

CORPI URBANI

Alessandra Micoli - Elena Negro

Aprile 2005: un gruppo di persone, coordinato da Perypezye Urbane e Lutz Gregor, si sparpaglia nella città, alla ricerca di spazi in cui poter esprimere forme di arte, con il linguaggio della danza e della video-danza. Abbiamo voluto seguire questi percorsi, per metterne in luce un possibile significato, sebbene forse non l'unico: con lo sguardo dell'antropologia urbana abbiamo analizzato le intricate relazioni fra arte e città, non per esaminare i risultati di questi camminamenti nello spazio urbano, bensì per approfondire il significato del camminamento stesso e del contesto in cui questo avviene.

Si può, ad esempio, partire proprio dai luoghi in cui il seminario *Corpi Urbani* si è sviluppato, per cercare di capire perché la scelta sia caduta sugli spazi presenti in Bovisa (gasometri AEM e Politecnico – Facoltà di Design), invece che in altre parti della città. Come in antropologia la scelta del campo in cui svolgere lo studio non è casuale, bensì frutto di un percorso di selezione e di ricerca di un tema e di un campo che permetta, attraverso l'analisi dell'Altro, un avvicinamento e una miglior comprensione della propria identità culturale, così anche nell'organizzazione di un laboratorio di video-danza la scelta dello spazio in cui svolgerlo può essere espressione di una ricerca della comprensione di sé, del proprio luogo di vita (Milano in questo caso, ma potenzialmente ogni spazio urbano) e della propria capacità e desiderio di espressione artistica all'interno di questo.

La scelta, allora, di muovere i propri passi sullo sfondo del panorama dei gasometri dismessi della Bovisa, o nei luoghi insoliti di Villapizzone, parla da sola e indica non solo la predilezione per spazi aperti e panorami urbani, ma sembra sottintendere anche che proprio quegli spazi aperti siano più eloquenti, nonché suggestivi, dal punto di vista della produzione artistica, rispetto a luoghi esteticamente pregiati come il Castello Sforzesco, Via Dante o Piazza della Scala, o, ancora, più interessanti di uno spazio aperto in campagna. L'interesse che questi spazi suscitano deve essere riferito alla ricerca di senso descritta dianzi, di cui la preferenza dell'individuo-artista per luoghi non esteticamente pregiati ma simboli della vita quotidiana e della storia collettiva è manifestazione. All'arte poi il compito di trasferire ciò che è frutto di un sentire individuale nell'ambito della sfera pubblica.

Verrebbe alla mente l'immagine dell'artista bohémien, noto per prediligere luoghi cadenti e insoliti, coniugando così critica sociale, esperienza di vita ed esperienza artistica.

Quest'immagine puramente evocativa contiene anche altri spunti di riflessione. Da un punto di vista sociologico, ad esempio, porta ad indagare quella relazione biunivoca fra arte e città che si manifesta nelle trasformazioni urbane innescate dalla presenza degli artisti in

certi quartieri e, inversamente, nella risposta degli artisti a tali trasformazioni. In questa prospettiva appare necessario analizzare il concetto di *gentrification*, che indica quel processo di trasformazione urbana, innescato da un'ampia serie di cause, di tipo sociale, economico, culturale ed urbanistico, in cui il peso dell'arte risulta particolarmente rilevante. Tale processo, indicato da molti come la forma dominante dell'urbanistica contemporanea e caratteristica della quasi totalità delle moderne città occidentali, è definito come modifica della composizione sociale dei residenti dei quartieri centrali di alcune città, in cui a strati popolari si sostituirebbero fasce di popolazione più abbiente, processo che va di pari passo (e spesso innescato) con un'azione di ristrutturazione/risanamento dell'abitato. È qui importante sottolineare la profondità del cambiamento, che non si limita ad un semplice rinnovo delle strutture abitative o dei suoi abitanti, poiché riguarda un ben più radicale mutamento funzionale e sociologico di quartieri in precedenza industriali, operai, artigianali. Questa complessa trasformazione avviene in un periodo medio lungo, internamente diviso in fasi che descrivono attori e modalità di apparizione del fenomeno. Una delle analisi più note del processo di *gentrification* è quella di Neil Smith (2003), che ne suddivide l'evoluzione in tre fasi: nella prima fase la *gentrification* è sporadica, caratterizzata dall'arrivo dei cosiddetti pionieri, espressione di una sorta di movimento controculturale; nella seconda fase il processo si ancora anche grazie ad un progressivo sostegno da parte dell'amministrazione pubblica; nella terza ed ultima fase si raggiunge una *gentrification* generalizzata, definita non come "una semplice strategia residenziale ma (...) come la prua del cambiamento metropolitano nei centro-città"¹ (Smith, 2003), in cui si approda ad un paesaggio apparentemente democratizzato, in quanto percorribile da chiunque, ma estremamente poco egualitario nelle possibilità di consumo (di lavoro, di residenza...).

