO BALSAMO 2005-2007	60
THE FLOATING PIERS, CHRISTO E JEANNE-CLAUDE, LAGO D'ISEO 2014-2016	75
CONCLUSIONI	89
VADEMECUM	92
APPARATI	96
BIBLIOGRAFIA	103

PREMESSA

Prima di iniziare a delineare il ruolo che l'arte contemporanea e gli artisti assumono oggi all'interno della scena sociale, reputo di fondamentale importanza fare una premessa in modo che questa mia tesi di dottorato possa essere compresa appieno. Mi trovo oggi qui, a scrivere queste pagine, dopo un lungo percorso di studi interdisciplinare che consiste in una laurea triennale in Economia per il mercato dell'Arte, un laurea magistrale in Comunicazione per le imprese, i media e le organizzazioni complesse (curriculum in Organizzazione di Eventi Culturali) ed infine un Dottorato di Ricerca in Medicina Clinica e Sperimentale e Medical Humanities (curriculum in Sociologia e simbolismo delle psicopatologie). A questo punto sicuramente vi starete domandando qual è il filo comune che lega queste mie scelte. La risposta è molto più semplice di quello che si possa immaginare: innanzitutto la volontà di costruirmi un background personale *completo*. A mio parere chi oggi lavora alla realizzazione di eventi e mostre, di qualsiasi natura essi siano, ha l'obbligo di limitare il più possibile la visione miope e classicista che ha contraddistinto e che ancora contraddistingue molte esposizioni a cui siamo soliti assistere. In un primo momento, la mia formazione mi ha spinto ad affrontare questa tematica in maniera unidirezionale, convinta che gli strumenti in mio possesso fossero sufficienti per relazionarmi a una produzione artistica così come si è soliti fare qualora ci si accosti alla progettazione di eventi culturali, ma questo non era l'atteggiamento corretto. Se da un lato infatti la progettazione di eventi risponde *“all'esigenza di strutturare risposte tecniche per soddisfare bisogni espressi da parti sociali e si ispira a un linguaggio, a norme disciplinari, a codici*

applicabili attraverso processi amministrativi replicabili”, lo stesso non vale per l’arte. Essa ha una natura diversa, profondamente antistrumentale. Tende infatti a negare la schematicità di approccio, saperi organizzati e razionali e un uso preordinato di analisi e procedure. Ogni produzione artistica “risponde esclusivamente a necessità e regole interne corrispondenti al contenuto e al suo messaggio, e dettate dalla poetica individuale dell’artista, il quale fa appello al fermento dell’immaginazione e mette in campo uno sguardo trasversale ed esperienziale”¹.

È perciò dalla necessità di capire al meglio questo sguardo e questa visione del mondo, che solo l’opera d’arte ci offre, e dalla volontà di analizzare l’effetto e il potenziale che gli artisti contemporanei hanno e possono avere oggi all’interno della società che, questo dottorato in Filosofia delle scienze sociali acquista un senso concreto nella mia formazione.

Inoltre quello che mi premeva mettere in luce attraverso i miei studi è che se è pur vero che ci siano delle evidenti differenze tra il lato organizzativo e quello progettuale nel *fare arte*, solo tramite il dialogo e l’incontro di questi due mondi è possibile ottenere una produzione artistica capace di lasciare un segno al interno del tessuto sociale. Parlo di un dialogo aperto e biunivoco, costruito su una reale volontà d’incontro e comprensione tra due linguaggi eterogenei ma non per questo incompatibili, i quali a mio parere necessitano l’uno del altro per esistere.

¹ G. Scardi, *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Umberto Allemandi & C., Milano 2012, pag. 31.

“Non c’è opera d’arte che non faccia appello a un popolo”

G. DELEUZE²

² G. Deleuze, *Che cos’è l’atto di creazione?*, Cronobio, Napoli 2003, pag. 24.

INTRODUZIONE

Consapevoli di far parte di una società sempre più individualista, in cui sia la coesione sociale sia la lotta per ideali comuni appaiono valori ormai lontani, ipotizziamo una possibile cura a questo squallore spirituale nell'arte contemporanea come mezzo di comunicazione per la creazione di nuovi percorsi simbolici sentiti e condivisi. Riflettendo sull'etimologia della parola arte, dalla radice ariana AR, mettere in moto, muovere verso, si evince come non sia possibile che l'arte possa esistere fine a se stessa. Anche se frutto di una catarsi individuale, l'arte esiste infatti grazie all'empatia e alla compassione, proprie dell'essere umano, che si generano ogni volta si verifichi una qualsivoglia forma di interazione tra un manufatto/pensiero artistico e un individuo (lo spettatore), diverso da colui che l'ha generata (l'artista). Questo studio punterà perciò l'attenzione all'analisi di quei progetti artistici che trovano la propria audience non solo esclusivamente in figure specialistiche e di settore del mercato dell'arte, ma anche in quei progetti che si rivolgono ad un pubblico più vasto. Opere dal fine comunicativo forte e preciso le quali, tramite la regia dell'artista, si impegnano a trasmettere un portato simbolico solido e partecipato all'interno della realtà in cui prendono vita. Con questo lavoro di ricerca non riteniamo rilevante focalizzare il nostro studio sulle modifiche che oggi riguardano le pratiche artistiche. Quello di cui invece il progetto si interessa sono le parti che devono assumere oggi l'artista e l'opera all'interno del contesto sociale. Siamo convinti infatti che l'artista debba riguadagnare una precisa funzione pubblica, un ruolo quanto più credibile agli occhi dello spettatore che deve riconoscere in lui un aiuto alla comprensione

della realtà che lo circonda. L'artista è spesso visto purtroppo come un individuo a cui riconosciamo sì una sensibilità diversa nell'approccio alla realtà, ma anche come colui che molto spesso comunica tramite un linguaggio di cui non conosciamo i codici.

Tuttavia, anche se ancora molti artisti odierni hanno esclusivamente un dialogo privilegiato con un pubblico selezionato, appartenente per lo più al sistema dell'arte, e, al di fuori di questo, la loro opera stenta a trovare interlocutori, ve ne sono altri che, ormai da decine di anni, hanno scelto di intraprendere strade differenti e di rivolgersi al contesto esterno realizzando opere in diretta relazione con il tessuto sociale più ampio. Questi interventi si spingono sia oltre gli esiti tradizionali e la loro estetica, sia oltre l'idea di arredo urbano: diventano risorsa, non tanto e non solo al fine di implementare l'attrattività turistica del contesto, ma per uno sviluppo sociale responsabile e partecipato. Possiamo dire infatti che il successo di queste opere non si misura esclusivamente a livello monetario, ma principalmente in termini di ricaduta sociale nel lungo periodo.

Quello che ci preme spiegare inoltre è come l'artista oggi debba ritornare a rivestire un ruolo rilevante e attivo nella scena sociale. A mio parere anche se non può più esistere e non ha senso sostenere una visione nostalgica di questo ultimo, perché ogni artista è chiamato a vivere il proprio tempo, a parlare ad un pubblico *contemporaneo* e farlo con mezzi propri del suo presente, l'arte deve però essere vista come una vocazione al pari di una religione perché, se praticata *correttamente*, riveste e può rivestire un ruolo importante e delicato all'interno della società. Ciò significa di conseguenza che non tutti siamo portati al ruolo di artista e non tutti quelli che vorranno intraprendere questo percorso lo diventeranno. Interessante a riguardo la riflessione del critico Francesco Bonami intorno al ruolo del artista nella società: “ *Esiste un titolo ancora più bello*



(immagine di dominio pubblico)

Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, **Ago, Filo e Nodo**, Piazzale Luigi Cadorna, Milano, febbraio 2000

che ci si guadagna diventando artista ... ed è quello di Maestro". Maestro è infatti qualcosa di spirituale, profondo, colui che insegna, ma soprattutto guida. Bonami continua *"il Maestro non segue le regole ma ne inventa di proprie ... Rivolgersi a uno come dottore denota formale rispetto, a uno come professore invece timore reverenziale e un po' di ruffianeria. Rivolgersi a uno come Maestro significa mostrare totale ammirazione"*³. Bisogna ricordarsi infatti che l'arte è vita e quando si è artisti si è un po' medici, un po' sciamani e un po' psicoanalisti.

L'arte inoltre, come tutte le religioni, deve parlare al mondo che la circonda, non a una realtà che non esiste e nel farlo l'artista deve ricordare che il mondo è di tutti e che se vuole guadagnare una posizione nella società deve creare qualcosa che possa essere accessibile al più ampio numero di persone.

L'arte infatti è spesso frutto e non origine del proprio tempo. Non stupisce perciò che oggi siano una maggioranza gli artisti e i critici che seguono e si adattano alle logiche post-capitalistiche del mercato dell'arte. È anche vero che chi difende l'arte come filosofia, attribuendo all'arte una funzione sociale, oggi si trova costretto in solitario a combattere una battaglia contro la *corruzione* del mondo dell'arte e l'apatia del suo pubblico.

Pretendere però che questa sfida possa essere a carico solo dell'artista, il cui atto creativo dovrebbe sempre rimanere puro e incontaminato, non è corretto. Un reale cambio di atteggiamento dovrebbe avvenire dall'intero sistema dell'arte e della cultura: dall'artista, dal gallerista, dal curatore, dall'accademia ma soprattutto dalle realtà museali. Per far questo siamo sempre più convinti infatti che la produzione artistica, oggi più che mai, debba guadagnare terreno anche e soprattutto al di fuori dei luoghi comuni dell'arte. Questo non significa

³ F. BONAMI, *Mamma voglio fare l'artista! Istruzioni per evitare delusioni*, Electa, Milano 2013, pag. 22 – 23.

che non crediamo più nel potenziale delle realtà museali. Anzi siamo convinti che siano ancora una grande risorsa per la collettività e per l'arte a patto che non dimentichino il loro ruolo educativo e che si pongano in un'ottica di apertura nei confronti del pubblico. I musei infatti oggi non solo faticano a svolgere una reale funzione sociale, ma vengono sempre di più percepiti come spazi atemporalmente incapaci di sbarazzarsi della vecchia idea aristocratica che il visitatore non debba essere partecipante attivo, ma un contenitore vuoto da riempire a piacere per la sua gioia o il suo divertimento. In alcuni casi sono addirittura gli stessi musei delle vere scatole vuote, dove ciò che risulta più importante è il contenitore, spesso creato per l'occasione da famosi architetti, piuttosto che il contenuto. Pensiamo al caso del Guggenheim di Bilbao: molto probabilmente tutti avremo in mente l'edificio progettato dall'architetto canadese Frank O. Gehry ma nessuno di noi avrà in mente un'opera esposta al suo interno! Di contro questo fenomeno non fa che portare credibilità e valore a qualsiasi cosa venga esposta tra le mura di questi spazi espositivi, per il semplice fatto che vi si trovi al suo interno. Lo spettatore così perde ogni occasione per sviluppare uno spirito critico e poco o nulla riceverà da questa esperienza in termini di accrescimento personale. I musei in fin dei conti oggi si preoccupano nella maggior parte dei casi di farci sapere che ci sono delle cose che non sappiamo, cose note, certo, ma non a noi. Tutto questo è molto triste se si pensa, come lo stesso Habermas ci insegna, che i musei farebbero parte di quella matrice istituzionale definita sfera pubblica, grazie alla quale le idee e le immagini, il sapere ed il piacere si trasmettono alla collettività. Se per Habermas il pubblico si è sviluppato nel XVIII secolo, passando dal ruolo di testimone passivo a partecipante attivo in molteplici settori dell'opinione pubblica, perché nel mondo dell'arte contemporanea solo in pochi hanno capito la necessità di questo cambiamento? Ci resta tristemente da pensare che

ancora oggi siano in molti in questo settore a divertirsi sottolineando la differenza fra due tipologie di persone: gli eletti e il resto dell'umanità; quelli che hanno il diritto di definire che cos'è arte e quelli che non ce l'hanno, quelli che credono di comprendere ma non permettono agli altri di farlo.

Reputiamo fondamentale inoltre un cambio di atteggiamento anche da parte delle istituzioni e della amministrazioni locali. Crediamo infatti che le stesse dovrebbero iniziare a credere di più nel potenziale che un certo modo di fare arte nello spazio pubblico possa avere nel lungo periodo sulla società stessa. Bisogna ricordare infatti che una buona produzione artistica è sempre indice di una società attiva e viva, volano di una comunità dinamica e capace di riflettere su se stessa. Siamo consapevoli che la crisi della concezione urbanistica moderna degli anni settanta ha contribuito a far sì che negli ultimi anni le amministrazioni locali puntassero in malo modo sull'arte, in particolare su quella contemporanea, come solo stimolo alla riqualificazione territoriale. Il potere economico e istituzionale infatti sempre più spesso si è trovato a replicare uno stesso modello di policy culturale a nostro parere di dubbio successo. Il risultato in molti casi è stato più estetico che di reale beneficio sociale. Quello che ci premerà far capire nelle prossime pagine è che ci vuole un certo approccio e un certo rigore quando si lavora e si opera con un prodotto artistico nel tessuto sociale e che molto spesso i migliori risultati si ottengono solo tramite un dialogo aperto tra tutti i soggetti chiamati in causa: artista, istituzioni e comunità.

Un primo inquadramento storico, sugli sviluppi teorici e sui principali studi critici che hanno portato al riconoscimento di queste forme espressive, ci permetterà di comprendere meglio e di assegnare validità alle osservazioni e alle affermazioni che verranno fatte man mano. Siamo dell'idea che quando si parla di arte contemporanea siano le stesse opere a dover parlare di sé. Ci

avverremo perciò del supporto di alcuni progetti artistici che, a titolo esemplificativo, ci permetteranno di comprendere e focalizzare l'attenzione sul ruolo dell'arte nella società post-moderna.

La scelta dei casi risponde a criteri di selezione precisi e permette alla nostra analisi di non tralasciare nessun aspetto e variabile. Tutti e quattro i progetti artistici infatti, anche se per lo più ideati da artisti stranieri, hanno interessato città italiane nell'ultimo decennio e se per loro natura risultano simili (tutti e quattro lavorano a stretto contatto con il tessuto sociale) allo stesso tempo sono molto eterogenei in quanto a metodologia, scelte comunicative, committenza e coinvolgimento di pubblico.



(immagine di dominio pubblico)

Gelitin, **Pink Rabbit**, monte Colletto Fava, Artesina, 2005

ARTE E SOCIETÀ

CENNI STORICI

Quello tra arte e società è sempre stato un rapporto complesso e delicato ma lo è sicuramente ancora più oggi. Viviamo infatti in un'epoca in cui la rapida evoluzione della comunicazione e la perdita da parte dell'individuo di solidi valori e punti di riferimento costringono purtroppo l'artista contemporaneo a dover perennemente mettere in discussione il proprio ruolo e a ricercare costantemente nuovi codici comunicativi più persuasivi.

Siamo consapevoli che l'arte ha da sempre parlato alla società tramite un linguaggio spesso accessibile esclusivamente ad una ristretta cerchia di persone. Anche l'arte figurativa infatti, se pur di più istantanea decodificazione, necessitava comunque di uno sforzo intellettuale non comune per la sua piena comprensione. La differenza però sta nel fatto che, se pur nel passato non era dato a tutti capire a pieno l'opera, l'educazione religiosa permetteva una più facile lettura dei simboli presenti al suo interno. Oggi invece, chi si occupa di arte, non solo fatica ad adattare al nuovo pubblico un codice comunicativo efficace ma non può vantare nessun aiuto all'interpretazione dell'opera da parte della società stessa.

Riteniamo innanzitutto sia utile affrontare il rapporto attuale tra arte e società sintetizzando i grandi temi che ruotano oggi attorno a questo argomento attraverso tre paradigmi:

- L'arte nello spazio pubblico.

Questo primo punto comporta un cambiamento nella percezione dello spazio in senso artistico e uno stravolgimento dei luoghi dedicati all'arte che esce dalle mura delle grandi gallerie e dei musei. Si va a creare così una nuova modalità di fruizione da parte del pubblico e viene a mancare il rapporto contemplativo che si generava proprio dall'isolamento spaziale dei luoghi istituzionali dell'arte. Gli artisti iniziano a considerare nei loro lavori l'identità specifica di ogni singolo luogo in una concezione di opera sempre più site specific.

- L'arte come spazio pubblico.

Questo secondo aspetto comporta che gli artisti si interessino delle condizioni politiche, culturali e sociali dello spazio in cui andranno ad operare.

- L'arte come pubblico interesse.

Il progetto artistico si apre al dialogo e alla partecipazione con la comunità divenendo così un potenziale metodo di rigenerazione e riqualificazione del territorio. L'opera d'arte non è più definibile nella semplice contemplazione ma diviene mezzo di interazione e un vero e proprio evento in presenza di pubblico che risulta in molti casi addirittura parte attiva e integrante del progetto artistico, poiché non si trova semplicemente ad occupare uno spazio, ma lo interpreta e lo rende proprio.

Detto questo, oggi bisogna però fare molta attenzione quando si ha di fronte un progetto artistico che vive al di fuori dei luoghi istituzionali dell'arte. È bene infatti specificare fin da subito che non tutti i progetti artistici nello spazio pubblico hanno sempre necessariamente un legame con la scena sociale e che questo avviene solo quando un'opera possiede una forte capacità comunicativa. Una scultura o un'installazione collocate all'interno dello spazio



(immagine di dominio pubblico)

Maurizio Cattelan, L.O.V.E., Piazza degli Affari, Milano, settembre 2010

urbano possono avere quindi solo un fine puramente decorativo o rievocativo. L'opera pubblica infatti storicamente veniva usata come strumento del consenso, di commemorazione di eventi oppure di personaggi appartenenti alle classi più elevate a consacrazione della loro autorità. Riteniamo però che oggi una concezione monumentale di opera d'arte abbia poco senso di esistere. Viviamo e facciamo parte di una società in continua evoluzione, profondamente mutata nella sua essenza e privata di quegli spazi che un tempo erano luoghi di condivisione e di dialogo. L'opera d'arte collocata nello spazio pubblico quindi non può più assolvere alcun *"compito celebrativo, o auto celebrativo, perché la società non è più in grado di riconoscersi in stilemi che si rifanno alle grandi narrazioni collettive del passato"*⁴. Anche se molti interventi artistici di questa natura, infatti, trovano ancora spazio nelle nostre città, ci sentiamo però di definirli dei semplice esempi di arredo urbano svuotati di qualsiasi significato sentito e partecipato.

Inoltre lo stesso concetto di spazio pubblico oggi è del tutto ambiguo: intuitivamente tendiamo a pensare gli spazi pubblici come luoghi inclusivi e accessibili, caratterizzati da una socialità collettiva e da un riconoscimento di valori civili comuni; ma oggi lo spazio è sempre più frammentato, compartimentato, soggetto a interessi privatistici e alle logiche del profitto. La dimensione intima si fa sempre più pubblica e la dimensione pubblica entra sempre di più in crisi. Quello che ne consegue è perciò la percezione di un confine sempre più fluido tra questi due ambiti. Nelle nostre città oggi convivono altresì una moltitudine di contraddizioni frutto della stessa società. Basti pensare all'incremento dell'interculturalità e multietnicità conseguenza dei fenomeni di immigrazione crescenti, alla marginalizzazione delle periferie

⁴ G. Scardi, *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Umberto Allemandi & C., Milano 2012, pag 13.

anche da un punto di vista culturale, alla centralità nei meccanismi economici della rendita fondiaria i quali si concretizzano nel costante aumento dei volumi urbani, etc. Perciò l'artista è costretto sempre più a un perenne conflitto tra il proprio riconoscimento pubblico e il reale coinvolgimento da parte dell'audience.

