

Università di Roma Tre, Facoltà di Architettura
Dipartimento di Studi Urbani
Scuola dottorale in “Culture e Trasformazioni della città e del territorio”
Sezione: Politiche territoriali e progetto locale - Ciclo XXII

**IL GIORNO DOPO LA FESTA:
CULTURA E SVILUPPO URBANO TRA OGGETTI,
POTENZIALI, ED OPPORTUNITA'. IL CASO DI
MODENA.**

Candidata: Claudia Meschiari

Relatore: prof. Marco Cremaschi

Coordinatore: prof. Paolo Avarello

some

directors

*“Truth is a not a secret of a few
yet
you would maybe think so
the way
librarians
and cultural ambassadors and
especially museums
act”*

(L. Ferlinghetti, 1978)

INDICE

1. INTRODUZIONE.

2. LE REGOLE DELLA FESTA CULTURALE.

- 2.1. Tra omologazione e resistenza: le radici del dibattito.
- 2.2. La strumentalità della cultura nell'azione pubblica.
- 2.3. "To be on the map".
- 2.4. Produzione e istituzioni.
- 2.5. Gli approcci integrati.
- 2.6. Cultura e città dentro le regole.

3. APRIRE LA SCATOLA.

- 3.1. Del localismo.
- 3.2. Disgiunture.
- 3.3. Confini.
- 3.4. Dalla "cultura" al campo culturale.
- 3.5. Da risorsa a potenziale.
 - 3.5.1. *Note sui potenziali.*

4. OGGETTI CULTURALI URBANI.

- 4.1. Gli oggetti culturali urbani come tattica conoscitiva.
- 4.2. Esplorazione attraverso gli oggetti: riconoscimento, inclusione, decisione.
- 4.3. Il percorso culturale di una città: breve storia.
 - 4.3.1. *Gli Stati Generali della Cultura.*
- 4.4. Tre storie: introduzione.
 - 4.4.1. *Le Ex Fonderie Riunite.*
 - 4.4.2. *Modena Medina.*
 - 4.4.3. *Giovani d'Arte.*

4.5. Strumenti di ricerca.

5. UN LUOGO: LE EX FONDERIE RIUNITE.

5.1. Dall'inciampo decisionale alla ricostruzione del senso.

5.1.1. La storia.

5.1.2. Le rappresentazioni.

5.2. Il potenziale progettuale di una memoria condivisa.

5.2.1. Il progetto DAST

5.3. Cultura, dove?

6. UN FESTIVAL: MODENA MEDINA.

6.1. La costruzione dell'evento come riconoscimento.

6.2. Esplorazione e costruzione di linguaggi.

6.2.1. L'esperimento Banda Larga.

6.3. Immigrazione e campo culturale: Modena Medina come punto di osservazione.

7. UN PROGETTO ISTITUZIONALE: GIOVANI D'ARTE.

7.1. Azione locale e pressioni globali.

7.2. Creatività istituzionale: archivi come porte per entrare ed uscire.

7.3. Azione locale tra aporie ed aspettative.

8. CONCLUSIONI.

8.1. Di cosa parliamo quando parliamo di cultura a Modena.

8.2. Oltre il caso: ripensando le strategie, riflessioni sulle politiche.

BIBLIOGRAFIA.

1.INTRODUZIONE.

Alla cultura è assegnato un ruolo sempre più importante nel promuovere lo sviluppo urbano: le risorse culturali passano dall'essere considerate come un sostrato che orienta stili di vita e di relazioni, o un patrimonio da conservare o valorizzare, al divenire oggetto di precise strategie da cui ottenere in modo diretto occasioni di crescita.

E, da questa constatazione, il primo e più generico obiettivo di ricerca, è stato quello di capire come questo passaggio si stia realizzando nelle città contemporanee. Il tema chiama in causa un primo problema di "definizione", che nella presente ricerca trova soluzioni operative e situate: di fronte alle molte definizioni di "cultura" possibili, si è preferito attestarsi sulla costruzione di una modalità di lettura della sfera culturale urbana.

Se però l'intento è osservare come il cambiamento di atteggiamento verso la "cultura" si produca nelle città e cosa ci dica delle città stesse, non appare possibile muovere da una definizione unitaria di quel che è "culturale", per andare poi a cercare in un caso studio l'emersione di ciò che si è così definito. L'intento infatti non è di indagare l'esistenza o meno di pratiche/attività/sistemi di espressione culturali definiti a priori; ma, al contrario, di capire come la città, in un passaggio in cui alla cultura è assegnato un ruolo sempre più importante nello sviluppo urbano, produca o rinnovi la sua propria "definizione". Se cioè la città rimane l'orizzonte conoscitivo di riferimento, qualsiasi definizione che escluda o includa a priori certi elementi non può soddisfare il bisogno di capire i modi in cui le città contemporanee si pongono rispetto a questa stagione in cui si assiste, come minimo, ad una ri-attribuzione di senso e valore. Questa considerazione

preliminare non esime dal cercare uno sguardo che sia adeguato a capire i modi con cui questo cambiamento si sta attuando, che effetti abbia, e cosa ci dica delle città contemporanee. Al contrario, diventa indispensabile trovare strumenti che consentano di leggere la città attraverso i modi in cui pratiche e strategie culturali interagiscono, obiettivo spesso trascurato nella bibliografia più recente che si occupa della relazione tra cultura e città, e in particolare della relazione tra cultura e sviluppo urbano.

Per le ragioni sopra accennate, risulta evidente che un primo problema della tesi, che può essere considerato come la formulazione di una preliminare domanda di ricerca, riguarda il “come guardare”.

La risposta è stata la scelta di ragionare in termini di “oggetti culturali urbani”: partendo cioè da alcuni casi specifici, dimensionalmente e “tematicamente” eterogenei: in particolare, un evento, un luogo, e una iniziativa/progetto della pubblica amministrazione.

Il secondo obiettivo che si è posta la ricerca è quella di cogliere come uno specifico contesto urbano affronti alcuni dei cambiamenti (spesso considerabili come “stabili cambiamenti”) che si realizzano nella città, attraverso le azioni degli attori che costruiscono il campo culturale. Si è cercato cioè di osservare come la cultura fosse chiamata in causa nello sviluppo inteso, in prima battuta e come livello minimo, come capacità di porsi di fronte ad alcuni macro-fenomeni: il cambiamento nella popolazione, la necessità di ripensare l’immagine della città, i processi di rigenerazione fisica, ad esempio.

Infine, il terzo obiettivo è quello di fornire un contributo alla riflessione teorica che associa cultura e sviluppo urbano, ritenendo non completamente soddisfacenti molte delle letture oggi prevalenti, anche alla luce dei risultati e delle suggestioni offerte dal lavoro sul campo.

Constatando dunque la grande attenzione che la “cultura” - variamente delimitata - attira oggi quando si parla di sviluppo urbano, si è progressivamente costruito un approccio che parte dall’insoddisfazione in termini di strumenti critici di cui sembra soffrire la pur ricca bibliografia sul tema, dall’osservazione di casi concreti, e dall’uso di una bibliografia che cerca di elaborare strumenti per cogliere la contemporaneità e i modi in cui si realizza l’intreccio tra alcune macro-categorie come quelle di “cultura”, “città”, “sviluppo”.

Si intende quindi proporre, in estrema sintesi, un approccio allo sviluppo urbano che consideri la cultura come una questione di “potenziali”, e non di “risorse”, endogene o esogene che siano; e si cercherà di dimostrare come l’azione pubblica locale (di cui le politiche sono una parte) orientata alle attività culturali dovrebbe porsi nell’ottica di costruire “sistemi di opportunità”, più che di selezionare percorsi di valorizzazione prioritari. Si intende quindi mettere in discussione, attraverso la bibliografia e il caso studio, una concezione lineare della relazione tra cultura e sviluppo urbano, in cui alla prima si chiederebbe sostanzialmente di sostituire le risorse (fisiche, economiche, sociali) su cui si basava lo sviluppo fordista. Se siamo, o stiamo andando, verso una “società della conoscenza”, la cultura, la creatività si fanno risorsa e molla per la crescita: questo appare come una sorta di pensiero diffuso, solo raramente messo in discussione, e la cui linearità sembra particolarmente attraente per i policy-makers.

Se, in una fase esplorativa del lavoro di ricerca, gli “oggetti culturali urbani” erano dunque un “espediente di ricerca”, un punto di partenza denso e stratificato da cui partire per esplorare alcuni modi in cui l’azione culturale si manifesta in città, questi oggetti sono diventati una superficie di intersezione in cui potenziali e opportunità si incontrano. E, come si vedrà nei casi presentati, nessuna di queste intersezioni avviene in modo lineare, ma anzi, è caratterizzata da una natura eventuale e processuale, che contribuisce a descrivere alcuni dei caratteri della sfera pubblica locale.

2. LE REGOLE DELLA FESTA CULTURALE.

Dopo il consolidamento dei regimi democratici e lo sforzo per la scolarizzazione di massa, la riflessione sulle politiche culturali si rinnova a partire dagli anni Settanta, stimolata sia dall'accresciuta disponibilità di tempo libero di una vasta e crescente fetta di popolazione, sia dalle riflessioni nate in seno ai movimenti di contestazione: la critica ad un modo elitario di concepire la cultura si traduce anche nella richiesta da parte dei cittadini di un più ampio accesso ai servizi culturali, sempre più intesi come parte integrante del sistema del welfare urbano, e quindi con un' enfasi che passa dal piano estetico-educativo, a quello sociale o socio-economico.

Dagli anni Ottanta e sempre più marcatamente negli ultimi anni si manifesta l'esplicito orientamento alla crescita/sviluppo: i governi, e in particolare i governi locali, fanno slittare la cultura da servizio pubblico "a perdere" a leva economica, virtualmente disponibile in ogni angolo del mondo (Kulonpalo, 2004). Questo processo è descrivibile come parte di una *commodification* delle politiche pubbliche (Gray, 2007), che può essere letta nel passaggio, da obiettivi educativi a finalità di sviluppo economico, da logiche di conservazione e allargamento dell'accesso a logiche competitive mutate dal mercato nel gestire e sviluppare le risorse culturali.

Oggi, il riconoscimento di città considerate di successo perché hanno saputo basare il loro sviluppo su attività produttive in cui la materia prima fondamentale è la vitalità culturale e intellettuale, ha indotto a indagarne i percorsi, con un atteggiamento che è insieme descrittivo e normativo: si parte, infatti, dalla descrizione di alcune realtà che riescono a competere sulla scena globale, per proporre un insieme di indicazioni che dovrebbero

accompagnare le città nel passaggio ad un'economia post industriale (Gibson, Kong, 2005).

Nel presente capitolo, si presenteranno tre diverse famiglie di approcci che propongono soluzioni sul come costruire e coltivare un contesto urbano che sappia fare delle risorse culturali risorse di sviluppo: il primo, molto diffuso e costruito intorno a testi che hanno conosciuto un successo mediatico eccedente i confini disciplinari, ruota intorno alla competizione tra città, in un'ottica di attrattività; il secondo insiste sull'importanza della produzione e della localizzazione; il terzo, si rifà a strategie che mettono la cultura al centro delle politiche urbane in modo più integrato, cercando più esplicitamente di tenere insieme istanze spesso divergenti.

La distinzione che si propone non è da intendersi in modo rigido, ma come un modo per mettere ordine nella molta bibliografia esistente recentemente prodotta, cercando al contempo di cogliere quale idea della possibile relazione tra città e cultura emerga complessivamente.

La convinzione, che si cercherà di dimostrare nei capitoli seguenti, è che vi sia una tendenza a fornire "ricette", valide per tutte le città: e che questo induca i decisori urbani a fornire risposte "banali", standardizzate, a problemi complessi. Sfuggendo in tal modo l'occasione e la responsabilità di una visione più critica di quale sia la portata, oggi, della "cultura" nelle città.

Come spiega il geografo americano Don Mitchell, che nel 1995 (lo stesso anno in cui viene pubblicato il testo di Sharon Zukin "Cultures of Cities"), pubblica un articolo dal significativo titolo "*There's no such thing as culture*":

“This reconceptualization (dell’idea di “cultura”) begins by asserting that there is not such ontological thing as culture. Rather, there is only a powerful idea of culture”¹

2.1. TRA OMOLOGAZIONE E RESISTENZA: LE RADICI DEL DIBATTITO.

*“Al giorno d'oggi, Mr Bohlen, l'articolo artigianale non ha speranze. Non può assolutamente competere coi prodotti fatti in serie, specie in questo paese... lo sa bene. Tappeti... sedie... scarpe... mattoni... terrecotte... qualunque cosa le venga in mente... ormai è tutto fatto a macchina. Forse la qualità sarà inferiore, ma non importa. Sono i costi di produzione che contano. E in quanto ai racconti... sono un prodotto come tutti gli altri, come tappeti e sedie, e di come vengono realizzati non gliene importa a nessuno, purché si consegna la merce. E noi li venderemo all'ingrosso, Mr Bohlen! Manderemo a gambe all'aria tutti gli scrittori del Paese! Soffocheremo il mercato!”
(Roald Dahl, *Lo scrittore automatico*)*

“Creatività”, “industria culturale”, “consumo culturale”: si tratta di termini che oggi dominano il dibattito intorno a cultura e città, ma la cui diffusione nel dibattito europeo è forte già dal Secondo Dopoguerra.

La costruzione delle democrazie europee e l’affermarsi del processo di industrializzazione e di consumo di massa come modello di sviluppo generalizzato hanno conseguenze sui modi di intendere la cultura e sui temi che vengono ritenuti rilevanti.

I punti intorno a cui si organizza il dibattito toccano principalmente la produzione di massa che tocca anche i beni culturali, le forme organizzate

¹ L’approccio di Mitchell, espresso in questo e in altri saggi, si dentro un paradigma marxista, in cui sono le condizioni storiche e le relazioni di potere di tipo economico che definiscono cosa sia cultura o cosa non lo sia. Nel presente studio non si faranno assunzioni così forti: si vuole evitare, infatti, di dare per scontato che la cultura sia principalmente uno strumento di spiegazione di condizioni materiali disuguali. Ma il contributo di Mitchell rimane interessante perchè, in un momento in cui l’entusiasmo per la “cultura” stava montando e avrebbe poi preso piede come si dimostrerà, pone al centro l’importanza di comprendere i processi, appunto, che costruiscono alcuni elementi come “culturali”.

che assume il tempo libero, il ruolo degli artisti e degli intellettuali nella società, e le innovazioni introdotte dai nuovi media artistici e comunicativi, come il cinema e la fotografia.

La “creatività”, nell’accezione usata da Raymond Williams, si manifesta nel lavoro intellettuale ed artistico, ma anche negli ideali, nei valori, nelle istituzioni e nei comportamenti che, insieme, costituiscono quella l’autore definisce come *structure of feelings* di uno specifico periodo storico. Analogamente, Williams costruisce la sua definizione di cultura in senso ampio, come *way of life*, che è determinata da e al contempo costituisce l’intera gamma delle relazioni sociali. Così, la cultura della “working class” si esprime attraverso le idee e gli ideali condivisi, le istituzioni che si creano per esprimerli (come i sindacati), ma anche attraverso i modi di dire, le abitudini, le intenzioni di un gruppo sociale, che permettono di dare un senso alle esperienze.

La cultura, secondo Williams, è

“a special kind of map by means of which the nature of changes can be explored” (Williams, 1958, p. XVII)

E ancora:

“a mode of interpreting all our common experience, and, in this new interpretation, changing it” (p. XVIII)

La concezione di cultura di Williams è esplicitamente legata ai due grandi fenomeni sociali che interessano l’Europa nel Secondo Dopoguerra: il radicamento della democrazia, e l’industrializzazione. La cultura non è quindi una pratica o un insieme di attività intellettuali, ma un modello di organizzazione della società, che determina le relazioni tra i gruppi (Hall,

1980). Il lavoro di Williams, profondamente influente sul contesto anglosassone, parte quindi da due presupposti: da un lato, si intende ricostituire su nuove basi la lettura marxista delle relazioni sociali; dall'altro, si esprime una chiara intenzione critica nei confronti di una parte del dibattito dell'epoca, quello che fa riferimento a Adorno e Horkheimer e più in generale alla produzione intellettuale della Scuola di Francoforte.

La società non è, secondo Williams, composta da individui impegnati, coinvolti o costretti a costituire la base, e individui che costruiscono la sovrastruttura di cui farebbe parte chi lavora nel campo culturale, ma da un insieme complesso di relazioni sociali, la cui leggibilità e, di conseguenza, la possibilità di cambiamento, dipende appunto da quella che Williams chiama "cultura"².

Questa prospettiva costituisce il punto di partenza per lo sviluppo dei *cultural studies* a partire dagli anni Sessanta, la cui proposta innovativa si diffonde nel mondo anglofono. Alcuni punti fermi sono una profonda critica del senso delle barriere disciplinari; una visione del ruolo dell'accademia strettamente intrecciata con l'impegno e l'azione politica³ che si appoggia alle considerazioni di Gramsci sul ruolo dell'intellettuale nella società (in particolare, all'idea di egemonia e di intellettuale organico), una precoce attenzione alle subculture giovanili, alle pratiche del consumo (ad esempio, Du Gay, Hall, et al., 1997), ai fenomeni di convivenza tra culture differenti.

Un approccio significativamente diverso è quello che si costruisce intorno alle posizioni di Adorno e Horkheimer, che alla fine degli anni Quaranta

² In altre parole: "... he (Marx, n.d.C.) argues that while the man who makes a piano is a productive worker, there is a real question whether the man who distributes the piano is also a productive worker; but he probably is, since he contributes to the realization of surplus value. Yet when it comes to the man who plays the piano, whether to himself or to others, there is no question: he is not a productive worker at all. So piano-maker is base, but pianist superstructure. As a way of considering cultural activity, and incidentally the economics of modern cultural activity, this is very clearly a dead-end." (Williams, 1973, p. 6)

³ Di cui è uno specchio, da oltre quarant'anni, la produzione editoriale della "New Left Review", <http://www.newleftreview.org/>

parlano di “industria culturale”, intendendo il processo attraverso cui la razionalità economica viene trasferita alla produzione di beni/merci culturali. Questa prospettiva si concentra sul potere di manipolazione di questo tipo di produzione, che sostituisce alla “cultura popolare” una “cultura di massa”, in cui gli individui cessano di essere soggetti per diventare gli oggetti di un calcolo economico. La cultura, nell’industria culturale, perde il suo potere di trasformazione delle relazioni sociali, per diventare uno strumento della razionalità produttiva (in Bernstein J.M., 2007 [1947], p.99-100). I fenomeni all’attenzione sono gli stessi: i processi di democratizzazione degli Stati europei, la crescita dei consumi di massa, la diffusione di stili di vita e di comportamento che sembrano tendere verso una progressiva omogeneizzazione. Il tempo libero, il tempo del piacere, è da un lato separato dal tempo produttivo; ma al contempo, secondo Lefebvre (1991 [1947]), ne diventa parte integrante, rispondendo ad un bisogno sociale di rottura con il quotidiano: una *distrazione*, che riflette la separazione tra tempo di vita e di lavoro, e tra lavoro e piacere (diversamente dalle feste del mondo rurale, che erano una sorta di celebrazione del quotidiano, secondo l’autore francese). E, come bisogno sociale e come compensazione del ritmo lavorativo, il tempo libero diventa oggetto di una ulteriore “tecnocrazia dello svago”, con il conseguente sviluppo di tecniche, macchine, prodotti e attività differenziate a seconda dell’età, del sesso, del gruppo di appartenenza.

