

Censire l'arte pubblica, per ragionarci sopra: il progetto Arte per strada Torino

Original

Censire l'arte pubblica, per ragionarci sopra: il progetto Arte per strada Torino / Davico, Luca; Montobbio, Luisa; Guerreschi, Paola. - In: ATTI E RASSEGNA TECNICA. - ISSN 0004-7287. - (2023), pp. 9-16.

Availability:

This version is available at: 11583/2990122 since: 2024-07-01T16:16:43Z

Publisher:

SIAT Torino

Published

DOI:

Terms of use:

This article is made available under terms and conditions as specified in the corresponding bibliographic description in the repository

Publisher copyright

(Article begins on next page)

Censire l'arte pubblica: il progetto Arte per strada Torino

Take a census of public art: the project Arte per strada Torino

LUCA DAVICO, PAOLA GUERRESCHI, LUISA MONTOBIO

Abstract

L'arte pubblica è un elemento importante nelle politiche di riqualificazione dei quartieri, così come in quelle di marketing territoriale che puntano al turismo culturale. Il dibattito ruota oggi attorno a diverse questioni legate alla sostenibilità dell'arte pubblica: attenzione al contesto urbano in cui si colloca un'opera, partecipazione dei cittadini al processo creativo, contrapposizione tra durevolezza e temporaneità delle opere.

Il progetto "Arte per strada Torino" ha realizzato il primo censimento completo delle opere d'arte pubblica nel capoluogo piemontese e nella sua cintura, raccogliendo nel sito www.arteperstradatorino.it oltre 700 schede, per poter riflettere sul ruolo dell'arte pubblica nelle politiche urbane, sui suoi punti di forza e di debolezza.

Public art is today an important ingredient in neighborhood redevelopment policies, as well as in urban marketing policies that aim at cultural tourism. The present debate focuses on several issues related to the sustainability of public art: carefulness about the urban context in which an artwork is set, participation of citizen in the creative process, contraposition between durability and temporariness of the works.

The project "Arte per strada Torino" has achieved the first whole census of public artworks in the capital of Piedmont, collecting over 700 files on the website www.arteperstradatorino.it, in order to ponder upon the role of public art in urban policies, with its strengths and weaknesses..

Luca Davico, ricercatore in Sociologia urbana, Politecnico di Torino, DIST.

luca.davico@polito.it

Paola Guerreschi, tecnico di cartografia e GIS, Università di Torino, LARTU, DIST.

paola.guerreschi@unito.it

Luisa Montobbio, tecnico di editoria elettronica, Politecnico di Torino, DIST.

luisa.montobbio@polito.it

1. L'arte fuori dai musei

L'idea di raccogliere collezioni di materiali, ritenuti di valore culturale e artistico, risale all'antichità: secondo un parere condiviso tra gli storici, il primo museo – costruito per preservare reperti, opere d'arte e d'ingegno umano – risalirebbe all'Egitto di diversi secoli prima di Cristo; solo nell'età moderna però – parallelamente al progressivo affermarsi di concetti quali opinione pubblica, moderna democrazia ecc. – si registra la tendenza ad allargare a cerchie sempre meno elitarie la possibilità di godere delle collezioni di opere culturali e artistiche. In un primo tempo, ciò si verifica grazie all'apertura a un pubblico di non esperti dei moderni musei inaugurati nella seconda metà del XVIII secolo (come il British Museum londinese o le Collections Royales parigine), non a caso nelle nazioni europee all'epoca probabilmente più modernizzate, culturalmente e politicamente.

Occorrerà poi attendere quasi due secoli perché, in coincidenza con una nuova ondata di democratizzazione della cultura e della fruizione artistica, le opere

escano progressivamente dai luoghi canonici deputati alla loro conservazione (musei, archivi, pinacoteche ecc.), diffondendosi negli spazi pubblici urbani. In verità, per gran parte della storia umana molte opere d'arte erano state esposte in luoghi pubblici, specie con la funzione di legittimare un potere istituzionale, un credo religioso, una comune appartenenza/identità territoriale¹. Nel solo XX secolo, ad esempio, tutti i grandi sistemi totalitari, come noto, hanno usato anche l'arte pubblica come strumento strategico di propaganda: statue e dipinti (spesso di enormi dimensioni) sono stati promossi da diversi regimi dittatoriali per celebrare anche negli spazi pubblici i propri simboli, leader, eroi e martiri². In verità, anche il fronte democratico ha spesso utilizzato l'arte pubblica per legittimarsi: ad esempio, nel 1933, per contrastare la depressione collettiva seguita a quella economica, il presidente statunitense Roosevelt lanciò col *New Deal* anche un programma di massiccio finanziamento di opere d'arte pubblica finalizzate a stimolare l'orgoglio identitario nazionale, ribadire il "sogno americano" «dai piccoli villaggi agli angoli delle vie di New York»³.

Nella seconda metà del Novecento, connotazioni e valenze sociali dell'arte pubblica subiranno un significativo mutamento, parallelo alla più generale tendenza culturale che vedrà progressivamente attenuarsi i confini tra cultura alta e diffusa. Con il primo concetto si designa tradizionalmente l'ambito di opere (e modalità di fruizione culturale) d'élite, ovvero di quei prodotti culturali considerati – specie dalle classi sociali dominanti – maggiormente prestigiosi, dunque usualmente riconosciuti e denominati come "artistici" o "culturali". La nozione di cultura diffusa, invece, fa riferimento all'insieme di pratiche e manifestazioni che non sono appannaggio di un'élite, ma vengono condivise da larghi strati di popolazione, come le tradizioni (religiose, folkloristiche, gastronomiche ecc.) o le arti "minori" (fumetto, musica popolare, ballo liscio ecc.)⁴.

