



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale

in Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

FUORI! IL MUSEO D'ARTE URBANA DI TORINO

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Primo correlatore

Ch. Prof. Alberto Cottino

Secondo correlatore

Ch. Prof. Angelo Maria Monaco

Laureanda

Rachele Caretta
Matricola 893532

Anno Accademico

2022 / 2023

A mia mamma Marisa e a mio papà Lorenzo, per avermi sempre lasciata libera di scegliere la mia strada. Ancora una volta, e per sempre, siete oltre.

A Marcos, oltre ogni cosa, ogni giorno, sempre di più

Ad Alice, amica preziosa

A voi quattro, senza alcun dubbio, grazie infinitamente.

INDICE

INTRODUZIONE	1
CAPITOLO I	4
Torino, una città in continua evoluzione	4
1.1 Il contesto artistico contemporaneo torinese.....	4
1.1.1 Gli anni Sessanta: Torino capitale d’arte contemporanea	8
1.1.2 Gli anni Settanta: sulla scia dell’Arte Povera.....	12
1.1.3 Gli anni Ottanta: tra arte e industria	16
1.1.4 Gli anni Novanta-Duemila: verso una dimensione pubblica dell’arte.....	18
1.1.5 Dai tesori antichi alle espressioni contemporanee: il ricco mosaico dei musei torinesi.....	32
1.2 Dai tesori antichi alle espressioni contemporanee: il ricco mosaico dei musei torinesi.....	32
CAPITOLO II	42
Il MAU, Museo d’Arte Urbana	42
2.1 Borgo Vecchio Campidoglio, da quartiere operaio a museo a cielo aperto.....	42
2.1.1 Associazione di Promozione Sociale “MAU MUSEO D’ARTE URBANA APS”	50
2.2 Artisti e opere.....	53
2.2.1 Il percorso di visita alla scoperta del MAU	61
2.3 Imparare dal museo, i progetti didattici al MAU.....	63
2.3.1 Le Panchine d’Autore	65
2.4 Dati e analisi statistica	67
2.4.1 Contributi pubblici e privati erogati al MAU come Autonomia associazione	67
2.4.2 Andamento del flusso di visitatori dal 2015 al 2021	70
2.4.3 Questionario: Quanto conosci il MAU?.....	74
2.5 Regolamentazione dell’arte pubblica in Italia: la legge del 2%.....	79
2.6 Intervista a Edoardo Di Mauro, Presidente e Direttore Artistico del Museo d’Arte Urbana	83
CAPITOLO III	88
Visioni urbane: confronti dei musei a cielo aperto nel panorama nazionale	88
3.1 Il MACAM, Museo d’Arte Contemporanea all’Aperto di Maglione	89
3.1.1 Maglione, il paese-museo	89
3.1.2 Artisti e opere.....	93
3.1.3 Visite guidate, accessibilità e attività	97
3.1.4 Intervista a Letizia Di Maio Corgnati, Presidentessa del MACAM.....	100
3.2 Il M.U.Ro., Museum di Urban Art di Roma.....	105
3.2.1 Arte al Quadraro, il “quartiere della resistenza”	105
3.2.2 Artisti e opere.....	110

3.2.3 Visite guidate, accessibilità e attività	113
3.3 Tabella riassuntiva di confronto tra MAU – MACAM – M.U.Ro.....	116
CONCLUSIONI	119
BIBLIOGRAFIA	121
SITOGRAFIA	126
VIDEOGRAFIA	132
APPARATO ICONOGRAFICO	133
Documenti	140
1. Carta di Gubbio (1960)	140
2. Deliberazione della Giunta Comunale del 29 gennaio 2008	144
3. Deliberazione della Giunta Comunale del 18 ottobre 2016.....	146
4. Convenzione Europea sul Paesaggio. Relazione esplicativa.....	152
5. Statuto dell'Associazione di Promozione Sociale "MAU MUSEO D'ARTE URBANA APS"	161

INTRODUZIONE

Con l'espressione *arte pubblica* si identificano una serie di modalità e approcci artistici di produzione e collocazione dell'arte in un contesto spaziale e comunicativo non riconducibile ad un luogo chiuso e deputato ad accogliere opere fin dal suo concepimento. Il termine vuole evidenziare proprio come l'opera d'arte esca dai margini predefiniti delle istituzioni culturali (quali musei, pinacoteche, gallerie, complessi monumentali, ecc.) per riversarsi direttamente nei contesti cittadini e confrontarsi con una realtà sociale estremamente eterogenea e complessa.

Questa tesi si pone pertanto come interrogativo primario indagare, e cercare di comprendere, quale ruolo abbia l'arte contemporanea all'interno di uno spazio non istituzionale e in continua evoluzione come il contesto urbano. Per dare risposta a questo quesito, l'elaborato prende come caso studio il MAU – Museo d'Arte Urbana di Torino, una delle città principali per la produzione e diffusione dell'arte contemporanea in Italia. Nel corso del lavoro di ricerca, ci si è interrogati sull'unicità del modello adottato dal MAU e sulle affinità e differenze che lo avvicinano ad altri modelli museali a cielo aperto italiani. Questa indagine ha permesso di delineare le peculiarità che contraddistinguono tali modelli museali, evidenziandone la singolarità rispetto ad altre istituzioni culturali e artistiche maggiormente legate a un modello museale tradizionale.

La tesi è strutturata in tre capitoli. Restringendo il campo d'indagine e focalizzandolo su un ambiente urbano specifico, il primo capitolo prende in esame la Città di Torino, fornendo una panoramica del relativo contesto artistico contemporaneo e museale. In questo capitolo iniziale è stato adottato principalmente un approccio di tipo storicistico, al fine di comprendere meglio il posizionamento della città nel panorama artistico nazionale e internazionale. Ne viene dunque ripercorsa la storia a partire dagli anni Sessanta del XX secolo, periodo in cui Torino si afferma come importante polo artistico contemporaneo, fino agli Novanta-Duemila, essendo questo stato un ventennio fondamentale per lo sviluppo dell'arte pubblica sul suolo cittadino. Attraverso questo *excursus* storico, che ha permesso di evidenziare i momenti salienti della storia del sistema artistico e culturale torinese, viene fornita una linea temporale che consente di inquadrare in maniera efficace quella che è stata, nel susseguirsi dei decenni, l'evoluzione sociale e artistica del contesto in cui il MAU oggi si colloca. Il capitolo si conclude

con un focus sul panorama museale presente oggi in città, mostrando come il capoluogo piemontese offra un ampio ventaglio di proposte artistico-culturali che consolidano il suo posizionamento come importante polo culturale.

Si parte dunque da Torino per poi arrivare, nel secondo capitolo, al cuore della ricerca: il MAU – Museo d'Arte Urbana. Attraverso il MAU si indaga ulteriormente il ruolo dell'arte contemporanea all'interno dello spazio pubblico, uno spazio non istituzionale e in continuo mutamento, e in che modo l'arte possa svolgere un ruolo determinante per l'intera comunità cittadina.

Infine, il terzo capitolo mira a offrire un'analisi comparativa del MAU con altre due realtà museali presenti in Italia: il MACAM di Maglione (Torino) e il M.U.Ro. di Roma.

La metodologia adottata per quest'analisi si è principalmente basata su un approccio teorico attraverso lo studio di alcuni dei principali saggi dedicati all'arte pubblica e all'arte contemporanea, presenti presso la ricca collezione bibliotecaria del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, oltre che di articoli specializzati reperiti online.

Durante la ricerca si è rivelata preziosa la collaborazione con il Presidente e Direttore Artistico del MAU, Edoardo Di Mauro, che mi ha permesso di indagare a fondo le caratteristiche fondanti del Museo, arricchendo così le mie conoscenze. In aggiunta, si è deciso di usare come strumento di ricerca un questionario per tentare di comprendere l'opinione dei torinesi e degli abitanti del quartiere Borgo Vecchio Campidoglio, (dove il MAU è situato) sull'effettivo impatto, anche sociale, del Museo.

L'analisi del contesto culturale e artistico torinese si è rivelato un tassello imprescindibile per conoscere le origini e le motivazioni alla base della nascita del MAU. Mentre le interviste, i questionari, i sopralluoghi in Museo, e il confronto con altre realtà museali nazionali hanno consentito di approfondire le implicazioni sociali e culturali del MAU nel contesto cittadino torinese e di dare una risposta a quello che può essere, nella pratica, uno dei ruoli dell'arte contemporanea all'interno del tessuto urbano.

Oltre a delineare e offrire una prospettiva il più esaustiva e accurata possibile su una realtà museale locale, quella del MAU, la ricerca intende costruire una solida base di partenza per aprire a un confronto più ampio con realtà museali internazionali. L'obiettivo, per un possibile

studio futuro, è indagare ulteriormente l'evoluzione e l'impatto dell'arte contemporanea nel contesto urbano, al di là dei confini nazionali, per offrire una visione più completa delle complessità e delle implicazioni dell'arte nello spazio pubblico.

CAPITOLO I

Torino, una città in continua evoluzione

1.1 Il contesto artistico contemporaneo torinese

Oggi Torino viene riconosciuta nel panorama nazionale e internazionale come un importante polo dell'arte contemporanea, tant'è che essa costituisce una parte fondamentale della vita non solo culturale della città¹. Il legame che intreccia Torino all'arte contemporanea inizia a svilupparsi a fine anni Cinquanta per poi saldarsi definitivamente nel corso degli anni Sessanta con l'Arte Povera.

Il sistema dell'arte contemporanea torinese, ad oggi, comprende importanti istituzioni culturali permanenti di rilevanza internazionale quali, per citarne alcuni, la *Fondazione Merz*, il *PAV* (Parco Arte Vivente), la *GAM* (Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), la *Fondazione Sandretto Re Rebaudengo* e il *Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea*, quest'ultimo dislocato nella provincia ma non per questo meno centrale rispetto agli altri. In aggiunta, la Città ha mostrato nel corso del tempo, soprattutto dagli anni Novanta in avanti, anche una particolare attenzione nei confronti della dimensione pubblica dell'arte, come d'altronde dimostra l'istituzione ufficiale del *MAU* (Museo d'Arte Urbana) nel 2001.

La relazione che intercorre tra opera d'arte e spazio urbano è fin dall'Avanguardia futurista al centro della riflessione da parte degli artisti. Per i futuristi, la strada era il centro nevralgico della vita e delle relazioni umane, di conseguenza essa era anche il cuore pulsante dell'arte². La presenza capillare di opere contemporanee d'arte pubblica sul territorio urbano torinese mette in luce come la città viva quotidianamente questo intenso e complicato rapporto tra arte, collettività e spazio urbano, quest'ultimo da intendersi non solo nella sua dimensione fisica ma quanto più nella sua dimensione simbolica.

Come sostenuto da Martina De Luca in *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e città* (2004), gli elementi che concorrono a problematizzare questo

¹ COMISSO F., *Eventi, rassegne espositive e progetti d'arte nello spazio pubblico*, in *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale*, Annibaldi C. a.titolo (Bertolino G., Comisso F., Parola L.), Lumley R., Perniola M., Sacco P., Litograf, Rosta, 2004, pp.9-22, qui p.9

² SALVADEO P. (a cura di), *L'inquieta scena urbana*, Libreria Clup, Milano, 2004, p.59

rapporto e influiscono sullo spazio entro il quale si muove la ricerca artistica contemporanea sono:

- la ricerca di un nuovo equilibrio tra pubblico e privato, tra le istituzioni e il mercato
- il rapporto tra artisti e architetti
- il problema della riqualificazione urbana³

Tutto questo ha fatto sì che si codificassero nuove modalità espressive, comunicative e relazionali con l'ambiente circostante, il pubblico, i collaboratori e la committenza. Queste nuove modalità generano, di conseguenza, scenari innovativi e moderni entro cui sperimentare. Parliamo di contesti in cui ormai oggi avviene un dialogo e uno scambio costante di informazioni e immagini a livello globale; dunque, ci dobbiamo rapportare ad esso consapevoli di dover adottare un nuovo tipo di sguardo, ovvero non più quello orizzontale al quale siamo abituati, ma uno sguardo verticale e panoramico su una città che vive anche grazie a tante molteplicità⁴.

Inoltre, un elemento importante che concorre a distinguere e caratterizzare la realtà artistica torinese odierna è il sinergico rapporto di lavoro tra il settore pubblico e quello privato, il quale ha permesso uno sviluppo consistente dell'arte contemporanea in città. Gli enti che collaborano a fianco del Comune di Torino e la Regione Piemonte, sono le maggiori istituzioni finanziarie cittadine (la Fondazione CRT, la Fondazione Compagnia di San Paolo, l'Istituto Bancario San Paolo e la Camera di Commercio), che costantemente mettono a disposizione un ingente capitale economico da investire in progetti in grado di generare un impatto sociale, culturale ed economico⁵. Ad esempio, l'organizzazione culturale *CRIPTA747* è supportata dalla Fondazione Compagnia di San Paolo, la Fondazione CRT e la Regione Piemonte. La *Fondazione107* è invece sponsorizzata dalla Regione Piemonte, dalla Circoscrizione 5, dalla Fondazione CRT e dalla Città di Torino. Entrambe sono delle organizzazioni no profit, dei centri artistici dall'approccio multidisciplinare che promuovono nuove realtà sperimentali nel campo

³ DE LUCA M., *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e città*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, (a cura di) de Luca M., Gennari Sartori F., Pietromarchi B., Trimarchi M., Roma, Luca Sossella editore, 2004, pp. 89-105, qui p.89

⁴ SALVADEO P. (a cura di), *L'inquieta scena urbana*, cit., p.7

⁵ DEL DRAGO E., *Il sistema dell'arte contemporanea: il caso Torino*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, (a cura di) de Luca M., Gennari Sartori F., Pietromarchi B., Trimarchi M., Roma, Luca Sossella editore, 2004, pp.175-181, qui pp.175-176

dell'indagine e della progettazione artistica contemporanea, con un occhio di riguardo nei confronti dell'ambiente urbano e i suoi residenti.

Accanto alle istituzioni pubbliche e agli enti finanziari, ricoprono un ruolo rilevante anche i collezionisti privati; i quali, attraverso il loro contributo e intervento diretto, permettono la creazione di un capitale artistico contemporaneo diffuso sul territorio, che sarebbe altrimenti impensabile se gestito unicamente dal settore pubblico⁶. Questa cooperazione tra i due settori è stata applicata con successo anche in vari progetti mirati alla riqualificazione urbana di alcune aree cittadine maggiormente colpite dall'intensa fase di industrializzazione, vissuta dalla città per larga parte del XX secolo, e cominciata nel 1896 quando venne costituita la società *Elettrica Alta Italia*, la quale determinò in maniera radicale l'industrializzazione di tutta la fascia nord della città⁷.

La natura poliedrica dell'arte contemporanea consente di utilizzare un linguaggio artistico che permette e favorisce un dialogo non solo tra i collaboratori del progetto, ma anche con la comunità e relativo contesto urbano in cui si è deciso di intervenire⁸. Torino, dalla fine degli anni Novanta e primi anni Duemila, ha subito un profondo e complesso periodo di trasformazione e riqualificazione urbana, che ha raggiunto maggiore intensità in occasione delle Olimpiadi invernali ospitate nel 2006. Nel corso, e oltre, di questo decennio, l'entrata più consistente di opere nello spazio pubblico ha saldato un forte e definitivo legame tra la Città e l'arte, e tra queste e la comunità. Nel complesso si può convenire sul fatto che l'offerta culturale odierna miri a promuovere la Città come importante polo artistico-culturale e la sua immagine come città-laboratorio, che dialoga apertamente con realtà nazionali e internazionali anche grazie a importanti iniziative annuali quali ad esempio *Artissima* e *Paratissima*, nel cosiddetto "mese dell'arte contemporanea" a novembre⁹, o *Luci d'Artista* durante gran parte dell'arco invernale.

Cospicui investimenti nel settore artistico-culturale sono stati possibili sia grazie a una collaborazione tra il settore pubblico e quello privato, il quale, come detto precedentemente, si è rivelato determinante per il sovvenzionamento di programmi culturali e per la gestione di

⁶ *ibidem*

⁷ MUSEIMPRESA, *Torino capitale industriale*, in <https://museimpresa.com/itinerari/torino-capitale-industriale/> [ultimo accesso: 30/11/2023]

⁸ DEL DRAGO E., *Il sistema dell'arte contemporanea: il caso Torino*, cit., p.179

⁹ COMISSO F., *Eventi, rassegne espositive e progetti d'arte nello spazio pubblico*, cit., p.19

realità museali, sia anche grazie a un'azione culturale ben mirata e ambiziosa che accompagna un progetto di riqualificazione urbana e di sviluppo economico. Difatti, come sottolineato da Torino Internazionale in *Il Piano strategico della città* (2000):

La cultura e le attività culturali, nei settori tradizionali e in quelli legati alle nuove tecnologie, rappresentano insieme al commercio e allo sport, una delle componenti chiave per migliorare la qualità della vita dei cittadini, ma anche un potenziale motore per lo sviluppo economico con forti ricadute sull'occupazione¹⁰.

Inoltre, precisano come per crescere cittadini consapevoli si debba investire sul settore culturale attraverso «un'azione decisa [...] per garantire un accesso diffuso alle risorse culturali e materiali che rendono possibile a tutti di partecipare al gioco dell'innovazione. La coesione sociale è un valore da inserire in modo esplicito nel progetto del futuro»¹¹. I cittadini divengono quindi protagonisti attivi e consapevoli nel progetto culturale della città. L'arte e la cultura divengono a loro volta specchi della società contemporanea e, al tempo stesso, una piattaforma entro la quale la collettività può ritrovarsi e riconoscersi.

Per comprendere meglio il ruolo che Torino oggi riveste come importante polo d'arte contemporanea è altresì necessario ricostruire e ripercorrere le principali vicende che, dagli anni Sessanta in avanti, hanno permesso alla città di affermarsi solidamente nel panorama artistico e culturale nazionale e internazionale. Dall'immagine di Torino come città-industria si traslerà sempre di più a un'immagine di questa come città-laboratorio artistico, in grado di cogliere e inglobare le novità in campo culturale.

Dagli anni Sessanta fino ai primi anni Novanta circa, Torino è stata una città categoricamente divisa tra arte e industria, le quali sembravano essere su fronti diametralmente contrapposti e, per questa ragione, destinate a non incrociarsi mai. Al tempo stesso esse erano in egual misura punti cardine su cui era imperniata l'identità del capoluogo piemontese. Nonostante questa ingombrante e, sotto alcuni aspetti, predominante presenza dell'industria automobilistica Fiat, gli anni Sessanta si rivelarono un terreno molto fertile nel campo della sperimentazione artistica contemporanea e prepararono la strada per gli anni a venire. Il decennio 1980-1990 si rivelò poi cruciale per porre fine a questa netta

¹⁰ TORINO INTERNAZIONALE (a cura di), *Il Piano strategico per la promozione della città*, Torino, 2000, p.37

¹¹ *Ivi*, p.19

contrapposizione tra arte e industria e per ripensare la Città sotto una prospettiva che fondesse insieme sviluppo economico e sviluppo culturale. Dagli anni Novanta in poi, in Città venne dato più ampio spazio e respiro ad una dimensione pubblica dell'arte, l'unica in grado di fondere a pieno l'aspetto economico, con quello culturale, sociale e geografico.

1.1.2 Gli anni Sessanta: Torino capitale d'arte contemporanea

Gli anni Sessanta sono anni di burrascosi cambiamenti a livello nazionale. Il processo di modernizzazione del Paese, avviato alla fine degli anni Cinquanta, continua in maniera imperante. Per quanto concerne la città di Torino, essa cresce di pari passo alla Fiat, alla quale è simbioticamente legata. Difatti, Torino in questo periodo inizia a subire profondi mutamenti a livello sociale e urbano: numerose famiglie operaie emigrano dal Sud Italia in cerca di una prospettiva di vita migliore e vengono inaugurati nuovi quartieri residenziali, come quello delle Vallette nel 1961¹².

Per quanto riguarda il panorama artistico, la fondazione della Galleria Civica d'Arte Moderna (GAM) nel 1959, rappresenta per la città un significativo indice di cambiamento e apertura nei confronti di un'arte più sperimentale e fuori dalla tradizionale dimensione accademica¹³.

Torino nel corso degli anni Sessanta si afferma in maniera definitiva come capitale dell'arte contemporanea grazie al movimento dell'Arte Povera, uno dei più importanti del secondo Novecento italiano a consolidarsi a livello internazionale. I suoi protagonisti erano un gruppo formato da giovani artisti, critici e galleristi quali: Germano Celant, Gian Enzo Sperone, Luciano Pisto, Christian Stein, Michelangelo Pistoletto, Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Aldo Mondino¹⁴.

Michelangelo Pistoletto, in merito a quegli anni, in occasione di un video incontro con Stefano Boeri e Hans Ulrich Obrist nel maggio 2020, in memoria di Germano Celant, ricorda in maniera molto vivida come

¹² PAPUZZI A., *Lo scrutatore nella nuvola d'ira (Torino 1950-1970)*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti: 1950-1970*, Charta, Milano, 1993, pp.35-42, qui pp.38-39

¹³ CELANT G., *Una storia*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti: 1950-1970*, Charta, Milano, 1993, pp.11-22, qui p.16

¹⁴ DEL DRAGO E., *Il sistema dell'arte contemporanea: il caso Torino*, cit., p.175

Si sentiva il bisogno di fare dell'arte che fosse radicale, che arrivasse alla radice: questo era veramente il significato dell'Arte povera. [...] Eravamo tutti presi dalla politica stravolgente e sconvolgente di quel momento. [...] L'artista si sentiva un attore vivo della società, un attore responsabile nella società. [...] Arte come dinamica attiva nei confronti di un sistema di potere devastante che occupava tutta la dimensione artistica e quella sociale¹⁵.

In questo decennio, la nascita e il proliferare delle numerose gallerie in città coincidono con un incremento dell'interesse collezionistico della borghesia cittadina nei confronti dell'arte moderna e contemporanea. Questo fu possibile anche grazie al sicuro indotto economico generato dal colosso automobilistico Fiat, che in quegli anni era all'apice della sua potenza produttiva. Le nuove gallerie che nacquero a Torino in quegli anni furono la *Narciso*, la *Gissi* e il *Punto*, da cui Gian Enzo Sperone verso la metà del decennio si staccò per aprire la sua prima personale galleria d'arte¹⁶.

Nel 1964 Gian Enzo Sperone aprì a Torino, in pieno centro cittadino, tra Palazzo Carignano e la Biblioteca Nazionale, la sua prima omonima galleria d'arte. Per quasi un ventennio Sperone fu una figura cardine per lo sviluppo dell'arte contemporanea nel panorama artistico torinese, dal momento che seppe prima di tutto capire e cogliere le novità in campo artistico e poi dar loro spazio e visibilità. Differentemente da altre gallerie attive all'epoca come la Bussola e la Gissi, improntate prevalentemente sull'Informale, la galleria di Sperone diede spazio ad artisti come Mondino, Pistoletto e Rotella, per citarne solo alcuni. Artisti dallo sguardo rivoluzionario sulla realtà a loro circostante, una realtà che stava venendo travolta e profondamente modificata dal colosso del consumismo. La successiva collaborazione tra il gallerista americano Sonnabend e Sperone permise poi a quest'ultimo di essere il primo ad esporre in Italia, ad un anno di distanza dall'apertura della sua galleria, le opere di Andy Warhol¹⁷.

In breve tempo la Galleria Sperone acquistò sempre più prestigio e rilevanza, tant'è che le prime delle mostre europee degli artisti d'oltreoceano, pop e new dada, avvenivano al suo

¹⁵ BOERI S., OBRIST H.U., PISTOLETTO M., *Un ricordo Germano Celant*, Decameron Triennale, Triennale Milano, <https://www.youtube.com/watch?v=dTuubVdhxuw>, 8 maggio 2020 [ultimo accesso: 03/10/2023]

¹⁶ CELANT G., *Una storia, in Un'avventura internazionale. Torino e le arti: 1950-1970*, cit., p.17

¹⁷ ROMERI M., *Sperone: fulminante, nervoso, dall'Arte povera agli antichi maestri*, in *Il Manifesto*, <https://ilmanifesto.it/sperone-fulminante-nervoso-dallarte-povera-agli-antichi-maestri>, 20 agosto 2023 [ultimo accesso: 09/10/2023]

interno, per poi essere solo in un secondo momento ospitate negli spazi della Galleria Civica d'Arte Moderna, sempre a Torino¹⁸.

Un'importante iniziativa che prese piede in città in quegli anni fu il *Deposito d'Arte Presente*, aperto nel 1967 in Via S. Fermo, grazie all'iniziativa di Marcello Levi, il quale ne fu il principale promotore. La novità intrinseca del Deposito è che esso fu contemporaneamente un'associazione nel senso tradizionale del termine, ma anche un palcoscenico d'avanguardia in grado di offrire ad artisti, critici, curatori e collezionisti uno spazio non istituzionalmente convenzionale in cui confrontarsi direttamente sulle contestuali esperienze artistiche. Questo fu possibile per la natura temporanea del luogo, che restò operativo fino al 1969, e il suo modello organizzativo basato sull'autogestione¹⁹.

In quegli anni, nell'ambiente artistico, si cominciava ad avvertire una forte crisi delle istituzioni culturali, quali la Biennale di Venezia, la Quadriennale di Roma e la Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma. Il museo era visto come un luogo poco incline all'aspetto più sperimentale della ricerca artistica e, per questo motivo, considerato alla stregua di un polveroso e inerte contenitore di opere non sufficientemente in grado di comunicare con il contemporaneo. Per questo motivo, l'esperienza del Deposito, come luogo vivo di sperimentazione artistica fu cruciale²⁰. Il Deposito è stato uno dei primi e importanti passi per la definitiva uscita dell'arte dai suoi spazi istituzionali, in un clima sociale e politico che stava preparando il terreno alle manifestazioni e rivoluzioni portate dal 1968. Vi è dunque nelle radici del Deposito una forte carica ideologica, che ne garantì sicuramente la sua realizzazione, come purtroppo anche il suo epilogo a pochi anni dalla sua apertura. L'esperienza del Deposito rimane comunque altamente significativa poiché è proprio nel corso di questo decennio che l'arte uscì definitivamente dai margini predefiniti delle istituzioni culturali e si confrontò con il complesso e stratificato tessuto urbano, senza finalità decorative o celebrative come invece accadeva nel passato. Difatti, la locuzione *arte pubblica* inizia ad apparire ed essere utilizzata nella terminologia artistica intorno alla fine degli anni Sessanta e primi anni Settanta del Novecento, proprio per indicare una forma di produzione artistica che ha la necessità di

¹⁸ DEL DRAGO E., *Il sistema dell'arte contemporanea: il caso Torino*, cit., p. 175

¹⁹CASTELLO DI RIVOLI MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA, *Fondo Deposito d'Arte Presente*, <https://www.castellodirivoli.org/ricerca/crri-archivi/fondi/fondo-deposito-darte-presente/> [ultimo accesso: 09/10/2023]

²⁰ APOLLONIO U., *Deposito d'Arte Presente a Torino*, in *Flash Art*, anno II, n.7, 15 marzo – 15 aprile 1968

operare nel vario e multiculturale quotidiano, svolgendo anche un ruolo decisivo all'interno della comunità alla quale si rivolge, dal momento che tra opera e fruitore viene meno il tradizionale rapporto contemplativo²¹. In quegli anni, gli artisti, ora chiamati "operatori" culturali o estetici, si trovavano sempre più a sostenere le richieste di partecipazione e democratizzazione degli spazi urbani provenienti, per usare la terminologia dell'epoca, dai movimenti "di base" e dalle nuove "identità" (donne, giovani, ecc.). In poche parole, gli artisti rispondevano a una diffusa domanda di socialità. La sollecitazione estetica, talvolta ludica dello spettatore, divenne fondamentale, e la strada fu identificata come il luogo preminente per l'azione artistica, al di fuori dei consueti canoni del consumo dell'arte²².

Tra le prime e importanti opere che a Torino segnarono significativamente il passaggio a luoghi artistico-espositivi non convenzionali ci fu l'azione *Scultura da Passeggio* di Michelangelo Pistoletto realizzata nel dicembre 1967, in occasione del vernissage della mostra collettiva *Con temp l'azione*. L'azione consisteva nel far rotolare la *Sfera di giornali*, rinominata appunto per l'occasione *Scultura da Passeggio*, lungo il tragitto che univa la galleria di Sperone, Stein e Il Punto, con la partecipazione di Tommaso Trini, Daniela Chiaperotti, Daniela Palazzoli, Gianni Simonetti, Vasco Are, Gian Enzo Sperone, Gilberto Zorio e alcuni passanti occasionali. Si trattò di un'azione effimera ed è proprio per questa sua natura che fu così radicale al tempo, tanto da essere ripetuta anche l'anno seguente. Il tutto venne filmato da Ugo Nespolo che in seguito, tra il 1968 e il 1969, realizzò il film *Buongiorno Michelangelo*²³. Pistoletto, dunque, come dimostrato anche attraverso l'azione *Scultura da Passeggio*, «rimuovendosi dal piedistallo dell'autorialità, [...] anelava alla collegialità creativa opponendola alla feticizzazione istituzionale dell'artista», questo in un periodo in cui le istituzioni artistiche in Italia, oltre a contarne poche, non si ponevano il problema dello spazio urbano e dell'eventuale possibilità di intervenire per mezzo di operazioni artistiche²⁴. Gli interventi artistici di questo periodo

²¹ DE LUCA M., *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e città*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, a cura di de Luca M., Gennari Sartori F., Pietromarchi B., Trimarchi M., Roma, Luca Sossella editore, 2004, pp.89-105, qui pp.98-99

²² BIGNAMI S., PIOSELLI A., (a cura di), *Fuori! Arte e Spazio Urbano 1968-1976*, Electa, Milano

²³ MICHELANGELO PISTOLETTO, *Prime azioni: la fine di Pistoletto e Scultura da Passeggio*, <http://www.pistoletto.it/it/crono07a.htm> [ultimo accesso: 30/11/2023]

²⁴ PIOSELLI A., *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Lissone (MB), 2015, pp.27-28

erano insomma «[...] caratterizzati da un'originale dialettica di progettualità e improvvisazione, alla ricerca di una diffusa e anche anonima vitalità estetica»²⁵.

Questi artisti legati all'Arte Povera ebbero poi nei decenni successivi un ruolo cardine in Città per quanto riguarda la progettazione e la realizzazione di opere collocate nello spazio pubblico. Per citarne uno, il *Giardino Percorso* di Penone, prima di una serie di opere facenti parti del progetto *11 artisti per il passante ferroviario* (2001).

1.1.3 Gli anni Settanta: sulla scia dell'Arte Povera

Nonostante l'ondata rivoluzionaria portata dai movimenti sessantottini, nel contesto artistico italiano si vive come una fase di stallo rispetto al fervente decennio precedente. Questo perché l'Italia, diversamente da paesi come gli Stati Uniti, la Gran Bretagna, la Francia e la Germania era indietro in materia di conservazione, gestione e promozione del patrimonio artistico, per non parlare del tema arte pubblica, sebbene la Commissione Franceschini nel 1967 rese nota una corposa analisi sulla situazione allora attuale del patrimonio artistico del nostro Paese.

In queste realtà internazionali, già alla fine degli anni Sessanta, vennero definite e adottate politiche e iniziative programmatiche di interventi artistici nello spazio pubblico. Ad esempio, in Germania nel 1973 venne istituito per la prima volta nella storia della Nazione un programma governativo di arte pubblica, mentre nel 1977 vide la luce a Munster la prima edizione di *Skulpture Project* che, data la sua natura decennale, permette di fare un punto sulla situazione che intercorre tra spazi urbani in relazione all'arte. Similmente, anche in Gran Bretagna nel 1978 l'*Art Council* istituì il primo programma governativo di arte pubblica²⁶.

Negli anni Settanta, nella scena artistica torinese, torreggiavano ancora gli artisti dell'Arte Povera che ricevevano ormai pieno riconoscimento per la loro attività artistica e intellettuale. Questo momento fu suggellato dalla mostra tenutasi nel 1970 nelle sale della GAM (Galleria Civica d'Arte Moderna), intitolata *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, curata da un giovane

²⁵ BIGNAMI S., PIOSELLI A., (a cura di), *Fuori! Arte e Spazio Urbano 1968-1976*, cit.

²⁶ PIOSELLI A., *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Birrozzi C., Pugliese M. (a cura di), Mondadori, Milano, 2007, pp.20-39, qui pp.21-22

Germano Celant con la collaborazione di Lucy Lippard²⁷. Era la prima volta che in Italia uno spazio museale di così grande importanza permetteva di esporre nelle proprie sale le ultime novità in campo artistico –Arte Concettuale, Arte Povera e Land Art–, permettendone così una più ampia diffusione e riflessione²⁸. Questa mostra evidenziava inoltre come il lavoro portato avanti qualche anno prima da Sperone nella sua galleria fosse, per quegli anni, avanguardista. Il tutto fu possibile anche grazie alla direzione museale di Aldo Passoni; infatti, in quegli anni vennero accolte e presentate anche le personali di Yves Klein (nel 1970) e di Alberto Burri (nel 1971).

Sempre nel 1970 venne aperta la galleria di Giorgio Persano, tutt'oggi in attività, con il nome di *Multipli*. La galleria nel quinquennio 1970-75 svolse per questo gruppo di artisti vicini all'Arte Povera la funzione di laboratorio, e di centro di ricerca dedicato alla creazione e all'esposizione di opere concepite appositamente come multipli ma in edizioni limitate, contrapponendosi così al tipo di lavoro e idea portato avanti dalla Pop Art americana. Per queste ragioni, e in relazione a questo breve ma significativo periodo di attività, *Multipli* ha effettivamente costituito un caso studio unico per il suo importante lavoro svolto sul concetto di *multiplo*, considerato come motore per una nuova ricerca ed espressione artistica²⁹.

Durante gli anni del boom economico, anche a Torino l'industrializzazione e l'urbanizzazione apportarono trasformazioni radicali sia alle aree rurali che a quelle urbane. Questa situazione rappresentò una sfida per gli artisti, spingendoli a riconsiderare il loro rapporto con la città e l'ambiente circostante. Di conseguenza, emerse la consapevolezza di come il contesto fosse fondamentale nel determinare il significato dell'opera d'arte, e anche di come lo sviluppo sociale del territorio può effettivamente passare attraverso la valorizzazione dei beni culturali presenti su di esso. L'arte è stata quindi vista come un'opportunità di riqualificazione sociale e ambientale. Questa consapevolezza portò a iniziative di arte pubblica e progetti di riqualificazione urbana che contribuirono a plasmare la

²⁷ BUSSOLINO E., *Gallerie d'arte torinesi, tra il 1970 ed il 1980*, in Moleventiquattro, <https://mole24.it/2013/06/10/gallerie-arte-torino-1970-1980/>, 10 giugno 2013 [ultimo accesso: 13/10/2023]

²⁸ GAM TORINO, #GAMconTe - episodio 64 - 1970, *Conceptual Art Arte Povera Land Art*, <https://www.youtube.com/watch?v=uWINv-u3GE>, 14 maggio 2020 [ultimo accesso: 13/10/2023]

²⁹ LA REDAZIONE VERSO L'ARTE, *Arte Povera e Multipli Torino 1970-1975*, Agenzia Stampa Nazionale di Informazione delle Arti, <https://agenzia.versolarte.it/News/2019/12/18/arte-povera-e-multipli-torino-1970-1975/>, 18 dicembre 2019 [ultimo accesso: 13/10/2023]

relazione tra arte, ambiente e società in quegli anni³⁰. Ad esempio, verso la fine del decennio (1969), caratterizzato da forti critiche nei confronti del sistema artistico, Piero Gilardi decise di non prendere più parte a mostre e diventò quello che noi oggi identifichiamo come artista-attivista: «la presa di distanza dal sistema dell'arte non significò per Gilardi la rinuncia all'espressività [...] la creatività doveva al contrario essere socializzata e prodotta dalle relazioni»³¹. Il 2007 fu poi l'anno del coronamento del suo più grande progetto in veste di artista e attivista, il PAV (Parco d'Arte Vivente), il quale offre ancora oggi un'opportunità unica per esplorare l'arte contemporanea in un luogo in continua evoluzione, destinato a fungere da ponte tra l'arte e la natura, incoraggiando la riflessione sul nostro rapporto con l'ambiente e offrendo uno spazio per esplorare la connessione tra creatività artistica e sostenibilità³².

Attorno alla metà del decennio, in città iniziarono a nascere e a svilupparsi i circoli culturali e i centri sociali, i quali si fecero fin da subito portavoce e interpreti dei bisogni socioculturali della collettività. Essi fecero emergere questioni legate alla vivibilità urbana e, pertanto, si arrivò ad avere una visione più articolata di questa stessa. Gli artisti, pertanto, rivolsero in maniera sempre più marcata il loro sguardo critico non solo nei confronti del loro modo di pensare e fare arte, ma anche nei confronti di questa “nuova” nascente società urbanizzata e del suo più o meno recente vissuto. Nel corso di questi anni nacquero numerosi collettivi e gruppi d'artisti per i quali il binomio arte-vita, come per le prime avanguardie storiche, divenne fulcro della loro pratica e della loro riflessione artistica. Per questi artisti si trattava di uno scenario complesso entro il quale intervenire, difatti le declinazioni della pratica artistica furono molteplici, a seconda delle istituzioni pubbliche, delle istituzioni culturali e dei loro rispettivi rappresentanti. Inoltre, ogni centro urbano, in base a questi molteplici fattori concorrenti, presenta precise peculiarità a livello sociale e geografico che a loro volta concorrono a plasmarne l'assetto. Per questo motivo è fondamentale dare peso alle differenze all'interno di esso, altrimenti il rischio è cadere in facili etichette standardizzate e stereotipate che non rispecchiano la reale identità collettiva del luogo³³.

³⁰ PIOSELLI A., *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, cit., p.22

³¹PIOSELLI A., *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., p.31

³² PAV (Parco Arte Vivente), <http://parcoartevivente.it/pav/> [ultimo accesso: 15/10/2023]

³³ PIOSELLI A., *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., pp.58-59

Uno degli obiettivi principali portato avanti con decisione dalle istituzioni pubbliche legate alla cultura e all'arte e dalle amministrazioni locali fu, nel corso di questo decennio, una sempre più marcata *democratizzazione della cultura*. In quegli anni nei centri di diverse città italiane si assistette a un proliferare di mostre di scultura che, a confronto di altre espressioni artistiche come happening e pratiche partecipate, apparivano come modalità più tradizionali e conservatrici nell'utilizzo dello spazio urbano. La *Carta di Gubbio* (consultabile in *Apparato iconografico* alla sezione *Documenti*), promulgata nel 1960, sancì il principio della salvaguardia non solo del patrimonio materiale, fisico, del territorio, e in particolare dei centri storici, ma anche dell'identità sociale e culturale di questi e delle rispettive comunità. Dunque, questo documento evidenziava come la conservazione del patrimonio culturale dovesse soprattutto garantire una continuità delle tradizioni culturali, cosicché l'identità del centro urbano non venisse snaturata. La *Carta di Gubbio* ha altresì sottolineato l'importanza di coinvolgere le comunità locali nella preservazione del loro patrimonio e ha spinto verso un approccio più olistico alla conservazione, considerando aspetti sociali e culturali oltre a quelli puramente fisici. In concomitanza a questo fattore, lo sviluppo economico e urbanistico del Paese complicava la situazione in cui versavano questi centri, con la graduale espulsione dei ceti popolari da quest'ultimi verso quartieri più periferici³⁴. Tenendo conto di questi elementi, collocare sculture nello spazio urbano cittadino risulta pertanto un'operazione complessa poiché non basta inserire un'opera nello spazio pubblico affinché questa possa essere considerata effettivamente un'opera d'arte pubblica; essa deve tener contemporaneamente conto del presente ma anche della memoria del luogo, stratificandosi nell'intricato tessuto urbano e cittadino³⁵.

Per queste ragioni, il dibattito internazionale sull'arte pubblica esaminò e affrontò il passaggio dalle *drop sculpture* alle opere *site specific*. La differenza sostanziale è che le prime appaiono opere che dallo studio dell'artista o dalle sale del museo vengono semplicemente trasposte nello spazio urbano, non tenendo quasi conto delle sue esigenze e caratteristiche. Le opere *site specific*, invece, sono pensate per inserirsi in quel dato luogo e relazionarsi ad esso, tenendo in questo caso ben presente ogni aspetto che lo definisce nella sua totalità. Oggi però si può parlare anche di *place specific*, dove l'opera d'arte è il prodotto della collaborazione

³⁴ *Ivi*, pp.73-74

³⁵ *Ivi*, p.75

attiva tra gli artisti e la comunità. Anche Kwon Miwon in *One Place After Another* (2002) sostiene che la progettazione *site specific* può presentare dei limiti nel contesto odierno e che «[...]changing conceptualization of *site specific* in the public art context indexes the changing criteria by which an artwork's public relevance and its democratic sociopolitical ambition have been imagined over the past three decades»³⁶.

Nell'immaginario collettivo lo spazio pubblico è di frequente immaginato alla stregua di uno spazio a tratti neutrale, quando invece esso è un organismo vivo, con una sua dimensione sociale, culturale e psicologica.

Gli anni Settanta sono anche gli anni della nascita dei *Comitati di Quartiere*, esempio di partecipazione attiva da parte della comunità, essendo composti da residenti che lavorano con determinazione alle due principali missioni preposte alla base del comitato: rappresentare gli interessi dei residenti presso le autorità locali e promuovere iniziative mirate a soddisfare le esigenze della comunità. Spesso collaborano con organizzazioni civiche, enti pubblici e altre parti interessate per perseguire obiettivi comuni che favoriscono il rinnovamento sociale ed economico del quartiere³⁷. È proprio grazie ad un comitato di quartiere, il *Comitato C4 Torino Borgo Campidoglio-Parella-San Donato*, che nel 1991 aveva intrapreso un'iniziativa di riqualificazione dell'ex quartiere operaio Campidoglio, che il progetto per la costituzione del MAU, poi attuato ufficialmente nel 2001, poté iniziare a prendere una sua prima embrionale forma.

1.1.4 Gli anni Ottanta: tra arte e industria

Nel corso degli anni Ottanta la Città di Torino ha continuato a svolgere un ruolo rilevante e significativo nel panorama artistico nazionale, e non solo. Nel 1984 viene inaugurato nella cittadina di Rivoli, nella provincia torinese, il Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea. Questo evento catapultò nuovamente Torino all'attenzione internazionale, dal momento che il museo in questione fu il primo nel suo genere ad essere aperto in Italia. Prima della sua apertura, l'unica istituzione museale di spicco in città che si occupava di arte, con un occhio di

³⁶ KWON M., *One place after Another. Site specific art and location/ identity*, MIT Press Ltd, Cambridge (Massachusetts), 2002, pp.56-100, qui p.57

³⁷ PIOSELLI A., *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, cit., p.30

riguardo nei confronti della modernità, era la GAM, aperta nel 1863 come sezione del Museo Civico³⁸.

Inizialmente, dal punto di vista finanziario, il Museo di Rivoli era esclusivamente sostenuto dalla Regione Piemonte, ma dopo pochi anni dalla sua apertura si rivelò un modello gestionale non troppo efficace; si passò dunque ad una gestione mista tra pubblico e privato. L'immagine di Torino che emerse nuovamente in questi anni fu quella della città-laboratorio, di centro artistico-culturale dinamico che dagli anni Sessanta ha continua ad essere un punto di riferimento per il dibattito sull'arte contemporanea a livello internazionale³⁹.

Per quanto riguarda la dimensione pubblica dell'arte, nel corso del decennio questa subisce una parziale battuta d'arresto sebbene vi furono delle significative eccezioni. Il passaggio dagli anni Settanta agli anni Ottanta fu decisivo per l'allora assetto urbano e sociale del nostro Paese. Fu un passaggio di testimone che avvenne all'interno di una cornice contraddistinta da una forte incertezza nei confronti del futuro, a causa della crisi economica, della radicalizzazione della lotta armata e della disoccupazione giovanile. La nuova generazione ereditò dai decenni passati una serie di gravi problematiche, dal danno ecologico alla deindustrializzazione dei grandi centri urbani. La temporanea battuta d'arresto dell'arte pubblica fu il risultato generato da questo particolare momento storico dove si era perso l'interesse nei confronti dello spazio urbano, all'interno del quale non venivano più realizzate mostre e incontri come in precedenza. In aggiunta, il settore pubblico diminuì i fondi stanziati per questo tipo di operazioni artistiche; dall'altra parte il settore privato fu particolarmente attivo nella promozione di arte ambientale o nello spazio pubblico⁴⁰. Un caso emblematico in Piemonte è il *MACAM*, ossia il Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Maglione, un piccolo comune della provincia di Torino. Il museo in questione venne aperto nel 1985 su iniziativa di Maurizio Corgnati, con il preciso obiettivo di rivitalizzare attraverso l'arte il suo paese natale⁴¹.

Da queste due esempi di realtà museali regionali, situate per l'appunto a Rivoli e a Maglione, si evince chiaramente come uno dei punti di forza del sistema artistico-culturale

³⁸ DEL DRAGO E., *Il sistema dell'arte contemporanea: il caso Torino*, cit., pp. 176-177

³⁹ *ibidem*

⁴⁰ PIOSELLI A., *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., pp.98-101

⁴¹ DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, Prinp Editore, Torino, 2020, pp.32-40

piemontese sia la sua diffusione sul territorio, e di come le sue risorse non siano solamente concentrate e impiegate nell'area metropolitana della Città di Torino.

Gli anni Ottanta e Novanta a Torino furono anche caratterizzati da una profonda crisi del settore industriale, specificatamente del settore automobilistico. Come accennato precedentemente nel capitolo *1.1 Il contesto artistico contemporaneo torinese*, l'immagine della Città per larga parte del XX secolo, fino ai primi anni Novanta circa, ha coinciso con quella della città-fabbrica. L'industria investiva a trecentosessanta gradi l'esistenza del capoluogo piemontese, tanto da esserne uno dei principali motori propulsivi. Nell'autunno del 1980 Fiat aveva sistematizzato una serie di drastici licenziamenti che poi, a seguito della celebre *marcia dei quarantamila* e dell'accordo con il sindacato, diventarono ventitré mila operai in cassa integrazione (nonostante ciò pochissimi riuscirono a tornare stabilmente a lavoro)⁴². A tutto questo ne conseguì una crisi dei quartieri operai la cui identità era strettamente correlata alla fabbrica; dunque, ad una crisi sociale e lavorativa se ne aggiunse una urbana. L'origine di questi quartieri operai a Torino affonda le sue radici nella seconda metà dell'Ottocento, ma è poi nel corso degli anni Trenta del Novecento che iniziarono ad essere costruite nei quartieri periferici le case del Balilla, per accogliere in città le famiglie operaie. Nel secondo dopoguerra ci fu poi una nuova massiccia emigrazione di operai dal Sud Italia, che comportò un nuovo assetto di questi quartieri⁴³.

A seguito di questa crisi, nel corso degli anni Novanta vennero adottati per la Città, soprattutto anche grazie a iniziative e programmi culturali, una serie di piani e interventi mirati alla riqualificazione di queste zone urbane.

1.1.5 Gli anni Novanta-Duemila: verso una dimensione pubblica dell'arte

In un ambiente urbano complesso, le difficoltà e il disagio individuale possono manifestarsi in modo accentuato. Questo disagio, spesso aggravato dalla mancanza di opportunità economiche, può generare un atteggiamento sfavorevole dei cittadini nei confronti

⁴² CGIL, *Dalla vertenza Fiat allo scontro su scala mobile (1980-1985)*, <https://www.cgil.it/la-cgil/la-nostra-storia/2021/07/28/news/dalla-vertenza-fiat-allo-scontro-sulla-scala-mobile-1980-1985-1371935/>, 28 luglio 2021 [ultimo accesso: 17/10/2023]

⁴³ MUSEOTORINO, *Edifici del regime fascista per il controllo del territorio: gruppi rionali e case del balilla*, <https://museotorino.it/view/s/807102586ea743fca5b1d9857c60fee6> [ultimo accesso: 17/10/2023]

dell'ambiente che li circonda. Ne consegue un pericoloso circolo vizioso: i cittadini che si sentono emarginati tendono a provare avversione verso il proprio contesto di vita, ritenendolo, almeno in parte, responsabile delle loro difficoltà. Questo atteggiamento di rifiuto del quartiere può, in situazioni estreme, sfociare in comportamenti vandalici. Di conseguenza, il quartiere subisce ulteriori degradi, rendendo ancora più arduo spezzare il ciclo di emarginazione. Per questi motivi la pubblica amministrazione, ad inizio decennio, cominciò a adottare programmi mirati per la riqualificazione urbana di queste aree. L'obiettivo primario fu quello di trasformare i quartieri in contesti favorevoli alla ripresa economica e al reinserimento sociale dei residenti, consentendo loro di essere i protagonisti di questa rigenerazione.

Tra il 1993 e il 1994 vennero avviati i cosiddetti *Contratti di Quartiere*, ossia programmi sperimentali di recupero urbano, finanziati dalla Regione, con un'attenzione particolare nei confronti del tessuto sociale e ambientale⁴⁴. Questi Contratti di Quartiere facevano parte del progetto più ampio dei *Programmi di Recupero Urbano* (PRU), che fondono l'approccio urbanistico-edilizio a quello sociale e ambientale⁴⁵. Questi Programmi furono altresì possibili anche grazie alla partnership tra pubblico e privato⁴⁶. I *Piani di accompagnamento sociale* (PAS) sono invece una specificità puramente torinese. L'obiettivo primario dei PAS era quella di attuare una riqualificazione parallelamente fisica e sociale dei quartieri oggetti di intervento, con la previsione di una partecipazione attiva della comunità locale di riferimento. Questi ambiziosi obiettivi di riqualificazione urbana e sociale, a loro volta, si rifacevano agli obiettivi preposti dai programmi *Urban*, ossia progetti di riqualificazione urbana promossi dall'Unione Europea⁴⁷.

L'arte accompagna di pari passo questa evoluzione urbana, svolgendo un ruolo da co-protagonista. Gli artisti che in questi anni operano nell'ambito dell'arte pubblica pongono al

⁴⁴ REGIONE PIEMONTE, *Programmi di Recupero Urbano - PRU*, <http://www.sistemapiemonte.it/cms/pa/territorio-edilizia-e-opere-pubbliche/servizi/833-riqualificazione-urbana/3206-contratti-di-quartiere> [ultimo accesso: 19/10/2023]

⁴⁵ COMUNE DI TORINO, *Programmi di recupero urbano*, <http://www.comune.torino.it/rigenerazioneurbana/recuperourbano/programmi.htm> [ultimo accesso: 19/10/2023]

⁴⁶ BRAGAGLIA F.C., *L'eredità dei Programmi Complessi e le nuove pratiche urbane di rigenerazione: Torino e Roma, due casi a confronto*, in *Atti e rassegna tecnica*, Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, anno 149 – LXX, N.1-2-3, dicembre 2016

⁴⁷ GUERCIO S. (a cura di), *Periferie partecipate: cinque casi di riqualificazione urbana a Torino (Italia)*, in *Ciudades* n.8, Barcellona, 2004, p.48

centro della loro riflessione e della loro pratica artistica l'inclusione e il coinvolgimento del pubblico nel processo creativo, in uno spazio fortemente simbolico e connotato da molteplici identità⁴⁸.

La caduta del Muro di Berlino nel 1989 apre emblematicamente il nuovo decennio segnando l'inizio di una nuova era, caratterizzata da nuove sfide politiche e sociali. Venendo meno l'assetto bilaterale che aveva governato il mondo dal secondo dopoguerra, ci furono una serie di mutamenti negli equilibri geopolitici internazionali e, di conseguenza, il panorama mondiale divenne sempre più incerto. Esso fu caratterizzato da numerosi conflitti, specialmente locali, basati su differenze di stampo culturale a causa dell'incremento del flusso migratorio. La questione dell'immigrazione divenne per il nostro Paese un problema cruciale e tema di campagna elettorale da parte di alcuni partiti politici più conservatori, i quali osteggiavano la figura del migrante come pericolosa per quanto concerne il tema dell'identità nazionale⁴⁹. In aggiunta, nel 1992 scoppiò il *caso Tangentopoli* che fece emergere agli occhi dell'opinione pubblica come molto spesso la gestione del territorio urbano fosse semplice oggetto di baratto nel mondo politico ed economico. Gli anni Novanta, fin dal loro inizio, si presentarono dunque come profondamente segnati da una crisi sociale e urbana, il cui filo conduttore era l'elemento identitario multiculturale sociale e territoriale che, nel corso del decennio, si imporrà come imprescindibile per la sopravvivenza della città contemporanea⁵⁰.

Nel panorama artistico internazionale, molti artisti colsero questo aspetto e iniziarono pertanto a rintracciare le alterità nascoste negli interstizi dello spazio urbano, in luoghi della città stessa considerati più marginali, sottolineando con forza la nuova identità della metropoli contemporanea. In quegli anni nacquero anche, direttamente dalle facoltà di Architettura, collettivi che ripensarono l'assetto della nuova metropoli contemporanea non cancellando però i segni del passato. A Torino, ad esempio, nel 1996 il collettivo *Città Svelata* intervenne per salvare e riqualificare lo spazio delle *O.G.R.* (Officine Grandi Riparazioni) poiché destinato alla demolizione, essendo in disuso da tempo e ormai degradato. Nel 2019, con

⁴⁸ DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., pp.73-74

⁴⁹ In Italia nel 1991 si registrò un notevole aumento del tasso di immigrazione a causa dell'inizio della guerra nell'ex Jugoslavia

⁵⁰ PIOSELLI A., *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., pp.116-117

l'inaugurazione delle OGR TECH, il progetto di riqualificazione è giunto a compimento, rendendo lo spazio adattabile ai molteplici eventi ospitati all'interno dell'edificio⁵¹.

Con il 1989 si assiste dunque all'apertura dell'arte ad un contesto globale, un'arte che getta le basi per una reinterpretazione della storia dell'arte, facendovi confluire nuove narrazioni fino a quel momento escluse della storia dominante e oppressiva della tradizione occidentale. A questo, ne conseguono anche una reinterpretazione del ruolo dell'artista nella pratica contemporanea, del ruolo delle istituzioni legate all'arte e, conseguentemente, del ruolo delle figure professionali del settore quali ad esempio il curatore, lo storico e il critico. Questo porta ad un allargamento di vedute del contesto sociale e, soprattutto, di quello storico-artistico. Nasce così un nuovo modo di guardare che tiene conto di una prospettiva globale, ma allo stesso tempo è in grado di considerare le unicità di ogni cultura e sottocultura. La sfida per questa nuova generazione di artisti risiedeva nel testare le capacità di resistenza dell'arte all'interno del campo sociale globale⁵².