Se affrontiamo questo discorso dal punto di vista della storia dell'arte è chiaro come siano stati i dadaisti, e in particolare Duchamp, a rivoluzionare quella che fin ad allora era stata la concezione classica dell'opera d'arte e a favorire la nascita del grande dibattito che ha visto partecipi la stragrande maggioranza degli artisti e critici del Novecento. Da quel momento in poi sono stati tanti gli sforzi compiuti per comprendere quali pratiche potessero e possano essere ritenute espressioni artistiche, oltre la semplice rappresentazione pittorica. Fondamentali sono stati alcuni avvenimenti storici, primo fra tutti il Sessantotto⁵, a modificare profondamente e in maniera irreversibile i linguaggi espressivi. Innumerevoli sono stati inoltre i contributi forniti dai movimenti artistici che nascevano in quegli stessi anni quali gli Happening, la Body Art e le *dérive* situazioniste fino a manifestazioni artistiche più recenti come l'Arte Partecipativa e Relazionale⁶ e l'Arte Pubblica⁷. Non ci dilungheremo oltre ma,

⁵ *"I profondi cambiamenti che hanno investito tutti gli aspetti della società e della cultura italiana alla fine degli anni Sessanta non potevano non coinvolgere le arti visive. Intorno al Sessantotto gli artisti scendevano in strada, fuori dal museo e dalle gallerie, per confrontarsi con il mondo reale e coinvolgere un pubblico più ampio, attraverso performance, azioni, installazioni, sculture (...)"* in S. Bignami, A. Pioselli, *Fuori. Arte e spazio urbano 1968 – 1976*, Electa, Milano 2011, pag. 1.

⁶ L'Arte Relazionale viene teorizzata dal critico francese Nicolas Bourriaud nel saggio *"Esthétique relationnelle"* scritto nel 1998. Bourriaud ripercorre le manifestazioni di un'arte fondata sull'universo delle interazioni umane e delinea, a partire da queste, una precisa estetica di tipo relazionale. Questa è definita da Bourriaud come l'insieme di *"quelle teorie estetiche che consistono nel juger le opere d'arte in funzione delle relazioni interumane che disegnano, producono e suscitano"* in N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Parigi 1998, pag. 117.

⁷ Il termine Public Art nasce alla fine degli anni Sessanta per identificare quelle opere d'arte che si posizionano non più negli ambienti tipici dell'arte come gallerie, fiere e musei ma bensì nello spazio pubblico. Tra gli anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti, in Germania, in Francia e in Gran Bretagna si parla di Public Art nel contesto di eventi promossi dalle pubbliche amministrazioni (Based Community

quello che ci interessa far qui capire è come il discorso attorno alla definizione di opera negli anni si sia modificato attraverso le pratiche artistiche, evolvendosi secondo un processo lineare che si concretizza in tre nozioni chiave: oggetto, concetto e processo. Siamo arrivati oggi infatti ad un punto in cui la firma dell'artista non è più da cercarsi in un oggetto, nemmeno in idee o concetti più o meno espressi in esso, ma nei processi e nelle dinamiche che l'artista stesso instaura con il suo pubblico e con il luogo in cui l'opera prende forma. Anche nel caso particolare in cui il risultato si concretizzi nella creazione di un oggetto, *“questo non è il fine, ma lo strumento intorno a cui annodare relazioni e renderne visibili le dinamiche”*⁸. Ancora più nello specifico potremmo dire che *“gli artisti a mano a mano hanno abbandonato la produzione di opere mercificabili e museificabili per la costruzione non più di oggetti, né di concetti ma bensì di processi il cui obiettivo è comprendere e modificare la realtà prendendovi parte, abbandonando lo spazio separato della rappresentazione per impegnarsi in quello dinamico di performance, azioni e manovre”*⁹.

A focalizzare ancora di più l'attenzione sull'importanza del processo piuttosto che dell'oggetto è stata Suzanne Lacy¹⁰ che per la prima volta negli anni Novanta ha teorizzato la *New Genre Public Art* (in italiano meglio conosciuta

Project) ai fini della riqualificazione urbanistica e di aree degradate delle città. Il termine viene poi ripreso negli anni Ottanta e Novanta e messo in relazione soprattutto con quello di site specific situazione entro la quale l'opera d'arte è collocata in stretto rapporto con le specificità del luogo in cui viene inserita. Importante specificare che alla base della Public Art c'è il concetto di arte come forma comunicativa ed è per questo motivo che spesso si sostituisce la definizione Public Art con Social Art o Community Art.

⁸ Ivan Bargna, *Sull'arte come pratica etnografica. Il caso di Alterazioni Video, Molimo. Quaderni di Antropologia ed Etnomusicologia*, Milano 2009, pag. 21.

⁹ Ivan Bargna, *Sull'arte come pratica etnografica. Il caso di Alterazioni Video, Molimo. Quaderni di Antropologia ed Etnomusicologia*, Milano 2009, pag. 22.

¹⁰ Suzanne Lacy nasce a Vasco in California nel 1945. È un artista di fama internazionale, nonché docente, scrittrice e curatrice soprattutto per quello che riguarda le dinamiche dell'Arte Pubblica. Nel 1996 scrive *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (2^a ed., Bay Press, Seattle – Washington) celebre antologia che affronta il tema dell'impatto delle arti performative sulla scena pubblica.



(immagine di dominio pubblico)

Luigi Mainolfi, **Lui e l'arte di andare nel bosco**, Via Garibaldi, Torino, Luci d'Artista 28 ottobre – 15 gennaio 2017

come Arte Pubblica) in un testo divenuto celebre: *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*¹¹. In questo scritto Suzanne Lacy, analizzando alcuni progetti, delinea e teorizza i punti di contatto e le caratteristiche che li accomunavano creando così un contesto critico per questo nuovo modo di produrre arte. Queste nuove pratiche artistiche si caratterizzano secondo l'autrice, per l'importanza attribuita all'intervento attivo dello spettatore e dei cittadini che condividono direttamente con l'artista il processo di creazione. Potremmo definire così l'Arte Pubblica *un'arte visiva che usa mezzi tradizionali e non*, per comunicare e interagire con un pubblico ampio e differenziato su questioni che riguardano direttamente la loro vita. Una particolare modalità di presentazione e fruizione dell'arte capace di penetrare il tessuto sociale e lo spazio urbano caratterizzando e rivalutando l'ambiente cittadino senza mai avere la presunzione di porre alcuna distanza da esso e senza mai elevarsi su di un piedistallo celebrativo. Si tratta di lavori in cui l'artista da produttore autonomo si trasforma in artista-regista, capace di innescare un evento, senza necessariamente controllarne gli esiti. Si oltrepassano così i confini tradizionali fra pubblico e privato rendendo visibile una geografia del conflitto che altrimenti rimarrebbe sommersa. L'artista non si limita più ad una semplice presa di possesso dello spazio ma con la sua opera sente la necessità di esplicitare una riappropriazione dei valori contestuali strettamente legati all'identità dei luoghi e/o alla caratterizzazione antropologica di una comunità. È così che via via è andata maturando una concezione di fare arte legata alla riscoperta sia dell'ambiente (situazionale, sociale e territoriale), sia del ruolo da

¹¹ S. Lacy (a cura di), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, 2^a ed., Bay Press, Seattle – Washington 1996.

protagonista che il singolo individuo o la comunità possono svolgere all'interno di un progetto.

Gli artisti che oggi decidono di attuare questo approccio con il proprio pubblico non solo intervengono nel tessuto sociale scontrandosi con le dinamiche e le criticità che lo contraddistinguono, ma nell'equilibrio tra finzione e realtà, senso e non senso, hanno la possibilità di trasmettere messaggi e denunciare situazioni che a seconda dei casi possono suscitare dubbi o speranze, grosse risate o serie discussioni. Questi artisti sono inoltre liberi in ogni momento di cercare riparo sotto l'ombra protettiva della loro espressione artistica, libertà che gli è concessa grazie alle caratteristiche che la società stessa in cui operano e il loro pubblico gli riconoscono: la creatività e l'originalità.

Gli artisti che si rivolgono alla collettività hanno però a nostro parere una sola regola da rispettare: hanno la responsabilità di restituire dei progetti nati dal pieno rispetto e dalla conservazione delle specificità, della storia, della memoria e dei contenuti simbolici o psicologici dei luoghi e delle persone che li abitano¹².

A questo punto, se da un lato è ben chiaro che l'opera d'arte non è più identificabile solo nell'oggetto, resta però ancora da precisare cosa possa o non possa essere considerata tale. Se vale l'equazione per cui l'arte possa farsi vita e la vita divenire arte¹³ allora non bisogna infatti cadere in errore giustificando con eccessiva leggerezza qualsiasi cosa sotto la sacralità dell'arte.

¹² L'artista deve rispettare il cosiddetto *genius loci* ovvero lo spirito del luogo, inteso come bene, valore, eredità da conservare e trasmettere e da divulgare con giudizio. A questo proposito si legga L. Argano, A. Bollo, P. Dalla Sega, C. Vivalda, *Gli eventi culturali. Ideazione, progettazione, marketing, comunicazione*, Franco Angeli, Milano, 2005, pp. 37-47.

¹³ A questo proposito conviene ricordare l'apporto che fornisce a questa teoria l'opera del 2006 di Hal Foster *Il ritorno del reale*. Secondo Foster nelle nuove pratiche artistiche vi è un'esigenza sentita di un

Lo stesso Benjamin¹⁴ affermava che l'aura, ovvero l'effetto di legittimità tradizionalmente attribuito alle opere d'arte, sarebbe sopravvissuta nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, ma che ciò avrebbe imposto, oltre a nuove etichette anche nuove strategie destinate a trasformala.

Anche se oggi ancora tanto si discute nel mondo dell'arte per capire a quali strategie Benjamin facesse riferimento, di una cosa rimaniamo però convinti: l'opera d'arte oggi non può più esistere fine a se stessa. Deve saper puntare ad un ruolo attivo nelle dinamiche culturali e sociali del luogo in cui si colloca fermo restando che l'arte non è mai strumento né politica, ma rimane sempre e comunque pratica critica. Deve infatti restare nella domanda senza mai correre verso la risposta.

Prima di procedere alla presentazione dei progetti artistici scelti ci preme fare una piccola precisazione. Nelle pagine successive infatti cercheremo, per quanto sia possibile, di evitare di affibbiare a tali progetti alcuna *etichetta artistica*, sia perché non abbiamo come obiettivo quello di scrivere in veste di critici d'arte, sia perché riteniamo che i progetti proposti racchiudano al loro interno una moltitudine di fattori e soluzioni appartenenti a più correnti e da questo non ci vogliamo far influenzare. Crediamo invece sia più importante focalizzare la nostra attenzione sulle dinamiche e sulle caratteristiche che li

ritorno al reale. Alla nostalgia per la qualità formale dell'arte modernista contrappone l'interesse, il tessuto corporeo e identitario delle pratiche culturali neoavanguardiste. Questo rifiuto delle forme artistiche convenzionali fa nascere nuove sperimentazioni, aprendo lo sguardo verso nuove azioni e volontà. Foster inoltre spiega chiaramente come a partire dagli anni Cinquanta, si percepisce la consapevolezza dell'importanza dell'arte nel reale, nella quotidianità e della sua capacità di creare relazioni e modificare gli assetti della comunità a cui si rivolge ampliando così i confini dell'esperienza artistica in direzioni che mettono in diretto rapporto arte e vita. A questo proposito Hall Foster, *Il ritorno al reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano 2006.

¹⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1966.

contraddistinguono procedendo così ad evidenziare i punti di forza che un progetto artistico debba possedere oggi per influire sulla coscienza collettiva.



(immagine di dominio pubblico)

Alberto Burri, **Il Grande Cretto**, Gibellina, 1984 - 2015

PROGETTI

COMPLAINTS CHOIR, TELLERVO KALLEINEN E OLIVER KOTCHA - KALLEINEN, 2005 - ?

Quando l'arte incontra il web può succedere che nascano progetti artistici che in breve tempo, spesso in maniera virale, riescono ad ottenere un ampio consenso di pubblico e facile visibilità. Internet permette infatti oggi a molti artisti indipendenti, di farsi conoscere e di produrre senza necessariamente avere l'appoggio delle grandi gallerie o dei circuiti museali. Non a caso potremmo definire la piattaforma web come una *grande piazza virtuale* dove la collettività oltre a ricevere e scambiare informazioni, esprime opinioni, condivide sentimenti ed emozioni e vive esperienze. Con questo non ci sentiamo di dire che chiunque creda di possedere una vena artistica possa trovare facilmente credibilità tramite il web, ma più che altro quello che ci preme far capire è che, se internet viene usato dagli artisti con un certo rigore, può diventare uno strumento a favore della diffusione di quei progetti artistici che vedono la propria concretizzazione all'interno del tessuto sociale più ampio e al di fuori dei luoghi istituzionali dell'arte.

Portiamo ad esempio *Complaints Choir*, un progetto artistico che definiremo viral e open source, creato nel 2005 dagli artisti finlandesi Tellervo Kalleinen¹⁵ e Oliver Kotcha-Kalleinen¹⁶ che, grazie al web e in particolare a canali video come YouTube, ha raggiunto in brevissimo tempo un vero successo planetario.

¹⁵ Tellervo Kalleinen nasce a Lohja (Finlandia) nel 1975. Vive e lavora a Helsinki. Lavora con il video e la performance, realizzando progetti spesso fondati su logiche aperte alla collaborazione. Dal 1993 lavora in collaborazione con Oliver Kotcha-Kalleinen.

¹⁶ Oliver Kotcha-Kalleinen nasce a Dresda (Germania) nel 1971. Vive e lavora a Helsinki. Lavora con il video, la performance e la realizzazione di progetti che spesso investigano il tema della costruzione di comunità utopiche. Dal 1993 lavora in collaborazione con Tellervo Kalleinen.

Complaints Choir prende forma da una riflessione sul termine finnico *valituskuoro*¹⁷. Tradurre in modo corretto tale vocabolo sarebbe difficile. Per questo motivo utilizzeremo l'espressione *coro di lamentele* perché, ciò che realmente importa, è quanto invece suggerisce questo termine secondo i due artisti. *Complaints Choir* fa riferimento infatti alle persone che brontolano frequentemente indipendentemente dal loro stile di vita, dal loro credo politico o dalla loro età. Per i Kalleinen ogni lamentela generalmente ne causa un'altra e sfocia spesso in una protesta che genera malcontento. Gli artisti sostengono inoltre che, questi lamenti sono una riserva di energia enorme la quale non deve essere sprecata bensì trasformata in risorsa e in forza positiva. I *Complaints Choir* sono perciò delle vere e proprie performance canore, in cui i protagonisti reali sono i cittadini con le loro lamentele; sono dei cori capaci di dar voce in maniera ironica al malessere e agli stati d'animo che i partecipanti vivono nei più diversi ambiti della vita pubblica e privata. I componenti del coro vengono reclutati tramite *open call* (principalmente, come gli stessi artisti consigliano, tramite volantini, passaparola e inserzioni su internet e su giornali locali) e sono invitati a partecipare attivamente a tutta la realizzazione del progetto, dalla raccolta delle lamentele fino alla creazione del video con la quale si restituisce la performance. I Kalleinen non si intromettono mai nell'elaborazione di ogni singolo progetto (ad eccezione dei primi quattro video prodotti e nel caso del coro di Tokyo¹⁸) ma, si limitano a fornire delle

¹⁷ Sul sito di *Complaints Choir* nella sezione History si legge: "*In the Finnish vocabulary there is an expression Valituskuoro. It means Complaints Choir and it is used to describe situations where a lot of people are complaining simultaneously. Kalleinen and Kochta-Kalleinen thought: Wouldn't it be fantastic to take this expression literally and organise a real Complaints Choir!*".

¹⁸ Si fa riferimento ai cori di Birmingham, Helsinki, Wilhelmsburg - Amburgo e San Pietroburgo. Nel caso del coro di Tokyo questo fu realizzato dagli artisti su invito del Mori Art Museum.



(immagine di dominio pubblico)

Complaints Choir Helsinki 2006

linee guida sintetizzate in nove comandamenti¹⁹ reperibili all'interno del sito²⁰ creato per il progetto. Questo per assurdo fa sì che a volte i Kalleinen vengano a conoscenza della realizzazione di alcuni cori solo una volta pubblicati in rete.

I primi *Complaints Choir* realizzati in Italia furono a Firenze nel 2008 e successivamente a Milano nelle giornate del 7 e dell'8 marzo del 2009. Nel caso specifico del coro meneghino, *Complaints Choir* è stato reso possibile grazie alla casa di produzione The Tune²¹ e al patrocinio della Provincia. Tramite il sito e l'iniziativa LamentaMI²² sono state raccolte oltre un migliaio di lamentele scelte democraticamente per la stesura del testo.

Dopo oltre due mesi di intenso lavoro e prove costanti, il coro meneghino, che contava all'incirca 50 partecipanti eterogenei, compie così il suo debutto in alcune delle zone più suggestive del centro storico e propone inoltre una performance live su Radio Popolare. Il risultato è stato una canzone dal testo ironico ma pungente scritto dal compositore Emil,²³ in collaborazione con il producer e regista Ivan Merlo²⁴ e il compositore e direttore artistico Lorenzo Magnaghi²⁵. Diverse sono state le tipologie di reclami proposte dai cittadini milanesi: alcune relative alla mobilità ("*A Milano ci sono le bici comunali ma troppo poche piste ciclabili*"), altre all'inquinamento ("*A Milano chi paga può*

¹⁹ Apparati

²⁰ www.complaintschoir.org

²¹ The Tune Studio, conosciuto in passato come Psycho, è un noto studio di registrazione milanese dove hanno registrato artisti come Elio e le storie tese, Fabio Concato, Renato Zero, Malika Ayane.

²² www.lamentami.com.

²³ Emil nasce a Cantù nel 1980, è un cantautore che racconta in musica le esperienze di tutti i giorni attraverso la lente deformata dell'ironia e dell'arguzia. Il suo primo album d'esordio prodotto da Warner Music *Piccolo pagliaccio italiano* esce il 28 settembre del 2010 con dieci brani tra cui la canzone *Milano no*. Emil è stato inoltre protagonista con la banda Osiris della sigla di apertura del programma di RAI Tre *Quelli di Caterpillar*.

²⁴ Ivan Merlo è un regista italiano classe 1981. Ha girato svariati videoclip musicali, web e commerciali.

²⁵ Lorenzo Magnaghi nasce a Milano nel 1973. È un compositore e direttore artistico della scena italiana. Ha prodotto e arrangiato canzoni per artisti come Fabio Concato e Malika Ayane, composto colonne sonore per serie televisive e per spot commerciali.

inquinare, chi paga pass”), ai divieti (“*A Milano non si può suonare per strada*”), alla denuncia (“*A Milano i barboni muoiono in strada per il freddo e nessuno se ne accorge*”) e anche al costume (“*A Milano tutti hanno fretta*”).

Il video rappresentativo delle performance è stato consegnato ai Kalleinen in occasione della loro prima mostra personale in Italia, a cura di Fabiola Naldi e Alessandra Pioselli, inaugurata il 7 maggio 2009 presso la galleria ARTRA di Milano. Come per gli altri cori realizzati la declinazione del progetto per lo spazio espositivo risultava il filmato finale il quale, tramite la regia degli artisti, veniva riproposto nella forma dell’installazione video (solitamente proiettato all’interno di una black box).

Anche se i Kalleinen hanno sempre negato che la forza dei *Complaints Choir* risieda nella componente ludica, facendo invece appello ad una certa serietà nella stesura delle lamentele, è chiaro invece come una delle chiavi di successo di questo progetto stia proprio nella fluidità e semplicità con cui i cori si generano, ovvero senza avere mai la pretesa di prendersi troppo sul serio. Inoltre è chiaro come anche il principio del divertimento sia un aspetto fondamentale. Sia i partecipanti che gli spettatori che si trovano lì per caso mostrano, a parte in rari casi, un approccio prevalentemente positivo: cantano, battono le mani, commentano, ma soprattutto vivono un grande momento di collettività.

È bene precisare che tutti i cori non si formano mai con alcun obiettivo di protesta politica. Le lamentele vengono infatti selezionate in modo democratico da tutti coloro che hanno deciso di parteciparvi spontaneamente e nascono con l’intento di ridere delle banalità del quotidiano. È vero anche che in alcuni casi si possa trovare una sottile declinazione politica in quanto, essendo autoprodotti, i componenti possono decidere che tipo di atmosfera definire. Al principio però, quando i partecipanti si riuniscono, non hanno idea



(immagine di dominio pubblico)

Complaints Choir Milano 2009

di quello che andranno a cantare ma il testo finale sarà il risultato di uno scambio di opinioni. Quello che realmente importa invece è che i *Complaints Choir* non scendendo in piazza con l'idea di accusare o lodare una situazione, ma offrono allo spettatore un momento di riflessione o lo pongono di fronte a questioni che lo riguardano e che magari ignorava.