Almeno dagli anni sessanta del Novecento, in diversi contesti nazionali (Italia compresa), numerosi artisti – spesso impegnati a fianco di lotte nelle fabbriche, per la casa, nelle scuole, nei quartieri – scelgono di portare l'arte "fuori dai musei", mettendo al servizio di tali istanze politiche anche le proprie creatività e abilità tecnica⁵. Si moltiplicano in questi anni *happening* con l'obiettivo di integrare arte e società, coinvolgendo i cittadini in laboratori, *performance*, *murales*, teatro di strada, valorizzando il *folk*, le arti "etiche", le "controculture"⁶. Nello stesso periodo, anche l'arte colta comincia a uscire da musei e teatri per approdare nelle piazze, nelle aree verdi, nei quartieri dormitorio delle metropoli.

Il termine "arte pubblica"⁷ compare proprio in tale contesto, nell'ambito di una concezione nuova del presentare e fruire l'arte, nel tessuto vivo della città, superando la concezione tradizionale di un pubblico passivo, che sfila in silenzio di fronte alle opere in un museo. Gli stessi enti locali di governo dei territori sviluppano nel tempo una sensibilità e un interesse verso l'arte portata fuori dai luoghi canonici⁸, pur

in un continuo confronto dialettico (non di rado conflittuale) con le forme artistiche maggiormente *underground* e antagoniste, in una zona grigia tra arte e non arte, tra legale e illegale⁹. Il rapporto tra pubbliche amministrazioni e *street art*, infatti, non diventa mai del tutto pacificato, nemmeno in presenza di artisti di una certa fama: nel 2013, Alicé, incaricata a Roma di decorare la facciata di un edificio del Comune, viene denunciata a Bologna mentre sta realizzando opere simili, per «deturpamento e imbrattamento di cose altrui». L'anno successivo il sindaco di Torino ordina alla Polizia municipale di cancellare un dipinto murale, operazione bloccata all'ultimo dalla Provincia in quanto trattasi di un'opera dell'artista Xel, appositamente incaricato dalla Provincia stessa di decorare la facciata laterale della sua sede aulica, Palazzo Cisterna.

2. L'arte pubblica per riqualificare le città

Buona parte del dibattito e delle pratiche sull'arte pubblica ruotano, da decenni, attorno ad alcuni concetti chiave (talvolta ormai persino abusati), quali riqualificazione, partecipazione, contesto territoriale; concetti che, dunque, è bene brevemente esaminare.

L'esigenza di "riqualificare" gli spazi urbani diventa centrale nel dibattito pubblico una volta terminate le grandi ondate, prima della ricostruzione post bellica, quindi dell'enorme espansione urbana di molte città legata alla crescita demografica nei decenni del boom economico e migratorio. Tale esigenza, tuttavia, viene declinata in modi diversi a seconda che si tratti di intervenire su quartieri centrali o periferici.

Nel primo caso, dagli anni ottanta del Novecento, per iniziativa sia pubblica sia privata, si moltiplicano ristrutturazioni di palazzi già fatiscenti, ma anche nuovi insediamenti terziari, commerciali, turistici, avviando un processo di progressivo ricambio sociale nei centri storici, attraendo abitanti, lavoratori e consumatori appartenenti soprattutto a ceti benestanti e istruiti. Tali interventi sul tessuto urbano si sposano sovente con piani e progetti pubblici volti a meglio posizionare una città nel nuovo contesto di competizione globale tra centri urbani.

In altre parti delle città (spesso designate, semplicisticamente, come periferie, benché spesso tutt'altro che distanti dal centro), si avviano numerosi piani e progetti di riqualificazione (in Europa, connotati da una serie di sigle quali PRU, PRIU, URBAN ecc.), che intervengono tanto sull'ambiente fisico (recupero del patrimonio immobiliare, rifunzionalizzazione di spazi e servizi pubblici, adeguamento delle infrastrutture ecc.) quanto su quello sociale (qualità della vita quotidiana, *empowerment* degli abitanti, coesione sociale). All'interno di tali processi giocano sovente un ruolo rilevante le politiche culturali, rivolte a un pubblico sia esterno (nell'ambito di più generali strategie di marketing territoriale, per attrarre turisti, investitori, studenti ecc.¹⁰), sia interno, cercando di trasmettere ai residenti messaggi di attenzione, cura e valorizzazione degli spazi pubblici.