Tali trasformazioni, come descritto, si riversano su tutte le sfere della vita sociale urbana, al di là dei mutamenti sociali ed economici, quindi, si riscontrano trasformazioni a livello culturale e, dunque, anche negli ambiti artistici. Ma le analisi sulla *gentrification* mettono però anche in rilievo come l'artista (individui e gruppi) costituisca anche un agente significativo per l'innescare dei processi di *gentrification* (Cameron & Coaffee, 2005), uno dei cosiddetti "pionieri" in quella prima fase descritta da Smith.

Non si entrerà, in questa sede, nel merito di riflessioni sui trend del mercato immobiliare o sulla relazione fra politiche pubbliche, progetti urbanistici in corso e scelte residenziali di una o dell'altra categoria di cittadini. Facendo riferimento ad alcuni casi, italiani ed europei ci soffermeremo su un aspetto del problema: alle possibili motivazioni alla base del

¹ "Une simple stratégie résidentielle mais (...) comme la proue du changement métropolitain dans les centres-villes".

pionierismo riferendolo a quello che potrebbe essere definito come un fascino particolare rivestito da luoghi insoliti, non convenzionali, riflessioni che ci permetteranno, circolarmente, di spiegare il perché degli spazi scelti per lo svolgimento di questo seminario. Il termine stesso con cui si descrive la presenza di nuovi gruppi di artisti, in qualità di abitanti o utenti di alcune porzioni del territorio urbano, sembra indicativo.

La metafora del pioniere racchiude un significato pregnante, ma implicito: se il linguaggio comune definisce il pioniere come una persona che apre una pista foriera di successi e ricchezze, pur nella coscienza di dover attraversare pericoli ed avversità, così, trasposto in un contesto urbanistico l'artista diventa colui che intravede, in spazi comunemente visti come privi di interesse, una ricchezza da mettere in valore.

Come pionieri di una prima fase di gentrification queste presenze non costituiscono fin dal principio una fascia precisa e ben determinata di popolazione residente, bensì un gruppo giunto in un quartiere per scoprirne le potenzialità dal punto di vista della produzione estetica. Questa capacità avanguardistica di leggere valori nascosti spiega la componente contro culturale che Smith attribuisce agli attori della prima fase dei processi di gentrification.

Se dei luoghi ancora “vergini” o, paradossalmente, poco rispondenti all'idea di “artistico” del senso comune, quindi luoghi sporchi, vecchi, già usati in passato, vengono ritenuti particolarmente fertili per l'ispirazione artistica, vale la pena domandarsene le ragioni.

Riconducendo il significato delle scelte individuali ed artistiche di singole persone o piccoli gruppi ad un percorso più ampio e generale di riscoperta e trasformazione dell'immaginario simbolico circa i luoghi del passato urbano, si può allora leggere questo interesse per spazi non convenzionali come un tentativo di comprensione delle caratteristiche del proprio contesto di vita. Tale ricerca di senso viene poi tradotta con le diverse forme messe a disposizione dalle arti, in un linguaggio visibile, ascoltabile, fruibile a pubblici diversi.

Quartiere Isola, Milano.

Il caso del quartiere Isola, a Milano, permette di illustrare i temi descritti in precedenza ripercorrendo con un taglio diacronico la relazione fra artisti e territorio che, a seconda del periodo storico, si è diversamente strutturata. Si individuano tre fasi di sviluppo, a partire dagli anni '60 ad oggi: la prima si caratterizza per una presenza dell'artista che, seppure rilevante da un punto di vista culturale e politico, costituisce una presenza accidentale e non sceglie il contesto d'azione per la sua specificità territoriale, quanto per le problematiche che vi si sviluppano; nella seconda fase prende forma l'interesse per luoghi non

convenzionali rispetto alla classica galleria d'arte, luoghi con una forte valenza storica, anche se non esteticamente pregiati, senza un vero e proprio interesse per il contesto circostante; nella terza fase, infine, si osserva una sorta di unione fra le due modalità di presenza artistica nel territorio.