Il successo di questo progetto artistico è testimoniato anche dalla rapida espansione globale, risultato di un efficace utilizzo dei mezzi di comunicazione. Si stima infatti che i cori prodotti fino al 2014 siano stati 140²⁶. Questo ci mostra come oggi, non sia più necessario investire ingenti risorse economiche per un piano di comunicazione efficace e che spesso, i mezzi più penetranti sono quelli meno dispendiosi e di più semplice accesso. La scelta dei metodi comunicativi è stata inoltre volutamente lasciata libera dagli artisti in modo da permettere agli organizzatori di utilizzare la strategia comunicativa più adatta a richiamare l'attenzione del pubblico di una determinata città rispettando tradizioni, abitudini e stili di vita dei suoi abitanti.

Complaints Choir ci convince come progetto perché non ha mai avuto la pretesa di definirsi. I Kalleinen non invitano a partecipare ad un progetto artistico, ad un possibile esperimento virale o ad un flashmob etc. Il progetto artistico si definisce e si manifesta infatti, come lo stesso Duchamp ci insegna, solo nella misura in cui viene collocato e messo in relazione ad un determinato contesto. È così che possiamo definire *Complaints Choir* un progetto artistico, solo una volta inserito al interno dello spazio della galleria o tra le mura di un museo. Dire se una cosa è o non è dipende anche dalla ricezione. È la nostra esperienza personale a permetterci infatti di definire una situazione; come

²⁶ Per ricordarne alcuni: Helsinki, Budapest, Chicago, Melbourne, Gerusalemme, Singapore, Tokyo etc. Sul sito www.complaintschoir.org sono disponibili tutte le informazioni relative alle performance più significative in quanto oramai gli stessi artisti non riescono più a seguire il fenomeno di espansione del progetto.

viviamo in quel momento quell'esperienza. Al di là di tutto questo il progetto ci propone anche dei problemi relativi all'arte ed è stato concepito da due artisti che su questi aspetti hanno riflettuto. *Complaints Choir* mette in discussione ad esempio il concetto di autorialità, di pubblico, di partecipazione. Interroga al contempo il ruolo dell'arte ed il suo status sociale. Analizzato con cura si capisce che rispetto ad altre forme di progetti virali qui c'è una consapevolezza del processo, dell'operatività e del linguaggio.

Complaints Choir funziona inoltre perché la gente partecipa, si diverte, ci crede e si autorappresenta creando un legame con chi ascolta. Non vi è alcuna mistificazione e strumentalizzazione dei componenti e del pubblico. Va specificato inoltre che l'intento dei Kalleinen, non è in alcun modo, quello di realizzare un progetto sociologico. I cori infatti non nascono con la pretesa di rappresentare tutte le compagini sociali di una determinata città. Questo sarebbe impossibile e molte voci rimarrebbero comunque *fuori dal coro*; sarebbe una forzatura e una falsità. I *Complaints Choir* non sono perciò politicamente corretti ma autogenerandosi lo sono ancora di più, sono più autorappresentativi, perché lo sono della comunità che si va a formare ogni qualvolta nasce un coro.

Potrebbe però accadere, e lo speriamo, che il messaggio cantato dai cori contribuisca anche in minima parte a smuovere situazioni e generare dei cambiamenti nel tessuto sociale. Definire in che misura, quando e con che grado di correlazione tutto ciò possa avvenire risulterebbe impossibile, ma gli stessi i Kalleinen non hanno mai negato il desiderio che grazie al loro progetto questo possa accadere²⁷. Parlare di coscienza politica sarebbe forse eccessivo.

²⁷ I Kalleinen dichiarano a riguardo: "We defined complaining as dissatisfaction without action, nevertheless behind most of the complaints there is an idea or a belief or a value that a person is committed to. Complaints have therefore inbuilt the potential of being a transformative power. The truth about the revolution in East Germany is, that it only happened because a critical mass of people

Siamo sicuri però che in un certo qual modo un segno o una traccia se pur minima siano in grado di lasciarla e, il fatto che nel caso di Singapore sia stato vietato al coro di performare in strada e che a Gerusalemme invece, forse per paura, il coro non contava più di diciassette elementi, non fa che avvalorare la nostra tesi.

“ Il Coro delle Lamentele non è di Destra né di Sinistra

Il Coro delle Lamentele non è né maschio né femmina

Il Coro delle Lamentele non è né ricco né povero

Il Coro delle Lamentele non ha un colore della pelle

Il Coro delle Lamentele non ama e non odia

Il Coro delle Lamentele è un gioco

*Il Coro delle Lamentele è un'opera d'arte”.*²⁸

was dissatisfied with and complained about everyday life issues”. Tratto dall'intervista agli artisti sul sito dell'iniziativa (www.complaintschoir.org).

²⁸ Tratto dal sito dell'iniziata milanese.



(immagine di dominio pubblico)

Complaints Choir Tokyo 2009

IN ALTO. ARTE SUI PONTEGGI, ARTISTI VARI, MILANO 2002 - 2005

Capita spesso che non tutti i progetti artistici, pur avendo un elevato potenziale, vengano capiti e valorizzati al meglio. Ne è un esempio *In Alto*, un lavoro nato nel 2002 dalla volontà di Carlo Birozzi²⁹ e Carla di Francesco³⁰, i quali pensarono di destinare gli spazi pubblicitari disponibili sui ponteggi³¹ degli edifici monumentali in ristrutturazione a Milano a interventi artistici. Il progetto viene fin da subito sostenuto dalle Civiche Raccolte d'Arte e dalla Soprintendenza di Brera le quali si impegnano a delinearne i tempi ed i modi tramite la costituzione di un comitato istituzionale³². A questo, per l'intera durata dell'iniziativa³³, viene affiancato un comitato scientifico³⁴ composto da una serie di curatori chiamati ad occuparsi della selezione degli artisti e dei lavori da essi proposti. Ma venendo al progetto, *In Alto* consisteva sostanzialmente nel domandare agli artisti un'opera ad hoc la quale sarebbe rimasta sul ponteggio ad essa destinata per tutta la durata del restauro. Si

²⁹ Carlo Birozzi nasce a Sarnano (MC) nel 1966. Architetto, ha svolto incarichi dirigenziali e di prestigio presso varie soprintendenze per i Beni Architettonici e Paesaggistici tra cui quella di Milano, del Molise e da ultima delle Marche. È stato in servizio dal 2005 al 2009 presso la Direzione generale per la tutela e la qualità del paesaggio, l'architettura e l'arte contemporanea e dal 2009 al 2012 presso l'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro nel servizio architettura.

³⁰ Carla di Francesco architetto classe 1951. È stata Direttore regionale per i beni culturali e paesaggistici dell'Emilia Romagna. Ha ricoperto analogo incarico per la regione Lombardia. Si ricordano anche numerose docenze a contratto presso l'università di Ferrara, il Politecnico di Milano e l'università di Bologna. E' stata membro del Consiglio di Amministrazione del Touring Club Italiano e del consiglio di Amministrazione della fondazione "La Triennale di Milano".

³¹ *In Alto* ha preso il via chiedendo alle agenzie concessionarie degli spazi pubblicitari di poter utilizzare quelli non destinati a messaggi commerciali. Rispetto alla pubblicità fissa, che risultava più invasiva e meno evoluta nella qualità dei mezzi utilizzati, quella temporanea sui ponteggi grazie alla breve permanenza ha consentito di agire con delicatezza, evitando di sovrapporre a luoghi già molto carichi di messaggi elementi ingombranti e permanenti.

³² Il comitato istituzionale sono Carlo Birozzi, Marina Pugliese e Matteo Ceriana.

³³ Da ottobre 2002 a novembre 2005

³⁴ Per i componenti del comitato scientifico che si sono susseguiti durante le varie edizioni del progetto fare riferimento alla tabella di pag. 45.

trattava inoltre di proporre un'opera la quale sarebbe stata qualificata dalla specificità della stessa rispetto al sito di esposizione per cui era stata pensata (site specific). Gli stessi artisti e curatori si sono messi così in gioco in un programma di analisi e comprensione della città e dei luoghi dedicati al progetto. L'obiettivo era quello di recuperare, seppur in minima parte quell'antica capacità di gestire l'ornato e il decoro, legando l'architettura allo spazio aperto, agli elementi di arredo urbano e ai segni lasciati dalla storia. In un'epoca in cui i luoghi tendono a perdere di significato, *In Alto* si proponeva di restituire ai cittadini milanesi, tramite una rilettura contemporanea, quegli spazi spesso lasciati preda del turismo e del consumo di massa il quale più volentieri si nutre del restauro spettacolare che della storia. All'opera veniva poi fatta corrispondere come traccia stabile, una stampa di immagini ridotte³⁵ da destinare al museo milanese delle Civiche Raccolte d'Arte. L'iniziativa, sostanzialmente senza finanziamenti e coperta per i costi vivi dalle concessionarie di pubblicità interessate, contava sulla messa a disposizione gratuita del lavoro svolto da tutti i soggetti coinvolti e invitava il pubblico passante a guardare al di sopra del proprio orizzonte abituale. Quello che gli organizzatori di *In Alto* si aspettavano era che la presenza di un'immagine non scontata ed immediatamente comprensibile potesse anche solo per un secondo distogliere il passante da quella che Benjamin chiama *ricezione distratta*³⁶, ovvero quel approccio spesso distaccato e passivo verso ciò che ci circonda dettato dal ritmo frenetico che la città e le nostre abitudini ci portano a vivere ogni giorno. Come mostra lo schema di pag. 45 vi furono diverse edizioni di *In*

³⁵ Ad eccezione di Stefano Arienti il quale decide di donare l'intero ciclo preparatorio dell'opera.

³⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1966.



(immagine di dominio pubblico)

Botto e Bruno, **Just for One Day**, Alzaia Naviglio Grande, settembre 2004

Alto le quali portarono lo stesso progetto ad evolversi per far fronte alle difficoltà a cui i suoi organizzatori andavano incontro. Inizialmente, ad esempio, venne apposto al lavoro presentato dagli artisti un banner esplicativo ma, fu chiaro ben presto come l'esigenza di spiegare avesse il limite di togliere mistero all'opera che non essendo più pura finiva per diventare pubblicità di sé stessa, degli autori e della committenza. La seconda edizione rispetto alla precedente mostra sicuramente una maggiore maturità organizzativa. Non vi furono infatti particolari confronti tra artisti e curatori per quanto riguarda le opere presentate³⁷ e tutti i progetti proposti vennero accettati senza alcuna richiesta di cambiamento da parte del comitato scientifico. Mentre l'iniziativa prendeva piede all'interno del tessuto urbano e le opere iniziavano a non passare inosservate agli occhi dei passanti³⁸, *In Alto* però non riusciva a richiamare l'attenzione della stampa e del pubblico più specialistico dell'arte. La terza edizione invece fu segnata da una serie di modifiche al corpo organizzativo: cambiò il comitato scientifico e il controllo del progetto passo dalla Soprintendenza ai Beni Architettonici alla Direzione Regionale. Anche la direzione delle Civiche raccolte d'Arte cambiò il suo timoniere. Questo non comportò però alcun cambiamento in termini di finanziamento al progetto che

³⁷ Nella prima edizione invece le opere rifiutate dai curatori furono due. La prima fu l'opera proposta da Paola Di Bello al quale era stato affidato il ponteggio del restauro dell'orologio di Brera. La prima immagine proposta dal artista, la foto di una ragazza che si tuffava capovolta a creare un passo di danza (la danza delle ore), fu infatti bocciata in quanto non risultò particolarmente legata al contesto. La seconda opera, in questo caso totalmente respinta in quanto troppo provocatoria, fu quella per il ponteggio dell'Arco della Pace che in un primo momento fu affidato all'artista inglese Richard Billingham. L'immagine proponeva una foto di suo fratello che brandiva in posizione fallica un coltello per sminuzzare un cumulo di droga davanti a sé. In questo caso i curatori preferirono non osare vista sia la fatica fatta per attivare l'iniziativa sia la giunta comunale che all'epoca amministrava la città la quale di certo non avrebbe accettato la scelta artistica. Per questo motivo il ponteggio venne poi affidato a Ottonella Mocelin la quale propose un'immagine forte sì politicamente ma non formalmente.

³⁸ Si ricorda ad esempio la singolare telefonata di un cittadino indignato dall'opera di Carla Accardi sul ponteggio della facciata della Chiesa di San Fedele il quale si domandava lamentandosi se quella fosse o meno arte.

rimase essenzialmente a costo zero. Nonostante *In Alto* potenzialmente avesse un forte impatto comunicativo, qualcosa sembrava proprio non funzionare e il progetto non riusciva a richiamare l'attenzione dei cittadini e dei media. Dopo due anni e dieci produzioni seguite a stento, senza disporre di una segreteria tecnica, né di fondi sufficienti a comunicare il lavoro di questi artisti, i suoi curatori dovettero ripensare il progetto. Quello che era mancato ad *In Alto* fino ad allora era semplicemente una campagna stampa adeguata capace di far sentire la voce degli artisti e spaccare il ritmo frenetico della metropoli. Tutto questo sarebbe stato possibile se vi fosse stata la possibilità di presentare più opere in più luoghi nello stesso momento. Per questo negli ultimi anni si pensò di presentare una versione di *In Alto* capace di coniugare una più semplice applicabilità a un maggior impatto numerico. Fu chiesto così ad artisti, stilisti, grafici, designer e architetti di realizzare dei pattern³⁹ ripetibili da riprodurre sulle coperture degli edifici in ristrutturazione⁴⁰. Ma se pur questa nuova versione del progetto fu approvata dalla Commissione Pubblicità del Consiglio Comunale si rivelò un vero fallimento in quanto né la città né le istituzioni ne capirono il valore. Inseriamo il caso di *In Alto* tra i progetti nazionali che reputiamo significativi non tanto per le opere proposte che, per chiarezza andremo in parte a presentare, ma soprattutto perché *In Alto* è un chiaro esempio per cui i soli contenuti, pur se buoni, a volte non bastano ad un progetto artistico per arrivare al pubblico e lasciare un segno. Siamo inoltre convinti che una continuità di programma sarebbe stata di fondamentale

³⁹ Per *pattern* si intende un'immagine o un motivo decorativo che è possibile replicare all'infinito, delle vere e proprie tappezzerie artistiche.

⁴⁰ Proprio a Milano negli anni ottanta erano stati inventati quegli antiestetici *tromp l'oeil* che replicavano la superficie coperta dell'edificio. L'iniziativa, oggi molto diffusa, è iniziata nel 1989 per il restauro di Palazzo Marino in piazza della Scala. In molti criticano questa pratica in quanto la tautologica riproposizione dell'immagine dell'edificio sottostante, spesso di scarsa qualità, non sembrerebbe essere in grado di creare un vero dialogo con gli edifici limitrofi.

importanza per amplificare la risonanza dell'iniziativa. Purtroppo questo caso ci mostra come ad oggi ancora vi sia realmente un cattivo rapporto tra istituzioni ed arte, in Italia. Non basta infatti che quest'ultime appoggino solo per facciata e rappresentanza un progetto artistico ma devono essere le prime a credere in un reale potenziale comunicativo in modo da permettere che il messaggio di cui l'opera si fa portatrice possa raggiungere la più ampia diffusione nella sfera sociale. Inoltre *In Alto* mostra chiaramente come anche una cattiva e scarsa gestione del progetto dal punto di vista comunicativo ed organizzativo non sia di aiuto al lavoro dell'artista. Sicuramente l'impiego di esperti di comunicazione e di sociologi urbani sarebbe risultato utile ed efficace. *In Alto* ci spiega chiaramente come anche l'arte oggi necessiti di collaborazione e come non possa più contare solo su se stessa. Questo ovviamente non significa un sacrificio a livello contenutistico da parte dell'arte, ma semplicemente che debba sapersi rinnovare all'interno di un panorama comunicativo sempre di più rapida e diretta fruizione.



(immagine di dominio pubblico)

Ottone Moccellini, **Fine delle illusioni**, Arco della Pace, ottobre 2002

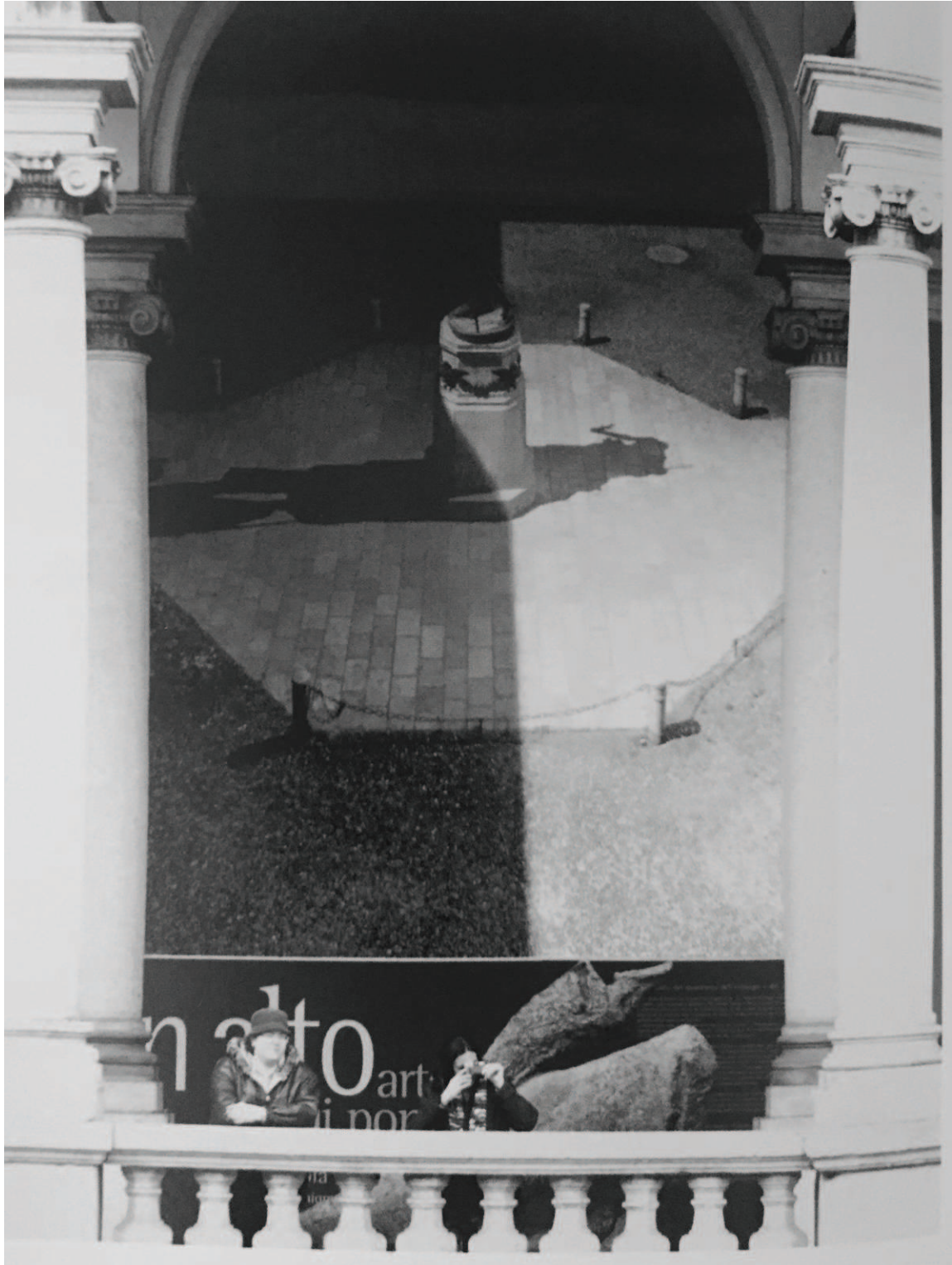
Di *In Alto* come abbiamo detto possiamo identificare cinque cicli suddivisi in tre edizioni .

prima edizione . ottobre 2002		
comitato scientifico	artisti	
Luca Beatrice	Paolo di Bello	
Corrado Levi	Ottonella Mocellin	
Alessandra Pioselli	Ugo Rondinone	
seconda edizione . luglio 2003		
comitato scientifico	artisti	
Luca Beatrice	Carla Accardi	
Corrado Levi	Sarah Ciraci	
Alessandra Pioselli	Giuseppe Depetro	
	Marcello Maloberti	
terza edizione . febbraio- ottobre 2004		
comitato scientifico	artisti	
Stefano Chiodi	Stefano Arienti	
Andrea Lissoni	Botto e Bruno	
	Luca Vitone	
pattern . dicembre 2004 – novembre 2005		
comitato scientifico	artisti	
Stefano Chiodi	Francesco Simeti	
Andrea Lissoni	Flavio Favelli	
	Gruppo Italo Rota	
pattern non realizzati		
comitato scientifico	artisti	
Stefano Chiodi	A12	Deborah Ligorio
Andrea Lissoni	Alessandro De Benedetti	Massimo Pitis
	Marti Guixé	Zetalab

Come specificato in precedenza, procederemo ora con il presentare solo alcune delle opere proposte in modo da non distogliere l'attenzione dal nostro obiettivo. Ci preme ancora una volta ricordare infatti che questo nostro lavoro di studio non si pone in un'ottica di critica artistica, ma piuttosto analitica. Per correttezza però di seguito proponiamo la descrizione di quei lavori che a nostro parere sono risultati più di impatto.