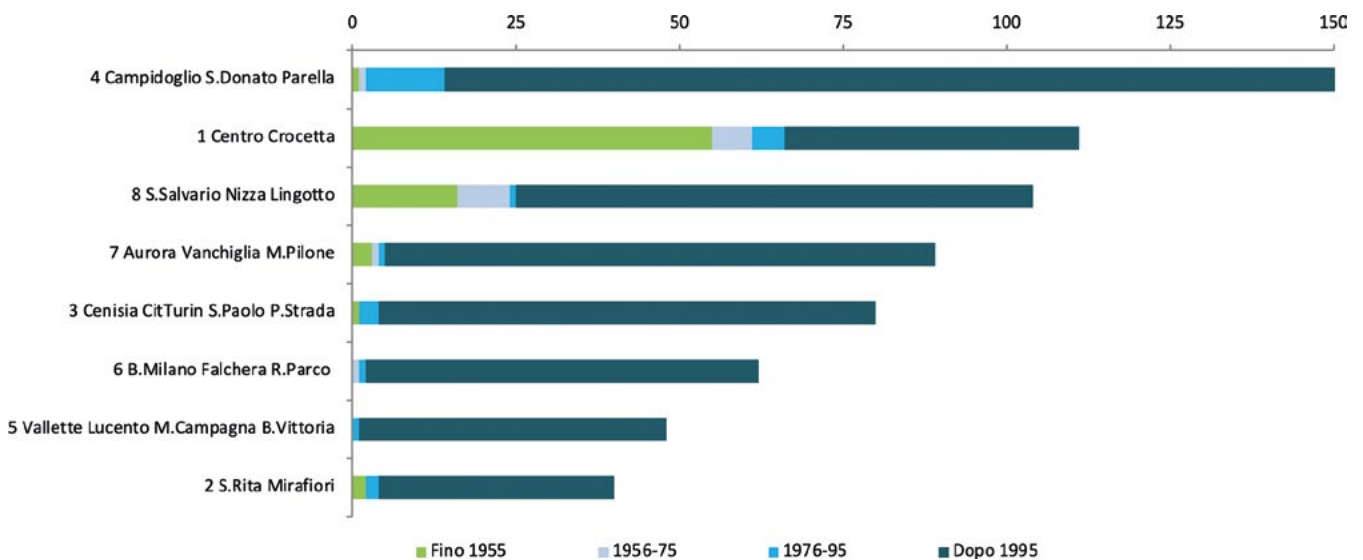


Figura 1. Opere di arte pubblica attualmente presenti negli spazi pubblici torinesi, per periodo di realizzazione. Elaborazioni su dati www.arteperstradatorino.it; dati aggiornati a novembre 2022.

In tale quadro, l'arte pubblica si caratterizza come un ingrediente importante in molti interventi di riqualificazione di territori "periferici" e degradati. Nel caso, ad esempio, di Torino (città indagata in particolare da chi scrive), negli ultimi decenni si può riscontrare una progressiva diffusione delle opere di arte pubblica, dal centro verso le periferie: così, se fino agli anni settanta del secolo scorso, circa due terzi delle opere (perlopiù monumenti e sculture) erano concentrati nella circoscrizione centrale, quelle realizzate nell'ultimo quarto di secolo per oltre il 90% dei casi interessano quartieri semiperiferici e periferici (Figura 1)¹¹.

3. L'attenzione per abitanti e territorio

Il tema della partecipazione dei cittadini emerge (e riemergerà poi, con andamento carsico) nel dibattito e nelle pratiche di trasformazione territoriale almeno a partire dagli anni settanta del '900. All'epoca, la richiesta di una maggiore partecipazione si associa perlopiù a una concezione socio-politica conflittualista, come strategia attraverso cui le masse popolari possano prendere coscienza dei propri bisogni e delle contraddizioni strutturali del sistema capitalista. In quel decennio, non a caso, si sviluppano numerose esperienze di comitati di quartiere spontanei, feste di piazza, *happening*, interventi artistici, finalizzati ad accrescere spirito combattivo, senso di appartenenza e di identità tra gli abitanti¹². Il tema della partecipazione conosce poi una stagione di rilancio negli anni novanta, in un contesto sociale e politico profondamente mutato, nell'ambito di una nuova concezione degli interventi territoriali come processi "complessi", in cui interagiscono molti diversi soggetti; in tale quadro, concetti quali interdisciplinarietà, *governance* e partecipazione diventano ingredienti spesso strutturali, benché poi declinati attraverso tecniche e metodi molto diversi tra loro¹³. Tali differenti approcci dipendono dalle concrete risposte date

ad altrettanti interrogativi: a che cos'è finalizzata la partecipazione (solo a informare i residenti, oppure a decidere insieme linee e contenuti di un piano/progetto?), quando coinvolgere i cittadini (in quali fasi e momenti?), chi coinvolgere (tutti, solo alcuni rappresentanti e, nel caso, chi?), attraverso quali metodi, tecniche e strumenti? Le risposte a tali interrogativi, è bene sottolineare, sottendono in genere diverse concezioni di democrazia (delegata, diretta, partecipativa, deliberativa)¹⁴.

Anche per l'arte pubblica, se le pratiche partecipative degli anni settanta si erano caratterizzate come prevalentemente conflittuali, quelle avviate dagli anni novanta si connotano per una minore radicalità, riconoscendo l'accresciuta complessità del sistema sociale, per cui le stesse opere proposte vengono elaborate attraverso approcci e linguaggi variabili, da definire caso per caso. Nella stagione dei grandi piani di riqualificazione di quartieri "in crisi", molti progetti prevedono anche la realizzazione e l'installazione di opere d'arte, spesso a valle di processi partecipati. A dispetto di un così ampio dibattito su senso e modalità del coinvolgimento dei cittadini nei processi di creazione dell'arte pubblica, viene tuttavia dedicata una ben scarsa attenzione al raccogliere, a valle del processo realizzativo, riscontri e opinioni sulle opere realizzate. Tra le poche indagini, se ne può citare una condotta in un paio di quartieri torinesi, da cui emergono tra gli abitanti opinioni molto diverse circa l'effettiva capacità dell'arte pubblica di riqualificare gli spazi urbani: nel quartiere Campidoglio, ad esempio, il 74% degli intervistati individua un effettivo miglioramento, a Barriera di Milano solo il 48%¹⁵.

Un tema fortemente connesso con la partecipazione dei cittadini è quello relativo all'attenzione per il contesto (urbanistico e sociale) in cui va a inserirsi una nuova opera di arte pubblica. Anche in questo caso, siamo in presenza di un dibattito articolato e di lunga data, che risale almeno – di

nuovo – agli anni settanta del Novecento, quando nasce il concetto di opera d'arte *site-specific*, ossia appositamente concepita per un determinato contesto, dunque non creata in un *atelier* per poi venire collocata in un territorio qualsiasi.