➤ **I fase: anni '60-'70**

Negli anni caldi l'Isola si mobilita contro un progetto urbanistico (Garibaldi Repubblica) che prevede lo sventramento di quasi metà rione. Nasce il Comitato di Quartiere, creato da forze partitiche e sociali del quartiere con l'appoggio di gruppi esterni (Movimento Studentesco, Politecnico), la cui lotta avviene secondo tecniche classiche: manifestazioni, sciopero degli affitti, occupazioni. A sostegno del movimento si schiera l'arte, che in questa fase ha la funzione di mobilitare l'opinione pubblica e di fare pressione nei confronti dell'amministrazione comunale. Viene occupato un ex convento, votato a distruzione, in cui prende vita il Centro Sociale Isola: vi si organizzano attività d'utilità collettiva (asilo) e di svago (centro di ritrovo e socializzazione). Nella ricostruzione orale di questa mobilitazione viene da tutti ricordata la presenza di artisti come Dario Fo e Franca Rame che allestiscono nell'ex convento il *Mistero Buffo*.

Gli intellettuali e gli artisti partecipano alle mobilitazioni dell'Isola perché mossi da una sensibilità sociale e politica, oltre che artistica, ma soprattutto perché chiamati in causa dagli stessi comitati di quartiere.

La relazione dell'arte con il contesto locale si sviluppa in questi termini: l'Isola costituisce semplicemente il quadro in cui si realizza un momento della militanza politica dell'artista, non il suo contesto di vita o di lavoro. Il luogo innesca la produzione artistica in quanto portatore di tematiche e problematiche di carattere sociale e politico, non si può parlare, invece, di un vero e proprio interesse estetico o di una ricerca di un pregio nascosto da valorizzare.

Il ricordo che gli abitanti conservano del *Mistero Buffo* non rimanda ad un rapporto che gli artisti stessi avrebbero costruito con il contesto locale, proprio perché tale rapporto non esisteva.

➤ **II fase: anni '80**

Nell'area in cui era stato occupato l'asilo delle suore, ha luogo quella ricordata come l'occupazione artistica della Brown Boveri (1984-'85), sebbene non si possa parlare di un'occupazione vera e propria (non vi era permanenza stabile di persone). Si trattava, invece, di un'esperienza che prendeva spunto da un luogo considerato suggestivo per la

sperimentazione artistica, dietro l'impulso di un docente dell'Accademia di Brera, seguito da un gruppo di giovani artisti.

Questo episodio segna un momento importante nella storia delle mobilitazioni dell'Isola e della presenza dell'arte al loro interno: pur non essendo caratterizzato politicamente, costituisce il momento a partire dal quale l'artista lega la possibilità della propria ispirazione artistica alle caratteristiche specifiche del posto, scelto quindi appositamente.

Quello che manca, ancora, è la relazione stretta con il contesto locale, il radicamento dell'intervento artistico, che qui sceglie la Brown Boveri scientemente pur senza stabilire rapporti con l'Isola e senza porsi domande sui processi di trasformazione in corso o futuri che la propria azione potrebbe innescare.

➤ **III fase: anni '90-2000**

Nel 1999 nasce l'associazione Cantieri Isola, gruppo eterogeneo formato da intellettuali, artisti, abitanti (e non) del quartiere, uniti nel tentativo di opporre l'ultima versione del progetto Garibaldi Repubblica. L'arte è presente fin dalla nascita del gruppo, con i lavori di Isola Art Project, poi con l'apertura dello spazio Out e dell'associazione IDA. L'analisi del percorso della componente artistica attiva in questi ultimi anni permette di cogliere il nuovo rapporto fra artista e contesto locale: quest'ultimo viene scelto per caratteristiche specifiche che si decide di preservare, valorizzare o anche modificare, anche attraverso la residenza in loco dell'artista, presenza che è talvolta quasi parte dell'opera d'arte.