Se la scuola britannica si consolida quindi sull’impossibilità di separare la concezione di “cultura” dalle forme della produzione e dalle relazioni sociali e sulla sua capacità relazionale e trasformante, la lettura continentale dell’epoca tende a denunciare lo smarrimento della cultura popolare, il potere di controllo esercitato dall’industria culturale, e il rischio di imbarbarimento dell’opera d’arte, inquinata appunto dalla razionalità economica. Ad essere messa in discussione è quella che i rappresentanti della Scuola di Francoforte definiscono come fondamentale autonomia

dell'opera d'arte, che rischia di svuotarsi di parametri propri, sostanzialmente estetici, per essere giudicata da criteri considerati esterni, sociali o economici. A diffondersi è uno sguardo sulla produzione culturale che deve inevitabilmente tenere conto dei grandi cambiamenti ormai compiuti, o in via di consolidamento, nelle società europee, ma anche nei nuovi mezzi attraverso cui l'arte si esprime. Il saggio di Benjamin (1935) *"The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"* considera le nuove forme d'arte che si affermano tra le due grandi guerre - il cinema e la fotografia - come capaci di mettere in discussione una delle caratteristiche più consolidate della tradizionale visione dell'arte, cioè la sua autenticità. Secondo Benjamin, la produzione culturale moderna è invece caratterizzata da riproducibilità e transitorietà: l'oggetto artistico può essere ri-attivato in differenti momenti e luoghi, in differenti situazioni. Secondo Benjamin, influenzato dagli usi dell'arte dei regimi che si stavano affermando in quegli anni, è attraverso questo passaggio che l'arte cessa di essere una pratica rituale, per divenire una pratica politica.

Il pensiero di Gramsci si manifesta in questa fase per la lucidità con cui legge la cultura come espressione di una classe politica

La riflessione sul ruolo della cultura nelle società contemporanee si rinnova a partire dagli anni Settanta, stimolata sia dall'accresciuta disponibilità di tempo libero di una vasta e crescente fetta di popolazione, sia dalle riflessioni nate in seno ai movimenti di contestazione: la critica ad un modo elitario di concepire la cultura si traduce anche nella richiesta da parte dei cittadini di un più ampio accesso ai servizi culturali, sempre più intesi come parte integrante del sistema del welfare urbano, e quindi con un'enfasi che passa dal piano estetico-educativo, a quello sociale o socio-economico.

E se nei Paesi anglosassoni si assiste alla migliore stagione dei cultural studies, brevemente tracciata, nell'Europa continentale la riflessione su produzione consumo culturale si radicalizza: Debord (2008 [1973]) definisce lo spettacolo come una spiegazione totale, e come la principale

fonte della realtà contemporanea; Baudrillard descrive un mondo in cui l'ecologia umana si costruisce intorno ai beni di consumo, e si alimenta della produzione di massa della *differenza*, che passa soprattutto attraverso simbolizzazioni culturali; Bourdieu (2008 [1979]) esamina nel dettaglio la costruzione sociale del gusto, introducendo l'idea di *capitale culturale*, inteso come una fondamentale dotazione che determina le scelte individuali. Ad accomunare queste prospettive molto diverse tra loro è l'idea che la produzione culturale - sia essa protesa verso l'omogenizzazione o verso processi di conflitto, resistenza e di radicamento sociale - e il consumo culturale - influenzato dalle forze del mercato che ne orientano stili e modalità - siano oggetto delle forze capitaliste, rispetto alle quali possono opporre resistenza, o assoggettarvisi.

2.2. LA STRUMENTALITA' DELLA CULTURA NELL'AZIONE PUBBLICA

Vista dalla prospettiva delle politiche, la cultura è sempre stata intesa in senso strumentale: non quindi soltanto portatrice di valore in sé, ma parte di un progetto politico più ampio, che nell'Europa del secondo dopoguerra era soprattutto quello di costruzione e consolidamento delle democrazie degli Stati nazionali. Gli investimenti pubblici nel campo culturale di cui si occupano inizialmente in Europa soprattutto gli Stati nazionali, si giustificano rispondendo ad alcuni obiettivi che vengono ritenuti di interesse collettivo: non è scontato, infatti che attività altamente elitarie, come il teatro d'opera, possano essere supportate con i soldi di tutti i cittadini : si investe, quindi, sull'accesso al consumo culturale, come fattore chiave che giustifica il finanziamento (Matarasso, 2004).

Le linee attorno alle quali si costruiscono le prime politiche pubbliche democratiche che interessano la cultura esplicitano quindi la necessità di allargare l'accessibilità alla cultura "alta": come nota Bennett (1992),

l'enfasi sul gradiente tra cultura "alta e cultura "bassa", più che rinforzare l'autonomia della produzione artistica, ha contribuito dunque a creare le condizioni per vedere nella cultura una sorta di ascensore sociale. L'allargamento nell'accesso al consumo culturale diventa quindi un fattore chiave nel finanziamento pubblico alle attività culturali (Matarasso, op.cit.). Vestheim (2007) riassume tre differenti approcci strumentali che, sebbene si diano ovviamente in modo misto, possono aiutare per configurare il campo entro cui si muovono le argomentazioni attraverso le quali la cultura viene pubblicamente finanziata, almeno nel contesto europeo. Si possono individuare dunque argomentazioni di tipo:

- estetico - educativo: il settore pubblico deve supportare l'arte "migliore", che eleva l'intera società;
- economico-sociale: il riferimento alle risorse investite nella scuola pubblica, e nell'istruzione tecnica;
- politico, per promuovere coscienza sociale, libera espressione dei diversi gruppi, partecipazione.

In Italia, la questione culturale si modella inizialmente sulla necessità di proteggere un patrimonio storico e artistico particolarmente rilevante, e si manifesta con una legislazione specifica che, a partire dal 1939, classifica i beni soggetti a tutela (legge Bottai, 1089/39), fondata sul riconoscimento di pregi estetici, artistici e storici, e in cui gioca un ruolo fondamentale l'età, non inferiore ai cinquant'anni. Si tratta, ancora oggi, di uno dei passaggi legislativi più densi di conseguenze, sia dal punto di vista burocratico (avendo definito gli oggetti di tutela, e i mandati dei diversi livelli di governo), sia rispetto al modo di intendere la "cultura" come un "bellissimo vecchio" (Cicerchia, 2002) da conoscere, tutelare, proteggere.

A partire dalla fine degli anni Ottanta, si registra quello che Ribera-Fumaz (2009), rifacendosi ad un concetto di David Harvey, chiama *culturalization of*

entrepreneurialism: lo sviluppo urbano viene associato alla promozione di partnership tra attore pubblico e privato che scelgono di investire con più energia sulla *speculative construction of place* che sul miglioramento delle condizioni generali di uno specifico territorio. E questo si traduce in uno sforzo di attrazione di investimenti e flussi, che si appoggiano, appunto, sulla capacità di costruzione di immagini vincenti nella competizione globale. D'altro canto, la città viene anche riconosciuta come il principale luogo di produzione, in cui contesti innovativi e industrie culturali si alimentano vicendevolmente.

... Si diffonde, dunque, e trova declinazioni molto diverse, l'idea che la cultura sia uno strumento, talvolta *lo* strumento, per lo sviluppo urbano e per la "rigenerazione".

Nei prossimi paragrafi verranno presentati con maggiore dettaglio i principali orientamenti che guidano il riposizionamento della cultura al centro delle strategie urbane, o nei termini di Ribera-Fumaz, nella urban political economy delle città europee.

CHE COS'E' L'AZIONE PUBBLICA

Con azione pubblica si intende non soltanto, o non necessariamente l'azione di un attore pubblico: quanto un'azione orientata da quattro "tensori": la visibilità; la validità universalistica; l'orientamento ai "beni comuni"; la capacità di costruire o rafforzare le "istituzioni" (Bifulco, De Leonardis, 2005). L'azione pubblica ha dunque a che fare con le caratteristiche dei processi, più che con la natura di chi li agisce.

2.3. "TO BE ON THE MAP".

Gli ultimi venticinque anni hanno visto il progressivo dispiegarsi del fenomeno, in cui il "luogo" è introdotto energicamente in una logica

competitiva: e questo si traduce in uno sforzo di attrazione di investimenti e flussi, che si appoggiano, appunto, sulla capacità di costruzione di immagini vincenti nella competizione globale. Si tratta di un vero e proprio ethos urbano, che produce brands, slogan, pubblicità, investimenti sulle “public relations”, progetti urbani definiti come “flagships”, eventi (Ward, 1998), moltiplica le classifiche di città (quale città è la più vivibile, quale la più creativa, quale quella in cui si produce di più...), e si orienta con forza verso gli “utenti”, intesi come come visitatori, possibili investitori e come forza-lavoro altamente qualificata.

Un segno della pervasività della logica competitiva è rappresentato dal successo internazionale avuto dal testo dell'economista americano Richard Florida, tradotto ben presto anche in Italia con il titolo “L'ascesa della classe creativa. Stile di vita, valori, professioni” (2003): uno degli elementi che ha contribuito a questa diffusione è dovuto in parte allo stile del testo, molto lontano dalle pesantezze accademiche, pratico, amichevole, diretto. Si insiste, ad esempio, sulla necessità per le città di sviluppare le tre T: Tolleranza, Talento e Tecnologia, misurate attraverso indicatori che costruiscono indici di creatività. In particolare, come richiamato nel titolo, ci si basa sull'emergenza di una nuova classe sociale, quella “creativa”, alla quale si attribuisce un ruolo-chiave nelle dinamiche di sviluppo post-industriali. Tale classe è caratterizzata non solo da alta qualificazione e mobilità, ma soprattutto, dalla volontà/possibilità di scelta del luogo in cui lavorare, che sarebbe appunto influenzata dai parametri riassunti nelle tre T. Occorrerebbe dunque lavorare sulla capacità di creare un “ecosistema aperto”, in cui la presenza di comunità gay o di immigrati in possesso di alti titoli di studio rappresenterebbero al contempo effetto e segnale (i “canarini”) della maturazione di vantaggi competitivi; sulla disponibilità di infrastrutture tecnologiche come la banda larga per le connessioni internet; sul supporto di un più generale “habitat creativo”, fatto di locali, festival, eventi, quartieri del “divertimento”.

E' importante notare una certa ciclicità dell'argomentazione di Florida: la presenza di buone performances nei tre settori sarebbe al contempo un segnale e una causa di sviluppo, sempre visto in termini di vantaggio competitivo; così come la presenza della "classe creativa" indica e produce la possibilità di un nuovo sviluppo urbano. In altri termini, provenienti dalla geografia economica e dagli studi sulle relazioni tra localizzazioni e produzione: sono le persone che seguono il lavoro, o il lavoro che segue le persone (Storper, Scott, 2009)?

Ad essere mutuato è un modello che si fa strada negli anni Novanta nelle grandi aziende, che operano attivamente per "creare" una classe dirigente iper-flessibile. La forma del manuale di Florida riprende questi canoni, e costruisce e "arruola" il suo stesso pubblico di decisori urbani, prima attraverso la diffusione delle linee-guida principali, che rassicurano pressochè ogni città della possibilità di "attirare la classe creativa", poi fornendo servizi di consulenza specifici (Peck, 2005).

Come Florida, anche il sociologo Richard Sennett (2008), nel tentativo di far luce su alcuni meccanismi dell'economia post-industriale o "nuovo capitalismo", si interessa di un segmento molto piccolo di popolazione, quello degli operatori finanziari di alto livello, o occupati in imprese che producono alta tecnologia e le nuove imprese di servizi con oltre tremila dipendenti. In comune vi è l'idea che tali settori, e chi vi è impiegato ad alto livello, abbia una influenza culturale molto forte, che modella il consumo, e influenza la politica. I risultati della ricerca di stampo etnografico di Sennett si situano intorno ai cambiamenti occorsi su tre assi di analisi: il cambiamento delle istituzioni (dove con "istituzioni" si intendono sia i sistemi burocratici, sia le grandi imprese che dettano le leggi dei nuovi modelli del lavoro); il rapporto tra qualifica, talento e vita personale; la relazione tra consumo e politica. Ad emergere è un quadro in cui i cambiamenti delle forme del lavoro impongono orizzonti temporali molto brevi alle carriere e ai processi di costruzione identitaria delle persone, così

come alla natura delle relazioni interpersonali; in cui la possibilità di influire sul contesto in cui si opera sono ridotte, perchè legate ad appartenenze troppo deboli; in cui il senso di “inutilità” personale cresce, di pari passo con l’età e con lo spostamento delle imprese alla ricerca di manodopera a basso costo, ma anche altamente qualificata; in cui il desiderio di “fare bene una cosa per se stessa” è spesso frustrata, quasi controproducente. Un sistema in cui, in altre parole, la mobilità non comporta nè maggiori soddisfazioni nel medio-lungo periodo, nè maggiore spazio di auto-determinazione.

La “classe creativa” è dunque un oggetto di studio difficile da maneggiare, estremamente ambiguo; e in cui anche la relazione con la città contemporanea richiederebbe, ad esempio, una accurata verifica di quali fattori si siano rivelati davvero “attraattivi”. Da questo punto di vista, studi come quello condotto su Dublino, appaiono particolarmente utili (Boyle, 2006). La città presenta infatti alcune macro-caratteristiche che sembrerebbero fornire una chiara conferma della connessione circolare tra sviluppo di una città che offre divertimenti e occasioni alla giovane classe in ascesa (che si addensano nella riqualificazione della zona di Temple Bar), e lo sviluppo di imprese nei campi più innovativi, che hanno contribuito a rilanciare fortemente l’economia irlandese. Indagando le motivazioni di alcuni lavoratori scozzesi trasferitisi nella capitale irlandese e considerabili come appartenenti alla “classe creativa” per titolo di studio, età e mansioni svolte, emergono però una pluralità di ragioni e prospettive per lo spostamento che sono attribuite molto più ad una attiva politica di attrazione da parte delle imprese irlandesi, che alle caratteristiche di “habitat creativo” messe in campo da Florida. Inoltre, l’Irlanda presenta indici di “tolleranza” e “talento” significativamente inferiori alla media europea. Analogamente, l’alta percentuale di “classe creativa” presente nelle città del sud Italia, ma che per la maggior parte è formata da professionisti come notai, commercialisti e avvocati, non sembra in alcun modo ancorarsi alla capacità

di essere “innovativi” dei territori (Tinagli, Florida, 2004). Le condizioni di contesto, come ammette lo studio della Tinagli e dello stesso Florida nello studio del caso italiano, non sono indifferenti. Rimane però interessante il “fenomeno Florida”: cioè la capacità di un modello basato principalmente sulla capacità attrattiva delle città rispetto a risorse individuali esogene di suscitare entusiasmi, fiducia, e azioni a livello dei decisori locali.

La connessione tra strategie di marketing e luoghi, che certamente ha conosciuto particolare forza e visibilità a partire dagli anni Novanta, non è, prevedibilmente, un fenomeno del tutto nuovo. Le città di frontiera, quelle sviluppatesi intorno alle prime forme di turismo già nel XIX secolo, le città industriali che dovevano attirare manodopera e investitori: è in queste città, negli Stati Uniti e nell’Europa continentale e britannica, in cui sono stati messe in campo strategie per “essere sulla mappa” di innovatori, turisti, lavoratori, e flussi di denaro, paragonabili a quelle a che investono oggi le città (Ward, op.cit.).

Nelle città contemporanee, queste si è tradotto ad esempio nella costruzione di opere architettoniche ...

“Selling the city” (come titola il testo di Ward) e “putting the city on the map” sono anche le due motivazioni più ricorrenti tra le città che sono state selezionate come Capitali di Cultura d’Europa, come spiega lo studio commissionato nel 2004 dalla Comunità Europea (RAE/Palmer, 2004). L’iniziativa, divenuta poi ufficialmente una azione comunitaria a partire dal 1999, nasce alla metà degli anni Ottanta, per diffondere la reciproca conoscenza tra i cittadini europei, attraverso l’arte e la cultura: l’idea alla base era quella di contribuire affinché i cittadini europei si riconoscessero come facenti parte di una “comunità”, quella europea, pur potendo apprezzarne la varietà espressiva e culturale di cui le città sono state interpretate come i migliori veicoli. E se nei primi anni l’iniziativa ha dato spazio a città storicamente “culturali” come Atene, Firenze o Parigi, a partire dal 1990, con la nomina della città scozzese di Glasgow, l’iniziativa

sembra cambiare passo, e appoggiarsi su programmi che includono una vera e propria scommessa di cambiamento per le città interessate (Garcia, 2004). La Glasgow industriale e in declino viene attivamente sostituita dalle immagini di “fashionable”, post-industrial” e “vibrant city”, ed è in tal senso che sono orientati gli investimenti nella riqualificazione fisica della città.

“Mysteriously but dramatically, Glasgow has become the kind of place that people now want to visit, to see and be seen in.” (Urry, 2002, p. 108)

Tale cambiamento passa dunque fortemente attraverso la costruzione e la diffusione di una immagine unitaria, efficace, che tramuta un luogo in una “meta” interessante sulla “mappa”. In questa prospettiva il passato industriale può essere visto come un’istanza meramente sociale, e come un fardello che occorre superare (Mooney, 2004; Byrne, 2002); oppure come un elemento distintivo, che costruisce una città “con una forte personalità”, come nel caso della candidatura di Liverpool per il 2008 (Griffiths, 2006).

Non si intende in questa sede valutare diffusamente gli effetti dell’azione comunitaria sulle Capitali di Cultura (per una analisi ad ampio raggio si rimanda allo studio RAE/Palmer del 2004): quanto di evidenziare come il programma europeo, pur contenendo una vasta gamma di obiettivi che includono il coinvolgimento delle popolazioni locali e la promozione di uno sviluppo duraturo nel tempo, si costruisca e diffonda in larga misura un approccio che punta principalmente all’attrattività e competizione.

Si potrebbero portare ulteriori esempi: ma quanto preme mettere in evidenza è che in questa cornice la città è vista come un substrato malleabile, il cui successo si misura sulle sue capacità di ottenere riconoscimenti esterni e, di conseguenza, di attirare flussi di turisti, di forza-lavoro altamente qualificate (e quindi, di “idee”), di investimenti.