Nell'idea di opere in relazione col contesto è possibile tuttavia riscontrare una sorta di ambiguità di fondo, con declinazioni applicative molto distanti tra loro: semplificando, si va da una concezione "assimilativa", con l'opera d'arte che si integra in modo armonioso e quasi mimetico con l'ambiente fisico preesistente, a una "interruttiva"¹⁶, in cui l'opera si inserisce bruscamente, in voluta discontinuità rispetto al contesto¹⁷. Un caso tipico di questo secondo approccio è reputato dagli storici dell'arte quello di *Tilted Arc*, opera realizzata nel 1981 da Richard Serra per la Federal Plaza, di fronte alla sede del FBI a New York: si tratta di una parete d'acciaio color ruggine, lievemente inclinata, lunga quaranta metri e alta quattro (Figura 2). L'intenzione dell'artista è, per l'appunto, di alterare il contesto e di "sovertire" la fruizione della piazza, costringendo i passanti a rallentare, lambire (e così "sentire") l'opera. Tale intervento suscita subito vivaci polemiche (e lamenti perché ostacola la visibilità, interferisce con l'utilizzo della piazza, non viene ritenuto «di pubblica utilità»), al punto che – dopo lunghe controversie politiche e giudiziarie – nel 1989 la scultura viene rimossa¹⁸. Un caso simile – benché molto meno famoso – si verifica anche a Torino. Nel 1999, avendo deciso di riqualificare con un'opera d'arte un contesto urbano edificato tra fine '800 e primo '900 (piazza Benefica, nel quartiere Cit Turin; Figura 3), nonostante la preliminare attivazione di una specie di processo partecipato¹⁹, una volta installata l'opera – dell'artista greco Kostas Varotsos – si scatenano vivaci proteste dei residenti (a un certo punto coordinate da un apposito comitato locale), ritenendo l'opera del tutto fuori contesto, oltre che poco curata a livello manutentivo (vetri sporchi, cedimenti strutturali). Dopo essere stata transennata per anni (per iniziativa del Comune), nel 2017 l'opera viene rimossa dalla piazza, restaurata – per iniziativa di Intesa San Paolo



Figura 2. Richard Serra, *Tilted Arc* nella Federal Plaza a New York. Fonte: archiveofdestruction.com.

– e collocata ai piedi del grattacielo, nuova sede della banca, da poco inaugurato nei pressi della stazione di Porta Susa. Per completezza, è opportuno sottolineare come, nell'ampio e variegato mondo dell'arte pubblica, siano tuttora ricorrenti anche posizioni sostanzialmente estranee alle istanze appena esposte (partecipazione dei cittadini e attenzione al contesto), che preferiscono orientarsi in modi decisamente più autoreferenziali, con artisti che – specie nel caso delle correnti graffiti/*street art* – si percepiscono come appartenenti a una sorta di subcultura urbana a sé, una delle tante "tribù" che popolano le città contemporanee²⁰. In proposito, sottolinea opportunamente Anna Ciotta come

la verità è che la *Street art* è un fenomeno artistico complesso [e] sconfinato, [...] un'arte contraddittoria, che ama il buio della notte, in cui i suoi artisti spesso lavorano per non essere scoperti in situazioni di illegalità, ma ambisce alla luce delle vaste platee di pubblico dove le opere possano essere conosciute e pubblicizzate. E a tal fine sfrutta anche le connessioni virtuali e, in particolare, quelle istituite dagli artisti con i loro followers sui social networks²¹.

Una traccia piuttosto evidente di tale tendenza si riscontra, ad esempio, nel permanere di elementi culturali *underground* anche nella *street art* contemporanea maggiormente istituzionalizzata (quella che, ad esempio, gode di commesse e finanziamenti pubblici). Un esempio in tal senso è dato dal carattere volutamente effimero con cui vengono concepite numerose nuove opere (in genere pitture murali), di durata volutamente temporanea (a volte di pochi mesi), che – pur se ancora in ottime condizioni e, spesso, di pregiata fattura (si veda ad esempio la Figura 4) – vengono poi cancellate, sovrapponendo loro nuove opere. In casi del genere risulta appunto del tutto evidente – e, spesso, rivendicato appunto come un proprio tratto identitario – il retaggio dalla cultura *underground* dei "graffitari" urbani che, notte tempo, lavoravano – o tuttora lavorano – a decorare muri urbani o vagoni ferroviari con opere destinate a durare poco²².



Figura 3. Kostas Varotsos, *La Totalità* in piazza Benefica a Torino. Fonte: Marzia Bolle, Luca Davico, Rosaria Scira, *L'arte nelle strade di Torino*, Edizioni del Capricorno, Torino 2017.

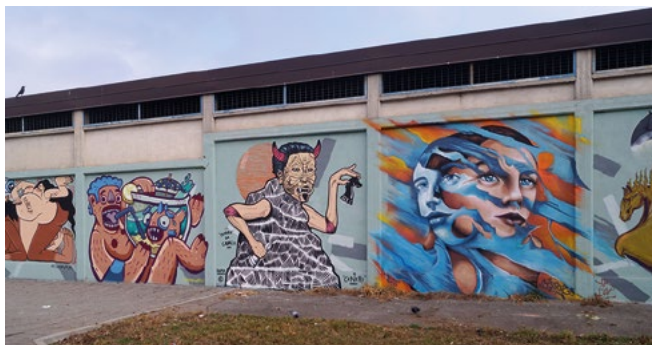


Figura 4. Murate collettive in corso Molise e a Parco Dora (Torino), dipinte nel 2021 e cancellate dopo pochi mesi, sovrapponendo nuove opere. Fonte: www.arteperstradatorino.it.

Non è infrequente che tale tendenza a realizzare opere “usa e getta” venga razionalizzata nel dibattito pubblico attraverso la giustificazione di una presunta carenza di luoghi urbani adatti ad accogliere le opere, che obbligherebbe appunto a sovrapporre spesso gli interventi artistici. In verità, osservando l'enorme quantità di muri (o pareti cieche di edifici) in pessimo stato che abbondano nelle città, risulta evidente la relativa inconsistenza di tale argomentazione, che pare più funzionale a legittimare una certa pigrizia – soprattutto degli enti pubblici – prima nel censire spazi adatti ad accogliere nuove opere, poi nell'avviare le necessarie trattative e procedure amministrative per renderli fruibili a tale scopo. Va sottolineato come tale pratica dell'arte pubblica effimera risulti piuttosto discutibile, specie se inquadrata nel più ampio orizzonte della sostenibilità urbana: innanzitutto, per il suo carattere strutturalmente in contrasto con i fondamenti stessi del concetto di sostenibilità (che privilegia certamente la durevolezza, rispetto all'“usa e getta”), quindi per il notevole spreco di risorse sociali (creatività, progettualità, aspettative, lavoro), economiche (finanziamenti pubblici e privati per acquistare materiali, retribuire gli artisti, ecc.), nonché ambientali (ad esempio, CO₂ prodotta durante la creazione dell'opera, aspetto quest'ultimo su cui solo di recente si comincia a ragionare anche nel mondo dell'arte)²³. In ultimo, non va trascurato il (subliminale) messaggio trasmesso ai cittadini circa il valore delle opere: se gli stessi promotori e creatori le eliminano dopo poco tempo, perché i cittadini dovrebbero apprezzarle e quindi tutelarle da degrado e vandalizzazioni?