L'azione si sviluppa in stretta relazione con le realtà del quartiere: la volontà di interagire con il contesto si legge nella relazione che la componente artistica riesce a stabilire con la parte più tradizionale dei movimenti dell'Isola. La relazione con il quartiere è parte integrante del percorso artistico e di lotta (in questo caso scelta anche politica, in altri casi può prevalere l'interesse estetico): l'azione di ricucitura fra associazioni e comitati non è solo desiderio di dare più forza al movimento, ma parte di una "scultura sociale". L'arte non si sovrappone al contesto ma va in giro per l'Isola per proporre un disegno che è arte e politica allo stesso tempo: la ricerca di un progetto alternativo a quello comunale avviene su più livelli che confluiscono gli uni negli altri, quello artistico, quello accademico, quello della socialità e delle relazioni di vicinato.

Il panorama che emerge nella terza fase sembra ricucire le due fasi precedenti: alla relazione con il contesto urbano e sociale si accompagna (integrandola) l'attenzione all'estetica dei luoghi e dei materiali non convenzionali che, al pari dell'esperienza degli anni '80, diventano comunicativi e suscitano la produzione artistica.

Esterni, Milano

Ancora a Milano un'esperienza interessante, nata da una decina d'anni, un'associazione – Esterni – che realizza una grande varietà di iniziative, in campi diversi, dal cinema, alla televisione, all'arte, al design. Tutte le manifestazioni ruotano attorno ad una riflessione sullo spazio urbano, di cui si intende mettere in luce la dimensione pubblica, intesa come sfera dove pratiche collettive e relazioni possono nascere; azioni spesso tese a restituire la valenza pubblica a luoghi che ne erano stati privati, o che non ne hanno mai avuta. Poca è poi la strada che separa l'interesse per lo spazio urbano come spazio pubblico (da usare, vivere, camminare, interpretare...) e l'inserimento delle proprie azioni pubbliche in territori non sempre coincidenti con i luoghi “comuni” (più noti ed utilizzati): spesso Esterni colloca le proprie manifestazioni in spazi di futura demolizione, luoghi abusivi, luoghi la cui quotidiana funzione viene ribaltata per la durata di una o più serate. Questo avviene più volte nel corso dell'ormai noto *Sciopero dei Telespettatori* che ad ogni edizione elegge un luogo sempre diverso in cui celebrare l'evento pubblico: una volta un tram dell'Atm, un'altra volta una storica e rurale palazzina abusivamente abitata da un gruppo di cittadini stranieri, un'altra volta ancora gli stradoni del quartiere Rubattino, fra i pilastri della sovrastante Circonvallazione Est. In questo caso non si tratta di esperienze artistiche, ma della ricerca di luoghi non convenzionali e della riflessione sulla possibilità che questi, proprio per il loro carattere atipico, siano catalizzatori e motori per la creazione di nuove relazioni o modalità di vivere lo spazio urbano.

Momento interessante è quello in cui questa ricerca sulle potenzialità socializzatrici di spazi non convenzionali entra in contatto con l'arte: questa unione avviene con una interessante iniziativa, il *Museo d'Arte Momentanea*, una volta allestito in un'ex fabbrica di lamiera in attesa di demolizione ed un'altra volta in un Magazzino Merci. La riflessione sull'uso dello spazio come luogo pubblico è la stessa svolta in precedenza: a questo binomio si aggiunge ora il peso dell'arte. Oltre a portare i cittadini a contatto con luoghi sconosciuti, si desidera introdurre l'arte in questi luoghi a lei poco abituali perché anche una cittadinanza “non addetta ai lavori” e l'arte possano trovarvi modo di dialogare. Per entrare nel Museo, infatti, non è necessario un biglietto, ma un'opera d'arte, che viene costruita dai cittadini fuori dall'ingresso: viene loro messa a disposizione carta, pennelli, stoffa, mollette, pezzi di legno, materiali di risulta che vengono lì per lì liberamente assemblati. L'opera artistica viene esibita ad un improvvisato critico d'arte per poi essere introdotta nel Museo, dove sarà l'artista stesso a scegliere la sua collocazione. Tutto il lavoro è effimero, perché poi la fabbrica sarà demolita. Analogamente all'occupazione artistica della Brown Boveri anche in

questa esperienza ciò che interessa non è tanto la permanenza nel tempo dell'opera d'arte quanto il processo e il contesto territoriale di produzione artistica, intesi come opportunità per la costruzione di reti sociali.