La fiducia è che questo cambiamento di posizionamento nel panorama globale possa generare effetti a cascata positivi sul livello locale. La

“cultura” è quindi uno degli strumenti, anzi, la risorsa per eccellenza, di questa capacità magnetica.

Come sintetizza Landry (2000, p.7), un altro dei guru dello sviluppo urbano fondato sulla creatività:

“Cultural resources are the raw materials of the city, and its value base; its assets replacing steel, or gold”

La cultura è dunque una materia prima, una risorsa ancora allo stato grezzo, che deve essere plasmata, attraverso la “creatività”: una risorsa che ne sostituisce altre, un prodotto che contribuisce a crearne ed attrarne altri.

2.4. PRODUZIONE E ISTITUZIONI.

Un secondo approccio sottolinea invece l'importanza della produzione e il ruolo delle istituzioni nel favorirla. Si riprende il filo del discorso che aveva guidato l'analisi del fenomeno dei distretti industriali, soprattutto rispetto all'importanza della localizzazione; ma al contempo, ci si confronta con un modello economico, quello post-industriale, profondamente mutato, che genera cambiamenti nei contesti urbani.

A mutare sono innanzitutto lavoro e produzione, che come in Sennett e Florida, riguardano alcuni campi specifici considerati trainanti; la crescente immaterialità nella produzione di valore; il ruolo assunto da istituzioni come università e centri di ricerca; e le forme visibili che si concretizzano nella città (Scott, 2006a; 2006b).

Rispetto alla produzione e al lavoro, Scott evidenzia l'importanza crescente di settori come l'high-tech, i servizi finanziari e alle imprese, la produzione neo-artigianale (in cui la progettazione e il valore immateriale assumono un peso molto più significativo rispetto alla tradizionale produzione industriale), l'industria culturale e dei media. Tali settori si organizzano in forme che legano le grandi corporations nazionali e internazionali a un

grande numero di piccole imprese, organizzate in reti in cui prevalgono, secondo Scott (2006a), la complementarità, e la capacità di adattare rapidamente il prodotto ai cambiamenti indotti dalla domanda. Questi processi sembrano favorire le aree metropolitane, in cui i fenomeni di agglomerazione orizzontale sono favoriti, anche se questo produce effetti diversi su lavoratori e imprese (Callois, 2007; Scott, 2000).

Le forme di lavoro associate a questi settori produttivi sono estremamente flessibili, mobili, competitivi: e si traducono in una grande varietà di forme contrattuali, di impieghi free-lance, di micro-organizzazioni temporanee orientate più al progetto che alla carriera.

Il valore del prodotto finale è sempre meno legato ai costi della produzione, e sempre più ai contenuti simbolici, sulla cui produzione e ri-produzione si concentrerebbe appunto il lavoro qualificato. Il prodotto è inoltre sottoposto a regole che in parte sono diverse da quelle dei sistemi economici basati sulla produzione industriale di massa: proprio per l'importanza che assumono i contenuti immateriali, e per la loro specificità, la produzione deve da un lato rincorrere una continua innovazione; dall'altro, confrontarsi con un bene che, diversamente dalla maggior parte dei beni economici, è solo parzialmente escludibile, come la conoscenza (Rullani, 2004).

Rispetto agli effetti sulla città, si moltiplicano gli spazi dedicati al tempo libero, inteso soprattutto come tempo del consumo culturale, e in cui si esprime e si concretizza l'economia simbolica della città (Zukin, 1995). Ma si aggravano anche nuove forme di disparità sociale: soprattutto nelle città che sono anche importanti centri di produzione, si rileva come la capacità attrattiva di forza-lavoro si polarizza tra lavoratori altamente qualificati e lavoratori a bassa qualifica (o le cui qualifiche non vengono riconosciute), con differenza salariali e di riconoscimento imponenti (Scott, 2000; Sassen). Rispetto all'approccio basato sull'attrattività, questa seconda prospettiva si caratterizza per l'intenzione di fare coincidere la dimensione spaziale con quella produttiva, con una lettura tipica della geografia economica: si parla a

tal proposito di “creative clusters”, o di “creative field” (Scott, 2006b), come di contesti favorevoli all’inventiva umana, che diventano la sede di “innovazioni concomitanti”, e che non sono “congelati nel tempo e nello spazio”, ma che anzi sono mutualmente influenzati dalle innovazioni che coadiuvano. Tale campo creativo è principalmente prodotto dalle forme produttive proprie della “new economy”; ma è anche influenzato dalla presenza di scuole, università, centri di ricerca, che ne alimentano e completano le capacità innovative; e, infine, è espressione delle culture locali e delle istituzioni che “come into existence in any agglomerated structure of production and work” (2006, p. 8).

Per avvicinarci al contesto italiano, ad insistere sull’importanza della produzione è tra gli altri l’economista Santagata (2007), che intende questa prospettiva come un modo per contrastare un clinamen che ha visto nel nostro Paese la prevalenza di un modello di conservazione del patrimonio già esistente: e che, nel lungo periodo, esaurisce o indebolisce il patrimonio di un Paese o di una città, inibendo il rinnovamento dello stock disponibile. La cultura è dunque analizzata nel suo essere una filiera produttiva specifica, fatta di una selezione dei produttori, di creazione, di distribuzione e consumo. E dotata di un legame speciale col luogo:

“La produzione culturale è fondamentalmente legata a un luogo, o, in senso sociale, a una comunità e alla sua storia. Questo tratto idiosincratico rende la cultura un bene atipico per l’economia di mercato, che è sostanzialmente relativa a beni generici, senza tempo e senza dimensione spaziale” (Santagata, op.cit., p.60).

Un esempio ne è la ricerca sui (o dei) distretti creativi dell’Emilia-Romagna (A.A.STER, 2005), che parte proprio dalla considerazione che esiste una relazione tra i mutamenti negli assetti territoriali e i processi produttivi: per cui il declino industriale si sarebbe tradotto anche in una dispersione fisica,

e nella costruzione di un rapporto più complesso tra città e territorio; e che è in questa forma diversa (per molti versi vituperata) che invece andrebbe cercato il legame con i nuovi modi della produzione, quelli legati alla cosiddetta economia della conoscenza. La “creatività” è dunque “sistemica” in quanto “codificata, trasversale ai settori, non legata solo ad episodi di rottura con la cultura e il sistema sociale dominante, come accadde per le esperienze extra-sistemiche degli anni Settanta” (A.ASTER, op.cit. p.12), e come frutto delle capacità “degli operatori economici e degli intermediari culturali”, nonché come conversione del patrimonio di conoscenza implicita prodotto dall’esperienza dei distretti industriali.

La città (o il territorio), in questo approccio, nasce dunque come centro di produzione e di lavoro, intorno a cui i fenomeni politici, istituzionali e culturali si agganciano, arricchendosi mutualmente. Si costruisce inoltre intorno a un’idea di stretta connessione tra produzione basata su cultura o conoscenza e fenomeni che hanno a che fare con dimensioni spaziali quali la prossimità, la possibilità di condividere conoscenze implicite, l’appeal generato da una specifica provenienza, la possibilità, per le città in particolare, di una vicinanza tra produttori e consumatori del bene culturale (Crane, 1993).

2.5. APPROCCI INTEGRATI.

Un terzo approccio è invece quello che possiamo chiamare integrato: una prima formulazione si riscontra di nuovo nel mondo anglosassone, sotto il nome di *cultural planning*; mentre in Italia, possiamo trovare più recenti teorizzazioni intorno al “distretto culturale” o “distretto culturale evoluto” (Sacco, Ferilli, 2007). Pur nelle differenze, tali approcci insistono sull’integrazione della cultura ad ogni livello, sul suo potenziale non solo economico, ma anche ambientale e sociale, sulla necessità di mettere la

“strategia culturale” al centro delle politiche pubbliche, e in particolare delle politiche urbane.

Il *cultural planning* britannico nasce all’intersezione di tre macro-fenomeni: la forte e precoce crisi delle città industriali, e la conflittualità tra il governo centrale conservatore degli anni Ottanta, e alcuni governi locali di orientamento laburista (Bianchini, 1999); l’eredità dei cultural studies, e il progressivo affermarsi nella prospettiva accademica del “cultural turn” (Bennett, 2007); infine, il progressivo costituirsi di una forza politica laburista post Thatcher, conosciuta come New Labour, che costruisce un modello politico basato sulla retorica della “comunità” e sulla capacità delle “creative industries” di trascinare lo sviluppo delle città britanniche (Stevenson, 2004; Imrie, Raco, 2003; Galloway, Dunlop, 2007).

Il cultural planning nasce anche come risposta alle criticità che il modello della “culture-led regeneration” sembrava aver generato, o per nulla contribuito a migliorare, sul fronte della disuguaglianza sociale. O, per usare la terminologia di Bianchini (1999, op.cit.) che ne è uno dei principali portavoce, per risolvere alcuni “dilemmi” (di natura spaziale o legati alle possibilità di manovra delle politiche urbane) che un’enfasi esasperata sulla competizione e la crescita economica sembrava, già negli anni Novanta nei Paesi Anglosassoni, portare con sé.

Il primo dilemma è dovuto all’aumento della distanza in termini di accessibilità tra i centri rigenerati e le periferie; il secondo riguarda i processi di “gentrification” che i quartieri “creativi” avevano prodotto, allontanando gli abitanti meno abbienti e generando un corto-circuito tra il desiderio di “autenticità” e l’arrivo di nuovi abitanti come artisti o studenti; infine, il terzo dilemma sta nelle contraddizioni tra politiche urbane orientate al consumo di beni culturali e in cui, come nei processi di rigenerazione basati sui “flagship projects” sono necessari grandi investimenti economici, e la difficoltà di confrontarsi con fenomeni a scala

globale, orientati da dinamiche che la scala urbana può influenzare solo in rarissimi casi.

A partire da queste considerazioni, il cultural planning si propone come un modo di intendere le politiche culturali in ambito urbano basato su una definizione delle risorse culturali incredibilmente ampia, e include, ad esempio: beni artistici, media e istituzioni che se ne occupano; le culture giovanili, delle minoranze etniche e di altre “comunità di interessi”; i beni del patrimonio storico e della memoria, sia materiali che immateriali, dai monumenti ai dialetti, alla gastronomia; le forme attraverso cui i luoghi vengono raccontati, attraverso detti, motti di spirito, miti; l’ambiente naturale e costruito; la varietà e la qualità delle infrastrutture per il divertimento e il tempo libero; il repertorio di prodotti locali (Bianchini, op. cit., p.41). Il riferimento è ad una idea di cultura, proveniente da Williams, che include, insieme all’arte e alla “tensione civilizzatrice”, protesa al miglioramento, anche le pratiche della vita quotidiana.

Questo ampissimo set di risorse dovrebbe essere utilizzato strategicamente, per sostenere forme di sviluppo capaci di includere sia la crescita economica, sia l’inclusione delle comunità locali; l’idea è quella di collegare strettamente la pianificazione (intesa in senso ampio, come “fondamento organizzativo delle politiche pubbliche”), le politiche economiche e quelle sociali alle politiche culturali. Ad esempio, una campagna contro il crimine nelle strade sarà molto più efficace se si lavora sul senso di appartenenza della comunità, e lo stesso vale per la diffusione di comportamenti più virtuosi dal punto di vista ecologico; uno spazio pubblico può, attraverso l’attivazione di specifiche attività culturali, diventare un luogo di incontro tra le diverse comunità; e gli stessi decisori dovrebbero, nell’approccio del cultural planning, lavorare in un’ottica di massima collaborazione e integrazione tra settori diversi.

Stevenson (2004, op.cit.) in un’ampia disamina critica della nascita e dello sviluppo del cultural planning, fa notare come l’intento sia quello di

conciliare due poli delle politiche urbane, quello sociale rivolto alle comunità marginalizzate, e quello economico sempre più orientato a supportare le “cultural industries”, coerentemente con le politiche neolaburiste, che intendono l’inclusione come la possibilità, per gli individui, di adeguarsi positivamente ai cambiamenti socio-economici:

“Cultural planning advocates moving away from a welfare approach to the arts to seek to nurture creativity and develop local cultural infrastructure as a strategy for dealing with social exclusion. Culture here is being understood as part of a civilising and economic accumulation process. These discursive relationships are problematic because social inclusion/exclusion is defined in relation to the marketplace with participation in the economy being a key determinant. Also problematic is the role being played by cultural planners and (increasingly) “place managers” in fostering and policing these processes and their parameters. However, as yet there is no discursive space available to interrogate either these roles and responsibilities or the political and cultural assumptions that underpin them.” (p.127)

Le applicazioni del cultural planning si intrecciano dunque con uno specifico modo di intendere lo sviluppo urbano, e con l’elaborazione del riformismo neolaburista dei concetti di inclusione sociale e di cultura; ma sono interessanti per la tensione che esprimono, entro una cornice programmatica definita, di conciliare elementi molto diversi tra loro attraverso, appunto il ricorso ad un concetto estremamente inclusivo di cultura.

In Italia, si rintracciano propositi analoghi, come si è detto, nella proposta del “distretto culturale” o “distretto culturale evoluto” (Sacco, Ferilli, 2006). Il nome rimanda esplicitamente ad un modello di sviluppo tipico del contesto italiano, quello dei distretti industriali e dello sviluppo locale. In

comune vi è, come nel secondo approccio, l'importanza attribuita alla localizzazione: si insiste sulla creazione e la circolazione della conoscenza, e sulla mutua fertilizzazione tra conoscenze implicite e conoscenze codificate. Alla base, vi è l'idea, mutuata dalle teorizzazioni dello sviluppo locale, che lo sviluppo non sia soltanto localizzato, cioè legato a un certo tempo e a un certo spazio come "sede di innovazioni concomitanti" ma specifico, ancorato a un certo luogo (Governa, 2007).

Cambia però, rispetto al concetto di distretto più classico, la dimensione spaziale di riferimento: dal "territorio", variamente definito, dei distretti industriali, alla città, come fulcro di attenzione per i distretti culturali. E cambiano le condizioni di contesto, ossia ciò che viene considerato come una leva per lo sviluppo economico post-industriale.

Se un "distretto culturale" è stato descritto come una filiera produttiva basata su beni culturali (Lazzaretti, 2001), o legati alla "produzione di beni idiosincratici basati sulla creatività e sulla proprietà intellettuale" (Santagata, op.cit., p.61), il distretto culturale "evoluto" si costruisce in modo più articolato, intorno a tre dimensioni che ripercorrono almeno in parte anche la suddivisione che è stata fin qui proposta. Ci si riferisce infatti alla capacità attrattiva, in particolare rispetto al "talento creativo" (con riferimento a Florida), alla riconversione competitiva dei cluster porteriani del sistema produttivo, e alla capacitazione sistematica delle comunità locali, con un riferimento all'economista Amartya Sen. Lo sviluppo è dunque inteso come un mix, che si manifesta in proporzioni variabili, tra queste tre dimensioni, sulla base delle quali Sacco e Ferilli propongono un set di azioni di policy (suddivise in quattro sottoinsiemi specifici: qualità, sviluppo, networking, attrazione, e socialità), che si fondano su capitali territoriali (si veda Sacco, Ferilli, 2007).

La cultura viene ad essere ascritta a quell'insieme di risorse immateriali su cui si fondano anche le teorie sullo sviluppo locale: come una "infrastruttura cognitiva" (Sacco, 2007), o come un "bene relazionale", che contribuisce a

costruire sintassi comuni funzionali allo sviluppo (Dematteis, Governa, 2005).

2.6. CULTURA E CITTA' DENTRO LE REGOLE.

Schematicamente, le posizioni presentate riflettono modi specifici di intendere la cultura e la città: si basano cioè su premesse, non sempre dichiarate ma abbastanza evidenti, in cui la città va dall'essere intesa come un substrato quasi neutro, da mettere in gioco per stimolare la capacità attrattiva, fino ad essere intesa in modo più ricco, come intreccio di saperi locali che si confrontano con una competizione sempre più internazionale. Analoghe premesse si rintracciano nel modo di intendere la cultura, in connessione alle possibilità che riveste per le promesse di sviluppo urbano: da risorsa magnetica e prodotto, a infrastruttura cognitiva, fatta di beni materiali e immateriali intorno a cui si costruisce il "territorio" come localizzazione riconoscibile e che si auto-riconosce. Una "armatura culturale" che informa di sé lo spazio, e costituisce la base dello sviluppo (Carta, 1999).

In sintesi:

	COMPETIZIONE	PRODUZIONE	INTEGRAZIONE
Città come...	substrato, scenografia, fino a milieu	rete di istituzioni, cluster di produzione	luogo di intersezione tra saperi locali e competizione internazionale
Cultura come...	attrattore e prodotto	risorsa, capitale cognitivo	infrastruttura cognitiva collettiva; strumento di capacitazione
Parole d'ordine	classe/città creativa	economia della conoscenza	distretto culturale - cultural planning

Il principale limite rispetto agli scopi della presente ricerca degli approcci presentati riguarda il carattere normativo che essi presentano: si situano infatti, pur con modalità e livelli di approfondimento, entro quello che Evans (2009) definisce come un “movimento”, in cui politiche e pratiche sono promosse su scala internazionale attraverso reti di professionisti specializzati, centri di ricerca pubblici o privati, iniziative statali ed europee. E in cui si registra una convergenza che appare “inevitabile” tra le razionalità e i modi in cui le città cercano di affermarsi entro un contesto economico post-fordista. Il rischio è quello di aggirare la questione che è invece al centro del presente lavoro: come viene ri-significata la cultura nei contesti urbani? Come si relaziona un fenomeno così difficilmente afferrabile con un territorio specifico?

In particolare, occorre verificare la relazione spesso poco problematizzata tra produzione culturale e territorio o città: nell’intento di dare risposte ai decisori locali, e partendo dall’assunto che la città è riconosciuta come il luogo della produzione e della fruizione culturale per eccellenza, si tende a dare per scontato, che la produzione culturale sia legata a una specifica dimensione territoriale, la nutra e se ne nutra. Questo non è necessariamente falso, ovviamente: ma nemmeno è così linearmente evidente.

Inoltre, la coincidenza tra produzione culturale e produzione di valore economico mette in secondo piano altre dimensioni, quelle che non si esauriscono in un processo di valorizzazione. Si tende dunque a non considerare l’importanza delle modalità con cui l’azione, l’istituzione, l’evento, la politica culturale si relaziona con la città. Un festival, ad esempio, può avere una grande risonanza extra-locale, ma essere poco conosciuto, vissuto, e collegato con la vita della città in cui si celebra.