4. Il progetto *Arte per strada Torino*

Per quanto fin qui esposto, risulta evidente come siano numerosi i temi e le criticità che tuttora ruotano attorno al concetto di arte pubblica, in buona parte ancora da esplorare a fondo. Per avviare analisi documentate sul patrimonio dell'arte di strada è però evidentemente fondamentale poter disporre di repertori ampi, sistematici e ragionati relativi alle opere, ai luoghi in cui sorgono, agli scopi per cui sono state realizzate, attraverso quali processi, con che stili artistici, con quali contenuti e “messaggi”.

A questo scopo, il Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio di Università e Politecnico di Torino (DIST) ha avviato da alcuni anni un censimento completo – il primo in Italia e tra i pochi al mondo – di tutte le opere di arte pubblica realizzate nel capoluogo piemontese e nella sua cintura.

Il progetto è nato sulla scia di un primo censimento di tali opere, condotto nel 2017 e pubblicato nel già citato volume di Bolle, Davico e Scira. Nel 2021 il censimento è stato aggiornato in collaborazione con Bruno Montaldo e completato a cura di un gruppo di ricerca, composto da Luca Davico, Paola Guerreschi, Luisa Montobbio e Silvia Crivello.

Il sito (Figura 5) è stato realizzato allo scopo di creare un portale unico, su cui raccogliere l'intera produzione di arte pubblica censita, e di mettere a sistema e valorizzare (attraverso link e rimandi) altri portali, pubblicazioni e documenti inerenti questo tema.

Per censire le opere sono state utilizzate diverse fonti: repertori parziali già esistenti, sistematiche ricognizioni sul campo nei diversi quartieri e comuni della cintura torinese, confronti con i Comuni e con associazioni artistiche (come MAU Museo di Arte Urbana, Monkeys Evolution, Il Cerchio e le Gocce). Il progetto del sito è stato inoltre discusso e sviluppato in stretta sinergia con i portali *Arte Urbana a Torino* della Città di Torino, *Geografie metropolitane* di Urban Lab, oltre che con l'Accademia Albertina di Belle Arti.

Si è scelto di selezionare solo opere che si trovino in luoghi liberamente e gratuitamente accessibili al pubblico, con una collocazione stabile e visibili in qualsiasi momento²⁴. Le opere, inoltre, devono dimostrare una chiara ricerca estetica e non fare parte di un più complessivo progetto (come ad esempio le decorazioni architettoniche in facciata o le statue su tombe monumentali). L'arco temporale considerato va dagli anni novanta, periodo in cui inizia la grande diffusione dell'arte pubblica a Torino, fino ai giorni nostri.

Non è facile censire l'intero repertorio delle opere presenti negli spazi pubblici cittadini, per cui è quasi certo – pur con ogni cura e attenzione – che sia stato dimenticato qualcosa. D'altronde, la frequente produzione (ma anche rimozione) di opere rende il patrimonio dell'arte pubblica per sua