Nel 1991 l'educatrice e scrittrice americana Suzanne Lacy conia il termine *New Genre Public Art* (NGPA). Il presente termine si potrebbe tradurre con la locuzione italiana di *arte pubblica per il sociale*. La *New Genre Public Art* è un'arte pubblica con un risvolto attivista, dal momento che affronta questioni sociali e politiche, viene realizzata al di fuori di spazi istituzionali e prevede un rapporto di collaborazione sinergico e diretto tra artista e pubblico. Questa forma di arte pubblica si concentra principalmente su spazi urbani caratterizzati da una forte emarginazione sia dal punto di vista sociale che geografico⁵³.

Un esempio di arte pubblica per il sociale è il lavoro realizzato nel 1999 a Torino da Adriana Torregrossa. Esso offre una riflessione profonda sul delicato e complesso tema dell'identità multiculturale della città contemporanea. Il titolo del lavoro è *Art.2*, un diretto richiamo all'art.2 della Costituzione italiana, il quale sancisce che⁵⁴

⁵¹ OGR, *Città svelata e le OGR*, <https://ogrtorino.it/events/citta-svelata-e-le-ogr> [ultimo accesso: 22/10/2023]

⁵² BOURRIAUD N., *Estetica Relazionale*, Postmedia, Milano, p.37

⁵³ TATE, *New Genre Public Art*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/new-genre-public-art> [ultimo accesso: 23/10/2023]. Per approfondire il discorso, rifarsi al testo di Suzanne Lacy, *Mapping the terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, 1994

⁵⁴ DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., p.82

La Repubblica riconosce e garantisce i diritti inviolabili dell'uomo, sia come singolo, sia nelle formazioni sociali ove si svolge la sua personalità, e richiede l'adempimento dei doveri inderogabili di solidarietà politica, economica e sociale⁵⁵.

La volontà dell'artista di intitolare la sua opera come il secondo articolo della Costituzione Italiana evidenzia significativamente come l'obiettivo del progetto fosse quello di rappresentare e denunciare le forti diversità culturali all'interno dell'ambiente urbano e della quotidianità del quartiere cittadino di Porta Palazzo, luogo emblematico per la città di Torino, dove nuove e antiche migrazioni e generazioni si incontrano e si fondono con la popolazione locale. L'artista gestì in prima persona ogni fase di consultazione con le istituzioni cittadine, la comunità musulmana e coloro che vivevano o lavoravano nel quartiere. Così, davanti al mercato coperto nel quartiere di Porta Palazzo, la sera del 17 gennaio 1999, la piazza divenne una grande moschea a cielo aperto per la fine del Ramadan, con la voce registrata dell'Imam di Bologna che risuonava in tutto lo spazio urbano limitrofo attraverso una serie di autoparlanti. Torino fu l'unico capoluogo italiano ad aver accordato un simile progetto⁵⁶.

Questo tipo di azioni artistiche generano una concatenazione di reazioni immediate da parte dei media, della politica e anche da una fetta della comunità stessa. Tanto più viene dato risalto al dibattito concernente l'operazione artistica in sé, meno emerge l'autorialità dell'artista stesso, che diviene un soggetto secondario. È proprio a questo punto che l'opera d'arte può dichiarare il successo della sua esecuzione poiché è l'intera collettività, che in questo caso ha preso parte alla preghiera come atto pubblico, che si appropria dell'autorialità dell'operazione artistica. L'artista attraverso *Art.2* marca come l'elemento multiculturale non tolga qualcosa alla città, ma bensì la arricchisca⁵⁷.

Okwui Enwezor, nel suo saggio *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition* (2003), attraverso il suo concetto di *Costellazione Postcoloniale* ci spinge ad interrogarci sulla nostra contemporaneità per evitare di cadere in rigide categorizzazioni per mezzo di espressioni omologanti come, ad esempio, il termine *globalizzazione*. Questo concetto della costellazione evidenzia anche come la nostra

⁵⁵ SENATO, *La Costituzione – Articolo 2*, <https://www.senato.it/istituzione/la-costituzione/principi-fondamentali/articolo-2> [ultimo accesso: 23/10/2023]

⁵⁶ A.TITOLO, *Art.2 Adriana Torregrossa – Torino*, <https://www.atitolo.it/project/art-2-adriana-torregrossa/> [ultimo accesso: 24/10/2023]

⁵⁷ PIOSELLI A., *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., pp.144-145

condizione e la pratica artistica contemporanea siano forme in continua evoluzione, che vivono dunque in una condizione di transizione permanente. Enwezor parla di *Costellazione Postcoloniale* per evidenziare come la collettività oggi sia un insieme complesso di elementi e, per questo esatto motivo, guardare ad essa con una visione globale di insieme sarebbe impossibile. In aggiunta, il rischio sarebbe quello di appiattire queste diversità. L'immagine della costellazione ci permette pertanto di tenere ben presenti le unicità delle diverse situazioni ed esperienze a livello globale. Adriana Torregrossa in *Art.2*, in un contesto cittadino e locale, non solo tiene conto dell'unicità del luogo, ma riesce a far emergere chiaramente questo concetto di *Costellazione Postcoloniale* in un ambiente urbano fortemente diversificato dal punto di vista culturale.

Sempre nel 1999 viene lanciato a Torino il progetto *MurArte*, inizialmente promosso dal Servizio Politiche Giovanili e successivamente integrato nelle attività del Servizio Arti Visive, Cinema, Teatro. Attualmente il progetto fa parte dell'Ufficio Torino Creativa, che opera all'interno del Dipartimento Servizi Educativi. I due principali obiettivi alla base del progetto *MurArte* furono riconoscere e valorizzare realtà artistiche giovanili, spesso trascurate ma ricche di potenzialità espressive e, al contempo, di avviare iniziative economicamente sostenibili per contrastare il degrado di alcune parti della città. Uno dei punti fondamentali che rese possibile la realizzazione del progetto fu la lungimiranza dell'amministrazione pubblica che, collaborando con diverse associazioni come *Il Cerchio e le Gocce*, *Monkeys Evolution* e *Style Orange*, invece di soffocare questa forma di arte adottando una serie programmi repressivi, fece in modo che questa potesse esprimere a pieno la sua creatività in piena legalità. Nel corso degli anni, il progetto ha concorso a incrementare esponenzialmente il patrimonio di arte urbana su territorio torinese, impattando positivamente nella riqualificazione di aree degradate, nell'avvicinare i giovani alle istituzioni, grazie al suo carattere inclusivo, e nel promuovere la legalizzazione di espressioni artistiche come la street art, il muralismo, l'urban art e il graffiti-writing, spesso considerate come illegali nell'immaginario collettivo⁵⁸. Da un'intervista fatta da Paola Russo ad Alessandro Iemulo, di Torino Creativa, sul progetto *MurArte* in *"Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica"* (2020), viene raccontato come i cittadini abbiano accolto positivamente il progetto,

⁵⁸ COMUNE DI TORINO, *Murarte*, <http://www.comune.torino.it/murarte/cose.htm> [ultimo accesso: 26/10/2023]

tanto che gli uffici preposti ricevono spesso richieste di informazioni da parte di soggetti privati su come poter prendere parte all'iniziativa.

Lo spazio fisico è qui dunque un elemento fondamentale e imprescindibile dell'atto artistico, considerando che esso è in grado di influenzare le percezioni e le opinioni di chi lo attraversa. Dal 1998 durante il periodo invernale, da ottobre a gennaio, per le strade di Torino si possono ammirare le famose *Luci d'Artista*, nate dall'iniziativa dello scrittore e politico Fiorenzo Alfieri. L'evento fu accolto positivamente fin da subito, tanto da divenire annualmente proposto anche in altre città italiane (Salerno e Pescara). Le *Luci d'Artista* nascono originariamente come innovative installazioni luminose per celebrare il periodo natalizio, ma hanno fin da subito perseguito un obiettivo ben più ambizioso: creare una collezione pubblica di opere di arte contemporanea in grado di parlare a tutti e capace di far riscoprire la città⁵⁹. La quotidianità è da noi vissuta come una continua e folle corsa, che spesso non ci fa godere di quello che realmente abbiamo intorno a noi, e al tempo stesso, ci porta ad avere una sola idea o prospettiva della città. Le *Luci d'Artista* ci spingono a rallentare questa nostra corsa, ci invitano a fermarci per qualche istante, ci esortano a adottare un tipo di sguardo diverso sull'ambiente urbano e a riflettere su questo stesso. Quest'anno, in occasione del XXV anniversario della rassegna, sono stati organizzati tour della città con bus panoramico e guida turistica⁶⁰.

Attraverso questi tre progetti d'arte pubblica emerge chiaramente il tema di come l'arte abbia la capacità intrinseca di creare nuovi spazi, per lo più intangibili e relazionali. Hilde Hein in "*What is Public Art? Time, Place and Meanings*" (1996) sostiene che «space and time continue to play a definitive part, but they no longer refer simply to "where" and "when" but have become symbolic and relational indicators»⁶¹. Spazio e tempo hanno dunque all'interno di questo discorso un'accezione non convenzionale, nel senso che divengo per l'appunto degli indicatori simbolici e relazionali in grado di creare, con il supporto di opere artistiche, una rete di interconnessione tra spazio-tempo-arte-individuo.

Questo accade anche perché

⁵⁹ COMUNE DI TORINO, *Luci d'Artista*, <https://lucidartista.comune.torino.it/> [ultimo accesso: 26/10/2023]

⁶⁰ *ibidem*

⁶¹ HEIN H., *What is public art? Time, place and meanings*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.54, No.1, 1996, pp.1-7, qui p.2

[...] the site itself is here conceived as a social entity, a “community,” and not simply in terms of environmental or architectural design. But more importantly, the emphasis on the social stems from the belief that the meaning or value of the art work does not reside in the object itself but is accrued over time through the interaction between the artist and the community⁶².

Quando l’accento è posto sul processo interazionale che si viene a creare, come nei tre casi presentati, è lì che risiede il vero valore dell’opera d’arte pubblica.

È poi nel biennio 1999-2000 che nel panorama artistico torinese si identificano, con maggiore chiarezza, gli obiettivi culturali e artistici da perseguire. A seconda delle differenti iniziative, l’offerta culturale della città si muove su tre punti cardine:

1. maggiore apertura a livello internazionale
2. incremento nella produzione artistica
3. potenziamento delle attività di formazione

Le iniziative artistiche non si limitano a essere semplici eventi fini a loro stessi, ma sono parte di un preciso programma di creazione di un patrimonio artistico contemporaneo per la città⁶³.

Torino nel 2000 è stata la prima città italiana a adottare un *Piano Strategico*, coinvolgendo centoventi soci tra soggetti pubblici e privati, con lo scrupoloso intento di definire una visione condivisibile e perseguibile sul futuro della Città nel panorama nazionale e internazionale. Il *Piano Strategico* è un progetto in continua evoluzione, poiché le informazioni che vengono raccolte direttamente dal territorio cambiano continuamente, facendo dunque emergere nuovi problemi e nuove esigenze da parte dei cittadini, i quali sono i principali e maggiori destinatari, oltre che beneficiari, del *Piano*. Il *Piano* si rivolge anche all’amministrazione pubblica e alle istituzioni, alla comunità internazionale, agli operatori e investitori stranieri e, infine, al pubblico non torinese. Ad oggi si contano per la città tre elaborazioni del suddetto Piano, la prima nel 2000, la seconda nel 2006 e la terza nel 2015.

⁶² MIWON K., *One Place after Another: Site-Specific Art and Local Identity*, MIT Press Ltd, Cambridge (Massachusetts), 2002, pp.56-100, qui p.95

⁶³ COMISSO F., *Eventi, rassegne espositive e progetti d’arte nello spazio pubblico*, cit., p.10

Le sei principali linee del *Piano Strategico* (2000) prevedevano di:

1. integrare l'area metropolitana nel sistema internazionale
2. costruire il governo metropolitano
3. sviluppare formazione e ricerca come risorse strategiche
4. promuovere imprenditorialità e occupazione
5. *promuovere Torino come città di cultura, turismo, commercio e sport*
6. migliorare la qualità della vita⁶⁴

La linea strategica n.5, *promuovere Torino come città di cultura, turismo, commercio e sport* è ulteriormente suddivisa in sette obiettivi:

1. *valorizzare e sviluppare il patrimonio culturale*
2. coordinare le attività culturali e programmare eventi di carattere internazionale
3. sviluppare l'industria turistica
4. posizionare la destinazione Torino/Piemonte nel mercato turistico nazionale e internazionale
5. sostenere la crescita e l'innovazione della rete commerciale
6. promuovere lo sport
7. utilizzare le Olimpiadi Invernali come motore di sviluppo e promozione internazionale⁶⁵.

Il sotto-obiettivo ambizioso che collega tutti e sette questi punti è quello di arrivare a collocare Torino come Capitale Europea della cultura⁶⁶, perseguendo un'azione culturale chiara e costante, soprattutto nel perseguimento dell'obiettivo n.1. Continuare a raggiungerlo e ottimizzarlo, equivale a posizionare stabilmente la Città nel panorama internazionale e a generare una reazione a catena con le altre cinque linee strategiche del Piano, accomunate da una particolare attenzione verso l'aspetto economico. Pertanto, lo sviluppo economico è strettamente legato a un'azione culturale ben mirata, in grado non solo di creare un patrimonio d'arte per la collettività ed esserne al tempo stesso un collante, ma anche di generare un indotto economico non indifferente.

⁶⁴ TORINO INTERNAZIONALE (a cura di), op.cit., p.23

⁶⁵ *Ivi*, p.37

⁶⁶ *Ivi*, p.94

Ad esempio, *ManifesTO* è una rassegna d'arte contemporanea nata nel corso del 2001, grazie all'iniziativa di quindici gallerie d'arte cittadine associate, facenti parte della *Turin Art Galleries* (TAG). La TAG, nata ufficialmente nel 2000, è un'associazione composta unicamente da gallerie d'arte contemporanea⁶⁷ della città di Torino e delle sue province, il cui obiettivo principale è la promozione e diffusione dell'arte contemporanea, vista come elemento di sviluppo del tessuto urbano e sociale locali.⁶⁸ *ManifesTO* consisteva nell'affiggere in maniera temporanea nello spazio pubblico cittadino dei manifesti realizzati da artisti, anche internazionali, in grande formato. La rassegna, realizzata fino al 2006, riscosse molto successo e si mostrò esser anche un ottimo esempio di collaborazione e coordinazione delle risorse pubbliche e private. A partire dalla sua seconda edizione, venne costituito con la GAM un comitato scientifico per la selezione degli artisti partecipanti, vennero comprese delle gallerie d'arte moderna, ma soprattutto venne esplicitamente richiesto agli artisti di cedere ogni diritto sull'opera⁶⁹. Questa scelta di svincolare la presenza autoriale dell'artista dall'opera stessa può essere interpretata come una volontà di calare all'interno della quotidianità di un contesto urbano l'opera d'arte e permetterle di comunicare con i cittadini con maggiore semplicità e immediatezza.

In occasione dei lavori della *Spina2*⁷⁰, di interrimento e copertura del passante ferroviario, che ridisegnarono completamente l'ambiente urbano torinese, venne ideata l'iniziativa artistica intitolata *11 Artisti per il Passante Ferroviario*. La prima embrionale idea del progetto risale al 1995, ma la prima fase fu concretamente attuata solo cinque anni più tardi. Tra gli artisti coinvolti nel progetto ritornarono alcuni dei protagonisti dell'Arte Povera, come Mario Merz e Giuseppe Penone, che realizzarono le prime due opere della serie, parliamo rispettivamente di *Igloo Fontana* e *Giardino Percorso*. La peculiarità del progetto fu la sua

⁶⁷ A Pick Gallery, Crag – Chiono Reisova Art Gallery, Febo e Dafne, Gagliardi e Domke, Galleria Franco Noero, Galleria Umberto Benappi, Giorgio Persano, In Arco, Luce Gallery, Metroquadro, Norma Mangione, Peola Simondi, Photo & Contemporary, Riccardo Costantini, Tucci Russo, Weber&Weber, davidepaludetto | Artecontemporanea

⁶⁸ TORINO ART GALLERIES, <http://www.torinoartgalleries.it/> [ultimo accesso: 28/10/2023]

⁶⁹ BERTOLINO G., *Le gallerie e gli artisti*, in *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale*, Annibaldi C. a.titolo (Bertolino G., Comisso F., Parola L.), Lumley R., Perniola M., Sacco P., Litograf, Rosta, 2004, pp.43-65, qui pp. 56-57

⁷⁰ Progetto di rigenerazione urbana per migliorare la viabilità cittadina situato su corso Inghilterra, tra corso Vittorio Emanuele II e Piazza Statuto, dove sorge la stazione ferroviaria di Porta Susa

natura, definibile come *in progress* e che dunque permise di seguirne passo dopo passo ogni fase, coinvolgendo istituzioni scolastiche oltre che singoli cittadini e associazioni pubbliche⁷¹.

Nel corso del 2001 era stato programmato e avviato un ampio piano di riqualificazione urbana per il quartiere di Mirafiori Nord attraverso la Società *Nuovi Committenti*. Questa nasce in Francia nel 1991 con il preciso obiettivo di rispondere a particolari esigenze di natura culturale generate dal nostro contesto contemporaneo e i suoi modelli relazionali, rendendo il panorama artistico svincolato da qualsiasi tipo di gerarchia nella realizzazione dell'opera d'arte su suolo urbano. Il contesto urbano si trasforma così in un grande laboratorio dove i cittadini collaborano alla stregua degli artisti, svolgendo un ruolo attivo nelle decisioni inerenti al progetto artistico portato avanti. L'opera d'arte diviene quasi un manifesto del tessuto urbano e sociale, un manifesto vivo della vita che in essi prende forma e delle nuove relazioni che si vengono a creare. In Italia, *Nuovi Committenti* è stato promosso dalla Fondazione Adriano Olivetti di Roma⁷².

Dal 2001, il referente italiano di *Nuovi Committenti* è l'associazione culturale no-profit *a.titolo*, fondata da un collettivo di curatrici, storiche e critiche d'arte nato nel 1997 di cui fanno parte: Giorgia Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola e Luisa Perlo. L'organizzazione indaga, attraverso progetti nello spazio urbano e sociale, la relazione che intercorre tra arte, società e spazio pubblico attraverso una serie di mostre, interventi context-specific, video e documentari, workshop, conferenze e programmi sperimentali di formazione in cui viene dato largo spazio a giovani artisti⁷³. Un esempio è *situat.to*, un laboratorio di osservazione urbana della Città di Torino a cui, nel 2010, presero parte trenta giovani provenienti da diversi campi delle discipline umanistiche. Il progetto prevedeva una prima fase teorica di formazione, attraverso una serie di incontri e workshop con esperti del settore e artisti, per poi passare solo in un secondo momento alla fase pratica, in cui si indagava in prima persona l'area metropolitana. Questa fase non era una semplice ricognizione dei luoghi e di come essi si fossero trasformati nel corso del tempo, ma si puntava a comprendere quale

⁷¹ COMISSO F., *Eventi, rassegne espositive e progetti d'arte nello spazio pubblico*, cit., p.20

⁷² LES NOUVEAUX COMMANDITAIRES, *Nuovi Committenti*, <http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/relative/28/> [ultimo accesso: 28/10/2023]

⁷³ A.TITOLO, <https://www.atitolo.it/about/> [ultimo accesso: 24/10/2023]

percezione ne avessero i cittadini, e l'uso che effettivamente ne veniva fatto di quello spazio, per coinvolgerli attivamente in progetti di riqualificazione urbana⁷⁴.

Un ulteriore progetto a cura di *a.titolo* in collaborazione con Rebecca de Marchi, realizzato tra il 2004 e il 2007, è il *Laboratorio Artistico Permanente* (LAP), una ramificazione del programma di arte pubblica nomadico *Eco e Narciso*, nato nel 2003 e curato sempre da Rebecca de Marchi, il quale rifletteva sul concetto di identità del tessuto urbano e anche in quali condizioni potesse avvenire un reale e profondo dialogo tra quest'ultimo e l'arte. Il LAP, sulla scia di *Eco e Narciso*, mirava a innescare azioni comunitarie partecipate di intervento urbano, in relazione agli obiettivi di sviluppo preposti dalle amministrazioni locali⁷⁵.

È in occasione di questo intervento per il quartiere di Mirafiori Nord che *Nuovi Committenti* vide in Italia la sua prima tangibile attuazione, in un quartiere complesso e segnato da una profonda crisi identitaria legata al declino della Fiat. Il piano di intervento prevedeva principalmente tre punti chiave:

- il recupero della settecentesca Cappella Anselmetti, a d'opera dell'artista Massimo Bartolini, per farne un *Laboratorio-Archivio di Storia e Storie del quartiere*. I committenti, in questo caso, sono un gruppo di insegnanti delle scuole del quartiere
- la creazione di un *Luogo d'incontro* all'interno di un parco su corso Tazzoli. Il progetto, affidato a Lucy Orta, è stato commissionato da un gruppo di studenti del liceo scientifico Ettore Majorana e del liceo artistico Cottini
- nel quartiere periferico di Borgo Vecchio Campidoglio nasce nel 2001, su progetto autonomo e per iniziativa del critico d'arte Edoardo di Mauro il M.A.U., Museo d'Arte Urbana. Il progetto fin dal primo momento ha coinvolto abitanti, artigiani e commercianti del borgo, accogliendo artisti nazionali e internazionali per la realizzazione delle opere⁷⁶.

⁷⁴ *ibidem*

⁷⁵ GUIDA C. (a cura di), *ARTinRETI. Pratiche e trasformazione urbana in Piemonte*, cittadellarte – fondazione Pistoletto, 2012, pp. 14-15

⁷⁶ COMISSO F., *Eventi, rassegne espositive e progetti d'arte nello spazio pubblico*, cit., pp.20-21

Nel corso del primo decennio degli anni Duemila, grazie a *Nuovi Committenti*, si vide una crescita esponenziale delle opere d'arte pubblica in città legate a piani di intervento e risanamento urbano.

Frutto di questo lungo percorso di progettazione, valorizzazione e promozione dell'arte pubblica per la Città di Torino, è stata la costituzione nel 2008 di una *Commissione Consultiva Tecnico/Artistica Per L'Arte Pubblica* su proposta degli Assessori Alfieri, Altamura, Borgogno, Curti, Levi, Viano, Sestero e Tricarico⁷⁷ (documento consultabile in *Apparato iconografico* alla sezione *Documenti*). La *Commissione* è composta da un gruppo di esperti in ambito artistico-culturale, i quali in base alle loro competenze tecniche, artistiche e amministrative sono ulteriormente suddivisi in gruppi di lavoro. I compiti preposti fin dal principio dalla *Commissione* sono stati:

1. elaborazione di una proposta per un “piano di sviluppo e localizzazione pluriennale delle opere d'arte pubblica nel territorio cittadino”
2. esame ed espressione di parere tecnico e/o artistico non vincolante sulle proposte di realizzazione e accettazione di opere d'arte concernente: l'inserimento ambientale, la fattibilità tecnico/gestionale, la congruità economica e la qualità artistica (quest'ultimo parere sarà espresso esclusivamente dalla componente artistica della Commissione). La Commissione potrà indicare le procedure ritenute più idonee per l'individuazione dell'artista e dell'opera – anche in base alle indicazioni della mozione n.17 del 26 febbraio 2007 per il coinvolgimento dei giovani artisti emergenti
3. cooperazione con il P.A.PU.M. (Progetto Arte Pubblica e Monumenti) della Divisione Servizi Culturali per la schedatura, il monitoraggio e la promozione del patrimonio d'arte contemporanea negli spazi pubblici
4. individuazione di forme e strumenti, da proporre all'Amministrazione Comunale, per la realizzazione e la tutela delle nuove opere in partnership con enti e organismi privati
5. elaborazione di proposte atte alla valorizzazione e fruizione del patrimonio

⁷⁷ CITTA' DI TORINO, Deliberazione della Giunta Comunale, *Istituzione di una Commissione Consultiva Tecnico/Artistica Per L'Arte Pubblica*, http://www.comune.torino.it/giunta_comune/intracom/htdocs/2008/2008_00314.html, 29 gennaio 2008 [ultimo accesso: 05/11/2023]

6. elaborazione di un apposito vademecum contenente gli elementi, le modalità, i tempi e le procedure per la presentazione e la valutazione delle proposte⁷⁸.

Nell'ottobre del 2016 la *Commissione Consultiva* è stata riorganizzata al fine di orientare in maniera sempre più strutturata l'impatto degli interventi artistici sul territorio torinese, cosicché potessero coerentemente accompagnare la crescita della Città. Per questo motivo si decise di strutturare la *Commissione* in un'unica sezione artistica con competenze esclusivamente legate al mondo dell'arte e della cultura. Venendo meno la sezione tecnica, il nome dell'organizzazione venne cambiato in *Commissione di Arte Pubblica* (CAP). A differenza della prima delibera del 2008, in quella preposta dalla Giunta Comunale del 2016 (documento consultabile in *Apparato iconografico* alla sezione *Documenti*), viene sottolineato come il tema della salvaguardia dell'ambiente sia un elemento imprescindibile nella valutazione e nell'approvazione del progetto artistico, e di come i Presidenti delle Circoscrizioni, in quanto membri della *Commissione*, svolgano un ruolo essenziale per il loro territorio di riferimento, elaborando strategie di informazione e coinvolgimento cittadino per la circoscrizione che viene coinvolta in progetti di riqualificazione artistica⁷⁹. Il ruolo rivestito dal Presidente di Circoscrizione si rivela essenziale nell'identificare gli spazi pubblici più idonei e significativi che consentono di coinvolgere una vasta gamma di persone nei progetti di riqualificazione territoriale, tenendo sempre ben presente che la collettività ha una puntuale idea di quel dato spazio e, di conseguenza, anche di come viverlo⁸⁰. Alla soggettività di come viene percepito e vissuto il territorio concorre anche l'elemento artistico, il quale inevitabilmente altera la lettura dell'ambiente preposto.

⁷⁸ *ibidem*

⁷⁹ CITTA' DI TORINO, Deliberazione della Giunta Comunale, *Riorganizzazione della Commissione Consultiva per L'Arte Pubblica*, http://www.comune.torino.it/giunta_comune/intracom/htdocs/2016/2016_04609.pdf, 18 ottobre 2016 [ultimo accesso: 05/11/2023]

⁸⁰ MAZZUCOTELLI SALICE A., *Spazi residuali: prove di significazione nella città di Torino*, in *La città con-divisa. Lo spazio pubblico a Torino*, Mela A. (a cura di), FrancoAngeli, Milano, 2014, p.133

1.2 Dai tesori antichi alle espressioni contemporanee: il ricco mosaico dei musei torinesi

Torino, tra le città italiane, si distingue come una delle più ricche e affascinanti dal punto di vista artistico e culturale. Il capoluogo piemontese accoglie infatti una cospicua varietà di musei, molti dei quali vantano e godono di un prestigio riconosciuto a livello nazionale e internazionale. La città stessa riflette la sua profonda radice culturale attraverso una estesa rete museale che abbraccia un ampio spettro temporale della storia dell'arte, spaziando dai musei d'arte antica a quelli dedicati all'arte contemporanea, per poi estendersi fino a un vasto patrimonio di arte urbana. In città sono presenti anche realtà museali di stampo più scientifico e storico, altre ancora sono invece dedicate allo sport e all'industria. In altri termini, il panorama artistico torinese si presenta dunque estremamente florido e variegato. La presenza di queste numerose istituzioni culturali su tutto il suo territorio cittadino è un ulteriore riprova di quanto «[...] l'arte sia una componente identitaria della nostra città, al punto da costituire una parte fondamentale della vita culturale»⁸¹.

A Torino, e nei relativi centri di provincia, si possono pertanto trovare musei in cui si può ammirare e godere di uno stretto e sinergico connubio tra arte (prevalentemente antica e moderna), storia e architettura, tra questi:

- I *Musei Reali di Torino*, un unico e imponente progetto museale che ingloba diverse istituzioni culturali e artistiche quali il *Palazzo Reale*, i *Giardini Reali*, la *Biblioteca e l'Armeria Reale*, la *Galleria Sabauda*, il *Museo Archeologico*, le *Sale Chiabrese* e la *Cappella della Sindone*. L'itinerario di visita si estende complessivamente per circa 3km, offrendo ai visitatori l'opportunità di ripercorrere e rivivere le vicende che hanno segnato la storia della città, e del nostro Paese, dal primo insediamento romano fino all'Unità d'Italia⁸²
- Il *Museo della Sindone*
- Il *Museo Diocesano di Torino*
- Il *Museo Egizio*, ospitato in pieno centro cittadino all'interno di un palazzo in stile barocco. Il Museo Egizio di Torino è il più antico del mondo, fondato nel 1824 e secondo solo a quello de Il Cairo. La stupefacente raccolta che ospita il museo offre al pubblico

⁸¹ ANNIBALDI C., *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale*, cit., qui p.I

⁸² TURISMO TORINO E PROVINCIA SINCE 1997, *Musei Reali Torino*, <https://www.turismotorino.org/it/esperienze/cultura/residenze-reali-sabaude-piemonte/musei-reali-torino> [ultimo accesso: 08/01/2024]

un viaggio immersivo alla scoperta di una delle più importanti civiltà del mondo antico. Il Museo Egizio si impegna quotidianamente per porre al centro della propria attività, e per promuovere, il confronto, l'approfondimento scientifico e la diffusione del patrimonio culturale. Elemento fondamentale di questa missione è la stretta collaborazione che intercorre tra il museo stesso e altri musei e istituzioni culturali sparsi in tutto il mondo⁸³

- Il *Museo Nazionale del Cinema*, il quale gode di un'ubicazione unica nel suo genere: la Mole Antonelliana, simbolo per antonomasia della Città di Torino. La collezione ripercorre la storia del cinema dalle origini ai giorni nostri: si parte dal *teatro d'ombre* e dalle prime *lanterne magiche*, fino ad arrivare ai più spettacolari effetti speciali e alla realtà virtuale⁸⁴. Dal 1992, come Fondazione, il Museo del Cinema ha lo scopo di promuovere attività di studio, ricerca e documentazione in materia di cinema, fotografia e immagine⁸⁵
- La *Basilica di Superga*, uno dei capolavori architettonici cittadini in stile barocco firmati da Filippo Juvarra, sovrasta la città; difatti «[...] Celebre è lo splendido belvedere affacciato sulla città e sull'arco alpino, panorama che Rousseau definì “il più bello spettacolo che possa colpire l'occhio umano”»⁸⁶. All'interno della Basilica, nei suoi sotterranei, sono ubicate le tombe della famiglia reale dei Savoia
- La *Palazzina di Caccia di Stupinigi* e la *Reggia di Venaria*, situate poco fuori i confini metropolitani, fanno parte insieme a tutte le altre residenze sabaude cittadine come, ad esempio, *Palazzo Barolo*, *Palazzo Carignano*, *Castello del Valentino* e *Villa della Regina* del Patrimonio UNESCO.
- Il *Borgo e Rocca medievale* che, sebbene possa di primo acchito sembrare un edificio eretto in piena epoca medievale, è stato realizzato in occasione dell'Esposizione Generale Italiana ospitata dalla Città di Torino nel 1884

⁸³ MUSEO EGIZIO, *Collezione e ricerca*, <https://museoegizio.it/scopri/collezione/> [ultimo accesso: 08/01/2024]

⁸⁴ TURISMO TORINO E PROVINCIA SINCE 1997, *Museo Nazionale del Cinema – Mole Antonelliana*, <https://www.turismotorino.org/it/esperienze/cultura/musei-e-fondazioni/museo-nazionale-del-cinema-mole-antonelliana> [ultimo accesso: 08/01/2024]

⁸⁵ MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA DI TORINO, *Museo e Fondazione M.A. Prolo*, <https://www.museocinema.it/it/museo-e-fondazione-ma-prolo/fondazione-maria-adriana-prolo> [ultimo accesso: 08/01/2024]

⁸⁶ TURISMO TORINO E PROVINCIA SINCE 1997, *Basilica di Superga: appartamento e reali tombe di Casa Savoia e cupola*, <https://www.turismotorino.org/it/esperienze/cultura/residenze-reali-sabaude-piemonte/basilica-di-superga-appartamento-e-reali-tombe> [ultimo accesso: 08/01/2024]

- Il MAO – *Museo d’Arte Orientale*, inaugurato nel 2008, e ospitato nelle sale dello storico Palazzo Mazzonis, edificio monumentale risalente al XVIII secolo, custodisce una delle più importanti collezioni di arte asiatica in Italia e in Europa. Il museo si propone al pubblico anche come uno spazio sperimentale, che opera nel rispetto dell’ambiente e dell’ecologia di sistema, entro cui le collezioni prendono vita attraverso progetti performativi ed espositivi, e anche come spazio sociale e luogo di incontro che unisce passato e presente⁸⁷
- Il *Museo di Arti Decorative Accorsi – Ometto*
- Il *Museo Nazionale del Risorgimento Italiano*, situato dal 1938 nelle sale di tutto il piano nobile di Palazzo Carignano. Nel percorso di visita è possibile ammirare, oltre a cimeli vari, documenti, opere d’arte e fotografie d’epoca, le due aule parlamentari originali: la Camera dei deputati del Parlamento Subalpino (unica in Europa, tra quelle nate dalle costituzioni del 1848, a essere sopravvissuta integra) e l’imponente aula destinata alla Camera dei deputati del Parlamento del Regno d’Italia di cui Torino fu la prima capitale. In aggiunta, il Museo dispone di una biblioteca di elevata specializzazione conosciuta a livello mondiale⁸⁸
- La *Pinacoteca dell’Accademia Albertina di Belle Arti* nasce e si sviluppa negli spazi dell’Accademia Albertina di Belle Arti di Torino dal 1837. Questo spazio espositivo fu costituito con finalità dichiaratamente didattiche, per esplicito volere dei donatori dei due importanti nuclei originari della collezione: la quadreria dell’arcivescovo Mossi di Morano e la collezione dei cartoni Cinquecenteschi donata da Carlo Alberto. Nel museo sono inoltre esposte opere realizzate nel corso del Settecento e primo Ottocento da maestri e allievi dell’Accademia. Le sale della Pinacoteca ospitano anche importanti mostre temporanee ed eventi collaterali⁸⁹
- Il *Museo Diffuso della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti e delle Libertà*
- Il *Musli – Museo della Scuola e del Libro per l’Infanzia*.

⁸⁷ MAO, *Manifesto*, <https://www.maotorino.it/it/welcome/manifesto/> [ultimo accesso: 08/01/2024]

⁸⁸ MUSEO NAZIONALE DEL RISORGIMENTO ITALIANO, <https://www.museorisorgimentotorino.it/collezioni/> [ultimo accesso: 08/01/2024]

⁸⁹ PINACOTECA DELL’ACCADEMIA ALBERTINA DI BELLE ARTI DI TORINO, <https://www.pinacotecalbertina.it/> [ultimo accesso: 08/01/2024]

In città non mancano musei dal carattere prettamente più scientifico e dal taglio marcatamente didattico, per adulti e bambini, alcuni assolutamente unici nel loro genere, come il *Mufant* o il *MAcA*. Molti degli oggetti contenuti all'interno di queste collezioni divulgano non solo nozioni e dati oggettivi che arricchiscono le pagine di storia e dei libri scientifici, ma anche informazioni relative alla storia locale, civile, politica, economica e sociale del momento in cui si è deciso di raccogliere tali manufatti e scritti, come nel caso del *Museo di Antropologia Criminale "Cesare Lombroso"*, e del successivo periodo di conservazione ed esposizione⁹⁰.

Qui di seguito:

- Il *Mufant - Museo del Fantastico e della Fantascienza*, è una realtà museale unica non solo in Italia ma in Europa, fondata da un gruppo di "operatori culturali", docenti universitari, giornalisti e collezionisti riuniti nell'*Associazione Culturale Immagina*⁹¹. Il Museo si propone come uno spazio espositivo permanente, dinamico e interattivo, concepito per promuovere la conoscenza e la comprensione del mondo del Fantastico, del Fantasy, dell'Horror e della Fantascienza nelle loro varie manifestazioni culturali, che includono la letteratura, il cinema, l'arte e il gioco, creando così un contesto polifunzionale che invita il visitatore a esplorare, ma soprattutto ad interagire, con questi mondi estremamente sfaccettati e considerati spesso "periferici" rispetto al *mainstream*, sottolineando come il presente sia solo uno dei tanti mondi possibili⁹²
- Il *Museo della Frutta "Francesco Garnier Valletti"*
- Il *Museo di Anatomia Umana "Luigi Rolando"*
- Il *Museo di Antropologia Criminale "Cesare Lombroso"*, le cui peculiari collezioni esposte includono preparati anatomici, disegni, fotografie, corpi di reato, e scritti dello scienziato ottocentesco e produzioni artigianali e artistiche realizzate da internati nei manicomi e da carcerati. Il punto focale dell'attuale allestimento è indirizzato nel fornire ai visitatori strumenti concettuali per orientarsi e comprendere quali furono gli errori

⁹⁰ BARBAGLI F., *I musei scientifici e la loro importanza nella cultura del nostro Paese*, in *il Talamo*, <https://www.italamo.org/i-musei-scientifici-e-la-loro-importanza-nella-cultura-del-nostro-paese/> , 20 maggio 2021, [Articolo già pubblicato negli Atti del bicentenario museo zoologico 1813-2013 a cura di: M.C. del Re, R. Del Monte e M.R. Ghiara Realizzazione Editoriale Centro Musei delle Scienze Naturali e Fisiche pag. 106-109] [ultimo accesso: 09/01/2024]

⁹¹ MUFANT, *Chi Siamo*, <https://www.mufant.it/museo/chi-siamo/> [ultimo accesso: 09/01/2024]

⁹² *ibidem*

di metodo scientifico di Lombroso nella formulazione della sua teoria dell'atavismo criminale⁹³

- *Il Museo Nazionale della Montagna*
- *Il Museo Regionale di Scienze Naturali*
- *Il Museo del Risparmio*
- *Il MACa – Museo A come Ambiente*, è il primo museo in Europa interamente dedicato a tematiche di carattere ambientale. Il MACa offre ai visitatori la possibilità di usufruire di spazi creativi, exhibit, laboratori e percorsi didattici esperienziali che permettono di indagare, approfondire e sviluppare il nostro punto di vista sul legame che anima la nostra relazione con l'ambiente naturale circostante. La missione museale portata avanti dal MACa è dunque quella di trasmettere una sensibilità ambientale diffusa tra le varie generazioni⁹⁴
- *L'Orto Botanico*
- *Il Museo di Storia Naturale "Don Bosco" e delle apparecchiature scientifiche del Liceo Valsalice*
- *Il Museo interattivo dell'Astronomia e dello Spazio.*

Sul territorio del capoluogo piemontese, e dei comuni limitrofi, si trovano inoltre musei che potremmo definire come "non convenzionali", perché legati per lo più al mondo dell'industria e dello sport (come il *Museo del Grande Torino e della Leggenda Granata* e lo *Juventus Museum*). Questi musei offrono un unico e interessante spaccato sul passato e sul presente cittadino, raccontando Torino da un punto di vista imprenditoriale, economico, ma anche sportivo. Come approfondito nei paragrafi antecedenti, l'industria ha sempre svolto un ruolo da protagonista affiancando, e talvolta sovrastando, ogni altro aspetto della vita economica e sociale del centro urbano. Nel corso degli anni l'imprenditoria legata al settore automobilistico e alimentare ha ideato e prodotto eccellenze tecnologiche e gastronomiche, ancora oggi riconosciute a livello internazionale. I musei che celebrano ed espongono questi prodotti sono:

- *Il MAUTO – Museo dell'Automobile di Torino*

⁹³ MUSEO DI ANTROPOLOGIA CRIMINALE CESARE LOMBROSO, <https://www.museolombroso.unito.it/museo/intro/> [ultimo accesso: 09/01/2024]

⁹⁴ MACa – Museo A come Ambiente, <https://www.ameambiente.org/> [ultimo accesso: 09/01/2024]

- *Stellantis Heritage Hub*
- *Il Museo della Radio e della Televisione*
- *Casa Martini – Martini e Rossi*
- *Il Museo Lavazza.*

I musei civici cittadini sottolineano ulteriormente l'importanza del ruolo educativo e sociale di un museo radicato nel suo territorio. Ricoprire il ruolo di mediatore tra l'arte, il territorio e il pubblico, è al tempo stesso un compito delicato e imprescindibile per mantenere un dialogo attivo con il pubblico e instaurare un rapporto duraturo e continuativo nel tempo con quest'ultimo. I principali musei civici della Città di Torino sono:

- *Palazzo Madama*, oltre far parte del Sistema delle Residenze Sabaude, è patrimonio mondiale UNESCO. La missione museale e didattica portata avanti dall'istituzione culturale è riassumibile in «creatività, condivisione, valori: questi i concetti chiave a cui si ispira [...]. Un palazzo con [...] un grande patrimonio di pittura, scultura e arti decorative [...] la cultura e la bellezza come missione per una cittadinanza consapevole»⁹⁵
- *Il Museo Civico Pietro Micca*
- *Il MAO*
- *La GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea*, fu il primo museo civico d'Italia aperto nel 1863. Il museo si pone al pubblico, di addetti ai lavori e no, come una sorta di mediatore culturale che, attraverso la sua collezione permanente e le numerose iniziative, eventi collaterali e mostre temporanee, offre una continua riflessione sulla storia e sul sistema dell'arte e sulla relazione tra passato e presente. La GAM e il suo Dipartimento Educazione si impegnano quotidianamente per agevolare il processo di apprendimento dei visitatori tramite un ampio ventaglio di programmazione, dedicato sia ad un pubblico giovane che adulto, che coniuga un approccio estetico alla rielaborazione creativa dell'esperienza⁹⁶.

Come approfondito nel corso del paragrafo *1.1 Il contesto artistico contemporaneo torinese*, Torino viene oggi giorno inserita nell'elenco delle città considerate a livello nazionale

⁹⁵ PALAZZO MADAMA, <https://www.palazzomadamat torino.it/it/palazzo-madama/mission/> [ultimo accesso: 09/01/2024]

⁹⁶ GAM, <https://www.gamt torino.it/it/welcome/> [ultimo accesso: 09/01/2024]

e internazionale quali importanti poli dell'arte contemporanea. Le numerose istituzioni contemporanee culturali cittadine si dividono principalmente in tre macro-gruppi: fondazioni, gallerie e musei.

Per quanto riguarda le fondazioni:

- La *Fondazione Sandretto Re Rebaudengo*, nata nel 1995 grazie all'iniziativa di Patrizia Sandretto Re Rebaudengo, è una delle prime fondazioni private aperte nel nostro Paese. La Fondazione si pone come osservatorio e spazio di riflessione sulle tendenze artistiche e i linguaggi del contemporaneo, coinvolgendo giovani artisti italiani e stranieri, affrontando temi attuali che spaziano dalla globalizzazione all'ecologia alle nuove tecnologie. La Fondazione Sandretto promuove l'arte contemporanea con l'ambizioso obiettivo di avvicinare ad essa, e coinvolgere, un pubblico sempre più vasto e diversificato, dando voce alle sue interpretazioni e riflessioni sulle opere attraverso la presenza dei mediatori culturali⁹⁷
- La *Fondazione Merz*, nata nel 2005 in aperto contrasto al concetto di "arte come monumento della memoria", riveste oggi il ruolo di "centrale energetica dell'arte". La Fondazione cura mostre dedicate ai coniugi Merz, alternate a grandi progetti *site-specific* di artisti nazionali e internazionali. Il Dipartimento Educazione, parte integrante della Fondazione, propone un'ampia gamma di attività mirate a promuovere la relazione tra il territorio e il museo, diffondendo la conoscenza dei linguaggi e delle pratiche dell'arte contemporanea creando tra di essi un dialogo molto vivo⁹⁸
- La *Fondazione107*⁹⁹

Il rapporto tra le gallerie d'arte e la Città di Torino affonda le sue profonde radici negli anni Sessanta (vedi *1.1.2 Gli anni Sessanta: Torino capitale d'arte contemporanea, p.9*). Sebbene questo rapporto nel corso del tempo sia per certi versi mutato e le gallerie oggi non rivestano più il ruolo da assolute protagoniste nella vita culturale e artistica cittadina, continuano comunque ad essere importanti promotrici delle ultime novità in campo artistico, soprattutto contemporaneo, e luoghi di dialogo e riflessione. Ad esempio, *Gallerie d'Italia*, è un contesto

⁹⁷ FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO, *La Fondazione*, <https://fsrr.org/info/> [ultimo accesso: 10/01/2024]

⁹⁸ FONDAZIONE MERZ, *Fondazione*, <https://www.fondazionemerz.org/fondazione/#who> [ultimo accesso: 10/01/2024]

⁹⁹ Vedere paragrafo *1.1 Il contesto artistico contemporaneo torinese*, pp.5-6

unico in cui la fotografia e la videoarte documentano e conservano immagini, avvenimenti e riflessioni, con l'obiettivo di promuovere tematiche legate all'evoluzione della sostenibilità, offrendo un'esperienza che trascende la semplice archiviazione visiva e che permette di approfondire questioni cruciali e complesse legate all'ambiente e alla società contemporanea¹⁰⁰.

Tra i musei legati all'arte contemporanea troviamo invece:

- Il *PAV – Parco Arte Vivente* è un Centro sperimentale d'arte contemporanea, tra i primi creati in Italia, ideato dall'artista e attivista Piero Gilardi. Il PAV comprende, oltre ad un ambiente museale interattivo interno, anche uno grande spazio espositivo all'aria aperta. Il museo fin dalle sue origini venne concepito come luogo di incontro entro cui si può prendere parte ad esperienze laboratoriali, mirate a favorire il dialogo tra arte e natura, biotecnologie ed ecologia, promuovendo significative interazioni tra il pubblico e gli artisti. Il parco, uno spazio verde in costante trasformazione, si sviluppa su un'ex area industriale di circa 23.000 mq, offrendo un contesto dinamico e stimolante per esplorare le relazioni tra l'arte contemporanea e l'ambiente circostante¹⁰¹
- Il *MEF – Museo Ettore Fico*
- Il *Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea* rientra nei beni facenti parti del patrimonio UNESCO. La missione portata avanti dal museo è quella di promuovere attraverso l'arte e la cultura la comprensione della nostra epoca in un dialogo dinamico e trasversale, anche grazie a una viva collaborazione con altre realtà culturali e istituzionali, coinvolgendo uno spettro di pubblico molto ampio, che travalica i confini nazionali, per favorire la crescita sociale e civile del territorio in cui opera. In aggiunta, il museo è un centro per la creatività, la ricerca, l'educazione e lo sviluppo della cultura; difatti, sono numerose le rappresentazioni teatrali, i concerti, le rassegne cinematografiche, i seminari e le conferenze ospitate dal Museo nel corso dell'anno¹⁰²
- La *Pinacoteca Agnelli* nasce e si sviluppa in una struttura situata, in maniera simbolica, sul tetto del Lingotto di Torino, prima sede della prima grande fabbrica del colosso automobilistico Fiat. La Pinacoteca ospita la collezione di opere d'arte dell'Avv. Giovanni

¹⁰⁰ GALLERIE D'ITALIA, <https://gallerieditalia.com/it/torino/il-museo/> [ultimo accesso: 11/01/2024]

¹⁰¹ PAV, <https://parcoartevivente.it/> [ultimo accesso: 10/01/2024]

¹⁰² CASTELLO DI RIVOLI, *Missione*, <https://www.castellodirivoli.org/chi-siamo/> [ultimo accesso: 11/01/2024]

Agnelli e di sua moglie Marella che, grazie al progetto *Beyond the Collection* nato nel 2022 (a cura della Direttrice Sarah Cosulich, di Lucrezia Calabrò Visconti e di Beatrice Zanelli), viene continuamente riattivata. Il progetto pone ogni volta al centro dell'allestimento un'opera della collezione permanente che diventa così centro focale di nuove narrazioni, le quali ambiscono a rileggere il patrimonio storico e artistico da nuovi punti di vista, sfidando apertamente le letture canoniche della storia dell'arte così come è arrivata fino a noi oggi¹⁰³

- *CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia*, è un centro espositivo per la fotografia, italiana e internazionale, nato nell'autunno del 2015. CAMERA è anche piattaforma per produzione, archiviazione, formazione, incontro, divulgazione e dibattito intorno a questo mezzo artistico¹⁰⁴.

Per quanto riguarda l'esteso patrimonio di arte urbana cittadino, un museo a cielo aperto assolutamente unico nel suo genere che se ne occupa è il *MAU – Museo d'Arte Urbana*. L'Italia è universalmente riconosciuta come un autentico museo a cielo aperto, e Torino con la sua provincia ne costituisce un esempio eccellente¹⁰⁵. Il MAU emerge come una gemma unica e senza precedenti in questo vasto e diversificato contesto museale e istituzionale torinese. L'unicità del MAU si basa sulla sua capacità di integrare l'arte contemporanea nell'ambiente urbano, trasformando il quartiere Borgo Vecchio Campidoglio, e la città stessa, in un campo ricco, dinamico e in continua evoluzione. Ogni strada del quartiere diventa una galleria e ogni muro un'opera d'arte, creando così un'esperienza museale immersiva e accessibile a chiunque. Ciò che rende il MAU un unicum nel panorama artistico torinese è il suo ruolo innovativo nel promuovere l'interazione tra l'arte e la comunità locale: non è solo un museo che presenta opere d'arte, ma agisce come un catalizzatore sociale, coinvolgendo attivamente gli abitanti nella creazione, e i visitatori nell'interpretazione, dell'arte urbana. In questo modo il MAU diventa un esempio esplicativo di come l'arte può trascendere i confini museali convenzionali, interagendo direttamente con la vita quotidiana della città e dei suoi abitanti, diventando così

¹⁰³ PINACOTECA AGNELLI, *Beyond the Collection*, <https://www.pinacoteca-agnelli.it/beyond-the-collection/> [ultimo accesso: 11/01/2024]

¹⁰⁴ CAMERA – CENTRO ITALIANO PER LA FOTOGRAFIA, *Mission*, <https://camera.to/chi-siamo/> [ultimo accesso: 11/01/2024]

¹⁰⁵ TURISMO TORINO E PROVINCIA SINCE 1997, *Musei a cielo aperto*, <https://www.turismotorino.org/it/esperienze/cultura/musei-e-fondazioni/musei-cielo-aperto> [ultimo accesso: 12/01/2024]

un ponte solido tra passato e presente, tra tradizione e innovazione. Il MAU di Torino è dunque più di un museo, è un luogo in cui l'arte e la storia si intrecciano in un racconto che continua a stupire e ispirare.

CAPITOLO II

Il MAU, Museo d'Arte Urbana

Viviamo in un mare agitato e i musei possono costituire porti sicuri per i marinai che non hanno più nelle loro mani una bussola che possa orientarli
- Domenico Pirania (2018)

2.1 Borgo Vecchio Campidoglio, da quartiere operaio a museo a cielo aperto

La metropoli contemporanea mostra evidenti segni di discontinuità rispetto a quella del passato, anche recente. Essa è il prodotto di una lunga sedimentazione sociale, il che sottolinea l'importanza della partecipazione attiva da parte della comunità nei progetti di riqualificazione urbana attraverso l'arte. L'inserimento dell'opera d'arte nel tessuto urbano genera una rivalutazione del punto di vista sull'area in cui essa viene inserita, dalla quale emergono i relativi punti di forza e i punti di debolezza dello spazio urbano che viene coinvolto nel progetto. Da questo ne deriva una particolare e significativa lettura dell'ambiente urbano, la quale permette di indicarne ed evidenziarne la natura mutevole, considerando che l'opera d'arte innesta una frizione temporale tra la contemporaneità e il vissuto che permea il tessuto urbano¹⁰⁶. Questo è quanto accade con il MAU in Borgo Vecchio Campidoglio.

Borgo Vecchio Campidoglio nasce originariamente come quartiere operaio della seconda metà dell'Ottocento, sviluppatosi urbanisticamente dal 1853 grazie alla presenza dell'allora crescente industria manifatturiera, ed è compreso tra i quartieri San Donato e Parella nella parte ovest della città, non distante dal quartiere del Liberty torinese Cit Turin¹⁰⁷. La singolare denominazione del quartiere deriva dall'espressione con cui si usava indicarlo un tempo, ossia "campi della famiglia Doglio"¹⁰⁸. Ancora oggi è un quartiere dal carattere prettamente residenziale che conserva quasi intatta la sua singolare struttura reticolare, con viuzze lastricate, edifici prevalentemente bassi con ampi cortili interni, arricchiti da aree verdi, e numerose botteghe artigiane. Nel quartiere vi è anche una vivace presenza di attività

¹⁰⁶ PIOSELLI A., *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, cit., p.78

¹⁰⁷ DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., p.46

¹⁰⁸ BOLLE M., *Percorsi alla scoperta dell'arte pubblica*, in *L'arte nelle strade di Torino. Guida alla scoperta dell'arte moderna e contemporanea in città*, Bolle M., Davico L., Scira R., Ed. Capricorno, Torino, 2017, pp. 146-177, qui pp.146-148

commerciali, artistiche, sociali e di intrattenimento. Come spiegato nel corso del capitolo 1.1.3 *Gli anni Settanta: sulla scia dell'Arte Povera*, è grazie alla nascita dei Comitati di Quartiere che, nel 1991, un comitato formato da cittadini, commercianti, artigiani e figure professionali del settore artistico, poté avviare in Borgo Campidoglio un importante progetto di rivalutazione e riqualificazione del quartiere. Uno dei primi risultati concreti raggiunti dal Comitato nel 1999 riguardava la dimensione architettonica-urbanistica del quartiere, con la lastricazione in pietra di Luserna delle vie del Borgo, secondo quello che era lo schema originale delle stradine. Ci furono anche una serie di azioni mirate alla tutela e alla valorizzazione delle attività commerciali e artigianali, che sono da sempre una peculiarità sia di Borgo Vecchio Campidoglio che del quartiere Campidoglio nel suo insieme. Nel corso degli anni queste iniziative di riqualifica urbana, unite alla particolare configurazione del Borgo stesso, hanno favorito e saldato un forte senso di comunità tra gli abitanti del quartiere, tanto da percepirlo quasi come fosse un *paese nella città*¹⁰⁹. Nonostante queste sue unicità non strettamente morfologiche, Borgo Vecchio Campidoglio è stato per lungo tempo considerato una zona relativamente marginale dalla popolazione torinese, sebbene con i mezzi pubblici disti solamente circa mezz'ora dal centro cittadino.