PAOLA DI BELLO

L'enigma dell'ora, ottobre 2002, Cortile di Brera



(immagine di dominio pubblico)

L'opera di Paola Di Bello⁴¹ appartiene ai lavori presentati durante la prima edizione di *In Alto* ed è stata realizzata per il loggiato del cortile del Palazzo di Brera, precisamente per il ponteggio del restauro dell'orologio dipinto a calce su muro nel XVIII secolo il quale, necessitava di un intervento conservativo ed estetico.

Quello che gli organizzatori all'epoca cercarono fu la presenza di un'opera in grado di distinguersi per il forte connotato simbolico, portatrice di un legame tra passato e presente. L'artista invece cercò di presentare un'immagine che, pur rivestendo il ponteggio ed eclissando l'orologio per la durata del restauro, potesse nel contempo fungere da catalizzatore d'attenzione sull'orologio stesso.

L'opera presentata da Paola Di Bello fu quindi un progetto realizzato ad hoc, studiando il sito, la storia e la sua immagine, ma soprattutto analizzando lo sguardo di tutti coloro che ogni giorno attraversano quel cortile: dai turisti, agli studenti, al personale dell'Accademia e della Soprintendenza. Sguardi spesso rapidi e distratti che vagano tra la statua di *Napoleone come Marte pacificatore* di Canova e il peristilio, quello sguardo dell'abitudine spesso molto simile a quello dell'eccesso di informazione culturale. Paola Di Bello punta quindi a catturare gli occhi dei passanti proponendo una replica sottilmente anomala di quanto appena visto ovvero il cortile di Brera con la sua statua di Napoleone. *L'enigma dell'ora*, così si chiama l'opera proposta di dechirichiana memoria, si presenta come un grande orologio metaforico in cui l'ora viene segnata da una foto della statua dell'imperatore che, come una meridiana,

⁴¹ Paola di Bello nasce a Napoli nel 1961, vive e lavora a Milano. Artista, fotografa, videomaker, rivolge particolare attenzione alle problematiche socio-politiche urbane, indagate attraverso uno sguardo sensibile ai fenomeni percettivi. Ha esposto alla 50esima Biennale di Venezia nel 2003 e alla 10ima Biennale di Fotografia a Torino sempre nello stesso anno. Ha inoltre esposto in numerose gallerie e spazi pubblici in Italia e all'estero tra cui: la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino e il Queens Museum di New York. Nel 2004 ha presentato una mostra negli spazi della galleria The Agency di Londra, presentando il progetto *Rear Window* di cui *L'enigma dell'ora* fa parte.

segna metafisicamente il tempo con due ombre. L'immagine è stata infatti realizzata sovrapponendo due scatti, uno diurno con luce naturale e uno notturno con luce artificiale. L'espedito, leggibile a immagine intera è stato volutamente omesso limitando la foto alla sola parte centrale. Per comprendere l'opera era quindi necessario soffermarsi, ragionare e sviluppare quello sguardo richiesto dall'arte contemporanea capace di andare oltre la semplice contemplazione.

STEFANO ARIENTI

Le mille e una notte, febbraio 2004, chiesa di S. Maria delle Grazie



(immagine di dominio pubblico)

A Stefano Arienti⁴² gli organizzatori di *In Alto* assegnano uno dei ponteggi più impegnativi e significativi di Milano: la Chiesa di S. Maria delle Grazie⁴³, un edificio molto importante per l'identità della città in quanto al suo interno vi si trova il celebre Cenacolo Vinciano. L'artista, il quale inizialmente pensò di utilizzare dei disegni già realizzati, cambiò presto idea decidendo di proporre un progetto che si collegasse maggiormente con la storia della chiesa, con il Cenacolo, ma soprattutto con la presenza di Leonardo a Milano. Scelse quindi come riferimento un'opera a lui molto cara del maestro rinascimentale: il soffitto della Sala delle Asse del Castello Sforzesco⁴⁴. Un archetipo straordinario, un silenzioso sfondamento del rapporto fra interno ed esterno, fra architettura e natura. Quello della Sala delle Asse non è infatti solo un intervento scenografico o una superficie pittorica limitata ma un vero e proprio ambiente. È inoltre una metafora della questione della nascita di un'immagine, della sua metamorfosi e della sua percezione. Arienti pensa così un'opera capace di legare la propria ricerca ai molti interventi fatti sul soffitto

⁴² Stefano Arienti nasce a Asola (MN) nel 1961. Inizia la sua carriera artista nel 1983 dopo la laurea in Agraria. La ripetitività dei gesti e dei segni, la trasformazione meccanica degli oggetti, la meditazione sulla biologia e sulla filosofia orientale, così come il doppio riferimento alla storia dell'arte e al gioco infantile, sono alcuni dei temi ricorrenti nel suo lavoro. Attraverso tecniche sperimentali e personali, piegando, traforando, bruciando carta o polistirolo, cancellando le immagini o intervenendo su di esse, Arienti crea opere ironiche e allo stesso tempo leggere. Ha esposto in importanti gallerie sia in Italia che all'estero. Nel 2004-05 il suo lavoro è stato ripercorso in una mostra antologica al MAXXI di Roma e alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino.

⁴³ L'intervento dell'artista era destinato ad essere collocato più precisamente sul ponteggio che ricopriva l'abside, una parte con andamento molto particolare in quanto ha una superficie curva.

⁴⁴ Frammenti di una decorazione costituita da grandi tronchi d'albero che si ramificavano verso l'alto a formare con i loro rami una pergola arricchita da intrecci di corde dorate e da alcune targhe commemorative di Ludovico il Moro vennero scoperti tra il 1893 e il 1894 su sollecitazione di Luca Beltrami, architetto e storico dell'arte e poi senatore del Regno d'Italia sul soffitto di una delle sale del Castello Sforzesco di Milano. Le tracce superstiti della vasta pergola dipinta, di cui non vi è alcuna traccia fotografica, vennero completamente ridipinte da Ernesto Rusca nel 1901-02 mentre furono ignorati alcuni dipinti monocromi di radici e rocce, collocati sulla parete nord-est della sala in quanto giudicati lavori della successiva dominazione spagnola e perciò ricoperti con assi in legno (da qui il nome Sala delle Asse). L'intervento del Rusca ritenuto eccessivamente carico venne successivamente fatto alleggerire nel 1954 da Costantino Baroni, allora direttore dei Musei del Castello, ponendo così in evidenza le tracce della decorazione sottostante, esempio della visione metamorfica e organica delle forze della natura, creduto già allora opera del genio Leonardo da Vinci.

della sala e alla destinazione finale di S.Maria delle Grazie. L'opera di Arienti infatti è frutto di un lungo lavoro di archivio⁴⁵, svolto studiando le immagini che ripercorrono la storia dell'opera vinciana ed in particolare gli interventi che sono stati eseguiti circa cento anni fa, quando il soffitto venne riscoperto e restaurato per la prima volta da Luca Beltrami e da Ernesto Rusca. Il lavoro di Arienti, come un archeologo, si interroga su quanto sia impossibile oggi veramente capire e distinguere le diverse stratificazioni che caratterizzano l'opera. Un testimonianza artista straordinaria di cui non siamo in grado però di capire la reale fisionomia perché sull'affresco quattrocentesco si è sviluppato un lavoro indipendente, il quale a sua volta è stato poi rimosso da un terzo intervento nel 1954. Si tratta del restauro voluto da Costantino Baroni, allora Direttore dei Musei del Castello, il quale fece alleggerire la totale ridipintura del Rusca ponendo così in evidenza in più punti le tracce della decorazione vinciana sottostante. Arienti lavora principalmente allo studio delle immagini di Ernesto Rusca di cui è stata perduta ogni traccia visibile, valorizzandone gli elementi lineari e musicali, in un recupero del gusto liberty e di quelle tendenze orientalizzanti tipiche di fine Ottocento inizio Novecento. L'artista, partendo direttamente dalla documentazione fotografica antica disponibile negli archivi in formato digitale, ne ha estrapolato alcuni dettagli che ha poi stampato. Da queste stampe sono state poi ricavate delle fotocopie che, attraverso una tecnica personale, sono state trasferite su carta. Con l'utilizzo di una punta calda, un pirografo, sono stati ottenuti dei disegni che riprendevano dei dettagli⁴⁶, dei motivi dell'opera originale. Il risultato, dal

⁴⁵ Stefano Arienti svolge il suo lavoro di studio e documentazione soprattutto presso la Civica Biblioteca d'Arte, le Civiche raccolte d'Arte e il Civico Archivio Fotografico di Milano.

⁴⁶ Arienti riprende in particolare un cartiglio dedicatario dell'opera, ormai scomparso, che si trovava sulla versione dipinta da Ernesto Rusca. Su questo cartiglio si vede chiaramente la firma dell'artista, l'anno e il nome del committente, che dedicandola alla propria moglie, sosteneva il restauro della sala.

titolo *Mille e una notte*⁴⁷ sono una serie di disegni in chiave concettuale realizzati su carte colorate sfumate. Tra questi venne scelto quello che sembrava funzionare meglio per il ponteggio di S.Maria delle Grazie, mentre i disegni preparatori dell'opera vennero donati alle Civiche Raccolte d'Arte. *Mille e una notte* si presenta alla cittadinanza milanese come una decorazione capace di mettere in relazione arte, architettura e ornamento, ponendo l'intervento artistico di Arienti al interno di un flusso di immagini che testimoniano l'arte del passato. Un sottile gioco in cui ciò che ne risulta è quanto più fedele al originale ma al contempo interroga l'idea di originalità dell'affresco al Castello. E' il lavoro di un'artista della contemporaneità frutto di studio, elaborazione, documentazione, passaggi di tecniche capace però di trattenere le tracce di un sentimento.

⁴⁷ Il nome dell'opera di Arienti rimanda alla fantasia vegetale dipinta da Leonardo la quale sembra avere una forte caratterizzazione orientale, un parallelismo con le geometrie decorative dell'arte islamica. Inoltre secondo Arienti tutta le vicissitudini del soffitto della Sala delle Asse e i numerosi interventi ricordano un racconto fiabesco. Infine *Mille e una notte* era anche il nome di un gruppo di artisti, di cui lo stesso Arienti faceva parte, impegnati nel dare visibilità all'arte contemporanea nella città attraverso un programma artistico sotto forma di racconto.

LUCA VITTONI

Segante, ottobre 2004, largo Crocetta



(immagine di dominio pubblico)

Per il ponteggio all'angolo fra largo Crocetta, Via Lamarmora e corso di Porta Romana i curatori di *In Alto* invitano nel 2004 l'artista Luca Vitone⁴⁸. Il suo progetto, dal titolo *Segante*, è sicuramente un'opera fortemente simbolica. Un'immagine il cui significato si lega ed intreccia al luogo in cui è stata collocata ed in grado al tempo stesso di ridare vita al patrimonio artistico e storico della città di Milano.

Fin dal inizio del suo percorso artistico Vitone, infatti, si è distinto per la capacità di esplorare le energie e la storia che un luogo, anche il più piccolo, è in grado di regalare a chi voglia, come lui, seguirne le tracce e le suggestioni.

Ma perché Vitone sceglie proprio *Segante* come titolo della sua opera? Per dare una risposta a questa domanda dobbiamo fare un passo indietro. *Segante* è il nome d'arte di Giovanni Segantini da Trento, artista ottocentesco, orfano di madre e affidato ad una sorellastra il quale, catturato per vagabondaggio nel 1870, venne rinchiuso nel Istituto Correzionale "Marchiondi" (come recita la frase posta da Vitone sull'opera, tratta da una nota ritrovata nello schedario del istituto) il quale sorgeva proprio in Via Quadronno:

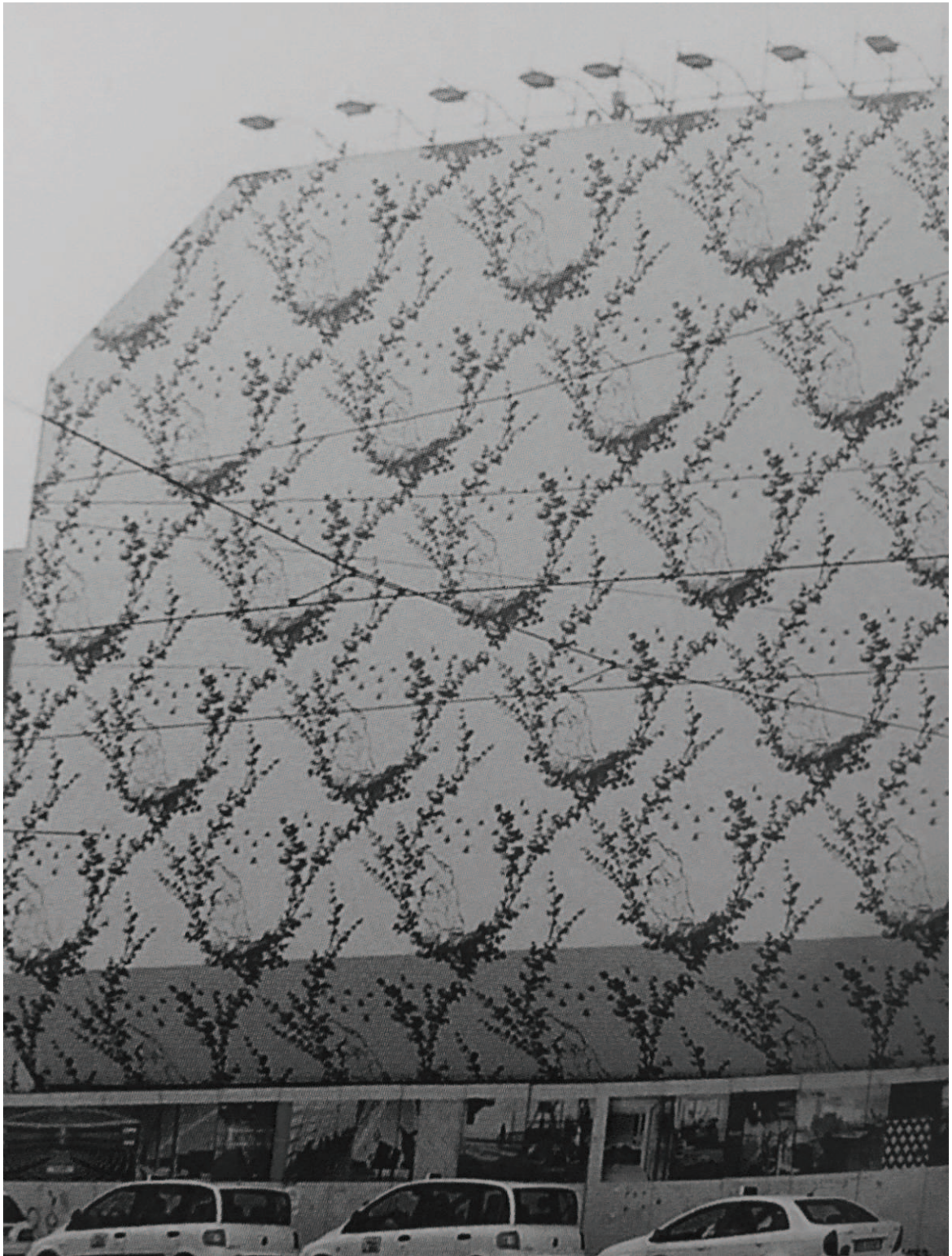
"Giovanni Segantini di Trento
ricoverato il 9 dicembre 1870
evaso il 16 agosto
riconsegnato il 1 settembre 1871
uscito il 31 gennaio 1873
condotta mediocre
applicato alla sezione ciabattini"

⁴⁸ Luca Vitone nasce a Genova nel 1964. Al centro della sua ricerca vi è il concetto di luogo, inteso come punto topografico e come realtà sociale e culturale in continuo divenire. Attraverso la decostruzione e ricostruzione di piante, e con l'utilizzo di immagini fotografiche e oggetti, Vitone indaga le peculiarità geografiche, culturali e tradizionali di spazi circoscritti, come gallerie o città. Inoltre cibo e musica sono intesi nel lavoro di questo artista come soggetti fondamentali nella conoscenza di culture diverse. Ha esposto in numero mostre in Italia e al estero e ha partecipato a numerose iniziative di carattere pubblico. Nel 2003 ha esposto per la 50esima Biennale di Venezia.

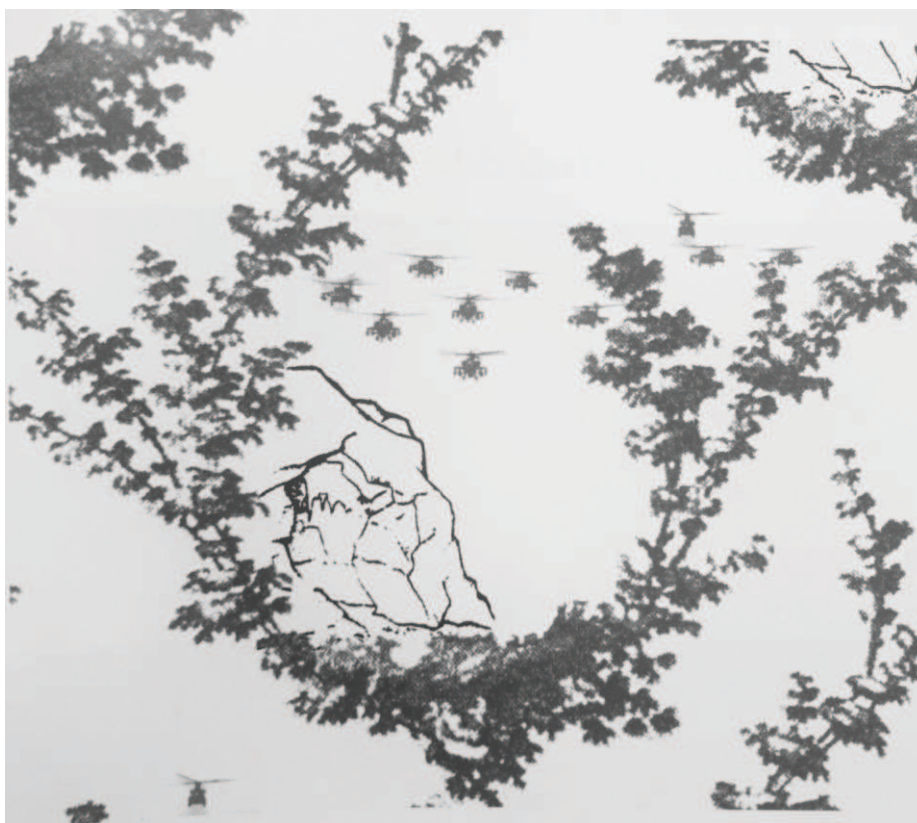
Vitone antepone questa scritta all'immagine di *Maloja*, uno splendido paesaggio segantiniano del 1895, in collezione nelle Civiche Raccolte d'Arte di Milano ed esposto presso Villa Belgiojoso Bonaparte. Vitone il quale condivide con Segantini, pur nell'evidente distanza, visione politica e attitudine alla rappresentazione didascalica con questa opera intendeva interrogare e mettere a nudo le convenzioni sociali, ma anche gli usi, le norme e il comportamento dell'autorità, più precisamente l'istituzione correttiva, la quale spesso è nella posizione di poter giudicare e definire il ruolo e la destinazione di un individuo all'interno della società. Inoltre Luca Vitone invita lo spettatore distratto ad andare oltre i territori dello sguardo che sempre più spesso si limitano alla cornice di un'immagine.