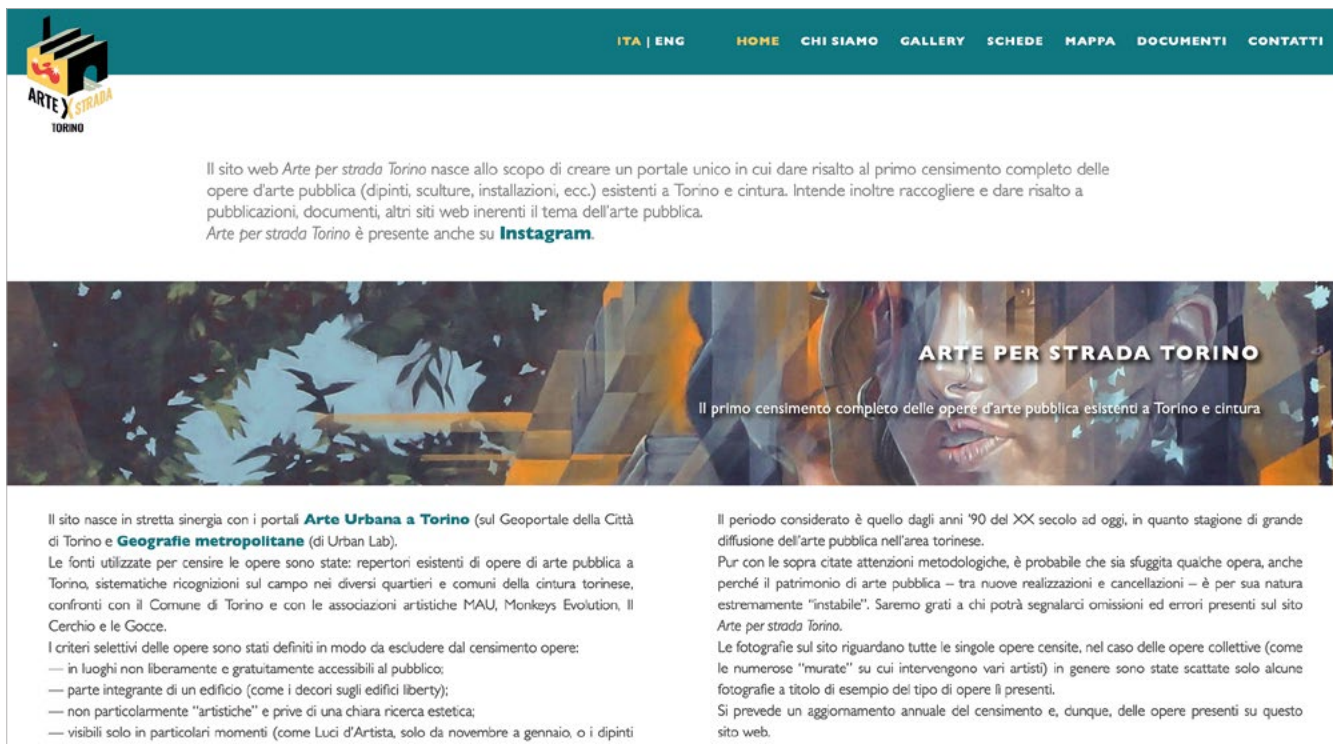


Figura 5. La homepage del sito www.arteperstradatorino.it.

natura in continua evoluzione, oltre che – come sottolineato in precedenza – spesso legato a logiche *underground*, che lasciano volutamente scarse tracce persino sul *web* o sui *social*. Per questo si prevede un aggiornamento periodico del censimento e, dunque, delle opere presenti sul portale.

Il sito contiene a oggi una rassegna di oltre mille opere di arte pubblica, realizzate dal 1991 ai primi mesi del 2023, a Torino e in 12 comuni della prima cintura, catalogate in 758 schede, una per ogni opera singola o collettiva. La scheda (Figura 6) riporta le informazioni che è stato possibile raccogliere su autore, titolo, anno, progetto e ubicazione dell'opera – indirizzo, quartiere, coordinate geografiche –, link per eventuali approfondimenti su altri siti; è corredata inoltre da una o più fotografie e da uno stralcio di mappa che ne segnala la posizione nel territorio urbano e che permette

di visualizzarla su Google Street View. La documentazione fotografica, prodotta quasi totalmente dal gruppo di ricerca, comprende tutte le opere singole identificate sul territorio, mentre nel caso delle opere collettive (come le numerose “murate” collettive, *jam wall*, su cui intervengono vari artisti) sono state scattate diverse fotografie.

Alle singole schede si può accedere attraverso tre diverse pagine presenti sul sito, contenenti rispettivamente un elenco testuale suddiviso per quartieri e comuni della cintura, una galleria fotografica, una mappa interattiva. Nella galleria (Figura 7) sono allineate immagini di particolari delle opere, corredate di titolo e indirizzo. Su ogni fotografia è attivo un link alla scheda corrispondente.

La mappa tematica (Figura 8) è stata realizzata utilizzando il software cartografico *open source* QGIS²⁵ e, solo in un

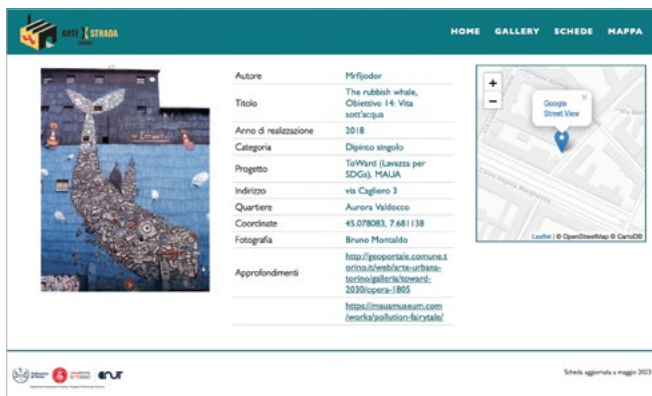


Figura 6. Esempio di scheda relativa a un'opera.

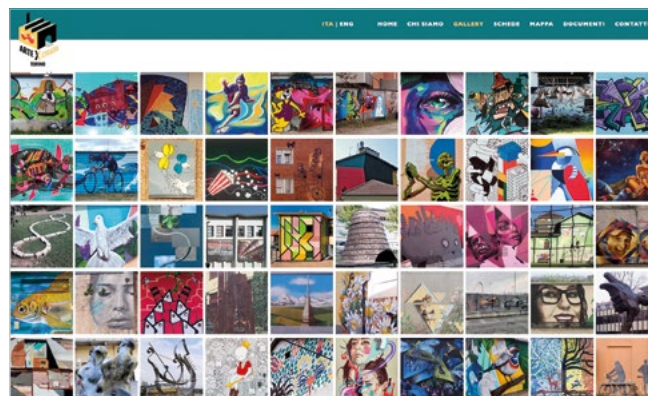


Figura 7. La pagina con la galleria fotografica.