Zigmunt Bauman in *Modernità Liquida* (2000) fornisce una sua rilettura dello spazio pubblico partendo dal presupposto che la società contemporanea vive in un'epoca in cui viene continuamente sottoposta a un processo di disgregazione. La società, il concetto di luogo e quello di identità assumono pertanto una forma fluida che permette loro, non conservando per lungo tempo la propria forma di partenza, di essere sempre pronti e inclini a mutarla adattandosi così alle nuove istanze. Nel corso della sua trattazione egli esamina il tema *tempo-spazio*, riflettendo su come gli abitanti di un dato luogo abbiano nella loro mente e nei loro ricordi una precisa mappa geografica della città. Ognuna di queste peculiari mappe presenta i cosiddetti "spazi vuoti" detti anche "spazi residuali", perché non ritenuti in grado di avere significato o di poterlo potenzialmente acquisire in un futuro non troppo lontano. Questo concetto è molto interessante poiché va ad evidenziare come «la vacuità del luogo è negli occhi di chi guarda e nelle gambe o nelle ruote di chi procede. Vuoti sono i luoghi in cui non ci si addentra e in cui la vista di un altro essere umano ci farebbe sentire vulnerabili, a disagio e un

¹⁰⁹ MAU – TORINO, <https://www.museoartebana.it/history/> [ultimo accesso: 13/11/2023]

po' spaventati»¹¹⁰. A tal proposito, «la capacità di vivere con le differenze, e ancor meno quella di apprezzare tale modo di vita e di trarne benefici, non è una dote che si acquista facilmente e tanto meno viene da sé»¹¹¹. Tale capacità Bauman la paragona ad un'arte che, in quanto tale, richiede tempo e costanza per essere acquisita e per essere messa in pratica. Tutto ciò può avvenire solo nel caso in cui i membri della comunità di riferimento sono propensi all'incontro con l'altro e rifiutano apertamente qualsiasi tipo di elemento omologante. Il concetto di residualità dello spazio è dunque una questione di prospettiva.

Nel 1995 il primo seme dell'idea per la creazione del MAU, venne dall'allora Direttore della GAM Riccardo Passoni e dal Comitato di Riqualificazione Urbana che concesse i permessi per la riqualificazione artistica del quartiere. Sebbene il MAU fosse fin dal suo primo concepimento un progetto museale unico nel suo genere per la Città di Torino, i modelli di riferimento per la sua ideazione furono senza dubbio il museo a cielo aperto di Dozza in Emilia-Romagna e il MACAM di Maglione, nati qualche decennio prima. Il progetto del MAU quale museo a cielo aperto, fu possibile soprattutto grazie alla dinamica collaborazione del Comitato di Quartiere, il quale aveva informato i vari soggetti coinvolti circa la disponibilità offerta da alcuni cittadini di concedere le pareti delle loro abitazioni come spazio entro cui realizzare le opere d'arte, a condizione che tutte le spese sarebbero però state a carico degli organizzatori¹¹². Edoardo di Mauro, al tempo membro del Direttivo dei Musei e delle Mostre della Città di Torino e codirettore artistico della Galleria d'Arte Moderna, abbracciò il progetto fin da subito con grande entusiasmo, essendo da sempre stato interessato alla dimensione pubblica dell'arte e per questo già da anni impegnato su questo fronte¹¹³. Tutt'ora egli persegue questo progetto, mantenendo la carica di Presidente e Direttore Artistico del MAU.

La sfera di intervento sul territorio venne quindi ben presto allargata al campo della progettazione artistica, «l'arte quindi si declina come pratica processuale aperta che si ibrida con il progetto di paesaggio, anche nella sua declinazione urbana, riconfigurandosi come una nuova possibilità operativa»¹¹⁴. Nel 1995, appena quattro anni dopo l'inizio dei lavori di rivalutazione del tessuto urbano del Borgo, iniziò a comparire sulle facciate degli edifici il primo

¹¹⁰ BAUMAN Z., *Modernità Liquida*, Laterza, Roma, 2002, pp.98-147, qui p.116

¹¹¹ *Ivi*, p.118

¹¹² DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., p.46

¹¹³ Informazioni ricavate durante un incontro con il Presidente e Direttore artistico del MAU Edoardo di Mauro

¹¹⁴ FRANCINI S., *Progetto di paesaggio arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*, Firenze University Press, Firenze, 2013, p.43

nucleo di undici opere d'arte condivise e permanenti dell'attuale collezione del MAU. Fu in questi anni che tra le undici opere venne realizzata *Canto Metropolitano* di Mercurio [fig.1], ancora oggi simbolo del MAU.¹¹⁵ Queste prime opere furono realizzate grazie alla partecipazione su base volontaria da parte di alcuni artisti.

Dalla primavera del 1995 a quella del 1996, si assistette a una prima fase sperimentale del progetto museale poiché, in prima istanza, non disponeva di alcun tipo di contributo pubblico. Nel 1996 ci furono una serie di problemi di natura amministrativa ed economica con dei referenti delle pubbliche amministrazioni, che dichiararono ufficiosamente di non voler più finanziare il progetto. La portata di un progetto come quello del MAU, che al tempo aspirava ad essere un museo a tutti gli effetti e ad essere riconosciuto come tale, non poteva non avvalersi di un contributo pubblico e privato, anche contenuto, ma soprattutto continuativo nel tempo. I lavori di riqualificazione artistica si interruppero così per circa due anni, ma grazie alla perseveranza degli organizzatori del progetto vennero nuovamente stanziati dei contributi. Questi vennero però erogati al Comitato di Quartiere, dal momento che il MAU non si era ancora costituito come realtà autonoma. Il Comitato utilizzò però la gran parte dei contributi pubblici per attività che non rientravano nell'implementazione del museo. Nonostante ciò, nel corso di pochi anni, il nucleo delle opere aumentò esponenzialmente, tanto che nel 1998 ne vennero installate ben diciassette nuove¹¹⁶. Il museo stava gradualmente iniziando ad assumere sempre più forma, tanto da suscitare profonde riflessioni sulla necessità di rivederne il modello gestionale. Si pensò così ad un cambio di rotta concreto nella sua gestione, virando verso un approccio che avrebbe permesso al MAU di costituirsi come autonoma Associazione.

Il 2000 e il 2001 si rivelarono essere per il MAU anni decisivi per il suo effettivo consolidamento come importante realtà museale territoriale e nazionale. Nel 2000, costituendosi come Associazione autonoma, ebbe modo di istituzionalizzare e promuovere il suo importante ruolo. Tale impegno fu ufficialmente riconosciuto nel 2001 quando il museo venne inserito nella "Carta Musei" della Regione Piemonte¹¹⁷. L'essersi costituito come Associazione autonoma ed essere inserito nel circuito dei musei della città e della Regione, non arrestò una serie di problemi di natura economica per il MAU che, ancora una volta, si

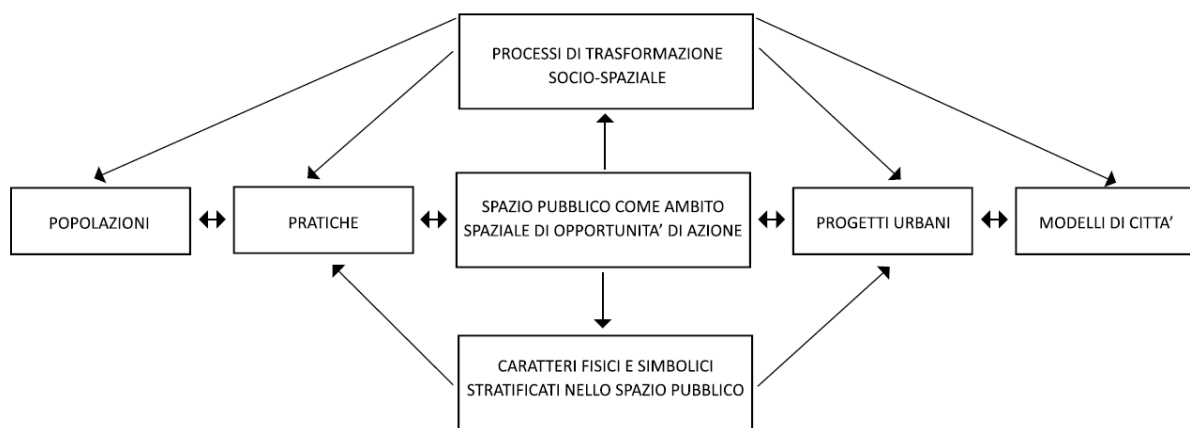
¹¹⁵ DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., p.46

¹¹⁶ *Ivi*, p.47

¹¹⁷ BOLLE M., *Percorsi alla scoperta dell'arte pubblica*, cit., p.13

presentarono. I contributi pubblici iniziarono a diminuire drasticamente, ma fortunatamente grazie ad una serie di sostenitori istituzionali privati il MAU riuscì a perseguire i suoi obiettivi museali. (L'argomento viene approfondito nel paragrafo 2.4.1 *Contributi pubblici e privati erogati al MAU come Autonoma associazione*).

Gli agenti coinvolti in questo programma di riqualificazione urbana-artistica, siano essi soggetti pubblici o privati, prendono parte a un progetto più ampio di ri-significazione del territorio. La sua comprensione va pertanto oltre la semplice ricognizione e descrizione spaziale¹¹⁸.



Fonte: Mela A., *La città con-divisa. Lo spazio pubblico a Torino* (2014), p.16

Come si può evincere dallo schema, lo spazio pubblico è un campo d'azione aperto che offre molteplici possibilità di intervento. Esso possiede delle precise connotazioni a livello morfologico e simbolico, che indirizzano i comportamenti dei fruitori nell'uso personale e collettivo dello spazio. I caratteri fisici e simbolici stratificatosi nel corso del tempo nello spazio pubblico sono fattori imprescindibili che le pratiche attuali e i progetti urbani, promossi dalle amministrazioni pubbliche, devono tener conto nel momento in cui decidono di intervenire con processi di trasformazione socio-spaziale. «La continua modificazione dello spazio pubblico [...] deriva da un'interdipendenza tra aspetti di trasformazione fisica e pratiche sociali, come pure tra tendenze di portata generale e progettualità di livello locale»¹¹⁹. Questo vuol dire che *pratiche, popolazioni, progetti urbani e modelli di città*, sono tra loro interdipendenti.

¹¹⁸ MAZZUCOTELLI SALICE A., *Spazi residuali: prove di significazione nella città di Torino*, in *La città con-divisa. Lo spazio pubblico a Torino*, Mela A. (a cura di), FrancoAngeli, Milano, 2014, pp.131-146, qui p.137

¹¹⁹ MELA A. (a cura di), *La città con-divisa. Lo spazio pubblico a Torino*, FrancoAngeli, Milano, 2014, p.18

Le istanze della società incidono inevitabilmente sulla scelta delle pratiche da adottare per promuovere progetti di rigenerazione urbana, che a loro volta sono orientati a proporre modelli di città che tengono contemporaneamente conto di una prospettiva locale e di una globale, per offrire così un contemporaneo e aperto modello culturale di fruizione della città¹²⁰.

La gestione dello spazio pubblico diventa una sfida senza precedenti che richiede un approccio interdisciplinare e un continuo dialogo tra le parti coinvolte: il committente, che comprende sia la pubblica amministrazione o l'ente (il committente "materiale" del progetto), sia il pubblico (il committente "immateriale" del progetto); il progettista urbano e l'artista¹²¹.

All'interno dello spazio urbano, il museo diviene un «punto di riferimento territoriale che fornisce all'individuo gli strumenti per conoscere, comprendere e interagire con il proprio ambiente». Individui e ambiente sono corpi vivi in continua trasformazione, e così è anche il museo¹²². Questo discorso vale più che mai per il MAU il quale è lontano dall'aver un'aura solenne e autoreferenziale. D'altronde, come evidenziato da Nicolas Bourriaud nel suo celebre saggio *Estetica Relazionale* (1998), l'aura che investe l'arte contemporanea è già di per sé una libera associazione, poiché si trova entro la forma collettiva temporanea che produce esponendosi. Bourriaud enfatizza come questa estetica relazionale favorisca l'interazione dinamica tra l'opera d'arte, lo spettatore e il contesto circostante, creando un'esperienza che va al di là della staticità tradizionale¹²³.

In relazione al MAU, si può pertanto convenire sul fatto che esso testimoni e, in parte, consolidi lo stretto rapporto tra il territorio, la sua storia e i suoi abitanti. Infatti, il museo, fin dalla sua origine, è stato concepito come un luogo di incontro alternativo, un luogo di scambio e di cooperazione. La sua presenza si rivela essere determinante nel contesto della città contemporanea, sempre più dominata da un accentuato individualismo che genera chiusura e conflitti. Difatti, un tratto distintivo del progetto museale promosso dal MAU risiede nella sua natura quale iniziativa che non è stata promossa e avviata dall'alto, ma che ha origine dalla partecipazione attiva e dal fondamentale contributo dei residenti. La Convenzione Europea del

¹²⁰ Ivi, p.17

¹²¹ FRANCINI S., *Progetto di paesaggio arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*, cit., pp.85-86

¹²² VANNI M., *Il museo diventa impresa. Il marketing museale per il break even di un luogo da vivere quotidianamente*, Lexis, Torino, 2018, pp.11-19

¹²³ BOURRIAUD N., *Estetica Relazionale*, cit., pp.78-79

Paesaggio (documento consultabile in *Apparato iconografico* alla sezione *Documenti*), nel cap. II “*Obiettivi e struttura della Convenzione*” all’art.24, afferma che

Il riconoscimento di un ruolo attivo dei cittadini nelle decisioni che riguardano il loro paesaggio può offrir loro l’occasione di meglio identificarsi con i territori e le città in cui lavorano e trascorrono i loro momenti di svago. Se si rafforzerà il rapporto dei cittadini con i luoghi in cui vivono, essi saranno in grado di consolidare sia le loro identità, che le diversità locali e regionali, al fine di realizzarsi dal punto di vista personale, sociale e culturale.

In questo modo, coinvolgendo attivamente i cittadini, l’approccio che lega l’intervento artistico al contesto sociale si orienta verso sperimentazioni che perseguono una visione del progetto paesaggistico in maniera coesa e integrata, evitando l’adozione del convenzionale modello di arredo urbano¹²⁴.

Negli ultimi vent’anni il quartiere ha mantenuto la sua matrice di quartiere popolare ma, nel corso del tempo, grazie alle realtà interne a Borgo Vecchio Campidoglio come il MAU e altre associazioni, i locali storici e i commercianti che hanno successivamente deciso di aprire nel quartiere la loro attività, si è creata un’appetibilità generale nei confronti del Borgo, anche proprio in termini di investimenti immobiliari. Il problema attuale è che molti piano terra delle abitazioni vengono ora acquistati ex-novo e destinati non più ad usi artigianali, commerciali o artistici, ma vengono adibiti ad appartamenti temporanei (come B&B). In quella che è l’identità del Borgo stesso, quest’ultimo punto diventa una questione cruciale da affrontare, poiché il rischio è quello di snaturare in larga parte il *paese nella città*. Dall’altro lato, il patrimonio artistico del museo non subirebbe gravi ripercussioni da questo fenomeno immobiliare ma, al contrario, verrebbe addirittura incrementato; molte, infatti, sono le richieste da parte dei nuovi proprietari per realizzare opere d’arte sulle pareti delle proprie abitazioni. Nonostante ciò, il MAU quale Associazione autonoma, e quale realtà artistico-culturale che affonda le proprie radici e parte della propria identità museale nel tessuto urbano e sociale del Borgo, si è sempre battuta per far sì che il quartiere continuasse a mantenere intatte certe sue peculiari caratteristiche¹²⁵.

¹²⁴ FRANCINI S. *Progetto di paesaggio arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*, cit., p.116

¹²⁵ Informazioni ricavate durante un incontro con il Presidente e Direttore artistico del MAU Edoardo di Mauro

È proprio nel cuore artistico e artigianale del quartiere, in via Rocciamelone 7c, che il MAU ha scelto di aprire la propria sede autonoma nella primavera del 2014, dopo che per anni è stata ospitata presso lo studio dell'Arch. Giovanni Sanna (Vicepresidente e curatore del MAU). Nei primi due anni di lavoro, la sede è stata co-gestita prima con la Galleria Pow di Alessandro Icardi e poi, dal 2015 al 2016, con l'Associazione HulaHoop Torino/Roma di Togaci Gaudiano¹²⁶. Le attività espositive ospitate all'interno della sede e le varie iniziative legate alla didattica, al sociale ed al territorio, hanno generato nel corso degli anni un considerevole afflusso e consenso da parte del pubblico. Dal maggio 2016, lo spazio della "Galleria del MAU" è co-gestito con l'Associazione Tribù del Bad Night Cafè/Cabina dell'Arte Diffusa di Daniele D'Antonio¹²⁷.

¹²⁶ MAU, <https://www.museoarturbana.it/history/> [ultimo accesso: 13/11/2023]

¹²⁷ *Ibidem*

2.1.1 Associazione di Promozione Sociale “MAU MUSEO D’ARTE URBANA APS”

Come Associazione autonoma il MAU opera con finalità civiche, solidaristiche e di utilità sociale per consentire agli associati e ai cittadini, attraverso l’attività esercitata, coesione sociale e miglioramento della qualità della vita. In particolare, il MAU, anche attraverso il suo Statuto (documento consultabile in *Apparato iconografico* alla sezione *Documenti*), si propone tra gli obiettivi prioritari la valorizzazione e la promozione delle espressioni artistiche contemporanee, riconoscendo quanto il dialogo aperto e attivo con i cittadini e i commercianti del quartiere sia importante per il raggiungimento di tali scopi e per la sua stessa esistenza quale museo urbano¹²⁸. Per il raggiungimento delle proprie finalità, il MAU esercita e organizza le seguenti attività:

- organizzazione di mostre, rassegne, convegni ed ogni altra manifestazione
- sviluppare l’apparato comunicativo a sostegno delle progettualità, con particolare attenzione alle possibilità offerte da internet, dalle nuove tecnologie e dai social network, stampando inoltre cataloghi, rapporti, documenti, riviste ed ogni altra pubblicazione
- compiere continua azione di stimolo verso enti pubblici e privati al fine di garantire la promozione del Museo in Italia e all’estero ed il suo inserimento stabile negli itinerari artistico culturali della Città di Torino e della Regione Piemonte, contribuendo al completamento del percorso di riqualificazione urbana del Borgo Vecchio Campidoglio e zone limitrofe
- partecipare ad attività tese alla riqualificazione urbana ed artistica del territorio di Torino e della Regione Piemonte
- promuovere le espressioni artistiche giovanili coinvolgendo i giovani artisti e creativi in attività espositive ed esperienze di formazione didattica
- gestire luoghi di ritrovo e, a scopo aggregativo, somministrare alimenti e bevande
- gestire uno spazio espositivo al coperto, fondamentale integrazione per le attività del museo¹²⁹.

¹²⁸ Titolo I Costituzione, Denominazione e Sede, art.2, Statuto Associazione MAU (2023), consultabile su <https://www.museoarteburana.it/statuto-dellassociazione-museo-arte-urbana-2023/> [ultimo accesso: 24/11/2023]

¹²⁹ Titolo II Attività esercitate, art.5, Statuto Associazione MAU (2023)

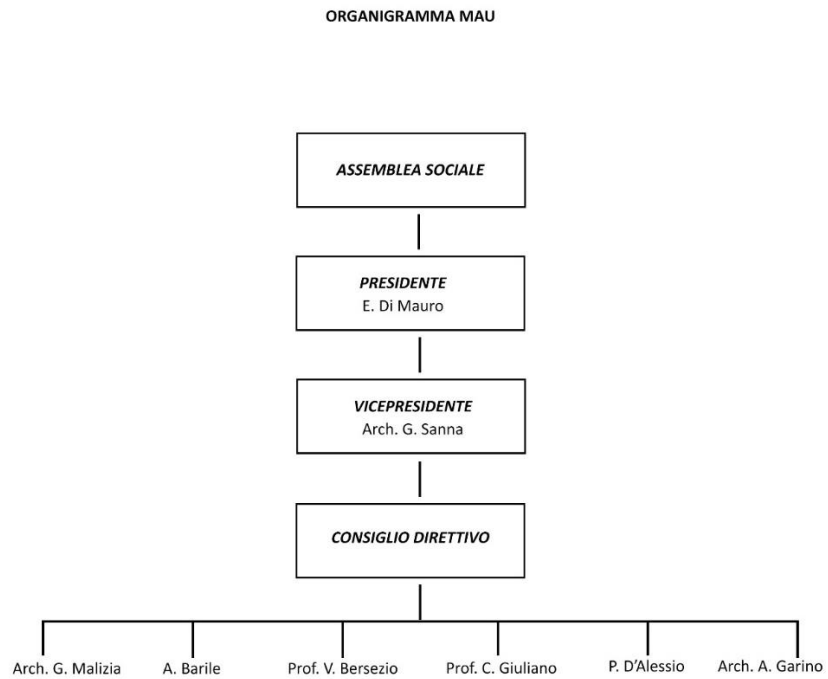
La presente Associazione accoglie tra i suoi membri persone fisiche e Enti del Terzo settore o senza scopo di lucro che ne condividono i principi e le finalità, che accettano le regole dello statuto, e che partecipano alle attività (individuabili nelle aree delle arti visive, della didattica sull'arte, della comunicazione, dell'urbanistica, dell'architettura, del design, del teatro, del cinema e delle nuove tecnologie, dell'artigianato artistico, dell'impegno sociale) preposte dall'Associazione con la loro opera, con le loro competenze e con le loro conoscenze. Dopo aver aderito all'Associazione e aver dunque versato le quote sociali prescritte, viene rilasciata al richiedente la tessera sociale che ha valore annuale¹³⁰.

Gli organi sociali costituenti l'Associazione sono: l'*Assemblea Sociale*, il *Consiglio Direttivo* e il *Presidente*. L'*Assemblea Sociale* è il massimo organo dell'Associazione, definisce l'applicazione degli indirizzi generali di natura politica e programmatica. Essa, salvo casi dal carattere eccezionale, è generalmente convocata dal *Presidente* una volta l'anno, ed è composta da tutti gli associati in regola con il tesseramento e con la relativa erogazione della quota associativa annuale. Il *Consiglio Direttivo*, eletto dall'*Assemblea Sociale*, ha un mandato di cinque anni; attualmente è composto: dall'Arch. Giuseppe Malizia, dal Prof. Carlo Giuliano, dal Prof. Vincenzo Bersezio, dal sig. Pietro D'Alessio, dal sig. Angelo Barile, e dall'Arch. Alberto Garino. La carica di *Presidente*, eletto dall'*Assemblea Sociale*, e di Direttore Artistico del MAU è ricoperta dal Prof. Edoardo Di Mauro. Anche il *Presidente*, come i membri del *Consiglio Direttivo*, rimane in carica per cinque anni. In caso di assenza o impedimento, il *Vicepresidente*, attualmente l'Arch. Giovanni Sanna, ne assume le funzioni¹³¹.

¹³⁰ Per approfondire i *Diritti degli associati*, i *Doveri degli associati* e la *Perdita della qualifica di associato*, consultare in *Appendice* alla p.153 lo *Statuto dell'Associazione MAU (2023)*, rispettivamente al *Titolo IV Gli Associati*, agli artt.16-17-18

¹³¹ Per approfondire i *l'Assemblea Sociale*, i *Consiglio Direttivo* e il *Presidente*, consultare in *Apparato iconografico* alla sezione *Documenti* lo *Statuto dell'Associazione MAU (2023)*, rispettivamente al *Titolo V Organi dell'Associazione*, agli artt.19-20-21-22

Qui di seguito, l'organigramma del MAU:

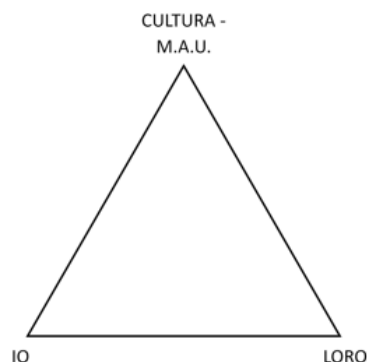


Fonte: elaborazione personale dell'organigramma del MAU dai dati forniti dallo Statuto dell'Associazione di Promozione Sociale "MAU MUSEO D'ARTE URBANA APS"

2.2 Artisti e opere

Il MAU è nel nostro Paese il primo progetto museale in fase di concreta realizzazione avente come ambizioso obiettivo quello di creare un insediamento artistico permanente all'aperto all'interno di un vasto centro metropolitano¹³². Sebbene ad una prima esamina possa apparire come un museo di street art, esso è in realtà un museo a cielo aperto di arte contemporanea all'interno del quale coesistono e convivono numerosi linguaggi artistici. Difatti, uno dei grandi punti di forza di una realtà museale quale è il MAU, risiede nella capacità di creare un ambiente entro il quale è possibile far interagire l'opera d'arte contemporanea con la dimensione storica, ma al tempo stesso non aulica, del quartiere Borgo Vecchio Campidoglio e, più ampiamente, della Città di Torino. Il museo e le sue opere restituiscono una nuova identità collettiva al quartiere e ai suoi abitanti, i quali possono trovare in esso una piattaforma comune entro la quale (ri)conoscersi¹³³.

Gustavo Zagrebelsky nel suo saggio *Fondata sulla cultura* (2014) spiega come «riconoscersi senza conoscersi è condizione d'esistenza di ogni società [...]»; egli si interroga dunque su come ci possa essere società tra perfetti sconosciuti e, di conseguenza, su quale possa esserne il collante quando «[...] non vi sono legami concreti, addirittura quando non ci si è mai incontrati né mai ci si incontrerà [...]». È qui che la cultura entra in gioco e crea una piattaforma comune entro la quale (ri)conoscersi reciprocamente¹³⁴. Per spiegare ulteriormente questo concetto, Zagrebelsky usa la semplice immagine di un triangolo, dove al vertice colloca l'elemento culturale. Nel caso specifico della mia dissertazione l'elemento in questione è il MAU.



Fonte: Zagrebelsky G., *Fondata sulla cultura. Arte, scienza e Costituzione* (2014), p.6

¹³² MAU, *Storia*, <https://www.museoartebana.it/history/> [ultimo accesso: 13/11/2023]

¹³³ DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., p.46

¹³⁴ ZAGREBELSKY G., *Fondata sulla cultura. Arte, scienza e Costituzione*, Einaudi, Torino, 2014, pp.3-49, qui p.5

Il MAU consente dunque una triangolazione che genera un senso di appartenenza nella comunità, che va al di là dell'esistenza individuale e dei rapporti interindividuali. Questo perché la dimensione immateriale del progetto predomina su tutto il resto: il valore sociale dell'opera d'arte consiste non solo nella comunicazione e trasmissione di un dato messaggio, ma anche nella creazione di nuove relazioni sociali che vanno oltre la durata del progetto¹³⁵, anche presupposto dal fatto che «l'incontro con l'opera non genera tanto uno spazio [...] quanto una durata»¹³⁶. Questo tipo di progetto museale, improntato su una visione a lungo termine degli effetti sulla comunità, genera quindi un dialogo profondo e ricco di significato sullo spazio, sull'arte e sulla vita urbana¹³⁷. Il MAU e le sue opere d'arte diventano pertanto elemento di unione che si estende oltre la semplice forma materiale¹³⁸, fungendo dunque da catalizzatore per connessioni e relazioni che vanno oltre i confini fisici delle opere e del museo stesso. Partendo dal presupposto che «[...] l'arte è sempre stata relazione a diversi gradi [...]», il dialogo, di conseguenza, si apre a nuove prospettive di scambio rispetto a quelle stabilite e in vigore nel sistema artistico tradizionale e sociale¹³⁹.

Per quanto riguarda la natura pubblica delle opere d'arte contemporanee che investono il tessuto urbano, Miwon Kwon le schematizza in tre paradigmi:

1. *Art in public places*: questa categoria include opere collocate in spazi esterni, già deputati ad accogliere edifici adibiti ad usi lavorativi, per "decorarli" o "arricchirli"
2. *Art as public spaces*: questa tipologia di arte è meno orientata agli oggetti e più attenta al sito in cui verrà collocata l'opera. Si tratta di uno spazio che ricerca maggiore integrazione tra arte, architettura e paesaggio attraverso la collaborazione degli artisti con altri esperti del settore (come architetti, paesaggisti, urbanisti, ecc.) e con il personale della pubblica amministrazione, nella pianificazione di progetti permanenti di (ri)sviluppo urbano
3. *Art in the public spaces (o New Genre Public Art)*: è un'arte indirizzata verso lo sviluppo di eventi o programmi politicamente consapevoli e, per questo,

¹³⁵ MELA A. (a cura di), *La città con-divisa. Lo spazio pubblico a Torino*, cit., p.126

¹³⁶ BOURRIAUD N., *Estetica Relazionale*, cit., p.77

¹³⁷ PHILLIPS P.C., *Out of order: the public art machine*, in *Artforum*, dicembre 1988, pp.92-96

¹³⁸ BOURRIAUD N., *Estetica Relazionale*, cit., p.23

¹³⁹ *Ivi*, p.16

principalmente focalizzata su questioni sociali, coinvolgendo nella realizzazione dell'opera d'arte gruppi sociali emarginati dalla comunità¹⁴⁰.

Il secondo paradigma espresso (*Art as public spaces*), nel quale rientra il MAU, riflette un primo cambiamento nei confronti di un tipo di progettazione artistica che va oltre la mera valenza estetica dell'opera d'arte, affrontando direttamente il rapporto tra città e arte. L'iniziativa intrapresa viene concepita al di fuori dei tradizionali contesti culturali e accademici; sono progetti di questo tipo, come nel caso del MAU, che nascono come "azioni dal basso" e che hanno il potenziale di trasformare in maniera significativa e radicale il volto di una città o di una sua area marginale o emarginata. Queste trasformazioni di spazi pubblici esistenti generano e favoriscono la creazione di reti e di relazioni trasversali capaci di costruire nuove comunità di pratica e di vicinato¹⁴¹.

Il nucleo di opere del MAU, essendo lui stesso un museo non convenzionale, si interfaccia con una dimensione spaziale molto diversa dai luoghi tradizionalmente deputati all'arte come i musei, le pinacoteche o le gallerie, essendo questi luoghi per lo più circoscritti entro spazi chiusi. L'ambiente urbano è animato da diverse forze, tra loro eterogenee e mutevoli, che spingono l'arte a indagare e, a volte, anche sfidare questo complesso spazio. L'arte pubblica è realmente tale nel momento in cui stimola delle domande che vanno oltre quelle relative alla sua collocazione spaziale, poiché la dimensione pubblica è un «[...] luogo metafisico dove i bisogni e le espressioni personali si incontrano con le aspirazioni e l'attività collettiva. [...] il pubblico inizia "da qualche parte" della coscienza e della percezione individuale»¹⁴². In questo senso, «[...] l'attrattiva diffusa e la ricerca di un denominatore comune universale non sono concetti estetici a priori, ma risultati a posteriori. [...] l'arte è un'indagine non un'applicazione»¹⁴³. Gli artisti che hanno preso e prendono oggi parte al progetto del MAU sono pienamente consapevoli che lo spazio pubblico che ospita le opere non si limita ad essere

¹⁴⁰ KWON M., *Public art and urban identities* (originariamente pubblicato con il titolo "*For Hamburg: Public Art and Urban Identities*" nel catalogo della mostra *Public Art is Everywhere*, Amburgo, Germania: Kunstverein Hamburg e Kulturbehörde Hamburg, 1997, pp. 95-109), in <https://transversal.at/transversal/0102/kwon/en>, 2002 [ultimo accesso: 16/11/2023]

¹⁴¹ DETHERIDGE A., *Arte, bene pubblico, bene comune*, dal ciclo *Dall'arte concettuale all'arte contrattuale*, testo rielaborato e aggiornato dopo l'incontro pubblico al MADRE di Napoli, il 26.11.2014 in occasione di un dibattito tra Detheridge A., il costituzionalista Rodotà S. e il giurista Police A., testo aggiornato nuovamente il 13 giugno 2020

¹⁴² PHILLIPS P.C., *Out of Order: the public art machine*, cit., pp.92-96

¹⁴³ *Ibidem*

solo uno spazio aperto tra gli edifici, ma esso è anche spazio tra le persone, un luogo quindi intriso di relazioni, uno *spazio partecipato* caratterizzato da diverse individualità che convivono al suo interno¹⁴⁴.

La collocazione spaziale delle opere è però un elemento che concorre a rendere il MAU un museo di arte urbana unico nel suo genere, poiché come introdotto nel capitolo precedente (2.1 *Borgo Vecchio Campidoglio, da quartiere operaio a museo a cielo aperto*, p.43), circa il 90% delle opere sono state realizzate su pareti di case private. Per quanto concerne la dimensione delle opere non vi sono dei parametri precisi da rispettare; la loro grandezza naturalmente varia in base alla scelta progettuale dell'artista e allo spazio che ne viene offerto per il lavoro. Le opere sono estese su tutto il quartiere, tanto da occupare circa i due terzi delle pareti del territorio¹⁴⁵. Negli ultimi anni vi è stata un'adesione sempre più forte al progetto museale del MAU, testimoniato tra le altre cose dal fatto che nel febbraio 2021 è nato il comitato di scopo "*Amici del Museo D'Arte Urbana e di Borgo Campidoglio*" (uno dei firmatari della convenzione con il Comune di Torino) composto da molti proprietari di immobili e altre personalità attive nel quartiere. Il comitato "*Amici del Museo D'Arte Urbana e di Borgo Campidoglio*" non è stato costituito con lo scopo di sostituire il precedente Comitato di Riquilificazione Urbana, da cui diverge per statuto e obiettivi¹⁴⁶.

Nel caso specifico del MAU, l'ossimoro vincente consiste appunto nell'accostare, e per certi versi fondere, il concetto di pubblico e privato nella trasformazione che coinvolge le abitazioni del quartiere: case private vengono offerte alla collettività come spazio pubblico, essendo parte fondamentale dell'intervento artistico, divenendo pertanto uno spazio ibrido tra il pubblico e il privato. Patricia C. Phillips nel suo articolo per *Artforum*, *Out of Order: the public art machine* (1988), rimarca un tema che oggi, a oltre di trent'anni di distanza, è più attuale che mai: la casa è diventata alla stregua di un luogo pubblico. Attraverso la televisione, la radio, il computer e soprattutto per mezzo dei nostri telefoni, il mondo esterno entra nelle nostre case e noi, di conseguenza, offriamo tramite i social media parte di questa nostra dimensione privata al mondo pubblico. I confini tra pubblico e privato divengono quindi molto labili e la casa diventa ogni giorno di più il luogo in cui «[...] il privato e il pubblico, l'intimo e il condiviso,

¹⁴⁴ FRANCINI S., *Progetto di paesaggio arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*, cit., pp. 63-64

¹⁴⁵ DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., p.49

¹⁴⁶ Informazioni ricavate durante un incontro con il Presidente e Direttore artistico del MAU Edoardo di Mauro

sono frammentati e riconcettualizzati [...]»¹⁴⁷. Il MAU diviene metafora di questo concetto che investe l'intera società e metropoli contemporanea.

Trimarco, in occasione della mostra *Arte Povera + Azioni Povere* curata da Germano Celant ad Amalfi nel 1968, all'interno del relativo catalogo, parla inizialmente di questa contrapposizione tra ambiente interno ed esterno, riconducibile oggi al progetto museale del MAU sostenendo che «[...] l'eliminazione della separazione tra dentro e fuori, tra lo spazio espositivo e la strada, il bruciare questo confine è già un segno abbastanza preciso di inventare uno spazio comunitario, in cui ognuno possa vivere insieme agli altri la propria esperienza»¹⁴⁸.

Fin dagli inizi è stata dedicata grande attenzione al coinvolgimento di giovani artisti nel progetto artistico-culturale del MAU. Accostare le loro opere a quelle di personalità già affermate nel panorama artistico cittadino, ma anche nazionale e internazionale, ha senza alcun dubbio agevolato un percorso di crescita, anche in chiave didattica, del museo. Già nel corso del 1998 si tenne un concorso indirizzato agli studenti delle accademie italiane, che portò alla selezione di dieci giovani neo-artisti e alla conseguente realizzazione di otto nuove opere¹⁴⁹ che hanno arricchito il portafoglio culturale del museo. Nel 2014 è stata poi stipulata una convenzione con l'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino per permettere ai giovani artisti emergenti di muovere i primi passi all'interno del vasto ambiente artistico e per coinvolgerli in un progetto culturale, sociale e urbano che va oltre la realizzazione dell'opera stessa. Nel progetto artistico-museale vengono coinvolti anche giovani studenti provenienti dai licei artistici cittadini. Gli artisti, la cui opera rientra nel nucleo della collezione, non vengono selezionati secondo una modalità specifica, proprio perché quello del MAU «è un progetto didattico prima ancora che curatoriale»¹⁵⁰ e per questo motivo all'interno del museo convivono numerosi linguaggi artistici della contemporaneità, come anche la street art. Salvo alcune eccezioni, come nel caso in cui l'opera venga donata dall'artista al museo, agli artisti viene corrisposto un compenso che varia da un minimo di €500 ad un massimo di €2000/2500;

¹⁴⁷ PHILLIPS P.C., *Out of Order: the public art machine*, cit., pp.92-96

¹⁴⁸ TRIMARCO A., in *Arte Povera + Azioni Povere*, Celant G. (a cura di), Rumma Editore, Salerno, 1969, pp.97-99, qui p.99

¹⁴⁹ MAU – TORINO, <https://www.museoartebana.it/history/> [ultimo accesso: 13/11/2023]

¹⁵⁰ Informazioni ricavate durante un incontro con il Presidente e Direttore artistico del MAU Edoardo di Mauro

negli ultimi tempi è stato però alzato il minimo e diluito un po' il massimo, per cui la media del compenso si aggira intorno ai €1000/1500¹⁵¹.

Se non correttamente salvaguardate, uno dei rischi principali in cui incorrono le opere di arte pubblica è che esse, da importante strumento di riqualificazione di zone urbane degradate, possano diventare loro stesse elemento di mercato e ulteriore degrado cittadino¹⁵². Per quanto concerne il restauro delle opere del MAU, negli ultimi tre-quattro anni, ne sono stati realizzati diversi, i quali possono avvenire principalmente secondo due modalità: rispettando in maniera integrale l'opera originale, specialmente nei casi in cui l'artista che l'ha realizzata non è più in vita, o apportando ad essa qualche modifica. Esiste una terza modalità di intervento sull'opera che prevede invece il rifacimento totale della stessa; pertanto, l'intervento progettuale avviene in accordo con gli artisti e con i proprietari degli immobili. La gestione di un patrimonio d'arte murale esteso in una precisa ma ampia porzione di spazio urbano non è affatto semplice, soprattutto per quanto riguarda il reperimento delle risorse necessarie al corretto mantenimento dei lavori. Per questo motivo, e per la molteplicità dei linguaggi artistici utilizzati nella realizzazione delle opere, i lavori di restauro rispondono ad una casistica estremamente vasta; dunque, non può ovviamente esistere una modalità unica di intervento¹⁵³. Molto spesso sono gli artisti stessi ad intervenire sulle opere da restaurare, altrimenti, in assenza dell'artista, gli interventi sull'opera vengono eseguiti dallo staff del MAU, attualmente composto da Vito Navolio, Francesca Nigra (in arte Nice & the Fox) e dal duo MBAG (Margherita Bobini e Andrea Gritti, ex studenti dell'Accademia Albertina). Uno dei costi principali durante questi lavori di restauro o rifacimento è quello delle impalcature e delle vernici, ma grazie al sostegno di sponsor tecnici come OIKOS Colore e Materia per l'Architettura e la ditta Federico Fiammengo S.r.l. è stato possibile contenere questa ingente spesa. I colori sono forniti al museo dal Colorificio Cavallo di via Monginevro 24; mentre un importante supporto per quanto riguarda il rifacimento degli intonaci è fornito da Tecnica S.r.l. di Fabio Boine. In aggiunta, grazie alla legge del 110%, lo staff del MAU e gli artisti hanno potuto disporre di molte impalcature in uso senza alcun costo¹⁵⁴.

¹⁵¹ *ibidem*

¹⁵² DAVICO L., *Una città che cambia*, in *L'arte nelle strade di Torino. Guida alla scoperta dell'arte moderna e contemporanea in città*, Bolle M., Davico L., Scira R., Edizioni Capricorno, Torino, 2017, pp.17-33, qui p.29

¹⁵³ DI MAURO E., *Muralismo metropolitano*, in *Urban Art. l'evoluzione dell'arte nelle strade di Torino*, BOLLE M., Daniela Piazza Editore, Torino 2020, p.4

¹⁵⁴ Informazioni ricavate durante un incontro con il Presidente e Direttore artistico del MAU Edoardo di Mauro

Quando l'intervento sull'opera ne prevede il completo rifacimento, la documentazione fotografica relativa al precedente lavoro viene conservata all'interno dell'archivio del museo, nato nel 2011 e disponibile unicamente in formato digitale, curato da Barbara Bordon¹⁵⁵. Per quanto riguarda l'arte pubblica su tutto il territorio torinese, nel 2022 è stato inaugurato l'*Archivio Digitale dell'Arte Urbana*, a seguito delle numerose esperienze che la Città di Torino ha maturato nel corso degli ultimi vent'anni nel campo della creatività urbana. L'ambizioso obiettivo dell'archivio è quello di documentare e mappare tutto il patrimonio di arte urbana presente in Città. Sul geo-portale del Comune di Torino, digitando "Arte urbana a Torino" nell'apposita barra di ricerca, si possono consultare le mappe georeferenziate con relativa collocazione e scheda tecnica dell'opera d'arte urbana a cui si è interessati. Inoltre, l'archivio, tramite il geo-portale, permette a chiunque di personalizzare, in base ai propri interessi e disponibilità, l'itinerario di visita¹⁵⁶. Come evidenziato da questo ultimo esempio, gli archivi svolgono un ruolo cruciale come custodi di una memoria non solo passata, ma anche presente. Essi sono dunque da intendersi come una realtà anch'essa dinamica, legata non unicamente alla dimensione della tutela e della trasmissione di una memoria storica.

Ad oggi la collezione del MAU si compone di circa 190 opere; dato l'elevato numero, ci si soffermerà solo su alcuni dei lavori più significativi del museo facenti parte del nucleo permanente¹⁵⁷.

Cityfeeder [fig.3] è l'opera numero 185 all'interno del Quartiere Campidoglio, realizzata in Via Fano 28 nel luglio 2021 dall'artista Sarah Bowyer. Secondo le parole dell'artista, l'idea dell'opera è nata lentamente nel corso degli anni: «la ricerca dell'empatia e dell'interiorità dell'altro, sempre stati temi centrali del mio lavoro, si sono poi rivelati spesso in soggetti femminili»¹⁵⁸. L'opera vuole simboleggiare l'energia vitale delle donne e lasciare una testimonianza concreta all'interno del tessuto urbano del loro ruolo cruciale all'interno della società, poiché le donne sono «coloro che danno la vita, la nutrono e svezzano a scapito spesso

¹⁵⁵ Archivio consultabile alla pagina web del MAU, <https://www.museoartebana.it/blog/> [ultimo accesso: 26/11/2023]

¹⁵⁶ <http://geoportale.comune.torino.it/web/arte-urbana-torino> [ultimo accesso: 26/11/2023]

¹⁵⁷ Per prendere visione dell'intero nucleo della collezione museale, è possibile consultare l'archivio digitale al seguente link: <https://www.museoartebana.it/works/> [ultimo accesso: 26/11/2023]

¹⁵⁸ Sarah Bowyer, <https://www.museoartebana.it/una-nuova-opera-mau-in-via-fano-28/> [ultimo accesso: 04/12/2023]

di una loro stessa riuscita sociale, meritano un'opera urbana che sia testimonianza delle radici sulle quali ergiamo noi stessi e la società tutta [...]»¹⁵⁹.

In Piazza Moncenisio è collocata l'opera dell'artista bolognese Antonio Mascia [fig.4]. L'opera in questione raffigura una singolare scena marina: una donna, armata di maschera e pinne, nuota abbracciata alla coda di un rosso e antropomorfizzato capidoglio che, di sbieco, guarda attentamente la sua compagna di nuotata. La scelta dell'animale non è casuale, poiché tra capidoglio e Campidoglio, il nome del Borgo, vi è una chiara assonanza. Attraverso questo peculiare soggetto, Mascia vuole sia celebrare metaforicamente il quartiere, sia portare il visitatore nel suo mondo favolistico, popolato da animali immaginari e umani in atteggiamenti o con dettagli fuori dal comune, e farlo così viaggiare con la fantasia, immaginando quale possa essere la storia dietro la sua opera¹⁶⁰.

Sulla parete di via Musinè 25, aggettante su Corso Svizzera, è collocata l'opera simbolo del museo, realizzata nella prima fase sperimentale tra il 1995 e il 1996: parliamo di *Canto Metropolitano* [figg.1-2], dell'artista Mercurio. L'ironico ermetismo che contraddistingue la sua produzione pittorica si esprime, come anche in questo caso, con la realizzazione di un fitto manto erboso dove appaiono volti e corpi umani, di cui viene però sempre celato il viso; oppure attraverso oggetti simbolici ed animali con sembianze antropomorfe. In *Canto Metropolitano* si vede questo fitto tappeto di foglie da cui emerge, quasi come se fosse stata risucchiata da questo, una donna, di cui si scorge solo un frammento di viso, la quale suggerisce ai visitatori di fare silenzio. La donna sembra voler ricordare che, quando ci si immerge nella natura bisogna tacitarsi per poterne sentire in maniera chiara tutti i suoni, e così intima di fare anche all'interno del Borgo Campidoglio, essendo esso un "piccolo paese" all'interno di un vasto e frenetico centro metropolitano ¹⁶¹.

L'opera dell'artista bolognese Roberta Fanti [fig.5] è invece situata in via Locana 19. Essa è una grande rosa rossa che metaforicamente, essendo dipinta sulle persiane di una finestra, "sboccia" ogni giorno. La rosa è accompagnata dalla frase latina "*cor lesu, rex et centrum omnium còrdium*"¹⁶² e da un paio di catene. Per questo motivo, il fiore è qui pensato alla

¹⁵⁹ *ibidem*

¹⁶⁰ BOLLE M., *Urban Art. L'evoluzione dell'arte nelle strade di Torino*, Daniela Piazza Editore, Torino 2020, pp. 15-16

¹⁶¹ MAU, Mercurio, <https://www.museoarturbana.it/mercurio/> [ultimo accesso: 09/12/2023]

¹⁶² Traduzione: "il cuore ferito, il re e il centro di tutti i cuori".

stregua di un simbolo, come una passione che incatena e fa soffrire, ma che al contempo prepara all'amore totale e spirituale. In questo potente dualismo, tipico dell'opera dell'artista, lo spettatore è libero di decidere dove finiscono la penitenza, il tormento, e dove finalmente iniziano l'amore e il piacere¹⁶³.

Sempre in via Locana, ma al numero 29, Antonio Carena nel 2008 ha realizzato uno dei suoi famosi cieli. I primi nuclei dei cieli, divenuti nel corso degli anni la cifra stilistica distintiva di Carena, risalgono al 1958 circa ma la differenza sostanziale risiede nel fatto che questi primi non avevano azzurro o blu al loro interno. Per il MAU, Carena è stato un grande esempio di uomo e artista fortemente impegnato all'interno della società, difatti «[...] portava le sue opere il più possibile all'interno della dimensione pubblica»¹⁶⁴. [fig.6]

2.2.1 Il percorso di visita alla scoperta del MAU

Per quanto riguarda il percorso di visita museale, essendo il MAU un museo a cielo aperto, il visitatore interagisce con le opere e con l'ambiente circostante del Borgo in una modalità completamente unica. In aggiunta, l'arte contemporanea inserendosi direttamente nel tessuto sociale crea «[...] spazi liberi e durate il cui ritmo si oppone a quelle che ordinano la vita quotidiana; favorisce un commercio interpersonale differente dalle "zone di comunicazione" che ci sono imposte»¹⁶⁵. L'atto del camminare compiuto dai visitatori per (ri)scoprire il museo può essere considerato un potente strumento critico, capace di far entrare in contatto diretto con la realtà territoriale, dal momento che offre la grande opportunità di esplorare, osservare e interagire con l'ambiente urbano, percependone dettagli troppo sovente trascurati. Camminare può dunque essere un modo per sottrarsi alla velocità della vita quotidiana, oltre che proporsi come uno strumento in grado di fornire una prospettiva critica sulla città, permettendo poi di svilupparne una riflessione profonda.

Ritornando al concetto iniziale di percorso, con questo «si indicano allo stesso tempo l'atto dell'attraversamento (il percorso come azione del camminare), la linea che attraversa lo spazio (il percorso come oggetto architettonico) e il racconto dello spazio attraversato (il percorso

¹⁶³ BOLLE M., *Urban Art. L'evoluzione dell'arte nelle strade di Torino*, cit., p.20

¹⁶⁴ CASA MUSEO ANTONIO CARENA, *Premio Antonio Carena* ^[09] seconda edizione "Tempi oggidiani" intervista ad Edoardo Di Mauro, <https://youtu.be/KD4V-OoNKm8?si=YlyJ5kirEZ9m1BJj>, 25 settembre 2023 [ultimo accesso: 09/12/2023]

¹⁶⁵ BOURRIAUD N., *Estetica Relazionale*, cit., p.17

come struttura narrativa)¹⁶⁶». L'atto del camminare all'interno di un percorso urbano, prestabilito o casuale che sia, non è solo uno strumento critico, ma diviene anche uno strumento estetico attraverso il quale gli spazi metropolitani attraversati vengono descritti o modificati. Si tratta pertanto di riempire questi luoghi non di cose, ma di significati¹⁶⁷. Richard Long vedeva l'atto del camminare, oltre che come un'azione, come un segno che si sovrappone a quelli già preesistenti sul territorio urbano, dove sul corpo in movimento si riflette la struttura fisica, morfologica, del luogo; mentre camminiamo, il nostro corpo annota il vario susseguirsi di eventi nella metropoli, le nostre sensazioni ed emozioni a riguardo, piuttosto che i vari ostacoli o pericoli¹⁶⁸. Dunque, in questo caso, la città-percorso, può essere descritta e vissuta in una modalità in cui il punto di vista estetico-formale e quello estetico-esperienziale si intrecciano in una modalità inedita. Quello del MAU è

[...] un paesaggio in cui molteplici soggetti si addizionano e si stratificano in un insieme, col quale ci si ritroverà poi ad interagire, con tempi e modi d'uso diversi. Come in un organismo [...] ciascun elemento ha qualità proprie, ma la completezza e il significato delle parti nasce solo dall'insieme¹⁶⁹.

Il rapporto e il dialogo tra le varie opere sono dunque liberi e dialettici, così come il rapporto tra esse e le strutture architettoniche che fungono loro da supporto. Durante il percorso di visita si avverte questa continua comunicazione tra le parti coinvolte, che esaltano le singole e rendono corale l'ambiente. L'iniziativa individuale dei singoli cittadini, dei commercianti, degli artigiani, delle diverse associazioni locali e, in generale, di tutti coloro che vivono anche solo parzialmente il quartiere, esaltano la capacità della collettività di creare qualcosa di sinfonico e ciò è fortemente sottolineato da come il MAU sia il risultato di questa cooperazione, divenendo uno degli esempi più fulgidi dei musei a cielo aperto in Italia.

Il tempo impiegato mediamente per visitare il museo è di circa un'ora e trenta minuti. Durante il tour si può scegliere se visitare liberamente il museo o avvalersi del supporto di una guida; questo tema viene approfondito nel paragrafo *2.4.2 Andamento del flusso di visitatori dal 2015 al 2021*.

¹⁶⁶ CARERI F., *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, pp.7-8

¹⁶⁷ *Ivi*, p.9

¹⁶⁸ *Ivi*, p.114

¹⁶⁹ SALVADEO P. (a cura di), *L'inquieta scena urbana*, cit., p.131

2.3 Imparare dal museo, i progetti didattici al MAU

Come sottolineato dal Presidente e Direttore Artistico del museo Edoardo Di Mauro nel corso del paragrafo 2.2 *Artisti e opere*, quello del MAU è innanzitutto un progetto didattico, prima ancora che curatoriale. Definendo un museo come un progetto didattico, si vuole evidenziare come esso sia una realtà dinamica che offre agli individui degli strumenti alternativi con cui orientarsi nel mondo. Inoltre, data la peculiare collocazione della maggior parte delle opere su pareti di edifici privati, il MAU si configura come esempio lampante di didattica allargata sull'arte contemporanea¹⁷⁰.

La didattica museale affronta delle questioni complesse, in quanto ogni museo è di per sé una realtà unica con specifiche e peculiari complessità. Al suo interno convivono piani temporali diversi: spazio e tempo originari delle opere e degli oggetti della collezione; spazio e tempo della loro storia collezionistica, o di successivi allestimenti, restauri o rifacimenti; spazio e tempo attuali e, in alcuni casi, anche spazio e tempo dell'ambiente extra-museale all'interno del quale l'opera o il manufatto sono inseriti. Dunque, l'obiettivo primario della didattica museale risiede non tanto nella mera trasmissione di dati e nozioni, ma nel sollevare problemi, suscitare curiosità, domande, e suggerire nuovi e alternativi punti di vista sulla realtà contemporanea. Anche per questo motivo, la didattica non è da considerare alla stregua di un semplice servizio aggiuntivo offertoci dal museo; bensì essa investe qualunque scelta e attività dell'istituzione culturale nel momento in cui essa si apre al rapporto e al dialogo con il pubblico più o meno vasto di visitatori. In questo quadro, diviene dunque assolutamente necessario un costante confronto tra tutte le personalità che lavorano all'interno dell'istituzione museale, per ideare iniziative didattiche che tengono conto del veloce mutare dei tempi¹⁷¹.

Con il supporto di *CulturalWay*¹⁷² di Alessia Orofino, oltre ai tour tematici proposti per gruppi di adulti, il MAU propone una serie di percorsi didattici per scuole di ogni ordine e grado, consentendo a tutte le fasce di età di scoprire il museo e, più estesamente, il quartiere, in una

¹⁷⁰ MAU, *Didattica MAU 2023-2024*, <https://www.museoartebana.it/didattica-mau-2023-2024/> [ultimo accesso: 18/11/2023]

¹⁷¹ BALBONI BRIZZA M.T., *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Jaca Book, Milano, 2018, pp.18-22

¹⁷² Agenzia di guida turistica sulla città di Torino e sul territorio piemontese, costituita nel gennaio 2012 come associazione culturale, divenuta poi società di servizi culturali e turistici nel dicembre dello stesso anno.

modalità totalmente inedita, originale e interattiva. Per la visita guidata con inclusa l'attività didattica, il museo propone tre differenti formule:

- *“Che confusione al MAU”*: i ragazzi durante questa attività didattica, con mappa alla mano, devono ricostruire la collocazione delle opere, rivelata solo da alcuni dettagli
- *“Caccia al particolare”*: i giovani studenti vanno a caccia di indizi riportati sul dépliant, all'interno del quale trovano non solo fotografie, ma anche domande alle quali dovranno cercare di rispondere
- *“Aiuto, mi sono perso al MAU”*: è un lavoro di orienteering sul quartiere. Anche durante questa attività i ragazzi, con l'ausilio di una mappa, di alcune fotografie e della guida, dovranno individuare dove recarsi per vedere le opere esposte¹⁷³.