Stalker, Roma

Il gruppo Stalker², formato da architetti, artisti ed altri professionisti, realizza diversi interventi, in Italia e all'estero, che hanno l'interessante obiettivo di conoscere, far conoscere e valorizzare il territorio urbano, in particolare le sue frange meno note, le meno frequentate, le più malviste. Tale percorso di sviluppo della conoscenza è concepito come azione politica, rappresentata dalla proposta di un rapporto diverso con lo spazio urbano: l'aspetto forse più rilevante è che per la comunicazione del messaggio si faccia uso prevalentemente, anche se non solo, del linguaggio dell'arte. Il gruppo si definisce proprio come "Laboratorio d'Arte Urbana", la cui metodologia è descritta nel manifesto come "transurbanza", ovvero un camminamento pedonale, vere e proprie visite guidate, attraverso zone interstiziali: sconosciute, dimenticate o che si vuole far dimenticare.

Questo modo d'agire, espressione di una ricerca al contempo di contenuto ed estetica, si concretizza in uno dei lavori del gruppo svolto all'interno dell'ex-veterinario del Campo Boario (ex mattatoio), a Roma, terreno in cui il gruppo è presente con un proprio spazio ed in cui convive con una comunità curda. Ciò che viene ivi sperimentato è una forma d'arte al confine con l'antropologia: ancora una volta, come già osservato nella storia dell'arte all'Isola, il prodotto artistico si realizza o consiste, addirittura, nel lavoro di ricerca, nella stessa metodologia che porta alla creazione di una conoscenza del territorio ed alla creazione di relazioni con la comunità presente nel contesto d'azione. Nelle parole del gruppo, ciò che si ricerca è: "la potenzialità di relazione tra l'attività artistica e la solidarietà civile".

In modo analogo si può descrivere ed analizzare uno degli ultimi progetti realizzati dal gruppo Stalker, su commissione della Fondazione Olivetti per conto del Comune di Roma: un intervento sul negativamente noto complesso residenziale di Corviale in cui si opera attraverso azioni diverse al confine fra arte, architettura e sociologia. La rivalorizzazione dell'immagine del luogo (sia internamente agli occhi degli abitanti del complesso sia esternamente agli occhi dei cittadini romani e non solo) passa attraverso azioni quali l'impulso dato alla creazione di una tv di quartiere, interventi artistici con le scuole, interviste agli abitanti. L'arte riveste un ruolo centrale all'interno del progetto: anche qui,

² Home page: <http://www.stalkerlab.it>.

come a Campo Boario, le azioni sono tese alla creazione di nuova socialità e di attività che possano dare luogo a nuovi sensi di appartenenza ed a nuove possibilità di condivisione degli spazi, attraverso un dialogo ed una riflessione sulla comunità e sul significato degli spazi urbani “interstiziali”.

Valencia - Spagna

➤ **Plataforma Salvem el Cabanyal**

Nel quartiere del Cabanyal, a Valencia, pochi anni fa nasce un’associazione, la Plataforma Salvem el Cabanyal³, il cui scopo è impedire lo sventramento del quartiere, previsto da un progetto urbanistico del Comune. Anche quest’associazione, come quelle descritte in precedenza, colloca l’arte al centro delle proprie azioni: pur partendo da una mobilitazione di tipo socio-politico, molto simile a quella isolana, durante il percorso la Plataforma sviluppa una metodologia e delle esperienze che sembrano spostare il focus dell’attenzione su altri temi, quali la partecipazione e la costruzione di reti sociali all’interno del quartiere, azioni che in realtà diventano anche gli strumenti stessi della lotta politica.

Aspetto interessante di questa associazione, e segno di un processo di gentrification in nuce ma già ben visibile, è la sua composizione piuttosto eterogenea: alla fascia più popolare di abitanti e membri dell’associazione (il Cabanyal è, o era, un quartiere di pescatori, molto popolare) si accosta una fetta altrettanto consistente e vitale di giovani studenti, intellettuali ed artisti, da poco insediatisi nel quartiere e interessati a preservarne le caratteristiche sociologiche ed urbanistiche. La lotta della Plataforma si sviluppa così arricchita dalle diverse anime che compongono il gruppo. L’arte riveste un ruolo centrale, sia come una di queste anime, sia come strumento di lotta e, forse ancora di più, come strumento per creare relazioni sociali. Il Cabanyal è infatti al centro di iniziative artistiche nel corso di tutto l’anno ed in particolare durante una grande festa (“Cabanyal Portes Obertes”) che prende vita annualmente nelle vie del quartiere ad inizio estate con cui si vuole sensibilizzare la cittadinanza esterna alle problematiche del quartiere e, soprattutto, con cui si vuole valorizzarne l’immagine.