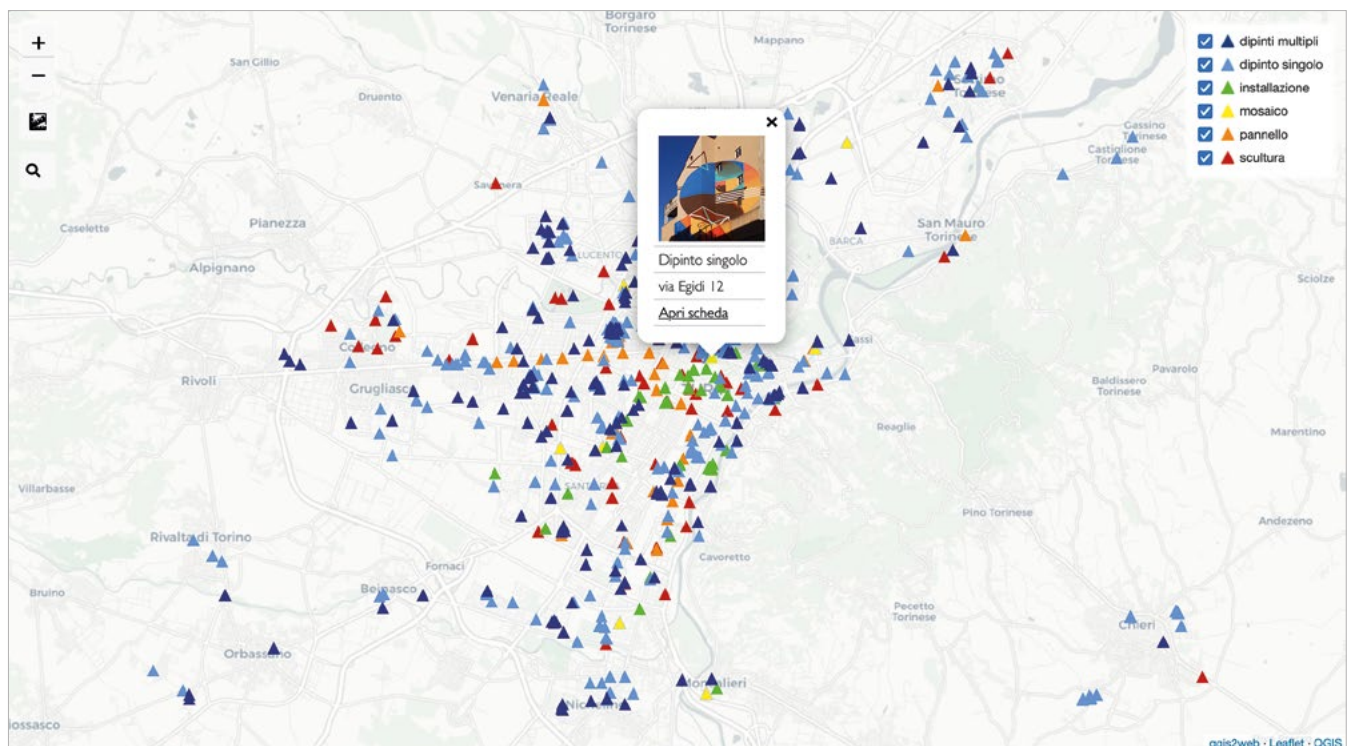


Figura 8. La mappa con una finestra popup attiva.

secondo momento, pubblicata sul sito, utilizzando il *plug-in* qgis2web, strumento estremamente efficace per la trasformazione di una mappa tematica digitale in una mappa per il web (basata sulla libreria di Javascript Leaflet²⁶).

È possibile visualizzare sul territorio le opere sotto forma di elementi geometrici di forma triangolare, rappresentate con sei differenti colori: le tonalità dell'azzurro sono state scelte per rappresentare i dipinti – in particolare, con il blu scuro i dipinti multipli e con l'azzurro i dipinti singoli –, con il colore verde sono rappresentate le installazioni, con il giallo i mosaici, con l'arancione i pannelli e infine con il colore rosso le sculture. Le singole categorie sono organizzate per livelli tematici sovrapposti e si possono visualizzare apponendo un segno di spunta sulle singole voci della legenda.

Per rendere agevole la lettura della mappa si è scelto di utilizzare uno sfondo²⁷ dai colori molto tenui e con geometrie semplificate del contesto territoriale. È consentito modificare la scala di visualizzazione, zoomando fino a leggere il nome delle strade, muovendosi liberamente all'interno della mappa. È possibile inoltre, cliccando su ogni *marker* triangolare, far aprire una piccola finestra *pop-up* che include notizie minimali sull'opera: una fotografia, la tipologia e l'indirizzo. Un *hyperlink* consente di accedere alla scheda completa.

Sul sito sono presenti inoltre un'ampia rassegna bibliografica di volumi, articoli, tesi di laurea sull'arte pubblica, in particolare a Torino, quasi sempre scaricabili dal sito in formato pdf, una sitografia tematica e una sezione Contatti che – attraverso un modulo – permette a chiunque di segnalare nuove opere, errori o altro, anche in vista dei periodici aggiornamenti del sito.

Le pagine del sito sono in versione bilingue (italiano e inglese) con l'obiettivo di dare risalto internazionale all'arte pubblica torinese e sono consultabili con un *layout* più agile anche da *smartphone* e *tablet*. In generale, il sito è stato costruito in modo *user friendly*, con l'obiettivo di avvicinare la cittadinanza o i semplici visitatori virtuali interessati al mondo dell'arte pubblica; in particolare questo progetto ha l'ambizione di diventare una fonte documentale per il futuro, un archivio di opere che, come sottolineato, spesso persistono nei loro luoghi fisici solo per periodi di tempo relativamente brevi.

Note

¹ Marcella Tisi, *Il luogo e le opere. Arte e architettura: nuovo dialogo per nuovi paesaggi*, Celid, Torino 2007.

² L'idea dell'arte pubblica come strumento strategico di propaganda è centrale, ad esempio, nelle linee guida dettate da uno dei maggiori critici d'arte del Ventennio fascista, Antonio Maraini, che su «L'Illustrazione Italiana» auspica nel 1933 l'abbandono «della pittura da cavalletto o della statuetta senza scopo», in favore di un'arte socialmente impegnata nel raffigurare temi politici e sociali.

³ Marzia Bolle, Luca Davico, Rosaria Scira, *L'arte nelle strade di Torino*, Edizioni del Capricorno, Torino 2017, p. 13.

⁴ Silvia Crivello, *Città e politiche culturali*, in Daniela Ciaffi, Silvia Crivello, Alfredo Mela, *Le città contemporanee. Prospettive sociologiche*, Carocci, Roma 2020.

⁵ Rossella Maspoli, Monica Saccomandi (a cura di), *Arte, architettura, paesaggio*, Alinea, Firenze 2012.