FRANCESCO SIMETI

Hawks & Caves, dicembre 2004, Porta Garibaldi



(immagine di dominio pubblico)



(immagine di dominio pubblico)

Il lavoro di Francesco Simeti⁴⁹ fa parte del ultimo ciclo di *In Alto*, quello dei pattern realizzati tra il dicembre 2004 e il novembre 2005.

L'universo di Simeti è un mondo figurativo a doppio strato, a reazione lenta. I suoi lavori si presentano in prima istanza come tracciati inoffensivi, capaci di toccare appena lo sguardo dell'osservatore nel loro gioco di ripetitività decorativa. Ma succede che se ci sofferma un poco di più si scopre un mondo fatto di sottile provocazione e denuncia sociale. Si capisce con stupore che non ci si trova di fronte a palmette, animali fantastici o ghirigori ma a figure

⁴⁹ Francesco Simeti nasce a Palermo nel 1968 e vive a New York. Stimato per le sue installazioni e wallpaper, riprende su carta immagini tratte generalmente dai giornali, spesso legate al tema della guerra, le manipola e le elabora, a formare opere esteticamente leggere e decorative che solo dopo un attenta visione rivelano il proprio contenuto sociale e l'ironico contrasto. Simeti ha tenuto mostre personali in rinomati spazi italiani e esteri tra cui la Galleria Francesca Minini e l'Italian Academy presso la Columbia University di New York. Ha partecipato anche a numerose collettive e le sue opere sono esposte in importanti collezioni pubbliche in Italia e all'estero.

decisamente più reali e attuali: soldati in tuta mimetica e mitragliatore, profughi sbarcati su qualche spiaggia o ribelli in armi. Simeti gioca con le figure, le rimpicciolisce, le isola, le ruba allora loro dimensione immediata e quotidiana. Provoca il buon gusto borghese prendendo distanza dall'immagine alta e ponendo l'accento invece sullo stato concettuale.

Richiede così allo spettatore un supplemento di attenzione e lo stimola ad una visione attenta, ad un saper vedere ormai perso a causa del bombardamento d'immagini che quotidianamente ci assale. Un saper vedere che diventa così un atto cosciente e critico, condizione indispensabile per riportare le immagini alle dimensioni più ampie della storia e della politica.

Per l'opera presentata ad *In Alto* dal titolo *Haws & Caves*, collocata in Porta Garibaldi, Simeti lavora sull'estetizzazione dei simboli della guerra e della violenza. L'artista, per la prima volta si confronta con le dimensioni *monumentali* imposte dal ponteggio, riuscendo anche in questo caso a rendere il lato estetico veicolo di una trasmissione non didattica del contenuto sociale.

SALVIAMO LA LUNA, JOCHEN GERZ, CINISELLO BALSAMO 2005 - 2007

Come abbiamo accennato nel capitolo introduttivo non sono molti i musei che comprendono oggi quanto siano necessario da parte loro un cambio di atteggiamento nei confronti del pubblico.

Siamo consapevoli che richiamare gente negli spazi museali, quando ormai le nostre città offrono un ventaglio di offerte di intrattenimento sempre più ampio, non sia cosa da poco. Questo inoltre comporta spesso delle scelte da parte di chi si trova a gestire e amministrare i musei dettate più dall'esigenza di far quadrare i conti, che dalla possibilità di organizzare esposizioni che abbiano una ricaduta sociale nel lungo periodo. Basti pensare al proliferare delle cosiddette mostre *blockbuster*; mostre dai temi appetibili studiate per richiamare facilmente pubblico le quali, come in un tour, si spostano da una città ad un'altra. Sono in molti però nel mondo dell'arte a dubitare di queste mostre - evento in quanto alla lunga non sembrerebbero aumentare il numero delle presenze e non contribuirebbero in alcun modo a fidelizzare il visitatore. Il pubblico di queste esposizioni, non solo difficilmente tornerà al museo, ma non sarà in grado di far propria e di distinguere quel tipo di esperienza da molte altre che vive nel suo quotidiano. È vero anche che, più le mostre si allontanano dagli standard del museo, meno probabilità ci sono che il pubblico venga iniziato al linguaggio fantastico e poetico dell'arte, in quanto non saprà molto di più dello stesso museo. Ci sentiamo però qui di criticare aspramente quell'atteggiamento di chiusura tipico di una larga fetta dei sistemi museali, pubblici e privati, i quali ancora credono che ampliando il bacino ricettivo si debba anche necessariamente abbassare il livello dei contenuti offerti preferendo così continuare a proporre un'arte per pochi e trattando da intruso

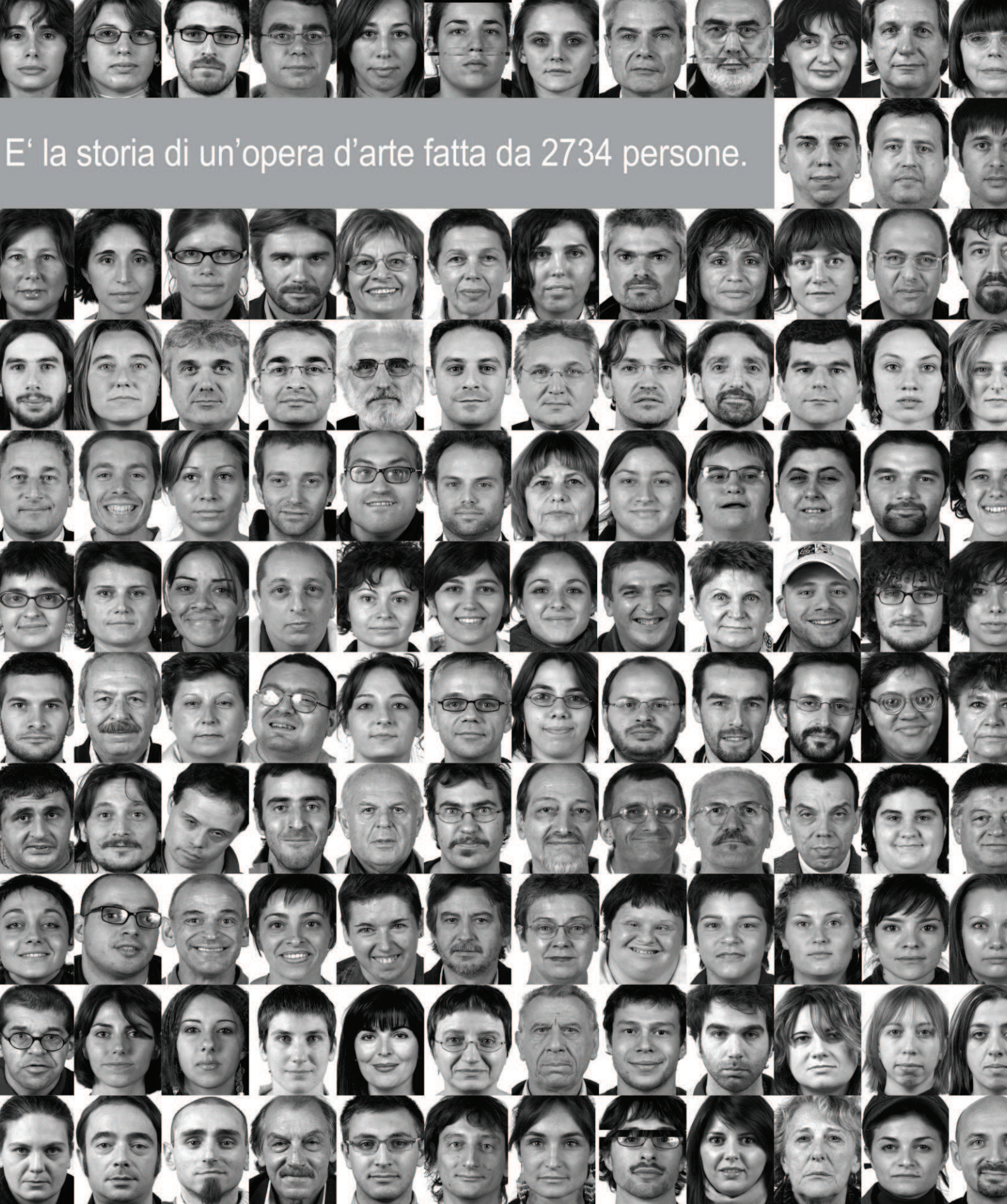
il visitatore inesperto. Crediamo infatti che questo atteggiamento sia oggi del tutto retrogrado e sintomo di una mancanza di volontà al rinnovamento, un atteggiamento di comodo. È chiaro perciò che se i musei oggi vogliono sopravvivere, non basta che lavorino esclusivamente sul piano economico puntando cioè alla costruzione di una solida immagine (in alcuni casi estremi di un brand) su cui i finanziatori e gli sponsor possano investire, ma debbano essere in grado di reinventarsi e aprirsi alla collettività offrendo anche e soprattutto contenuti che il visitatore possa rendere propri attraverso un processo libero di rielaborazione interiore.

Come in tutto, anche per l'arte esistono però dell'eccezioni. Può capitare così che siano proprio gli stessi sistemi museali, spesso gestiti da direttore con una forte indole alla sperimentazione, a percepire l'esigenza di dover aprire le proprie porte alla città e a doversi interrogare circa l'utilizzo di nuove forme espositive più attrattive e stimolanti per la collettività.

*Salviamo la luna*⁵⁰ è un'opera, dell'artista tedesco Jochen Gerz⁵¹ nata infatti dalla volontà del Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo (Milano)

⁵⁰ Il nome del progetto discende poeticamente dal soprannome toccato agli abitanti di Cinisello, chiamati i *pescaluna*, e da una storia popolare locale. Il racconto narra di un contadino che ama una ragazza, ma poiché è molto povero e non ha nulla da donarle per dimostrale il suo amore, vedendo la luna rispecchiata in una pozzanghera tenta con il suo rastrello di pescarla per poterla dare in dono alla sua amata. La luna del titolo però è anche un simbolo, e indica quella parte di noi che sfugge alla razionalità e all'organizzazione, la parte misteriosa, folle, infantile e nascosta.

⁵¹ Jochen Gerz è nato a Berlino nel 1940, ha vissuto a Parigi dal 1966 al 2007 e, attualmente risiede in Irlanda. Fra il 1959 e il 1963 ha studiato a Colonia, Basilea, Londra (letteratura, sinologia, preistoria); esegue opere per spazi pubblici dal 1967; foto/testi dal 1969; installazioni, video e performance dal 1971. I suoi lavori di committenza pubblica affrontano questioni legate alla memoria, alla visibilità e alla collaborazione con il pubblico; alcuni tra i più recenti sono: *Noi e loro*, Ostia, 2011; *2/3 Streets*, Duisburg, Dortmund, Mulheim an der Ruhr, 2010 e *The Place of the European Promise*, Bochum, 2007-2013. Dagli anni Ottanta ha realizzato numerosi anti-monumenti in Germania e Francia, sovvertendo l'idea della commemorazione e coinvolgendo pubblico e mezzi di informazione nel processo di creazione e definizione dell'opera d'arte: *Monument against Fascism* (con Ester Shalev-Gerz), Harburg, 1986; *Bremen Questionnaire*, Brema, 1990; *2146 stones/Monument Against Racism (the Invisible Monument)*, Sarrebrück, 1990-1993 e *The Living Monument*, Biron, 1996.



E' la storia di un'opera d'arte fatta da 2734 persone.

(immagine concessa dall'autore)

di proporre un progetto in grado di porre in dialogo il museo con la città. Inaugurato nel 2004, questo infatti faticava a radicarsi nel piccolo comune di Cinisello e più in generale nel territorio milanese, soprattutto a causa della sua posizione decentrata nella vasta area ex-industriale a nord di Milano.

I responsabili del museo erano inoltre consapevoli che proporre delle semplici fotografie appese a dei muri, quando in tutto il resto d'Europa già dagli anni '90 erano stati aperti numerosi spazi espositivi dedicati alla fotografia, sarebbe risultato del tutto anacronistico. Avvertirono perciò altresì l'esigenza, su un livello diverso ma non per questo meno importante, di verificare il ruolo odierno della fotografia usando canali, linguaggi e modalità nuove più inclusive in modo da poter offrire a questa pratica un nuovo collocamento all'interno del panorama artistico contemporaneo.

Jochen Gerz accetta la sfida innanzitutto perché non viene chiamato, come spesso invece gli capitava, a creare un'opera tanto per, ma perché gli viene chiesto di realizzare un progetto con una missione ben definita. *Salviamo la luna* viene quindi concepito dall'artista con due obiettivi ben precisi. Il primo, che definiremo di tipo strategico ovvero, creare un'opera capace di incontrare la città non con della semplice comunicazione ma con un progetto che coinvolgesse davvero le persone in maniera profonda. Il secondo, di tipo artistico, cioè indagare il riposizionamento dell'individuo all'interno della società attraverso una manifestazione solitaria e metaforica alla luna. Jochen Gerz con la sua opera immagina un uomo che non è né individuo politico, schiacciato dalle ideologie del secolo scorso, né rappresentante del puro individualismo neoliberista. *Salviamo la luna* aiuta così a cercare sé stessi, sfidando ognuno di noi a riposizionarsi nella storia e a confrontarsi con una società fatta di persone.

Il progetto prende il via durante l'estate 2005 e in due anni vede parteciparvi ben 2734 persone. In questo biennio di lavoro Jochen Gerz, insieme ad uno staff di collaboratori in loco, guidato dal curatore Matteo Balduzzi⁵², ha invitato i cittadini, cinisellesi e non a far parte dell'opera e a contribuire alla realizzazione di un progetto ambizioso. *Salviamo la luna* è stato prima che un'opera d'arte, un vero e proprio gioco collettivo⁵³, dove le persone sono state chiamate non solo a farsi fare un ritratto fotografico, ma a mettersi in discussione.

Va specificato subito che *Salviamo la luna* non è stato un progetto artistico fortemente catalizzante così per caso, ma è stato il risultato ragionato di una grande macchina organizzativa e di uno schema progettuale definito. La storia di tutti questi ritratti si è svolta infatti attraverso quattro fasi temporali precise,

⁵² Matteo Balduzzi nasce a Milano nel 1969. Architetto, si avvicina alla fotografia come modalità di lettura e rappresentazione delle trasformazioni del paesaggio post-industriale per poi realizzare, fin dalla fine degli anni Novanta operazioni fotografiche di tipo partecipativo nell'area urbana milanese. È artista, curatore e operatore culturale. I suoi progetti cercano di rendere visibili sogni, relazioni e memorie legate ai luoghi e alle comunità che li abitano e sono caratterizzati da un intervento minimo degli autori, una temporalità prolungata e un coinvolgimento diretto ed estremamente reale delle persone. *Foresta bianca*, attualmente in corso a Rosignano Marittimo (Livorno) è il suo più recente lavoro pubblico. Nel 2010 ha realizzato nella città di Chiasso in Svizzera *L'età dell'oro* e tra il 2008 e il 2009, insieme a Daniele Cologna e Stefano Laffi, ha coinvolto i cittadini di San Giuliano Milanese nell'articolato progetto *Foresta Nascosta*. Dai primi anni Duemila collabora stabilmente con il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo - Milano per cui ha curato in anni recenti il progetto web di Meris Angioletti *Nightshifts*, l'opera di arte pubblica di Jochen Gerz *Salviamo la luna*, il progetto *The Mobile City* nelle periferie di Milano e Toronto, la serie di incontri *Fotografia?* presso lo spazio di Careof a Milano. Nel 2011 ha ideato e curato il fotoromanzo *Ricordami per sempre*, con fotografie di Marco Signorini e testi di Giulio Mozzi e la mostra *Milano, un minuto prima* presso lo spazio Forma. Nel 2012 ha ideato e curato nel territorio di Nord Milano il progetto di arte pubblica *Art Around*, che prevedeva opere site-specific di Beat Streuli e di otto giovani artisti provenienti da tutta Italia.

⁵³ "Salviamo la luna è stato un gioco collettivo. Come nei veri giochi dei bambini, perché il gioco possa esistere devono esistere regole solo assumendo le quali è possibile che il gioco funzioni, fingere, immaginare, recitare in modo vero. Chi non accetta le regole, per superbia, per distrazione, per individualismo, per incapacità di recitare, semplicemente per timidezza, non gioca e rimane in disparte. Chi le rompe e torna alla realtà, distrugge il gioco, poiché esso in una dimensione di realtà non può esistere, e si alimenta invece di sogno, di delirio" in M. Balduzzi (a cura di), Jochen Gerz. *Salviamo la luna*, Electa, Milano 2008, pag. 33.



(immagine concessa dall'autore)

intessute di regole da condividere e di interrogativi, che hanno costituito l'ossatura concettuale, simbolica e strutturale del progetto. Le 2734 persone coinvolte sono state chiamate in tutte le fasi dell'opera a interpretare una parte ben chiara e non a esprimere quello che volevano quando volevano. Va detto perciò che un progetto può essere sì più o meno aperto e dialogante, disposto a modificare la sua struttura in base agli accadimenti e alle richieste, ma funziona solo se sotto vi è una struttura precisa e *Salviamo la luna* ne è un esempio. Emerge inoltre, molto chiaramente, come opere di questa natura, con degli obiettivi tanto importanti, necessitano di un lasso di tempo sufficientemente lungo per concretizzarsi. Quel tempo di esposizione, chiamato da Bauman⁵⁴ *esposizione alla differenza*, il quale ci insegna che se vogliamo impressionare lo spettatore bisogna far in modo che quello stesso progetto sia esposto abbastanza tempo per permeare.

Tornando al progetto: tra l'inizio del 2006 e il maggio 2017, periodo in cui l'opera non esisteva ancora ma si sarebbe potuta concretizzare solo grazie ad un'adesione cospicua di persone, Gerz e tutto lo staff organizzativo, tramite un grandissimo lavoro di comunicazione, si preoccupano di invitare le persone a partecipare a quest'esperienza. Il piano di comunicazione, altro punto di forza del progetto, era organizzato su due livelli differenti. Il primo, di natura tradizionale, gestito da uno staff interno al museo, il quale si occupava delle conferenze stampa, dei comunicati ufficiali, degli incontri diretti con enti ed associazioni⁵⁵ del territorio, degli stampati⁵⁶, del passaparola, degli appelli⁵⁷,

⁵⁴ Z. Bauman, *Vita liquida*, Laterza, Bari 2008

⁵⁵ Tra queste si possono ricordare: il Circolo Arci La Quercia, l'associazione per anziani AUSER, l'associazione Asvomedicalis (la quale propone di portare il set fotografico nel blocco operativo dell'Ospedale Bassini), l'associazione Inquilini del quartiere di Sant'Eusebio, il Circolo dei Sardi Emilio Lussu, il Centro culturale San Paolo di Cinisello Balsamo, l'associazione ANNFAS, gli anziani del CAA Bauer, l'associazione sportiva San Domenico, associazione ANPI, associazione CAG Icaro, la cooperativa sociale Puntoeacapo e tantissime altre realtà sul territorio.

degli invii di e-mail e infine della gestione del sito⁵⁸ dell'iniziativa dove, in tempo reale, venivano aggiornati il materiale prodotti e l'elenco dei partecipanti. Il secondo livello di natura creativa, seguito con maggiore attenzione dall'artista, si preoccupava invece di far parlare sui giornali locali del progetto. Secondo Gerz l'arte deve sempre essere in grado di usare efficacemente i media del proprio tempo; per questo motivo si prodigò affinché venissero realizzati due progetti paralleli su due differenti testate: uno in cui le persone potevano mandare racconti legati alla luna e l'altro tramite delle fotografie, che giocando sul senso surreale della manifestazione, venivano collocate gratuitamente negli spazi pubblicitari. Questi 475 tasselli realizzati tramite un lavoro continuo e mai scontato sono, secondo Gerz, da considerarsi a tutti gli effetti parte integrante dell'opera ed è proprio grazie a questi contributi se i cittadini a mano a mano aderivano in maniera cospicua. Il 25 giugno del 2006 viene inoltre pubblicato un inserto speciale su *Il Giorno*, stampato in 70.000 copie e distribuito in tutte le edicole della provincia di Milano come allegato al quotidiano. Si trattava di un vero e proprio catalogo popolare con i nomi e i ritratti di tutti i partecipanti, e non solo.