Anche se si tratta di percorsi didattici specificatamente pensati per gruppi scolastici, viene quasi spontaneo chiedersi se attraverso questi progetti i ragazzi stiano davvero imparando oppure se stiano semplicemente giocando. Maria Teresa Balboni Brizza in *“Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico”* (2018), riguardo questo tema, spiega come all'interno del museo il dibattito su gioco e apprendimento sia tutt'oggi un campo di discussione e confronto molto vivo e aperto. Gioco e apprendimento vengono ancora considerati come due opposti che inevitabilmente si escludono a vicenda, quando invece può essere l'esatto opposto; il fine ultimo, come precedentemente accennato, è quello di offrire degli strumenti validi per conoscere o approfondire la nostra già maturata conoscenza. Per cui «si può decidere che il gioco e le cosiddette attività interattive siano una delle vie possibili per apprendere, oppure che il gioco, che mette in atto alcune abilità, sia in sé stesso una forma di apprendimento, che avviene quasi indipendentemente da ogni input e informazione»¹⁷⁴.

Aggiungere nuove conoscenze a quelle che abbiamo già acquisito in maniera pregressa, ci permette di mettere in discussione anche solo un piccolo frammento della nostra visione del mondo e, di conseguenza, di arricchire il nostro bagaglio di conoscenze. A questo proposito, il MAU può essere considerato un tipo di museo basato sul modello di conoscenza definito *costruttivista*, il quale permette al visitatore di muoversi liberamente all'interno dello spazio espositivo e di lasciarlo in qualsiasi momento egli voglia, non seguendo pertanto un percorso

¹⁷³ DIDATTICA MAU 2023-2024, <https://www.museoartebana.it/didattica-mau-2023-2024/> [ultimo accesso: 18/11/2023]

¹⁷⁴ BALBONI BRIZZA M.T., *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, cit., p.40

rigidamente predefinito. Quello costruttivista, è quindi un modello museale principalmente basato sui processi di apprendimento dei visitatori, sui loro interessi e sui loro bisogni¹⁷⁵. Ogni offerta didattica deve pertanto tener conto delle diverse fasce d'età dei visitatori, in modo da accompagnarli con informazioni accessibili in base al loro grado di comprensione nei confronti del museo e della sua collezione.

2.3.1 Le Panchine d'Autore

Nel 2008, con finalità esclusivamente didattiche, l'artista Vito Navolio (attualmente responsabile operativo delle attività didattiche) ideò il progetto *Panchine d'Autore*. Dopo due anni di attesa per l'approvazione del progetto, Vito Navolio e il MAU ebbero il via libera da parte del Comune di Torino per la realizzazione del primo nucleo delle Panchine, situato in Piazza Moncalisio. Il progetto prevede il restauro e il rifacimento totale di comuni panchine cittadine, coinvolgendo nel processo artistico i giovani studenti delle scuole secondarie di primo e secondo grado i quali, attraverso la loro opera d'arte, prendono attivamente parte a un più ampio progetto di rigenerazione urbana. La creazione della panchina, che varia mediamente dai cinque ai sette giorni, prevede in primo luogo la sua completa ripulitura a seguito di una valutazione completa della stessa, dalla parte in legno, che viene modellata in caso si presentino eventuali imperfezioni, alla struttura metallica. In seguito, viene eseguito il progetto degli studenti, utilizzando come colori degli smalti all'acquaragia, e infine viene data una vernice trasparente di protezione alla panchina¹⁷⁶.

Il primo nucleo di Panchine comprendeva solamente una porzione di Piazza Moncalisio, ma nel 2011 il progetto si è poi fortunatamente esteso su tutto il territorio circoscrizionale della Piazza; la decorazione delle due vasche in cemento è stata invece realizzata sulla base di un progetto presentato dal MAU nel 2013 alla Sottocommissione Arte Pubblica. I soggetti di queste Panchine d'Autore sono libere reinterpretazioni degli studenti nei confronti delle opere dei grandi nomi della storia dell'arte del Novecento [fig.7]. Dal primo nucleo di Panchine, che sembrano costituire una sorta di manuale di storia dell'arte illustrato, il fenomeno si è espanso

¹⁷⁵ Ivi, p.41

¹⁷⁶ MAU, *Le Panchine d'Autore. Vito Navolio in Borgo Campidoglio (Piazza Moncalisio/Piazzetta Campidoglio)*, <https://www.museoarteburana.it/le-panchine-ddautore-vito-navolio-in-borgo-campidoglio-piazza-moncalisio-piazzetta-campidoglio-2/> [ultimo accesso: 28/11/2023]

con successo anche fuori Borgo Campidoglio; difatti nel 2014 sono stati realizzati due cicli di panchine: uno presso il Centro di Orientamento Professionale del Comune di Torino e presso il Centro Commerciale AUCHAN di Corso Romania 460. Il compenso di Vito Navolio, così come il costo dei materiali per la realizzazione delle panchine in Borgo Campidoglio e la loro manutenzione, è stato a totale carico del MAU¹⁷⁷.

Il percorso didattico copre un arco temporale della durata di cinque mesi, da gennaio a giugno. La prima parte del percorso, in cui i ragazzi si avvicinano al tema scelto e iniziano a elaborare le prime bozze del progetto artistico, viene svolto in classe tra gennaio e aprile. In un secondo momento, verso maggio, vengono prima svolti due incontri con Vito Navolio, che spiega ai giovani studenti come progettare una panchina e poi, solo a giugno, tramite incontri in esterno, gli studenti realizzano effettivamente il loro personale progetto¹⁷⁸.

Le Panchine d'Autore si rivelano essere per i giovani studenti un ottimo e funzionale strumento didattico: da un lato li educano al rispetto dello spazio pubblico e, dall'altro lato, li mettono in condizione di riflettere ed esplorare tematiche attuali in maniera alternativa, lanciando messaggi che segnano in maniera concreta il territorio. Ad esempio, con gli studenti del Primo Liceo Artistico, sono state realizzate una serie di Panchine in Piazza Risorgimento contro le morti sul lavoro dei giovani studenti all'interno delle convenzioni scuola-lavoro. Sempre nella medesima piazza, così come anche in altre zone di Torino, ci sono Panchine a sostegno della lotta della comunità LGBTQ+¹⁷⁹ [fig.8]. Le Panchine veicolano dunque tematiche importanti che possono aprire all'interno della comunità un vivace e profondo dialogo tra le parti coinvolte e non solo; al tempo stesso, concorrono a riqualificare porzioni di territorio. Infine, le Panchine possono anche essere, secondo le parole di Vito Navolio, un «progetto capace di creare nuove opportunità di lavoro e di visibilità, al di fuori delle gallerie d'arte tradizionali»¹⁸⁰.

¹⁷⁷ *ibidem*

¹⁷⁸ DIDATTICA MAU 2023-2024, <https://www.museoarturbana.it/didattica-mau-2023-2024/> [ultimo accesso: 18/11/2023]

¹⁷⁹ Informazioni ricavate durante un incontro con il Presidente e Direttore artistico del MAU Edoardo di Mauro

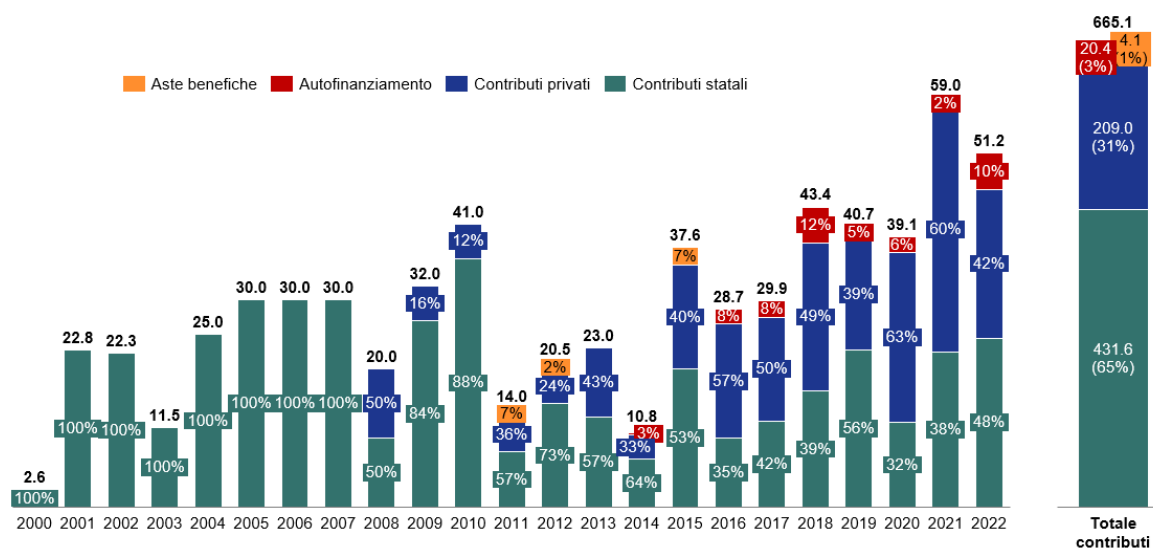
¹⁸⁰ MISTRANGELO A., *Vito Navolio mette in panchina Pollock, Mondrian e Warhol*, in *La Repubblica*, 10 agosto 2010

2.4 Dati e analisi statistica

2.4.1 Contributi pubblici e privati erogati al MAU come Autonoma associazione

Ad oggi, la vita di un'istituzione museale è sempre più legata ad un'accorta gestione economica della stessa e al mantenimento, o alla creazione, di rapporti virtuosi e dinamici con il *fundraising* e con le fonti di finanziamento, che permettono al museo di svolgere il suo ruolo come ambiente di stimolazione culturale¹⁸¹.

Totale dei contributi pubblici e privati erogati al Museo d'Arte Urbana come Autonoma associazione (dati in '000 €)



Fonte: rielaborazione personale dai dati forniti dal sito web M.A.U., sezione "Trasparenza"

Come si può osservare dal grafico sopra riportato, dal 2000 ad oggi il MAU ha ricevuto più di mezzo milione di euro di contributi totali (€665.1k). Questi contributi, nel corso del ventennio, sono stati erogati principalmente da quattro fonti:

- *Contributi statali, include contributi regionali e contributi comunali: €431.6k*
- *Contributi privati: €209.0k*
- *Autofinanziamento: €20.4k*
- *Aste benefiche: €4.1k*

I contributi statali sono stati la fonte primaria di finanziamento per il museo fino al 2010, poiché dal 2011, come accennato nel paragrafo 2.1 *Borgo Vecchio Campidoglio, da quartiere operaio a museo a cielo aperto*, per motivi di natura meramente politica, la pubblica

¹⁸¹ VANNI M., *Il museo diventa impresa. Il marketing museale per il break even di un luogo da vivere quotidianamente*, cit., p.31

amministrazione decise di non finanziare più il museo¹⁸² non comprendendo pienamente che anche grazie al loro contributo

un museo ben gestito e frequentato da tante persone non produce solamente valore culturale, sociale ed economico, ma rafforza le relazioni con la comunità, con i media e con gli stakeholder del territorio [...] [divenendo] componente imprescindibile del rapporto impresa-cultura-territorio¹⁸³.

Il contributo pubblico, che arrivò a un massimo di €36.000 annui nel 2010, si è visto sensibilmente diminuire sotto i €15.000 nel periodo 2011-2020. Esso costituiva una grande porzione degli introiti del museo, garantendone anche in parte il corretto funzionamento e mantenimento. Nel corso del tempo l'incidenza dei contributi pubblici è quindi visibilmente diminuita, mentre dall'altra parte il contributo privato ha permesso di sopperire ai mancati sussidi pubblici, generando nel corso del tempo finanziamenti addirittura superiori. I maggiori contribuenti privati, che hanno acquisito nel corso degli anni un ruolo sempre più rilevante, sono stati la Fondazione Compagnia di San Paolo e la Fondazione CRT. Ad oggi, altri sostenitori istituzionali del MAU sono: la Regione Piemonte, la 6° Circoscrizione della Città di Torino, la Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Torino e l'8 X Mille dell'Unione Buddhista Italiana¹⁸⁴.

Secondo l'Art.13 dello Statuto dell'Associazione di Promozione Sociale "MAU MUSEO D'ARTE URBANA APS", le fonti di finanziamento della presente Associazione sono costituite:

- Dalle quote annuali di tesseramento degli associati
- Dai proventi della gestione del patrimonio
- Dal ricavato delle attività dell'Associazione
- Della gestione di servizi, progetti, strutture pubbliche e private
- Dai contributi degli associati e di altre persone fisiche
- Dai contributi di Enti Pubblici e privati
- Dalle convenzioni con Enti Pubblici
- Dalle erogazioni liberali
- Dai titoli di solidarietà

¹⁸² Informazioni ricavate durante un incontro con il Presidente e Direttore artistico del MAU Edoardo di Mauro

¹⁸³ VANNI M., *Il museo diventa impresa. Il marketing museale per il break even di un luogo da vivere quotidianamente*, cit., p.33

¹⁸⁴ MAU – TORINO, <https://www.museoarturbana.it/history/> [ultimo accesso: 19/11/2023]

- Da attività commerciali marginali¹⁸⁵

Tra le fonti di autofinanziamento, una grande fetta è costituita dalle aste benefiche, le quali vengono organizzate dal museo mediamente una volta all'anno e permettono ad esso di ricavarne una cifra che si aggira intorno ai €2000. Le opere che vengono battute all'asta, ad un prezzo inferiore rispetto a quello di mercato, sono generalmente opere di piccolo-medio formato donate da artisti amici del MAU al museo stesso¹⁸⁶.

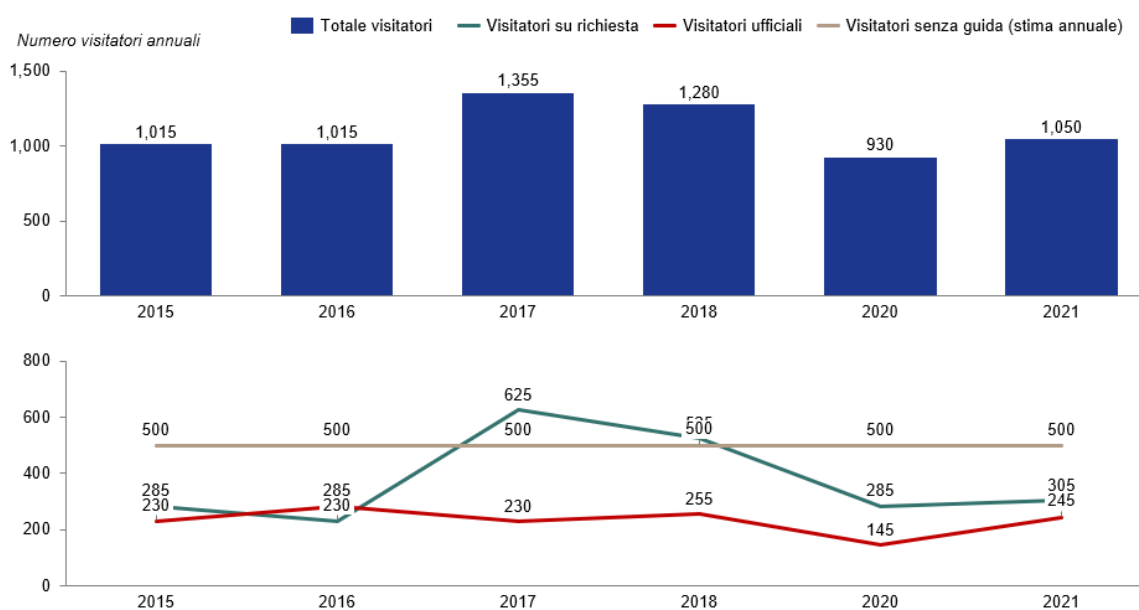
¹⁸⁵ Titolo III Funzionamento e Amministrazione, art.13, *Statuto Associazione MAU (2023)*, consultabile in *Appendice* alla p.153

¹⁸⁶ Informazioni ricavate durante un incontro con il Presidente e Direttore artistico del MAU Edoardo di Mauro

2.4.2 Andamento del flusso di visitatori dal 2015 al 2021

Come evidenziato dal grafico sottostante, l'andamento del flusso dei visitatori del MAU, nel quinquennio 2015-2021, è stato relativamente costante. Annualmente vi sono stati circa mille visitatori, anche durante il periodo di pandemia da Covid-19 (2020-21) dove il museo ha mantenuto un andamento di pubblico coerente con gli anni precedenti.

*Andamento visitatori (*dati 2019 non disponibili)*



Fonte: rielaborazione personale dai dati forniti dal sito web MAU, sezione "Trasparenza"

Sul sito web del museo sono presenti nella sezione "*Trasparenza*" le statistiche relative al flusso dei visitatori che annualmente visitano il MAU. I visitatori vengono suddivisi in tre grandi macrogruppi:

- *Visitatori su richiesta*
- *Visitatori ufficiali*
- *Visitatori senza guida (stima annuale fornita dal museo)*

Conoscere le caratteristiche che contribuiscono a profilare i visitatori del museo – e con questo si intende non solo la loro natura o tipologia ma anche le loro aspettative e le loro valutazioni, piuttosto che eventuali disagi percepiti durante la visita – congiuntamente al numero di ingressi, fa sì che si possa sviluppare e rafforzare una politica museale ben mirata

all'accoglienza del pubblico¹⁸⁷. Il museo pone dunque al centro della sua azione non solo la comunicazione del suo patrimonio artistico e la sua natura didattica, ma anche l'ascolto del suo pubblico. Nel corso del secolo precedente, il ruolo stesso del visitatore è profondamente mutato: da destinatario passivo di un progetto culturale ben mirato, è divenuto un protagonista attivo nelle politiche di sviluppo museale. Di conseguenza, è mutata anche la relazione che intercorre tra museo e visitatore, ora fondata su un principio di scambio paritario e non più di trasmissione uni-direzionale da parte dell'istituzione culturale. La conoscenza è quindi il frutto dello scambio e della condivisione reciproca delle esperienze tra il pubblico e tra gli operatori culturali. Questa relazione tra pubblico e museo deve inoltre puntare ad essere non più sporadica ma continuativa nel tempo, grazie ad una serie di attività che in prima linea comprendono il reale coinvolgimento del visitatore¹⁸⁸.

Il primo gruppo di visitatori del MAU, composto dai *visitatori su richiesta*, comprende il turismo scolastico e giovanile in generale. Il turismo scolastico è un segmento di pubblico estremamente interessante sia per la sua consistenza quantitativa, sia per la sua stabilità nel corso del tempo¹⁸⁹. Nello specifico, si tratta degli studenti delle scuole d'infanzia primarie e secondarie di primo grado, degli studenti delle scuole secondarie di secondo grado e degli studenti universitari (in particolar modo degli allievi dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino). Come si evince dai resoconti dei visitatori pubblicati dal museo sulla propria pagina web, il turismo scolastico non proviene solamente dalla Città di Torino ma anche, con una certa consistenza, dai comuni limitrofi. Il costo della visita standard, dalla durata di un'ora e trenta minuti, è fissato a €60 a gruppo, a cui bisogna aggiungere €2 a studente per l'ingresso al museo. Questo piccolo contributo è destinato alla cassa preposta per la manutenzione delle opere costituenti il museo. Qualora si volesse integrare la visita guidata con un percorso didattico, la cifra ammonta non più a €2 ma a €3 per ogni ragazzo¹⁹⁰. Nel medesimo macrogruppo rientrano anche cooperative e associazioni di varia natura¹⁹¹.

¹⁸⁷ TURCI M., *Interrogarsi – interrogare. Qualità e politiche per il pubblico*, in *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, Balbo A. (a cura di), FrancoAngeli, Milano, pp.41-63, qui pp.42-43

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.45

¹⁸⁹ VANNI M., *Il museo diventa impresa. Il marketing museale per il break even di un luogo da vivere quotidianamente*, cit., p.76

¹⁹⁰ MAU – TORINO, <https://www.museoartebana.it/didattica-mau-2023-2024/> [ultimo accesso: 18/11/2023]

¹⁹¹ Per visionare approfonditamente nel dettaglio la profilazione del pubblico museale consultare <https://www.museoartebana.it/statistica-visitatori-2015/> [ultimo accesso: 19/11/2023]

Inizialmente, che si trattasse di gruppi di scolaresche o di visitatori privati, tutte le visite guidate al museo erano svolte a titolo gratuito dagli operatori museali anche più volte durante il corso della settimana. Nello specifico, delle visite guidate, se ne occupava il Presidente e Direttore Artistico Edoardo Di Mauro. Con il passare degli anni, e con il numero di richieste crescente per tour guidati del MAU, non è più stato possibile portare avanti questa tipologia di visita con queste modalità. Attualmente, il museo non ha abbastanza fondi per pagare un dipendente fisso che possa organizzare visite guidate a cadenza giornaliera, nonostante le richieste da parte dei visitatori lo chiedano esplicitamente¹⁹². Ad oggi, il museo collabora con l'agenzia culturale *CulturalWay* di Alessia Orofino, la quale organizza all'anno tra le sette e le otto visite ufficiali tematiche a pagamento, effettuate il sabato alle ore 15, partendo dalla Chiesa di Sant'Alfonso in via Netro 3.

Nel secondo segmento profilato dal museo, *visitatori ufficiali*, rientra quella fetta di visitatori legati a ricorrenze periodiche come, ad esempio, festival o eventi cittadini annuali. Si tratta dunque di un segmento estremamente eterogeneo ma costante negli anni.

La terza porzione di visitatori, *visitatori senza guida*, è anch'esso un gruppo fortemente diversificato al suo interno, tanto da accogliere tutte le categorie di pubblico dei due macrogruppi precedenti. A differenza di quest'ultimi, questa porzione di visitatori ha però visitato il MAU senza avvalersi del supporto della guida e, anche per questo motivo, ne viene fatta solamente una stima annuale dal museo stesso, dal momento che non è facilmente reperibile un dato statistico affidabile sulla frequenza di visita di questo segmento di pubblico.

Mantenere costante la raccolta sistematica di informazioni riguardanti i visitatori, diventa uno strumento estremamente utile ed efficace alla comprensione dei termini in cui si manifesta, si attiva e si sviluppa la relazione tra il museo, il proprio pubblico e l'ambiente urbano circostante¹⁹³.

In aggiunta, dal 2014, il museo collabora con l'*Associazione Volonwrite*¹⁹⁴ nel progetto "*MAU For All*". Il progetto consiste nella mappatura di percorsi di visita museale appositamente

¹⁹² Informazioni ricavate durante un incontro con il Presidente e Direttore artistico del MAU Edoardo di Mauro

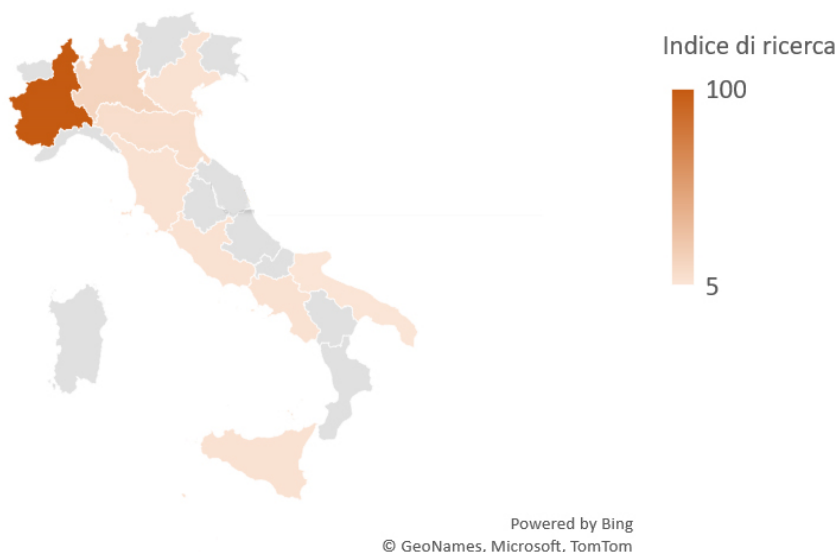
¹⁹³ SOLIMA L., *Visitatore, cliente, utilizzatore: nuovi profili di domanda museale e nuove traiettorie di ricerca*, in *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, Balbo A. (a cura di), FrancoAngeli, Milano, pp.65-76, qui p.76

¹⁹⁴ Associazione di volontario nata nel corso del 2009 nell'ambito del Progetto Prisma – per le Relazioni d'Aiuto all'interno della Redazione Città Aperta del Servizio Passepartout del Comune di Torino, <https://www.volonwrite.org/chi-siamo/> [ultimo accesso: 20/11/2023]

pensati per persone portatrici di disabilità. Attraverso visite guidate, produzione di video, drammatizzazione teatrale di alcune opere (curata dall'attrice Adriana Zamboni e al servizio di interpretariato LIS), e mediante il confronto con commercianti e residenti del Borgo Campidoglio, viene così agevolata la fruizione del museo, attraverso percorsi di visita privi di qualsiasi tipo di barriera. Nel 2018, l'attività è stata portata avanti con la *Consulta Persone in Difficoltà* (CPD), la quale offre supporto alle persone con disabilità e assistenza a coloro che si trovano in momenti di fragilità fisica, economica, sociale e relazionale. Dal 2019, per il progetto progetto "MAU For All", il MAU ha ripreso la sua collaborazione con l'associazione Volonwrite¹⁹⁵.

Come si può osservare dalla figura sottostante (*Ricerca MAU nelle regioni italiane 2018-2023*), tramite i dati rilevati da Google trends, si evince come ad oggi il MAU sulle piattaforme online (sito web e pagine social), non sia una realtà nota solamente a livello regionale.

Ricerca MAU nelle regioni Italiane(2018-2023)



Fonte: Elaborazione personale su dati forniti da Google trends (*nota metodologica: indice di ricerca 100=ricerca massima del MAU.; indice di ricerca 0=indice di ricerca minima)

¹⁹⁵ MAU, MAU for All 2022, <https://www.museoarteburana.it/mau-for-all-2022/> [ultimo accesso: 28/11/2023]

2.4.3 Questionario: Quanto conosci il MAU?

Per approfondire il discorso sul Museo d'Arte Urbana (MAU) è stato realizzato un questionario online, il cui obiettivo era quello di esplorare la percezione del Museo tra gli abitanti del quartiere e, più in generale, tra i cittadini torinesi.

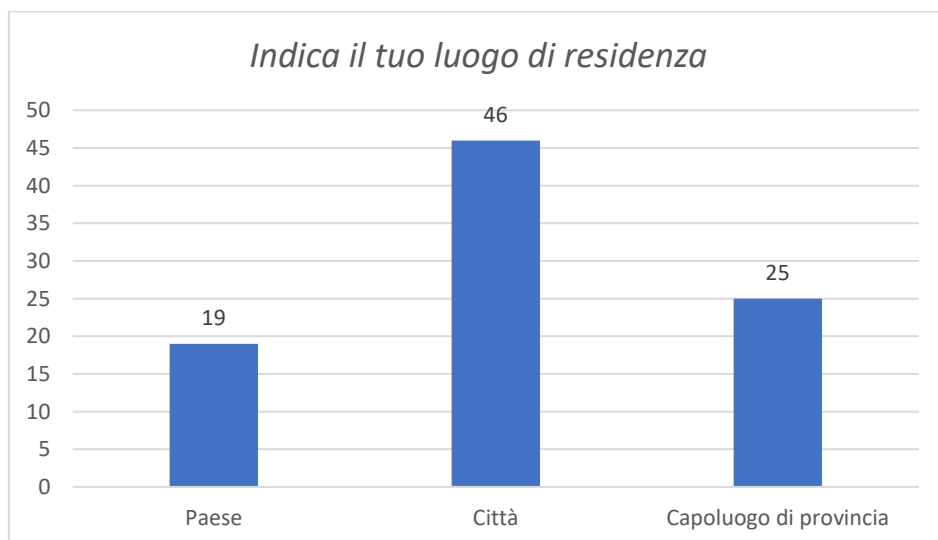
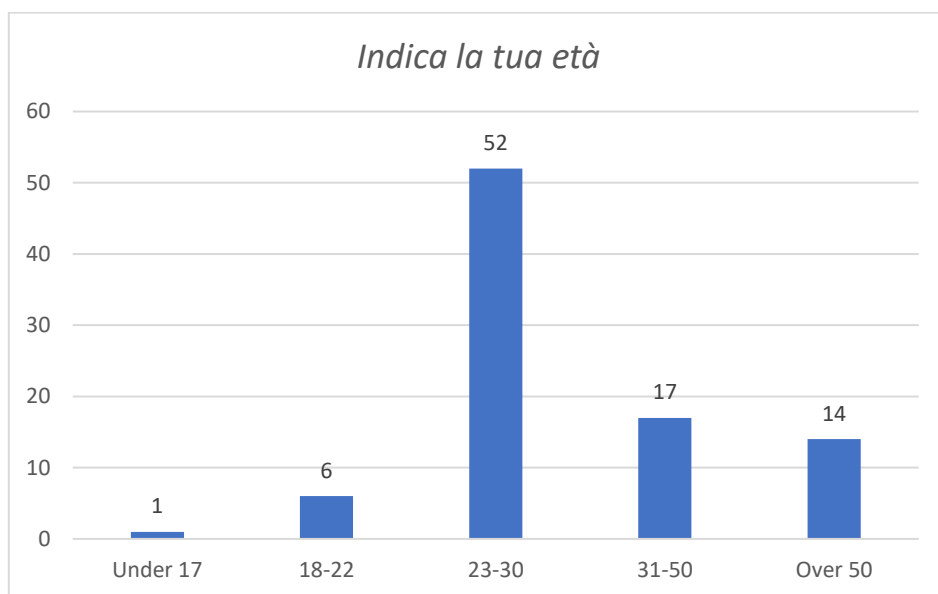
Il questionario, realizzato sulla base di novanta rispondenti, si è dimostrato essere uno strumento parzialmente efficace che, sebbene non abbia portato ai risultati sperati, ha permesso di indagare in maniera più ravvicinata questa singolare realtà museale torinese.

Dei novanta rispondenti, solo dieci abitano all'interno, o nei pressi, del quartiere Borgo Vecchio Campidoglio. Da questo dato emerge il primo grande limite del questionario: lo scarso responso da parte degli abitanti del Borgo. Nonostante il questionario sia circolato su social network quali Instagram e Facebook – qui, all'interno della pagina del MAU e di gruppi dedicati al Borgo – e mi sia personalmente recata sul sito museale per porre le domande, la partecipazione al questionario da parte degli abitanti è stata, in proporzione, praticamente nulla. Un parere diretto su chi il museo lo vive ogni giorno avrebbe sicuramente permesso un maggior grado di approfondimento dell'analisi, ma i dati, seppur eseguiti, hanno comunque permesso di generare ulteriori interrogativi circa il museo e il ruolo dell'arte contemporanea all'interno del tessuto urbano e sociale. Molte persone forse non lo percepiscono come un disegno culturale ben preciso, che ha insomma una sua continuità e non si limita ad essere la casualità di una parete.

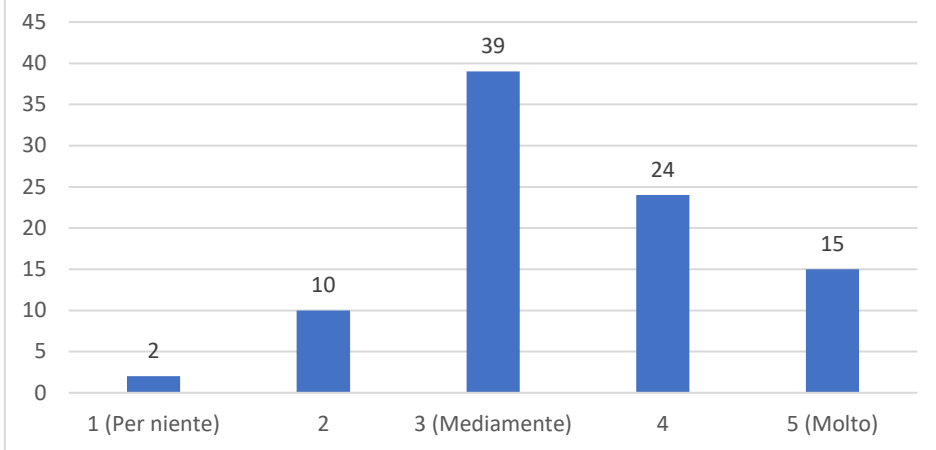
Sicuramente tra gli aspetti limitanti che hanno causato una scarsa efficacia del questionario prevalgono una generale diffidenza delle persone nei confronti di questo strumento di indagine e un apparente disinteresse comune nei confronti delle questioni culturali, nonostante esse siano profondamente legate alla propria Città di appartenenza. Malgrado tutto, è però sicuramente emerso come tra gli aspetti di maggior gradimento del Museo rientrino le opere esposte e la possibilità di esplorare il quartiere stesso. Tra gli aspetti negativi evidenziati dal questionario viene invece alla luce come il museo fornisca poche informazioni, nonostante queste siano presenti, e continuamente aggiornate, sul sito e sulla pagina Facebook ufficiali. A questo sovrviene come, con tutta probabilità, questi non siano i canali di comunicazione più adeguati a raggiungere una vasta fetta di pubblico, il quale, tra i motivi principali per cui non ha mai visitato il MAU, ha dichiarato di non conoscerlo.

Tirando le somme finali del presente questionario è da evidenziare come la coesione tra museo e quartiere non si sia ancora completamente attuata, nonostante gli ammirevoli sforzi di chi quotidianamente se ne occupa. Il MAU ricordiamo essere ancora un progetto *work in progress*, un museo *sui generis* nato da premesse diverse e sperimentali; quindi, in quanto istituzione alternativa e in continuo divenire, il suo ruolo nel tessuto sociale vive un continuo riposizionamento, che rende il suo ruolo di catalizzatore sociale e artistico lungo da attuarsi.

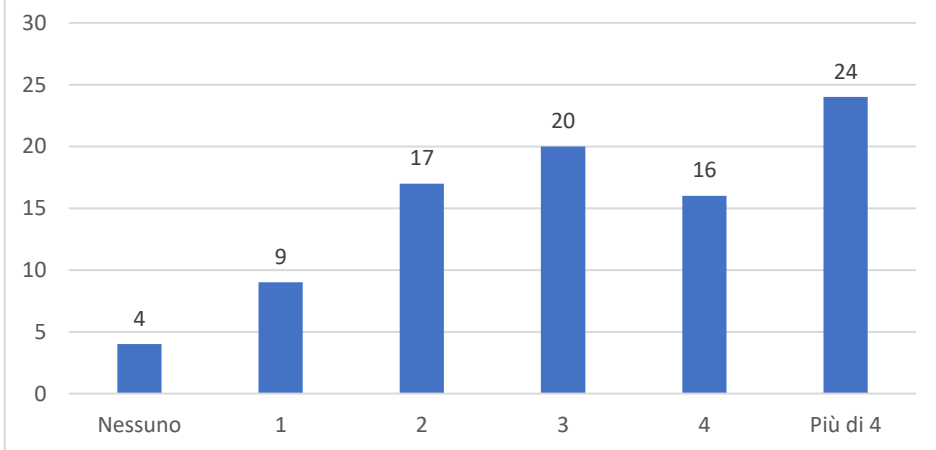
○ RISPOSTE MAGGIORMENTE RILEVANTI ESTRAPOLATE DAL QUESTIONARIO



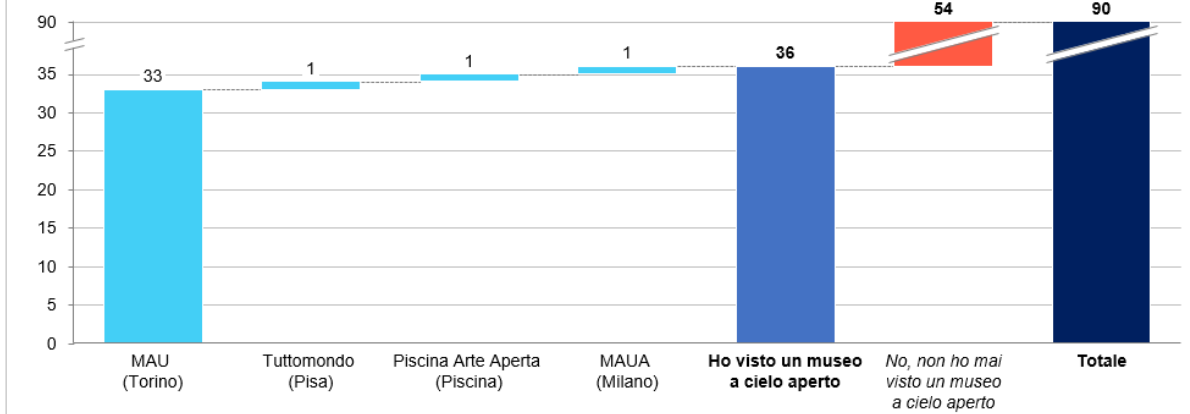
Quanto sei interessato/a all'arte?

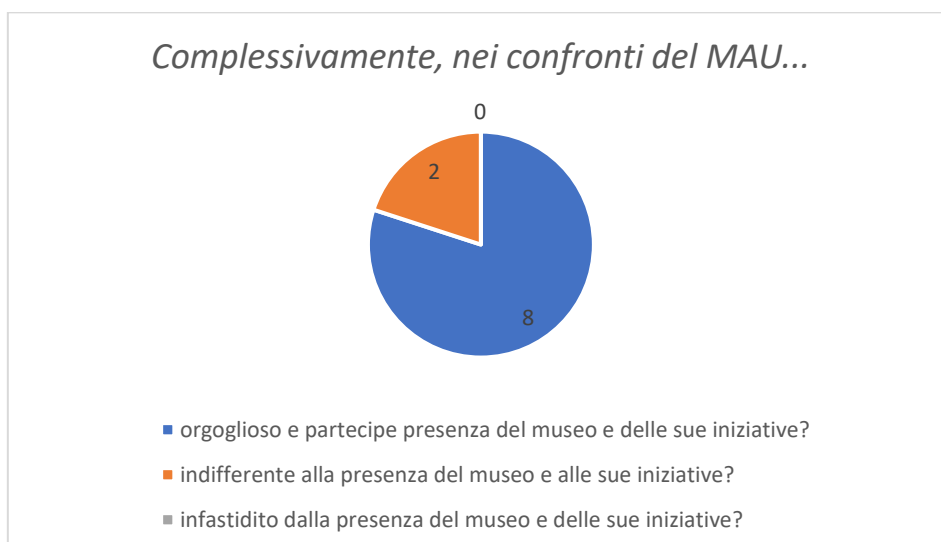
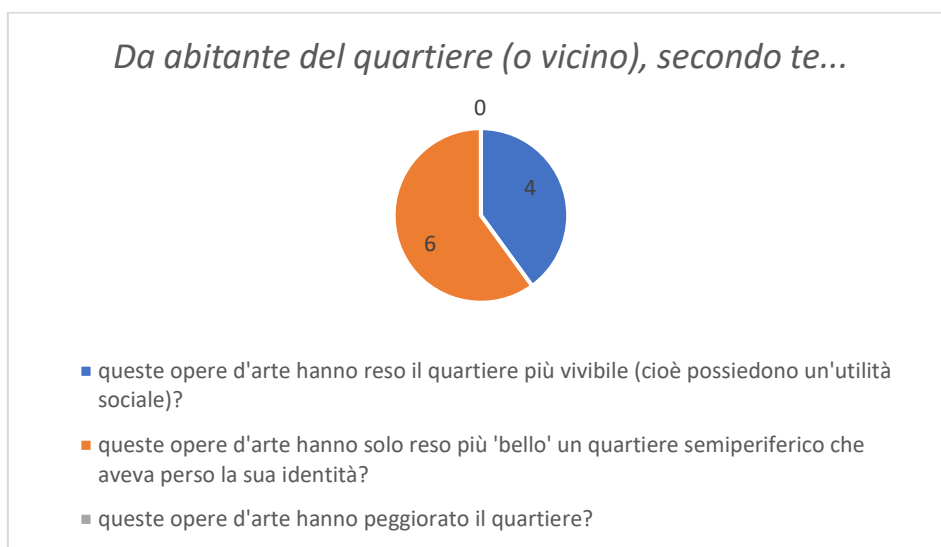
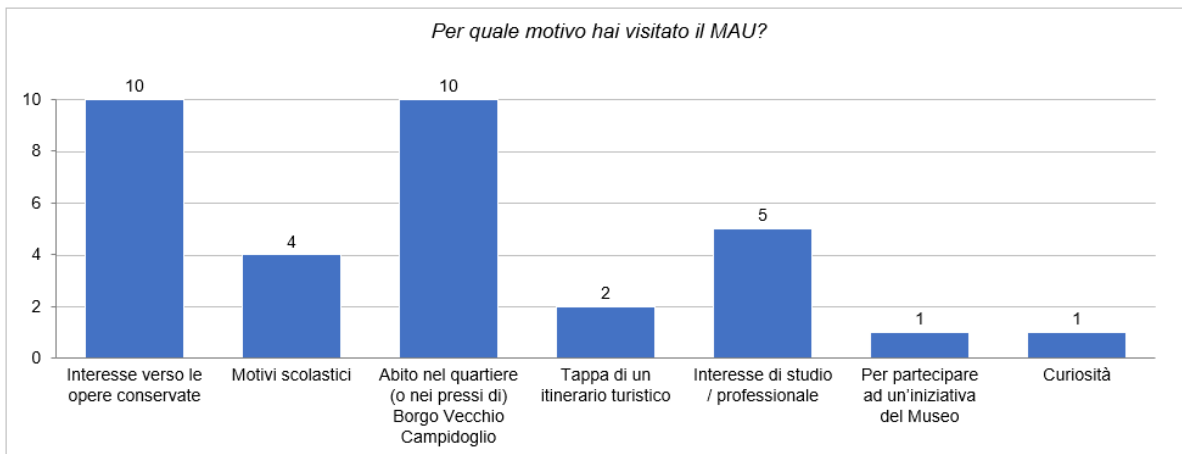


Quanti musei visiti mediamente durante l'anno?

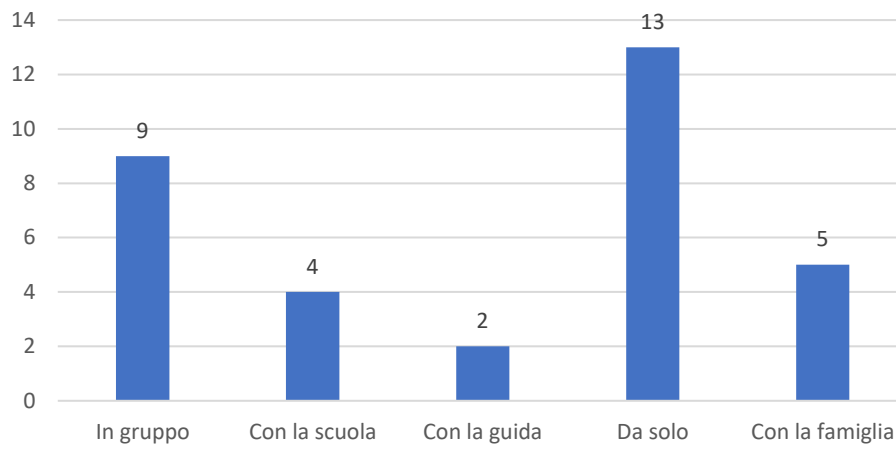


Hai mai visitato un museo a cielo aperto? Se sì, quale?

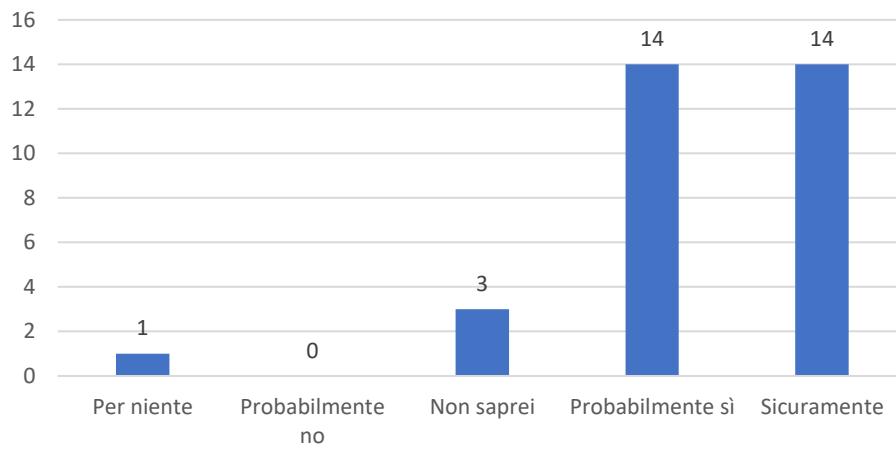




Con chi hai effettuato la visita?



Consigliaresti la visita del MAU ad altre presone?



2.5 Regolamentazione dell'arte pubblica in Italia: la legge del 2%

L'art.9 della Costituzione italiana sancisce che

La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione. Tutela l'ambiente, la biodiversità e gli ecosistemi, anche nell'interesse delle future generazioni. La legge dello Stato disciplina i modi e le forme di tutela degli animali¹⁹⁶.

Nel 1949, in piena ricostruzione post-bellica, venne abrogata la l.839/1942 e promulgata la l.717/49 (la c.d. *Legge del 2%*) contenente le “*Norme per l'arte negli edifici pubblici*”, maturò in relazione ad una forte esigenza non solo di tutelare il patrimonio artistico nazionale ma anche di incrementarlo, onorando così a pochi anni dalla sua introduzione l'art.9 della Costituzione¹⁹⁷. Il principale promotore di questa legge fu Giuseppe Bottari, ministro dell'Educazione Nazionale durante il periodo fascista. Infatti, il testo originale della Legge del 2% risale al maggio 1942 (legge n. 839 del 1942 “*Legge per l'arte negli edifici pubblici*”), frutto di un intenso dibattito culturale promosso dallo stesso Bottari in quegli anni in diverse pubblicazioni da lui curate, come la rivista *Primato/Lettere e Arti d'Italia*¹⁹⁸.

La Legge del 2%, ancora attualmente in vigore, stabilisce l'obbligo per lo Stato, le Regioni, gli Enti territoriali e tutti gli Enti pubblici, di destinare una percentuale variabile (massimo del 2%) dell'importo dei lavori per la realizzazione di opere d'arte da collocare nei nuovi edifici. Sono esclusi dall'osservanza di questa legge gli edifici industriali, gli edifici ad uso residenziale (sia civile che militare), gli edifici destinati all'istruzione scolastica (a cui il due per cento verrà abrogato solo nel 1975 con la l.412/1975 “*Norme sull'edilizia scolastica e piano finanziario d'intervento*”) e universitaria, nonché determinati casi nell'ambito dell'edilizia sanitaria¹⁹⁹.

Nel 1960 avvenne la prima modifica della l.717/49 con la l.237/1960 con lo scopo di introdurre dei cambiamenti con ad oggetto la composizione della commissione giudicatrice,

¹⁹⁶ SENATO, La Costituzione – Articolo 9, <https://www.senato.it/istituzione/la-costituzione/principi-fondamentali/articolo-9> [ultimo accesso: 17/11/2023]

¹⁹⁷ FRANCESCHINI D., in *2%/717/1949. La legge del 2% e l'arte negli spazi pubblici*, Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane (a cura di), Cura.Books, Roma, 2017, p.11

¹⁹⁸ EXIBART, Legge “del due per cento”: ipotesi di riforma, <https://www.exibart.com/diritto/legge-del-due-per-cento-ipotesi-di-riforma/>, 11 gennaio 2002 [ultimo accesso: 18/11/2023]

¹⁹⁹ MIC – DIREZIONE GENERALE CREATVITA' CONTEMPORANEA, *La Legge 717/49 – L'arte negli edifici pubblici*, <https://creativitacontemporanea.cultura.gov.it/legge717-49/#:~:text=Con%20la%20finalit%C3%A0%20di%20incrementare,edifici%20pubblici%20di%20nuova%20costruzione> [ultimo accesso: 17/11/2023]

che da quel momento incluse anche i rappresentanti dell'amministrazione committente (tra cui un artista o un critico d'arte), il progettista della costruzione, il soprintendente territoriale e tre artisti nominati dal Ministero della Pubblica Istruzione. Questa nuova organizzazione della commissione giudicatrice permise di reintrodurre il fondamentale principio di stretta sinergia progettuale tra l'ambito artistico e quello architettonico. Verso la fine del decennio, e durante i primi anni Settanta, vennero riscontrate le prime problematiche nell'applicazione della l.717/49, tant'è vero che venne promossa un'indagine campione tra gli artisti affiliati all'associazione con l'obiettivo di individuare le principali criticità nell'attuazione della sopracitata legge²⁰⁰.

Nel 1997 venne organizzato a Torino dall'Associazione Piemontese Arte il convegno "*Legge 2%, Opere d'arte negli edifici pubblici. Quali modifiche?*"²⁰¹, durante il quale venne presentata una nuova proposta di legge sull'arte negli edifici pubblici, che venne successivamente accolta. Per la l.717/49 vennero previsti nuovi parametri economici e si procedette nuovamente ad una revisione e riorganizzazione dell'assetto della commissione giudicatrice, ora composta dal rappresentante dell'amministrazione, dal progettista della costruzione, dal soprintendente per i beni artistici e storici competente, e da due artisti di riconosciuta fama nominati dall'amministrazione stessa²⁰². Altro anno cruciale nella storia della l.717/49 è il 2006 quando venne istituita una commissione di studio finalizzata ad una rilettura critica della presente legge, evidenziando in questo modo ancora una volta come essa presentasse delle lacune in termini di effettiva applicabilità. Attraverso la collaborazione tra il Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti e il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, successivamente venne promulgato un Decreto Ministeriale contenente le "*Linee guida per l'applicazione della legge n.717/1949 recante norme per l'arte negli edifici pubblici*"²⁰³.

Nel 2015 in occasione del *Forum dell'arte contemporanea* italiana venne istituito al Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato un tavolo di lavoro "*Famigerata e invisibile: la Legge del 2%*". Al tavolo di lavoro presenziarono Cecilia Guida, Antonio Bertelli, Maurizio Cilli, Claudia Collina, Rebecca De Marchi, Alessandra Donati, Lisa Parola (membro di a.titolo), Nicoletta Saveri, la docente e giurista Alessandra Donati e i rappresentanti del network

²⁰⁰ MIC, *Piattaforma dueper cento*, <https://duepercento.cultura.gov.it/> [ultimo accesso: 18/11/2023]

²⁰¹ *ibidem*

²⁰² *ibidem*

²⁰³ *ibidem*

ARTInRET. che presentarono una bozza della disciplina per una riforma della l.717/1949, a cui stavano lavorando con la collaborazione di Anna Detheridge, critica di *Connecting Cultures*. Successivamente, nel luglio 2017, vennero pubblicate le nuove “Linee Guida di applicazione della l.717/1949”, riviste ed emanate dalla Commissione interministeriale MIBACT-MIT dopo un iter di approvazione attraverso la Conferenza Stato-Regioni²⁰⁴.

A seguito di questo breve excursus sulla storia della *Legge del 2%*, emerge chiaramente come la normativa, che in alcune regioni (Valle d’Aosta e Trentino-Alto Adige) è stata oggetto di una specifica disciplina, non abbia mai concretamente trovato un campo di applicazione significativo nel nostro Paese, probabilmente perché legata per lo più ad un approccio che vede l’intervento artistico come esclusivamente decorativo e, anche per questo motivo, posto in secondo piano rispetto alla progettazione dell’edificio, ponendo così arte e architettura su due livelli diversi di importanza. In aggiunta a questo, vi è il tema dell’eccessiva burocratizzazione nella composizione delle commissioni. La composizione delle suddette commissioni nel corso dei vari decenni, carenti di figure professionali operanti nel settore artistico, evidenzia come per un certo periodo la normativa fosse oltremodo vittima di questa eccessiva burocratizzazione da parte degli organi competenti, inficiando così quello che sarebbe dovuto essere il suo reale funzionamento²⁰⁵. L’originario progetto culturale alla base della l.717/49 concepiva l’arte svolgere un ruolo da protagonista nell’implementazione di un progetto culturale ben preciso, promuovendo l’arte in quanto tale e non facendo pubblicità diretta agli artisti o agli organi amministrativi²⁰⁶.

Le nuove Linee Guida del luglio 2017 sono tese a promuovere in chiave moderna la relazione tra arte, architettura e spazio urbano, inteso quest’ultimo come organismo vivo con una propria specifica identità. Le opere d’arte pubblica sono viste come parte di un progetto culturale e cittadino più ampio, che le considera quale occasione e mezzo significativo di

²⁰⁴ *ibidem*

²⁰⁵ ANNECCHIARICO A., *Politiche pubbliche e processi artistici: il caso Zingonia*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, (a cura di) De Luca M., Gennari Sartori F., Pietromarchi B., Trimarchi M., Roma, Luca Sossella editore, 2004, pp.165-174, qui p.166.

²⁰⁶ EXIBART, Legge “del due per cento”: ipotesi di riforma, <https://www.exibart.com/diritto/legge-del-due-per-cento-ipotesi-di-riforma/>, 11 gennaio 2002 [ultimo accesso: 18/11/2023]

riqualificazione urbana e di sviluppo sociale ed economico, ma anche come importante opportunità di promozione di un modello di cittadinanza attivo²⁰⁷.

²⁰⁷ GALLONI F., in *2%/717/1949. La legge del 2% e l'arte negli spazi pubblici*, Direzione Generale Arte e Architettura contemporanee e Periferie urbane (a cura di), Cura.Books, Roma, 2017, p.14

2.6 Intervista a Edoardo Di Mauro, Presidente e Direttore Artistico del Museo d'Arte Urbana

L'intervista al Presidente e Direttore Artistico del MAU rappresenta, anche ai fini del presente elaborato, un'opportunità unica per cercare di comprendere a fondo quella che oggi è la vitalità dell'arte pubblica che anima il contesto artistico torinese, attraverso le riflessioni e le parole di chi ogni giorno lo vive. In questa intervista, Edoardo Di Mauro, sottolinea con estrema fermezza il fatto che, grazie a progressi compiuti dalla Città nel corso degli anni in materia di arte pubblica e a progetti pionieristici come *Murarte* nel 1999, Torino oggi emerge come un centro metropolitano all'avanguardia nella creazione e promozione dell'arte pubblica.

Attraverso questa intervista, emergono i riflessi di una Torino che ha abbracciato la creatività urbana come veicolo di espressione sociale e culturale, di cui il MAU ne è poi diventato un esempio concreto e lampante. Le opere d'arte pubblica presenti in Città, oltre quelle raccolte nel MAU, sono testimoni di una città che si evolve e si arricchisce, in maniera costante e continuativa, di nuove storie attraverso il linguaggio universale dell'arte. Il contributo di Edoardo Di Mauro si rivela dunque prezioso nell'offerirci il suo sguardo mediante il quale osservare da vicino una realtà museale unica nel suo genere quale il MAU, evidenziandone contraddizioni e punti di forza.