⁶ Eleonora De Filippo, *Abitare lo spazio pubblico. Arte come dispositivo di democrazia spaziale*, Politecnico di Torino, Torino 2020, tesi di laurea.

⁷ Di qui in poi si moltiplicheranno nei decenni i termini (e i relativi distinguo, tesi a sottolinearne specifiche peculiarità) utilizzati per designare l'arte fuori dai musei: da "arte pubblica", appunto, a arte "negli spazi pubblici", *drop art*, "arte relazionale", *urban art*, *street art*, ecc. Un tentativo di sistematizzazione e confronto critico tra le diverse definizioni e concezioni di arte pubblica è contenuto, ad esempio, in Bruno Montaldo, *Censimento dell'arte urbana torinese dal 1991 al 2021*, Politecnico di Torino, Torino 2021, tesi di laurea.

⁸ A Volterra, nel 1973, si ha una prima importante esperienza di collaborazione tra ente pubblico e artisti, invitati a ragionare in pubblici dibattiti su contesto e modalità dell'intervento, strategie per rivitalizzare gli spazi pubblici, utilità sociale dell'opera artistica.

⁹ Ulrich Blanché, *Street Art and related terms: discussion and working definition*, in «SAUC Journal», n. 1, novembre 2015, pp. 32-39.

¹⁰ Silvia Crivello, Carlo Salone, *Arte contemporanea e sviluppo urbano: esperienze torinesi*, FrancoAngeli, Milano 2013.

¹¹ Su oltre 800 opere di arte pubblica censite a Torino nel 2022, il 79% di quelle create prima del 1995 è costituito da sculture, solo il 7% da pitture murali (anche perché un certo numero di esse si sono nel tempo degradate e/o sono state cancellate); per le opere successive al 1995, viceversa, la gran parte (75%) è costituita da pitture murali, solo il 10% da sculture, l'8% da installazioni, il 6% da pannelli e l'1% da mosaici (www.arteperstradatorino.it).

¹² Luca Davico, *Il sociologo mediatore*, in Alfredo Mela, Maria Carmen Belloni, Luca Davico, *Sociologia e progettazione del territorio*, Carocci, Roma 2000.

¹³ Alfredo Mela, Daniela Ciaffi, *La partecipazione. Dimensioni, spazi e strumenti*, Carocci, Roma 2006.

¹⁴ Su questo tema si vedano, ad esempio: Luigi Bobbio, *Dilemmi della democrazia partecipativa*, in «Democrazia e diritto», n. 4, 2007, pp. 11-26; Raffaele Bifulco, *Democrazia deliberativa e principio di realtà*, in «Federalismi.it», n. 1, ottobre 2017, pp. 2-17.

¹⁵ Gianmaria Dellarossa, *L'arte pubblica come strumento di riqualificazione delle periferie di Torino?*, Politecnico di Torino, Torino 2016, tesi di laurea.

¹⁶ Rosalyn Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge 1996.

¹⁷ Giulia Antonioli, *Arte Pubblica a Torino. Dal 1995 al 2015*, Università Ca' Foscari Venezia, Venezia 2015, tesi di laurea. Un'analoga divergenza di interpretazione del rapporto tra opera

e contesto è emersa anche in occasione di un'indagine condotta a Torino su un ampio campione di professionisti iscritti all'Ordine degli architetti (Silvia Crivello, Luca Davico, *Qualità dell'architettura torinese: la parola ai protagonisti*, Celid, Torino 2007). Sebbene, infatti, l'idea di relazionare un nuovo edificio al contesto sia largamente condivisa, emergono poi punti di vista radicalmente divergenti circa le concrete declinazioni progettuali, in un continuum di posizioni ai cui due estremi si trovano, da un lato, coloro che ritengono che il nuovo edificio debba sostanzialmente mimetizzarsi nel tessuto preesistente (adeguandosi cioè a volumetrie, stili, colori, scelte compositive dominanti degli edifici circostanti), dall'altro coloro che, preso atto del contesto, deliberatamente progettano un edificio di "rottura" con esso.

¹⁸ Su questa vicenda, si veda ad esempio: Rinaldo Censi, *Il Tilted Arc e la fretta costretta a guardare*, 31 maggio 2020, <https://www.ilmfoglio.it>

¹⁹ I proponenti il progetto realizzano un sondaggio, raccogliendo le preferenze di alcune centinaia di residenti e utenti del quartiere, su una rosa tuttavia molto ridotta di sole tre opere, piuttosto simili tra loro, in quanto accomunate da grandi lastre in vetro, assemblate in modi diversi.

²⁰ Nella città postmoderna «sta prendendo forma una sorta di nuovo "tribalismo" [...]. Infatti, i protagonisti della vita cittadina, quelli che sono maggiormente attivi negli spazi pubblici e nei luoghi di ritrovo, sono gruppi diversi, ma accomunati dal desiderio di rendersi visibili agli occhi degli altri accentuando i propri tratti distintivi» (Alfredo Mela, *Sociologia delle città*, Carocci, Roma 1996, p. 162).

²¹ Anna Ciotta, *Street Art sui muri di Spagna e Portogallo al tempo del Covid-19*, in «eHumanista/IVITRA», n. 21, 2022, p. 141.

²² Su questi temi, si vedano anche Crivello, Salone, *Arte contemporanea* cit., in particolare il paragrafo 3.4.1.

²³ Ilaria Chiavacci, *Sappiamo ancora troppo poco sulle emissioni dell'industria dell'arte*, 3 settembre 2022, <https://www.linkiesta.it>.

²⁴ Ad esempio, della trentina di opere del progetto *Luci d'artista*, sono censite sul sito solo le quattro sempre visibili, non tutte le altre (accese per meno di due mesi all'anno, attorno a Natale, e cui ogni anno viene cambiata ubicazione in città).

²⁵ <https://www.qgis.org/it/site>.

²⁶ <https://leafletjs.com>.

²⁷ OpenStreetMap CartoDB, <https://carto.com/basemaps>.