In un articolo pubblicato per il progetto modenese “Le città sostenibili”⁴, De Pieri (2003) ricostruisce il percorso decisionale e le relazioni tra la Fiat e la

⁴ Il progetto, realizzato dall’Ufficio di Documentazione e Storia Urbana, è visionabile su: www.cittasostenibile.it

città, evidenziando il manifestarsi di un'egemonia di stampo diverso da quella tradizionale, edilizio-speculativa: la Fiat infatti si propone mediaticamente alla città e sulla scena internazionale⁵ come un attore alternativo a quello pubblico, capace di orientare lo sviluppo urbano della città negli anni Ottanta, salvo poi diluire (ma non diminuire) la sua influenza, e di conseguenza spostare l'attenzione verso altri fronti dello sviluppo urbano torinese, negli anni Novanta. Come osserva De Pieri, il caso del Lingotto ci induce da una parte a sottolineare l'inderogabile ruolo dell'attore pubblico, anche e soprattutto in presenza di attori forti sul territorio; dall'altro, ci ricorda il rischio di letture affrettate, di contrapposizioni schematiche tra azione pubblica e privata, tra piano e progetto, spesso incapaci di dare conto della complessità urbana.

Scriva De Pieri, commentando il caso del Lingotto di Torino (2003, p.227):

“... Il caso del Lingotto reca così tutte le tracce di uno dei pericoli che le società urbane sembrano correre con più frequenza: quello di costruire forme di autorappresentazione eccessivamente semplificate, basate su astrazioni la cui utilità per gli attori in gioco e la cui ampia diffusione sono inversamente proporzionali alla pertinenza descrittiva, alla capacità di costruire immagini sufficientemente articolate dei processi di trasformazione. In un mondo spesso genericamente descritto come “complesso”, la semplificazione e l'elementarismo restano mosse analitiche di successo, mentre scarseggiano gli spazi di osservazione capaci di produrre pratiche descrittive complesse e non immediatamente strumentali. La vicenda mostra come quello della circolazione dei saperi e delle rappresentazioni urbane sia uno dei processi su cui la nostra conoscenza del contemporaneo è più carente.”

⁵ Ad esempio, realizzando una serie di incontri con esperti internazionali sulla riqualificazione delle aree industriali dismesse e sullo sviluppo urbano, ponendosi come interlocutore diretto (De Pieri, 2003, p.222)

Convinti della possibilità di “produrre pratiche descrittive complesse”, e della necessità di tale conoscenza per evitare l’appiattimento delle politiche su schemi eterodiretti rispetto ai territori su cui agiscono, nei prossimi capitoli si presenteranno alcune linee critiche che riguardano da un lato i modi di intendere cultura e città, dall’altro la possibilità di costruire descrizioni che aiutino a sfuggire ai rischi della semplificazione.

3. APRIRE LA SCATOLA.

Il paradigma normativo, come si è detto, pone non pochi problemi di sguardo: sia quando la cultura è intesa come un settore produttivo da sostenere, sia quando se ne sottolinea la valenza di inclusione sociale, quello che si rischia di perdere di vista è il processo che costruisce qualcosa come “culturale”.

Si intende, dunque, entrare in profondità nella città, senza perdere di vista il fatto che quando si parla di una “risorsa” - termine che verrà discusso nel capitolo seguente - così profondamente immateriale, ogni connessione locale deve essere attentamente vagliata.

Nel presente capitolo si intende esaminare la necessità di non dare per assodati i legami tra “cultura” e “città”, cioè tra un fenomeno sempre più legato a modelli economici e sociali difficilmente localizzabili, e quello spazio vissuto, talvolta strategicamente prefigurato ma anche attraversato dalle pratiche, che sono le città. Si concluderà proponendo una prospettiva che aiutarci a superare le rigidità discusse.

3.1. DEL LOCALISMO.

Gli approcci presentati pongono l'accento sulla relazione tra cultura e sviluppo urbano, insistendo sulla dimensione assunta negli ultimi anni dal fenomeno.

Da un lato, si riconosce la crescente importanza di elementi immateriali nella creazione di valore, e l'alta mobilità di chi opera nei settori a maggiore contenuto “creativo”; dall'altro, ci si rivolge ai territori, per orientarli a

sostenere tali nuove forme di produzione. Mobilità e immaterialità da un lato, e localizzazione e valorizzazione delle risorse locali dall'altro, sembrano essere le chiavi di lettura attraverso cui si costruiscono le ipotesi e le proposte di sviluppo urbano dell'economia post-fordista.

Tale tensione sembra poi trovare una sintesi principalmente attraverso la competizione, vista come connessione positiva tra flussi globali (di capitali e investimenti, di competenze, di turisti) e nodi territoriali. Le città che si sanno collocare in questo scenario sono dunque quelle che investono sulla cultura per guadagnare posizione e visibilità internazionale: e tale riposizionamento dovrebbe generare effetti positivi su tutta la città.

Di fronte a queste interpretazioni, si presenta la necessità di guardare alla connessione tra contesti spazialmente definiti - come le città - e fenomeni solo parzialmente spazializzabili - come quelli culturali ed economici - con strumenti più critici. Un impulso fondamentale in questa direzione è stato dato da Doreen Massey che, a partire dagli anni Novanta, ha evidenziato i limiti di una visione da lei definita come "territoriale" del rapporto tra "space" e "place", tra flussi e luoghi, cercando di entrare in profondità nel dibattito sulla globalizzazione. Ad essere messo in discussione è la dicotomia tra il "luogo", come nocciolo di valori identitari e culturali, come sede della quotidianità e delle relazioni, e lo spazio dei flussi globali, visti come astratti, omogenizzanti, deterritorializzati. Tale schema, di fatto estremamente ricorrente, che si fonda implicitamente su quella che l'autrice definisce come una "geografia delle matrioske" (Massey, 2004, p. 8), oscura però due prospettive fondamentali. La prima, interna, è la negoziazione costante che riguarda lo stabilirsi, sempre temporaneo, dell'identità dei luoghi, la natura profondamente dialogica e talora conflittuale di tale produzione. La seconda, rivolta all'esterno, si manifesta nella profonda penetrazione dei flussi nei luoghi, e l'evidenza di manifestazioni materiali e corporee dei flussi globali (ad esempio, si veda Massey, 2007) . E dunque,

“... The “lived reality of our daily lives”, invoked so often to buttress the maningfulness of place, is in fact pretty much dispersed in its sources and in its repercussions” (Massey, 2004, op.cit., p. 7)

La geografa britannica si è concentrata in particolar modo sul tema della disuguaglianza, insistendo ad esempio sulla translocalità della responsabilità; Amin e Thrift (2005) invece, partendo da analoghe premesse, hanno indagato i modi in cui si riconfigurano le relazioni tra cultura ed economia urbana. Ad essere discussa è l'idea che la città si comporti e possa essere studiata come un attore economico, formato da unità distinguibili e funzionali. Si sottolinea invece come le città possano talvolta agire come tali, ma che in generale siano meglio rappresentabili come campi di energie, flussi e pratiche plurali e in movimento, costruite all'intersezione di reti eterogenee negli scopi e nelle dimensioni. Le città godono dunque di una pluralità di condizioni: sono microcosmi locali, con specifici circuiti e reti; ma sono anche campi di forze, che possono convergere e costruirsi temporaneamente come entità economiche; e sono, talvolta, finestre attraverso cui comprendere le nuove forme assunte dal capitalismo contemporaneo. Da questa ultima prospettiva, l'euforia intorno alle possibilità delle risorse culturali di agire come leva di sviluppo urbano è vista più come un “sintomo” delle mutazioni che l'economia sta conoscendo, che come l'esplicitazione di un carattere intrinseco della città contemporanea (Amin, Thrift, 2007).

La connessione, dunque, tra un nuovo modello di sviluppo post-fordista e la città come dimensione spaziale non può essere assunto come premessa: rappresenta piuttosto una costruzione, talvolta rassicurante talvolta catastrofica, in cui

“the urban - more pecisely certain type of cities - are being imagined as emblems of a new capitalist era” (Amin, Thrift, op.cit., p. 151).

Non si tratta ovviamente di sottovalutare la dimensione spaziale. Ma anzi, di prenderla sul serio, indagandone dall'interno i caratteri specifici, anche ridimensionando la portata di quello che Amin e Thrift definiscono come un nuovo localismo

“ricco di promesse politiche, che permette ai professionisti di assicurare alle comunità locali e nazionali che la prosperità e la sicurezza economica continuano ad essere possibili” (Amin, Thrift, 2002, p.87).

E se, concordando con Bagnasco (2003), definiamo **“localismo”** come “... un eccesso di individuazione spaziale in un'epoca di globalizzazione”, possiamo discuterne criticamente alcune premesse. Le più potenti, seguendo Amin e Thrift, appaiono quelle di matrice economica: in particolare, la fiducia nelle capacità dell'agglomerazione e della prossimità urbana di sostenere la competitività internazionale, e la visione allettante delle città come cuore dell'economia post-fordista, in cui le risorse culturali sono messe al servizio e all'opera dai lavoratori della conoscenza. Da questo punto di vista, si può concordare con gli autori quando osservano che: l'innovazione passa in larga misura per canali interni alle imprese e alle reti internazionali, più che attraverso legami basati sulla condivisione dello spazio fisico; il concetto stesso di prossimità deve essere inteso anche in senso immateriale, come contatto e appartenenza a gruppi che si relazionano su reti molto estese; la “desiderabilità” della localizzazione, e il rilievo assunto dai centri urbani, dal punto di vista delle aziende e dei lavoratori deve probabilmente legarsi a descrizioni più ricche, che per le aziende possono rintracciarsi nella necessità di vicinanza al cliente, e per i lavoratori nel bisogno di ricostruire un senso di appartenenza tra chi condivide un progetto di vita legato a carriere professionali che spingono fortemente alla mobilità.

Una seconda declinazione del localismo, tra quelli che paiono interessanti per la presente ricerca, è già stata in parte discussa nel capitolo 2: si tratta della convinzione che i grandi interventi di rigenerazione urbana o la costruzione di una immagine “vendibile” della città generino effetti a cascata positivi sul territorio. Come si è detto, tali effetti non solo sono molto difficili da misurare, ma si sono talvolta manifestati sotto forma di un allargamento delle disparità urbane, ben lontano dal generale “progresso”, culturale ed economico, che ne costituiva le premesse e le promesse.

Un terzo localismo si manifesta nel modo in cui si guarda alla coerenza di alcune esperienze di sviluppo, come quella dei distretti industriali, come “modelli”, quindi semplificati e riproducibili. La coerenza e l’integrazione tra la dimensione spaziale e quella produttiva e sociale, la capacità dei territori di “essere in squadra” (Bagnasco, op.cit.), sono però piuttosto il frutto di progressivi aggiustamenti e di variazioni locali complesse. In questo, l’azione politica minuta, la capacità di auto-organizzazione della società civile, le forme produttive e familiari che affondano anche nel passato agricolo, la relazione conflittuale con la grande impresa, hanno giocato un ruolo fondamentale: tale coerenza è dunque la “risultante dei comportamenti di numerosi attori locali che investono in pratiche reciproche sul lungo periodo” (Bagnasco, p.105), in cui la dimensione sociale e istituzionale ha giocato un ruolo molto importante.

Non si intende dunque affermare che la dimensione spaziale in generale, e quella urbana in particolare, non abbiano alcun effetto nel condizionare le forme dello sviluppo economico; si intende però suggerire che la competizione, mutuata evidentemente da logiche tipiche del mercato, più che del territorio, non possa essere interpretata come il più significativo principio guida che connette le città contemporanee ai cambiamenti globali in corso. E che i modi in cui pensiamo la città influiscono profondamente sull’agire (Perulli, 2007, p.143).

Nel presente lavoro, queste considerazioni non sono funzionali alla discussione di modelli di economia urbana: appaiono utili però per chiarire le premesse attraverso cui si guarda alla relazione tra cultura e città, nel momento in cui la seconda è sempre più spesso ritenuta un presupposto e uno strumento di crescita urbana, e connessa strettamente a principi di valorizzazione economica. Tenendo conto della prospettiva relazionale, ed evitando le semplificazioni di un localismo poco problematizzato che tende a rassicurare più che a indagare, si è inteso ricordare che le città sono inserite in un quadro di relazioni (economiche, culturali, politiche, sociali) spazialmente anche molto estese, in modi non catalogabili e pluri-stratificati; che non possono essere considerate come spazi economici delimitati, o come agenti economici; che, d'altro canto, la costruzione di "visioni" della città è molto influente sulle politiche.

Queste considerazioni risultano pertinenti anche quando si indaga il nesso tra città e cultura: si ha a che fare infatti con reti di produzione e consumo anche molto vaste; la "strumentalità" economica è solo una delle possibili declinazioni che l'azione in campo culturale può assumere nei contesti urbani, e gli attori che agiscono nel campo sono altamente eterogenei, per natura, finalità, metodi, scala di azione; la pervasività di alcune letture produce d'altra parte precisi orientamenti e conseguenze su tali azioni, che finiscono per condizionarne in modo molto forte le reali possibilità.

Nel paragrafo successivo si presenteranno alcuni approcci alle relazioni tra cultura e spazio che tengono in considerazione queste premesse.

3.2. DISGIUNTURE

Il localismo è dunque una scatola da aprire. E per farlo, diamo spazio alle "disgiunture" e alla forza delle de-territorializzazioni all'opera (Appadurai, 1990), che interessano le attuali relazioni tra globalizzazione, culture e forze economiche, insieme alle concordanze, ritenendo queste ultime un accidente

fortunato, solo raramente riproducibile, e soprattutto impossibile da comprendere se non si tengono presente anche i forti elementi di rottura che connotano il mondo contemporaneo. Il termine “disgiunture” proviene dalla interpretazione dei fenomeni culturali connessi alla globalizzazione proposta dall’antropologo Appadurai (1990): tali disgiunture possono essere interpretate come l’eterogeneo intrecciarsi di alcune fondamentali “prospettive” o “flussi” (- *scapes* in originale)⁶: di etnie, di informazioni, di tecnologie, di capitali, di idee e simboli.

Alla base, vi è l’idea che queste “prospettive” attraversino e contribuiscano a costruire i luoghi, cioè gli spazi storicamente situati, abitati dalle persone. In particolare, i “mediascapes”, cioè le prospettive create dai nuovi media e dalla crescente disponibilità di accesso all’informazione, rappresentano secondo Appadurai le maggiori novità, sul piano culturale, del fenomeno della globalizzazione. E se da un lato la crescente disponibilità e pervasività di alcune immagini e narrazioni riflette relazioni di potere e induce a processi di omogeneizzazione, dall’altro alimenta la capacità trasformativa dell’immaginazione, intesa come la possibilità delle persone di mettere in discussione lo status quo del loro percorso di vita e di concepire il cambiamento. Attraverso la migrazione e la diaspora; ma anche attraverso la ri-significazione dei prodotti culturali (Douglas, 1984).

Un esempio è portato da Chambers (2003), che riflette sulla diffusione della *World Music* nei palinsesti culturali occidentali. Tale fenomeno può, da una parte, in una prospettiva rigidamente post-colonialista, essere interpretato come una delle molte nuove forme di saccheggio, per cui si prendono alcuni suoni “esotici” e li si confeziona in modo accettabile per un pubblico occidentale. Suoni, ritmi, caratteri “autentici” vengono dunque edulcorati e manipolati, finendo per contribuire a creare un unico ordine economico e culturale. Questa lettura, semplificata, non si cura però della ricchezza dei processi. Per cui

⁶ L’autore li definisce come *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes*, *ideoscapes*

“Nell’Africa Occidentale, in Senegal, Youssou N’Dour continua a produrre cassette pirata destinate ai mercati locali del Senegal e del Gambia e contemporaneamente distribuite nel resto del mondo in formato CD dalla Virgin. Pubblici diversi, mercati diversi, canali di distribuzione diversi, a volte missaggi e suoni diversi, sono queste le impronte culturali della differenza (...). Un tale decentramento, il conseguente disfacimento e frazionamento del dualismo centro-periferia e, con esso, dei relativi poli di “falsità” e “autenticità”, invariabilmente ci portano altrove.”

L’“altrove” cui fa riferimento Chambers è dunque quello in cui ci porta una lettura dei processi attraverso cui la “cultura” viene prodotta, riconosciuta, diffusa e consumata. E riguarda da un lato il modo in cui si manifesti la catena della produzione, culturale e non, che fa sempre più leva su elementi immateriali nella produzione di valore; e dall’altro, di come l’etichetta di “culturale” venga costruita, in contesti specifici.

Le città, come abbiamo visto, ambiscono esplicitamente ad attrarre imprese e investimenti capaci di essere competitive nei circuiti di produzione di valore; sono attraversate e producono gli “-scapes” cui fa riferimento Appadurai; e al contempo, spesso implicitamente, sono impegnate a disegnare i confini di ciò che viene considerato culturale, e quindi meritevole di entrare nel cono luminoso della città post-fordista. E’ a questi ultimi processi che si presterà attenzione nel prossimo capitolo. Prima, continuando nell’intento di aprire la scatola della città, si discuterà della possibilità di tracciare i confini della produzione culturale.

3.3. CONFINI.

“Per le forme tipiche dunque (quadri, poesie) il riconoscimento non crea problemi. Ma ci sono tante cose che non si sa cosa sono, tante

manie, tanti collezionismi. Arti minori, si dice. Ma qual è il minimo? Lamentarsi, ad esempio, è un'arte?"
(*Ermanno Cavazzoni, Il limbo delle fantasticazioni, 2009*)

Distinguere tra ciò che è “culturale” e ciò che non lo è sembra rappresentare anche dal punto di vista della produzione un problema fastidioso: le stesse indagini settoriali di tipo economico che si pongono questo obiettivo, si scontrano con difficoltà definitorie dalle quali si esce soltanto tramite una buona dose di arbitrio. Un esempio ne è il documento sull’Economia della Cultura realizzato per l’Unione Europea (KEA, 2007), in cui i settori vengono articolati come:

- settore culturale non industriale: legato alla produzione di beni non riproducibili, da consumarsi “sul luogo” (concerti, mostre, esibizioni), direttamente connessi alla produzione artistica del presente e del passato; se ne evidenzia in particolare la capacità di attirare visitatori verso specifici territori, ed è il più inserito in logiche di marketing territoriale;
- settore culturale industriale: legato alla produzione di “beni culturali di massa”, esportabili (come un libro, un film, una registrazione musicale). In questo gruppo viene dunque inclusa la produzione cinematografica, discografica, ed editoriale, ma anche quella di videogiochi e la stampa;
- settore creativo: in questo caso, la cultura è vista come un input creativo nella produzione di beni, e include ad esempio il design, l’architettura, la pubblicità, e come strumento di innovazione.

Si tratta, come si vede, di una divisione più volta a catalogare che a comprendere. Ad esempio, l’organizzazione di un concerto indie, in sé appartenente al primo gruppo, sarà spesso accompagnato dalla vendita di cd (ma anche di un folto merchandising, spesso non distinto dalla vendita del

“bene culturale esportabile”, cioè della registrazione musicale), nè potrà fare a meno di un adeguato supporto pubblicitario.