Analogamente ai casi descritti in precedenza, il lavoro portato avanti dal gruppo di militanti e di artisti che fanno parte del comitato è al contempo artistico e sociale: gli artisti scelgono lo spazio in cui abitare o partecipare, provano a mescolarsi con la popolazione ivi presente, prendendo parte alle riunioni di quartiere, mescolandosi con i vecchi abitanti, riescono così

³ Home page della Plataforma Salvem el Cabanyal: <http://www.cabanyal.com/>

a seguire il corso delle trasformazioni del Cabanyal⁴ e decidono poi di tradurre tutto questo in un percorso o prodotto artistico, che si nutre di un camminamento nel territorio, inteso come percorso individuale, prima che collettivo, di conoscenza ed analisi del contesto vissuto.

➤ **Biennale d'arte**

Nello stesso momento in cui si svolge la manifestazione Cabanyal Portes Obertes si svolge anche, in altri quartieri di Valencia la Biennale d'Arte. Una manifestazione che ha un'origine ben diversa da quella descritta in precedenza, essendo un evento artistico a vocazione internazionale organizzato dal Comune, ma che porta, al pari delle altre esperienze, ad alcune interessanti riflessioni sul tema del rapporto arte e città.

Nel quartiere del Carmen, nel centro di Valencia, ci si imbatte, passeggiando per le vecchie e scalinate stradine, in una serie di installazioni artistiche, alcune grandi e ben visibili, altre nascoste, di cui ci si rende conto solo e se, per caso, lo sguardo si alza ad osservare le pareti di edifici caduti a pezzi o demoliti, su cui le vecchie piastrelle rimaste servono da spunto per la creazione di un affresco, per l'inserimento di ulteriori materiali ibridi, di una serie di mazzi di fiori, orologi da parete. La Biennale individua un ex convento come luogo di riferimento per la manifestazione artistica, ma questo non rappresenta la sede principale di esposizione, che è invece costituita dall'intero quartiere del Carmen: ai visitatori viene consegnata una mappa dell'area in cui sono segnalate le diverse installazioni. La fruizione della Biennale prevede una molteplicità di percorsi attraverso opere d'arte che si mimetizzano visivamente e temporalmente nel paesaggio urbano del quartiere: opere effimere perché fisicamente ancorate in edifici di futura demolizione.

Se i casi precedenti mostrano esempi di tendenze culturali ed artistiche che si esprimono all'interno di un gruppo con un forte desiderio di partecipazione civile, il caso della Biennale invece rimette in primo piano quella ricerca individuale descritta inizialmente e il fascino che i territori urbani "lacerati" esercitano sull'artista.

L'esperienza della Biennale mostra inoltre come le forme artistiche legate ad un uso diverso dello spazio urbano non siano unicamente esperienze individuali di artisti che, singolarmente e poi in gruppo, ricercano luoghi di espressione insoliti perché quotidiani, poco pregiati o decentrati. Le scelte delle istituzioni cittadine ed artistiche, infatti, mettono in evidenza e danno una codifica all'esistenza di una relazione biunivoca tra artista e società, in termini di influenza dell'uno sull'altra, e viceversa e, per quanto riguarda il campo

⁴ Pur non dimenticando quanto essi siano anche all'origine delle trasformazioni stesse, come descritto nella parte introduttiva. Tema accennato in cui non si entrerà oltre, per non spostare il focus dell'analisi.

urbano, una possibilità delle tendenze artistiche di agire ed incanalare i processi di trasformazione urbana.

Conclusioni

Il nostro percorso è iniziato interrogandoci sull'interesse che l'arte dimostra per luoghi da noi descritti come non convenzionali; i casi illustrati forniscono alcune indicazioni per rispondere a questa domanda e offrono alcuni spunti di riflessione.