R.C. *Parto da una domanda più generale, per poi arrivare a parlare del MAU. Come vede la Città di Torino in quanto al tema dell'arte pubblica?*

E.D.M. Torino da un punto di vista dell'arte pubblica, pur tra qualche contraddizione, si può legittimamente porre tra i centri metropolitani più avanzati, come politica generale. Questo perché, tra le altre cose, nel 1999 nasce il progetto pionieristico *Murarte* che si pone l'obiettivo di fornire degli strumenti operativi e didattici professionali ai giovani che vogliono sviluppare un percorso legato all'arte muralista, per evitare loro di perdersi nei meandri di quello che può essere poi un vandalismo fine a sé stesso. Poi certamente nel corso degli anni ci sono state iniziative valide e bandi pubblici. Un limite, non solo torinese, è l'avvio di un percorso di centralizzazione di tutte le iniziative da parte della pubblica amministrazione, che è stato uno dei motivi per cui a un certo punto il MAU, oltre a dinamiche politiche specifiche che sono subentrate nel mezzo, è stato azzerato il contributo. Al di là di questo, rispetto alle conoscenze che io ho sulle politiche sul muralismo di altre città, certamente non si può dire che Torino non

sia attiva. Io credo che comunque il patrimonio di opere murali di Torino e dell'area metropolitana sia un patrimonio di assoluta eccellenza.

R.C. *Quali sono le peculiarità del MAU in relazione ad altri musei che lei ritiene paragonabili per affinità o differenze?*

E.D.M. Noi abbiamo scelto sin dall'inizio di definirci museo non in una logica statica, ma in una logica di importanza di rivendicazione dell'intervento. Ci definiamo museo perché offriamo in una collezione permanente visibile di arte pubblica; quindi, possiamo a tutti gli effetti definirci museo, si dà più importanza all'operazione con questa terminologia. Certamente esistono delle situazioni che presentano delle similitudini, in Piemonte c'è l'esempio storico di Magliana che però purtroppo essendosi sviluppato soprattutto per effetto della volontà di un geniale personaggio creativo che era Maurizio Corgnati, poi con il passare del tempo, anche per la sua collocazione in un centro di ridotte dimensioni, non ha potuto trovare continuità. Naturalmente esiste quanto ha fatto Antonio Presti in Sicilia; esistono in Piemonte degli agglomerati di opere in vari centri di provincia, ma sicuramente al di là del fatto che si chiamino musei o meno ci sono percorsi di visita e delle strutture allargate che presentano opere di muralismo anche spettacolare in altre città italiane. Diciamo che la peculiarità del MAU, che io sottolineo sempre, è che a parte il fatto di essere nato nel 1995 è quello di avere il suo nucleo principale in una grande città, quindi con tutte le logiche di relazione che stanno dietro gli insediamenti urbani metropolitani. Poi vi è anche il fatto che le circa duecento opere siano collocate all'interno di un quartiere che è un *unicum* architettonico, una sorta appunto di *paese nella città*. L'insieme di questi due aspetti, la valorizzazione di un tessuto urbano particolare e interessante da visitare, la collocazione all'interno di questo nucleo urbano di tradizionali attività legate al commercio all'artigianato, alla ristorazione e altre realtà nuove apparse nel corso degli anni, fa di questo luogo un centro estremamente attrattivo dal punto di vista della visita. La spettacolarità sta nel grande numero di opere collocate in un determinato contesto e anche nel percorso di visita. Soprattutto dal 2010 in avanti siamo stati un museo che ha portato avanti attività legate alla promozione del territorio e al rapporto con il commercio e l'artigianato, come iniziative legate alla tutela di diritti civili, attività annuali legate ai percorsi per portatori di disabilità, laboratori didattici, una ricca e sempre più intensa attività espositiva presso la nostra sede, la *Galleria del Museo di Arte Urbana*.

A mio avviso una delle novità in Piemonte a livello di musei d'arte contemporanea all'aperto è certamente il museo *Piscina Arte Aperta*, nella città appunto di Piscina. L'impostazione, la logica di portare opere d'arte contemporanea sulle pareti di un centro di piccole dimensioni, è simile a quella di Maglione, ma in questo caso è frutto del lavoro di un gruppo di artisti importanti piemontesi e nasce più strutturata fin dall'inizio. Con il museo abbiamo rapporti molto cordiali, io ho collaborato anche a delle loro operazioni. È una realtà che sta strutturandosi.

Il *M.U.Ro.* di Roma lo avevo conosciuto qualche anno fa attraverso qualche scambio di mail al tempo, ma non l'ho mai visitato di persona. Visionando il sito emerge effettivamente come possa essere l'unica struttura metropolitana che abbia qualche punto di contatto con noi [MAU]. È una situazione di Street Art diffusa [il M.U.Ro.] nella Città di Roma con la maggior parte delle opere collocate al Quadraro. È una realtà inserita all'interno dei circuiti della Street Art; quindi, hanno probabilmente canali di finanziamento diversi dai nostri e attività extra come il merchandising che noi non riusciamo purtroppo a fare. Noi MAU siamo una struttura certamente innovativa, mentre queste sono invece realtà legate al linguaggio della Street Art che adottano anche i criteri di comunicazione e le modalità operative propri di quei gruppi.

R.C. *Quali sono, secondo lei, i principali vantaggi e limiti di un museo a cielo aperto di arte urbana come forma museale e come il MAU riesce ad esaltare questi vantaggi?*

E.D.M. I vantaggi sono la soddisfazione che deriva dal portare l'arte contemporanea, con opere gradite e concordate con i residenti, al di fuori dei contesti tradizionali. Diciamo che il limite principale è che manca una struttura in loco che accolga i visitatori, una biglietteria, ma non si può far pagare un biglietto a priori in uno spazio che è pubblico. Certo esistono le quote delle visite guidate, anche se noi per moltissimo tempo non abbiamo fatto pagare nessun tipo di visita guidata; poi a un certo punto ci siamo accorti che facendo così potevamo essere vittima di agenzie che portavano le persone lì senza avere una conoscenza precisa del museo e facendo pagare loro il biglietto. Questo non va bene perché il visitatore privato ha sempre quel diritto di visitare il museo su spazio pubblico, però nel caso in cui questo privato arriva a seguito di un'agenzia che fa pagare il biglietto non va più bene. Manca totalmente il riscontro di una biglietteria.

R.C. *In quali modi significativi il MAU ha segnato il sito o ha promosso l'idea dell'arte come catalizzatore pubblico dall'inizio a oggi? Qual è stato dunque il suo impatto sul territorio e sulla cittadinanza?*

E.D.M. Da un punto di vista dell'interlocuzione con gli enti pubblici purtroppo è funzionata male perché nella prima parte della storia del MAU gli enti pubblici dell'epoca, al di là di un contributo importante ma sporadico nel '98, ritennero di non finanziare il MAU per tutta una serie di motivi, forse anche per una sensibilizzazione ancora molto relativa alle tematiche del muralismo e dell'arte pubblica. Dopodiché ci fu un periodo di relativa ripresa, periodo in cui il MAU ha avuto un supporto da parte del Comune di Torino. Non sono però state poste in essere delle operazioni che collegassero il MAU al rilancio complessivo del quartiere. La situazione è peggiorata ulteriormente dopo il 2011 con tutta una serie di problematiche politiche che hanno riguardato il MAU con l'azzeramento dei contributi e l'intervento di una serie di Tavoli esterni che non hanno combinato nulla. Nonostante questo, il quartiere è in una fase di crescita proprio perché la particolarità del luogo stesso e l'attrattività del MAU ha generato a catena un effetto positivo per cui oltre le tradizionali attività presenti nel Borgo se ne sono aggiunte di nuove (birrerie, enoteche, ecc.). Poi c'è stata una anche forte ristrutturazione degli immobili che ha generato un'attrattività da questo punto di vista. Il quartiere nel corso degli anni è riuscito a crescere. Io mi domando: se ci fosse stato un intervento portato avanti con maggior criterio dagli enti pubblici, dove potremmo essere adesso noi [MAU]? Quindi, la presenza del Museo d'Arte Urbana ha fatto crescere il quartiere, ma in maniera pressoché esclusiva per quanto riguarda investimenti di privati. Il fatto che il territorio e il Museo d'Arte Urbana siano riusciti ad arrivare a una situazione di buona qualità, per non dire di eccellenza, è stato frutto di impegno del privato sociale che può essere il nostro e quello di altre associazioni, oltre che di alcuni imprenditori che hanno rilanciato o hanno aperto nuove realtà. Tra gli abitanti del quartiere, e tra la cittadinanza, c'è stata una graduale consapevolezza del museo per il territorio.

R.C. *In che modo gli artisti e l'associazionismo possono ricreare, rianimare, il dibattito fra arte e territorio?*

E.D.M. Il rapporto tra arte e territorio si porta avanti e si consolida attraverso un'interlocuzione con il territorio stesso; che può essere sviluppato tramite la mediazione delle

istituzioni pubbliche o dei soggetti privati presenti sul territorio. Non esiste una tipologia unica di rapporto con il territorio, si sviluppa caso per caso.

CAPITOLO III

Visioni urbane: confronti dei musei a cielo aperto nel panorama nazionale

A questo punto della trattazione diventa necessario porre in essere un confronto tra il MAU e altre due realtà artistico-culturali nazionali, paragonabili al museo di Torino per affinità e differenze. La scelta di concentrarsi e analizzare due musei italiani, nello specifico il MACAM di Maglione e il M.U.Ro di Roma, nasce dalla necessità di fornire una visione quanto più approfondita di questi stessi, che ogni giorno affrontano sfide proprie del contesto culturale-artistico italiano. Nel presente capitolo viene evidenziato come essi siano tre ecosistemi culturali distinti, ciascuno con la propria storia, la propria collezione di opere e approccio alle attività culturali, alle visite guidate e a temi come l'accessibilità al museo. Pertanto, questa analisi comparativa tra le tre realtà museali permette di evidenziarne affinità e differenze significative, mettendo in luce le scelte curatoriali, le dinamiche di coinvolgimento della comunità di riferimento e l'impatto sul territorio.

Il MACAM di Maglione, pur presentando chiare affinità con il MAU nella volontà di portare l'arte contemporanea fuori dai confini tradizionali, ha affrontato sfide differenti date, prima di tutto, dal contesto all'interno del quale è inserito, che ha in parte inficiato la sua vitalità nel corso del tempo.

Il M.U.Ro. di Roma, d'altra parte, rappresenta un altro approccio all'arte pubblica trattando come linguaggio principale quello Street Art. Presente principalmente nel quartiere Quadraro, condivide con il MAU l'obiettivo di integrare l'arte nella vita quotidiana delle persone.

Questi sono solo alcuni degli aspetti che sono stati analizzati durante l'analisi comparativa, che si propone come una chiave di lettura per studiare l'effettiva replicabilità del modello di un museo a cielo aperto in contesti sociali e territoriali diversi. L'analisi e la riflessione su queste peculiari esperienze museali offre altresì una prospettiva tramite la quale comprendere come la specificità di ciascun museo influenzi il rapporto con il territorio urbano, la partecipazione della comunità e la sostenibilità di tale modello nel corso del tempo. Inoltre, questa analisi, mira a fornire degli spunti significativi per coloro interessati a sviluppare progetti simili in altre località, offrendo un quadro delle sfide e delle opportunità che potrebbero emergere durante il percorso.

3.1 Il MACAM, Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Maglione

3.1.1 Maglione, il paese-museo

Il MACAM, acronimo di Museo d'Arte Contemporanea di Maglione, è un museo a cielo aperto nato nel 1985 come Associazione senza scopo di lucro dall'iniziativa di un privato cittadino abitante di Maglione, Maurizio Corgnati. Le motivazioni che spinsero Corgnati ad avviare questo progetto legato all'arte contemporanea in un piccolo centro cittadino nel nord del Piemonte, sono riconducibili al suo amore per l'arte, coltivato nel corso di tutta la sua vita e della sua carriera lavorativa come scrittore e regista ma, soprattutto, all'amore profondo che l'uomo nutriva nei confronti del suo paese natale, al quale aveva deciso di farvi ritorno in maniera definitiva dopo molti anni trascorsi in giro per l'Italia a causa di impegni lavorativi. Il MACAM era un progetto che ambiva a ridare vita a quel paese, considerato da Corgnati anonimo all'interno della provincia piemontese; non c'era nessun bene storico-artistico o storico-paesaggistico di rilievo: la chiesa era stata rifatta in epoca moderna e anche il castello era ormai un lontano ricordo. Corgnati vedeva le case, i cortili, gli anfratti di Maglione, troppo simili tra loro²⁰⁸; voleva distruggere completamente quella monotonia che permeava l'intero paese,

ecco il perché di questo museo a Maglione: i bambini di un tempo sono cresciuti in mezzo a immagini piene di mucche, pecore, ruscelli, nani, conigli e fate; i bambini futuri di Maglione avranno occhi pieni di queste immagini che stanno sui muri delle loro case; e queste immagini per noi così impenetrabili, per loro saranno naturalmente le più familiari e affettuose²⁰⁹.

L'arte contemporanea divenne dunque uno strumento o, meglio, «[...] un alleato strategico per conferire valore al paese. In quegli anni, poi, il clima era permeato da una palpabile voglia di leggerezza e divertimento»²¹⁰. Ma non solo, in questo modo Maurizio Corgnati dava a tutti gli abitanti del paese un'alternativa: ai più giovani la speranza e gli strumenti per allargare i propri orizzonti oltre Maglione, mentre a tutti gli altri, attraverso il suo Museo e l'arte contemporanea, cercava di far comprendere «[...] il senso del vivere diversamente, prendere la vita con spirito, non con rassegnazione»²¹¹.

²⁰⁸ MACAM, *Storia*, <http://www.macam.org/storia.php> [ultimo accesso: 12/12/2023]

²⁰⁹ CORGNATI M., <http://www.macam.org/storia.php> [ultimo accesso: 12/12/2023]

²¹⁰ DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., p.89

²¹¹ Informazioni ricavate durante l'intervista con Letizia Di Maio Corgnati, Presidentessa del MACAM

Per queste motivazioni, il suo ideatore decise di portare il più possibile l'arte all'interno della dimensione quotidiana, rifiutando di adibire qualsiasi altra struttura a museo poiché le opere dovevano essere fruibili da chiunque e in qualsiasi momento della giornata²¹².

L'avvio dell'innovativo progetto museale vide fin dai suoi esordi il pieno appoggio da parte delle istituzioni pubbliche, quali il Comune di Maglione e la Regione Piemonte. Quest'ultima, aveva fatto sì che il museo potesse essere denominato come tale fin da subito, di entrare dunque nel circuito della rete museale del Piemonte e di ricevere pertanto contributi per la realizzazione di nuove opere²¹³. Per quanto invece riguarda il sostegno da parte degli abitanti del paese, questi dimostrarono una prima apparente diffidenza nei confronti del progetto promosso dal loro concittadino; Maglione era un paese ancora molto legato ad una tradizione rurale e la comunità non aveva nessun tipo di rapporto particolare con l'arte, men che meno con l'arte contemporanea. Difatti, una delle prime difficoltà riscontrate da Corgnati fu proprio trovare proprietari di immobili disposti a concedere i muri delle proprie abitazioni come spazio su cui intervenire per realizzare le opere d'arte, che sarebbero poi andate a costituire il primo nucleo della collezione del MACAM²¹⁴.

Questo breve excursus sulla storia del MACAM ci offre già un primo spunto di confronto con il MAU. È infatti interessante notare come entrambe siano iniziative partite "dal basso" (il MAU è nato grazie alla sinergica collaborazione tra il Comitato di Riqualificazione Urbana, l'allora Direttore della GAM Riccardo Passoni ma soprattutto grazie al contributo del Comitato di Quartiere di Borgo Vecchio Campidoglio; il MACAM, invece, nasce dall'iniziativa privata del regista e scrittore Maurizio Corgnati), il cui ambizioso obiettivo era quello di rivitalizzare il territorio e la comunità cittadina attraverso l'intervento artistico. Per quanto la genesi di entrambe le iniziative condivida una matrice abbastanza simile, un punto di divergenza cruciale tra i due progetti fu la percezione e la reazione della comunità cittadina di riferimento a questi stessi. Infatti, se nel caso del MAU i cittadini di Borgo Vecchio Campidoglio avevano spontaneamente concesso le pareti delle loro abitazioni come supporto su cui realizzare le opere, prendendo dunque parte in maniera propositiva al progetto museale di riqualificazione territoriale, i cittadini di Maglione si mostrarono, almeno in un primo momento, perplessi

²¹² MACAM, *Storia*, <http://www.macam.org/storia.php> [ultimo accesso: 12/12/2023]

²¹³ DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., p.90

²¹⁴ MACAM, *Storia*, <http://www.macam.org/storia.php> [ultimo accesso: 12/12/2023]

all'iniziativa. Se questi accolsero in maniera dubbiosa il progetto, le pubbliche amministrazioni e la Regione Piemonte lo accolsero invece positivamente, tant'è che, come detto precedentemente, venne riconosciuto in maniera abbastanza tempestiva come realtà museale, al contrario del MAU che per essere riconosciuto come tale dovette attendere, dalla sua costituzione nel 1996, qualche anno (vedi *2.1 Borgo Vecchio Campidoglio, da quartiere operaio a museo a cielo aperto*).

Il MACAM e il MAU sono due musei a cielo aperto che, per quanto entrambi oggi rientrano nel circuito ufficiale delle istituzioni culturali regionali e nazionali, condividono un'aura lontana dall'essere solenne e autoreferenziale. Questo è probabilmente dipeso dal fatto che entrambi nascono in due contesti territoriali in cui la comunità ha sempre sentito e vissuto un inteso e stretto rapporto con il proprio territorio: Maglione ricordiamo essere un piccolo paese della provincia torinese, mentre Borgo Vecchio Campidoglio presenta delle caratteristiche morfologiche che lo rendono tale, anche se situato all'interno di una metropoli come la Città di Torino. Come brevemente accennato nel paragrafo *2.1 Borgo Vecchio Campidoglio, da quartiere operaio a museo a cielo aperto* il limite del MACAM oggi in termini di visibilità nazionale e internazionale è in parte dipeso dal nascere e dallo svilupparsi in un piccolo centro di provincia sconosciuto ai più. Personalmente ritengo che questo non fosse lo scopo principale di Corgnati quando ideò il progetto del MACAM, ma bensì la sua intenzione era quella di costruire una realtà in cui «chi vi sia nato, non vorrebbe esser nato in nessun altro posto al mondo»²¹⁵. Entrambi i progetti nascono con l'ambizioso obiettivo di offrire ai cittadini una realtà artistica che, per usare una metafora, potremmo paragonare alle radici di un albero e, proprio come quest'ultime, in grado di portare nuova linfa vitale alla comunità che li ospita e, allo stesso modo, consolidare il sistema territoriale in cui sono inseriti. D'altronde, il museo «[...] deve educare, deve contribuire a rafforzare la coesione sociale della comunità di riferimento [...]»²¹⁶. Obiettivo tutt'altro che semplice dal momento che «[...] rappresentare il nucleo identitario di un territorio implica una serie molto fitta di attività che spaziano dalle

²¹⁵ *ibidem*

²¹⁶ VANNI M., *Il museo diventa impresa. Il marketing museale per il break even di un luogo da vivere quotidianamente*, cit., p.11

relazioni istituzionali ai servizi per la cittadinanza, dalle modalità di comunicazione alla capacità di poter raccontare la ricchezza culturale a soggetti che non sempre sono inclini all'ascolto»²¹⁷.

²¹⁷ MONTI S., *Numeri, identità, musei e territorio*, Artribune, 20 settembre 2019, <https://www.artribune.com/arti-visive/2019/09/numeri-identita-musei-territorio-editoriale-stefano-monti/> [ultimo accesso: 18/12/2023]

3.1.2 Artisti e opere

Nel primo anno dell'iniziativa, che si svolse a settembre nel giorno di San Maurizio, la terza domenica del mese che coincide con la festa del paese, vennero invitati a partecipare al progetto del nuovo museo artisti di fama locale. L'idea per questa prima edizione prevedeva la realizzazione di un'opera permanente che doveva proporsi a Maglione in modo quasi goliardico, festoso, senza troppe preoccupazioni per una sua conservazione nel tempo²¹⁸. Corgnati riuscì a far realizzare le opere solamente sui muri delle abitazioni degli amici di infanzia i quali, sebbene non fossero pienamente convinti della riuscita dell'iniziativa e, più in generale, del progetto MACAM, acconsentirono alla richiesta del loro vecchio amico. Nonostante l'amicizia che li legava, è capitato che il proprietario di un immobile esternò in maniera forte il suo disappunto nei confronti dell'opera astratta appena terminata, minacciando addirittura di ritinteggiare la casa; ma Corgnati non si scoraggiò e riuscì a fargli comprendere l'importanza e il valore non solo del bene artistico, ma del ruolo da lui assunto in questa delicata e cruciale fase iniziale del progetto museale. L'iniziativa fece ben presto notizia catturando l'attenzione dei giornalisti e suscitando grande curiosità nelle persone. È così che a Maglione cominciarono ad arrivare numerosi turisti interessati a questo inusuale museo. Pertanto, lo scetticismo nei confronti di Corgnati e del suo progetto venne, già dalla seconda edizione, sostituito da una dilagante partecipazione cittadina; molti furono gli abitanti del paese che offrirono i muri della propria abitazione per ospitare le opere²¹⁹.

Gli artisti compresero fin dall'inizio la vera essenza e lo spirito di questa iniziativa, secondo le parole di Corgnati «priva di risvolti commerciali e basata esclusivamente sull'amore» per l'arte²²⁰. Difatti, gli artisti accorsero sempre a Maglione con grande entusiasmo e per di più a titolo completamente gratuito; il loro compenso avveniva in maniera assolutamente inusuale: Corgnati preparava personalmente loro un ricco pranzo e offriva loro una damigiana di Grignolino, che «più che una "ricompensa" si trattava di una condivisione di convivialità, che spesso si trasformava in sincera amicizia»²²¹. È proprio in nome dell'amicizia, tra Corgnati e gli

²¹⁸ DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., p.89

²¹⁹ MACAM, *Storia*, <http://www.macam.org/storia.php> [ultimo accesso: 12/12/2023]

²²⁰ *ibidem*

²²¹ DI MAURO E., RUSSO P. *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., p.90

artisti, e il loro amore assoluto e condiviso nei confronti dell'arte, che il MACAM ospita opere di artisti come Ugo Nespolo, Giò Pomodoro, Maurizio Cattelan, Armando Testa e tanti altri²²².

Il MACAM è un museo propositivo, dinamico e inclusivo. È una raccolta di esperienze artistiche, aperto a tutte le correnti con grande attenzione alla qualità. La sua natura mutevole si manifesta attraverso le stagioni, i colori e la luce, creando un'esperienza sempre diversa e in sintonia con l'ambiente circostante. Ad oggi, le opere che costituiscono il nucleo completo della collezione del MACAM sono circa 166, tra dipinti sculture e installazioni. Un tratto distintivo che accomuna il MACAM al MAU è che anche a Maglione viene dato largo spazio anche a giovani artisti o ad artisti poco noti, se non localmente, e la ragione risiede probabilmente nel fatto che

per lui [Maurizio Corgnati] tutto ciò rappresentava un modo di giocare e poco contava se il sacro e il profano si mescolavano, se i grandi nomi comparivano al fianco di artisti semiconosciuti. In questa prospettiva di gioco, allora, forse è giusto che le opere nate sui muri scompaiano con lo scorrere del tempo, lasciandone solo un'impercettibile traccia²²³.

Emerge da questa affermazione di Martina Corgnati un problema non indifferente quando si parla di opere d'arte pubblica: quello della conservazione, specialmente se si tratta, come in entrambi i progetti museali, di una raccolta di opere provenienti da esperienze artistiche di correnti tra loro eterogenee (vedi 2.2 *Artisti e opere*). Nel caso del MACAM, similmente al MAU, è il museo stesso che si fa carico della conservazione delle opere. Negli anni passati, il MACAM provvedeva annualmente alla manutenzione delle opere grazie al sostegno dei fondi Regionali, ma dal 2015 a causa di una decurtazione dei fondi erogati, questo compito è venuto meno (vedi 3.1.4 *Intervista a Letizia Di Maio Corgnati, Presidentessa del MACAM*). Questo genera un problema primario di diffusa incuria per il museo, spesso non per mancanza di volontà da parte dei cittadini o dell'Associazione stessa, anzi, ma per mancanza di mezzi e risorse adeguati. Ad una prima esamina, occuparsi di opere d'arte all'interno di un piccolo paese o borgo potrebbe apparire per certi versi persino più semplice, perché in luoghi come Maglione il flusso della storia è meno impattante, meno opprimente; le opere interagiscono e si confrontano con una dimensione certamente non aulica, ma nemmeno storica. A questo punto subentra però un ennesimo problema connesso alla questione della corretta conservazione delle opere d'arte:

²²² MACAM, *Storia*, <http://www.macam.org/storia.php> [ultimo accesso: 12/12/2023]

²²³ DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., p.93

la comunicazione²²⁴. Come sottolineato da Martina Corgnati «La comunicazione è fatta di strategia, di risorse, di denaro, di personale addetto. [...] è indispensabile una serie di infrastrutture, come ristoranti e alberghi, che a Maglione non ci sono»²²⁵. L'effettiva realizzazione di infrastrutture di questo genere risulta però complessa in un contesto come quello di Maglione, ancora saldamente radicato nella sua identità rurale; in aggiunta questo comporterebbe la necessità di ridefinire quasi interamente la struttura urbana dell'intero paese. Di conseguenza, l'interesse del pubblico, e conseguente afflusso presso il museo, si manifesta in modo significativo solo in periodi specifici dell'anno, come ad esempio durante la festa delle pesche, evento che celebra il frutto che da sempre rappresenta il prodotto agricolo più importante della zona²²⁶.

Questo tipo di servizi, definiti come complementari al museo, devono essere presi in considerazione come strumenti relazionali e strategici tra la struttura museale e il pubblico generico. L'investimento nella costruzione di queste infrastrutture è concepito nell'ottica di aumentare l'appetibilità del sito culturale, contribuendo a trasformare il museo in un vero e proprio catalizzatore turistico. In questo modo, il museo diventa un elemento propulsivo per qualsiasi proposta di itinerario turistico²²⁷. Nel caso specifico del MACAM il rischio è però quello di alterare e, di conseguenza, snaturare il sito entro cui si sviluppa il museo, fondamentale per l'identità dell'istituzione culturale. D'altronde, lo stesso Maurizio Corgnati sosteneva che il MACAM poteva nascere solamente in un luogo quale è il paese di Maglione, ovvero «un ambiente di saggezza e pazienza che solo la cultura contadina conserva»²²⁸. Pertanto, come avvenuto per Campo Urbano a Como nel 1969, per il MACAM si pensò, in maniera qui permanente, di non stravolgere il tessuto urbano. Il problema che in ambi i casi ci si pose fu quello di «liberare l'individuo, il cittadino, dalle consuetudini tramite il coinvolgimento in un'attività che potesse suggerire una vita sociale alternativa [...] di rendere i cittadini riconoscibili a sé stessi come collettività»²²⁹.

²²⁴ Ivi, p.92

²²⁵ *Ibidem*

²²⁶ *Ibidem*

²²⁷ VANNI M., *Il museo diventa impresa. Il marketing museale per il break even di un luogo da vivere quotidianamente*, cit., pp.63-65

²²⁸ MACAM, *Storia*, <http://www.macam.org/storia.php> [ultimo accesso: 12/12/2023]

²²⁹ BIGNAMI S., PIOSELLI A. (a cura di), *Fuori! Arte e Spazio Urbano 1968-1976*, cit.

Sotto l'aspetto dei *servizi complementari* al museo, il MACAM e il MAU si differenziano ampiamente. Borgo Vecchio Campidoglio è un quartiere ricco di attività commerciali, artistiche, sociali e di intrattenimento, che nel corso degli anni Novanta è stato protagonista anche di una serie di azioni mirate alla tutela e alla valorizzazione di queste sue attività commerciali e artigianali (vedi 2.1 *Borgo Vecchio Campidoglio, da quartiere operaio a museo a cielo aperto*). Questo, nel corso del tempo, ha certamente permesso un sempre maggiore coinvolgimento del pubblico che, durante la visita tra un'opera e l'altra, può godere di ciò che il quartiere offre interagendo con una realtà unica nel suo genere.

3.1.3 Visite guidate, accessibilità e attività

La peculiarità dei musei a cielo aperto è che essi a ogni visita appaiono continuamente diversi: la singola opera si modifica con il mutare delle stagioni, la luce, con il cambiare dell'attorno e «anche se il tempo le toglie l'iniziale bellezza, essa pare acquistarne una nuova, come se avesse trattenuto la storia, gli sguardi dei visitatori, le loro presenze partecipi»²³⁰.

Come precedentemente visto nei paragrafi 2.3 *Imparare dal museo, i progetti didattici al MAU* e 2.4.2 *andamento del flusso di visitatori dal 2015 al 2021*, per quanto concerne le visite guidate comprese di attività didattica al MAU, esse vengono gestite dall'associazione CulturalWay che propone tre differenti formule. Dall'intervista con Letizia Di Maio Corgnati, riguardo questo tema, è emerso come per il MACAM, in quanto istituzione culturale che «[...] serve a capire e vedere l'arte con altri occhi»²³¹, le visite guidate siano un'attività museale strettamente correlata alla didattica: «[...] noi abbiamo una funzione didattica di nostro. La didattica era anche fatta dalle visite guidate di scolaresche che abbiamo fatto per quindici anni. Le visite erano gratis, venivano anche da Milano e dalla Svizzera»²³². Purtroppo, nel 2020, a causa del Covid, le visite guidate hanno subito un forzato e inevitabile arresto e da allora il Museo non ha più ricevuto richieste. Le visite guidate erano tutte gestite dalla Sig.ra Letizia Di Maio Corgnati che purtroppo, con l'avanzare dell'età, non riesce più a condurre personalmente²³³. Contrariamente al MAU, al MACAM i visitatori non vengono profilati in nessun modo.

Sia il MAU che il MACAM, essendo musei privi di barriere architettoniche, sono accessibili a ogni segmento di pubblico; essi garantiscono pertanto un'esperienza museale inclusiva per ogni categoria di visitatori, assicurando loro un coinvolgimento a 360° all'interno dell'esperienza di visita. Differentemente dal MAU, dove il costo della visita compresa di guida è generalmente fissato a 60€ per gruppo, al MACAM le visite guidate sono ad offerta libera. In ambo i casi, il percorso di visita può essere affrontato anche senza l'ausilio di guide, poiché la natura peculiare di entrambi i musei e la loro componente pubblica, stimola in egual modo una visita libera nella ricerca di una personale interpretazione del museo nelle sue singole componenti. Nonostante ciò, la partecipazione a un tour guidato del museo può risultare

²³⁰ MACAM, *Visite Guidate*, <http://www.macam.org/visite.php> [ultimo accesso: 17/12/2023]

²³¹ Informazione ricavata durante l'intervista con Letizia Di Maio Corgnati, Presidentessa del MACAM

²³² *Ibidem*

²³³ *Ibidem*

preziosa per esplorare e approfondire la singola opera d'arte, facilitandone così la sua comprensione. L'obiettivo primario rimane però quello di osservare e interpretare insieme l'opera, stimolando la curiosità attraverso suggestioni e aprendo vie all'interpretazione. In questo modo, anche in assenza di una conoscenza specifica dell'arte contemporanea, si riesce a leggere l'opera d'arte nei suoi contenuti²³⁴.

Se il MAU porta avanti il suo progetto di didattica diffusa sul territorio anche grazie all'iniziativa *Panchine d'Autore*, avviata nel corso del 2010 grazie a Vito Navolio, il MACAM ogni anno partecipa all'iniziativa *Disegniamo l'Arte*, proposta dalla Città di Torino. Creato nel 2014, *Disegniamo l'Arte* è un evento pensato e dedicato ai bambini e ragazzi di età compresa tra i sei e i quattordici anni (possessori della tessera Abbonamento Musei Junior), ai loro amici e alle loro rispettive famiglie. L'iniziativa consente di scoprire e di esplorare i musei del territorio attraverso il disegno e la creatività. *Disegniamo l'Arte*, così come le *Panchine d'Autore*, va oltre il concetto di semplice laboratorio artistico-didattico: rappresenta un'opportunità unica per reinterpretare le bellezze del patrimonio culturale e artistico regionale, dando nuove forme e nuovi colori alle realtà museali del territorio²³⁵.

Un ulteriore progetto didattico portato avanti dal MACAM per sedici anni, dal 1996 al 2011, è stato il laboratorio sull'antica tecnica dell'affresco, destinato ai giovani studenti delle Accademie, provenienti da tutta Italia. Lo stage intitolato "*Un Laboratorio per l'affresco: giovani artisti a Maglione*" era a titolo completamente gratuito (in quanto sostenuto economicamente dalla Regione Piemonte) e prevedeva l'alternarsi di lezioni teoriche a quelle pratiche. Dal 2011 la Regione Piemonte non ha più finanziato il progetto e, pertanto, per mancanza di fondi adeguati, esso sarà sospeso fino al momento in cui il MACAM non avrà nuovamente le risorse finanziarie necessarie per (ri)attivarlo²³⁶.

Il MACAM, inoltre, a differenza del MAU, è coinvolto e prende attivamente parte al progetto *I luoghi del Contemporaneo*, una piattaforma web avviata nel 2018 dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea e Rigenerazione Urbana del MIBACT (ora MIC). Tale piattaforma si offre come uno strumento efficace per individuare e approfondire la conoscenza delle istituzioni pubbliche e delle organizzazioni private senza scopo di lucro dedite all'esposizione,

²³⁴ MACAM, *Visite Guidate*, <http://www.macam.org/visite.php> [ultimo accesso: 17/12/2023]

²³⁵ ABBONAMENTO MUSEI, *Disegniamo l'Arte*, <https://abbonamentomusei.it/progetto/disegniamo-larte/>

²³⁶ MACAM, *Stage*, <http://www.macam.org/stage.php> [ultimo accesso: 12/12/2023]

alla valorizzazione e alla promozione dell'arte contemporanea²³⁷. Il progetto si propone dunque di identificare e valorizzare i centri d'eccellenza nell'ambito dell'arte contemporanea a livello nazionale²³⁸. Secondo la definizione data dal MIC, per "luoghi del contemporaneo" si intende appunto

[...] qualunque spazio, pubblico o privato, istituzionale o indipendente, dedicato alla promozione, esposizione e valorizzazione dell'arte contemporanea. Non ha scopo commerciale e può possedere una collezione o essere un semplice spazio espositivo. Svolge regolare attività e garantisce la fruizione mediante l'apertura al pubblico²³⁹.

Il crescente interesse nei confronti dell'arte negli spazi pubblici ha portato, nel corso del 2020, alla creazione di una sezione specificatamente dedicata a questa forma d'arte, relativamente giovane e poco istituzionalizzata, all'interno della piattaforma web. Un punto che può aver concorso nell'aggiungere solo in un secondo momento questa sezione, risiede presumibilmente nella difficoltà della mappatura del patrimonio di arte pubblica presente a livello nazionale. Per l'apposita sezione, sono state redatte circa 110 schede che documentano oltre 200 opere d'arte contemporanea situate negli spazi pubblici. Questo rappresenta il risultato di una prima indagine mirata sul vasto patrimonio artistico all'aperto presente nel nostro Paese²⁴⁰. *I luoghi del Contemporaneo*²⁴¹ è un progetto in continua evoluzione data la dinamicità e mutevolezza del panorama artistico-culturale contemporaneo in Italia; pertanto, la piattaforma web viene regolarmente aggiornata e arricchita per fornire al pubblico informazioni sempre più complete e attuali²⁴².

²³⁷ DIREZIONE GENERALE CREATIVITA' CONTEMPORANEA, *Nascita e ampliamento dei Luoghi del Contemporaneo*, <https://creativitacontemporanea.cultura.gov.it/nascita-ampliamento-luoghidelcontemporaneo/#:~:text=Un%20%E2%80%9Cluogo%20del%20contemporaneo%E2%80%9D%20%C3%A8,essere%20un%20semplice%20spazio%20espositivo> [ultimo accesso: 05/01/2024]

²³⁸ MACAM, *Accessibilità e Attività*, <http://www.macam.org/attivita.php>

²³⁹ DIREZIONE GENERALE CREATIVITA' CONTEMPORANEA, *Nascita e ampliamento dei Luoghi del Contemporaneo*, *ibidem* nota 181

²⁴⁰ DIREZIONE GENERALE CREATIVITA' CONTEMPORANEA, *Arte negli spazi pubblici. La piattaforma Luoghi del Contemporaneo si arricchisce di una nuova sezione dedicata al patrimonio di opere negli spazi pubblici*, comunicato stampa, 3 giugno 2020

²⁴¹ Per approfondire l'argomento visionare il sopracitato sito web della DIREZIONE GENERALE CREATIVITA' CONTEMPORANEA in "*Nascita e ampliamento dei Luoghi del Contemporaneo*"

²⁴² DIREZIONE GENERALE CREATIVITA' CONTEMPORANEA, *Nascita e ampliamento dei Luoghi del Contemporaneo*, *ibidem* nota 181

3.1.4 Intervista a Letizia Di Maio Corgnati, Presidentessa del MACAM

L'intervista con Letizia Di Maio Corgnati, Presidentessa del MACAM, rappresenta un documento prezioso che offre una testimonianza diretta e viva di un progetto pionieristico nell'ambito dei musei a cielo aperto: il Museo d'Arte Contemporanea all'Aperto di Maglione (MACAM). Durante l'intervista, si esplorerà ciò che ha reso il MACAM una realtà artistica unica nel vario panorama museale, le sfide che ha affrontato e la sua situazione attuale. Nel corso della presente intervista si vedrà inoltre come il MACAM, e di conseguenza l'arte contemporanea, nonostante le avversità, continuano a svolgere un ruolo sociale determinante per il paese di Maglione, fungendo da modello per altre esperienze museali affini.

Il punto di vista della Sig.ra Di Maio Corgnati offre inoltre un'opportunità esclusiva di ricerca e approfondimento di questa singolare forma museale in cui rientra il MACAM. In aggiunta, la sua partecipazione alla nascita del museo e la sua testimonianza diretta dei profondi cambiamenti avvenuti nel corso dei decenni nel panorama artistico contemporaneo permettono di cogliere appieno le potenzialità sociali di questa istituzione.

La presente intervista spera di restituire almeno in parte l'amore incondizionato della Sig.ra Di Maio Corgnati verso l'arte e il museo di cui, da sempre, si occupa con grande orgoglio, rispetto e determinazione.

R.C. *Quali sono le peculiarità del MACAM che lo differenziano o lo rendono affine ad altri musei a cielo aperto?*

L.D.M.C. Innanzitutto, si differenzia per come è nato. Il Museo è appunto nato nel 1985, quindi non è né un paese dipinto né un progetto di riqualificazione urbana. Questa è una raccolta di dipinti e sculture di grandi artisti, non è altro che questo. Mio marito, Maurizio Corgnati, che era un uomo colto e un regista, andando in pensione si è messo a chiamare degli amici piemontesi, qui di Torino, che facevano gli affreschi. Quindi abbiamo i primi Tabusso ad esempio che, insieme ad altri, hanno realizzato i primi dodici affreschi del museo. Così è nato il MACAM. Mio marito, uomo colto ed elettrizzante, si annoiava se non faceva niente e ha voluto inventare questo Museo per dare possibilità ai suoi amici di divertirsi come lui si sarebbe divertito, oltre che la possibilità di conoscere ed entrare in contatto con l'arte contemporanea, di capire il senso dell'arte. L'arte è una comunicazione che deve accrescere il tuo sentimento, il tuo sentire; una comunicazione di bellezza e di piacevolezza, a cui accanto le conviene il pensiero. L'arte contemporanea serve a ridare la gioia del capire e del vedere il mondo. Il senso

del museo è venuto poi a mano a mano. Mio marito ha cominciato a fare quello per divertimento, per rallegrare la popolazione e per permettere ai bambini di acculturarsi, crescendo circondati dall'arte. Voleva che la gente del posto capisse il senso di come si può vivere diversamente, oltre che dedicarsi all'agricoltura, con un animo più leggero ed elettrico, spiritoso, prendendo la vita appunto con spirito e non con rassegnazione. Comunque, come il nostro museo non ce n'è. Ogni museo di questo genere è unico, è a sé, e va indagato nella sua peculiarità.

R.C. *Come vengono selezionati gli artisti?*

L.D.M.C. Noi abbiamo sempre preso nel Museo artisti che si chiamavano l'uno con l'altro, che venivano a vedere Maglione e che, nel caso in cui gli fosse interessato il paese, procedevano con la realizzazione dell'opera. L'artista è fatto per non replicare la realtà, ma per trasfigurarla e modificarla. Gli artisti erano entusiasti di questa cosa semplice, in un paese agricolo di neanche cinquecento abitanti. La modalità di selezione degli artisti era quindi il passaparola. E poi le amicizie... andavamo continuamente alle mostre di questi nuovi nostri amici; si instaurava un rapporto vero e naturale di amicizia. L'artista che veniva non riceveva compenso, se non una damigiana di Grignolino da mio marito. C'era una grande condivisione parlando di libri, di arte, di musica, era insomma un ambiente molto conviviale e stimolante dove non correva denaro.

R.C. *Per quanto riguarda le opere del Museo si è partiti dunque dagli affreschi per poi arrivare negli anni fino alle sculture. Nel corso del tempo avete riscontrato delle difficoltà nell'ampliamento del nucleo di opere? Come avviene l'eventuale restauro?*

L.D.M.C. Io lotto perché non si parli dei "murali di Maglione", perché le nostre sono solo opere d'arte all'aperto collocate sui muri del paese. Murali sono quelli del Muralismo Messicano, conseguente alla Rivoluzione Messicana, di inizio Novecento, i quali avevano un interesse storico e sociale molto importante, era una "pittura eroica, epica-popolare". Ogni opera qui al MACAM è un racconto, avrebbe bisogno di un'attenzione e manutenzione specifica; andrebbe indagata per suo conto. Negli anni, ad inizio 2000 circa, siamo arrivati a 170 opere, ma dieci le abbiamo perdute perché, ad esempio, una volta è precipitato l'intonaco malfatto del muratore e ha preso giù un affresco. Un paio di opere sono finite così a causa dell'intonaco che non ha aderito al muro.

Difatti, dal secondo anno, mio marito si è trovato l'inghippo: non trovava più gli affreschisti ma pittori che volevano fare l'acrilico. Io e mio marito all'epoca sapevamo tutto ormai dell'affresco, avendolo appreso dagli altri artisti e studiandolo, ma per quanto riguarda l'acrilico e come questo reagisse all'esterno ne eravamo ignari. L'acrilico si è subito sfogliato. Per cui l'anno seguente abbiamo fatto subito la preparazione della parete. Alcuni artisti hanno iniziato ad interessarsene altri no e non volevano neanche che toccassimo il muro, anche se scrostato! Quello che è rimasto, è rimasto per bontà della provvidenza. Ogni tanto veniva qualcuno a ritoccare, ma non si può ritoccare il gesto. Inoltre, gli artisti sono diventati tutti protettori della tendenza che l'opera doveva essere lì, eterna o non eterna, per essere vissuta, doveva cioè vivere. Per cui nessuna preparazione, protezione: doveva e deve tutto vivere. Tutto doveva essere temporaneo, passeggero; il tempo avrebbe anzi dato qualcosa all'opera che l'autore non aveva dato. Alla fine, gli artisti usavano anche queste opere come studio. Ad esempio, l'affresco si altera nei colori; ci sono infatti i cosiddetti colori fermi, e il rosso, per dirne uno, non è tra questi. L'affresco si può restaurare solo a tempera. I colori sono vivi dell'affresco, molto brillanti. La manutenzione è dovuta soprattutto ai dipinti acrilici che si stanno sfogliando insomma. Le sculture creano meno problemi, anche grazie all'attiva partecipazione dei soci che, tra l'altro, si occupano della manutenzione ordinaria e della pulizia di alcune opere. Per quanto riguarda le sculture abbiamo pagato i materiali di realizzazione e il trasporto al tempo, laddove necessario. Altri fattori che hanno giocato un ruolo importante sono stati l'umidità e l'esposizione al sole, questo in particolare per alcune tinte cromatiche accese.

Comunque, il MACAM ha solo i diritti d'autore, cioè diritto di utilizzazione fotografica e culturale, anche propagandistica sui giornali, di poter far fotografare insomma l'opera liberamente. La conservazione è a carico del MACAM. Il proprietario dell'immobile ha se vuole la facoltà di distruggere l'opera e ha anche la facoltà di darci un contributo per la sua manutenzione. Ma non si doveva e deve parlare di denaro; chi ci ha dato un soldo è stato per sua volontà, per sua generosità. La manutenzione noi la facevamo via via nel corso del tempo, annualmente, ma avevamo fondi Regionali a supporto. C'è stato poi un cambio di rotta nell'amministrazione che ha portato questi fondi prima ad essere erogati al 75% e poi, nel 2015, al 50% netto. Questa ha chiaramente impattato negativamente sulle sorti del museo e ha bocciato tutto.

R.C. *Quali sono, secondo lei, le opere che meglio dialogano con il Museo?*

L.D.M.C. Ciascuna opera va vista secondo le ore del giorno. Ad esempio, l'opera di Trotta, *Sospiri*, 1999, è composta da quindici elementi in marmo bianco incuneati al muro che generano un'ombra a seconda delle ore del giorno. Quella di Kennedy, *Untitled*, 1993, sono invece quattro specchi che rappresentano i quattro punti cardinali. Quando c'è la neve l'opera è un'altra cosa: si riflette la neve dei vetri. Si riflette anche la nostra figura se ci avviciniamo. Quindi è un'opera che cambia a tutte le ore del giorno, ma anche con le stagioni. L'arte è mutevole, si trasforma, prende una diversa connotazione. In un museo tradizionale non puoi far questo. [fig.9]

L'opera di Trotta, *Baudelaire*, 2006, è una cascata di parole fuori da un sacco. Questa esplosione di parole sarebbe fare cultura all'aperto, portare fuori dalle biblioteche i libri. La cultura non deve essere un'arida cosa che porta alla laurea e all'insegnamento, deve essere una cosa che si espande nel mondo e serve per vivere. Quindi le parole corrono nel mondo perché la gente vuole una cultura fresca, alla portata di mano. Leggiamo, facciamo arte! È una cultura così, è una cultura boschiva, si può andare nel bosco per leggere un libro. Basta con l'arte d'élite. [fig.10]

Staccioli con, *Maglione 2008*, 2008, fa per il Museo una specie di gru, in modo tale che si veda venendo da Cigliano, per dire "*work in progress*, qui si lavora sempre": i contadini la loro terra e noi con il MACAM. I colori riprendono quelli degli ortaggi, c'è un forte riferimento all'agricoltura, e della natura e sono collocati all'interno di questi triangoli. [fig.11]

R.C. *Che impatto ha avuto il Museo nel corso degli anni sugli abitanti? Tutt'oggi continua ad impattare Maglione rivestendo un ruolo da catalizzatore?*

L.D.M.C. Gli abitanti con cui il museo ha preso vita erano compagni di scuola di mio marito, i figli dei figli sono inconsapevoli; rispettano il dipinto perché fatto dalla madre o dal nonno e così si continua. I residenti apprezzano il passaggio di gente, da aprile ottobre specialmente ne arriva molta in paese, ma questa è sempre meno perché in molti il museo lo hanno già visto. Questo via vai di gente permette anche un tornaconto economico agli abitanti del luogo, sebbene il grande del loro guadagno l'ottengano vendendo la merce agricola all'ingrosso. Comunque vivono sicuramente un abitare diverso, in passato hanno fatto anche amicizia con

gli artisti. Come è importante il comunicare! Ecco perché dico che l'opera è comunicazione. Così diceva anche mio marito. L'opera è comunicazione non solo di un messaggio che veicola; è una comunicazione anche se non si comprende a pieno ciò che vedi. È sempre una comunicazione che ti fa pensare. L'opera di Hsiao, *Il giardino eterno* (1986) [fig.12], va ad elementi molto essenziali, e qui vediamo il cielo, la parte intermedia e la terra. Alla terra arriva la pioggia che viene dal cielo, ma il pensiero sale dalla terra al cielo. Ecco che avviene la comunicazione, è una raffigurazione del mondo, del nostro vivere. Purtroppo, il ruolo di catalizzatore non lo ha più, in gran parte dipeso dalla questione economica di cui si è precedentemente parlato.

R.C. *Quali sono, o possono essere, i limiti di un museo a cielo aperto quale il MACAM e quali invece sono i punti di forza?*

L.D.M.C. I limiti del Museo convergono principalmente in questi aspetti economici e burocratici che sono sovvenuti e continuano a sovvenire nel corso degli anni, come la mancata sovvenzione Regionale. I punti di forza del MACAM sono prima di tutto la sua forte identità che, nonostante le avversità, permane. Il punto di forza è dunque la sua anima, perché ha avuto una motivazione forte: è partito con una grande idea e con uno spirito collaborativo, di propensione per l'altro, come l'universalità che dovrebbe avere la cultura, anche figurativa nella sua essenza, universale. Qui è più universale perché la possono vedere tutti senza i muri di cemento dei musei.

3.2 Il M.U.Ro., Museum di Urban Art di Roma

3.2.1 Arte al Quadraro, il “quartiere della resistenza”

Il M.U.Ro. (Museo di Urban Art di Roma) è anch'esso un museo a cielo aperto di arte contemporanea, nato nel 2010 grazie alla visione creativa dell'artista David Vecchiato, in arte David Diavù, il quale si occupò di realizzare le prime opere del museo all'interno dello storico quartiere situato nel quadrante sud-est della capitale: il *Quadraro*, all'incrocio tra il V e il VII Municipio del Comune di Roma²⁴³.

Il Quadraro è un quartiere che ancora oggi riveste, nei ricordi e nelle storie degli abitanti di Roma, un ruolo di grande simbolismo. Durante i drammatici anni della Seconda guerra mondiale e dell'occupazione nazista, il quartiere fu un instancabile palcoscenico della Resistenza romana, grazie a una profonda cooperazione tra i partigiani e gli abitanti stessi del Quadraro. Percorrere le strade del Quadraro offre ancora oggi, a distanza di quasi ottant'anni da quei tragici eventi, la vibrante testimonianza dello spirito di comunità, che allora si oppose con grande determinazione e coraggio al nazifascismo, e che ancora oggi vive tra gli abitanti e le strade di questo peculiare quartiere romano. In prossimità di strade trafficate come la Tuscolana, l'atmosfera intima e caratteristica emanata dalle vie del Quadraro, caratterizzate da case basse a due piani e dai vivaci colori, trasforma il quartiere in una sorta di borgo all'interno di una grande metropoli²⁴⁴. La lampante similitudine con Borgo Vecchio Campidoglio (quartiere natale del MAU) risiede nel fatto che anche il Quadraro viene percepito come un "paese nella città". Questo enfatizza come entrambi i quartieri abbiano conservato la loro verace identità storica e sociale, diventando vere e proprie isole urbane da esplorare, offrendo agli abitanti e ai visitatori un mondo affascinante e ricco di sfaccettature, in quello che oggi è "l'arcipelago delle metropoli".

La natura morfologica e la storia del Quadraro evidenziano come questo sia stato in passato e come continui ad essere ancora oggi un «[...] un posto di accoglienza e libertà di espressione»²⁴⁵. Infatti, negli ultimi anni della Seconda guerra mondiale, nella Capitale ancora occupata dai nazisti, esisteva un noto detto che recitava come a Roma esistessero solo due

²⁴³ MURO, *Welcome*, <https://muromuseum.blogspot.com/p/m-u-r-o-f-e-s-t-i-v-l.html> [ultimo accesso: 12/01/2024]

²⁴⁴ CONTINI R., *Benvenuti al Quadraro*, in *Zero*, <https://zero.eu/it/news/benvenuti-al-quadraro/>, 5 marzo 2021 [ultimo accesso: 14/01/2024]

²⁴⁵ *Ibidem*

possibili rifugi per salvarsi dalle persecuzioni naziste: il Vaticano o il Quadraro. Quest'ultimo divenne famigerato tra gli occupanti tedeschi fino a guadagnarsi l'appellativo di "Nido di Vespe", coniato dal comandante della Gestapo di Roma Herbert Kappler, soprannome con cui ancora oggi è conosciuto il quartiere. Negli ultimi anni, il Quadraro ha saputo *resistere* e *contrastare* anche l'assalto tentacolare della gentrificazione, rifiutando l'idea di trasformarsi in una nuova versione dei quartieri più mondani di Roma. Nonostante le numerose attività commerciali che hanno aperto nel quartiere, soprattutto a partire dagli anni Duemila, il Quadraro ha mantenuto salda la sua identità e ha conservato uno spirito di comunità unico. Questo atteggiamento di difesa della propria autenticità richiama parallelismi con la filosofia di Borgo Vecchio Campidoglio che, pur sperimentando una crescita significativa di attività commerciali e non negli ultimi anni, ha altresì respinto la gentrificazione. Entrambi i quartieri dimostrano che è possibile conciliare lo sviluppo urbano e commerciale con il rispetto e la conservazione delle radici storiche e della coesione comunitaria. Nel Quadraro, le attività commerciali hanno compreso appieno questo spirito, trovando modi creativi per interagire in armonia con la comunità e contribuendo alla rinascita del quartiere senza comprometterne l'autenticità e l'identità²⁴⁶.

Questo orgoglio rionale è stato maggiormente rafforzato dalla presenza territoriale di realtà artistiche e museali come il MAU (a Torino) e il M.U.Ro. (a Roma).

Sebbene il M.U.Ro. sia stato concepito da Diavù nel 2010, è solo dopo due anni di gestazione che, nella primavera-estate del 2012, il museo prende ufficialmente il via come progetto patrocinato dal Comune di Roma – V Municipio (ex VI) e dalla Provincia di Roma. Il marchio distintivo del museo che Diavù ha voluto imprimere fin dalla sua genesi, è che il M.U.Ro. è sia un progetto *site-specific* che *community-specific*. La componente *site-specific*, del M.U.Ro. risiede nella sua natura di luogo di incontro e relazione tra gli artisti e il sito urbano, intriso di storia e convivialità, in cui si andranno a realizzare le opere d'arte. Dall'altro lato, la sua natura di progetto *community-specific* mira invece a percepire e a rispettare l'identità dei luoghi e della comunità di riferimento, confrontandosi con le loro idee, le loro impressioni e le loro storie²⁴⁷. Similmente al MAU che nella prima fase iniziale e sperimentale del progetto

²⁴⁶ *ibidem*

²⁴⁷ MURO, *Welcome*, <https://muromuseum.blogspot.com/p/m-u-r-o-f-e-s-t-i-v-l.html> [ultimo accesso: 12/01/2024]

museale non disponeva di alcun contributo da parte delle pubbliche amministrazioni (vedi 2.1 *Borgo Vecchio Campidoglio, da quartiere operaio a museo a cielo aperto*), anche il M.U.Ro. dovette far affidamento, almeno in un primo momento, all'autofinanziamento come unico canale monetario per sostenersi²⁴⁸. Questo è dipeso anche dal fatto che entrambe le realtà museali sono nate "dal basso", ovvero senza alcun tipo di imposizione da parte delle amministrazioni locali e nazionali, dei curatori, dei finanziatori, o da altri fattori esterni, nei confronti dei cittadini e del loro territorio. Il fatto che il loro concepimento sia avvenuto al di fuori dei canali tradizionali, ha fatto sì che il loro riconoscimento come realtà museali vere e proprie abbia tardato di qualche anno, così come i primi veri finanziamenti.