Quello che ci preme far notare è come il piano di comunicazione di *Salviamo la luna* fu studiato nei minimi dettagli senza lasciare nulla al caso. Un'altra particolarità fu che venne impostato per descrivere qualcosa che non c'era, qualcosa che doveva ancora accadere. Ad esempio i giornalisti invitati alle conferenze stampa fino all'ultimo non sono mai stati chiamati per parlare di

⁵⁶ Tra gli stampati si può ricordare il *Moon Book*, una piccola e preziosa pubblicazione di citazioni sulla luna, realizzata da Cristiano Bottino, che è stata regalata ai partecipanti, da conservare insieme al ritratto come memoria e ricordo dell'esperienza.

⁵⁷ Alcuni degli sportivi più conosciuti di Cinisello Balsamo il 26 aprile 2007, lanciano l'appello "*L'importante è partecipare*" sulla penultima uscita su *La Città*. Tra questi si ricordano: l'ex campione di pugilato Biagio Ferri, la judoka Cinzia Cavazzuti e il centravanti Roberto Putelli.

⁵⁸ www.salviamolaluna.it

un'opera, ma per costruire una⁵⁹. In questa prima fase viene inoltre chiarito che *Salviamo la luna* non sarebbe stata solo una semplice raccolta di ritratti, ma un progetto molto più complesso e coinvolgente. Viene infatti chiesto ai partecipanti un vero impegno scritto⁶⁰ a tutte le fasi successive del progetto. L'adesione a *Salviamo la luna* doveva essere, secondo Gerz, un impegno ragionato e consapevole da parte dei cittadini. Per questo motivo venne messo come vincolo dall'artista la maggiore età in quanto riteneva che un progetto di questo tipo implicasse una presa di coscienza del proprio passato e del proprio vissuto, pensabile solo da un adulto.

La raccolta dei ritratti viene fatta oltre che in un set fotografico allestito al piano terreno del museo in moltissimi altri set esterni creati nel tentativo di costruire un ponte di collegamento con questo⁶¹. È importante far notare come la scelta di questi punti di contatto tra il pubblico ed il museo non sia mai stata banale. Interessava infatti luoghi della quotidianità, luoghi dell'arte e luoghi istituzionali come a voler comunicare che *Salviamo la luna* doveva essere un'opera di tutti.

Tra il 12 maggio ed il 02 giugno 2007, mentre gli organizzatori procedevano incessantemente alla raccolta di nuovi ritratti, i cittadini che avevano già

⁵⁹ Gerz a questo proposito chiede ai direttori dei giornali locali, *Il Giorno* e *la Città*, la disponibilità di uno spazio e non degli articoli. Secondo l'artista l'arte deve infatti "*dialogare con i media del proprio tempo. La cultura deve uscire dalle istituzioni, deve essere capillare a andare verso la gente*". M. Balduzzi (a cura di), *Jochen Gerz. Salviamo la luna*, Electa, Milano 2008, pp. 35.

⁶⁰ Prima di fare il ritratto, le persone dovevano firmare un accordo di partecipazione con il quale concedevano la liberatoria per l'uso dell'immagine e sancivano simbolicamente l'impegno personale e civile che l'opera richiedeva.

⁶¹ Sono stati realizzati set fotografici: all'oratorio San Luigi di Cinisello, alla sede di Epson, alla Stazione Centrale di Milano (dove per la prima volta l'artista Jochen Gerz partecipa ad una sua opera e si fa ritrarre), allo stand del Museo di Fotografia Contemporanea di Artissima, Torino 2006, durante la conferenza stampa tenutasi il 12 marzo del 2007 al PAC di Milano, etc. Inoltre viene creato un punto di informazione di *Salviamo la luna* presso l'Ufficio Relazioni con il Pubblico del Comune di Cinisello Balsamo.



(immagine concessa dall'autore)

aderito, furono invitati a manifestare di notte per le vie della città stringendo tra le mani il proprio ritratto che nel frattempo era diventato un cartello da esibire. Va chiarito che non si è trattato né di una manifestazione politica, né vi è stata mai alcuna volontà, da parte dell'artista e del museo, di suscitare clamore. Gerz tramite questa dimostrazione pubblica non invita infatti a denunciare qualcosa, ma a difendere la propria esistenza tramite un semplice gesto poetico da svolgere nella città al chiaro di luna. La manifestazione è diventata così, per i partecipanti coinvolti, occasione di incontro e di riflessione e allo stesso tempo un modo per invitare altri cittadini a farsi ritrarre.

L'esposizione vera e propria è avvenuta invece il 23 giugno dello stesso anno. Tutti i ritratti realizzati nei due anni di lavoro vengono ora esposti, uno accanto all'altro nelle sale del museo e della adiacente Villa Ghirlanda. Inoltre finalmente il museo può metaforicamente accogliere la sua città. Appesi alle pareti ci sono infatti gli stessi ritratti di quelle persone che poco prima manifestavano la propria esistenza. Volti appartenenti a persone differenti per età, provenienza e distribuzione sociale ma qui chiamati a costruire un'opera che è di tutti. Tutti gli individui rappresentati, infatti, compongono una collettività e diventano, non più semplici fruitori di un'opera, ma autori stessi di questa. Come mostrano gli stessi volti esposti, il pubblico di *Salviamo la luna* è stato un pubblico interclasse e del tutto eterogeneo. Molti provenienti da Cinisello ma anche dalla provincia milanese e dal resto d'Italia. Studenti, anziani, personaggi noti, stranieri ... insomma volti comuni ma allo stesso tempo molto differenti riuniti nelle stanze del museo, non come risultato di un'operazione statistica o sociologica, ma per la semplice volontà di esserci.

Salviamo la luna però non si conclude qui. Il 22 settembre 2007 i partecipanti infatti subiscono un piccolo broglio da parte degli organizzatori e dallo stesso artista. Chiamati al museo per ritirare il ritratto, convinti di portare via il loro,

ricevono invece in cambio quello di uno sconosciuto in un atto non solo simbolico, ma anche poetico e dialettico, che le stesse regole del gioco di fatto prevedevano. Nel contratto sottoscritto infatti non era stato specificato in alcun modo quale ritratto avrebbero potuto portare via con sé. È Jochen Gerz ad occuparsi della distribuzione, affrontando di persona le reazioni, più o meno positive, della gente. La raccolta dei ritratti, patrimonio del museo, entra da questo momento nelle case delle singole persone e lì sarà custodita. La collezione diventa così pubblica nel vero senso del termine, un patrimonio distribuito sul territorio, dove i cittadini fanno la funzione del museo, dunque sono il museo. Chi fosse interessato oggi a vedere i 2734 ritratti, realizzati grazie a *Salviamo la luna*, non deve che armarsi di un po' di coraggio e bussare alla porta della gente.

Consapevoli che questo progetto, al pari di ogni progetto artistico, sia unico e difficilmente replicabile, riteniamo però possa essere preso come modello in quanto ben mette in pratica molti dei temi fondamentali che abbiamo trattato in precedenza sul rapporto arte e società. Pensiamo al ruolo dell'artista: Jochen Gerz sembra comprendere molto chiaramente quale debba essere la sua posizione nei confronti dell'opera e del pubblico. Non peccando mai di egocentrismo si preoccupa, come un regista, infatti solo della messa in opera concettuale e strutturale, lasciando che tutto pian piano si autoconcretizzi e prenda forma. Inoltre Gerz possiede quella maturità artistica che gli permette di comprendere quanto sia importante saper delegare taluni aspetti della realizzazione. Egli sa perfettamente infatti che affidare la gestione del progetto anche ad un team in loco, il quale meglio conosce le peculiarità e la cultura del luogo in cui opera, significa non solo abbreviarne i tempi di realizzazione, ma soprattutto portare veridicità al progetto.



(immagine concessa dall'autore)

Quando un'artista si relaziona così profondamente con il tessuto sociale è necessario che possieda inoltre una forte onesta intellettuale. Egli deve essere consapevole che rivolgendosi non più a singoli individui, ma a gruppi di persone con ideologie differenti, possano sorgere dei conflitti, di per sé già latenti all'interno della società.

Salviamo la luna pone l'accento anche sul tema del contatto con il pubblico in termini numerici. È chiaro come per progetti artistici fortemente inclusivi e partecipativi porsi un obiettivo quantitativo sia fondamentale. Allo stesso tempo il numero delle persone coinvolte dal progetto non può essere l'unico parametro di lettura del successo di un'opera, perché va sempre tenuto conto anche della qualità dell'incontro, spesso poco verificabile e perciò facile strumento di giustificazione nel caso di reale insuccesso. Quello che conta ed è constatabile perciò è la coerenza del progetto con le premesse: se ci si aspetta un determinato volume di pubblico e questo non viene rispettato allora sì che possiamo parlare di insuccesso di un'opera. Va detto però che l'insuccesso nel caso di un progetto artistico non è qualcosa da leggere solo in chiave negativa. Come per l'arte tradizionale anche chi fa sperimentazione corre questo rischio e di fatto succede molto spesso. Non è il caso però di *Salviamo la luna* il cui grande successo sembra non essere stato capito solo dal mondo dell'arte.



(immagine concessa dall'autore)

THE FLOATING PIERS – CHRISTO E JEANNE-CLAUDE, LAGO D’ISEO 2014-2016

Non potevamo concludere questa parte di analisi senza rivolgere l’attenzione ad un’opera, di recente realizzazione, che in termini di partecipazione collettiva ha segnato ogni record, divenendo il progetto artistico contemporaneo più visto e discusso, che sia mai stato realizzato, in Italia. Stiamo parlando dell’opera ideata dalla celebre coppia di artisti Christo e Jeanne-Claude⁶²: *The Floating Piers*. Un progetto destinato a essere ricordato soprattutto per i grandi numeri: basti pensare all’immensa operazione di messa in opera, alla portata stessa dell’evento, ma anche e soprattutto al grande clamore mediatico suscitato. *The Floating Piers* è stata infatti ininterrottamente per tre settimane, dal 18 giugno al 3 luglio 2016, motivo di interesse di tutti i mezzi di informazione nazionali ed internazionali. Non vi è stato critico d’arte, personaggio pubblico o politico che non abbia espresso un giudizio a riguardo. Una vera e propria *passerella* d’arte, cultura e spettacolo che è riuscita, in soli sedici giorni con i suoi 1,5 milioni di spettatori, a reinventare letteralmente il piccolo Lago d’Iseo⁶³.

⁶² Christo e Jeanne-Claude, più spesso chiamati solo Christo, è il progetto artistico comune dei coniugi statunitensi Christo Yavachev (Gabravo, 13 giugno 1935) e Jeanne-Claude Denat de Guillebon (Casablanca 13 giugno del 1935 – New York 18 novembre 2009). Anche se entrambi appongono la propria firma sulle opere hanno però ruoli differenti: Christo è principalmente l’ideatore dei progetti e l’autore dei disegni preparatori mentre Jeanne-Claude è l’organizzatrice. Sono senza ombra di dubbio i maggiori esponenti della Land Art e sono conosciuti al grande pubblico soprattutto per i numerosi progetti realizzati in larga scala. Ormai divenute inconfondibili le loro opere realizzate con il tessuto usato per imballare monumenti o semplicemente steso in luoghi naturali nei più disparati angoli del mondo.

⁶³ Il Lago d’Iseo e *The Floating Piers* sono stati inseriti dalla celebre guida Lonely Planet al sesto posto delle cose da fare e vedere nel mondo nel 2016.

Christo torna in Italia, così dopo più di quarant'anni⁶⁴, senza la sua amata Jeanne-Claude (che ci ha lasciato nel 2009), realizzando un progetto riposto per lungo tempo nel cassetto. Erano infatti i primi anni '70 quando i due artisti iniziarono a concepire gli schizzi preparatori di un'opera che avrebbe potuto permettere al loro pubblico di camminare sull'acqua. Un progetto che negli anni hanno più volte provato a realizzare in molti posti del mondo, ma senza mai vederne la sua concretizzazione⁶⁵.

Christo ci ritenta per l'ultima volta, all'alba dei suoi ottanta anni, tra la primavera e l'estate del 2014, quando assieme a un gruppo di fidati collaboratori⁶⁶ e a Germano Celant⁶⁷ parte all'esplorazione dei laghi dell'Italia settentrionale. Il viaggio si concluderà con la scelta del piccolo Lago d'Iseo ritenuto dall'artista il luogo più idoneo sia per l'ambientazione⁶⁸ fortemente suggestiva sia per la sua posizione strategica⁶⁹. Chi conosce le opere di Christo e Jeanne-Claude sa infatti che tutti i loro progetti rivolgono una grande attenzione agli aspetti sociali; hanno infatti sempre un collegamento con la componente umana e collettiva e mostrano come le persone di un dato luogo vivano il territorio e vi lavorino. Per questo gli artisti selezionano sempre

⁶⁴ Si ricordano infatti anche *Wrapped Fountain* e *Wrapped Medieval Tower* a Spoleto nel 1968, *Wrapped Monuments* a Milano nel 1970 e *The Wall – Wrapped Roman Wall* a Roma nel 1973-1974.

⁶⁵ Facciamo riferimento a *The Daiba Project* per il parco di Odaiba sul golfo di Tokyo nel 1966 e a *2,000 Metres Wrapped, Inflated Pier* sul Rio de la Plata in Argentina nel 1970. Entrambi i progetti negli anni verranno rigettati o per motivi burocratici o per mancanza di permessi tecnici non venendo così mai realizzati.

⁶⁶ Christo intraprende questo viaggio insieme al direttore delle operazioni Vladimir Yavachev, al direttore del progetto Wolfgang Valz e al regista/curatore Josy Kraft.

⁶⁷ Germano Celant nasce a Genova nel 1940. Storico dell'arte e curatore lo si ricorda oltre per i numerosi contributi nel mondo dell'arte contemporanea soprattutto per aver coniato nel 1967 la definizione di Arte Povera. Germano Celant è stato insieme a Wolfgang Valz direttore di *The Floating Piers*.

⁶⁸ La scelta è ricaduta sul lago d'Iseo principalmente per la presenza al centro del lago del isola di Montisola, la più alta e la più larga delle isola lacustri italiane.

⁶⁹ Il Lago di Iseo dista infatti soli 100 km a est di Milano e 200 km a ovest di Venezia.



(immagine personale)

luoghi capaci allo stesso tempo di coniugare l'aspetto spettacolare di cui le loro opere necessitano alla volontà di realizzare progetti in zone abitate e ampiamente servite da mezzi avanzati di trasporto e di comunicazione. Sull'isola di Montisola vivono infatti duemila persone, hanno una chiesa e diversi negozi, vanno sulla terraferma in traghetto e viaggiano continuamente sull'acque del lago. Anche l'isola privata di San Paolo⁷⁰ non è solo un atollo roccioso: c'è una casa, un'attività umana perciò considerabile secondo l'artista come un piccolo habitat urbano.

Una volta scelta la location, Christo ottiene molto velocemente, a differenza dei passati tentativi, i permessi e le concessioni per la realizzazione di *The Floating Piers*. I sindaci dei comuni coinvolti⁷¹ e il presidente del Lago d'Iseo, Giuseppe Facannoni, accolgono infatti quasi subito, senza alcuna resistenza, la sua richiesta. Tra l'incoraggiamento iniziale e l'atteggiamento positivo delle amministrazioni locali però non sono mancate anche le polemiche. Si è ad esempio discusso molto sul costo complessivo per la realizzazione dell'opera, circa 15 milioni di euro, anticipati da una banca svizzera. Questo, come per le precedenti opere di Christo, sarebbe infatti stato finanziato interamente attraverso la vendita dei disegni preparatori del progetto. C'è chi però, come il critico d'arte Philippe Daverio, ha denunciato⁷² il fatto che invece *The Floating Piers* sia stata realizzata indirettamente anche tramite l'utilizzo di un'ingente

⁷⁰ L'isola di San Paolo appartiene alla famiglia Beretta la quale ha permesso a Christo di utilizzare lo spazio d'acqua circostante.

⁷¹ Facciamo riferimento al sindaco di Montisola Fiorello Turla e al sindaco di Sulzano Paola Pezzotti.

⁷² Philippe Daverio dichiara. "*Christo è un artista obsoleto che trova soltanto un Paese di Provincia come l'Italia a mettere i soldi pubblici per permettergli il giocattolo. Perché non è vero che è stato pagato tutto da lui*" continua "*Lui ha pagato i paletti che galleggiavano, ma il resto lo abbiamo pagato noi, e la cifra è piuttosto alta per una baracconata come quella. Tutto questo fa parte della sudditanza che ha da sempre l'Italia nei confronti del commercio artistico americano, il paese dei formaggini a basso prezzo*". Tratto da Nicolas Ballario, *The Floating Piers? Le opinioni di critici e artisti*, Living Corriere, 4 luglio 2016.

somma di denaro pubblico⁷³, senza alcuna ragione fondata. È chiaro quindi come, se da un lato nei progetti di Christo e Jeanne-Claude emerga sempre fortemente la volontà di cercare quell'autonomia dell'arte, che si manifesta nel produrre grandi avvenimenti senza la commissione del palazzo e del potere, allo stesso tempo questo non sia del tutto fattibile. Basti pensare allo schieramento delle forze dell'ordine, dei vigili urbani, delle ambulanze e a tutta la logistica di cui necessitava l'evento per essere messo in totale sicurezza; costi ovviamente ricaduti sulla collettività. Il problema a nostro avviso però, per progetti della portata di *The Floating Piers*, non risiede tanto nel fatto che si debbano utilizzare anche risorse pubbliche per la sua realizzazione, ma piuttosto nel capire se l'investimento sostenuto porti un reale beneficio alla comunità in termini di indotto economico⁷⁴ e soprattutto di capitale umano.

Sono state inoltre tantissime anche le proteste da parte degli ambientalisti, purtroppo inascoltate, affinché non si procedesse alla realizzazione dell'opera. Legambiente si preoccupò infatti, fin da subito, di segnalare i possibili effetti che *The Floating Piers* avrebbe potuto causare al paesaggio e ancor più al fondale del lago e alle sue numerose specie animali, a causa dell'installazione dei pioli di ancoraggio della passerella⁷⁵.

⁷³ Le stime variano a seconda delle fonti: 3 milioni secondo la Regione Lombardia e invece 8 milioni di euro secondo Legambiente.

⁷⁴ Con una media prudente di 30/40 euro a persona si stima una ricaduta economica di 45/60 milioni di euro.

⁷⁵ Legambiente inoltre denuncia, una volta iniziate le opere di smantellamento dell'opera, un'invasione oltre la norma di alghe nelle acque del lago. Gli esperti, da loro coinvolti per valutare i rischi dell'operazione, avevano infatti previsto questa possibilità e perciò avevano consigliato fin da subito di lasciare sul fondale i blocchi di cemento per l'ancoraggio una volta terminata l'opera. Si legga a tale proposito l'articolo di P. Gorlani, *La denuncia di Legambiente. Tolte le ancore del ponte di Christo: lago invaso da alghe*, Corriere della sera online, 30 agosto 2016.