- Anche per le forme d'arte inserite in contesti non convenzionali esiste una duplice tipologia di rapporto fra artista e società e fra artista e territorio. Il momento storico e le problematiche del contesto determinano il prevalere dell'uno o dell'altro o, ancora, la possibilità di una commistione, come nel caso del quartiere Isola.
- Questo rapporto è segno di una tendenza generale dell'artista ad esprimere il proprio sentire, universalizzandolo. Questa ricerca di senso dell'artista, quando svolta in relazione allo e nello spazio urbano, costituisce una riflessione ed un ripensamento sugli spazi tradizionali dell'arte, quindi sulla sua fruizione da parte di un pubblico che non rientra nei classici target e, non ultimo, sul messaggio stesso veicolato dall'opera d'arte (Museo d'Arte Momentanea).
- Il lavoro artistico come momento per riflettere sul proprio posto nel mondo e sui mutamenti del proprio contesto di vita assume una maggiore rilevanza in molte città contemporanee in cui i processi di trasformazione urbana rappresentano per l'azione artistica un interessante motivo di ispirazione.
- Il rapporto fra artista e società assume caratteristiche diverse a seconda della sua origine (impulso istituzionale o provenienza dal basso), assumendo, nell'uno o nell'altro caso, una maggiore o minore attenzione alla componente di partecipazione sociale e civile (Cabanyal vs Biennale d'Arte di Valencia).
- L'arte contemporanea allestita in spazi diversi dalle gallerie presenta un carattere tendenzialmente effimero dato dal fatto che le opere sono inserite in luoghi in fase di distruzione, ristrutturazione o semplicemente nascosti. Quest'arte sembra così celebrare elementi del paesaggio urbano prima della loro distruzione (o mutamento): l'intenzione di restituire loro un valore condiviso socialmente mira al loro perdurare. Si può quindi dire che l'opera è effimera solo nella sua veste apparente, mentre il suo contenuto rimane presente nel tempo.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 2003. *Cabanyal Portes Obertes. Art, política i participació ciutadana*, Valencia: Plataforma Salvem El Cabanyal – Canyamelar
- A12, WADDELL STEPHEN. 2002. *Quartieri Milano*. Milano: Comune di Milano.
- Association Permis de Vivre la Ville 2002. *Quartiers en mouvement. Participer contre les ruptures, participer à Chambéry-Le-Haut, une pédagogie de l'implication*. Paris: Editions Au Nom de la Mémoire.
- BIDOU-ZACHARIASEN CATHERINE (a cura di). 2003. *Retours en ville. Des processus de "gentrification" urbaine aux politiques de "revitalisation" des centres*. Paris: Descartes & Cie.
- CAMERON STUART, COAFFEE JON. 2005. Art, Gentrification and Regeneration – From Artist as Pioneer to Public Arts. *European Journal of Housing Policy*, vol.5, n°1, pp. 39-58
- CEFAÏ DANIEL. 2001. L'histoire du Berry-Zèbre de Belleville. Le foisonnement associatif dans l'est parisien. *Les Annales de la Recherche Urbaine* 89, pp. 53-61
- COGNETTI FRANCESCA. 2001. In forma di evento. La città e il quartiere Isola fra temporaneità e progetto. *Territorio* 19, pp. 83-89.
- GREFFE XAVIER. 2000. Le patrimoine comme ressource pour la ville. *Les Annales de la Recherche Urbaine* 86. Pp. 29-38
- LA CECLA F. 2000. "Metodologia della verità geografica". In *Le culture dell'abitare*. A cura di C. MARCETTI, N. SOLIMANO, A. TOSI, pp: 17-28. Firenze: Edizioni Polistampa.
- RUTHEISER CHARLES. 1997. Making Place in the Nonplace Urban Realm: Notes on the Revitalization of Downtown Atlanta. *Urban Anthropology* 26:1. Pp. 12-41
- SMITH NEIL. 2003. *La gentrification généralisée: d'une anomalie locale à la "régénération" urbaine comme stratégie urbaine globale*. In BIDOU-ZACHARIASEN CATHERINE (a cura di). *Retours en ville. Des processus de "gentrification" urbaine aux politiques de "revitalisation" des centres*. Paris: Descartes & Cie.
- ZOÏA GENEVIEVE, VISIER LAURENT. 2001. De Zebda à Motivé-e-s: une association des quartiers à la conquête de la ville. *Les Annales de la Recherche Urbaine* 89. Pp. 87-94.