Secondo Mato (2009) tutte le industrie sono culturali. Perché tutti i prodotti, oltre alle funzioni che svolgono, sono anche “segni” che trasportano significati, valori e interpretazioni, e in cui l’utente-consumatore è attivamente coinvolto nella produzione di senso. Inoltre, buona parte della produzione cinematografica o musicale, di cui nessuno mette in dubbio la natura “culturale”, non ha funzioni molto diverse da quelle di un parco a tema, o di un videogioco, e risponde ad un bisogno primario: la distrazione, l’intrattenimento. Dimostrando il contenuto culturale dell’industria del giocattolo, della moda, dell’automobile, Mato conclude che tutte le industrie - ossia le attività economiche volte alla produzione di merci e servizi - possono essere analizzate in una prospettiva culturale. E che tale “contenuto” non risiede tanto nel tipo di prodotto, quanto nel “contesto” in cui si inserisce e che ne fa uso.

Analogamente, ma in chiave di conservazione, la Convenzione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale redatta dall’UNESCO nel 2003, come ampliamento della prima Convenzione (1973), classifica come beni culturali immateriali “... le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale (...)”. Al di là del limite posto dal rispetto di altre Convenzioni (come quella sui Diritti Umani) e di principi condivisi come la reciprocità tra gruppi e individui e il rispetto di criteri di sviluppo sostenibile, è chiaro che virtualmente ogni manifestazione condivisibile del sapere e delle pratiche umane può essere considerato un bene da proteggere. Tale rifiuto di stabilire confini a priori su quale produzione sia culturale e quale non lo sia, si presta facilmente alla critica di contribuire ad un vocabolario poco utile dal punto di vista metodologico; quando non di

giustificare aprioristicamente scelte politiche rigidamente modellate sul mercato (Miller, 2009). La difficoltà incontrata da tali classificazioni riflette infatti non solo il carattere polisemico della parola “cultura”, ma anche l'intreccio complesso con cui si lega alla produzione *tout-court*.

Non si tratta soltanto, secondo Lash e Urry (1994) di una progressiva mercificazione (*commodification*, in originale) dei beni/prodotti culturali, quanto di una crescente incorporazione di fattori culturali nella produzione e nel consumo. Non sarebbe dunque la produzione industriale a modellare sempre di più la produzione culturale: ma piuttosto quest'ultima, definita come “post-fordista” ante litteram, a rappresentare il modello a cui si ispira oggi la produzione delle merci, per lo spazio crescente in termini di investimenti che assume la progettazione e la ricerca. A questo si aggiunge il ruolo attivo del consumatore-utente, che sceglie, interpreta, e costruisce i significati. Ad accomunare da un lato l'incorporazione di elementi culturali nella produzione e la componente attiva del consumatore, e quindi a far uscire produzione, godimento e consumo dalle sole, pur presenti, forze omologanti, è quella che gli autori definiscono “riflessività” non solo cognitiva, ma anche “estetica”: se la prima si basa su processi di verifica del sé, dei ruoli e delle strutture in cui si è inseriti e sul giudizio, la seconda si consolida a partire dall'interpretazione e dalle pratiche simboliche. Si intende porre l'accento sull'importanza che il simbolo e l'allegoria hanno nell'orientare non solo i consumi, ma in generale la vita quotidiana degli individui, ad esempio attraverso il complessificarsi e l'individualizzarsi delle scelte; sui processi di ri-definizione simbolica dei luoghi, che si traducono solo parzialmente nell'effervescenza del marketing territoriale o nella vituperata “vetrinizzazione” della città (Codeluppi, 2007), ma più profondamente nelle costanti rielaborazioni dell'economia simbolica delle città (Zukin, 1996, p.23-24); sul ruolo della fiducia, dei valori morali, delle passioni, che compenetrano non solo i consumi, ma anche la produzione (Amin, Thrift, 2003).

E questo si traduce, concretamente, nei cambiamenti nei modi di produzione e consumo cui abbiamo appena accennato, le cui condizioni strutturali hanno a che fare con i flussi di informazione e comunicazione, con i modi in cui si costituisce il capitale culturale individuale, e con la professionalizzazione della produzione estetico-espressiva, ad esempio attraverso la crescente importanza della progettazione, e del branding.

Questo approccio, proprio di una parte della *cultural economy*, non ha come obiettivo la delimitazione di un settore produttivo, quello culturale, variamente definibile e, secondo alcuni, portatore di caratteristiche specifiche (si veda ad esempio Santagata, 2007); non si tratta, in altre parole, soltanto di riconoscere la cultura come un input, o di valutare le capacità, in termini economici, delle industrie culturali. La scommessa, al momento ampiamente lontana dall'essere vinta, è di re-interpretare fatti ritenuti economici e la teoria economica stessa attraverso un'ottica culturale (Amin, Thrift, 2007 op.cit.; Bennett, et al., 2008). Non solo "forme" produttive diverse; ma un cambiamento più radicale, che caratterizza l'attuale "industria culturale globale" (Lash, Lury, 2007) in cui

"Hence goods become informational, work become affective, property becomes intellectual and the economy more general becomes cultural. Culture, once in the base, takes on a certain materiality itself. Media become things. Images and other cultural forms from the superstructure collapse into the materiality of the infrastructure. (...) There is such a thingification of media when, for example, movies become computer games; when brand become brand environments, taking over airport terminal space and restructuring department stores, road billboards and city centres; when music is played in lifts, part of a mobile soundscape" (Lash and Lury, op.cit., p.7-8).

I media diventano cose, e le cose diventano media: SPIEGA MEGLIO.

La scatola è stata dunque aperta su più fronti: rispetto alla città, non riducibile ad attore o sistema economico; e sul fronte della cultura, come sistema di simboli, come pratica o come produzione, i cui confini non sono soltanto difficili da stabilire, ma in ogni caso impropri, frutto di semplificazioni che risultano poi difficili da maneggiare.

3.4. DALLA CULTURA AL CAMPO CULTURALE.

“... quel complesso di elementi che comprende conoscenze, credenze, arte, morale, leggi, usi e ogni altra capacità e usanza acquisita dall'uomo in quanto membro di una società” (da Crespi, 2006, p.3): la definizione di cultura di Edward Tylor risale al 1871, e rappresenta uno dei primi tentativi di definire la “cultura” come oggetto scientifico e dunque indagabile, nel quadro della nascita dell'antropologia culturale come disciplina autonoma. Tale approdo è il risultato di un percorso che inizia nell'Illuminismo, e in particolare nel riconoscimento di un patrimonio comune agli esseri umani, fatto di rappresentazioni, simboli, regole e valori; riconoscimento che coincide con la constatazione di un carattere storico e relativo di tale patrimonio, anche per la maturazione di uno sguardo sempre più meditato sui molti possibili “altri”. Nel corso del Novecento, il pensiero socio-antropologico intorno alla cultura come settore relativamente autonomo delle scienze sociali si costruisce soprattutto intorno a due grandi nuclei: quello che si interessa alla cultura come struttura, alla ricerca di invarianti e sistemi; e quello che guarda all'azione sociale, alle forme dell'interazione, e ai modi in cui percezioni, credenze e convinzioni la determinano (Crespi, op.cit.). La materia è estremamente ampia, e non è in questa sede che verrà trattata. E' utile però tener presente questa macro-articolazione del pensiero socio-antropologico, per cui da un lato la cultura è vista come sistema, in cui le manifestazioni specifiche sono trattate come fenomeni, alla cui base stanno “strutture”, ovvero l'insieme delle relazioni tra elementi

reciprocamente funzionali; dall'altro, con uno sguardo che parte dall'individuo, la cultura è interpretata come una speciale mappa, attraverso cui orientarsi e anche cambiare il mondo (cfr. par. 2.2). Tale brevissima premessa serve soprattutto per introdurre alcune riflessioni su un approccio che mette invece in relazione le intenzionalità degli attori con il sistema di relazioni in cui sono inseriti (Boschetti, 2003): in particolare, il riferimento è alla proposta del sociologo francese Pierre Bourdieu. Attraverso una vastissima produzione scientifica, la scommessa di Bourdieu è stata principalmente quella di superare lo strutturalismo, costruendo al contempo categorie analitiche volte ad esplorare i modi in cui i soggetti dello "spazio sociale" sono in mutua relazione tra loro. L'uso del termine "spazio" rimanda a

"... un insieme di posizioni distinte e coesistenti, esterne le une alle altre, definite le une rispetto alle altre dalla reciproca esteriorità e da relazioni di prossimità, vicinanza o lontananza, e anche di ordine, quali *sotto*, *sopra*, e *fra (...)*" (Bourdieu, 2009, p.19)

O ancora:

"... La nozione di spazio contiene, di per sé, il principio di una concezione relazionale del mondo sociale: afferma infatti che tutta la "realtà" da essa designata consiste nella mutua esteriorità degli elementi che la compongono" (Bourdieu, 2009, p.45).

E' tale sistema di relazioni, e non le classi, la "costruzione" prodotta delle scienze sociali come oggetto di studio (Bourdieu, 2009, p.46). Tale spazio sociale si costruisce, secondo Bourdieu, sotto la spinta di due dimensioni fondamentali che orientano le pratiche, il gusto, gli stili di vita degli individui: il capitale economico e il capitale culturale, a cui si

aggiungeranno poi il capitale sociale e il capitale simbolico, come “... proprietà o attributo che possa essere utilizzato come risorsa nella competizione sociale” (dalla presentazione a Bourdieu, 2009, di Marco Santoro, p.XIV). Tali capitali non si definiscono in sé, in termini assoluti, ma per differenza, per “distinzione”. E nello stesso modo, le posizioni degli agenti nello spazio sociale hanno senso solo in mutua relazione. Tali dimensioni sono state approfonditamente esplorate nel contesto della società francese (e in particolare a Parigi e Lille) intorno alla metà degli Anni Sessanta, e hanno prodotto uno dei volumi più famosi del sociologo francese, intitolato, appunto “La distinzione. Critica sociale del gusto”, pubblicato nel 1973, che rappresenta un tentativo di comprendere la cultura in quanto pratica culturale legata al consumo. La “cultura legittima”, quella che si insegna a scuola, si intreccia indissolubilmente con la “cultura” delle pratiche, dei simboli e dei consumi, e si organizza intorno ai capitali individuali, i quali però sono fortemente determinati dall’istruzione, dalla provenienza sociale, ma anche dalle esperienze di vita dei singoli (dalla presentazione a Bourdieu, 2001, di Marco Santoro). Per spiegare non solo l’insieme dei capitali individuali, ma più in generale il sistema della disposizioni acquisite e acquisibili, Bourdieu parla di *habitus*, come “strutture incorporate” (Bourdieu, 2009, p.7); ma anche come “senso del gioco”, in un contesto di agenti attivi, dotati di senso pratico, di un sistema acquisito di preferenze e di principi di visione e divisione della realtà, di strutture cognitive durevoli, e di schemi di azione che producono strategie (Bourdieu, 2009, p.39). Una struttura con un potere di azione nel mondo sociale, dunque, per cui le regole ereditate non sono nè immutabili, nè facilmente eludibili.

E’ ben presente, in Bourdieu, la volontà di evitare un approccio determinista al comportamento sociale, di cui pure è stato accusato: ma la sua via d’uscita da questo rischio non si colloca tanto nelle categorie analitiche introdotte, quanto in una attenzione e un interesse costante per come le

specificità socio-storiche e culturali si manifestano. E questa ambizione la si ritrova nella lunga elaborazione del concetto di “campo” come oggetto di studio (Corchia, 2006) che riprende i caratteri della definizione di spazio, ma in chiave dinamica. E che, tra le altre definizioni, così viene descritto da Bourdieu:

“campo di forze che si impone con la sua necessità agli agenti che vi operano, e insieme campo di lotte al cui interno gli agenti si affrontano, con mezzi e fini differenziati a seconda della loro posizione nella struttura del campo di forze, contribuendo così a conservarne o a trasformarne la struttura” (Bourdieu, 2009, op.cit., p.47)

Si tratta allora di definire uno spazio con una autonomia relativa - i campi specifici sono sempre, ad esempio, in relazione con il campo del potere - costruito intorno a regole, forme di autorità proprie, e poste: non si tratta di una entità stabile, quanto di una, più o meno temporanea, arena, i cui limiti sono definiti dagli effetti prodotti dalle forze in gioco. Un campo, dunque si misura e si conosce solo temporaneamente, ed empiricamente (Boschetti, op. cit. p.49).

Tale strumento appare utile ai nostri fini per due ragioni. La prima è che Bourdieu si è interessato in modo particolare alla produzione culturale, spesso trascurata dalle scienze sociali (Boschetti, 2003). E per tali campi ha elaborato riflessioni che, anche se non esclusive, appaiono particolarmente confacenti; la seconda è che aiuta nella costruzione di uno sguardo che non definisce a priori confini e proprietà, ma che, al contempo, non ci abbandona in balia dell’osservazione dei fenomeni.

In modo quindi probabilmente forzato rispetto alla proposta Bourdieu, parleremo dunque di “campo culturale” della città di Modena, intendendo con questo soprattutto uno sfondo di riferimento dinamico, e una direzione di analisi che, per ovvie ragioni di complessità, non potrà essere esaurita.

Ma che ci fornisce un orizzonte non rigido ed esplorabile, definito nei suoi confini dagli agenti stessi che lo costituiscono e dalle forze che li mettono in relazione.

3.5. DA RISORSA A POTENZIALE

Il processo che porta alla costruzione della “cultura”, o meglio, l’attribuzione del valore “culturale”, il riconoscimento di un senso che può essere collettivizzato, la messa in campo di azioni che conducono a una presenza entro un campo: si tratta di passaggi che difficilmente possono essere compresi in una logica che attribuisce alla cultura il carattere reificato di “risorsa”. Le risorse sono infatti

1. mezzi con cui si provvede ad un bisogno in caso di urgenza o di necessità
2. fonte di ricchezza⁷.

E’ chiaro che la cultura, nei contesti urbani, di per sè non è nè l’uno nè l’altro. Lo può diventare, attraverso specifici processi; ma sono tali processi che necessitano di essere messi a fuoco, più che i risultati eventuali di una attribuzione che ha, senza esplicitarlo, un forte peso normativo. Attori e contesto in questa prospettiva “fanno problema” e diventano l’oggetto di indagine, ben più che gli esiti dell’azione, che sono invece il punto da cui partire (Crosta, 2003).

La proposta è dunque quella di abbandonare, almeno nello spazio della ricerca urbana, l’idea di risorsa culturale, per abbracciare quella di “potenziale”, che esprime meglio il carattere condizionale della cultura.

⁷ da *Zingarelli 2010*, vocabolario della lingua italiana, Zanichelli Editore, 2009

Un potenziale⁸, infatti, è sempre, al contempo, potenzialità di essere e di non essere:

“The greatness - and also the abyss - of human potentiality is that it is first of all potential not to act, potential for darkness (...). What is at issue is nothing abstract. What, for example, is boredom, if not the experience of the potentiality not-to-act? This is why is such a terrible experience, which borders on both good and evil” (Agamben, 1999, p.181).

Lo stato di latenza non è uno stato di assenza, ma nemmeno può essere considerato come una semplice opzione. In questo senso, il concetto di potenziale si avvicina molto alla descrizione che offre Levy (1997) di “virtuale”, visto come cifra di comprensione della società contemporanea. Immaginazione, memoria, conoscenza, trasporto, comunicazione hanno agito e agiscono come “vettori di virtualizzazione”, ben prima che si diffondesse l’informatizzazione: funzionano disarticolando il tempo e lo spazio, costruendo ponti tra dimensioni geograficamente lontane, sostituendo sincronizzazione e interconnessione all’unità di tempo e luogo. Il virtuale, spiega Levy, è diverso dal possibile: se il possibile è già interamente costituito, ma non ancora realizzato, il virtuale è invece una domanda, un problema che non contiene in sé la soluzione, ma che richiede e produce un processo di trasformazione per darsi, cioè l’attualizzazione. Tale processo non muove dalla selezione tra diverse opzioni definite, tra “possibili”, ma si sviluppa a partire da vincoli, come invenzione che influenza e si adatta alle circostanze.

Questa rappresentazione appare più adeguata a descrivere le forze culturali in un contesto urbano contemporaneo, di quanto non faccia una immagine di

⁸ In Levy, “possibile” e “potenziale” sono usati come sinonimi: per non generare equivoci, intendiamo il potenziale come definito da Agamben e quindi come nodo non risolto, al contempo potenzialità di essere e di non essere, molto più vicino al concetto di “virtuale” di Levy che a quello di “possibile”.

“giacimento” sempre disponibile purchè “valorizzato”, per usare termini frequenti nel dibattito.

In questo lavoro, si propone quindi di considerare la cultura nella città non tanto come un bacino di risposte possibili, già esistenti, ad una domanda di sviluppo; quanto come una questione di potenzialità, che si possono o non possono attualizzare. E che, dunque, si pongono esse stesse come “domande”, non tanto nel senso acquisito di “domanda sociale”, quanto come spazi non pienamente conosciuti e conoscibili, parzialmente imprevedibili negli esiti, e che contengono in sè l’eventualità dell’assenza, della scomparsa: ogni potenzialità umana è, infatti costantemente in relazione con la sua assenza, con la sua privazione.

Tale condizione non riguarda soltanto le forme espressive meno consolidate e conosciute: si tratta di uno stato che pertiene alla cultura in quanto costruzione di senso. E che si traduce nei contesti urbani attraverso riconoscimenti e selezioni. Di seguito, si presenteranno tre esempi in cui la reificazione della cultura come risorsa mostra i suoi limiti: la scelta si collega tematicamente ai tre casi che verranno approfonditi nella città di Modena (cfr. 4.3).

Innanzitutto, i “giacimento” di beni culturali fisici di cui le città italiane sono così ricche: se in questo caso l’attribuzione di “risorsa” pare più naturale, non bisogna dimenticare che il suo essere “patrimonio” non esiste al di fuori di un processo che, prima della valorizzazione, deve passare attraverso una attribuzione di senso che è anche una selezione. Nello stesso modo in cui ci facciamo una idea del passato urbano sulla base di ciò che nei secoli è sopravvissuto (Secchi, 2005), il patrimonio culturale non coincide con la storia: rappresenta ciò che del passato scegliamo di conservare, cui attribuiamo un valore:

“... L’aspetto cruciale del patrimonio è che lo si crede rappresentare una verità più profonda, più importante dei singoli fatti: è la storia come dovrebbe essere” (Matarasso, 2006:52).

La rilevanza del processo di riconoscimento è particolarmente evidente nel caso degli edifici industriali dismessi, per i quali si assiste a un processo di storicizzazione, che opera in modo selettivo: se in molti casi infatti prevale la distruzione-rimozione, ritenuta indispensabile per restituire alla città e a un sistema economico mutato vaste porzioni di territorio urbano, più raramente alcuni elementi vengono caricati di valore simbolico, e si cercano strade per dare un senso alla loro conservazione e conversione ad altri usi, come si vedrà nel caso delle Ex Fonderie Riunite della città di Modena (cfr. cap. 5).