Soffermiamoci ora però per un attimo sulla descrizione strutturale dell'opera. *The Floating Piers* era un sistema modulare di pontili (larghi 16 metri e alti circa 50 centimetri) composto da 200.000 cubi di polietilene ad alta densità completamente riciclabili⁷⁶, agganciato al fondale da 160 ancoraggi da cinque tonnellate l'uno e infine ricoperto da 70.000 metri quadrati di tessuto giallo cangiante⁷⁷. I pontili sono stati realizzati a filo dell'acqua e volutamente leggermente inclinati per permettere una continuità di colore tra il verde del lago e l'oro-arancione della tela. Il tutto formava una superficie galleggiante che, grazie ad una nuova tecnologia di ancoraggio appositamente studiata dal team di ingegneri coinvolti dall'artista, permetteva all'opera di fluttuare al ritmo delle onde. Christo realizza così sul Lago d'Iseo un progetto del tutto nuovo rispetto al passato, non più sviluppato infatti con la rigidità e la staticità di un tempo⁷⁸, ma soprattutto non più solo un oggetto di grandi dimensioni da osservare. *The Floating Piers* è stata infatti la prima opera della celebre coppia di artisti realizzata sull'acqua ad essere completamente accessibile a piedi dal uomo e la loro prima opera partecipativa.

Le dimensioni di *The Floating Piers* erano incredibili: si snodava infatti dalla terra ferma, tra le strade dalla cittadina di Sulzano e Peschiera Maraglio, a Montisola e tutt'intorno all'isola privata di San Paolo, regalando ai visitatori una passeggiata di ben 4,5 km. Le persone, vista la conformazione del lago,

⁷⁶ Tutte le opere di Christo e Jeanne-Claude vengono infatti interamente smontate e avviate al riciclo industriale mostrando così una sensibilità degli artisti al tema della salvaguardia ambientale.

⁷⁷ La scelta del colore dei tessuti utilizzati da Christo e Jeanne-Claude nei loro progetti risponde ad una logica precisa. Viene infatti scelto in relazione alla stagione dell'anno in cui gli artisti ritengono realizzare l'opera e non vi è un rapporto diretto con elementi circostanti del paesaggio. La ragione è quindi puramente estetica e di migliore percezione dell'opera in rapporto al carattere del luogo. Nel caso di *The Floating Piers* il colore giallo permetteva così una maggiore riconoscibilità da punti differenti del lago e dai promontori circostanti.

⁷⁸ Basti pensare ad esempio all'opera *Surrounded Islands*, Biscayne Bay, Florida, USA, 1983.



(immagine di dominio pubblico)

avevano altresì la possibilità di ammirare l'opera anche dall'alto delle montagne circostanti, scoprendone infinite nuove angolazioni e prospettive mutevoli.

Tutte le opere di Christo e Jeanne-Claude sono legate all'atto di camminare e soddisfano una necessità fisica e tattile. La coppia, avversa alla percezione di un'arte distante, concepisce infatti sempre i propri progetti per essere accessibili e stare attorno all'osservatore. *The Floating Piers* è di fatto per Christo un progetto reale, un'opera non da museo, che riguarda *cose vere* come il sole, la pioggia ed il vento. L'artista invita così lo spettatore a vivere l'opera lasciandosi andare e facendosi coinvolgere dallo spazio e dagli accadimenti. Suggerisce inoltre di camminare scalzi per sentire con la propria pelle le sensazioni che il tessuto inumidito dal lago e il movimento ondulatorio della passerella creavano. Sui pontili non è mai stata vietata alcuna attività, se non la balneazione e l'attracco delle barche, perciò ci si poteva tranquillamente sedere con i piedi nell'acqua a riposare, a riflettere, a godere del paesaggio ma soprattutto ad ascoltare il racconto della vita.

L'opera è rimasta volutamente aperta al pubblico, per tutta la sua durata, 24/24h grazie a un sistema di illuminazione⁷⁹ progettato per renderla accessibile anche di notte. Sono stati pochissimi i momenti in cui si è dovuto di fatto chiuderla ed il più delle volte per questioni legate alla sicurezza, come condizioni meteorologiche particolarmente sfavorevoli, correnti del lago ritenute pericolose od operazioni di mantenimento.

⁷⁹ Sui pontili è stata posta una luce ogni cento metri. Le lampade venivano poste sui pontili ogni sera per essere portate via la mattina successiva. Erano di scatole in grado di ricaricarsi, con un'autonomia di dodici ore appositamente fabbricate per *The Floating Piers* negli Stati Uniti. Sono state inoltre poste ulteriori fonti luminose ogni cinquanta metri anche a terra sulla parte dell'opera che interessava Montisola ed il lungo lago di Sulzano e Peschiera Maraglio.

Per realizzare e per mantenere una macchina operativa come *The Floating Piers*, un'opera artistica per certi aspetti simile alle grandi opere ingegneristiche, Christo ha avuto bisogno di un numero importante di persone con le più svariate qualifiche. Basti pensare agli uomini che hanno contribuito alla fabbricazione di tutti i componenti necessari (provenienti da aziende quasi totalmente locali⁸⁰), al team che ha lavorato al cantiere formato dagli assemblatori, ai sub, agli assistenti, alle società e alle figure professionali che hanno curato particolari dettagli della passerella, ai falegnami, agli elettricisti, ai produttori del tessuto etc. A questi si sommano, durante i giorni di apertura della passerella, anche cinquecento persone di cui centocinquanta retribuite⁸¹, trentacinque persone addette alla sorveglianza e sei/otto persone per pontile occupate a monitorare il traffico del lago. Non vanno poi dimenticate ovviamente tutte le forze dell'ordine messe in campo gratuitamente dalle amministrazioni locali, che hanno permesso la gestione dell'affluenza e della messa in sicurezza di tutte le zone del lago interessate. È chiaro quindi che il contributo di Christo, come artista contemporaneo, sia stato la regia dell'evento e che senza tutte queste risorse umane, che hanno creduto nel sogno di un visionario, *The Floating Piers* non sarebbe mai stata realizzata.

Abbiamo più volte ribadito come l'artista che lavora nello spazio pubblico debba essere in grado di agire sia su un piano individuale, offrendo ad ogni singola persona che entra in contatto con la sua opera un'esperienza e un momento di riflessione, sia su un piano collettivo restituendo alla comunità che lo ospita un progetto nato nel rispetto dell'identità storica e culturale di

⁸⁰ Tra le componenti dell'opera di fabbricazione italiana ci sono: i cubi dei pontili realizzati a Manerbio e sul Lago Maggiore, le corde a Sale Marasino e gli ancoraggi a Erbusco e a Timoline.

⁸¹ Queste centocinquanta persone sono state retribuite con salario e un pasto alternandosi in turni di sei ore lavorative. Sono inoltre state istruite a svolgere determinate mansioni da un gruppo di operai specializzati.

quel luogo e dei suoi abitanti. Riteniamo però che l'opera di Christo sia riuscita a rispettare solo uno di questi due obiettivi: ovvero il primo.

Ho provato infatti personalmente questa esperienza, arrivando sul Lago d'Iseo del tutto scettica. Avevo già avuto modo di vedere il precedente progetto realizzato per il gasometro di Oberhausen (in Germania) nel 2013 e ne ero rimasta letteralmente estasiata, tanto da temere che questa volta non sarebbe stato lo stesso. Dopo aver visto su tutti i canali d'informazione, per due settimane, solo infinite code, un'enorme folla di persone accaldate, esibizionisti di ogni genere e centinaia di foto di amici e conoscenti che su tutti i social network mostravano la loro passeggiata, temevo che la delusione sarebbe stata dietro l'angolo. Mille sono state le domande e le riflessioni che mi sono passate per la mente nei giorni precedenti la mia partenza. Solo oggi, dopo aver calpestato scalza il famoso tessuto giallo, posso però dire che hanno ragione quelli che sostengono che le opere di Christo vanno prima di tutto vissute per essere giudicate. Ho capito inoltre che ogni esperienza, ogni contatto con l'opera di quel milione e mezzo di visitatori, poco importa se è avvenuto con o senza la consapevolezza dell'arte, è di fatto unico e non generalizzabile.

Per me, e sottolineo che questa è la mia personale visione, la passeggiata di Christo è stata qualcosa di magico. Un momento che mai avrei creduto potesse essere di pace, ma lì, in mezzo a tutta quell'acqua, per la prima volta sulle mie stesse gambe, tutto è sembrato improvvisamente così semplice e naturale. Anche se temevo che la folla avrebbe disturbato la mia camminata, sono riuscita invece a trovare tranquillamente il mio spazio in una perfetta sinergia con l'altro. Il tutto è stato arricchito da un gioco di luci, colori e riflessi che in ogni momento, con il passaggio di una nuvola o con il minimo cambiamento di luce, proponeva ai miei occhi un'opera differente. Non so se aver vissuto *The Floating Piers*, scegliendo di soggiornare su Montisola, abbia contribuito a



(immagine personale)

far sì che la mia esperienza fosse così positiva; sicuramente aver evitato le lunghissime code che partivano dalla terraferma ha avuto una certa influenza e mi ha permesso di avvicinarmi all'opera, come è giusto che sia, con tranquillità e serenità. Volendo muovere una piccola critica, forse una miglior gestione degli afflussi e un sistema di prenotazione capace di far defluire la folla di persone che salivano sulla passerella, per la maggior parte dalla terraferma, nelle ore centrali della giornata, avrebbe di certo migliorato in tante persone la percezione stessa dell'opera.

La scelta di soggiornare su Montisola, in una piccola casetta esattamente sulla riva opposta del lago rispetto alla passerella, non è stata casuale. Mi ha permesso infatti sia di godere, lungo la strada principale che percorre trasversalmente l'isola, dell'impatto che l'opera aveva sul lago, sia di accedere a *The Floating Piers* facilmente in diversi orari, ma soprattutto di avere un contatto diretto con la piccola comunità locale. Purtroppo, come temevo, mi è bastato poco tempo per capire quanto l'opera non sia stata accettata con così tanto entusiasmo dalla maggioranza degli isolani. Scoprire infatti che, nell'ultimo weekend di apertura della passerella, molti di loro, per lo più anziani, non erano ancora andati a vederla e considerato che *The Floating Piers* sia stato forse l'unico grande evento mai realizzato in quella zona, non è un aspetto che ci sentiamo di tralasciare. C'era anche chi addirittura sembrava molto irritato dal movimento che si era creato sul lago. Molti denunciavano infatti di aver avuto più fastidi⁸² che benefici e che il ritorno economico tanto annunciato era ben distante da quello reale. Nel totale dei visitatori di *The Floating Piers*, quelli che hanno di fatto deciso di soggiornare su Montisola o sulle rive del lago sono

⁸² Basti pensare alle molte rotte di navigazione negate o deviate e al caos generato ad esempio sulla linea ferroviaria locale completamente intasata e resa quasi inagibile a molte persone che, quotidianamente utilizzano il treno per raggiungere il posto di lavoro.

stati una piccolissima parte, per lo più composta da stranieri avventurosi. Tutti gli altri, una volta terminata la passeggiata sulla passerella e consumato un pranzo al sacco portato da casa per evitare ulteriori code, risalivano velocemente sulle proprie auto o su uno dei numerosissimi pullman che avevano letteralmente invaso le sponde del lago.

The Floating Piers, come già accennato, è stato il primo vero progetto partecipativo di Christo. È chiaro perciò, alla luce di quanto detto, che forse per inesperienza o per colpa dell'indole, sotto certi aspetti, troppo egocentrica dell'artista, qualcosa non ha funzionato come avrebbe dovuto. Crediamo infatti non sia sufficiente coinvolgere un numero sconsiderato di persone o semplicemente permettere allo spettatore di toccare con mano l'opera, per parlare di Arte Partecipativa. Ci siamo infatti più volte domandati se davvero *The Floating Piers* sia stata in grado di lasciare un segno, parliamo di una traccia nella memoria collettiva degli abitanti del lago, non legata semplicemente alla grandiosità dell'evento. Ci siamo anche interrogati su quanto sia stata realmente in grado di rendere partecipe la comunità locale nella realizzazione dell'opera. Siamo propensi ad affermare che purtroppo tutto questo non sia avvenuto e che Christo non sia riuscito a creare un legame realmente sentito tra l'opera e la comunità locale. È mancata infatti da parte dell'artista, a nostro parere, la volontà di intraprendere con gli abitanti, anche attraverso uno piano mirato e diretto di comunicazione, un percorso più lungo, più intimistico ma soprattutto inclusivo. Un lavoro che fosse capace di affondare le radici nella storia, nelle abitudini e nella cultura di quei luoghi. Christo avrebbe dovuto infatti tenere in conto che si avvicinava ad una comunità, che da tantissimo tempo conviveva con i ritmi lenti del lago e con la solitudine.

Forse la passerella, come sostiene il critico d'arte Vittorio Sgarbi⁸³, sarebbe dovuta essere *verso qualcosa e non verso il nulla*, per permettere al pubblico di venire a conoscenza anche di quei meravigliosi luoghi e dei suoi abitanti. Oppure, semplicemente, sarebbe bastato rispettare il silenzio che caratterizza il lago per la maggior parte dell'anno, gestendo in maniera differente tutto il *caos* creato. La considerazione finale che ci viene da fare è che molto probabilmente la passerella si trovava lì perché era l'unico spazio che era stato concesso a Christo e che si sarebbe benissimo potuta trasportare, tale e quale, altrove. Resta quindi soltanto da chiedersi quanto l'ego di questo artista, tanto osannato dalla folla come un *santone laico* in grado di far camminare sulle acque, sia stato rispettoso di una piccola comunità che magari avrebbe preferito non essere usata e velocemente abbandonata. Una comunità che oggi continua comunque ad usare le sue barche per spostarsi però su un lago ancora più vuoto.

⁸³ Vittoria Sgarbi dichiara: *“Quello non è un non luogo, ma il Lago d'Iseo. È un punto di altissima concentrazione di opere d'arte, quindi la passerella non doveva essere verso il nulla ma verso qualcosa, che facesse sentire quei luoghi nella loro storia”*. Tratto da Nicolas Ballario, *The Floating Piers? Le opinioni di critici e artisti*, Living Corriere, 4 luglio 2016.



(immagine di dominio pubblico)

CONCLUSIONE

Alla luce di quanto detto finora, appare chiaro come l'arte oggi abbia tutte le potenzialità per riconquistare un ruolo attivo all'interno della società. I progetti analizzati fino a qui hanno infatti dimostrato che quando gli artisti scelgono di lavorare nel tessuto sociale con un atteggiamento rigoroso, restituiscono quasi sempre alla comunità una produzione artistica che, pur utilizzando linguaggi espressivi più accessibili, riesce comunque a mantenere alto il livello del messaggio di cui l'opera si fa portatrice. Abbiamo altresì compreso che per permettere all'arte di riguadagnare una precisa funzione sociale e perché questo avvenga in maniera irreversibile, bisogna esigere un profondo cambio di atteggiamento nei confronti del pubblico, non solo da parte degli artisti, ma anche di tutte le figure, che nella loro misura, concorrono alla realizzazione dell'opera d'arte nello spazio pubblico. Anche se, come abbiamo più volte ribadito, siamo consapevoli che ogni progetto sia unico e irripetibile e che l'artista debba essere lasciato sempre e comunque libero di esprimersi, è indubitabile che, per far sì che un'opera abbia una certa risonanza nel tessuto sociale, chi progetta interventi artistici per la collettività debba oggi rispettare certi parametri. Troviamo inoltre sia doveroso da parte degli artisti, ma soprattutto delle istituzioni, sostenere una produzione artistica capace di *educare all'arte attraverso l'arte*, una produzione che insegni alla collettività a guardare al di là dell'opera, sviluppando così uno spirito critico. Consapevoli che molto spesso siano più i fatti che le parole a permettere i cambiamenti, vorremmo concludere il nostro lavoro di ricerca lasciando un contributo pratico e tangibile. Lo facciamo proponendo una piccola guida, un

vademecum, fatto di consigli e non di regole, che speriamo possano essere d'aiuto all'artista e a tutti coloro che intervengono alla realizzazione dell'opera d'arte nello spazio pubblico.



(immagine di dominio pubblico)

Elmgreen & Dragset, **Short Cut**, Galleria Vittorio Emanuele, Milano 2003

VADEMECUM

LAVORA CON LE EMOZIONI

Chi progetta interventi artistici coinvolgendo il capitale umano deve essere consapevole di poter fornire una percezione diversa della realtà, altrimenti non starebbe facendo arte. Per questo motivo concepisci l'opera prima di tutto come un'esperienza esistenziale ed emozionale. Non preoccuparti del tipo di reazioni emotive che potresti suscitare, perché queste saranno difficilmente constatabili e del tutto soggettive. L'importante è che l'opera impressioni a sufficienza per innescare un processo interiore e che tu sia in grado di avvicinarti alle persone in modo da permettere che questo accada.

SII REGISTA DELL'EVENTO

Concepisci l'opera con uno schema preciso, ma facilmente adattabile agli accadimenti che si potranno verificare. Fornisci al pubblico regole chiare e tramite la tua sensibilità indirizzalo in un percorso personale di acquisizione e metabolizzazione interiore dell'opera. Ricorda che il tuo compito deve essere quello di un regista e che l'opera deve potersi auto generare a partire solo da un'idea, perciò in ogni momento cerca di controllare l'ego.

COINVOLGI IL PUBBLICO IN OGNI FASE DELL'OPERA

Non rendere partecipe il pubblico solo una volta terminata la realizzazione dell'opera. Coinvolgilo fin da subito in tutte le fasi, questo porterà veridicità al progetto e permetterà che si imprima maggiormente nella memoria collettiva.

Non rendere l'opera solo partecipativa ma anche inclusiva. Poni molta attenzione, in ogni momento, al rischio di strumentalizzazione e ricorda che se il pubblico affronta l'opera con il giusto spirito aumenta la sua accettazione e comprensione.

RISPETTA L'IDENTITÀ DEL LUOGO

Agisci sempre nel pieno rispetto dell'identità storica e culturale del luogo in cui ti trovi ad agire. Rendi la tua opera unica, irripetibile e site specific. Un progetto che non nasce dalle specificità di un determinato luogo è un progetto infatti destinato ad essere facilmente dimenticato e non accettato. Genera un'idea a partire dallo spazio, ma non adattare mai invece un'idea allo spazio.

FISSA DEGLI OBIETTIVI NEL BREVE E NEL LUNGO TERMINE

Non puntare a raggiungere obiettivi solo nel breve periodo. Un progetto artistico che lavora nel tessuto sociale deve essere soprattutto capace di agire nel lungo termine con obiettivi meno constatabili ma più duraturi. Non avere fretta, ma prendi tutto il tempo necessario alla realizzazione dell'opera per far sì che questa possa permanere nella collettività. Ricorda che in alcuni casi la continuità e la ripetibilità di un progetto fanno sì che il numero di contatti tra pubblico e opera aumenti. Infine sii coerente con i tuoi obiettivi e consapevole della tua esperienza e maturità artistica.

CREDI NEL LAVORO DI SQUADRA

Impara a delegare alcuni aspetti del progetto artistico senza temere che la sua integrità possa essere intaccata. La collaborazione infatti migliora quasi sempre

il processo di creatività. Affidati a persone in loco che ti potranno essere d'aiuto a mettere in luce le specificità e le dinamiche che contraddistinguono il luogo in cui ti trovi ad agire. Fai in modo che tutte le persone, che nella loro misura concorrono e sono necessarie alla realizzazione dell'opera (direttori museali, amministrazioni locali etc.), si sentano coinvolte e partecipi, ma soprattutto che credano realmente nel suo potenziale.