Come l'Associazione di Promozione Sociale "MAU MUSEO D'ARTE URBANA" (vedi 2.1.1 *Associazione di Promozione Sociale "MAU MUSEO D'ARTE URBANA"*) è alla base del museo stesso, anche il M.U.Ro. ha una propria associazione culturale (no-profit) che ha permesso di dare vita al Museo, chiamata "Associazione culturale MUro". Una delle principali attività della presente associazione è quella di «traghetare le forme contemporanee di arte urbana verso lo status di nuova Arte Pubblica [...]»²⁴⁹ attraverso «[...] progetti di alto profilo e la collaborazione con istituzioni, enti e importanti realtà pubbliche e private nazionali e internazionali». Nel corso degli anni l'associazione è pertanto diventata un importante punto di riferimento nell'ambito della produzione di arte all'interno degli spazi pubblici²⁵⁰. Tra gli altri progetti portati avanti dall'associazione culturale M.U.Ro. troviamo:

- *GRAArt*, progetto di Arte Contemporanea Urbana ideato da David Diavù che ripercorre la storia e il mito di Roma attraverso opere di Arte Urbana sulle pareti del Grande Raccordo Anulare
- *Urban Neapolis*, progetto sempre ideato da Diavù in collaborazione con Francesco Fagnoni e Simona Marazzo e realizzato, oltre che dall'Associazione Culturale MUro dalla *Mattia Fagnoni Onlus*. *Urban Neapolis* è un progetto che permette di realizzare mostre e opere di Arte Urbana di noti artisti provenienti da varie parti del mondo con l'intento principale di stimolare la conoscenza delle malattie rare e raccogliere fondi di beneficenza per le famiglie colpite da queste

²⁴⁸ *ibidem*

²⁴⁹ *ibidem*

²⁵⁰ *ibidem*

- La serie TV *MURO* di Sky Arte, curata da Diavù²⁵¹
- *Exp (Explicit Partners)*, un progetto di ricerca sull'Arte Pubblica finalizzato a comprendere l'effettiva necessità di una legge che permetta la valorizzazione dell'arte eseguita negli spazi pubblici²⁵²
- *Popstairs*, il cui progetto consiste in questo caso nel realizzare “monumenti”, sotto forma di dipinti su scalinata, dedicati alle donne illustri della storia, della cultura e dello spettacolo. Queste opere non solo celebrano il significativo contributo apportato da queste donne, ma vengono anche concepite in modo tale da stabilire un legame concettuale e profondo con i luoghi in cui vengono realizzate²⁵³.

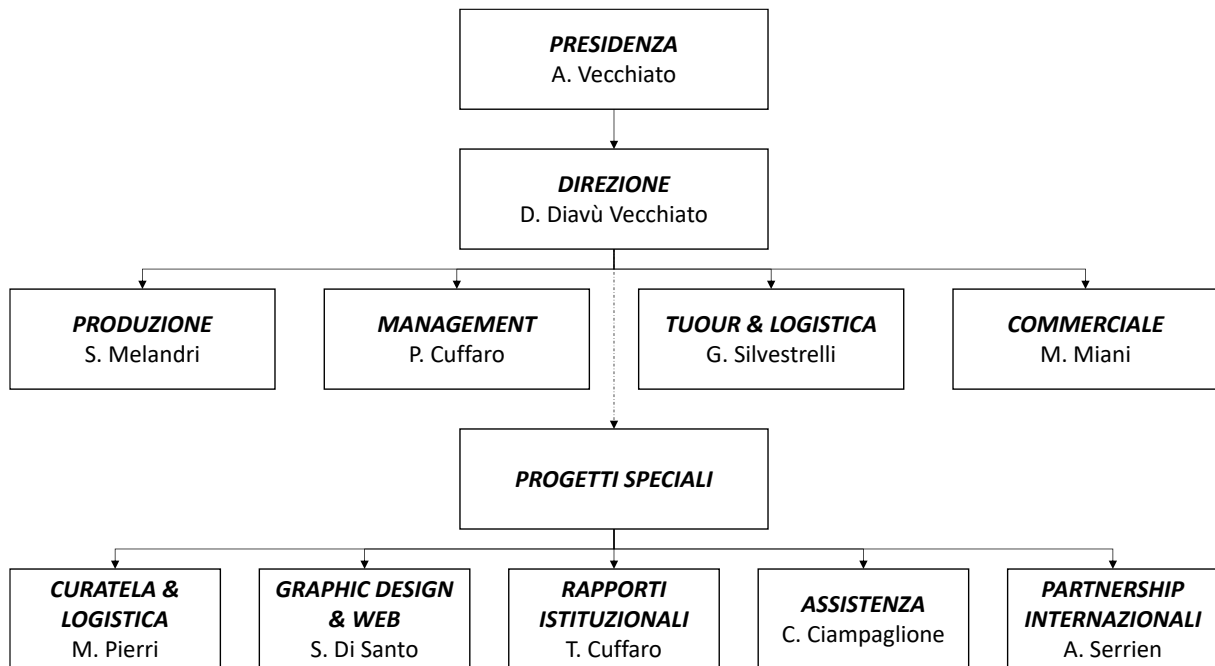
Lo staff del M.U.Ro. è composto da: Alessandro Vecchiato (presidenza), Serena Melandri (produzione), David Diavù Vecchiato (direzione), Pietro Cuffaro (management), Giorgio Silvestrelli (tour e logistica) e Matteo Miani (commerciale). Nella sezione “progetti speciali” ci sono invece: Mirko Pierri (curatela e logistica), Sonia Di Santo (graphic design e web), Tommaso Cuffaro (rapporti istituzionali), Cristina Ciampaglione (assistenza) e Arthur Serrien (partnership internazionali).

²⁵¹ Per approfondire il punto visionare il seguente link: https://muromuseum.blogspot.com/p/blog-page_33.html [ultimo accesso: 12/01/2024]

²⁵² Per approfondire il punto visionare il seguente link: <https://muromuseum.blogspot.com/p/e-x-p.html> [ultimo accesso: 12/01/2024]

²⁵³ MURO, <https://muromuseum.blogspot.com/p/b-u-s-i-n-e-s-s.html> [ultimo accesso: 12/01/2024]

Qui di seguito l'organigramma dello staff:



Fonte: elaborazione personale dell'organigramma del M.U.Ro. dai dati forniti dal sito web del museo

La differenza sostanziale che emerge confrontando l'organigramma del MAU (vedi 2.1.1 *Associazione di Promozione Sociale "MAU MUSEO D'ARTE URBANA"*) e quello del M.U.Ro. risiede nella maggiore articolazione di quest'ultimo, che prevede figure specifiche per attività ordinarie del museo e, in aggiunta, una sezione "progetti speciali" che vede persone dedicate alle diverse attività "extra" del museo sopra evidenziate.

3.2.2 Artisti e opere

Per quasi un decennio, il progetto museale promosso dall'associazione culturale M.U.Ro. e soprattutto il museo stesso hanno permesso di trasformare specifiche aree della città di Roma, tra cui il Quadraro in primis, in veri e propri percorsi museali a cielo aperto, dove l'arte contemporanea si esprime quotidianamente attraverso opere di Street Art, le quali possono essere di natura organizzata o spontanea. La curatela che guida e propone gli interventi artistici cerca in maniera stabile e continuativa un dialogo autentico con i residenti e i frequentatori di quegli spazi, nonché con la storia intrinseca di tali luoghi e, ovviamente, anche con gli artisti coinvolti nella realizzazione delle opere d'arte. L'obiettivo principale è creare opere condivise e apprezzate dalla comunità. Queste opere si pongono come nuovo e singolare elemento culturale nel complesso tessuto urbano del quartiere,²⁵⁴ assumendosi così l'onere e l'onore di diventare portavoce delle memorie e dell'identità del territorio ospitante. Difatti, fin dall'inizio, il M.U.Ro. ha altresì avuto l'ambizioso obiettivo di stimolare un *Rinascimento dell'Arte Pubblica Contemporanea*²⁵⁵. Quest'ultimo punto accomuna molto il M.U.Ro al MAU, in quanto anche quest'ultimo mira a stimolare e preservare la memoria e le caratteristiche identitarie del territorio attraverso il mezzo artistico.

Le opere, laddove possibile, vengono tutt'oggi proposte e discusse con i rappresentanti dei comitati di quartiere e con i cittadini attraverso incontri pubblici e social network, mantenendo così vivo lo spirito di coinvolgimento della comunità nel processo creativo. Lo staff dell'associazione culturale MURO, guidato dall'ideatore e curatore del progetto David "Diavù" Vecchiato, insieme ai responsabili Giorgio Silvestrelli, Mirko Pierri, Serena Melandri e altri (vedi organigramma p.104), si occupa dell'amministrazione e della realizzazione delle opere d'arte. Come nel caso del MAU, le opere sono principalmente realizzate su pareti di edifici privati, conferendo un carattere unico e integrato al tessuto urbano. Sulla pagina web del M.U.Ro., cliccando su "support", si può prendere visione circa i requisiti indispensabili per il proprietario o co-proprietario dell'immobile per proporre le pareti del proprio stabile come spazio entro cui realizzare l'opera di Street Art. In questo caso specifico, come per il MAU, i costi sono tutti a carico del museo. Tra i requisiti fondamentali richiesti dal personale addetto viene per l'appunto sottolineato di presentare, al momento della richiesta, soltanto pareti che affacciano

²⁵⁴ MURO, *Welcome*, <https://muromuseum.blogspot.com/p/m-u-r-o-f-e-s-t-i-v-l.html> [ultimo accesso: 12/01/2024]

²⁵⁵ *ibidem*

sulla strada o su uno spazio pubblico; in caso contrario, ove le pareti non rispettino tali requisiti, l'associazione prende in considerazione solo commissioni a pagamento²⁵⁶.

Come per il MAU, anche le opere commissionate dai residenti o donate dagli artisti al M.U.Ro. vengono realizzate grazie al supporto di varie istituzioni, regionali e nazionali, e sponsor tecnici. Tra i committenti e partner della pubblica amministrazione troviamo: il MiC, l'ANAS SpA, il Gruppo FS, il Comune di Roma. L'Università Roma Tre, il Comune di Ravenna, il Comune di Perugia, la Provincia di Cosenza, il Comune di Marano Principato, il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, il Museo MADRE, il Comune di Vitulano, il Comune di Massa, il Comune di Montecatini Terme, il Comune di Longiano, il Comune di Arcevia, il Parco Nazionale della Sila e molti altri²⁵⁷. Per quanto riguarda gli sponsor tecnici, fondamentali anche loro per l'effettiva realizzazione e conservazione delle opere d'arte: Elevateur SRL, Ivas Industria Vernici SpA, Loop, Faber-Castell, Osteria Grandma, Harley Rock Crew, Yococu²⁵⁸.

La principale differenza che risiede nel nucleo di opere del MAU se confrontate a quelle del M.U.Ro. è che nel primo caso citato la Street Art è uno dei tanti linguaggi artistici della contemporaneità che convivono all'interno di questa unica realtà museale (vedi 2.2 *Artisti e opere*), mentre nel caso del museo romano la forma d'arte che viene principalmente prodotta e promossa è quella della Street Art, attraverso i murales. Sebbene oggi i termini "Street Art" e "Arte Urbana" vengano usati quasi in maniera intercambiabile, tra i due intercorrono delle sfumature di significato. Il termine "Arte Urbana" può avere una connotazione più ampia, comprendendo tutte le forme d'arte, incluse la street art, che si sviluppano all'interno dei contesti urbani. Essa comprende altresì espressioni artistiche che vanno oltre quelle tradizionalmente presenti nelle strade, come ad esempio graffiti e murales, spaziando dalle sculture urbane alle installazioni architettoniche. In entrambe le realtà museali l'obiettivo primario degli artisti, nazionali e internazionali coinvolti, ha però una radice comune: realizzare opere attraverso le quali comunicare punti di vista, idee, ma anche raccontare storie, rafforzare opinioni condivise. Un'arte senza eccessivi cerebralismi e che giunge diretta agli spettatori²⁵⁹, contribuendo alla rinascita artistica di quartieri considerati, dai più, marginali. Dunque, la

²⁵⁶ *ibidem*

²⁵⁷ MURO, *Public, Private, Media*, <https://muromuseum.blogspot.com/p/b-u-s-i-n-e-s-s.html> [ultimo accesso: 14/01/2024]

²⁵⁸ *ibidem*

²⁵⁹ DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, cit., p.55

presenza di un messaggio sociale o identitario può essere il ponte di collegamento tra i diversi linguaggi artistici all'interno di un contesto urbano, «[...] dal momento che ogni intervento realizzato in uno spazio pubblico innesca un processo critico nell'immaginario collettivo e influenza la quotidianità di chi vive un certo spazio»²⁶⁰. Il linguaggio artistico contemporaneo adottato dal M.U.Ro. ma soprattutto dal MAU, grazie alla sua varietà di generi e linguaggi, si presenta in ambi i casi come una testimonianza vivida della ricchezza culturale di un sito urbano ricco di storia.

In aggiunta, è altresì essenziale sottolineare un'ulteriore e significativa differenza tra il MAU e il M.U.Ro. Il MAU dispone di un proprio centro espositivo permanente (la *Galleria del MAU* in via Rocciamelone 7c) che funge da piattaforma stabile entro cui organizzare eventi e mostre, ampliando in maniera notevole il raggio di comunicazione e promozione dell'arte pubblica. La presenza di un centro espositivo dedicato e permanente consente di ideare e attuare una programmazione più strutturata, oltre che garantire una maggiore visibilità per gli artisti e le opere presenti nel museo.

²⁶⁰ GIOSSI. G., *Per parlare davvero di arte pubblica dobbiamo andare oltre la street art*, in *che Fare*, <https://che-fare.com/almanacco/politiche/empowerment/arte-pubblica-street-art/>, 12 febbraio 2020 [ultimo accesso: 16/01/2024]

3.2.3 Visite guidate, accessibilità e attività

Un articolo a cura di Roberto Contini, del marzo 2021, recita:

Per chi proviene da queste parti, il significato del Quadraro è legato a quel tratto di Via Tuscolana che si inerpica verso il centro all'altezza della Porta Furba. Una porzione di strada che, pur avendo due sensi di marcia, è da sempre chiamata "Salita der Quadraro", come se fosse l'uscita dalla periferia e quindi necessariamente un percorso in salita, da guardare con una prospettiva che parte dal basso²⁶¹.

Da queste parole emerge come il percorso di visita al museo, e al Quartiere stesso, possa essere per il visitatore un crescendo nella scoperta e nella conoscenza del nucleo di opere d'arte presenti al M.U.Ro.; opere che ricordiamo essere profondamente radicate nel territorio. Questo, come nel caso del MAU, allontana quell'aurea autoreferenziale e rigidamente istituzionale che caratterizza la maggior parte delle istituzioni culturali. Tenere una prospettiva "che parte dal basso" durante il tour del museo, permette di tenere viva la connessione tra arte, comunità e territorio urbano, creando un'esperienza accessibile e coinvolgente per chiunque, senza alcuna distinzione, voglia avventurarsi alla scoperta di questi musei di arte urbana.

Il Museo di Urban Art di Roma propone ai visitatori quattro diverse proposte di tour guidati alla scoperta del museo, condotti da guide messe a disposizione del museo stesso. Tra le tipologie di tour proposti vi è:

1. *Street Art Tour: MURO Quadraro @ Piedi*
2. *Street Art Tour: MURO Torpignattara @ Piedi*
3. *Street Art School Tour: MURO Scuole*
4. *Street Art Bike Tour: Ciclo MURO*²⁶²

Il gruppo di visitatori per ogni tour varia da un minimo di sette persone a un massimo di trenta; nel caso in cui non si riesca a raggiungere il numero minimo, o si superi il massimo, l'organizzazione si riserva la possibilità di proporre altre date (consultabili sul sito web alla voce *datetour*) ai partecipanti. La modalità con cui vengono erogate le visite al pubblico avviene al pari del MAU, dove le visite al museo vengono per l'appunto principalmente organizzate

²⁶¹ CONTINI R., *Benvenuti al Quadraro*, in *Zero*, <https://zero.eu/it/news/benvenuti-al-quadraro/>, 5 marzo 2021 [ultimo accesso: 14/01/2024]

²⁶² MURO, *Tour*, <https://muromuseum.blogspot.com/p/t-o-u-r.html> [ultimo accesso: 15/01/2024]

rispetto alle richieste quasi giornaliere che si raggiungono, arrivando così ad un limite minimo o massimo di persone²⁶³. Laddove si voglia proporre una data diversa da quella prevista si può contattare il museo almeno quindici giorni prima della data desiderata. Il museo offre inoltre la possibilità di richiedere *Family Tour*, tour privati e anche in lingua inglese su prenotazione²⁶⁴.

Per la prima e seconda tipologia di visita guidata al Quadraro e al quartiere di Torpignattara, dalla durata di circa 2h - 2h e 30', il costo per gli adulti è di 10€ (salvo le prenotazioni in gruppi da sette a quindici persone o da sedici a trenta, per i quali viene applicato uno sconto), per gli over 65 di 8€, per gli studenti di scuole superiori o universitarie sempre di 8€, per i bambini fino ai 9 anni accompagnati da almeno un adulto pagante è gratis, mentre per i bambini dai 10 ai 13 anni il costo è di 7€. La guida esperta Giorgio Silvestrelli accompagna i visitatori durante tutta la visita al M.U.Ro. svelandone gli aneddoti e le vicissitudini avvenuti durante l'evoluzione dei lavori artistici. Attraverso la sua coinvolgente narrazione, la guida spiega con chiarezza come queste opere siano in maniera indistricabile intrecciate alle storie e all'identità del quartiere.

I tour scolastici sono percorsi dalla durata di circa 1h e 30' - 2h, all'interno dei quali i giovani studenti vengono accompagnati alla scoperta della Street Art grazie all'ausilio di una guida esperta. I giovani visitatori si avvicinano in maniera diretta e alternativa all'arte, venendo a contatto con opere e dinamiche fuori dai contesti tradizionali. Attraverso questi tour, e tramite le opere d'arte, viene loro spiegato non solo che cosa sia l'arte pubblica, ma anche cosa voglia dire condividere civilmente gli spazi comuni, nel rispetto del prossimo e dell'ambiente. Un innovativo percorso di visita ideato dallo staff del M.U.Ro. in stretta collaborazione con *Gazebike*, *MondoPop* e l'associazione *PuntodiSvista è Ciclo M.U.Ro.*, una vera e propria pedalata in bicicletta alla scoperta non solo delle opere esposte, ma anche del quartiere dove il museo nasce e si sviluppa, ripercorrendone in questo modo la storia, passata e presente²⁶⁵.

Entrambe le realtà museali propongono al pubblico un ampio e diversificato ventaglio di visite guidate, pensate appositamente per coinvolgere ogni fascia d'età. Per i tour scolastici, il MAU, a differenza del M.U.Ro., offre ai giovani studenti la possibilità di scegliere tra tre differenti formule di visita (vedi 2.3 *Imparare dal museo, i progetti didattici al MAU*), all'interno

²⁶³ Informazioni ricavate durante un incontro con il Presidente e Direttore artistico del MAU Edoardo di Mauro

²⁶⁴ MURO, *Tour*, <https://muromuseum.blogspot.com/p/t-o-u-r.html> [ultimo accesso: 15/01/2024]

²⁶⁵ *ibidem*

delle quali i ragazzi partecipano in prima persona alla scoperta e all'approfondimento della conoscenza delle opere d'arte presenti nel museo. Dall'altro lato il M.U.Ro., propone insolite e particolari visite guidate al museo, come ad esempio i tour in bicicletta, che permettono di coinvolgere un ancora più ampio spettro di pubblico, dal singolo visitatore, al gruppo di amici, fino all'intero nucleo familiare.

Oltre gli apprezzati Street Art Tour, il M.U.Ro. porta avanti in parallelo alle attività più strettamente museali, un'ampia gamma di attività collaterali. Tra queste i workshop (in scuole primarie e secondarie, istituti di formazione, università e accademie, ma anche per adulti e bambini in musei, fondazioni e altri enti), servizi di team building (formazione aziendale e personale attraverso esperienze artistiche immersive), attività di ricerca (contribuisce allo sviluppo di tecniche scientifiche di conservazione e restauro di opere di arte urbana) e no-profit (aiuta Onlus e realtà solidali attraverso attività artistiche) e, per ultimo, un servizio di assistenza legale a soggetti ed Aziende private come ad Enti e Pubbliche Amministrazioni²⁶⁶. Questa varietà di iniziative concorre a rafforzare e stabilizzare ulteriormente la posizione culturale e sociale del M.U.Ro., nel suo quotidiano impegno di promotore dell'arte pubblica. In parte a causa dei ristretti indotti economici e in parte a causa delle ridotte dimensioni della sede del MAU, esso dall'altro lato non riesce a portare avanti con regolarità questo tipo di attività extra museali.

²⁶⁶ MURO, *Public, Private, Media*, <https://muromuseum.blogspot.com/p/b-u-s-i-n-e-s-s.html> [ultimo accesso: 14/01/2024]

3.3 Tabella riassuntiva di confronto tra MAU – MACAM – M.U.Ro.

Nel corso di questo terzo e ultimo capitolo, l'analisi comparativa condotta tra il MAU, il MACAM e il M.U.Ro. ha permesso di sottolineare, analizzare e comprendere le loro affinità e differenze, offrendo così un quadro più articolato del modello museale a cielo aperto su suolo Nazionale. Il confronto ha inoltre contribuito a delineare dei punti attorno ai quali studiare e sviluppare un eventuale progetto di replicabilità di tali istituzioni, a comprenderne meglio l'evoluzione nel corso degli anni, oltre che tentare di capirne l'impatto, passato e/o presente, in un contesto urbano di dimensioni più o meno vaste.

Il progetto artistico e curatoriale del MAU di Torino ha fatto sì che la Città confermasse ulteriormente la sua posizione di centro metropolitano all'avanguardia e attento alla contemporaneità. Il MACAM di Maglione, nonostante le innumerevoli difficoltà, riveste ancora il ruolo di museo propositivo e in costante evoluzione. Le interviste, condotte rispettivamente al Professor Edoardo Di Mauro e alla Sig.ra Di Maio Corgnati, hanno fornito una prospettiva preziosa e inedita andando ad evidenziare la complessità, ma soprattutto la vitalità, di questi musei. Per quanto invece riguarda il M.U.Ro., esso dimostra come la sua unicità non risieda solo nella forma museale e nelle opere d'arte presenti, ma anche nella sua interazione effervescente e attiva con il contesto romano e oltre.

La tabella riassuntiva, riportata qui di seguito, costituisce un utile strumento per visualizzare in maniera immediata e analizzare in maniera chiara le caratteristiche salienti di ciascun museo a cielo aperto.

	MUSEO D'ARTE URBANA (MAU)	MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA ALL'APERTO DI MAGLIONE (MACAM)	MUSEO DI URBAN ART DI ROMA (M.U.RO.)
LUOGO	Torino, Piemonte (IT)	Maglione (TO), Piemonte (IT)	Roma, Lazio (IT)
ANNO DI FONDAZIONE	1996 (ufficialmente riconosciuto come museo nel 2001)	1985	2010 (avvio ufficiale del museo nel 2012)
CONCEPT DEL PROGETTO	“dal basso”, fuori dai canali tradizionali	“dal basso”, fuori dai canali tradizionali	“dal basso”, fuori dai canali tradizionali
TIPOLOGIA AMMINISTRATIVA	Associazione senza scopo di lucro	Associazione senza scopo di lucro	Associazione senza scopo di lucro
TIPOLOGIA DI OPERE	Dipinti murali, installazioni	Affreschi, sculture, installazioni, dipinti murali	Opere di Street Art
COSTI DI REALIZZAZIONE DELLE OPERE	A carico del museo	A carico del museo	A carico del museo o a carico del proprietario dell'immobile (se la parete proposta non rispetta i parametri dettati del museo)
COSTI DI RESTAURO	A carico del museo	A carico del museo	A carico del museo
LUOGO DI REALIZZAZIONE DELLE OPERE	Pareti di edifici privati	Pareti di edifici privati, parchi, piazze e altri spazi pubblici	Pareti di edifici privati, spazi pubblici
PROGETTI DIDATTICI	Tour guidati, Panchine d'Autore	Tour guidati, Disegniamo l'Arte, Laboratorio dell'affresco	Tour guidati, GRAArt, Urban Neapolis, serie TV MURO, ExP, Popstairs

	MUSEO D'ARTE URBANA (MAU)	MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA ALL'APERTO DI MAGLIONE (MACAM)	MUSEO DI URBAN ART DI ROMA (M.U.RO.)
PRINCIPALI FONTI DI FINANZIAMENTO	Comune di Torino, Regione Piemonte, autofinanziamento, Fondazione Compagnia di San Paolo, Fondazione CRT, Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Torino, 6° Circostrizione della Città di Torino, Unione Buddhista Italiana	Regione Piemonte, quote di tesseramento dei soci	MiC, l'ANAS SpA, il Gruppo FS, il Comune di Roma, Università Roma Tre, il Comune di Ravenna, il Comune di Perugia, la Provincia di Cosenza, il Comune di Marano Principato, il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, il Museo MADRE, il Comune di Vitulano, il Comune di Massa, il Comune di Montecatini Terme, il Comune di Longiano, il Comune di Arcevia, il Parco Nazionale della Sila
CENTRO ESPOSITIVO PERMANENTE	Galleria del MAU	-	-
VISITE GUIDATE	A pagamento (affidate a Culturalway di Alessia Orofino) – gratuite (senza l'ausilio di guida)	Gratuite (con o senza l'ausilio di guide)	A pagamento (affidate a guide messe a disposizione del museo) – gratuite (senza l'ausilio di guida)
ATTIVITA' EXTRA MUSEALI	-	-	Workshop, servizi di team building, attività di ricercar e no-profit, servizio di assistenza legale a soggetti ed Aziende private come Enti e Pubbliche Amministrazioni

CONCLUSIONI

Nel corso di questa ricerca si è cercato di evidenziare come una riflessione sul tema dell'arte pubblica vada oltre i confini tradizionali della storia dell'arte e includa ambiti disciplinari come, ad esempio, la sociologia e l'antropologia, allargando il campo di studio, oltre alle metodologie e agli strumenti a disposizione. Questo tipo di approccio si rivela necessario per un tipo di arte che nasce per essere collocata al di fuori delle istituzioni artistico-culturali e per instaurare un dialogo profondo con il territorio di riferimento e la comunità che lo abita.

Illustrare in maniera esaustiva il ruolo rivestito dall'arte pubblica in un contesto urbano specifico è un compito piuttosto complesso, perché le opere, realizzate con linguaggi e media differenti, sono direttamente influenzate dalle dinamiche e dagli sviluppi del centro urbano, che è un organismo vivente, con un complesso intreccio di relazioni sociali, culturali, spaziali, influenzate dalle politiche dell'amministrazione locale e di quella nazionale.

Con questa tesi si è cercato di presentare una realtà specifica come quella del Museo d'Arte Urbana di Torino (MAU), con l'obiettivo di comprendere il ruolo dell'arte contemporanea all'interno di un centro urbano individuato come caso studio, pur nella consapevolezza che, per rendere la ricerca più completa, sarebbe necessario applicare la stessa metodologia anche ad altre realtà nazionali, cosa che si è in parte cercato di fare attraverso il paragone con il MACAM di Maglione (Torino) e il M.U.Ro. di Roma, e soprattutto internazionali.

Una istituzione dedicata all'arte contemporanea a cielo aperto come il MAU assume il ruolo di piattaforma culturale e di luogo d'incontro in cui (ri)conoscersi come individuo e come cittadino parte di una comunità. Ciò avviene specialmente, come in questo caso, quando il progetto culturale e artistico alla base del museo abbia una forte connotazione didattica che genera un dialogo immediato, vivo e aperto tra le parti coinvolte; un dialogo entro cui l'arte si pone come uno strumento di indagine e di scoperta.

L'identità di un modello museale come il MAU è profondamente radicata nel tessuto urbano e sociale in cui si colloca, anche attraverso l'attività di chi quotidianamente lavora e vive all'interno del museo.

Il MAU, nato come istituzione artistico-culturale sperimentale, si configura come alternativa ai modelli di stampo più tradizionali ed è in continua evoluzione. Così come la

pratica artistica contemporanea, è una forma che vive una condizione di transizione permanente.

BIBLIOGRAFIA

- ANNECCHIARICO A., Politiche pubbliche e processi artistici: il caso Zigonia, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, (a cura di) De Luca M., Gennari Sartori F., Pietromarchi B., Trimarchi M., Roma, Luca Sossella editore, 2004, pp.165-174
- APOLLONIO U., *Deposito d'Arte Presente a Torino*, in *Flash Art*, anno II, n.7, 15 marzo – 15 aprile 1968
- BALBONI BRIZZA M.T., *Immaginare il museo. Riflessioni sulla didattica e il pubblico*, Jaca Book, Milano, 2018
- BAUMAN Z., *Modernità Liquida*, Laterza, Roma, 2002, pp.98-147
- BERTOLINO G., *Le gallerie e gli artisti*, in *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale*, Annibaldi C. a.titolo (Bertolino G., Comisso F., Parola L.), Lumley R., Perniola M., Sacco P., Litograf, Rosta, 2004, pp.43-65
- BIGNAMI S., PIOSELLI A., (a cura di), *Fuori! Arte e Spazio Urbano 1968-1976*, Electa, Milano
- BOLLE M., *Percorsi alla scoperta dell'arte pubblica*, in *L'arte nelle strade di Torino. Guida alla scoperta dell'arte moderna e contemporanea in città*, Bolle M., Davico L., Scira R., Ed. Capricorno, Torino, 2017, pp.146-177
- BOLLE M., *Urban Art. l'evoluzione dell'arte nelle strade di Torino*, Daniela Piazza Editore, Torino 2020, pp.1-21
- BOURRIAUD N., *Estetica Relazionale*, Postmedia, Milano, 2010
- BRAGAGLIA F.C., *L'eredità dei Programmi Complessi e le nuove pratiche urbane di rigenerazione: Torino e Roma, due casi a confronto*, in *Atti e rassegna tecnica*, Società degli ingegneri e degli architetti in Torino, anno 149 – LXX, N.1-2-3, dicembre 2016
- CARERI F., *Walkscape. Camminare come pratica estetica*, Einaudi, Torino, 2006

- CELANT G., *Una storia*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti: 1950-1970*, Charta, Milano, 1993, pp.11-22
- COMISSO F., *Eventi, rassegne espositive e progetti d'arte nello spazio pubblico*, in *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale*, Annibaldi C. a.titolo (Bertolino G., Comisso F., Parola L.), Lumley R., Perniola M., Sacco P., Litograf, Rosta, 2004, pp.9-22
- DAVICO L., *Una città che cambia*, in *L'arte nelle strade di Torino. Guida alla scoperta dell'arte moderna e contemporanea in città*, Bolle M., Davico L., Scira R., Edizioni Capricorno, Torino, 2017, pp.17-33
- DETHERIDGE A., *Arte, bene pubblico, bene comune*, dal ciclo *Dall'arte concettuale all'arte contrattuale*, testo rielaborato e aggiornato dopo l'incontro pubblico al MADRE di Napoli, il 26.11.2014 in occasione di un dibattito tra Detheridge A., il costituzionalista Rodotà S. e il giurista Police A., testo aggiornato nuovamente il 13 giugno 2020
- DI MAURO E., RUSSO P., *Una dimensione etica. Storia e presente dell'arte pubblica*, Prinp Editore, Torino, 2020
- DIREZIONE GENERALE ARTE E ARCHITETTURA CONTEMPORANEE E PERIFERIE URBANE (a cura di), *La legge del 2% e l'arte negli spazi pubblici*, Cura.Books, Roma, 2017
- DIREZIONE GENERALE CREATIVITA' CONTEMPORANEA, *Arte negli spazi pubblici. La piattaforma Luoghi del Contemporaneo si arricchisce di una nuova sezione dedicata al patrimonio di opere negli spazi pubblici*, comunicato stampa, 3 giugno 2020
- DE LUCA M., *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e città*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, a cura di de Luca M., Gennari Sartori F., Pietromarchi B., Trimarchi M., Roma, Luca Sossella editore, 2004, pp. 89-105
- DEL DRAGO E., *Il sistema dell'arte contemporanea: il caso Torino*, in *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, de Luca M. (a cura di),

Gennari Sartori F., Pietromarchi B., Trimarchi M., Roma, Luca Sossella editore, 2004, pp.175-181

- ENWEZOR O., *The Postcolonial Constellation: Contemporary Art in a State of Permanent Transition*, in *Research in African Literatures*, Vol.34, No.4, 2003, pp.57-82
- FISHER D.H., *Public art and public space*, in *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol.79, No.1/2, 1996, pp.41-57
- FRANCINI S., *Progetto di paesaggio arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*, Firenze University Press, Firenze, 2013
- GIACOSA M., *Campidoglio, c'è un Pollock in panchina*, in *La Repubblica*, 10 agosto 2010
- GIRAUD C., *Museo d'Arte Urbana senza Street Art? No, non esiste. A Torino ora c'è anche quella del Mau del Borgo Campidoglio. Che da dicembre vedrà il suo rifugio antiaereo decorato dai murales di Xel*, in *Artribune*, 25 novembre 2012
- GUERCIO S. (a cura di), *Periferie partecipate: cinque casi di riqualificazione urbana a Torino (Italia)*, in *Ciudades n.8*, Barcellona, 2004
- GUIDA C. (a cura di), *ARTinRETI. Pratiche e trasformazione urbana in Piemonte*, cittadellarte – fondazione Pistoletto, 2012
- HEIN H., *What is public art? Time, place and meanings*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.54, No.1, 1996, pp.1-7
- KWON M., *One place after Another. Site specific art and locationl identity*, MIT Press Ltd, Cambridge (Massachusetts), 2002, pp.56-100
- KWON M., *Public art and urban identities* (originariamente pubblicato con il titolo "*For Hamburg: Public Art and Urban Identities*" nel catalogo della mostra *Public Art is Everywhere*, Amburgo, Germania: Kunstverein Hamburg e Kulturbehörde Hamburg, 1997, pp. 95-109), 2002

- KWON M., *Public art as publicity*, in *In the Place of the Public Sphere? On the establishment of publics and counter-publics*, Simon Sheikh (a cura di), b_books, Berlino, 2005
- MELA A. (a cura di), *La città con-divisa. Lo spazio pubblico a Torino*, FrancoAngeli, Milano, 2014
- MISTRANGELO A., *Vito Navolio mette in panchina Pollock, Mondrian e Warhol*, in *La Repubblica*, 10 agosto 2010
- PAPUZZI A., *Lo scrutatore nella nuvola d'ira (Torino 1950-1970)*, in *Un'avventura internazionale. Torino e le arti: 1950-1970*, Charta, Milano, 1993, pp.35-42
- PHILLIPS P.C., *Out of order: the public art machine*, in *Artforum*, dicembre 1988, pp.92-96
- PIOSELLI A., *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Birrozzi C., Pugliese M. (a cura di), Mondadori, Milano, 2007, pp.20-39
- PIOSELLI A., *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Lissone (MB), 2015
- SALVADEO P. (a cura di), *L'inquieta scena urbana*, Libreria Clup, Milano, 2004
- SOLIMA L., *Visitatore, cliente, utilizzatore: nuovi profili di domanda museale e nuove traiettorie di ricerca*, in *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, Balbo A. (a cura di), FrancoAngeli, Milano, pp.65-76
- TORINO INTERNAZIONALE (a cura di), *Il Piano strategico per la promozione della città*, Torino, 2000
- TURCI M., *Interrogarsi – interrogare. Qualità e politiche per il pubblico*, in *I pubblici dei musei. Conoscenza e politiche*, Balbo A. (a cura di), FrancoAngeli, Milano, pp.41-63

- VANNI M., *Il museo diventa impresa. Il marketing museale per il break even di un luogo da vivere quotidianamente*, Lexis, Torino, 2018

- ZAGREBELSKY G., *Fondata sulla cultura. Arte, scienza e Costituzione*, Einaudi, Torino, 2014, pp.3-49

SITOGRAFIA

- MUSEIMPRESA, Torino capitale industriale, <https://museimpresa.com/itinerari/torino-capitale-industriale/>
- ROMERI M., *Sperone: fulminante, nervoso, dall'Arte povera agli antichi maestri*, in *Il Manifesto*, <https://ilmanifesto.it/sperone-fulminante-nervoso-dallarte-povera-agli-antichi-maestri>, 20 agosto 2023
- CASTELLO DI RIVOLI MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA, *Fondo Deposito d'Arte Presente*, <https://www.castellodirivoli.org/ricerca/crri-archivi/fondi/fondo-deposito-darte-presente/>
- MICHELANGELO PISTOLETTO, *Prime azioni: la fine di Pistoletto e Scultura da Passeggio*, <http://www.pistoletto.it/it/crono07a.htm>
- BUSSOLINO E., *Gallerie d'arte torinesi, tra il 1970 ed il 1980*, in *Moleventiquattro*, <https://mole24.it/2013/06/10/gallerie-arte-torino-1970-1980/>, 10 giugno 2013
- LA REDAZIONE VERSO L'ARTE, *Arte Povera e Multipli Torino 1970-1975*, Agenzia Stampa Nazionale di Informazione delle Arti, <https://agenzia.versolarte.it/News/2019/12/18/arte-povera-e-multipli-torino-1970-1975/>, 18 dicembre 2019
- PAV (Parco Arte Vivente), <http://parcoartevivente.it/pav/>
- CGIL, *Dalla vertenza Fiat allo scontro su scala mobile (1980-1985)*, <https://www.cgil.it/la-cgil/la-nostra-storia/2021/07/28/news/dalla-vertenza-fiat-allo-scontro-sulla-scala-mobile-1980-1985-1371935/>, 28 luglio 2021

- MUSEOTORINO, *Edifici del regime fascista per il controllo del territorio: gruppi rionali e case del balilla*, <https://museotorino.it/view/s/807102586ea743fca5b1d9857c60fee6>

- REGIONE PIEMONTE, *Programmi di Recupero Urbano - PRU*, <http://www.sistemapiemonte.it/cms/pa/territorio-edilizia-e-opere-pubbliche/servizi/833-riqualificazione-urbana/3206-contratti-di-quartiere>

- COMUNE DI TORINO, *Programmi di recupero urbano*, <http://www.comune.torino.it/rigenerazioneurbana/recuperourbano/programmi.htm>

- OGR, *Città svelata e le OGR*, <https://ogrtorino.it/events/citta-svelata-e-le-ogr>

- TATE, *New Genre Public Art*, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/new-genre-public-art>

- A.TITOLO, <https://www.atitolo.it/about/>

- A.TITOLO, *Art.2 Adriana Torregrossa – Torino*, <https://www.atitolo.it/project/art-2-adriana-torregrossa/>

- SENATO, *La Costituzione – Articolo 2*, <https://www.senato.it/istituzione/la-costituzione/principi-fondamentali/articolo-2>

- COMUNE DI TORINO, *Murarte*, <http://www.comune.torino.it/murarte/cose.htm>

- COMUNE DI TORINO, *Luci d'Artista*, <https://lucidartista.comune.torino.it/>

- TORINO ART GALLERIES, <http://www.torinoartgalleries.it/>

- LES NOUVEAUX COMMANDITAIRES, *Nuovi Committenti*,
<http://www.nouveauxcommanditaires.eu/en/relative/28/>

- MAU – TORINO, <https://www.museoarturbana.it/history/>

- <http://geoportale.comune.torino.it/web/arte-urbana-torino>

- MAU, *Le Panchine d'Autore. Vito Navolio in Borgo Campidoglio (Piazza Moncenisio/Piazzetta Campidoglio)*, <https://www.museoarturbana.it/le-panchine-ddautore-vito-navolio-in-borgo-campidoglio-piazza-moncenisio-piazzetta-campidoglio-2/>

- VOLONWRITE, <https://www.volonwrite.org/chi-siamo/>

- SENATO, La Costituzione – Articolo 9, <https://www.senato.it/istituzione/la-costituzione/principi-fondamentali/articolo-9>

- EXIBART, Legge “del due per cento”: ipotesi di riforma, <https://www.exibart.com/diritto/legge-del-due-per-cento-ipotesi-di-riforma/>, 11 gennaio 2002

- MIC – DIREZIONE GENERALE CREATVITA' CONTEMPORANEA, *La Legge 717/49 – L'arte negli edifici pubblici*, <https://creativitacontemporanea.cultura.gov.it/legge717-49/#:~:text=Con%20la%20finalit%C3%A0%20di%20incrementare,edifici%20pubblici%20di%20nuova%20costruzione>

- MIC, *Piattaforma duepercento*, <https://duepercento.cultura.gov.it/>

- MURARTE, Il progetto Murarte di Torino, <http://www.comune.torino.it/murarte/cose.htm>
- ABBONAMENTO MUSEI, MAU – Museo di Arte Urbana, https://abbonamentomusei.it/spazio_espositivo/mau-museo-di-arte-urbana-torino/
- ANTONIO CARENA, Opere, <http://www.antoniocarena.it/museo-darte-urbana-mau-borgo-campidoglio/>
- CRIPTA747, <https://www.cripta747.it/about/>
- FONDAZIONE107, <https://www.fondazione107.it/>
- MACAM, <http://www.macam.org/storia.php>
- COMUNE DI MAGLIONE, Storia, <https://www.comune.maglione.to.it/it-it/vivere-il-comune/storia>
- CORGNATI M., <http://www.macam.org/storia.php>
- ABBONAMENTO MUSEI, *Disegniamo l'Arte*, <https://abbonamentomusei.it/progetto/disegniamo-larte/>
- DIREZIONE GENERALE CREATIVITA' CONTEMPORANEA, *Nascita e ampliamento dei Luoghi del Contemporaneo*, <https://creativitacontemporanea.cultura.gov.it/nascita-ampliamento-luoghidelcontemporaneo/#:~:text=Un%20%E2%80%9Cluogo%20del%20contemporaneo%E2%80%9D%20%C3%A8,essere%20un%20semplice%20spazio%20espositivo>
- TURISMO TORINO E PROVINCIA SINCE 1997, *Musei Reali Torino*, <https://www.turismotorino.org/it/esperienze/cultura/residenze-reali-sabaude-piemonte/musei-reali-torino>
- MUSEO EGIZIO, *Collezione e ricerca*, <https://museoegizio.it/scopri/collezione/>
- TURISMO TORINO E PROVINCIA SINCE 1997, *Museo Nazionale del Cinema – Mole Antonelliana*, <https://www.turismotorino.org/it/esperienze/cultura/musei-e-fondazioni/museo-nazionale-del-cinema-mole-antonelliana>

- MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA DI TORINO, *Museo e Fondazione M.A. Prolo*, <https://www.museocinema.it/it/museo-e-fondazione-ma-prolo/fondazione-maria-adriana-prolo>
- TURISMO TORINO E PROVINCIA SINCE 1997, *Basilica di Superga: appartamento e reali tombe di Casa Savoia e cupola*, <https://www.turismotorino.org/it/esperienze/cultura/residenze-reali-sabaude-piemonte/basilica-di-superga-appartamento-e-reali-tombe>
- MAO, *Manifesto*, <https://www.maotorino.it/it/welcome/manifesto/>
- MUSEO NAZIONALE DEL RISORGIMENTO ITALIANO, <https://www.museorisorgimentotorino.it/collezioni/>
- PINACOTECA DELL'ACCADEMIA ALBERTINA DI BELLE ARTI DI TORINO, <https://www.pinacotecalbertina.it/>
- BARBAGLI F., *I musei scientifici e la loro importanza nella cultura del nostro Paese*, in *il Talamo*, <https://www.iltalamo.org/i-musei-scientifici-e-la-loro-importanza-nella-cultura-del-nostro-paese/>, 20 maggio 2021, [Articolo già pubblicato negli Atti del bicentenario museo zoologico 1813-2013 a cura di: M.C. del Re, R. Del Monte e M.R. Ghiara Realizzazione Editoriale Centro Musei delle Scienze Naturali e Fisiche pag. 106-109]
- MUFANT, *Chi Siamo*, <https://www.mufant.it/museo/chi-siamo/>
- MUSEO DI ANTROPOLOGIA CRIMINALE CESARE LOMBROSO, <https://www.museolombroso.unito.it/museo/intro/>
- MACa – Museo A come Ambiente, <https://www.acomeambiente.org/>
- PALAZZO MADAMA, <https://www.palazzomadamatorino.it/it/palazzo-madama/mission/>
- GAM, <https://www.gamtorino.it/it/welcome/>
- FONDAZIONE SANDRETTO RE REBAUDENGO, *La Fondazione*, <https://fsrr.org/info/>
- FONDAZIONE MERZ, *Fondazione*, <https://www.fondazionemerz.org/fondazione/#who>
- GALLERIE D'ITALIA, <https://gallerieditalia.com/it/torino/il-museo/>

- PAV, <https://parcoartevivente.it/>
- CASTELLO DI RIVOLI, *Missione*, <https://www.castellodirivoli.org/chi-siamo/>
- PINACOTECA AGNELLI, *Beyond the Collection*, <https://www.pinacoteca-agnelli.it/beyond-the-collection/>
- CAMERA – CENTRO ITALIANO PER LA FOTOGRAFIA, *Mission*, <https://camera.to/chi-siamo/>
- TURISMO TORINO E PROVINCIA SINCE 1997, *Musei a cielo aperto*, <https://www.turismotorino.org/it/esperienze/cultura/musei-e-fondazioni/musei-cielo-aperto>
- MURO, *Welcome*, <https://muromuseum.blogspot.com/p/m-u-r-o-f-e-s-t-i-v-l.html>
- CONTINI R., *Benvenuti al Quadraro*, in *Zero*, <https://zero.eu/it/news/benvenuti-al-quadraro/>, 5 marzo 2021
- MURO, *Public, Private, Media*, <https://muromuseum.blogspot.com/p/b-u-s-i-n-e-s-s.html>
- GIOSSI. G., *Per parlare davvero di arte pubblica dobbiamo andare oltre la street art*, in *che Fare*, <https://che-fare.com/almanacco/politiche/empowerment/arte-pubblica-street-art/>, 12 febbraio 2020
- MURO, *Tour*, <https://muromuseum.blogspot.com/p/t-o-u-r.html>

VIDEOGRAFIA

- BOERI S., OBRIST H.U., PISTOLETTO M., *Un ricordo Germano Celant*, Decameron Triennale, Triennale Milano, <https://www.youtube.com/watch?v=dTuubVdhxuw>, 8 maggio 2020
- FUCINA CAMPIDOGLIO, *Una nuova opera MAU in Via Fano 28*, <https://youtu.be/6pjOVEef-64?si=9DB9iG9JMD1KTh6c>, 19 luglio 2021
- GAM TORINO, *#GAMconTe - episodio 64 - 1970, Conceptual Art Arte Povera Land Art*, <https://www.youtube.com/watch?v=uWINv-u3GE>, 14 maggio 2020
- CASA MUSEO ANTONIO CARENA, *Premio Antonio Carena ^[OB] seconda edizione "Tempi oggidiani" intervista ad Edoardo Di Mauro*, <https://youtu.be/KD4V-OoNkm8?si=YlyJ5kirEZ9m1BJi>, 25 settembre 2023
- MONTI S., *Numeri, identità, musei e territorio*, Artribune, 20 settembre 2019, <https://www.artribune.com/arti-visive/2019/09/numeri-identita-musei-territorio-editoriale-stefano-monti/>

APPARATO ICONOGRAFICO



Fig.1 Mercurio, Canto Metropolitan, 1995, (ph. Daniele D'Antonio)



Fig.2 Mercurio, Canto Metropolitano, 1995, (ph. Rachele Caretta)



Fig.3 Sarah Bowyer, *Cityfeeder*, 2021, (MAU)



Fig.4 Antonio Mascia, *Senza Titolo*, 2017, (MAU)



Fig.5 Roberta Fanti, Senza Titolo, (ph. Rachele Caretta)



Fig.6 Antonio Carena, Senza Titolo, 1998, (ph. Daniele D'Antonio)



Fig.7 Vito Navolio e Centro Orientamento Scolastico Professionale del Comune di Torino, 2014, (MAU)



Fig.8 Vito Navolio, 2020, (MAU)



Fig.9 B. Kennedy, Untitled, 1993, (MACAM)



Fig.10 A. Trotta, *Baudelaire*, 2006, (MACAM)



Fig.11 M. Staccioli, *Maglione* 2008, 2008, (MACAM)



Fig.12 C. Hsiao, *Il giardino eterno*, 1986, (MACAM)

CARTA DI GUBBIO

Dichiarazione finale approvata all'unanimità a conclusione del Convegno Nazionale per la Salvaguardia e il Risanamento dei Centri Storici (Gubbio 17-18-19 settembre 1960):

Il successo del Convegno di Gubbio promosso da un gruppo di Comuni, affiancato da parlamentari e studiosi, consente la formulazione di una dichiarazione di principi sulla salvaguardia ed il risanamento dei centri storici.

Le relazioni degli 8 Comuni promotori, la presentazione nella mostra di alcuni studi, in parte preparatori ed in parte esecutivi, di operazioni di risanamento conservativo e l'adesione al Convegno di 50 Comuni dimostrano il crescente interesse che il tema sta suscitando presso le Amministrazioni locali e larghi strati di opinione pubblica.

L'estensione a scala nazionale del problema trattato è stata unanimemente riconosciuta, insieme alla necessità di un'urgente ricognizione e classificazione preliminare dei centri storici con la individuazione delle zone da salvaguardare e risanare. Si afferma la fondamentale e imprescindibile necessità di considerare tali operazioni come premessa allo stesso sviluppo della città moderna e quindi la necessità che esse facciano parte dei Piani Regolatori comunali, come una delle fasi essenziali nella programmazione della loro attuazione.

Si invoca una immediata disposizione di vincolo di salvaguardia, atto ad efficacemente sospendere qualsiasi intervento, anche di modesta entità, in tutti i centri storici, dotati o no di Piano Regolatore, prima che i relativi Piani di Risanamento Conservativo siano stati formulati e resi operanti.

Si riconosce la necessità di fissare per legge i caratteri e la procedura di formazione dei Piani di Risanamento Conservativo, come Speciali

Piani Particolareggiati di iniziativa comunale, soggetti ad efficace controllo a scala regionale e nazionale, con snella procedura di approvazione e di attuazione.

Detti piani fisseranno modalità e gradualità di tutti gli interventi su suolo pubblico e privato, sulle fronti e nell'interno degli edifici, e si attueranno esclusivamente mediante comparti, ciascuno dei quali rappresenti un'entità di insediamento e di intervento.

Rifiutati i criteri del ripristino e delle aggiunte stilistiche, del rifacimento mimetico, della demolizione di edifici a carattere ambientale anche modesto, di ogni "diradamento" ed "isolamento" di edifici monumentali attuati con demolizioni nel tessuto edilizio, ed evitati in linea di principio i nuovi inserimenti nell'ambiente antico, si afferma che gli interventi di risanamento conservativo, basati su una preliminare profonda valutazione di carattere storico-critico, devono essenzialmente consistere in:

- a) consolidamento delle strutture essenziali degli edifici;
- b) eliminazione delle recenti sovrastrutture a carattere utilitario dannose all'ambiente ed all'igiene;
- c) ricomposizione delle unità immobiliari per ottenere abitazioni funzionali ed igieniche, dotate di adeguati impianti e servizi igienici, o altre destinazioni per attività economiche o pubbliche o per attrezzature di modesta entità compatibili con l'ambiente, conservando al tempo stesso vani ed elementi interni ai quali l'indagine storico-critica abbia attribuito un valore;
- d) restituzione, ove possibile, degli spazi liberi a giardino ed orto;
- e) istituzione dei vincoli di intangibilità e di non edificazione.

Si ravvisa la necessità che la valutazione storico-critica debba, per omogeneità di giudizi, essere affidata ad una commissione regionale ad alto livello e che la redazione dei Piani di Risanamento e dei comparti, da affidare ai tecnici qualificati, avvenga in stretta connessione con la commissione regionale e con i progettisti dei Piani Regolatori.

Si suggerisce che la pubblicazione dei Piani di Risanamento Conservativo si avvalga di una procedura particolare, in cui siano previste forme di pub-

blicità estesa, come ad esempio, la contemporanea esposizione in sede regionale oltre che locale, al fine di consentire osservazioni qualificate e l'esame delle osservazioni con l'intervento di particolari competenze.

Si afferma che nei progetti di risanamento una particolare cura deve essere posta nell'individuazione della struttura sociale che caratterizza i quartieri e che, tenuto conto delle necessarie operazioni di sfollamento dei vani sovraffollati, sia garantito agli abitanti di ogni comparto il diritto di optare per la rioccupazione delle abitazioni e delle botteghe risanate, dopo un periodo di alloggio temporaneo, al quale dovranno provvedere gli Enti per la edilizia sovvenzionata; in particolare dovranno essere rispettati, per quanto possibile, i contratti di locazione, le licenze commerciali ed artigianali, ecc., preesistenti all'operazione di risanamento.

Per la pratica attuazione di tali principi, si invoca un urgente provvedimento di legge generale che, assorbendo i due disegni di legge del senatore Zanotti Bianco ed altri e dell'on. Vedovato, risolva in modo organico la complessa materia e stabilisca:

- 1) le modalità ed il finanziamento per il censimento dei centri storici;
- 2) la programmazione delle operazioni alla scala nazionale;
- 3) le modalità per la formazione dei Piani Esecutivi di Risanamento conservativo, secondo i principi enunciati, affidando ai Comuni la responsabilità delle operazioni per la loro realizzazione;
- 4) le procedure per la disponibilità dei locali durante le operazioni di risanamento, ivi comprese le modalità per la formazione dei consorzi obbligatori e per un rapido svolgimento delle pratiche di esproprio o prevedendo anche la sostituzione, da parte del Comune, di Enti o di cooperative, ai proprietari inadempienti o che ne facessero domanda;
- 5) l'entità e le modalità di finanziamento delle operazioni, preferenzialmente risolto con la concessione di mutui a basso interesse ai Comuni interessati con eventuale garanzia dello Stato e con facoltà del Comune di graduare il tasso di interesse proporzionalmente al grado di utile ricavato dall'operazione, con eventuale contributo a fondo perso nei casi di accertata e notevole diminuzione di valore dell'intero comparto;
- 6) le modalità per la perequazione dei valori economici delle singole proprietà all'interno di ogni comparto;

7) la possibilità agli Enti dell'edilizia sovvenzionata di partecipare alle operazioni di risanamento.

A conclusione dei propri lavori il Convegno riafferma la necessità che gli auspicati provvedimenti sulla salvaguardia ed il risanamento dei centri storici improntati ai principi enunciati formino un unico corpo di norme legislative facente parte, a sua volta, come capitolo fondamentale, del Codice dell'Urbanistica, in corso di elaborazione.