Ancora: nell’arte contemporanea, il valore di un’opera è un tutt’uno con l’attribuzione che proviene da chi produce un discorso sull’arte stessa, cioè dal mondo della critica e della curatela: impensabile, dunque, andare alla ricerca di indefinibili doti intrinseche che possano di per sé costituire “risorsa” culturale (Dal Lago, 2006). Le “risorse” stanno semmai nella capacità di occupare una posizione, e quindi non tanto nella produzione dell’artista, che invece è molto meglio rappresentato dalla condizione perennemente a rischio di scomparsa descritta dal potenziale.

Una terza sfumatura che mette in luce i rischi di reificare la cultura come stock a cui attingere, è proposto da Chan (2005), nel commentare la strategia della città inglese di Birmingham che nel 2001 ha lanciato un programma molto esplicito di valorizzazione della diversità culturale come risorsa per la città e come auto-rappresentazione, fondato sullo slogan “*Birmingham cosmopolitan*” (si veda Bloomfield, Bianchini, 2001; Sandercock, 2003). In questo caso, è stato evidenziato come la prospettiva dell’”accoglienza” e l’insistenza sulla diversità come risorsa per la città si rifaccia ad un modello piuttosto vecchio, che finisce per riprodurre la

contrapposizione tra un “noi” - autoctoni, tolleranti, in cerca di sviluppo - e un “voi” - stranieri, accolti, che devono dimostrare costantemente la loro ragion d’essere in un posto che non gli appartiene per diritto. Come osserva Bhabha (2006: 293-326), questa interpretazione ignora l’esistenza tra il “noi” e “l’altro” di un terzo territorio, uno spazio basato sull’imprecisione irrisolvibile dei tentativi di traduzione, dove culturalmente crescono, ad esempio, i figli di immigrati.

Nei successivi capitoli, si cercherà di mettere in luce la natura potenziale della cultura attraverso tre casi, o oggetti (cfr. cap. 4), cercando di evidenziare i modi attraverso cui si costruisce l’etichetta di “culturale”.

3.5.1. NOTE SUL POTENZIALE.

L’uso del termine potenziale non è di per sè nuovo: si è detto che la cultura è considerata un potenziale per lo sviluppo, in prima battuta economico, delle città. Posta così, però, la questione appare del tutto neutra: perchè non si comprende di quale cultura si stia parlando, e per quale sviluppo. Più efficace appare allora rovesciare questa logica, chiedendosi, come si è cercato di suggerire: che cosa è considerato un “potenziale” culturale? La prospettiva è differente, perché viene chiamata in causa la natura conflittuale e selettiva della costruzione della cultura come oggetto di politiche di crescita/sviluppo nei contesti urbani. Quindi, ad esempio, la filosofia, le scienze cognitive, o l’economia sono diventate l’oggetto di festival culturali: questi temi sono stati riconosciuti appunto come potenziali (e non era scontato, anzi, sarebbe stato quasi paradossale fino a pochi anni fa), di attrazione, di riflessione, di investimento economico, di crescita intellettuale⁹.

⁹ La diffusione di questa forma di celebrazione collettiva è tale che a Bologna nel 2009 si è tenuto il “Festival dei Festivals”, con conferenze, spettacoli, riflessioni, e con le immancabili classifiche sui festival meglio riusciti degli ultimi anni (<http://www.festivaloffestivals.org>, ultima consultazione: 10 gennaio, 2010)

Donolo (2007), riferendosi alla differenza tra crescita e sviluppo, definisce così i potenziali:

“... si tratta di capacità, o anche di abilità, che esistono allo stato latente e che spesso sono state coltivate al di fuori di un processo di valorizzazione economica. (...) Tutto ciò è la molla verso capacità che si rivelano in pratica solo fino a un certo punto, e precisamente solo fino al punto in cui lo permette la struttura delle opportunità. In caso di ambiente ostile molti di questi presupposti vengono bruciati immediatamente; e non possono facilmente riformarsi.” (p.117)

L'effettiva emersione di questo potenziale dipende però dal riconoscimento, o come spiega Donolo, dalla struttura delle opportunità. Il passaggio successivo è quello di chiedersi come si realizzi l'accesso, come si passi dall'essere detentori di un potenziale, all'inserirsi sulla scena culturale pubblica. Occorre far notare, per inciso, che la relazione tra potenziale e quella che chiamiamo sistema delle opportunità può essere bi-direzionale: se l'opportunità è una premessa al realizzarsi di un potenziale, la costruzione di un'offerta culturale può promuovere lo sviluppo e la maturazione di nuovi potenziali, prima non esistenti o immaturi.

Orientarsi verso una visione di “potenziali” più che di risorse, se presa sul serio, implica almeno due importanti conseguenze, che il lavoro sul campo ha messo in luce.

La prima riguarda il necessario riconoscimento di un limite conoscitivo: i potenziali, come abbiamo detto, sono anche potenzialità di non essere, e non si “attualizzano”, per usare la terminologia di Levy, se non incontrano processi di sviluppo, sia a livello individuale che collettivo. Farne conoscenza è dunque un processo difficile, che richiede uno specifico sforzo: può richiedere un lavoro minuto, una vera e propria “esplorazione”, che non può che precedere la “valorizzazione” (March, 1991).

La seconda conseguenza è che, come osserva Donolo, si assiste ad un continuo bruciare e nascere di potenziali, che, sempre più di frequente, vengono chiamati in causa per rispondere a finalità economiche, quando raramente si sono generati entro tali premesse.

Ammettere una inevitabile miopia, non esime insomma dalla responsabilità di esplorare, e costruire spazi - occasioni (o meglio, opportunità), in cui i potenziali possono maturare, anche in modi inaspettati.

Limiti conoscitivi e responsabilità appaiono come due dimensioni critiche utili per rivedere le riflessioni sullo sviluppo locale legato alla cultura, in cui spesso si parla di “innovazione” - salvo poi appellarsi al già noto, al già consolidato, come “valorizzazione”, appunto, di ciò che già si conosce; o come importazione dall'esterno di modelli, competenze, capitali. Entrambi due modi per mantenere forme di controllo sulle espressioni culturali urbane, che però rischiano di inibire proprio quelle manifestazioni del nuovo che si vorrebbe far emergere.

4. OGGETTI CULTURALI URBANI.

4.1. GLI OGGETTI CULTURALI COME TATTICA CONOSCITIVA.

Se pensare alla cultura nella città come a un “campo culturale” ci permette di costruire un orizzonte di riferimento praticabile, rimane necessario trovare degli strumenti che permettano di esplorarlo. La prospettiva mutuata da Bourdieu si costruisce intorno agli attori, alle loro relazioni, alle regole condivise o discusse entro un campo di forze.

Un altro approccio che appare interessante è quello proposto da Lash e Lury (op.cit.), secondo il quale le possibilità di lettura dell’industria culturale globale stanno nella comprensione del ciclo di vita di alcuni “oggetti”: scelgono dunque non un settore (ad esempio, l’industria cinematografica), nè uno spazio delimitato (una regione o una città), nè tantomeno sovrappongono queste due dimensioni (cfr. 2.4; 2.5). Decidono, invece, di analizzare “oggetti culturali” specifici¹⁰, molto diversi tra loro, seguendoli sia nelle loro manifestazioni come situazioni e fenomeni, sia nel loro “percorso di vita”, nella convinzione che queste singolarità siano le forze vive dell’industria culturale globale.

Wendy Griswold (2005, p.26) definisce un oggetto culturale come un “significato condiviso incorporato in una forma”. Ovviamente, il campo degli oggetti che possono essere definiti in questo modo è molto vasto, e, soprattutto, estremamente flessibile: la possibilità per un oggetto di essere veicolo di un significato condiviso non è una proprietà ad esso intrinseca. Si tratta infatti di un’attribuzione di senso che pertiene all’osservatore, sia esso

¹⁰ Gli oggetti esaminati nel volume sono: gli Europei di Calcio del 1996, il movimento artistico della Young British Art, il cartone animato digitale Toy Story e Wallace and Gromit, il film *Trainspotting*, e i brands di Nike e Swatch.

un singolo o una comunità più o meno allargata. E che lega insieme produttori, consumatori e contesto proprio attraverso questa attribuzione di senso condiviso. L'utilità di osservare "oggetti" più che gruppi o settori produttivi risiede quindi principalmente nella possibilità di illuminare attraverso forme, usi e traiettorie che li costituiscono, le intenzioni, le strategie, le attribuzioni di senso e valore degli agenti.

E ciò appare interessante perchè presume l'esistenza di una dimensione di cui fanno parte, insieme, oggetti e individui che li costituiscono e li fanno circolare; assumono, cioè, che gli utilizzatori, i produttori e gli oggetti non sono interpretabili come livelli separati di analisi.

Ad impegnarsi in una applicazione urbana di questo sguardo è stata ad esempio Trasforini (2001): studiando l'immagine di Ferrara come città d'arte, l'autrice ne ricostruisce il processo di formazione, a partire dagli Ottanta, e fino al riconoscimento dell'UNESCO come "Patrimonio dell'Umanità", avvenuto nel 1995. E indaga, considerando "Ferrara città d'arte" come un oggetto culturale, le strade attraverso cui questo obiettivo è stato ottenuto: in particolare mette in luce l'intenzionalità politica del Comune, e il ruolo di alcune figure particolarmente carismatiche. La Ferrara "d'arte" non è dunque tale in sè: ma è il risultato di un processo che comprende un contesto e un passato (quello di città meno industrializzata rispetto al panorama emiliano), pubblici specifici (talora i cittadini o meglio una parte di essi, talora i possibili visitatori stranieri e italiani), e dei produttori impegnati in strategie diverse. E' a tale intreccio che si deve la costruzione dell'"oggetto", che è, in questo caso, soprattutto un'immagine assai riconoscibile e potente, che ha poi trascinato decisioni e finanziamenti. Rispetto ai modi in cui gli oggetti culturali sono studiati, non viene privilegiata infatti una fase specifica, sia essa quella della produzione o del consumo, della progettazione o della realizzazione. L'attenzione è invece posta sul percorso, sui modi in cui il contesto vi si manifesta e sulla moltiplicazione dei punti di vista possibili.

In altre parole,

“... Thus, even though from a theoretical point of view human actors encode things with significance, from a methodological point of view is the things-in-motion that illuminate their human and social context.” (Appadurai, 1986, p.5).

Un altro vantaggio di questa prospettiva, è rappresentato dalla possibilità di evitare la trappola dell'opposizione tra “locale” e “globale”: seguire la biografia di un oggetto che partecipa dei flussi dell'industria culturale, senza privilegiare nessuno specifico momento della sua vita, consente infatti di poter leggere queste dimensioni in modo relazionale, nel loro concretizzarsi entro i processi costitutivi dell'oggetto.

Gli oggetti culturali che interessano questo studio non sono stati scelti, diversamente dal corposo studio di Lash e Lury, per illuminare le forme dell'industria culturale globale. L'interesse rimane sulla città, e sui modi in cui la cultura viene risignificata nei contesti urbani. Pertanto, si parlerà di “oggetti culturali urbani”: cioè di oggetti culturali che sono suscettibili di un'azione pubblica, intesa, come si è prospettato nel cap.2, ossia come il risultato di un processo caratterizzato da una tensione verso la visibilità, la validità universalistica, l'orientamento ai beni comuni, e la capacità di costruire o rafforzare le istituzioni.

Ad esempio, un singolo graffito, che può essere considerato come “oggetto culturale” dal gruppo che lo ha prodotto, è difficilmente, di per sé, suscettibile di azione pubblica; ma può diventarlo, nel momento in cui, per numero o dimensione del fenomeno o per precisa scelta, diventa pensabile un intervento su di esso che riguardi la collettività intera, e non solo i suoi produttori.

Non si tratta dunque di postulare una ontologia, cioè di affermare, come invece fanno Lash e Lury, che gli oggetti culturali sono monadi e singolarità

che costituiscono l'industria culturale (Lash, Lury, op.cit., p.13); quanto piuttosto di usare l'oggetto culturale urbano come un espediente conoscitivo, una "tattica" da cui partire per iniziare la comprensione di uno specifico campo culturale, tenendo come obiettivo generale l'esplorazione dei modi in cui una città ri-significa, incessantemente ma con maggiore vigore negli ultimi anni, il senso dell'azione sulla cultura.

Lo scopo è quello di evitare da una lato l'eccesso di localismo insito nel ragionare aprioristicamente per "sistemi territoriali": gli oggetti che ho scelto, come si vedrà, sono parte di relazioni che escono anche energicamente dal contesto locale, e non fanno necessariamente parte di consolidati circuiti interni, che in una realtà come quella come modenese sono talvolta molto forti e ritualizzati (Bonora, 2005). Dall'altro, simmetricamente, ho evitato di focalizzarmi su uno specifico settore della cultura, che implicherebbe sia un arbitrio non funzionale agli obiettivi della ricerca, sia uno sguardo troppo limitato sul rapporto con la città.

Secondo la Griswold, se pensiamo alla cultura come un ecosistema, ad esempio un acquitrino, lavorare attraverso gli oggetti culturali significa interessarsi non all'acquitrino nel suo insieme (ad esempio, alle caratteristiche del terreno o del clima), ma a uno specifico essere vivente: diciamo, la rana leopardo. Quello che si è cercato di fare nella presente ricerca è stato invece di studiare proprio l'acquitrino - inteso però come il campo culturale della città - ma seguendo la vita, i movimenti, le relazioni di alcune interessanti rane.

4.2. ESPLORAZIONE ATTRAVERSO GLI OGGETTI: RICONOSCIMENTO, INCLUSIONE, DECISIONE.

Gli "oggetti culturali" sono dunque pensati come espedienti conoscitivi, attraverso i quali si intende porre attenzione ai modi in cui la "cultura della città" viene costruendosi per opera degli attori che vi sono impegnati, o che

ambiscono a farlo. Per riprendere la terminologia già introdotta (cfr. 3.5), l'oggetto culturale non è dunque da considerare come una risorsa: quanto piuttosto come un incontro riuscito tra potenziali e opportunità, l'uscita da una condizione di latenza. Tale incontro, come si vedrà, non è esente da inciampi e ripensamenti, che meritano di essere messi in luce proprio perchè ci danno indicazioni sui punti di resistenza, sulle frizioni e quindi sulle premesse implicite dei processi di costruzione di ciò che è "culturale". Per questo, gli oggetti culturali urbani sono stati indagati cercando di mettere a fuoco tre principali aree attraverso cui tale passaggio si realizza. In particolare, la ricerca si è concentrata su:

a. *I modi del riconoscimento*: ci si è chiesti quali elementi hanno consentito il riconoscimento dell'oggetto in esame come "culturale", e quali ne siano state le premesse, ovvero quale percorso abbia conosciuto prima di divenire un elemento riconoscibile del campo culturale della città. Si è trattato di indagare le rappresentazioni, le capacità messe in gioco, i linguaggi che hanno cercato di ritagliarsi uno spazio nel campo culturale locale.

b. *I modi dell'inclusione*: un secondo obiettivo è stato quello di evidenziare i passaggi che hanno permesso l'emersione del potenziale esistente. L'attenzione è stata posta sugli attori e sulla qualità delle relazioni che lo hanno reso possibile: in questo caso ci si è concentrati sugli strumenti e sulle decisioni che hanno condizionato l'affermazione e lo sviluppo del potenziale.

c. *I modi della decisione*: infine, un terzo blocco di senso ha toccato il modo in cui l'oggetto indagato, e soprattutto i temi che chiama in causa, si relazionano al più ampio orizzonte del campo culturale della città. Ci si è chiesti, in altre parole, come si inserisse nelle strategie, esplicite o implicite, dei decisori, quale spazio riesce a ritagliarsi, e quali margini di cambiamento si possono intravedere.

Il campo culturale entro cui si è lavorato è stato inteso come un orizzonte di riferimento, i cui limiti , o meglio, i cui raggi di azione, dipendono da un'idea di cultura intesa come:

- le rappresentazioni collettive che orientano l'azione, le mappe (si veda Williams, cfr. 2.2) che contribuiscono a rendere comprensibile e dotato di senso e di continuità lo spazio di vita degli abitanti;
- ciò che viene ritenuto adeguato ad essere finanziato, pubblicizzato, e a diventare rappresentativo, da parte delle politiche culturali della città, e che emerge su una “scena” locale;
- il mondo di tutti coloro i quali ritengano di occuparsene, la cui azione insiste entro il contesto urbano di riferimento: teatri e gallerie, artisti, associazioni culturali, fondazioni, Università, centri di ricerca, case editrici o discografiche, istituzioni, ma anche privati cittadini nel momento in cui scelgono di svolgere un ruolo attivo.

Le tre accezioni presentate hanno in comune il fatto di essere costruite attraverso processi: la condivisione di una pratica o di un oggetto come “culturale”; l'azione politica o in generale l'azione pubblica che seleziona e sostiene; la costruzione dello status di “attore della scena culturale”. Inoltre, tali processi possono convergere - a certe pratiche corrisponde ad esempio un riconoscimento nella scena ufficiale, e attori ben riconoscibili e riconosciuti del mondo culturale -oppure possono divergere, generando attriti che possono produrre sia nuove aperture, sia mettere in luce resistenze e potenziali conflitti, definendo, appunto, un “campo culturale urbano”.

4.3. INTRODUZIONE AGLI OGGETTI CULTURALI URBANI NELLA CITTA' DI MODENA.

Gli oggetti culturali urbani della città di Modena sono stati scelti tra molti possibili, stante la definizione aperta che è stata proposta. La scelta di

ragionare in termini di “oggetti” implica di situarsi in una regione in cui le pratiche e le politiche si intrecciano, si incontrano e talvolta si scontrano. E implica scartare altre possibili modalità di indagine. Ho scelto quindi di non indagare pratiche culturali largamente non riconosciute dalla sfera pubblica (come la musica delle celebrazioni delle religioni praticate dagli immigrati, ad esempio); così come, simmetricamente, non mi sono soffermata sulle principali linee strategiche in campo culturale che la città in esame sembra decisa a perseguire. Ho deciso, in altre parole, per uno sguardo intermedio: ancorandomi a tre casi concreti, ho cercato di mettere in evidenza come i diversi attori si muovano in un campo in cui sono in gioco diverse razionalità, strategie, modi di intendere il ruolo e le possibilità del “culturale” nell’ambito della città contemporanea. Un esempio: se guardiamo ad un festival organizzato in una città, ci accorgeremo che la scelta del luogo in cui realizzarlo, il pubblico a cui si rivolge, le modalità con cui è nato e con cui è poi effettivamente realizzato, ci informano sulle rappresentazioni, sulle strategie e, più in generale, sui modi in cui l’evento e la cultura sono intesi, e chiamati in causa in uno specifico contesto urbano per rispondere a determinati scopi.