RICORDA L'IMPORTANZA DELLA COMUNICAZIONE

Non sottovalutare mai l'importanza della comunicazione. Cerca di renderla parte integrante dell'opera e fai in modo che sia quanto più originale e creativa. Ricorda che non è necessario palesare la tua posizione d'artista, perché l'opera d'arte si definisce solo in relazione al contesto in cui si va a collocare o per risulta. Utilizza sempre mezzi di comunicazione del tuo tempo, in linea con le abitudini e la cultura della compagine sociale con cui ti confronti. Differenzia quanto più possibile il piano di comunicazione utilizzando sia mezzi tradizionali che strumenti più innovativi. La comunicazione deve avvenire anche frontalmente: genera punti di contatto diretti con il pubblico fin dalle prime fasi e affronta personalmente le sue reazioni una volta terminato il processo di realizzazione dell'opera.

DONA SENSO ALL'OPERA SIA NEL MONDO DELL'ARTE CHE NELLA SFERA PUBBLICA

Anche se non sarà semplice e sarà uno degli obiettivi più difficilmente perseguibili, fai in modo che l'opera venga accettata e capita sia dal pubblico ufficiale dell'arte che dalla collettività. Se da un lato è importante che questa

agisca nel tessuto sociale, lasciando una traccia, riteniamo sia altrettanto rilevante che il mondo dell'arte ne riconosca la sua validità e storicizzazione.

RICORDA CHE L'ARTE NON DEVE ESSERE DEMOCRATICA E NEANCHE POLITICA

Più la tua visione sarà democratica meno sarà forte e precisa. Cerca di capire piuttosto quale tra le opinioni possibili è quella più feconda e ricca, ovvero capace di abbracciare maggiormente il pubblico. Il progetto artistico deve infatti prima di tutto partire dalla visione di un individuo o di un gruppo ristretto: preoccupati perciò di far in modo che attorno a questa visione si aggregi il più ampio numero di persone, modificando questa percezione quanto basta perché diventi di tutti. Ricorda inoltre che un progetto artistico nello spazio pubblico non deve mai avere come primo obiettivo alcuna intenzione di denuncia politica.

FAI IN MODO DI AVVICINARE L'ARTE ALLA GENTE

Ora la tua opera vive in mezzo alla gente al di fuori dei luoghi istituzionali dell'arte. Mettiti in discussione e scendi dal piedistallo auto celebrativo su cui sei stato rilegato per anni. Non aver paura di affrontare le reazioni del pubblico e renditi disponibile a rispondere alle sue domande e alle sue perplessità. Come un umile maestro, guida lo spettatore alla comprensione dell'opera ed educalo a sviluppare un sguardo critico. Ricorda che l'arte oggi è ancora per pochi solo perché nel mondo dell'arte sono in molti a non volere che sia di tutti!

APPARATI

A.1 - COMANDAMENTI COMPLAINTS CHOIR:

STEP 1 – Invite People to Complain / Invita la gente a lamentarsi

Invite people from your city to join the complaints choir. Distribute flyers, spread posters and write a press release. Everybody can join, no singing skills required! The more diverse the participants the better. From pensioner to teenager, everybody has something to complain about. The people that sign up for the choir send in their complain before the first meeting. / Invita la gente della tua città ad aderire al *coro delle lamentele*. Distribuisci volantini, brochure, eventuali campagne stampe. Tutti possono partecipare e non sono richieste abilità canore! Più i partecipanti saranno eterogenei tra di loro meglio sarà! Dai pensionati agli studenti tutti abbiamo un motivo per lamentarci! Le persone che decidono di partecipare devono inviare le lamentele prima del primo incontro.

STEP 2 – Find the Right Musician / Trova il giusto compositore

The musician has a difficult task. He or she has to work very fast; the song has to be composed within a few days and can be changed all the time during the rehearsals. The musician is also the choir conductor and leads the rehearsals. He or she has to be good in working with amateurs and total non-singers to make them enthusiastic and sing out loud with proudness. It does not matter how you sing, if you sing loud – that's the right attitude. / Il compositore ha un compito difficile. Lui o lei deve lavorare velocemente; la canzone deve essere composta in pochi giorni e può essere modificata in ogni momento durante le prove. Il compositore è anche il direttore del coro e deve essere in grado di lavorare con cantanti/amatori o persone stonate e far esprimere tutti loro nel migliore dei modi. Non importa infatti come canti, se canti piano è l'attitudine corretta.

STEP 3 – Group the Complaints / Raggruppa le lamentele

Group all the complaints that were submitted into appropriate categories, for example: complaints about the city, about neighbours, about technology, about life in general, about things that can't be changed etc. and print them on separate papers. / Raccogli le lamentele per categorie, ad esempio: lamentele riguardanti la città, il vicinato, i mezzi di trasporto. Una volta raggruppate le lamentele queste vanno stampate separatamente a seconda delle categorie.

STEP 4 – The First Choir Meeting / Il primo incontro

Making the Lyrics. Start with a warm-up complaining session. That's why people are here for. There might come up very good extra material for the song. Introduce the categories you have chosen and read the best complaints from each category to the choir. Ask the people to choose any of the categories they feel most excited about. The choir now divides into small "expert teams" that go through all the complaints within their favourite category and edit them, combine them, reformulate them. The results of each team are glued to cardboard. In the end of the meeting every team reads their suggestions to the other teams. / Scrivi il testo. La prima prova è molto importante in quanto è il primo vero incontro dei partecipanti. Una volta introdotte le categorie selezionate, il coro si dividerà in piccoli gruppi chiamati *expert teams*, ognuno dei quali sceglierà una categoria e inizierà ad assemblarla, dandogli un corpo melodico. Una volta terminata questa fase gli *expert teams* si confronteranno tra loro. Il risultato di ogni team verrà appeso ad una lavagna e ogni team darà dei suggerimenti agli altri team.

STEP 5 – Making the Song / La canzone

The musician and a few volunteers from the choir combine the ideas of the expert teams and finalize the lyrics. The musician fits the song and the lyrics together. / Il musicista e un gruppo di volontari dal coro sarà incaricato di comporre la canzone partendo dalla scelta definitiva degli *expert teams*. Il musicista adatterà poi la lirica e la melodia.

STEP 6 – Rehearsing / Le prove

Now it's time to start singing. During the rehearsals new ideas pop up that should be instantly integrated into the song. It's good to make everybody lose their shyness and sing out loud. About 3 to 5 rehearsals are sufficient to learn the song, this shouldn't be too hard work! In the end of each rehearsal food and drinks should be served. / Durante le prove, le nuove idee e gli spunti che emergeranno dovranno istantaneamente essere integrate. 3/5 prove dovrebbero essere sufficienti per rendere la canzone orecchiabile e far sentire a proprio agio le persone. Alla fine di ogni prova cibo e bevande dovranno essere serviti.

STEP 7 – Preparing the Grand Performance / Preparazione della grande performance

Together with the choir you should decide on the locations of your performances. For some locations you can make an announcement and invite your audience, but it is also fun to surprise people with an spontaneous appearance at public places, for example at the railway station. You should also consider the audio recording of the song in a quiet place. Be sure that you have enough video cameras filming your performances for making the video later on. / Le location andranno decise di comune accordo con il coro. Per alcune location si può fare un annuncio e invitare il pubblico, ma è anche divertente sorprendere i passanti in uno spazio pubblico, come potrebbe essere una stazione, un parco etc. Ricorda di registrare la canzone in un luogo tranquillo in modo da poter avere un buon audio. Assicurati che ci siano videocamere a sufficienza per poter montare il video successivamente.

STEP 8 – Go out and Sing your Complaints Together / Esci e canta

Now the hard work is done, you just can enjoy complaining. If you have many performances on the same day think about food – hungry complainers won't sing well. / La parte più difficile è fatta, ora non basta che divertirsi con le lamentele. Se hai in mente di mettere in scena più performance nello stesso giorno preoccupati di avere del cibo: un coro affamato non canterà bene.

STEP 9 – The Video / Il video

It might be sometimes a bit tricky to match the audio recording with the various takes of the performances. With some patience and some swearing you will get them into sync. Share the video on your favourite video site spread the word. / Non sarà così semplice assemblare un corretto audio con tutte le parti delle performance. Con un po' di pazienza e qualche accorgimento sarete in gradi di sincronizzarle. Condividi il video sul tuo sito video preferito e diffondilo al mondo.

A.2 - TESTO DELLA CANZONE *MILANO NO*

Mi-la-no no no no no (x 4 volte)

Nella tua città c'è un grande fiume

un gran bel clima a Milano no

Nella tua città c'è tanto verde tanti parchi

a Milano no

Nella tua città c'è vicina una collina

a Milano no

A Milano mi lamento della città mia

o me la prendo con la geografia

Milano (x 43 volte)

A Milano io mi lamento

io mi sento sporco dentro

A Milano io mi lamento del cemento

e mi trasformo in un momento

A Milano io mi sento più violento

me la prendo con i taxi con il tram e l'ecopass

contro chi non ho votato con il freddo

con il vento poi l'estate

invece l'afa e le zanzare

A Milano una volta c'era il mare

Solo la nebbia, abbiamo solo la nebbia

Oggi anche quella, non è più la stessa

A Milano

Tutti hanno fretta

le piste ci sono ma non per la bicicletta
Ai semafori in macchina da soli
se ti fermi con l'arancione
è facile che muori
così all'ora di punta
la circonvallazione scoppia
se c'è il vigile il traffico raddoppia
coi parcheggi per i residenti in centro
la lascio in doppia
l'anfiteatro in Viale Padova
con quello che è costato
è stato restaurato e non ancora inaugurato
tanto pensano già all'Expo
Si dice c'è la crisi poi comprano l'iPhone
Si dice c'è la crisi ma poi ti chiamano
per invitarti a Cortina per il week-end
Il mio terrazzo è un metro per mezzo
se c'è il sole ne occupo un pezzo
nell'altro tengo e divido tutto il monnezzo
Per questioni estetiche è vietato stendere
Sui balconi tanto a me che me ne frega
piove solo quando stendo
non me la prendo più
A Milano te la tiri
mostre party e aperitivi
se non scendi dalla Porsche

le tipe neanche ti vedono
se arrivi col metro
A Milano di notte
zero metro ma tante mignotte
(Megafono:
Vogliamo usare i mezzi pubblici anche di notte!
Non capisco perché lavoro anche dopo il lavoro!
Un giorno ho finito il sudoku in coda in Viale Certosa!
Di notte vogliamo i mezzi pubblici più sicuri!
A Milano con l'Ecopass l'aria è più pulita!eehhhh
Il mio vicino di coro non sa cantare!)
Paghi il taxi con l'assegno
rivogliamo i tram di legno
la paura fa novanta anche sopra la 90
l'Atm non ci frega più
Nasci con la babysitter
cresci con la governante
a quaranta hai l'amante
a settanta la badante
che ti sposi perché ti ama veramente
tanto ormai Milano è metà snob e metà smog
Ecco poi perché
dobbiamo dire che
in quanto coro che si vuole lamentare
Milano poi non è una città per cantare.

BIBLIOGRAFIA

A

Ago 2009

F. AGO, *Musei citati. L'idea di museo nella letteratura contemporanea*, Felici Editore, Ghezzano 2009

Argano, Bollo, Dalla Sega e Vivalda 2005

L. ARGANO, A. BOLLO, P. DALLA SEGA e C. VIVALDA, *Gli eventi culturali. Ideazione, progettazione, marketing, comunicazione*, Franco Angeli, Milano 2005

B

Bargna 2009

I. BARGNA, *Sull'arte come pratica etnografica. Il caso di Alterazioni Video in "Molimo. Quaderni di Antropologia ed Etnomusicologia"*, 4, Milano 2009

Balduzzi 2008

M. BALDUZZI (a cura di), *Jochen Gerz. Salviamo la luna*, Electa, Milano 2008

Benjamin 1966

W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1966

Bignami e Pioselli 2011

S. BIGNAMI e A. PIOSELLI, *Fuori. Arte e spazio urbano 1968 – 1976*, Electa, Milano 2011

Bauman 2002

Z. BAUMAN, *Modernità liquida*, Edizioni Laterza, Roma 2002

Bauman 2008

Z. BAUMAN, *Vita liquida*, Edizioni Laterza, Bari 2008

Bishop 2006

C. BISHOP (a cura di), *Partecipation. Documents of Contemporary Art*, Whitechapel, Londra 2006

Birozzi e Pugliese 2007

C. BIROZZI e M. PUGLIESE (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Milano 2007

Bonami 2013

F. BONAMI, *Mamma voglio fare l'artista! Istruzioni per evitare delusioni*, Electa, Milano 2013

Bonami 2015

F. BONAMI, *Il Bonami dell'arte. Incontri ravvicinati nella giungla contemporanea*, Electa, Milano 2015

Bordone 2005

S. BORDONE (a cura di), *WURMKOS Abitare. La trasformazione di una comunità psichiatrica attraverso l'arte*, Editrice Compositori, Milano 2005

Bourriaud 2010

N. BOURRIAUD, *Estetica Relazionale*, Postmedia books, Milano 2010

C

Carravetta 2009

P. CARRAVETTA, *Del Postmoderno*, Bompiani, Milano 2009

Castellano e Scardi 2011

G. CASTELLANO e G. SCARDI (a cura di), *Pratica al plurale. Milanofficine: progetti – idee – azioni*, Officina Libreria, Milano 2011

Cavallarín 2014

M. CAVALLARIN, *L'abbandono. Pratiche di relazione nell'arte contemporanea*, Silvana, Milano 2014

Celant 2016

G. CELANT, *Christo e Jeanne-Claude water projects*, Silvana Editoriale, Milano 2016

Chiappini 2006

R. CHIAPPINI, *Christo e Jeanne-Claude*, Skira, Milano 2006

Cicerchia 2013

A. CICERCHIA, *Partecipazione culturale dei giovani in Italia: la musica e l'arte contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2013

Colleoni e Guerisoli

M. COLLEONI e F. GUERISOLI, *La città attraente. Luoghi urbani e arte contemporanea*, Egea, Milano 2014

Covavich 2013

M. COVAVICH, *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, Laterza, Roma 2013

Clair 1997

J. CLAIR, *La responsabilità dell'artista*, Abscondita, Milano 2014

Crivello, Salone 2013

S. CRIVELLO e C. SALONE, *Arte contemporanea e sviluppo urbano: esperienze torinesi*, Franco Angeli, Milano 2013

D

Deleuze e Guattari 1976

G. DELEUZE e F. GUATTARI, *Rizoma*, Pratiche, Parma 1977

Detheridge 2012

A. DETHERIDGE, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2012

Dewey 2010

J. DEWEY, *Arte come esperienza*, Aesthetica, Palermo 2010

Di Giacomo e Zambianchi 2008

G. DI GIACOMO e C. ZAMBIANCHI, *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Laterza, Roma 2008

Di Pietrantonio, Guerisoli, Scardi 2010

G. DI PIETRANTONIO, F. GUERISOLI e G. SCARDI, *Perché non parli? Le discipline dell'arte contemporanea raccontate dagli autori*, Silvia, Milano 2010

Doherty 2004

C. DOHERTY (a cura di), *Contemporary Art: From Studio to Situation*, Black Dog Publishing Limited, Londra 2004

Durand 1963

G. DURAND, *Le Strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Edizioni Dedalo, Bari 1963

F

Feyerabend 2002

P. FEYERABEND, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, Giangiacomo Feltrinelli Editori, Milano 2002

Foster 2006

H. FOSTER, *Il ritorno al reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia Books, Milano 2006

Frassà 2016

M. FRASSÀ, *Vox Clamantis. A chi parla l'arte contemporanea*, Skira, Milano 2016

Frau 2013D. FRAU, *Senza arte né parte. Come evitare l'arte contemporanea e vivere felici*, Simmetria, Roma 2013

G

Gilardi 2000

P. GILARDI, *Not for Sale. Alla ricerca dell'arte relazionale. Scritti 1982-2000*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 2000

Gimpel 2000

J. GIMPEL, *Contro l'arte e gli artisti. Nascita di una religione*, Bollati Boringhieri, Torino 2000

Gompertz 2013

W. GOMPERTZ, *E questa la chiami arte?*, Electa, Milano 2013

Guida 2012

C. GUIDA, *Spatial practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli Editore, Milano 2012

H

Hauser e Bovero 1955-1956

A. HAUSER e A. BOVERO, *Storia Sociale dell'arte (vol. 1, 2, 3, 4)*, Einaudi, Torino 1955-1956

J

Jung 1961

C. G. JUNG, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Bur Rizzoli, Milano 1961

Jung 1980

C. G. JUNG, *Opere. Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 1980

K

Kester 2004

G. KESTER, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, Berkeley 2004

Kwon 2002

M. KWON, *One place after another. Site – specif art and locational identity*, MIT Press, Cambridge 2002

L

La Bua 2011

R. LA BUA, *Economia e musei di oggi. Introduzione all'analisi economica per i musei d'arte contemporanea*, Nuova IPSA, Palermo 2011

Lacy 1996

S. LACY (a cura di), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, 2^a ed., Bay Press, Seattle – Washington 1996

Lumer, Zeki 2011

L. LUMER, S. ZEKI, *La bella e la bestia: arte e neuroscienze*, Editori Laterza, Roma 2011

M

Mancini 2011

M. G. MANCINI, *L'arte nello spazio pubblico una prospettiva critica*, Plectica Editrice, Salerno 2011

Mattei 2011

U. MATTEI, *Beni comuni un manifesto*, Editori Laterza, Bari 2011

Mazzucotelli Salice 2015

S.MAZZUCOTELLI SALICE, *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e negli Stati Uniti*, Franco Angeli, Milano 2015

McLuhan 1967

M. MCLUHAN, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano 1967

Mottana 2010

P. MOTTANA, *L'arte che non muore. L'immaginale contemporaneo*, Mimesis Ermesiana, Milano 2010

Mottana 2002

P.MOTTANA, *L'opera dello sguardo*, Moretti & Vitali, Bergamo 2002

N

Negri 2011

A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Bruno Mondadori, Milano 2011

P

Pallante 2013

M. PALLANTE, *Sono io che non capisco. Riflessioni sull'arte contemporanea di un obiettore alla crescita*, Gruppo editoriale italiano, Roma 2013

Pancotto 2013

P.P. PANCOTTO, *Arte contemporanea: il nuovo millennio*, Carrocci editore, Roma 2013

Panza 2015

F. PANZA, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità finanziaria. Genealogie ed eterogenesi dei fini dell'arte contemporanea*, Edizioni Angelo Guerrini e Associati, Milano 2015

Pasini 2015R. PASINI, *Fare e non fare. Arte, cultura e società*, Ugo Mursia Editore, Milano 2015

Pasini 2013

R. PASINI, *La dispensa di Suzanne*, Ugo Mursia Editore, Milano 2013

Poli 2014

F. POLI, *Non ci capisco niente. Arte contemporanea istruzioni per l'uso*, Electa, Milano 2014

Poli 2011

F. POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, Roma 2011

Pioselli 2015

A. PIOSELLI, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 oggi*, Johan and Levi Editore, Monza 2015

R

Ricchezza, Cavallero 2016

G. RICCHEZZA e M. CAVALLERO, *Giordano Bruno e la nascita dell'arte moderna. Le rivoluzioni del pensiero che hanno contribuito a modificare la visione artistica*, Golem Edizioni, Torino 2016

S

Scardi 2012

G. SCARDI, *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica e trasformazione sociale*, Umberto Allemandi & C., Milano 2012

Scardi 2006

G. SCARDI, *Less. Strategie alternative dell'abitare*, Five Continents edizioni, Milano 2006

T

Tolstoj e Perlini 2011

L. TOLSTOJ e T. PERLINI, *Che cos'è l'arte*, Mimesis edizioni, Milano 2011

V

Volz e Henery 2016

W. VOLZ e J.W. HENERY, *Christo and Jeanne-Claude. The floating Piers lake Iseo, Italy 2014-2016*, Taschen, Köln 2016

W

Werner 2009

P. WERNER, *Museo S.p.a. La globalizzazione della cultura*, Johan and Levi Editore, Monza 2009

Wunenburger 1997

J. J. WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino
1997

Z

Zimarino 2015

A. ZIMARINO, *La spiritualità nell'arte. Guida alla lettura dell'arte contemporanea*,
Diogene Multimedia collana Arte e Pensiero, Bologna 2015