Si auspica, infine, che gli studi ed i risultati di questo Convegno possano seguire perfezionandosi ed a tal scopo si decide che il Comitato Promotore del Convegno si trasformi in Comitato permanente, cooptando le forze culturali e le Amministrazioni particolarmente interessate alla prosecuzione degli studi, e che sia dato modo di poter esemplificare al più presto, in concreto, alcune realizzazioni nei centri ove gli studi sono più maturi, realizzazioni che servano per la verifica dei principi enunciati e per la formulazione ed il perfezionamento della legge generale.

ELENCO DEI SOCI FONDATORI ESCLUSI I COMUNI:

- Ente Provinciale per il Turismo di Perugia
- Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Gubbio
- Istituto per le Case Popolari per la Provincia di Perugia
- Prof. Arch. Giovanni Astengo
- On. Vinicio Baldelli
- Ing. Mario Belardi
- Prof. Nicola Benedetti
- Prof. Arch. Eduardo Caracciolo
- Dr. Luigi Contenti
- Prof. Arch. Gisberto Martelli
- Avv. Vincenzo Parlavecchio
- On. Camillo Ripamonti
- On. Mario Roffi
- Prof. Arch. Giovanni Romano
- Prof.ssa Egle Renata Trincanato

CITTÀ DI TORINO
DELIBERAZIONE DELLA GIUNTA COMUNALE

29 gennaio 2008

OGGETTO: ISTITUZIONE DI UNA COMMISSIONE CONSULTIVA TECNICO/ARTISTICA PER L'ARTE PUBBLICA.

Proposta degli Assessori Alfieri, Altamura, Borgogno, Curti, Levi, Viano, Sestero, Tricarico.

Torino è diventata, in questi ultimi anni, una città dal forte carattere contemporaneo qualificandosi, in Italia, come una delle realtà più interessanti in questo ambito.

L'arte pubblica, a partire dagli anni '90, è stata uno degli ambiti in cui si è maggiormente sviluppata l'attenzione di istituzioni, pubbliche e private, per i suoi aspetti culturali, turistici e sociali.

Nella nostra città l'arte pubblica ha assunto anche il ruolo di importante elemento di rigenerazione del territorio, sia attraverso singoli interventi, sia mediante veri e propri progetti di arredo e riqualificazione urbana.

Numerosi e importanti sono stati in questi anni gli interventi di arte pubblica. Rotonde, passanti, musei, parchi, piazze, giardini sono alcuni dei luoghi dove sono state collocate le opere di molti artisti.

All'inizio dell'anno 2006 è nato il Progetto Arte Pubblica e Monumenti (P.A.P.U.M.) affidato al Settore Officina Città Torino della Divisione Servizi Culturali con il compito di costituire un Centro di Documentazione Permanente – culturale, patrimoniale, gestionale - dei Monumenti e dell'Arte Pubblica a Torino e gestire un sistema stabile di attività dedicato alla conoscenza, al monitoraggio, alla gestione e comunicazione del patrimonio d'arte contemporanea e dei monumenti storici negli spazi pubblici.

Dall'attività di catalogazione delle opere compiuta dal P.A.P.U.M. risulta che il patrimonio attuale è costituito complessivamente da 172 opere, tutte inventariate di cui 71 monumenti storici fino al 1950, 72 opere d'arte contemporanea realizzate dal 1950 in poi, 29 installazioni di Luci d'Artista, opere in progetto 21. Per quanto concerne l'arte contemporanea, l'Amministrazione Pubblica ha avviato una serie di Progetti alcuni già conclusi, altri che necessitano di una realizzazione a lungo termine come ad esempio:

- Progetto ArteCittà – 11 Artisti sul Passante Ferroviario;
- Progetto Luci d'Artista – installazioni luminose ad opera di artisti di fama internazionale;
- Progetto Porte Nuovissime – riqualificazione e progettazione di sette nuovi accessi alla città (rotatorie);
- Programma Nuovi Committenti a Urban 2;
- Parco d'Arte Vivente – creazione di un parco d'arte ambientale a scopo educativo;
- Concorso Torino Incontra...l'Arte – interventi su alcune pareti di edifici della città;
- Opera per i XX Giochi Olimpici Invernali Torino 2006 – realizzazione di un'opera d'arte contemporanea in luogo rappresentativo dei Giochi;
- Opera per l'anniversario dell'Assedio 1706-2006 monumento commemorativo;
- Opera a scomputo – riqualificazione piazza Monfalcone a Santa Rita.

Queste opere vengono realizzate attraverso molteplici strumenti: piani di riqualificazione, finanziamenti ad hoc, adozioni da parte di enti che intendano sostenere il patrimonio già esistente e quello futuro, donazioni, legge 2% (legge n. 717 del 1949), opere a scomputo. Esse inoltre fanno capo a diversi Settori della Pubblica Amministrazione: Gestione Verde, Urbanizzazioni, Edifici per la Cultura, Riqualificazione Spazi Pubblici, Grandi Opere del Verde Pubblico, Officina Città Torino, Arredo Urbano e Urbanistica Commerciale, Rigenerazione Urbana e Sviluppo, Arti Visive, Politiche giovanili, Patrimonio.

Per molti fattori, tra i quali il notevole incremento del patrimonio, l'ampio numero di soggetti diversi

interessati, le differenti procedure per l'individuazione dell'artista e dell'opera da realizzare (concorsi, affidamenti diretti, autocandidatura dell'artista, donazioni), l'importanza di mettere a punto sistemi di valutazione dell'impatto dell'opera sul territorio e di pianificare attività di manutenzione molto complesse e diversificate (non si tratta più esclusivamente di monumenti, ma anche di opere realizzate con materiali e tecniche diversissime), risulta necessaria la costituzione di una Commissione Consultiva Tecnico/Artistica per l'Arte Pubblica con il compito di coadiuvare l'Amministrazione nell'individuazione, promozione e fruizione delle opere d'arte contemporanea.

In particolare si propone:

l'istituzione di una Commissione denominata "Commissione Consultiva Tecnico/Artistica per l'Arte Pubblica" la cui composizione, compiti e modalità di funzionamento possono essere sinteticamente di seguito riportati:

1. *Composizione:*

Esperti in ambito artistico-culturale:

Direttore pro-tempore della Galleria d'Arte Moderna di Torino; Direttore pro-tempore del Castello di Rivoli/Museo d'Arte Contemporanea; Politecnico di Torino: Preside della II Facoltà di Architettura, Architettura e Ambiente; Direttore dell'Accademia Albertina delle Belle Arti; Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Piemonte; Direttore della Fiera Internazionale di Arte Contemporanea Artissima; Direttori e Dirigenti di Settori della Pubblica Amministrazione:

Politiche giovanili; Logistica e Valutazioni; Gestione Verde; Urbanizzazioni; Edifici per la Cultura; Riqualificazione Spazi Pubblici; Grandi Opere del Verde; Officina Città Torino; Arredo Urbano e Urbanistica Commerciale; Rigenerazione Urbana e Sviluppo; Contratti; Strumentazione Urbanistica; Statistica e Toponomastica; Arti Visive; Comunicazione Strategica, Turismo e Promozione della Città.

Potranno, di volta in volta, essere consultati e/o invitati a far parte della Commissione altri Settori della Pubblica Amministrazione, esperti e altri enti coinvolti a vario titolo nella realizzazione, localizzazione e gestione delle opere d'arte pubblica.

La Commissione si articolerà in gruppi di lavoro per materia costituiti per competenza tecnica, artistica e amministrativa.

Il Coordinamento e la segreteria della Commissione saranno a cura del Settore Arti Visive.

1. *Compiti:*

2. elaborazione di una proposta per un "piano di sviluppo e localizzazione pluriennale delle opere d'arte pubblica nel territorio cittadino";
3. esame ed espressione di parere tecnico e/o artistico non vincolante sulle proposte di realizzazione e accettazione di opere d'arte concernente: l'inserimento ambientale, la fattibilità tecnico/gestionale, la congruità economica e la qualità artistica (quest'ultimo parere sarà espresso esclusivamente dalla componente artistica della Commissione). La Commissione potrà indicare le procedure ritenute più idonee per l'individuazione dell'artista e dell'opera – anche in base alle indicazioni della mozione n. 17 del 26 febbraio 2007 per il coinvolgimento dei giovani artisti emergenti;
4. cooperazione con il P.A.P.U.M. (Progetto Arte Pubblica e Monumenti) della Divisione Servizi Culturali per la schedatura, il monitoraggio e la promozione del patrimonio d'arte contemporanea negli spazi pubblici;
5. individuazione di forme e strumenti, da proporre all'Amministrazione Comunale, per la realizzazione e la tutela delle nuove opere in partnership con enti e organismi privati;
6. elaborazione di proposte atte alla valorizzazione e fruizione del patrimonio;
7. elaborazione di un apposito vademecum contenente gli elementi, le modalità, i tempi e le procedure per la presentazione e la valutazione delle proposte.

8. *Funzionamento:*

Il funzionamento verrà disciplinato da un regolamento organizzativo interno che verrà predisposto nei primi incontri.

Si precisa che ai componenti della Commissione non sarà corrisposto alcun compenso.

Tutto ciò premesso,

LA GIUNTA COMUNALE

Visto che ai sensi dell'art. 48 del Testo Unico delle leggi sull'Ordinamento degli Enti Locali, approvato con

D.Lgs. 18 agosto 2000 n. 267, la Giunta compie tutti gli atti rientranti, ai sensi dell'art. 107, commi 1 e 2 del medesimo Testo Unico, nelle funzioni degli organi di governo che non siano riservati dalla Legge al Consiglio Comunale e che non ricadano nelle competenze, previste dalle leggi o dallo Statuto, del Sindaco o degli organi di decentramento;

Dato atto che i pareri di cui all'art. 49 del suddetto Testo Unico sono:

favorevole sulla regolarità tecnica;

Viene dato atto che non è richiesto il parere di regolarità contabile in quanto il presente atto non comporta effetti diretti o indiretti sul bilancio;

Con voti unanimi, espressi in forma palese;

DELIBERA

1) di autorizzare la costituzione della Commissione Consultiva Tecnico/Artistica per l'Arte Pubblica, con la composizione, i compiti e le modalità di funzionamento elencati in narrativa che integralmente si richiamano;

2) di dare atto che il presente provvedimento non comporta alcun onere di spesa;

3) di dichiarare, attesa l'urgenza, in conformità del distinto voto palese ed unanime, il presente provvedimento immediatamente eseguibile ai sensi dell'art. 134, 4° comma, del Testo Unico approvato con D.Lgs. 18 agosto 2000, n.267.

Fonte: Sito Web del Comune della Città di Torino,

http://www.comune.torino.it/giunta_comune/intracom/htdocs/2008/2008_00314.html [ultimo accesso 12/02/2024]

3. Deliberazione della Giunta Comunale del 18 ottobre 2016

Direzione Cultura, Educazione e Gioventù
Servizio Arti Visive, Cinema, Teatro
MP
0/B

2016 04609/065

CITTÀ DI TORINO

DELIBERAZIONE DELLA GIUNTA COMUNALE

18 ottobre 2016

Convocata la Giunta presieduta dalla Sindaca Chiara APPENDINO, sono presenti, oltre al Vicesindaco Guido MONTANARI, gli Assessori:

Roberto FINARDI
Stefania GIANNUZZI
Marco GIUSTA
Maria LAPIETRA
Francesca Paola LEON

Federica PATTI
Paola PISANO
Sergio ROLANDO
Alberto SACCO
Sonia SCHELLINO

Con l'assistenza del Segretario Generale Mauro PENASSO.

OGGETTO: RIORGANIZZAZIONE DELLA COMMISSIONE CONSULTIVA PER L'ARTE PUBBLICA.

Fonte: Sito Web del Comune della Città di Torino,
http://www.comune.torino.it/giunta_comune/intracom/htdocs/2016/2016_04609.pdf [ultimo accesso 12/02/2024]

Proposta delle Assessore Leon, Lapietra, Giannuzzi e del Vicesindaco Montanari.

Nell'ambito delle attività culturali attuate dalla Città di Torino a partire dagli anni '90, ampio rilievo è stato dato al tema dell'Arte Pubblica.

La riqualificazione artistica, culturale ed estetica di Torino diventa oggi più che mai di rilevante e imprescindibile importanza nelle politiche che orientano la crescita della nostra Città.

In questa visione, la questione urbanistica dovrà sempre più identificarsi con quella della qualità artistica dei luoghi che interpreta l'utilizzo degli spazi urbani privilegiando le potenzialità artistiche, paesaggistiche e culturali dei contesti territoriali di Torino tenendo ben presenti le vocazioni storiche che caratterizzano ogni sua singola area.

L'importanza di mettere a punto nuovi sistemi di valutazione dell'impatto dell'intervento artistico sul territorio e di pianificare anche attività di gestione e manutenzione molto complesse e diversificate, hanno reso indispensabile e necessaria la costituzione di una Commissione per l'Arte Pubblica (C.A.P.), con il compito di coadiuvare l'Amministrazione nell'individuazione, promozione e valorizzazione delle opere costituenti il patrimonio di arte pubblica cittadino, C.A.P. già istituita con deliberazione della Giunta Comunale in data 29 gennaio 2008, (mecc. 2008 00314/065).

La succitata deliberazione del 2008 prevedeva due sezioni interne alla Commissione: la sezione artistica e la sezione tecnica.

Alla luce delle esperienze maturate in questi anni si ritiene indispensabile riorganizzare la Commissione di Arte Pubblica strutturandola in un'unica sezione artistica con competenze esclusivamente artistico/culturali; questo nuovo organo consultivo, sarà chiamato ad esprimere il proprio parere su installazioni artistiche che avranno carattere di lunga permanenza (almeno decennale) e progetti creativi con un rilevante impatto di trasformazione sul territorio.

L'Amministrazione Comunale nell'esercizio delle sue funzioni d'indirizzo, intende allinearsi con gli obiettivi dell'UE per lo sviluppo sostenibile (SSS) avviati già dal 2001, la strategia Europa 2020 per la salvaguardia dell'ambiente che è tesa a dar vita a una «crescita intelligente, sostenibile e inclusiva». In questa visione, le possibili conseguenze dell'inserimento dell'opera d'arte o dell'intervento artistico in un contesto ambientale, devono essere prese in considerazione prima che un progetto sia approvato o autorizzato, in modo da garantire anche un elevato livello di protezione e valorizzazione ambientale.

La Città di Torino considera inoltre la socialità e le culture come un'importante risorsa e come un contributo indispensabile allo sviluppo locale, e intende promuovere innovazione, partecipazione collettiva, progettazione condivisa, valorizzazione del patrimonio materiale e immateriale.

In tal senso avranno un ruolo determinante i Presidenti delle Circoscrizioni, membri della commissione d'arte pubblica, che in riferimento al proprio territorio e alla cittadinanza opereranno opportune strategie politiche di coinvolgimento, informazione e condivisione delle

scelte che riguardano la riqualificazione artistica della circoscrizione ogni volta interessata dall'intervento artistico.

Gli uffici competenti, tenendo conto delle considerazioni che precedono, provvederanno a definire modalità e tempistiche in merito alle procedure autorizzative da seguire per l'approvazione di ogni proposta progettuale/artistica anche in ottemperanza a quanto disposto dalla Legge 7/8/1990 n. 241 (nuove norme in materia di procedimento amministrativo e di diritto di accesso ai documenti amministrativi) e dal Piano Triennale di Prevenzione della Corruzione 2016-2018 della Città.

Si evidenzia che per le installazioni a carattere permanente si dovrà osservare la procedura prevista dalla deliberazione quadro del 25 marzo 2014 (mecc. 2014 01248/065) recante come oggetto: manutenzione e gestione delle opere d'arte Pubblica di nuova installazione mediante accordi di collaborazione e approvazione linee d'indirizzo e schemi di contratti tipo.

Essendo la CAP di natura consultiva, i pareri espressi dai membri della CAP non saranno vincolanti per le scelte dell'Amministrazione ma ne tracceranno un indirizzo o orientamento sulle scelte relative all'intervento artistico.

I pareri saranno espressi per iscritto da ogni membro della Commissione Artistica e successivamente allegati al verbale della seduta.

I membri della Commissione d'Arte Pubblica sono:

- il Direttore protempore della Galleria d'Arte Moderna di Torino GAM e del Castello di Rivoli/Museo d'Arte Contemporanea;
- il Direttore protempore dell'Accademia Albertina delle Belle Arti di Torino;
- il Direttore protempore della fiera torinese d'arte contemporanea "Artissima";
- il Direttore protempore del Segretariato Regionale per il Piemonte - Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo;
- il Dirigente protempore Area Urbanistica della Città;
- il Presidente protempore della Circoscrizione interessata all'intervento artistico.

Si precisa che a tutti i componenti della Commissione Arte Pubblica non sarà corrisposto alcun compenso.

A discrezione del Dirigente del Servizio Arti Visive, Cinema e Teatro si potranno prevedere interventi al tavolo della CAP di altre figure professionali.

In merito invece al parere tecnico dell'Opera si manterranno i rapporti con tutti i Servizi Tecnici ed Enti esterni della Città consultandoli e richiedendo all'occorrenza l'espressione del loro parere.

Per l'espletamento di tutte le pratiche tecnico-amministrative verrà costituito un apposito gruppo di lavoro tecnico-amministrativo all'interno del Servizio Arti Visive, Cinema, Teatro.

Il presente provvedimento per la natura dell'oggetto non è pertinente alle disposizioni in materia di valutazione dell'impatto economico.

Tutto ciò premesso,

LA GIUNTA COMUNALE

Visto che ai sensi dell'art. 48 del Testo Unico delle leggi sull'Ordinamento degli Enti Locali, approvato con D.Lgs. 18 agosto 2000 n. 267, la Giunta compie tutti gli atti rientranti, ai sensi dell'art. 107, commi 1 e 2 del medesimo Testo Unico, nelle funzioni degli organi di governo che non siano riservati dalla Legge al Consiglio Comunale e che non ricadano nelle competenze, previste dalle leggi o dallo Statuto, del Sindaco o degli organi di decentramento;

Dato atto che i pareri di cui all'art. 49 del suddetto Testo Unico sono:
favorevole sulla regolarità tecnica;
viene dato atto che non è richiesto il parere di regolarità contabile, in quanto il presente provvedimento non comporta riflessi diretti o indiretti sulla situazione economico-finanziaria o sul patrimonio dell'ente;

Con voti unanimi, espressi in forma palese;

DELIBERA

- 1) di autorizzare la riorganizzazione della Commissione per l'Arte Pubblica, con la composizione, i compiti e le modalità di funzionamento elencati in narrativa che integralmente si richiamano;
- 2) di demandare al Servizio Arti Visive, Cinema, Teatro l'attuazione dei conseguenti atti amministrativi;
- 3) di dare atto che il presente provvedimento non comporta alcun onere di spesa;
- 4) di dichiarare, attesa l'urgenza, in conformità del distinto voto palese ed unanime, il presente provvedimento immediatamente eseguibile ai sensi dell'art. 134, 4° comma, del Testo Unico approvato con D.Lgs. 18 agosto 2000 n. 267.

L'Assessora alla Cultura
Francesca Paola Leon

L'Assessora alla Viabilità,
Trasporti e Infrastrutture
Maria Lapietra

L'Assessora alle Politiche per l'ambiente,
Fondi Europei,
Verde e Tutela animali
Stefania Giannuzzi

Il Vicesindaco
Guido Montanari

Si esprime parere favorevole sulla regolarità tecnica.

Il Dirigente di Servizio
Francesco De Biase

Verbale n. 49 firmato in originale:

LA SINDACA
Chiara Appendino

IL SEGRETARIO GENERALE
Mauro Penasso

ATTESTATO DI PUBBLICAZIONE E DI ESECUTIVITÀ

La presente deliberazione:

- 1° ai sensi dell'art. 124, 1° comma, del Testo Unico delle Leggi sull'Ordinamento degli EE.LL. (Decreto Legislativo 18.8.2000 n. 267) è pubblicata all'Albo Pretorio del Comune per 15 giorni consecutivi dal 24 ottobre 2016 al 7 novembre 2016;
- 2° ai sensi dell'art. 134, 3° comma, del Testo Unico delle Leggi sull'Ordinamento degli EE.LL. (Decreto Legislativo 18.8.2000 n. 267) è esecutiva dal 3 novembre 2016.

Convenzione Europea sul Paesaggio

Relazione esplicativa

I. Origini della Convenzione

1. *Nel marzo del 1994, alcuni mesi prima della Prima Sessione plenaria del Congresso dei poteri locali e regionali del Consiglio d'Europa (CPLRE), l'allora Conferenza permanente dei poteri locali e regionali d'Europa ha adottato la Risoluzione 256 (1994) relativa alla 3a Conferenza delle regioni mediterranee. Nel testo, l'allora Conferenza permanente ha invitato il Congresso, l'organo che l'ha sostituita, " ad elaborare, in base alla Carta del paesaggio mediterraneo - adottata a Siviglia dalle Regioni Andalusia (Spagna), Languedoc-Roussillon (Francia) e Toscana (Italia) - una convenzione-quadro sulla gestione e la tutela del paesaggio naturale e culturale di tutta l'Europa ".*
2. *Un anno dopo, in seguito alla prima Conferenza dei ministri europei dell'Ambiente, svoltasi a Dobris nel giugno del 1991, l'Agenzia europea dell'ambiente dell'Unione europea ha pubblicato "L'ambiente dell'Europa"; la relazione di Dobris, che presenta un'analisi approfondita della situazione e delle prospettive dell'ambiente nella Grande Europa. Il Capitolo 8 di questo testo è dedicato alla questione del paesaggio e nelle sue conclusioni esprime l'auspicio che il Consiglio d'Europa prenda l'iniziativa di elaborare una convenzione europea sul paesaggio rurale.*
3. *Nel 1995, l'Unione mondiale per la natura (IUCN) ha pubblicato il documento Parchi per la vita : delle iniziative per le aree protette d'Europa; con il supporto, tra l'altro, dell'Agenzia svedese di protezione dell'ambiente, del ministero dell'Agricoltura, dell'Assetto territoriale e della Pesca olandese, del Ministero dell'ambiente norvegese, della Countryside Commission britannica, del ministero dell'ambiente, della conservazione della natura e della sicurezza nucleare tedesco, del ministero dell'ambiente francese e del Fondo mondiale per la natura (WWF). Tale testo raccomanda la stesura di una convenzione internazionale sulla tutela dei paesaggi rurali in Europa, cui dovrebbe partecipare il Consiglio d'Europa.*
4. *In base a tali raccomandazioni e alla crescente domanda sociale, il Congresso ha deciso di elaborare un progetto di convenzione europea del paesaggio, in vista della sua adozione da parte del Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa. Per la stesura di tale progetto, il Congresso ha istituito, nel settembre del 1994, un gruppo di lavoro ad hoc. Nel novembre dello stesso anno si è svolta la prima riunione del suddetto gruppo, composto di membri della Camera dei poteri locali e della Camera delle regioni del Congresso. In applicazione del principio di consultazione e di partecipazione, sono stati invitati a partecipare ai lavori di questo gruppo numerosi enti e programmi internazionali, nazionali e regionali. Tra questi citiamo: l'Assemblea parlamentare e il Comitato del patrimonio culturale del Consiglio d'Europa (CC-PAT), il Comitato per le attività del Consiglio d'Europa in materia di diversità biologica e paesaggistica (CO-D6P), il Comitato per la tutela del patrimonio mondiale dell'Unesco, l'IUCN, il Comitato delle Regioni e la Commissione europea dell'Unione europea, l'Ufficio della Strategia paneuropea per la diversità biologica e paesaggistica, nonché le regioni Andalusia (Spagna), Languedoc-Roussillon (Francia) e Toscana (Italia).*
5. *Vista la complessità scientifica delle tematiche e la diversità delle impostazioni giuridiche seguite nei vari paesi, il gruppo di lavoro ha elaborato, in quanto documenti preparatori, una versione completa del progetto di convenzione in termini non giuridici e uno studio del diritto comparato europeo in materia di paesaggio. Tale studio è stato effettuato al fine di conoscere le situazioni giuridiche e pratiche in merito alla protezione, alla gestione e alla pianificazione del paesaggio negli Stati membri del Consiglio d'Europa.*
6. *Inoltre, nel corso della sua attività, il suddetto gruppo di lavoro si è costantemente riferito ai testi giuridici già esistenti in materia, a livello internazionale e nazionale. Tra tali testi, occorre citare - oltre alla Convenzione sulla tutela del patrimonio mondiale, culturale e naturale dell'Unesco- la Convenzione per la salvaguardia del patrimonio architettonico d'Europa, la Convenzione sulla conservazione della vita selvatica e dell'ambiente naturale d'Europa, la Convenzione europea per la tutela del patrimonio archeologico, la Raccomandazione 95 (9) del Comitato dei Ministri relativa alla conservazione dei siti culturali integrata alle politiche riguardanti il paesaggio, la Raccomandazione (79) 9 del Comitato dei Ministri relativa alla scheda di individuazione e di valutazione dei paesaggi naturali in vista della loro protezione, la Carta del paesaggio mediterraneo, il Regolamento delle Comunità europee sui metodi di produzione agricola compatibili con le esigenze dell'ambiente e il mantenimento dello spazio naturale, la direttiva delle Comunità europee sulla conservazione degli habitat naturali, nonché della fauna e della flora selvatica, la direttiva delle Comunità europee sulla valutazione dell'impatto ambientale, nonché altri importanti testi di diritto nazionale, comunitario ed internazionale.*
7. *In considerazione delle esigenze della democrazia, come pure delle specificità, della polivalenza e della varietà dei valori e degli interessi paesaggistici di cui tener conto, il Gruppo di lavoro ha indetto a Strasburgo due audizioni specifiche, nel quadro del suo programma di consultazioni in merito al progetto di convenzione. La prima di queste, rivolta agli organismi scientifici nazionali e regionali, pubblici e privati e alle organizzazioni non governative europee interessate, si è svolta l'8 e il 9 novembre 1995 ; la seconda, svoltasi il 24 marzo 1997, era rivolta alle organizzazioni internazionali e alle autorità regionali europee interessate.*
8. *A seguito di tali audizioni, in occasione della sua 4a Sessione plenaria, che si è tenuta a Strasburgo dal 3 al 5 giugno 1997, il Congresso ha adottato il progetto preliminare di convenzione europea del paesaggio, contenuto nella sua Risoluzione 53 (1997). Il progetto di convenzione espresso in termini non giuridici e lo studio del diritto comparato europeo del paesaggio già citati sono stati presentati come allegati alla motivazione di tale risoluzione (CG (4) 6, parte II).*
9. *Nella stessa occasione, con la sua Raccomandazione 31 (1997), il Congresso ha chiesto all'Assemblea parlamentare del Consiglio d'Europa di esaminare il progetto preliminare di convenzione europea del paesaggio contenuto nella sua Risoluzione 53 (1997), di esprimere il proprio parere, e, se possibile, di sostenerlo. La stessa richiesta di parere e di sostegno è stata rivolta dal Congresso al Comitato delle regioni dell'Unione europea.*

10. *Da notare che, prima di raccomandare al Comitato dei Ministri l'adozione della Convenzione europea del paesaggio, il Congresso ha deciso, sempre nella sua Risoluzione 53 (1997), di consultare i rappresentanti dei ministeri nazionali interessati. Ha pertanto incaricato il gruppo di lavoro di organizzare una conferenza di consultazione rivolta a tali rappresentanti, come pure alle principali organizzazioni internazionali e non governative qualificate sotto il profilo tecnico nel campo del paesaggio.*
11. *Su invito del Ministero italiano per i beni culturali ed ambientali, tale importante Conferenza si è svolta a Firenze (Italia), dal 2 al 4 aprile 1998.*
12. *Grazie a questa conferenza di consultazione, il Congresso ha potuto stabilire un dialogo costruttivo con le autorità governative degli Stati membri del Consiglio d'Europa responsabili delle questioni connesse con il paesaggio. Più particolarmente, mediante questo scambio di vedute aperto ed informale tra i membri del gruppo di lavoro, affiancati dagli esperti che li hanno assistiti nella preparazione del progetto di convenzione e i rappresentanti dei ministeri preposti al paesaggio, il Congresso è stato in grado di comprendere le esigenze di questi Stati per quanto riguarda la definizione di norme comuni volte alla salvaguardia, alla gestione e alla pianificazione dei loro paesaggi attraverso il diritto internazionale.*
13. *In base ai risultati molto incoraggianti della Conferenza di Firenze e ai pareri positivi delle istituzioni internazionali interessate in merito al progetto preliminare di Convenzione¹, e in considerazione delle proposte avanzate nel corso delle succitate audizioni, il gruppo di lavoro ha redatto il progetto finale di convenzione europea del paesaggio, in vista della sua adozione da parte del Congresso nel quadro del progetto di raccomandazione presentato in occasione della sua 5a Sessione plenaria (Strasburgo, 26-28 maggio 1998).*
14. *Questo progetto di raccomandazione, adottato dal Congresso il 27 maggio 1998 (Raccomandazione 40 (1998), chiede al Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa di esaminare il progetto di convenzione europea del paesaggio in vista della sua adozione in quanto convenzione del Consiglio d'Europa, se possibile già in occasione della campagna sul patrimonio comune decisa dai capi di Stato e di governo nel corso del loro 2° Vertice a Strasburgo nell'ottobre del 1997.*
15. *Tale raccomandazione ha invitato inoltre l'Assemblea parlamentare del Consiglio d'Europa a sostenere il progetto di convenzione europea del paesaggio in vista della sua adozione da parte del Comitato dei Ministri.*
16. *Nel corso della loro 641ª riunione (15-18 settembre 1998), i Delegati dei Ministri del Consiglio d'Europa hanno esaminato la Raccomandazione 40 (1998) del CPLRE ed hanno chiesto al Comitato per le attività del Consiglio d'Europa in materia di diversità biologica e paesaggistica (CO-DBP), come pure al Comitato del patrimonio culturale (CC-PAT) di prendere in esame l'opportunità e la fattibilità di elaborare sotto gli auspici del Consiglio d'Europa un testo di convenzione europea del paesaggio, tenendo conto del progetto di convenzione europea del paesaggio del CPLRE contenuta nella Raccomandazione n° 40 (1998).*
17. *Sia il CC-PAT che il CO-DBP hanno espresso un parere favorevole, rispettivamente il 17 febbraio e il 19 aprile 1999.*
18. *Su tale base, nel corso della sua 676ª riunione (1-2 luglio 1999), il Comitato dei Ministri ha deciso la creazione di un Comitato ristretto di esperti governativi incaricato della redazione della convenzione europea del paesaggio, basata sul progetto preparato dal Congresso. In particolare, il Comitato dei Ministri ha raccomandato al Comitato ristretto di esperti di porre un'attenzione particolare agli articoli riguardanti l'organo incaricato di controllare l'applicazione della convenzione e l'individuazione dei paesaggi di interesse europeo.*
19. *Il suddetto Comitato di esperti si è riunito tre volte (settembre, novembre 1999 e gennaio 2000) ed ha trasmesso un nuovo progetto di convenzione al CC-PAT e al CO-DBP nel gennaio 2000. I due comitati hanno*
20. *esaminato congiuntamente il testo il 10 marzo 2000 ed hanno deciso di presentarlo per esame al Comitato dei Ministri, corredato dal rapporto della loro riunione [T-LAND (2000) 4], ai fini della sua eventuale adozione ed apertura alla firma.*
21. *Sulla base dei testi contenuti nel suddetto rapporto e dei Pareri dell'Assemblea parlamentare e del Congresso dei poteri locali e regionali d'Europa, rispettivamente del 25 maggio 2000 e del 26 giugno 2000, il Segretario generale del Consiglio d'Europa ha sottoposto un progetto di Convenzione al Comitato dei Ministri per adozione. Il Comitato dei Ministri ha adottato il testo della Convenzione il 19 luglio 2000 ed ha fissato al 20 ottobre 2000 la data di apertura alla firma.*

II. Obiettivi e struttura della Convenzione

21. **Le popolazioni europee chiedono che le politiche e gli strumenti che hanno un impatto sul territorio tengano conto delle loro esigenze relative alla qualità dello specifico ambiente di vita. Ritengono che tale qualità poggi, tra l'altro, sulla sensazione che deriva da come esse stesse percepiscono, in particolar modo visualmente, l'ambiente che le circonda, ovvero il paesaggio e hanno acquisito la consapevolezza che la qualità e la diversità di numerosi paesaggi si stanno deteriorando a causa di fattori tanto numerosi, quanto svariati e che tale fenomeno nuoce alla qualità della loro vita quotidiana.**
22. **Le attività degli organi pubblici in materia di paesaggio non possono più limitarsi a studi o a un'area ridotta di interventi, appannaggio esclusivo di certi enti scientifici e tecnici specializzati.**
23. **Il paesaggio deve diventare un tema politico di interesse generale, poiché contribuisce in modo molto rilevante al benessere dei cittadini europei che non possono più accettare di "subire i loro paesaggi", quale risultato di**

¹ *L'Assemblea parlamentare e il Comitato del patrimonio culturale del Consiglio d'Europa, come pure il Comitato delle regioni dell'Unione europea, il Comitato per la tutela del patrimonio mondiale dell'Unesco, la Commissione per le zone protette e la Commissione del diritto dell'ambiente dell'Unione mondiale per la natura (IUCN) hanno espresso il loro parere ufficiale nel quadro della Conferenza di Firenze. In tale occasione, un certo numero di organizzazioni non governative qualificate sotto il profilo tecnico nel campo del paesaggio hanno ugualmente espresso un parere favorevole sul progetto preliminare di convenzione.*

evoluzioni tecniche ed economiche decise senza di loro. Il paesaggio è una questione che interessa tutti i cittadini e deve venir trattato in modo democratico, soprattutto a livello locale e regionale.

24. Il riconoscimento di un ruolo attivo dei cittadini nelle decisioni che riguardano il loro paesaggio puo' offrir loro l'occasione di meglio identificarsi con i territori e le città in cui lavorano e trascorrono i loro momenti di svago. Se si rafforzerà il rapporto dei cittadini con i luoghi in cui vivono, essi saranno in grado di consolidare sia le loro identità, che le diversità locali e regionali, al fine di realizzarsi dal punto di vista personale, sociale e culturale. Tale realizzazione è alla base dello sviluppo sostenibile di qualsiasi territorio preso in esame, poiché la qualità del paesaggio costituisce un elemento essenziale per il successo delle iniziative economiche e sociali, siano esse private, che pubbliche.
25. L'obiettivo generale della convenzione è di obbligare i pubblici poteri ad attuare, a livello locale, regionale, nazionale ed internazionale, delle politiche e dei provvedimenti atti a salvaguardare, gestire e pianificare i paesaggi d'Europa, al fine di conservarne o di migliorarne la qualità e di far sì che le popolazioni, le istituzioni e gli enti territoriali ne riconoscano il valore e l'interesse e partecipino alle decisioni pubbliche in merito.
26. Il campo di intervento delle politiche e dei provvedimenti qui sopra citati deve riferirsi alla totalità della dimensione paesaggistica del territorio degli Stati. A tal proposito, la convenzione si applica all'insieme del territorio europeo, che si tratti degli spazi naturali, rurali, urbani o periurbani. Non la si potrebbe limitare unicamente agli elementi culturali od artificiali, oppure agli elementi naturali del paesaggio: si riferisce all'insieme di tali elementi e alle relazioni esistenti tra di loro.
27. L'estensione della portata dell'azione dei pubblici poteri in materia di paesaggio all'insieme della dimensione paesaggistica del loro territorio nazionale non significa che si debbano applicare le stesse misure e le stesse politiche all'insieme dei paesaggi; tali misure e politiche dovranno potersi riferire a dei paesaggi che, a seconda delle loro caratteristiche, richiederanno degli interventi locali diversificati che vanno dalla conservazione più rigorosa alla creazione vera e propria, passando per la salvaguardia, la gestione e la pianificazione. Tali interventi possono permettere uno sviluppo socio-economico determinante dei territori interessati.
28. La convenzione esige un atteggiamento rivolto verso il futuro da parte di tutti i protagonisti le cui decisioni hanno un'influenza sulla salvaguardia, la gestione o la pianificazione dei paesaggi. Ha delle conseguenze in numerosi settori della politica e dell'azione pubblica o privata, dal livello locale a quello europeo.
29. I paesaggi d'Europa rappresentano un interesse locale, ma ugualmente un valore per l'insieme delle popolazioni europee. Sono apprezzati oltre il loro ambito locale e oltre le frontiere nazionali. Inoltre esistono paesaggi che presentano delle caratteristiche comuni da entrambi i lati di una frontiera e sono allora necessarie delle misure transfrontaliere per attuare degli interventi. Infine, i paesaggi sono esposti alle influenze, sia favorevoli, che sfavorevoli, di processi che possono essere provocati in altre zone e far sentire i loro effetti al di là delle frontiere. Per questo, è legittimo occuparsi dei paesaggi a livello europeo.
30. La diversità e la qualità dei valori culturali e naturali legati ai paesaggi europei costituiscono un patrimonio comune degli Stati europei, elemento che li obbliga a definire insieme i mezzi atti a garantire in modo concertato la tutela di tali valori. Soltanto una convenzione internazionale a livello del Consiglio d'Europa puo' contribuire a conseguire tale obiettivo, al fine di fornire un riferimento giuridico alle altre iniziative internazionali che operano nello stesso campo.
31. Alcuni strumenti giuridici internazionali hanno una certa incidenza sul paesaggio, sia direttamente, che indirettamente. Non esiste tuttavia uno strumento giuridico internazionale che tratti in modo diretto, specifico e completo dei paesaggi europei e della loro tutela, malgrado il loro valore culturale e naturale inestimabile e le molteplici minacce che pesano su di loro. La convenzione è destinata a colmare tale lacuna.
32. Una convenzione internazionale costituisce uno strumento giuridico vivo, che evolve insieme all'oggetto trattato nelle sue disposizioni. E' essenziale che uno strumento giuridico internazionale mirante a tener conto dei valori e degli interessi del paesaggio possa evolvere seguendo il carattere variabile di tali valori ed interessi.
33. La Convenzione presenta il vantaggio di applicarsi per un periodo indeterminato e di essere applicata sotto gli auspici di una organizzazione internazionale, in questo caso il Consiglio d'Europa. La Convenzione europea del paesaggio è considerata il complemento di strumenti giuridici internazionali, quali:
 - a. la Convenzione dell'Unesco sulla tutela del patrimonio mondiale, culturale e naturale (Parigi, 16 novembre 1972) ;
 - b. la Convenzione del Consiglio d'Europa sulla conservazione della vita selvatica e dell'ambiente naturale d'Europa (Bern, 19 settembre 1979) ;
 - c. la Convenzione del Consiglio d'Europa per la salvaguardia del patrimonio architettonico d'Europa (Granada, 3 ottobre 1985) ;
 - d. la Convenzione del Consiglio d'Europa per la tutela del patrimonio archeologico (rivista) (La Valletta, 16 gennaio 1992) ;
 - e. di iniziative internazionali, quali la Strategia paneuropea della diversità biologica e paesaggistica (Sofia, 25 ottobre 1995). La Convenzione europea del paesaggio deve consentire di stabilire dei legami formali, se del caso, tra i meccanismi della convenzione stessa e tutti questi altri strumenti o iniziative.
34. La Convenzione europea del paesaggio lascia alle Parti la scelta dei mezzi da attivare nei loro ordinamenti giuridici interni per soddisfare gli obblighi che ne derivano. Gli strumenti giuridici, amministrativi, fiscali e finanziari messi in atto in ogni paese per applicare la convenzione devono inserirsi nel modo più armonioso possibile nelle tradizioni nazionali. Inoltre, in virtù del principio di sussidiarietà, la responsabilità dei

provvedimenti a favore del paesaggio spetta anche ai pubblici poteri del livello locale e regionale, e non unicamente a quelli del livello nazionale ed internazionale.

35. Il testo della Convenzione europea sul paesaggio consiste in un preambolo e in quattro parti principali:
- il capitolo I, che definisce gli obiettivi e il campo d'applicazione della convenzione, nonché i suoi termini-chiave;
 - il capitolo II, che elenca i provvedimenti da prendere a livello nazionale;
 - il capitolo III, che precisa i fondamenti della cooperazione europea e le misure da prendere a livello internazionale, come pure il ruolo dei Comitati responsabili del controllo dell'applicazione della Convenzione;
 - il capitolo IV, che tratta delle procedure per l'adozione della convenzione e delle questioni connesse.

III. Commenti sulle disposizioni della Convenzione

Preambolo

36. Il preambolo della Convenzione mira a sottolineare le poste in gioco che sono alla base della Convenzione europea del paesaggio, ponendo in rilievo i punti enunciati qui appresso. La convenzione si inserisce nel contesto dei lavori del Consiglio d'Europa nel campo del patrimonio naturale e culturale, dell'assetto territoriale, dell'ambiente e dell'autonomia locale.

La preoccupazione dello sviluppo sostenibile enunciata alla Conferenza di Rio del 1992 accorda al paesaggio un posto essenziale in quanto fattore di equilibrio tra patrimonio naturale e culturale, riflesso dell'identità e della diversità europea e una risorsa economica creatrice di posti di lavoro e legata allo sviluppo di un turismo sostenibile.

Il paesaggio svolge un ruolo importante in quanto elemento dell'ambiente e del contesto di vita delle popolazioni, sia nelle aree urbane, che rurali e sia per i paesaggi con caratteristiche eccezionali, che per quelli della vita quotidiana. Per questo, le popolazioni sono invitate a svolgere un ruolo attivo nella sua gestione e nella sua pianificazione e devono sentirsi responsabili del loro futuro.

Gli Stati membri del Consiglio d'Europa, desiderosi di promuovere gli ideali che rappresentano il loro patrimonio comune mediante accordi internazionali, dispongono quindi, con il paesaggio, di un bene prezioso da mantenere e da gestire mediante una cooperazione internazionale effettiva ed organizzata nel quadro di uno strumento giuridico esclusivamente dedicato al paesaggio.

CAPITOLO I - DISPOSIZIONI GENERALI

Articolo 1 – Definizioni

37. L'articolo dà la definizione di una serie di termini utilizzati nella convenzione, al fine di garantire la loro interpretazione uniforme da parte di tutti coloro che intendono adoperarsi a favore dello stato dei paesaggi europei.
38. Il termine "paesaggio" viene definito come una zona o un territorio, quale viene percepito dagli abitanti del luogo o dai visitatori, il cui aspetto e carattere derivano dall'azione di fattori naturali e/o culturali (ossia antropici). Tale definizione tiene conto dell'idea che i paesaggi evolvono col tempo, per l'effetto di forze naturali e per l'azione degli esseri umani. Sottolinea ugualmente l'idea che il paesaggio forma un tutto, i cui elementi naturali e culturali vengono considerati simultaneamente.
39. I termini "politica del paesaggio" e "obiettivo di qualità paesaggistica" indicano le fasi della strategia che gli Stati devono mettere a punto in due tappe:
- la "politica del paesaggio" è l'espressione della consapevolezza, da parte dei pubblici poteri, della necessità di enunciare una politica pubblica in materia di paesaggio. Consisterà nel formulare degli orientamenti fondamentali, dei principi generali e delle scelte strategiche che serviranno da guida alle decisioni relative alla salvaguardia, alla gestione e alla pianificazione del paesaggio;
 - un "obiettivo di qualità paesaggistica" consiste, per un determinato paesaggio, dopo che è stato individuato e valutato, nell'indicazione dettagliata delle caratteristiche che le popolazioni locali interessate aspirano a veder riconosciute per il loro ambiente di vita.
40. L'articolo 1 contiene poi delle definizioni relative a tre espressioni che si ritrovano frequentemente nella convenzione, ossia "salvaguardia", "gestione" e "pianificazione" dei paesaggi, che sono dei principi di azione sul paesaggio previsti in modo dinamico e prospettivo.

* **Salvaguardia dei paesaggi** * riguarda i provvedimenti presi allo scopo di preservare il carattere e la qualità di un determinato paesaggio al quale le popolazioni accordano un grande valore, che sia per la sua configurazione naturale o culturale particolare. Tale salvaguardia deve essere attiva ed accompagnata da misure di conservazione per mantenere gli aspetti significativi di un paesaggio.

* **Gestione dei paesaggi** * riguarda i provvedimenti presi conformemente al principio dello sviluppo sostenibile per accompagnare le trasformazioni provocate dalle esigenze economiche, sociali o ambientali. Tali provvedimenti potranno riguardare l'organizzazione dei paesaggi o gli elementi che li compongono. Mirano a garantire la cura costante di un paesaggio e a vigilare affinché evolva in modo armonioso, allo scopo di soddisfare i fabbisogni economici e sociali. La gestione dovrà essere dinamica e dovrà tendere a migliorare la qualità dei paesaggi in funzione delle aspirazioni delle popolazioni.

* **Pianificazione dei paesaggi** * riguarda il processo formale di studio, di progettazione e di costruzione mediante il quale vengono creati nuovi paesaggi per soddisfare le aspirazioni della popolazione interessata. Occorre elaborare autentici progetti di pianificazione, soprattutto nelle aree maggiormente colpite dal cambiamento e fortemente deteriorate (periferie, zone periurbane ed industriali, litorali). Tali progetti di pianificazione si pongono come obiettivo la radicale ristrutturazione dei paesaggi degradati.

41. In ogni zona paesaggistica, l'equilibrio tra questi tre tipi di attività dipenderà dal carattere della zona e dagli obiettivi definiti per il suo futuro paesaggio. Certe zone possono richiedere una protezione molto rigorosa. Invece, possono esistere delle zone il cui paesaggio estremamente rovinato richiede di venir completamente ristrutturato. Per la maggior parte dei paesaggi, si rende necessario l'insieme delle tre tipologie di intervento, mentre altri richiedono uno specifico grado di intervento.
42. Nella ricerca di un buon equilibrio tra la protezione, la gestione e la pianificazione di un paesaggio, occorre ricordare che non si cerca di preservare o di "congelare" dei paesaggi ad un determinato stadio della loro lunga evoluzione. I paesaggi hanno sempre subito mutamenti e continueranno a cambiare, sia per effetto dei processi naturali, che dell'azione dell'uomo. In realtà, l'obiettivo da perseguire dovrebbe essere quello di accompagnare i cambiamenti futuri riconoscendo la grande diversità e la qualità dei paesaggi che abbiamo ereditato dal passato, sforzandoci di preservare, o ancor meglio, di arricchire tale diversità e tale qualità invece di lasciarle andare in rovina.

Articolo 2 - Campo di applicazione

43. L'articolo precisa che la convenzione si applica a tutto il territorio delle Parti e riguarda gli spazi naturali, rurali, urbani e periurbani. Riguarda tanto il paesaggio terrestre, che acquatico e concerne le acque interne (laghi, stagni), come pure le aree marittime (acque costiere, mare territoriale).
44. La riserva dell'articolo 15 si riferisce alla facoltà lasciata a certi Stati, per ragioni costituzionali, di non applicare automaticamente un trattato internazionale ratificato ad alcuni dei loro territori, in particolar modo quelli di oltremare (si veda il commento relativo all'articolo 15).
45. L'originalità della Convenzione risiede nella sua applicazione tanto ai paesaggi ordinari, che a quelli eccezionali, poiché sono tutti determinanti per la qualità dell'ambito di vita delle popolazioni in Europa. Comprende in tal modo i paesaggi della vita quotidiana, quelli eccezionali o degradati. Un campo d'applicazione così vasto è giustificato dalle seguenti ragioni: ogni paesaggio costituisce un ambito di vita per la popolazione che vi risiede; esistono delle interconnessioni complesse tra i paesaggi urbani e rurali; la maggior parte degli Europei vive nelle città (grandi e piccole), la cui qualità paesaggistica ha un'enorme influenza sulla loro esistenza; infine, i paesaggi rurali occupano un posto importante nella sensibilità europea. Altro motivo che giustifica questo vasto campo di applicazione sono le profonde modifiche che subiscono attualmente i paesaggi europei, in particolar modo quelli periurbani.

Articolo 3 - Obiettivi

46. L'articolo enuncia l'obiettivo della convenzione, che è quello di garantire la protezione, la gestione e la pianificazione dei paesaggi europei mediante l'adozione di provvedimenti nazionali e l'attuazione di una cooperazione europea tra le Parti.
47. Il capitolo II (articoli 4-6) e il capitolo III (articoli 7-11) della convenzione trattano dei provvedimenti nazionali e della cooperazione europea.

CAPITOLO II - PROVVEDIMENTI NAZIONALI

Articolo 4 - Ripartizione delle competenze

48. Ai sensi di questo articolo, ogni Parte contraente dovrà applicare la convenzione al livello amministrativo meglio appropriato per l'adozione di misure riguardanti il paesaggio, tenendo conto del principio di sussidiarietà e della

Carta europea dell'autonomia locale. Ne consegue che, quando necessario, gli enti locali e regionali, come pure i loro consorzi devono avere la garanzia di essere chiamati a partecipare in modo ufficiale al processo di applicazione.

49. Nei casi in cui le autorità locali e regionali dispongano delle competenze necessarie, la protezione, la gestione e la pianificazione dei paesaggi risulteranno maggiormente efficaci se la responsabilità della loro messa in atto verrà affidata - nel quadro costituzionale legislativo previsto a livello nazionale - alle autorità più vicine alla popolazione interessata. Ogni Stato deve definire precisamente i compiti e le misure che vengono affidati ad ogni livello (nazionale, regionale o locale) e stabilire delle norme per il coordinamento di tali provvedimenti tra i vari livelli, segnatamente per quanto riguarda gli strumenti relativi all'urbanistica e alla pianificazione territoriale.

Articolo 5 - Provvedimenti generali

50. L'articolo determina i provvedimenti necessari per l'applicazione della convenzione in ogni Stato firmatario. Si tratta dei seguenti provvedimenti:
- a. riconoscere giuridicamente il paesaggio, in quanto componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro comune patrimonio, naturale, culturale, ambientale e socio-economico e fondamento delle loro identità locali. Vale la pena di notare che numerosi Stati europei già fanno dei riferimenti al paesaggio nella loro costituzione o nella loro legislazione sul patrimonio naturale o culturale, oppure sull'ambiente;
 - b. formulare ed attuare delle politiche volte alla salvaguardia, alla gestione e alla pianificazione dei paesaggi, nel rispetto delle disposizioni della convenzione, adottando le misure particolari previste all'articolo 6;
 - c. avviare delle procedure per la partecipazione delle popolazioni, degli enti locali e regionali e degli altri soggetti interessati, ai fini di definire ed attuare le suddette politiche. Il paesaggio è un elemento che interessa l'insieme della popolazione: la cura del paesaggio richiede un partenariato tra una nutrita schiera di individui e di organizzazioni;
 - d. tener conto sistematicamente del paesaggio nelle politiche nazionali in materia di pianificazione territoriale e di urbanistica, nelle politiche culturali, ambientali, agricole, socioeconomiche, come pure nelle altre politiche settoriali suscettibili di avere un'incidenza, diretta od indiretta, sul paesaggio, così come per esempio i trasporti. Alla base di questa disposizione c'è l'idea che il paesaggio non è un tema da prendere in esame in quanto settore specializzato di competenza degli affari. pubblici Il paesaggio può subire influenze positive o negative esercitate da interventi plurisetoriali. Ne deriva la necessità per i governi di vigilare affinché gli obiettivi connessi con il paesaggio siano presi in considerazione in tutti i settori pertinenti della vita pubblica.

Articolo 6 - Misure specifiche

51. L'articolo si riferisce alle misure specifiche che le Parti dovranno prendere a livello nazionale, regionale o locale.

Paragrafo A - Sensibilizzazione

52. Il paragrafo tratta della questione chiave della sensibilizzazione. Il paesaggio appartiene in parte ad ogni cittadino, che ha il dovere di averne cura. Ne deriva che la buona condizione dei paesaggi è strettamente connessa al livello di sensibilizzazione delle popolazioni. In tale prospettiva dovrebbero essere indette delle campagne di informazione e di sensibilizzazione dei cittadini, dei rappresentanti eletti e delle associazioni sul valore dei paesaggi di oggi e di domani.

Paragrafo B - Formazione ed educazione

53. La salvaguardia, la gestione e la pianificazione dei paesaggi possono rivelarsi una questione complessa che coinvolge molteplici enti pubblici e privati e che comporta lavori pluridisciplinari di competenza di varie professioni. Le Parti sono pertanto invitate:
- a. a realizzare una formazione di livello elevato per gli specialisti nel settore della conoscenza e degli interventi sui paesaggi;
 - b. a promuovere dei programmi pluridisciplinari di formazione alle questioni connesse con il paesaggio per gli amministratori eletti e il personale tecnico delle autorità locali, regionali e nazionali e degli altri enti pubblici o privati interessati. Obiettivo di tali sforzi è il miglioramento delle competenze tecniche degli enti responsabili del paesaggio. Tali enti possono essere per esempio delle organizzazioni di categoria incaricate della pianificazione territoriale, dell'ambiente e della gestione del patrimonio, interessate all'utilizzo delle terre ai fini dell'agricoltura, del turismo o dell'industria, oppure essere coinvolte nei lavori di edilizia e della costruzione di infrastrutture;

- c. a sviluppare degli insegnamenti scolastici ed universitari che trattino, nelle discipline interessate, dei valori legati al paesaggio e delle questioni relative alla sua salvaguardia, alla sua gestione e alla sua pianificazione, in modo che i giovani acquisiscano la consapevolezza dei problemi connessi con il contesto nel quale vivono.