Gli oggetti che sono stati scelti per la ricerca sono qualcosa di più di un “indizio”, e la loro scelta non si è basata su un intuizione da diagnosta, come suggerisce Carlo Ginzburg (in Gargani, 1979), alludendo a un paradigma di ricerca che si fa strada nel corso del XIX secolo, in discipline come la psicanalisi, la storia dell’arte, la criminologia, ma anche nello sviluppo del romanzo poliziesco. Ma certamente, come nel paradigma indiziario, si intende produrre conoscenza, in questo caso sulla relazione tra cultura e città, attraverso un sapere che è “la capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente” (Ginzburg, in Gargani, op. cit., p. 67).

La scelta delle “piste da seguire”, per rimanere nel campo semantico del paradigma indiziario, si è basata su tre criteri. In primo luogo, si è cercato di

scegliere oggetti che chiamassero in causa dei generali fenomeni di “cambiamento” che la città di Modena, e le città contemporanee in generale, attraversano: cambiamento che è stato inteso come cambiamento delle popolazioni che la abitano, dei luoghi fisici, e delle prospettive per il futuro. Un secondo criterio è stato quello di mantenere una diversità non solo “tematica”, ma anche formale: non si voleva infatti insistere, ad esempio, sulla forma-evento, o sulla rigenerazione, in sé: quanto cogliere attraverso esperienze eterogenee le risignificazioni all’opera. Si è scelto quindi un luogo, un festival, e un progetto istituzionale.

Infine, un terzo criterio, legato soprattutto alla fattibilità della ricerca, è stato quello di concentrarsi su processi non eccessivamente sedimentati nella vita cittadina, la cui elaborazione o realizzazione fosse in corso. Questo ha permesso di evitare di raccogliere rappresentazioni e interpretazioni, in particolare attraverso le interviste, appiattite dalla “normalizzazione” che inevitabilmente tende a rafforzarsi quanto più ci si allontana temporalmente dalle fasi di più intensa costruzione e discussione.

4.3.1. LE EX FONDERIE RIUNITE

La prima storia è quella piuttosto comune di un edificio industriale di grandi dimensioni, situato sulla fascia ferroviaria della città di Modena, che ha ospitato dagli anni Trenta agli anni Ottanta una fonderia, e che ha poi subito un lungo periodo di abbandono, per poi tornare sulla ribalta della cronaca locale negli ultimi anni. Le ex-Fonderie sono parte della fascia ferroviaria della città, interessata negli ultimi anni da un vasto programma di riqualificazione: in generale, si è proceduto con l’abbattimento dei vecchi edifici industriali, e con progetti che prevedono una destinazione residenziale, per i servizi, e per attività commerciali.

L’edificio appare oggi come una sopravvivenza di un passato urbano in un contesto di profondo mutamento; ma è divenuto anche un punto caldo del

dibattito cittadino, attraversando un processo che permette di riflettere sulla relazione tra spazi urbani e campo culturale della città. Nel cap. 5 si cercherà dunque di mettere in luce i modi in cui il luogo è stato investito di un significato pubblico che, sebbene non fosse mai andato interamente smarrito, certamente ha ritrovato speciale vigore, con conseguenze significative sia sulla pianificazione, sia sulle strategie di sviluppo in senso culturale della città.

4.3.2. MODENA MEDINA

Modena Medina è invece un festival musicale, nato nel 2004, da un'idea degli operatori del Centro Stranieri del Comune di Modena, e in collaborazione con il Centro Musica: la sua caratteristica principale è quella di essere animata da musicisti stranieri che vivono sul territorio modenese.

L'iniziativa di ModenaMedina è forse l'evento più importante organizzato dal Centro Stranieri, e si inserisce in una progressiva attenzione alle attività culturali che l'ufficio ha assunto nel corso degli anni. Si tratta, dunque, di un tentativo di costruire pragmaticamente una "cittadinanza culturale" (Stevenson, 2001), che passa attraverso i progetti messi in campo, come mandato di questo ufficio dell'Amministrazione comunale. Modena Medina ne rappresenta l'azione di più ampio respiro: quella in cui, a detta degli operatori, si riscontrano i maggiori elementi di innovazione. Ma anche quella che, come si vedrà, mette in luce maggiormente le debolezze del campo culturale locale su questo fronte, probabilmente proprio per il suo essere un progetto fortemente visibile, che utilizza il linguaggio dell'evento per comunicare una immagine della città abbastanza lontana da quelle più consolidate.

Le modalità con cui è stato costruito, l'accoglienza che ha conosciuto e lo spazio che è riuscito a ritagliarsi sono esposti nel cap. 6.

4.3.3. GIOVANI D'ARTE.

Il terzo oggetto indagato si è rivelato quello più difficilmente afferrabile: si tratta di un progetto che punta al sostegno della produzione artistica giovanile locale, e che è attivo da oltre vent'anni. Recentemente, ha conosciuto un rinnovato vigore, sia per le scelte dell'Amministrazione Comunale, sia, soprattutto, per l'attenzione crescente che la produzione artistica contemporanea suscita entro i modelli di sviluppo urbano.

4.4. STRUMENTI DI RICERCA.

L'indagine, strutturata cercando di rispondere alle finalità delineate nel presente capitolo, si è avvalsa di materiali eterogenei.

Un contributo fondamentale è stato svolto dalle interviste, elencate nella tabella sottostante, realizzate tra il giugno 2007 e l'ottobre 2008. Si è trattato di interviste in profondità semi-strutturate, della durata di circa un'ora. I campi esplorati sono stati quelli esposti al par. 4.2., calibrati a seconda dell'oggetto culturale urbano preso in esame, e anche dalle direzioni che gli intervistati ritenevano rilevante sottolineare.

Per tutti e tre i casi, altre fonti di informazione sono state le rassegne stampa, la partecipazione a incontri pubblici e seminari tematici¹¹, materiali audiovisivi e letteratura grigia, oltre alla bibliografia locale di riferimento.

Ciascun caso ha poi presentato l'opportunità di modalità di indagine specifiche: nel caso delle Ex Fonderie Riunite, è stato possibile infatti partecipare in qualità di uditoro agli incontri del processo partecipativo, sia nelle sue primissime fasi, sia nel suo svilupparsi come tavolo progettuale.

Per quanto riguarda Modena Medina, e più in generale la questione della relazione tra diversità e campo culturale urbano, la ricerca si è avvantaggiata di un lavoro precedentemente svolto sulla Casa delle Culture di Modena,

¹¹ Molti degli incontri pubblici che si sono svolti in città nel triennio 2007-2009 sono stati organizzati nell'ambito della ricerca già citata della Fondazione Mario del Monte.

rispetto al quale sono state riprese alcune linee argomentative, poi ridiscusse nel caso dell'evento musicale in esame.

Giovani d'Arte ha costituito, come si spiegherà, forse la parte più complessa del lavoro di ricerca sul campo, l'oggetto meno afferrabile. Da una parte, la assoluta continuità di leadership (Ornella Corradini ne è l'ideatrice e la responsabile da oltre vent'anni) ha reso la maggior parte delle informazioni di base immediatamente reperibili; dall'altro, non è stato facile riuscire a guardare il progetto con occhio esterno. Da questo punto di vista, particolarmente utile, è stato il focus group con i giovani coinvolti a vario titolo nel progetto (Marianna Aldovini, Elena Ascari, Fabio Bonetti e Luca Panaro), da cui sono usciti temi che certamente meriterebbero un approfondimento ulteriore.

Di seguito, l'elenco delle interviste in profondità di cui si dispone di una registrazione completa:

CODICE	NOME E RUOLO	RAGIONE DELL'INTERVISTA
M.L.	Mario Lugli, Assessore alla Cultura del Comune di Modena	E' il referente principale per gli orientamenti della città in campo culturale.
A.M.P.	Anna Maria Pedretti, Esperta di storia orale e di storia urbana	Ha condotto attività per le scuole sul tema della memoria, in particolare sul quartiere Crocetta e sulla città industriale.
G.P.	Giancarlo Pellacani, ex Rettore dell'Università di Modena e Reggio e partecipante al tavolo di confronto creativo per le Ex-Fonderie.	Rappresentante del mondo accademico modenese, ha partecipato al progetto partecipativo con la proposta del dipartimento di Design industriale.
G.Pr.	Presidente dell'Associazione "Amici delle Fonderie", consigliere comunale DS e partecipante al tavolo di confronto creativo per le Ex-Fonderie	Si occupa da molti anni della possibilità di recuperare l'edificio delle Fonderie.
F.R.	Federica Rocchi, Presidente dell'Associazione culturale Amigdala, e partecipante al tavolo di confronto creativo per le Ex-Fonderie	Una giovane portavoce del progetto finale DAST, promuove e organizza attività teatrali innovative nella zona del quartiere Sacca-Crocetta.

CODICE	NOME E RUOLO	RAGIONE DELL'INTERVISTA
D.C.	Domenico detto Memi Campana, insegnante di scuola superiore.	E' persona attiva in città sul tema delle attività culturali orientate al cambiamento sociale, attraverso l'impegno politico e professionale.
A.C.	Andrea Capucci, operatore del Centro Stranieri	E' uno dei referenti delle attività culturali realizzate dal Centro Stranieri del Comune di Modena, nonché un promotore di Modena Medina.
C.C.	Claudio Cernesi, Professore di antropologia dei processi culturali, presso l'Università di Modena e Reggio.	Oltre alle ricerche svolte in ambito universitario, ha svolto numerose attività soprattutto nel contesto scolastico sui temi dell'intercultura.
L.H.	Lilya Hamadi, Presidente del Circolo ARCI Milinda	Coordina molte iniziative per la promozione del dialogo interculturale sul territorio.
A.L.	Alessandra Lotti, operatrice culturale del Centro Stranieri di Modena	E' la principale referente delle attività culturali realizzate dal Centro Stranieri del Comune di Modena
T.MC.	Thomas McCarthy, Presidente dell'Associazione dei Cittadini ghanesi e membro del Comitato Esecutivo della Casa delle Culture	E' il presidente di una delle associazioni di stranieri più attive sul territorio
W.R.	Walter Reggiani, presidente della Casa delle Culture di Modena.	Ex-Sindaco di Nonantola, dove ha promosso già dagli anni Novanta politiche innovative per la gestione del fenomeno immigratorio, poi Presidente della Consulta Provinciale dell'immigrazione.
G.R.	Giovanni Rubbiani, musicista	Ha collaborato intensamente sia nella fase esplorativa sia organizzativa ed artistica per Modena Medina
M.V.	Milena Valentini, responsabile del Centro Musica di Modena.	Partner del Centro Stranieri per Modena Medina
O.C.	Ornella Corradini, Responsabile dell'ufficio Giovani d'Arte del Comune di Modena	Fondatrice e principale responsabile del progetto Giovani d'Arte.
S.F.	Silvia Ferrari, curatrice per la Galleria Civica di Modena.	Referente per AreaProgetto, iniziativa della Galleria Civica e di Giovani d'Arte.

CODICE	NOME E RUOLO	RAGIONE DELL'INTERVISTA
E.A.	Elena Ascari, giovane artista	Ha partecipato ai progetti di Giovani d'Arte ed è attivo nel contesto artistico modenese e nazionale.
F.B.	Fabio Bonetti, giovane artista	Ha partecipato ai progetti di Giovani d'Arte ed è attivo nel contesto artistico modenese e nazionale.
L.P.	Luca Panaro, critico d'arte	Ha partecipato ai progetti di Giovani d'Arte ed è attivo nel contesto artistico modenese e nazionale.
M.A.	Marianna Aldovini, giovane collaboratrice della Galleria Civica di Modena.	Si è occupata della storia della Galleria Civica e di arte contemporanea.

5. UN LUOGO: LE EX FONDERIE RIUNITE.

Le ex Fonderie Riunite sono l'oggetto culturale urbano più "concreto" tra quelli presi in esame: e quello in cui, probabilmente, emerge con più chiarezza come il riconoscimento di un valore culturale si realizzi attraverso un processo che dipende strettamente dagli attori in gioco, e dagli spazi che riescono a ritagliarsi, o che vengono costruiti.

5.1. DALL'INCIAMPO DECISIONALE ALLA RICOSTRUZIONE DEL SENSO

Dopo il 1983, anno in cui la produzione di via Ciro Menotti viene trasferita nei più moderni stabili della Madonnina, una nuova fase di progettualità intorno alle Ex Fonderie Riunite è avviata dal Consiglio Comunale solo alla fine degli anni Novanta, e porta alla redazione di un piano di recupero di iniziativa pubblica, formalizzato nel 2001. In questo primo passaggio, si prevede il recupero dell'area e degli edifici delle Ex Fonderie per farne la sede del Dipartimento della Prevenzione, della Direzione Generale dell'Azienda U.S.L. e C.U.P., trasferendo in questa sede uffici e ambulatori all'epoca situati in varie zone della città¹². Il progetto rimane in attesa di realizzazione fino alla fine del 2005, quando l'Ausl decide di trasferire attività e ambulatori inizialmente destinati ad occupare le Ex-Fonderie nell'area del Policlinico, negli spazi liberati dall'apertura del nuovo ospedale di Baggiovara. Occorre ricordare che il Comune, di sua iniziativa, ha sottoposto a vincolo di riqualificazione e ricomposizione tipologica la facciata della palazzina, vietando interventi che ne modificano l'aspetto e la struttura.

¹² Il vecchio progetto è disponibile su <http://urbanistica.comune.modena.it/>

A fine novembre del 2005, un articolo sulla Gazzetta di Modena titola: “*A.A.A. Comune vende le ex-Fonderie. Spazio a case e uffici, il ricavato usato per sedi degli assessorati*”, e all’assessore Sitta viene attribuita la considerazione che la vendita possa rappresentare l’opzione migliore, riconvertendo il complesso a uso terziario e residenziale¹³.

Questa ipotesi suscita un coro di proteste piuttosto vasto: sulla stampa locale appaiono molti articoli che criticano la privatizzazione dell’edificio, sottolineando soprattutto il valore delle ex-Fonderie per la memoria della città, dal punto di vista della storia sociale, dei saperi collettivi, delle auto-rappresentazioni e delle appartenenze locali.

Nel corso dei primi mesi del 2006 si tengono una serie di incontri pubblici e di sedute del Consiglio Comunale per discutere delle diverse opzioni possibili: dalla rassegna stampa, è possibile ricostruire questa fase come caratterizzata da una pluralità di proposte, quasi tutte convergenti intorno al tema della memoria del lavoro industriale e della storia sociale del quartiere e della città che con il lavoro industriale è così strettamente legata.

D’altra parte, caduto il progetto di un uso specifico legato agli uffici sanitari, accantonata l’ipotesi della vendita, si registra una sorta di “*empasse*” decisionale: se i temi a cui ispirare il recupero emergono quasi spontaneamente dal dibattito cittadino, è chiaro a tutti che una soluzione puramente museale non è auspicabile, sia per la vasta dimensione dell’edificio (circa 40mila mq), sia per ovvie ragioni di sostenibilità finanziaria. Come osservano Petrucci e Dansero (1995), nei casi di recupero industriale, oltre alla questione del valore storico e sociale che si è presentato come un vincolo nel caso modenese, si rileva anche una difficoltà decisionale dovuta alla dimensione unitaria e complessiva delle aree e degli edifici coinvolti, che scoraggia il privato e rende più complessa l’azione pubblica.

¹³ Gazzetta di Modena, 29 novembre 2005

E' in questo spazio di incertezza e di confronto, che si inserisce l'idea di un processo decisionale partecipativo di tipo nuovo per la città di Modena: nel gennaio del 2007 viene avviato un progetto, coordinato dall'Ufficio Partecipazione del Comune e condotto da un gruppo di consulenti esterni guidati da Marianella Sclavi¹⁴.

5.1.1. UNA STORIA.

L'attività industriale negli edifici di via Ciro Menotti prende avvio nel 1938, sotto il nome di "Società Anonima Fonderie Riunite Ghisa Malleabile", di proprietà di Adolfo Orsi; l'imprenditore, per anni a capo della Confindustria modenese, aveva acquistato anche la Maserati, trasferita in seguito da Bologna a Modena.

Nel 1940 la fabbrica conta già oltre 140 addetti, ed è una delle più grandi della città, impegnata soprattutto in commesse belliche; con la fine della Guerra, si impone un cambiamento produttivo, e viene ampliata la produzione, che nel 1948 impiega oltre 550 operai.

Fisicamente, il quartiere Crocetta assume a partire da quegli anni l'aspetto di un quartiere industriale che fa da ponte tra la campagna e il centro storico della città; le residenze iniziano a circondare impianti produttivi di grandi dimensioni e, più tardi e con modalità differenti, verrà a costituirsi anche il villaggio artigiano nella zona di Modena Est e della Madonnina, contribuendo a rafforzare l'identità industriale di questa porzione di città.

Il secondo dopoguerra è contrassegnato in tutta Italia da un'altissima conflittualità tra i proprietari e le organizzazioni operaie e bracciantili. Il clima politico dell'immediato dopoguerra mette in discussione le gerarchie produttive e sociali all'interno delle fabbriche per opera delle Commissioni interne degli operai (la base delle successive organizzazioni sindacali), che

¹⁴ Marianella Sclavi è docente di Etnografia Urbana al Politecnico di Milano, ed è nota a livello nazionale per avere introdotto in Italia i metodi anglosassoni del *consensus building approach* nella pianificazione e nei processi decisionali; oltre alla ricerca e alla didattica universitaria, lavora con il gruppo Avventura Urbana (www.avventuraurbana.it)

si sono create sulla scia delle lotte partigiane. Le Commissioni si fanno carico della ricostruzione di impianti e di infrastrutture, ma anche delle richieste di aumenti salariali e di altri miglioramenti delle condizioni di lavoro, come la mensa, gli spacci aziendali, il baliatico (Osti Guerrazzi, Silingardi, 2002: 86-90).

Nel caso delle Fonderie di Modena, i margini di profitto decrescenti del dopoguerra, dovuti anche a una mancanza di innovazione, gravano soprattutto sui salari e sulle condizioni lavorative, particolarmente difficili.

Le testimonianze di quel periodo ricordano il clima di compattezza e solidarietà tra i lavoratori, ma anche la durezza della vita lavorativa: molti operai vivono nei paesi della provincia, o in campagna e raggiungono la fabbrica ogni giorno in bicicletta; le condizioni di lavoro sono durissime, anche per le alte temperature e l'inquinamento dell'aria dovuti ai processi industriali (Assessorato all'Istruzione e Circoscrizione 2 del Comune di Modena, 1999); l'attività politica e sindacale è pesantemente mal vista, e il licenziamento una prassi abituale per eliminare i lavoratori più impegnati nelle rivendicazioni.