Paragrafo C - Individuazione e valutazione

- 54. Il paragrafo espone la natura dei lavori necessari per individuare e valutare i paesaggi, al fine di far poggiare su solide basi un'azione sul lungo periodo, volta a tutelarne e a migliorarne la qualità. Tale azione deve essere sostenuta da una conoscenza approfondita delle particolarità di ogni paesaggio, del suo processo di evoluzione e del valore che la popolazione interessata gli accorda. La valutazione potrebbe venir effettuata senza che si proceda necessariamente a stabilire una scala precisa di valori.
- 55. Il sottoparagrafo C 1 *a* impegna le Parti ad intraprendere delle ricerche e degli studi finalizzati ad individuare i paesaggi e ad analizzarne le particolarità, come pure le dinamiche e le pressioni che li modificano. Alcuni paesi hanno effettuato a livello nazionale un lavoro di esame e di censimento dei loro paesaggi. Tale lavoro ha rivelato il carattere specifico dei paesaggi delle varie zone, poiché ciascuno possiede la propria combinazione di elementi naturali ed antropici. Sistemi informativi territoriali e moderne tecniche di cartografia informatizzata, anche a livello urbano, vengono impiegate per evidenziare le specificità di un paesaggio (suoi rilievi, schema del suo popolamento, principali utilizzazioni del suolo, attività economiche, zone residenziali, presenza o assenza di caratteristiche quali siepi o terrazzi, testimonianze delle attività umane del passato o ad habitat per delle specie selvatiche, ecc.).
- 56. Tale lavoro effettuato sul campo da professionisti deve obbligatoriamente rendere partecipi le comunità locali, i cittadini e i vari soggetti interessati mediante indagini e riunioni di informazione.
- 57. Il sottoparagrafo C 1 *b* impegna le Parti a stabilire la qualità dei paesaggi così individuati, tenendo conto del valore specifico loro attribuito dai cittadini e dai soggetti interessati, per esempio i proprietari fondiari o quelli che intervengono nel loro utilizzo e nella loro gestione. Obiettivo di tale valutazione è quello di fornire una base che consenta di determinare quali elementi, nel paesaggio di una zona determinata, sono preziosi al punto da doverli proteggere, quali caratteristiche richiedono una gestione volta a preservare la qualità del paesaggio e quali elementi o quali zone meritano che se ne preveda la valorizzazione. E' un processo che deve tener conto del parere della popolazione interessata e degli interessi legati alle politiche settoriali; si tratta di punti di vista che possono rivelarsi estremamente vari e soggettivi. Per questo sarebbe forse saggio cominciare la valutazione basandosi su dei criteri obiettivi, e poi raffrontare i risultati con i diversi valori che la popolazione attribuisce al paesaggio e ad interessi di altro tipo. Se del caso, tale confronto potrebbe essere oggetto di un'indagine pubblica nell'ambito della quale i soggetti interessati potrebbero esprimere il loro parere. La partecipazione dei cittadini a questo tipo di processo potrebbe venir incoraggiata mediante l'informazione del pubblico, la consultazione di tutti gli enti rappresentativi o ricorrendo ai mass media e alle campagne di sensibilizzazione condotte a tutti i livelli.
- 58. Il sottoparagrafo C 2 *c* ricorda a tal proposito quanto può apportare lo scambio internazionale di esperienze e di idee, previsto agli articoli successivi. Non esiste nessun metodo riconosciuto da tutti per studiare, individuare e valutare i paesaggi; esiste però tutto un insieme molto importante di conoscenze, di cui occorrerebbe avvalersi. La cooperazione internazionale dovrà incoraggiare i paesi a prendere i provvedimenti; garantirà che vengano accomunate le esperienze sui paesaggi e sul loro valore, come pure i problemi e le politiche attuali, consentirà infine di stabilire quali paesaggi o quali problemi meriterebbero un'attenzione internazionale.

Paragrafo D - Obiettivi di qualità paesaggistica

- 59. Il paragrafo impegna le Parti a definire per i paesaggi individuati e valutati degli obiettivi di qualità paesaggistica, mediante la consultazione della popolazione interessata. Prima di adottare qualsiasi provvedimento di salvaguardia, gestione e pianificazione di un paesaggio, è essenziale dare al pubblico una definizione chiara degli obiettivi che si vogliono conseguire. Gli obiettivi devono essere definiti, presentati e pubblicati dall'autorità competente, previa consultazione del pubblico e tenendo conto di tutti gli interessi in gioco. Gli obiettivi possono essere stabiliti nell'ambito più generale di una politica condotta dagli enti territoriali o centrali interessati. La definizione degli obiettivi deve esporre in maniera chiara le caratteristiche e le qualità particolari del paesaggio preso in esame, l'idea generale della politica relativa a detto paesaggio, gli elementi specifici del paesaggio interessati dalle misure di salvaguardia, di gestione o di pianificazione e deve quindi indicare quali sono gli strumenti che si intende utilizzare per conseguire gli obiettivi prefissati.
- 60. Deve apparire una chiara relazione tra gli obiettivi, i risultati delle analisi di individuazione e di valutazione e i provvedimenti giudicati necessari per conseguire tali obiettivi.

Paragrafo E - Applicazione

- 61. Il paragrafo invita le Parti ad adottare gli strumenti legislativi, amministrativi, fiscali o finanziari specifici per la salvaguardia, la gestione e la pianificazione dei paesaggi, tenendo conto delle politiche sul paesaggio convenute. Tali strumenti possono essere svariati. Possono consistere nell'elaborazione di strumenti di pianificazione a valenza paesistica, di progetti sul paesaggio, nel regime speciale per certi paesaggi, nella presa

in considerazione dei paesaggi negli studi di impatto e nelle autorizzazioni alle attività o all'occupazione dei suoli, in misure urgenti per salvaguardare un determinato paesaggio minacciato, ecc. Spetta ad ogni Stato elaborare e adottare una serie di strumenti atti a soddisfare le esigenze dei propri paesaggi e conformi al suo ordinamento giuridico. I Comitati di esperti competenti di cui all'articolo 10 della convenzione potranno formulare delle raccomandazioni per agevolare l'applicazione della convenzione.

CAPITOLO III - COOPERAZIONE EUROPEA

Articolo 7 - Politiche e programmi internazionali

62. La convenzione dovrebbe stimolare una maggiore presa in considerazione del paesaggio presso i diversi organismi internazionali come pure nei programmi internazionali. A tal scopo, le Parti specialmente sensibilizzate al problema del paesaggio dovrebbero svolgere un ruolo attivo, coordinando le loro riflessioni e le loro proposte in seno ai Comitati di esperti competenti di cui all'articolo 10 della Convenzione. Il Consiglio d'Europa dovrebbe inoltre organizzare una cooperazione particolare sul tema del paesaggio, in collaborazione con altri organismi internazionali, governative, in particolare l'Unesco, l'Unione europea e l'IUCN, e altre organizzazioni non governative.

Articolo 8 - Assistenza reciproca e scambio di informazioni

63. Per facilitare l'applicazione della convenzione e rafforzarne l'efficacia, le Parti si impegnano a cooperare tra di loro in tre settori:
- la reciproca assistenza tecnica e scientifica mediante lo scambio di esperienze e di lavori di ricerca in materia di paesaggio;
 - gli scambi di specialisti del paesaggio, segnatamente al fine della formazione e dell'informazione;
 - lo scambio di informazioni su tutte le questioni trattate nelle disposizioni della convenzione.
64. In questi ultimi anni, si è potuto constatare un notevole aumento dell'interesse - politico, professionale ed accademico - suscitato dalle questioni relative al paesaggio, da cui deriva lo sviluppo di tutto un insieme di esperienze e di competenze alle quali possono ispirarsi gli Stati membri, gli enti locali e regionali e gli altri soggetti per l'applicazione della convenzione. Nel contempo, i mezzi disponibili per questo scambio di idee, - e per gli aspetti tecnici dello studio paesaggistico- sono stati radicalmente migliorati grazie al progresso delle comunicazioni elettroniche e all'arrivo di Internet. Tale evoluzione consente di portare avanti su una base molto più ampia rispetto soltanto ad una decina di anni fa lo scambio di idee e l'assistenza reciproca; in tal modo, in tutta Europa, i soggetti locali possono partecipare a questo scambio che consente di instaurare un'autentica "democrazia del paesaggio".

Articolo 9 - Paesaggi transfrontalieri

65. L'articolo impegna le Parti a mettere a punto dei programmi transfrontalieri per l'individuazione, la valutazione, la salvaguardia, la gestione e la pianificazione dei paesaggi transfrontalieri. Nell'elaborare tali programmi, nel rispetto del principio di sussidiarietà quale definito dalla Carta europea dell'autonomia locale, le Parti sono invitate ad avvalersi del sostegno degli enti locali e regionali, utilizzando come strumenti di realizzazione quelli raccomandati dalla Convenzione-quadro europea del 21 maggio 1980 sulla cooperazione transfrontaliera delle collettività o autorità territoriali, e i suoi protocolli addizionali.

Articolo 10 - Controllo dell'applicazione della convenzione

66. E' emerso che gli obiettivi della convenzione sarebbero raggiunti più facilmente se i rappresentanti delle Parti avessero la possibilità di incontrarsi regolarmente per mettere a punto dei programmi comuni e coordinati e garantire in modo congiunto il controllo dell'applicazione della convenzione.
67. A tal proposito, è stato considerato che il Consiglio d'Europa rappresenta il quadro ideale, poiché dispone di strutture competenti nell'ambito delle quali tutte le Parti contraenti della convenzione possono farsi rappresentare.
68. Visto il carattere pluridisciplinare della nozione e delle attività legate al paesaggio, il controllo dell'applicazione della convenzione potrà quindi essere affidato al Comitato per le attività del Consiglio d'Europa in materia di diversità biologica e paesaggistica (CO-DBP) e al Comitato del patrimonio culturale (CC-PAT) che, nell'ambito del Consiglio d'Europa, operano nel campo di attività trattate nelle disposizioni della convenzione e hanno un accesso diretto al Comitato dei Ministri. Per svolgere tale compito, questi comitati potranno riunirsi congiuntamente in modo che la convenzione possa avvalersi di un forum di discussione appropriato.

L'Assemblea parlamentare e il Congresso dei poteri locali e regionali d'Europa (CPLRE) saranno associati ai lavori dei suddetti comitati sul tema della convenzione.

69. Considerando le crescenti responsabilità delle autorità locali e regionali nel campo della salvaguardia, della gestione e della pianificazione dei paesaggi, il Congresso dei poteri locali e regionali d'Europa (CPLRE), l'organo rappresentativo di tali autorità in seno al Consiglio d'Europa, potrà indirizzare dei pareri al Comitato dei Ministri circa i rapporti predisposti dall'istanza del Consiglio d'Europa incaricata del controllo dell'applicazione della convenzione, in base all'articolo 2, capoverso 2 della Risoluzione statutaria (2000) 1.
70. Nello stesso spirito, il CPLRE è chiamato a partecipare attivamente alle iniziative intraprese nell'ambito del controllo e ad esprimere il proprio parere sui criteri seguiti per l'assegnazione del Premio del paesaggio del Consiglio d'Europa previsto dall'articolo 11.

Articolo 11 - Premio del paesaggio del Consiglio d'Europa

71. L'articolo prevede che il Comitato dei Ministri, su proposta dei Comitati di esperti competenti di cui all'articolo 10 della convenzione, e dopo aver preso in considerazione il parere del Congresso dei poteri locali e regionali d'Europa, assegnerà il Premio del paesaggio del Consiglio d'Europa ad un ente locale o regionale, a un consorzio di tali enti (all'interno di un solo paese o su base transfrontaliera) e a delle organizzazioni non governative che abbiano attuato una politica o delle misure relative alla salvaguardia, la gestione e/o la pianificazione dei paesaggi che dimostrino un'efficacia durevole e possano servire da esempio alle altre collettività attraverso l'Europa.
72. Tale premio si prefigge lo scopo di stimolare un processo che gli Stati potrebbero innescare in tutta Europa per incoraggiare e riconoscere una gestione esemplare dei paesaggi. Il Premio del paesaggio del Consiglio d'Europa potrebbe in tal modo venir a completare un processo gestito a livello nazionale e comprendente eventualmente l'organizzazione di concorsi nazionali analoghi e un sostegno finanziario alle collettività locali e regionali interessate.
73. Il paragrafo 1 indica che le autorità locali e regionali, i loro consorzi, le organizzazioni non governative possono presentare la loro candidatura per partecipare al concorso per il premio del paesaggio attraverso il loro Stato membro. Lo Stato Parte della convenzione potrà in tal modo valutare le candidature, eventualmente mediante un concorso nazionale che potrebbe prevedere dei premi o delle ricompense, e presentare ai Comitati di esperti competenti il vincitore nazionale, oppure un numero limitato di candidati per l'assegnazione del premio.
74. I paragrafi 2 e 3 autorizzano i Comitati di esperti competenti a definire e a pubblicare i criteri secondo i quali verranno valutati i candidati al premio e a ricevere le proposte da parte degli Stati. Il Comitato dei Ministri del Consiglio d'Europa conferisce il premio.
75. Il paragrafo 4 predispone che i titolari del premio vengano invitati a garantire in modo durevole la salvaguardia, la gestione e la pianificazione dei paesaggi considerati.

CAPITOLO IV - CLAUSOLE FINALI

76. Tranne poche eccezioni, le clausole finali si basano sul modello delle clausole finali delle convenzioni e degli accordi stipulati in seno al Consiglio d'Europa, modello approvato dal Comitato dei Ministri alla 315ª riunione a livello dei Delegati, nel febbraio 1980. La maggior parte degli articoli non richiede quindi delle osservazioni particolari, ma meritano una spiegazione i punti seguenti.

Articolo 12 - Relazioni con altri strumenti giuridici

77. La redazione di questo articolo si ispira alle disposizioni tipo già adottate per altre convenzioni internazionali, per risolvere il problema dell'articolazione tra convenzioni che intervengono in settori simili.
78. La presente convenzione si distingue sia sul piano formale, che su quello sostanziale dalla Convenzione sulla tutela del patrimonio mondiale, culturale e naturale dell'Unesco del 16 novembre 1972. Hanno vocazioni distinte, al pari delle due organizzazioni sotto i cui auspici sono state elaborate. Una è a vocazione regionale, l'altra mondiale. La convenzione del Consiglio d'Europa appare come complementare di quella dell'Unesco. Sul piano sostanziale, la convenzione del Consiglio d'Europa raggruppa tutti i paesaggi, anche quelli che non hanno un valore universale eccezionale, ma non comprende i monumenti del patrimonio culturale, a differenza del testo dell'Unesco. Parimenti, il suo obiettivo principale non è quello di stabilire un elenco di beni che presentano un interesse eccezionale ed universale, bensì di stabilire un regime di salvaguardia, di gestione e di pianificazione di tutti i paesaggi sulla base di una serie di principi. Ognuno dei due testi possiede pertanto la propria specificità. Per coordinare l'azione complementare delle due convenzioni, si potrebbe prevedere una cooperazione scientifica tra il Comitato del patrimonio mondiale dell'Unesco e i Comitati di esperti di cui all'articolo 10 della Convenzione europea del paesaggio, mediante un accordo tra l'Unesco e il Consiglio

- d'Europa, in applicazione dell'articolo 13.7 della Convenzione dell'Unesco del 16 novembre 1972 e in base al suggerimento contenuto all'articolo 7 della presente convenzione.
79. L'articolo 12 della convenzione europea del paesaggio intende prevenire delle eventuali difficoltà con altri strumenti giuridici internazionali, precisando che non preclude l'applicazione di disposizioni più rigorose e più favorevoli eventualmente contenute nei suddetti strumenti.

Articolo 13 - Firma, ratifica, entrata in vigore

80. La convenzione entrerà in vigore tre mesi dopo la ratifica da parte di dieci Stati membri del Consiglio d'Europa.

Articolo 15 - Applicazione territoriale

81. Si tratta di una disposizione che interessa unicamente dei territori con statuto particolare, quali i territori d'oltremare, oppure le isole Feroe e la Groenlandia per la Danimarca, o Gibilterra, l'isola di Man, di Jersey e di Guernesey per il Regno Unito.
82. E' stato chiaramente convenuto che sarebbe contrario all'oggetto e allo scopo della convenzione il fatto che una Parte possa escludere dall'applicazione di questo strumento delle parti del suo territorio metropolitano e che non era necessario esplicitare questo aspetto nella convenzione.

Articolo 17 - Emendamenti

83. Gli emendamenti possono consentire di adattare o di migliorare la convenzione. I comitati menzionati all'articolo 10 della convenzione possono preparare gli emendamenti ed esaminare quelli che vengono proposti dalle Parti. Gli emendamenti vengono adottati dal Comitato dei Ministri a maggioranza dei tre quarti dei voti espressi, e poi accettati dalle Parti. Entrano in vigore tre mesi dopo la loro accettazione da tre Stati Parti firmatari membri del Consiglio d'Europa.

Fonte: Sito Web della Provincia di Treviso, <https://urbanistica.provincia.treviso.it/cd-vincoli/documenti/normative/4-Relazione-Convenzione-Europea-sul-Paesaggio.pdf> [ultimo accesso 13/02/2024]

5. Statuto dell'Associazione di Promozione Sociale "MAU MUSEO D'ARTE URBANA APS"

Statuto dell'Associazione di Promozione Sociale "MAU MUSEO D'ARTE URBANA APS"

Titolo I Costituzione, Finalità, Durata

Art. 1 Costituzione, Denominazione e Sede

Sulla base del principio di sussidiarietà, secondo quanto previsto dall'art.118 della Costituzione, in conformità alla legge 106/2016 e al Decreto Legislativo 3 luglio 2017 n.117 e successive modificazioni, è costituita un'Associazione di Promozione Sociale, che assume la denominazione di "Associazione MAU Museo d'Arte Urbana APS".

L'Associazione ha sede nel Comune di Torino (Provincia di Torino). Il cambio di sede all'interno dello stesso comune può essere deliberato dall'assemblea sociale e non comporta modifica statutaria.

Art. 2 Finalità

L'Associazione è un Ente non commerciale e senza scopo di lucro, che opera con finalità civiche, solidaristiche e di utilità sociale per consentire ai propri associati e ai cittadini in genere, attraverso l'attività esercitata, crescita civile e culturale, coesione sociale e miglioramento della qualità della vita, anche al fine di sostenere l'autonoma iniziativa di quanti concorrono, anche in forma associata, a perseguire il bene comune, ad elevare i livelli di cittadinanza attiva, di coesione e protezione sociale, favorendo la partecipazione, l'inclusione e il pieno sviluppo della persona e a valorizzare il potenziale di crescita e di occupazione lavorativa.

Nell'ambito delle finalità e dei principi generali, essa svolge in modo prevalente, in favore dei propri associati, dei loro familiari e di terzi, le attività di interesse generale previste dal presente statuto, in forma o di azione volontaria, o di erogazione gratuita di servizi o di produzione o scambio di beni e servizi, prefiggendosi in particolare un'azione di promozione e didattica sulle arti contemporanee e di aggregazione sociale sulla base di interessi condivisi.

Scopo dell'Associazione promuovere le espressioni artistiche contemporanee, in particolare relativamente alle arti visive, tramite l'organizzazione di mostre, rassegne, convegni ed ogni altra manifestazione, cercando a tal fine di ottenere la collaborazione ed il supporto di enti pubblici e sponsor privati.

Priorità viene data all'arricchimento periodico della dotazione di opere murali ed installazioni artistiche del Museo di Arte Urbana di Borgo Campidoglio ed alla loro manutenzione e conservazione.

Il progetto del Museo, partito nella primavera 1995, si inserisce nella attività di riqualificazione del Borgo Vecchio Campidoglio iniziata nel 1991.

Conseguentemente il Museo di Arte Urbana riconosce l'importanza del dialogo con i cittadini del quartiere, le attività artigianali e commerciali ivi attive, le realtà associative la cui attività sia improntata alla massima trasparenza, e le istituzioni presenti nel territorio, con cui ricercherà momenti di intesa e collaborazione, fondati sulla reciprocità e sulla fiducia, quindi senza nessun obbligo ed in una totale autonomia rispetto alle proprie scelte artistiche e strategiche ed alla gestione delle risorse umane ed economiche di cui si troverà a disporre.

Il Museo potrà estendere la sua attività, e la produzione di opere murali, in ogni contesto ambientale e geografico: cittadino, regionale, nazionale ed internazionale.

L'Associazione, in quanto non riconosciuta, è regolata inoltre dagli articoli 36 e seguenti del Codice civile.

Art. 3 Durata

La durata dell'Associazione è illimitata. Essa potrà essere sciolta solo con delibera dell'assemblea

straordinaria degli associati, con le modalità previste dal presente statuto.

Titolo II Attività esercitate

Art. 4 Le attività dell'Associazione

L'Associazione esercita e organizza le seguenti attività, in conformità a quanto previsto dagli articoli 5, 6 e 7 del decreto legislativo 117/2017 e successive modificazioni e dal presente statuto:

- Attività di interesse generale;
- Attività secondarie e strumentali all'attività istituzionale di interesse generale;
- Attività di raccolta fondi

Art. 5 Attività di interesse generale

Per il raggiungimento delle proprie finalità, l'Associazione esercita e organizza in via principale e in modo prevalente le seguenti attività di interesse generale di cui all'art. 5 del decreto legislativo 117/2017 e successive modificazioni:

- Lettera F) interventi di tutela e valorizzazione del patrimonio culturale e del paesaggio, ai sensi del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42, e successive modificazioni;
- lettera I) organizzazione e gestione di attività culturali, artistiche o ricreative di interesse sociale, incluse attività, anche editoriali, di promozione e diffusione della cultura e della pratica del volontariato e delle attività di interesse generale di cui al presente articolo;

In particolare, nell'ambito delle suddette attività di interesse generale, esercita e organizza le seguenti attività:

- organizzazione di mostre, rassegne, convegni ed ogni altra manifestazione;
- Sviluppare l'apparato comunicativo a sostegno delle progettualità, con particolare attenzione alle possibilità offerte da internet, dalle nuove tecnologie e dai social network, stampando inoltre cataloghi, rapporti, documenti, riviste ed ogni altra pubblicazione.
- compiere continua azione di stimolo verso enti pubblici e privati al fine di garantire la promozione del Museo in Italia ed all'estero ed il suo inserimento stabile negli itinerari artistico culturali della Città di Torino e della Regione Piemonte, contribuendo al completamento del percorso di riqualificazione urbana del Borgo Vecchio Campidoglio e zone limitrofe.
- partecipare ad attività tese alla riqualificazione urbana ed artistica del territorio di Torino e della Regione Piemonte.
- promuovere le espressioni artistiche giovanili coinvolgendo i giovani artisti e creativi in attività espositive ed esperienze di formazione didattica.
- gestire luoghi di ritrovo e, a scopo aggregativo, somministrare alimenti e bevande.
- Gestire uno spazio espositivo al coperto, fondamentale integrazione per le attività del Museo.

Per raggiungere le proprie finalità l'Associazione perseguirà ogni altra attività conforme alle decisioni dell'Assemblea dei Soci e del consiglio direttivo.

Le attività di interesse generale possono essere svolte anche tramite la produzione di servizi e la gestione e/o conduzione di impianti, strutture e locali, propri o di terzi, pubblici o privati, anche in collaborazione con altri soggetti.

Le attività di interesse generale sono svolte nei confronti dei propri iscritti, dei propri associati e dei familiari conviventi degli stessi, nonché nei confronti di altre associazioni di promozione sociale che svolgono la medesima attività e che per legge, regolamento, atto costitutivo o statuto fanno parte di un'unica organizzazione locale o nazionale, dei rispettivi associati o iscritti e dei tesserati dalle rispettive organizzazioni nazionali, anche tramite il pagamento di corrispettivi specifici, secondo quanto previsto dall'articolo 148 del TUIR e, dal periodo di imposta in cui tale norma non è più applicabile, alle condizioni previste dall'art.85 del decreto legislativo 117/2017.

Le attività di interesse generale possono essere inoltre svolte nei confronti di soggetti diversi da quelli di cui sopra, secondo quanto previsto dalla normativa vigente.

Art. 6 Attività secondarie e strumentali alle attività istituzionali di interesse generale

Per il raggiungimento delle proprie finalità, l'Associazione:

- a) può esercitare e organizzare, a norma dell'art. 6 del decreto legislativo 117/2017 e successive modificazioni, ulteriori attività secondarie e strumentali rispetto alle attività di interesse generale di cui al presente statuto, secondo criteri e limiti definiti con decreto del Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali 19 maggio 2021 n.107 e successive modificazioni. In particolare, esercita attività commerciali marginali e strettamente funzionali a raggiungere gli scopi statutari e ogni altra attività connessa e funzionale al raggiungimento degli scopi associativi consentita agli enti senza fini di lucro dalle disposizioni legislative vigenti. L'individuazione delle ulteriori attività esercitabili è demandata al Consiglio direttivo dell'associazione;
- b) può inoltre effettuare in modo secondario e strumentale rispetto all'attività di interesse generale, la somministrazione di alimenti e bevande al pubblico in occasione di particolari eventi o manifestazioni, per il periodo di svolgimento delle stesse, nei locali e/o negli spazi dove tali manifestazioni si svolgono, alle condizioni previste dall'art. 70 del decreto legislativo 117/2017;
- c) in quanto affiliata AICS, Ente ricompreso tra quelli di cui all'articolo 3, comma 6, lettera c), della legge 25 agosto 1991, n. 287, iscritto nell'apposito registro, le cui finalità assistenziali sono riconosciute dal Ministero dell'Interno, può effettuare, in modo secondario e strumentale rispetto all'attività di interesse generale, la somministrazione di alimenti e bevande nei confronti dei propri iscritti, dei propri associati e dei familiari conviventi degli stessi, nonché nei confronti di altre associazioni di promozione sociale che svolgono la medesima attività e che per legge, regolamento, atto costitutivo o statuto fanno parte di un'unica organizzazione locale o nazionale, dei rispettivi associati o iscritti e dei tesserati dalle rispettive organizzazioni nazionali, presso le sedi in cui viene svolta l'attività istituzionale, a fronte di corrispettivi specifici, secondo quanto previsto dall'articolo 148 del TUIR e, dal periodo di imposta in cui tale norma non è più applicabile, alle condizioni previste dall'art.85 del decreto legislativo 117/2017;

Art. 7 Attività di raccolta fondi

Al fine di finanziare le proprie attività di interesse generale, l'associazione può esercitare anche attività di raccolta fondi, secondo quanto previsto dagli art. 7 e 79 del decreto legislativo 117/2017 e successive modificazioni, attraverso la richiesta a terzi di donazioni, lasciti e contributi di natura non corrispettiva.

L'attività di raccolta fondi può essere realizzata sia occasionalmente, anche mediante offerte di beni di modico valore o di servizi ai sovventori, in concomitanza di celebrazioni, ricorrenze o campagne di sensibilizzazione, sia in forma organizzata e continuativa, anche mediante sollecitazione al pubblico o attraverso la cessione o erogazione di beni o servizi di modico valore, impiegando risorse proprie e di terzi, inclusi volontari e dipendenti, nel rispetto dei principi di verità, trasparenza e correttezza nei rapporti con i sostenitori e con il pubblico, secondo le Linee Guida adottate con Decreto Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali 9 giugno 2022 e successive modificazioni.

Titolo III Funzionamento e Amministrazione

Art. 8 Gestione delle attività organizzate

Per la realizzazione delle sue attività e per la gestione sul territorio, a tutti i livelli, di progetti in materia di associazionismo sociale, per la realizzazione di specifici obiettivi, per la gestione diretta di determinati servizi, l'Associazione può collaborare con altri enti del terzo settore e con enti senza fini di lucro nonché con soggetti pubblici e privati. Può inoltre stipulare con essi accordi e convenzioni e promuovere e/o costituire e/o aderire, e/o collaborare con Associazioni, Istituti, Fondazioni, Cooperative, Imprese sociali e/o altri enti di carattere strumentale senza fini di lucro. Per la gestione delle attività di interesse generale privilegia gli apporti che si basano sulle prestazioni personali, spontanee, volontarie e gratuite, senza fini di lucro, neanche indiretti e si avvale in modo prevalente dell'attività di volontariato dei propri associati o delle persone aderenti agli enti associati.

Quando ciò sia necessario ai fini dello svolgimento delle proprie attività e al perseguimento delle

proprie finalità, e nei limiti di quanto previsto dall'art. 36 del decreto legislativo 117/2017 e successive modificazioni, l'Associazione può ricorrere a prestazioni di lavoro autonomo o di altra natura, o di lavoro dipendente, o ad altre forme di collaborazione consentite dalla legge, anche dei propri associati.

Art. 9 Apporto dei volontari

I volontari sono persone che per loro libera scelta svolgono, per il tramite dell'associazione, attività in favore della comunità e del bene comune, mettendo a disposizione il proprio tempo e le proprie capacità. La loro qualifica è incompatibile con qualsiasi forma di rapporto di lavoro subordinato o autonomo e con ogni altro rapporto di lavoro retribuito con l'associazione. La loro attività non può essere retribuita in alcun modo, nemmeno dal beneficiario. Ai volontari possono essere rimborsate soltanto le spese effettivamente sostenute e documentate per l'attività prestata, entro limiti massimi e alle condizioni preventivamente stabilite dal Consiglio Direttivo dell'Associazione, anche con i criteri di cui all'articolo 17 comma 4 del decreto legislativo 117/2017 e successive modificazioni. Sono in ogni caso vietati rimborsi spese di tipo forfetario. L'associazione iscrive in un apposito registro i volontari che svolgono la loro attività in modo non occasionale. Tutti i volontari devono essere assicurati contro le malattie e gli infortuni connessi allo svolgimento dell'attività di volontariato, nonché per la responsabilità civile verso terzi, secondo quanto previsto dalla normativa vigente.

Art. 10 Esercizio Sociale, Bilancio d'Esercizio, Scritture Contabili, Bilancio Sociale

L'esercizio sociale si svolge dal 1° gennaio al 31 dicembre di ogni anno.

Per ogni esercizio sociale il Consiglio Direttivo predispone, in conformità alla normativa vigente e alla modulistica definita con decreto del Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali del 5 marzo 2020 e successive modificazioni, il bilancio di esercizio, formato dallo stato patrimoniale, dal rendiconto gestionale, con l'indicazione dei proventi e degli oneri, e dalla relazione di missione che illustra le poste di bilancio, l'andamento economico e gestionale e le modalità di perseguimento delle finalità statutarie.

Se l'Associazione ha conseguito ricavi, rendite, proventi o entrate comunque denominate inferiori a 220.000,00 euro, il bilancio può essere redatto sotto forma di rendiconto di cassa.

Il Consiglio Direttivo documenta inoltre il carattere secondario e strumentale delle attività diverse dalle attività istituzionali o di raccolta fondi nella relazione di missione, o in un'annotazione in calce al rendiconto per cassa o in una nota integrativa al bilancio.

Il bilancio di esercizio deve rappresentare in maniera veritiera e corretta l'andamento economico e finanziario dell'associazione ed è corredato di tutti i documenti previsti dalla normativa vigente.

Esso deve essere approvato dall'Assemblea sociale entro il 30 aprile di ogni anno e depositato presso il registro unico del terzo settore entro il 30 giugno.

Le scritture contabili sono tenute a norma degli articoli 86 e 87 del decreto legislativo 117/2017 e successive modificazioni, per quanto applicabili.

Qualora il Consiglio Direttivo dell'Associazione lo ritenga opportuno o obbligatoriamente, se l'Associazione ha conseguito ricavi, rendite, proventi o entrate comunque denominate superiori a 1 milione di euro, deve essere redatto inoltre il bilancio sociale, secondo quanto previsto dall'articolo 14 del decreto legislativo 117/2017 e successive modificazioni.

Il bilancio sociale, redatto secondo le linee guida approvate con decreto del Ministero del Lavoro e delle Politiche Sociali del 4 luglio 2019 e successive modificazioni, deve essere approvato dall'Assemblea sociale entro il 30 aprile di ogni anno e depositato presso il registro unico del terzo settore entro il 30 giugno.

Art. 11 Informativa sociale

Il bilancio di esercizio e le relazioni illustrative dello stesso, e il bilancio sociale, devono essere affissi presso la sede sociale, e trasmessi a tutti gli associati aventi diritto al voto oppure pubblicizzati per il tramite del sito sociale.

Se i ricavi, le rendite, i proventi o le entrate comunque denominate sono superiori a 100.000,00 euro, o al diverso limite stabilito dalla normativa vigente, gli eventuali emolumenti, compensi o

corrispettivi a qualsiasi titolo attribuiti ai componenti degli organi di amministrazione e controllo, ai dirigenti nonché agli associati devono essere pubblicati sul sito internet dell'associazione o sul sito internet della Rete Associativa cui si aderisce.

Art.12 Patrimonio

Il patrimonio dell'Associazione è costituito:

- dai beni mobili e immobili di proprietà;
- dalle eccedenze degli esercizi annuali;
- da donazioni, erogazioni, lasciti;
- da quote di partecipazioni societarie;
- da obbligazioni e altri titoli pubblici;
- dal fondo di riserva;
- da altri accantonamenti e disponibilità patrimoniali.

Fa parte del Patrimonio, oltre a quello esistente, ogni suo futuro incremento. Il patrimonio, comprensivo di eventuali ricavi, rendite, proventi, entrate comunque denominate, è utilizzato per lo svolgimento dell'attività statutaria ai fini dell'esclusivo perseguimento delle finalità civiche, solidaristiche e di utilità sociale di cui al presente statuto.

È vietata la distribuzione, anche indiretta, quest'ultima come definita dall'articolo 8 comma 3 del decreto legislativo 117/2017 e successive modificazioni, di utili ed avanzi di gestione, fondi e riserve comunque denominate, a fondatori, associati, lavoratori e collaboratori, amministratori ed altri componenti degli organi sociali, anche nel caso di recesso o di ogni altra ipotesi di scioglimento individuale del rapporto associativo. In caso di estinzione o scioglimento, il patrimonio residuo è devoluto con le modalità previste dal presente statuto.

Art.13 Fonti di finanziamento

Le fonti di finanziamento dell'Associazione sono costituite:

- dalle quote annuali di tesseramento degli associati;
- dai proventi della gestione del patrimonio;
- dal ricavato delle attività dell'Associazione;
- della gestione di servizi, progetti, strutture pubbliche e private;
- dai contributi degli associati e di altre persone fisiche;
- dai contributi di Enti Pubblici e privati;
- dalle convenzioni con Enti Pubblici;
- dalle erogazioni liberali;
- dai titoli di solidarietà;
- da attività commerciali marginali.

Art.14 Libri sociali e Registro dei Volontari

L'Associazione si dota dei libri sociali obbligatori previsti dall'art. 15 del Decreto legislativo 117/2017 e successive modificazioni. In particolare, a cura del Consiglio Direttivo, l'associazione deve tenere i seguenti libri:

- a. libro degli associati;
- b. libro delle adunanze e delle deliberazioni dell'Assemblea, in cui devono essere trascritti anche i verbali redatti per atto pubblico;
- c. libro delle adunanze e delle deliberazioni del Consiglio Direttivo;

Deve tenere inoltre il registro dei volontari di cui all'articolo 17 del DLGS 117/2017, in cui vanno iscritti tutti i volontari che svolgono la loro attività in maniera continuativa. Il registro può essere anche tenuto in formato elettronico,

Nel caso sia istituito l'Organo di Controllo deve essere tenuto, a cura di tale Organo, il libro delle sue adunanze e deliberazioni.

Tutti gli associati in regola con il versamento delle quote sociali hanno diritto di esaminare i libri sociali. Allo scopo, possono accedere al luogo dove sono conservati, nei giorni e negli orari stabiliti

dal Consiglio Direttivo. Possono inoltre ottenere copia delle deliberazioni adottate facendone richiesta al Presidente dell'Associazione, che provvederà a rilasciarla entro 7 giorni dal ricevimento della richiesta. Le modalità con cui presentare domanda e ogni altro aspetto organizzativo relativo sono stabiliti dal regolamento dell'Associazione.

Titolo IV Gli Associati

Art.15 Adesione all'Associazione

L'associazione non dispone limitazioni all'ammissione degli associati, né con riferimento alle condizioni economiche né di qualsiasi altra natura. Possono pertanto aderire all'associazione, diventandone associati, tutte le persone fisiche e gli Enti del Terzo settore o senza scopo di lucro che ne condividono i principi e le finalità, che accettano le regole del presente statuto, e che partecipano alle attività dell'associazione con la loro opera, con le loro competenze e conoscenze, contribuendo a realizzare gli scopi che l'Associazione si prefigge. Il numero degli associati è illimitato ma, in ogni caso, non può mai essere inferiore al minimo stabilito dall'articolo 35 comma 1 del decreto legislativo 117/2017 e successive modificazioni. Se si associano altri enti del Terzo settore o senza scopo di lucro, il loro numero non può mai essere superiore al cinquanta per cento del numero delle associazioni di promozione sociale associate.

La natura artistico – culturale e sociale del Museo di Arte Urbana richiede sia provata una attività di alto profilo che rientri negli scopi e nelle finalità dell'Associazione.

Tali attività sono individuabili nelle aree delle arti visive, della didattica sull'arte, della comunicazione, dell'urbanistica, dell'architettura, del design, del teatro, del cinema e delle nuove tecnologie, dell'artigianato artistico, dell'impegno sociale.

Per aderire all'Associazione si deve firmare richiesta scritta al Consiglio Direttivo, con le modalità stabilite dal Regolamento. Nel caso di associati di minore età, la domanda è presentata da chi ne esercita la responsabilità genitoriale. Nel caso di altri Enti del Terzo settore o senza scopo di lucro, la domanda di adesione è presentata dal Legale rappresentante di tali Enti. Il Consiglio Direttivo si pronuncia sulla richiesta non oltre 30 giorni dalla data della sua presentazione. Per quanto riguarda l'ammissione delle persone fisiche, il regolamento dell'Associazione può delegare il Presidente della stessa all'accoglimento della domanda; il provvedimento sarà soggetto a ratifica nella prima riunione utile del Consiglio Direttivo.

Il richiedente deve essere informato dell'accoglimento della richiesta. In caso di mancato accoglimento, al richiedente deve essere trasmesso il provvedimento motivato del diniego. L'interessato, nei successivi trenta giorni, può chiedere che sull'istanza si pronunci l'Assemblea, che delibera sulla richiesta, se non esplicitamente convocata, in occasione della prima convocazione utile. L'accoglimento della richiesta dà diritto al rilascio immediato della tessera sociale purché siano contestualmente versate le quote sociali prescritte. Del rilascio deve essere fatta annotazione sul libro degli associati. La tessera ha valore annuale. Gli associati rinnovano il vincolo associativo tramite il rinnovo del tesseramento. Essi, con la domanda di adesione, eleggono domicilio per i rapporti sociali presso la sede dell'associazione.

La quota sociale corrisposta dall'associato rappresenta unicamente un versamento periodico vincolante a sostegno economico dell'associazione, non costituisce in alcun modo titolo di proprietà o di partecipazione a proventi, non è in nessun caso rimborsabile, non è trasmissibile né rivalutabile neanche in caso di morte. Lo status di associato, una volta acquisito, ha carattere permanente e può venir meno solo nei casi previsti dal presente statuto. Non sono pertanto ammesse adesioni che violino tale principio, né partecipazioni temporanee, né limitazioni in funzione della partecipazione alla vita associativa.

Le modalità e le condizioni di associazione e ogni altro aspetto della partecipazione alla vita associativa, per quanto non espressamente previsto dal presente statuto, sono disciplinate dal regolamento.

Art. 16 Diritti degli associati

Gli associati hanno diritto:

- a) a concorrere all'elaborazione del programma dell'Associazione, nonché a partecipare alle attività e alle manifestazioni da essa promosse e alla vita associativa in genere, previo l'adempimento degli obblighi e delle obbligazioni che esse comportano;
- b) ad usufruire delle assicurazioni, agevolazioni e convenzioni legate al possesso della tessera sociale;
- c) a frequentare i locali dell'associazione
- d) a partecipare alle assemblee;
- e) ad approvare e modificare lo statuto e i regolamenti;
- f) ad approvare i bilanci;
- g) ad eleggere gli organi sociali e farsi eleggere negli stessi;
- h) a prendere visione dei libri sociali.

È garantita la libera eleggibilità degli organi amministrativi, secondo il principio del voto singolo. Hanno diritto all'elettorato attivo e passivo tutti gli associati maggiorenni iscritti da almeno tre mesi e in regola con il tesseramento e con il versamento delle quote associative. Gli associati di minore età acquisiscono il diritto di voto al raggiungimento della maggiore età; sino ad allora sono rappresentati nei rapporti sociali da chi ne esercita la responsabilità genitoriale.

Tutti gli associati delle associazioni aderenti possono essere eletti a far parte degli organi sociali. Gli Enti del Terzo Settore o senza scopo di lucro aderenti all'Associazione sono rappresentati in assemblea dal loro legale rappresentante.

Art.17 Doveri degli associati

Gli associati sono tenuti:

- a) a sostenere le finalità dell'Associazione;
- b) all'osservanza dello statuto, dei regolamenti e delle deliberazioni assunte dagli organi sociali;
- c) a versare alle scadenze stabilite le quote sociali decise dagli organismi dirigenti, comprese le eventuali quote straordinarie, e gli eventuali corrispettivi specifici per la partecipazione alle attività di interesse generale richiesti dall'Associazione;
- d) ad adempiere, nei termini previsti, alle obbligazioni assunte nei confronti dell'Associazione e/o derivanti dall'attività svolta;
- e) a rimettere la risoluzione di eventuali controversie interne all'operato degli organi statuari dell'Associazione

Art. 18 Perdita della qualifica di associato

Gli associati perdono tale qualifica:

- a) per dimissioni;
- b) per scioglimento volontario dell'Associazione;
- c) per decesso;
- d) per esclusione, a seguito di morosità o perdita dei requisiti richiesti dallo statuto;
- e) per espulsione o radiazione a seguito di sanzione comminata in conseguenza di gravi infrazioni alle norme dell'Associazione;
- f) per mancato rinnovo della tessera sociale nei termini previsti dal Regolamento

Competente in merito all'esclusione, alla radiazione o all'espulsione degli associati, è il Consiglio Direttivo dell'Associazione, che opera con deliberazioni motivate. Contro tali deliberazioni, l'associato può ricorrere, entro 60 giorni dalla data in cui il provvedimento gli è stato comunicato, all'assemblea sociale, che delibera sulla richiesta, se non esplicitamente convocata, in occasione della prima convocazione utile.

L'associato può sempre recedere dall'associazione. Chi intende recedere dall'associazione deve comunicare in forma scritta, almeno tre mesi prima, la sua decisione al Consiglio Direttivo. La dichiarazione di recesso ha effetto con lo scadere dell'anno associativo in corso. In caso di recesso, decadenza, esclusione, espulsione, radiazione, decesso, o scioglimento dell'Associazione, gli associati o i loro eredi non hanno diritto di chiedere la divisione del fondo comune né pretendere la restituzione della quota o del contributo versato.

Titolo V Organi dell'Associazione

Art. 19 Organi Sociali

Sono Organi dell'Associazione:

- L'Assemblea Sociale;
- Il Consiglio Direttivo;
- Il Presidente.

Art. 20 L'Assemblea Sociale

È il massimo organo dell'Associazione e determina l'applicazione degli indirizzi generali di carattere politico e programmatico. È composta dagli associati in regola con il tesseramento e il versamento delle quote associative alla data della sua convocazione. Hanno diritto al voto tutti gli associati maggiorenni iscritti da almeno tre mesi nel libro degli associati. Gli associati di minore età iscritti da almeno tre mesi nel libro degli associati sono rappresentati in assemblea da chi ne esercita la responsabilità genitoriale.

L'Assemblea è convocata e presieduta dal Presidente dell'Associazione. Le convocazioni, con libertà di mezzi, devono riportare l'ordine del giorno, la data, il luogo e le modalità di svolgimento, e devono essere rese note con un preavviso di almeno 7 giorni dalla data di svolgimento.

In via ordinaria si riunisce una volta l'anno, entro il 30 aprile di ogni anno. In via straordinaria, si riunisce ogni qualvolta lo richiedano al suo Presidente un decimo degli associati aventi diritto al voto, o quando lo richieda la maggioranza dei componenti il Consiglio Direttivo o il Presidente stesso, il quale provvederà alla convocazione dell'assemblea entro i 15 giorni dalla richiesta e alla celebrazione entro i successivi 15 giorni.

Si riunisce presso la sede sociale o nel diverso luogo indicato nella convocazione e può svolgersi anche a distanza, mediante mezzi di telecomunicazione, o in forma mista, secondo quanto previsto dall'art. 24 del presente statuto.

Quale Assemblea ordinaria:

- approva entro il 30 aprile di ogni anno il bilancio di esercizio dell'esercizio sociale precedente;
- approva entro gli stessi termini, qualora previsto, il bilancio sociale;
- delibera sulle altre materie eventualmente all'ordine del giorno.

Sia in via ordinaria che straordinaria:

- delibera sulle modificazioni dell'atto costitutivo o dello statuto;
- approva e modifica i regolamenti, compreso l'eventuale regolamento dei lavori assembleari;
- nomina e revoca i componenti gli organi sociali e ne delibera eventualmente i compensi;
- nomina e revoca, quando previsto, l'organo di controllo;
- delibera sulla responsabilità dei componenti degli organi sociali e promuove azione di responsabilità nei loro confronti;
- delibera sui ricorsi degli associati in merito al mancato accoglimento della domanda di adesione o ai provvedimenti di esclusione, radiazione, espulsione;
- delibera lo scioglimento, la trasformazione, la fusione o la scissione dell'associazione;
- delibera sugli altri oggetti attribuiti dalla legge, dall'atto costitutivo o dallo statuto alla sua competenza;
- delibera, inoltre, sulle materie per cui è stata convocata.

In tutte le assemblee, per la validità delle riunioni, in prima convocazione è sempre necessaria la presenza di almeno la metà più uno dei suoi componenti; in seconda convocazione, che non può tenersi nello stesso giorno della prima, la riunione è valida qualunque sia il numero degli intervenuti, conformemente alle disposizioni del Codice civile.

Gli associati possono farsi rappresentare nelle riunioni da un altro associato mediante delega scritta, anche in calce all'avviso di convocazione. In tutte le assemblee, ogni associato ha diritto a un voto e può essere titolare di un'altra delega oltre alla sua. I rappresentanti degli associati che siano enti del

Terzo settore, hanno diritto a cinque voti. Si applica l'articolo 2373 del Codice civile, in quanto compatibile. Le delibere sono assunte a maggioranza dei voti dei presenti e dovranno essere riportate nel libro delle adunanze e delle deliberazioni dell'assemblea sociale. Per le modifiche da apportare allo statuto, tranne che non si tratti di modifiche imposte dalla legge, è indispensabile, in prima e seconda convocazione, la presenza della maggioranza degli associati e il voto favorevole di almeno i due terzi dei presenti. Per eleggere i candidati alle diverse cariche sociali, si vota sempre a scrutinio segreto, con la possibilità di poter ricorrere all'ausilio di strumenti elettronici. Le altre votazioni possono essere effettuate per alzata di mano con controprova o per appello nominale.

Nelle deliberazioni di approvazione del bilancio e in quelle che riguardano la loro responsabilità, gli amministratori non hanno voto: Non possono partecipare alle assemblee, né votare nelle stesse, i soggetti non in regola con il pagamento delle quote sociali.

Art. 21 Il Consiglio Direttivo

È eletto dall'Assemblea Sociale. È composto da un minimo di 3 fino ad un massimo di 10 membri compreso il Presidente. La maggioranza dei suoi componenti è scelta tra le persone fisiche associate ovvero indicate dagli enti giuridici associati. I suoi componenti durano in carica 5 anni e comunque fino all'assemblea ordinaria che procede al rinnovo delle cariche sociali e all'approvazione del bilancio di esercizio, e sono rieleggibili. Il Consiglio Direttivo decade prima della fine del mandato quando l'assemblea sociale non approva il bilancio d'esercizio o quando il totale dei suoi componenti sia ridotto a meno della metà.

Esso ha i seguenti ruoli, compiti e poteri:

- mantiene rapporti con gli Enti Locali e gli altri Enti e Istituzioni del territorio;
- elabora progetti finalizzati a finanziamenti regionali, nazionali, comunitari, di altri enti pubblici e di soggetti privati;
- attua gli indirizzi dell'Assemblea Sociale;
- assegna gli incarichi di lavoro;
- approva i programmi di Attività;
- approva tutti gli atti e i contratti di ogni genere inerenti alla attività sociale;
- coadiuva il Presidente nella predisposizione dei bilanci e dei regolamenti da presentare all'Assemblea per l'approvazione;
- elegge al suo interno, su proposta del suo Presidente, uno o più vicepresidenti. In caso di più vicepresidenti, ad uno di essi è conferita la qualifica di vicario;
- delibera circa l'ammissione degli associati, con la possibilità di delegare in merito il Presidente dell'associazione, nonché l'esclusione, l'espulsione e la radiazione degli stessi;
- delibera in merito a tutto quanto non sia per legge o per statuto di competenza di altri organi;

Il Consiglio Direttivo è insediato dal Presidente dell'Associazione, che lo presiede, entro 15 giorni dalla sua elezione. In via ordinaria, si riunisce di norma ogni due mesi. In via straordinaria, si riunisce ogni qualvolta lo richiedano al suo Presidente, la maggioranza degli associati aventi diritto al voto, o un terzo dei membri del Consiglio direttivo, o il Presidente stesso, il quale provvederà alla convocazione entro 15 giorni dalla richiesta e alla celebrazione entro i successivi 15 giorni. Sia in via ordinaria che straordinaria, è convocato dal suo Presidente. Per la validità delle sue riunioni è richiesta la presenza della maggioranza dei componenti.

Si riunisce presso la sede sociale o nel diverso luogo indicato nella convocazione e può svolgersi anche a distanza, mediante mezzi di telecomunicazione, o in forma mista, secondo quanto previsto dall'art. 24 del presente statuto.

Le convocazioni, con libertà di mezzi, devono riportare l'ordine del giorno, la data, il luogo e le modalità di svolgimento, e devono essere rese note con un preavviso di almeno 3 giorni dalla data di svolgimento. In casi di particolare urgenza e necessità, il Presidente può stabilire un termine minore. Delibera sulle questioni all'ordine del giorno. Le deliberazioni sono prese a maggioranza dei presenti e dovranno essere riportate nel libro delle adunanze e delle deliberazioni del consiglio direttivo. I membri del Consiglio Direttivo devono chiedere l'iscrizione della loro nomina nel Registro Unico Nazionale del Terzo Settore, con le modalità e nei termini previsti dall'art. 26 del DLGS 117/2017. Il

potere di rappresentanza attribuito ai membri del Consiglio Direttivo è generale. Le limitazioni del potere di rappresentanza non sono opponibili ai terzi se non sono iscritte nel Registro unico nazionale del Terzo settore o se non si prova che i terzi ne erano a conoscenza. Al conflitto di interessi dei membri del Consiglio Direttivo si applica l'articolo 2475 -ter del codice civile.

Art. 22 Il Presidente

È eletto dall'Assemblea Sociale tra tutti gli associati. Dura in carica 5 anni e comunque fino all'assemblea ordinaria che procede al rinnovo delle cariche sociali, ed è rieleggibile. Il Presidente decade prima della fine del mandato quando l'assemblea sociale non approva il bilancio d'esercizio. Ha la rappresentanza legale dell'Associazione e, nei confronti dei terzi, esercita i poteri di firma e di ordinaria amministrazione. Su specifica delega del Consiglio Direttivo, esercita i poteri di straordinaria amministrazione. Propone al Consiglio direttivo la nomina di uno o più Vicepresidenti. Predispose il bilancio di esercizio e l'eventuale bilancio sociale, e le relazioni relative. Esercita tutti i poteri, i ruoli e le funzioni che lo statuto o la legge non attribuiscono ad altri organi sociali. In caso di assenza o impedimento è sostituito dal Vicepresidente vicario, che ne assume tutti i poteri.

Titolo VI Disposizioni varie e finali

Art. 23 L'Organo di Controllo

Qualora l'Associazione abbia superato per due esercizi consecutivi due dei limiti fissati dall'art. 30 comma 2 del decreto legislativo 117/2017, l'Assemblea sociale, a norma dello stesso articolo, deve nominare l'Organo di Controllo, anche monocratico, i cui componenti devono possedere i requisiti, ed esercitano le prerogative, di cui allo stesso articolo 30. Essi durano in carica quattro anni e sono rieleggibili.

L'organo di controllo, qualora tutti i suoi componenti siano revisori legali dei conti iscritti nell'apposito registro, esercita inoltre la revisione legale dei conti, nel caso di superamento dei limiti di cui all'art.31 del decreto legislativo 117/2017, e nel caso in cui non sia nominato un soggetto appositamente incaricato di tale revisione.

L'Organo di Controllo può inoltre essere istituito per volontà dell'Assemblea, anche se non ricorre obbligo di Legge.

Art. 24 Norme comuni allo svolgimento delle riunioni degli organi mediante mezzi di telecomunicazione

Le riunioni delle Assemblee, ai sensi dell'art. 24 del Decreto Legislativo 117/2017, e le riunioni degli altri organi statutari, possono essere svolte mediante mezzi di telecomunicazione, e l'espressione del voto può avvenire in via elettronica, purché sia possibile verificare l'identità dell'associato che partecipa e vota. In caso di voto sulle persone, deve essere garantita la sua segretezza. In ogni caso, devono essere assicurati contestualità del procedimento decisionale, rispetto sostanziale del metodo collegiale e dei principi di buona fede e parità di trattamento, diritto all'informazione.

È possibile tenere le riunioni anche in forma mista, con partecipanti in video conferenza e altri presenti in un predeterminato luogo fisico, alle stesse condizioni di cui sopra.

Art. 25 Iscrizione nel Registro Unico Nazionale del Terzo Settore

Ai sensi dell'articolo 11 del Decreto Legislativo 117/2017 l'Associazione si iscrive nel Registro Unico Nazionale del Terzo Settore di cui agli articoli 45 e seguenti del Decreto Legislativo 117/2017 e una volta iscritta indica gli estremi dell'iscrizione negli atti, nella corrispondenza e nelle comunicazioni al pubblico. Ai sensi del Decreto del Ministero del lavoro e delle Politiche Sociali n.106 del 15 settembre 2020 e successive modificazioni, l'Associazione si iscrive tramite il proprio legale rappresentante o la rete associativa cui aderisce, fornendo le informazioni di cui all'articolo 48 dello stesso decreto nonché la propria natura di ente non commerciale per le finalità di cui all'articolo 83

dello stesso decreto. Iscrive inoltre nel Registro Unico tutte le eventuali modifiche alle informazioni fornite, entro i termini previsti dalla normativa vigente.

Art. 26 Trasformazione, fusione e scissione dell'Associazione

L'assemblea degli associati può deliberare la trasformazione, la fusione e la scissione dell'Associazione ai sensi dell'articolo 42 bis del Codice civile. Il quorum deliberativo è lo stesso previsto per l'approvazione delle modifiche statutarie.

Art. 27 Scioglimento dell'Associazione e devoluzione del patrimonio

Per deliberare lo scioglimento dell'Associazione e la devoluzione del suo patrimonio occorre, secondo le disposizioni dell'art. 21 del Codice civile, il voto favorevole di almeno tre quarti degli associati.

In caso di estinzione o scioglimento, il patrimonio residuo è devoluto, previo parere positivo dell'Ufficio di cui all'articolo 45, comma 1, del decreto legislativo 117/2017 e successive modificazioni, e salva diversa destinazione imposta dalla legge, ad altri Enti del Terzo Settore. A tal fine l'Assemblea nominerà un Collegio dei Liquidatori. Il quorum necessario per la sua nomina è lo stesso necessario per la validità dell'Assemblea.

Art. 28 Rimandi al Regolamento dell'Associazione, al Codice civile e alla normativa di settore

L'Associazione si dota di un Regolamento che disciplina sia le materie previste dal presente Statuto sia quanto ulteriormente necessario per il suo funzionamento.

Per quanto non contemplato nel presente Statuto e nel Regolamento, si applica quanto disposto dal decreto 117/2017 e successive modificazioni e, in quanto compatibili, si applicano le norme del Codice civile e le relative disposizioni di attuazione, nonché la normativa specifica di settore. Per quanto non è riconducibile alle suddette norme, decide l'Assemblea a maggioranza assoluta dei partecipanti.