A partire dal 1948, si intensificano le reazioni dei proprietari: lo scontro si concretizza con gli scioperi (guidati principalmente dalla Fiom, il sindacato più grande dentro le Fonderie) a cui seguono le serrate. La prima avviene nel giugno del 1948: gli operai trovano la fabbrica chiusa al loro arrivo e la polizia a presidiarla, fatto a cui corrisponde il licenziamento di massa e la riassunzione soltanto di una parte dei precedenti lavoratori. La politica nazionale si intreccia con quanto avviene a Modena: il 1948 è l'anno dell'attentato a Togliatti, della sconfitta delle sinistre in Parlamento, della minaccia di una guerra civile, della violenta repressione da parte della Celere delle manifestazioni operaie nel Meridione (Osti Guerrazzi, Silingardi, 2002: 100-106).

La conflittualità tra Orsi e gli operai prosegue l'anno seguente, e coinvolge non solo i lavoratori delle Fonderie, ma anche quelli della Maserati,

aggravata dal bilancio passivo delle aziende; a essere messo in discussione dalla proprietà è il cottimo collettivo, mentre gli operai si battono per l'aumento salariale, e per la riduzione dell'orario di lavoro da 48 a 40 ore settimanali. La seconda serrata si verifica nel dicembre del '49 (una delle molte che si verificano nello stesso periodo nelle fabbriche della zona), e prima della fine dell'anno Orsi comunica che il 9 gennaio soltanto 250 dei 560 operai saranno riassunti. La città manifesta grande solidarietà con gli operai, e il Sindaco Corassori tenta una mediazione, senza risultati.

Il 9 gennaio, durante lo sciopero proclamato dai sindacati, la polizia uccide 6 operai, e ferisce oltre 200 persone. La dinamica degli eventi, la gravità di quanto accadde, e l'eco dell'evento sono stati raccontati nelle parole di alcuni testimoni diretti dell'epoca, come Eliseo Ferrari, allora segretario comunale della FIOM (Ferrari, 1997, Ferrari, 2004, ma anche Lamberti, 2004), di cui riportiamo alcune parole che descrivono l'atmosfera della giornata del 9 gennaio 1950:

“... Quel mattino Modena rimase isolata dal resto d'Italia, le autorità bloccarono ogni collegamento telefonico e telegrafico con il resto del Paese. Il teatro del massacro aveva un aspetto sconvolgente; ovunque, bossoli di pallottole, resti di lacrimogeni, chiazze di sangue; l'aria era impregnata di gas. L'intera popolazione era offesa e sbigottita.” (Ferrari, 1997: 76).

Ai funerali prende parte anche Togliatti, che tiene un discorso in onore delle vittime, accusando direttamente il governo e la polizia per i fatti avvenuti. Un video girato da Carlo Lizzani testimonia la vastissima partecipazione ai funerali, la commozione solenne, la dimensione di una tragedia avvenuta a pochi anni dalla fine della Seconda Guerra Mondiale. Lo stesso ministro democristiano Scelba è costretto a discutere le strategie di repressione violenta delle manifestazioni, e nel processo che segue si dimostrerà l'uso illegittimo delle armi da fuoco da parte della polizia e le pesanti

responsabilità del prefetto, oltre a stabilire un risarcimento per i parenti delle vittime, fatto mai successo prima in Italia.

Dopo i fatti del 9 gennaio, le Fonderie cambiano nome (diventando Fonderia di Ghisa malleabile S.p.A., Fonderia di Modena), e direttore: l'incarico viene assegnato per due anni a Cremonini, sostituito però nuovamente dagli Orsi nel 1952. La fabbrica continua la produzione senza però progressi efficaci sul piano tecnologico e organizzativo, e senza che cessi la conflittualità tra proprietari e operai, tanto da spingere il Consiglio Comunale, nel 1954, a realizzare un'inchiesta per denunciare a livello nazionale le condizioni lavorative nelle Fonderie (Osti Guerrazzi, Silingardi, 104-105).

Ad essere dibattuto, in fondo, è la concezione della fabbrica come bene privato soggetto al volere del solo proprietario, contro una visione che ne sottolinea il ruolo sociale in senso ampio, non solo per i lavoratori e le loro famiglie, ma per tutto il movimento operaio e la città.

La crisi economica e produttiva culmina a metà degli anni Sessanta, quando viene decisa la vendita dell'impresa, e il probabile smantellamento dell'impianto. La reazione degli operai, sostenuti dalle forze politiche e dalle cooperative locali, è l'occupazione, durata oltre 50 giorni: nelle testimonianze di questo secondo snodo fondamentale della storia operaia delle Fonderie emergono il sostegno avuto dal quartiere Crocetta e dal Comune, il senso di unità tra i lavoratori, la determinazione nel salvare il lavoro e la fonderia. Durante l'occupazione – in una fase particolarmente difficile e sconcertante – un mattino appare nella lavagna di una sala comune la scritta “*Uniti si vince*”: questa frase, ricordata da più di un testimone, diventa il simbolo di una resistenza attiva, che conduce all'autogestione, avviata ufficialmente nel giugno del 1966. Il passaggio di proprietà avviene anche grazie al sostegno attivo del Consiglio Comunale e del Sindaco Rubens Triva, che si fa garante presso le banche per ottenere parte del denaro necessario. La forma iniziale di gestione è quella di una

Società per azioni, con la quale si avvia un progressivo ammodernamento, anche grazie a un prestito dell'IMI. Nel 1972 avviene il passaggio da S.p.A. a Cooperativa a responsabilità limitata (il passaggio da proprietà privata della famiglia Orsi a cooperativa è descritto dettagliatamente da Ferrari, 1997: 148-163).

La produzione continua nella sede di via Ciro Menotti fino all'inizio degli anni Ottanta, quando si decide l'unione con la Coop Fonditori, e il trasferimento della produzione nel quartiere Madonnina. Il Sindaco di allora, Mario del Monte, decide l'acquisto dello stabile da parte del Comune, senza però individuarne da subito una destinazione univoca (si pensava al trasferimento degli uffici sanitari di San Giovanni del Cantone, che però non si realizzò): lo spazio rimane inutilizzato fino ad oggi, fatta eccezione per alcune attività organizzate dalla Sinistra giovanile alla fine degli anni Novanta, tra cui concerti, mostre e spettacoli. A partire dal 2001, si è riaperto il dibattito sul futuro del luogo, inizialmente con il progetto di insediarvi gli uffici dell'AUSL, poi con l'ipotesi di privatizzazione, e infine, nel 2007, con il processo partecipativo che ha condotto alla redazione di un nuovo progetto, di cui si darà conto nel seguito del presente contributo.

5.1.2. RAPPRESENTAZIONI.

Modena città operaia, Modena città dello sviluppo economico e dei motori, Modena città dei saperi tecnico-scientifici: si tratta di alcune delle immagini diverse, seppur tra loro non incompatibili, della città, che sono messe mutuamente in gioco nel recupero delle Ex Fonderie. Queste immagini infatti sono il motore e la ragione per cui pensare ad un futuro per il luogo in oggetto, ma sono anche ri-attivate dal processo di conversione e soprattutto attraverso il dibattito intorno al luogo stesso, che permette loro di tornare sulla scena della discussione pubblica. Il processo di decisione intorno

all'edificio diventa quindi un'occasione della città per riflettere su se stessa, sul proprio passato, e su quale immagine costruire per il futuro.

Non a caso, quando si guarda alle opzioni per il futuro, dal racconto dei testimoni coinvolti nel processo decisionale, esaminato nella parte seguente, mantenere una “memoria viva” emerge come una sorta di parola d'ordine, cui fa da contrappeso il “non vogliamo farci un museo”.

La storia sociale e politica delle fonderie, il ruolo giocato nella costruzione delle appartenenze, la capacità evocativa che sembra conservare per la città, costituiscono quindi un primo contesto, che possiamo chiamare “della memoria”: un potenziale, che può contribuire nella definizione dei futuri possibili, ma che al contempo rappresenta un “limite”, nel senso costruttivo di un insieme di criteri da tenere presenti quando si prefigurano le alternative.

Attraverso le interviste e il materiale bibliografico disponibile, emerge il ruolo che il lavoro nella fonderia (e in generale, il lavoro industriale) ha rappresentato il passaggio a uno stile di vita urbano e l'accesso alla società dei consumi; nelle testimonianze degli operai si legge frequentemente cosa significasse un primo stipendio relativamente sicuro per le fragili economie familiari del secondo dopoguerra. L'esperienza della fabbrica segna il passaggio dalla campagna alla città per molti modenesi: la possibilità di disporre di un salario è il primo, più concreto, cambiamento, che genera col tempo stili di vita e di consumo del tutto differenti da quelli della vita rurale. Il primo giorno di lavoro, a volte anche quindici o sedici anni, è ricordato da alcuni come un inferno; ma non manca mai, nelle testimonianze, la considerazione della possibilità e della soddisfazione di contribuire in maniera decisiva al bilancio familiare (Assessorato all'Istruzione e Circoscrizione 2 del Comune di Modena, 1999; Ferrari, 1997).

Il lavoro e la fonderia offrivano anche una concreta possibilità di realizzazione personale, come racconta A.M.P., che attraverso le sue

indagini sulla storia orale e il suo lavoro di insegnante nelle scuole serali, ha potuto raccogliere diverse testimonianze dirette:

“Dentro la Fonderia c’erano tutti, anche la manodopera bruta; però le persone più capaci e intelligenti miravano ad andare a fare i modelli, diventando disegnatori con le scuole serali. E non solo per sottrarsi al lavoro bruto della fornace che era effettivamente un inferno, ma anche perchè chi aveva delle qualità vedeva che lì poteva metterle in pratica”.

La stessa A.M.P. suggerisce anche alcuni elementi di continuità tra le peculiarità del lavoro in campagna, e le abilità messe in campo dagli operai modenesi nel lavoro di fabbrica:

“Le persone che venivano dalla campagna e che ad esempio erano mezzadri hanno assimilato una cultura del lavoro come responsabilità, a causa della compartecipazione degli utili col padrone. E’ chiaro che più lavoravano per il miglioramento del prodotto più ne traevano benefici; erano quindi responsabilizzati. Avevano anche una cultura del lavoro fatto bene, portato avanti, non trascurato, non lasciato perdere. La capacità manuale nasceva anche dal fatto che si facevano tutti gli strumenti in casa. Allora, chi passava alla fabbrica portava questo tipo di cultura dentro il lavoro meccanico e questo ha permesso che quando molti di loro sono stati licenziati hanno avuto il coraggio di mettersi in proprio, perchè sapevano di poter contare su questa loro abilità.”

E se la campagna, per chi ha vissuto la città industriale, ha rappresentato un passato da cui ci si è affrancati, ma al contempo anche una sorte di orizzonte mitico, evocativo, che permea i ricordi e l’immaginazione, per le giovani generazioni è proprio l’epoca industriale, con quello che ha significato da un punto di vista sociale e storico, e rappresentare questo orizzonte fondativo. Come ci ha suggerito sempre A.M.P. durante l’intervista:

“... Mi è venuto allora da pensare che la mia generazione (io ho 61 anni), nonostante io sia vissuta sempre a Modena, ha come retroterra culturale la campagna. Bastava uscire da Modena per ritrovare la campagna, che era il nostro punto emotivamente nostalgico. Per le generazioni successive questo ruolo lo ha svolto la fabbrica: per le generazioni successive e anche attuali (adesso forse la fabbrica non è già più perchè siamo nel post-industriale), questo spazio veniva sentito come loro, in consonanza. Questi giovani erano nati in una civiltà già industriale, e questo edificio poteva costituire un elemento evocativo molto forte.”

Le Ex Fonderie permangono come l'unico segno di un tessuto urbanistico che, a partire dal primo dopoguerra, si sviluppa come una vera e propria città industriale: un segno fisico, imponente, del passaggio da una società rurale, a una urbana. Il valore storico e architettonico dell'edificio è generalmente menzionato dagli intervistati come un'ulteriore ragione per la sua valorizzazione, ed è ben descritto nel volume realizzato da Officine Emilia¹⁵ (in particolare, attraverso i contributi di Piscitelli e Costa).

Oltre a segnare, fisicamente ed emotivamente, il passaggio dalla campagna alla città, il lavoro in fonderia ha offerto una possibilità di appartenenza nuova, concretizzata nella compattezza del Movimento e nelle rivendicazioni operaie. Il Partito Comunista, che supportava il sindacato e che guidava la città in Consiglio Comunale, istituiva una relazione solida e continua tra questi nuovi "cittadini" e la città. Da questo punto di vista, gli eventi del 9 gennaio e la straordinaria partecipazione ai funerali, sono un momento paradigmatico di una radicata coesione sociale, che mi sembra possa essere restituita anche attraverso piccoli episodi:

"... Mia suocera ad esempio, che era monarchica, era molto amica di una famiglia in cui erano comunisti: il mattino del 9 gennaio il marito dell'amica voleva venire a Modena alla manifestazione e aveva soltanto una bicicletta, e lei è andata da suo marito (che era ancora più a destra), per dirgli di prestargli il motorino, perchè come lavoratore doveva andare a difendere i suoi diritti. Questo per dire quanto questa cosa venisse sentita. Tutti questi episodi che mi sono sentita raccontare testimoniano che è un luogo simbolo, come la Ghirlandina." (A.M.P.)

La storia sociale delle Fonderie è soprattutto una storia di movimenti, di appartenenze forti, di un "noi" che è impossibile ritrovare con la medesima forza oggi. Il lavoro rappresentava un mezzo per definire nuove appartenenze, ma anche per ottenere una realizzazione personale: il "mito

¹⁵ Officine Emilia è un progetto dell'Università di Modena e Reggio Emilia, che si occupa di studiare e promuovere le competenze tecniche e professionali nel campo della meccanica, che hanno connotato il territorio emiliano. Le finalità sono dunque di ricerca, educative e didattiche (per ulteriori informazioni: www.officinaemilia.unimo.it)

del lavoro ben fatto”, un’altra parola d’ordine per chi parla del passato industriale modenese come ad esempio racconta G.P. durante l’intervista, si riferisce sia alle competenze e abilità degli operai, dei tecnici e degli ingegneri, sia al diritto di rivendicare condizioni lavorative eque e soddisfacenti per sé e per gli altri, e alla possibilità di migliorare le proprie capacità e la propria posizione attraverso il lavoro.

Il contributo dato dal lavoro industriale alla ricchezza economica della città è stato sottolineato il particolare dal rettore Pellacani: conservarne un segno fisico così rilevante è ritenuto tanto più importante, visto che si tratta di uno dei pochissimi rimasti nella città.

5.2. POTENZIALE PROGETTUALE DI UNA MEMORIA CONDIVISA.

Ogni nuova rappresentazione ci dà informazioni sull’oggetto rappresentato, ma svela anche il soggetto che l’ha prodotta (Pezzini, 2006: 40): abbiamo quindi seguito il processo decisionale pubblico intorno Ex-Fonderie Riunite cercando di comprendere le nuove rappresentazioni del luogo emerse sulla scena locale, quali attori le abbiano messe in campo, a quali destinatari ci si è idealmente rivolti nel produrre nuovi progetti.

La presentazione ufficiale avviene il 9 gennaio 2007, nel giorno dell’annuale commemorazione dell’eccidio delle fonderie, in un incontro con i cittadini particolarmente denso, con momenti dedicati alla memoria, iniziative artistiche, e con l’intervento di alcuni membri della Giunta e del Consiglio Comunale, oltre al Sindaco.

I passaggi che hanno scandito il processo sono stati:

- un primo coinvolgimento dei cittadini, del quartiere, delle scuole, con lo scopo di allargare la discussione intorno ai futuri possibili per le Ex-Fonderie, attraverso la distribuzione di materiale informativo e

la creazione di un sito web¹⁶, dove è possibile informarsi sul passato del luogo e inserire le proprie proposte, oltre a visionare gli appuntamenti pubblici e la struttura del processo partecipativo (da gennaio a marzo 2007). In questa fase, il gruppo di consulenti ha anche realizzato una serie di interviste con alcuni attori ritenuti significativi per il futuro delle Ex-Fonderie Riunite, e ha formato circa una trentina di “facilitatori” volontari, che dovevano contribuire alla divulgazione e alla realizzazione del progetto;

- un incontro pubblico nei locali della sede della Polisportiva Villa d’Oro, distribuito in due giornate, in cui vengono raccolte e presentate le idee emerse, realizzato con la tecnica dell’*Open Space Technology*¹⁷ (OST, 17-18 marzo 2007): in questo passaggio viene costituito un gruppo di lavoro, formato da un rappresentante (più un sostituto, ove possibile) per ognuna delle idee presentate;
- incontri a frequenza settimanale del gruppo di lavoro – chiamato *tavolo di confronto creativo* - guidato da Marianella Sclavi e dai suoi collaboratori, per elaborare una proposta (aprile-maggio 2007);
- presentazione della proposta al Consiglio Comunale (giugno 2007).

Il lavoro del tavolo di confronto creativo si è svolto quindi sulla base di circa una ventina di proposte iniziali, elaborate da cittadini che, a vario titolo, hanno preso parte all’OST. Durante questo primo incontro l’obiettivo è stato quello di discutere pubblicamente le diverse proposte, stabilendo le prime affinità e iniziando a delineare le linee guida necessarie al lavoro del tavolo. I partecipanti all’OST, oltre un centinaio di persone, provengono da ambiti anche molto diversi: alcuni di loro sono semplici cittadini che

¹⁶ www.comune.modena.it/exfonderie/

¹⁷ Questa metodologia è stata introdotta da Harrison Owen all’inizio degli anni Ottanta: il metodo nasce dalla considerazione che le migliori idee durante una conferenza o un incontro di lavoro emergono durante le pause, nei momenti informali, quando l’atmosfera meno irrigidita da un protocollo formale favorisce produttività e creatività. Per maggiori informazioni sul metodo utilizzato: <http://ho-image.com>

presentano un'idea personale, altri sono persone attive nel mondo dell'associazionismo (come il presidente dell'Associazione Amici delle Fonderie o la coordinatrice di uno spazio dedicato alle attività teatrali), oppure sono rappresentanti di enti e istituzioni già operanti in città (ad esempio, hanno partecipato i responsabili dell'Istituto Storico di Modena, il Rettore dell'Università di Modena e Reggio, una rappresentante del progetto Officina Emilia legato alla Facoltà di Economia dell'Università di Modena), altri hanno formato un gruppo sulla base di un proposta comune, insieme a semplici cittadini interessati allo sviluppo dei lavori, e a una classe di una scuola media modenese¹⁸.

La metodologia seguita per arrivare al progetto, chiamata tavolo di confronto creativo, si rifà al *Consensus Building Approach*, descritto come un metodo capace di essere al contempo decisionale e costitutivo di terreni comuni, ritenuto più adeguato in contesti con interessi frammentati, con appartenenze multiple e temporanee. Rispetto alle forme democratiche più tradizionali, basate sul negoziato di vantaggi e svantaggi e sul voto, in cui l'enfasi del processo è sulla selezione delle proposte di partenza, questo approccio allarga lo spazio dedicato all'ascolto reciproco di tutti i partecipanti alla decisione, all'inclusione più profonda possibile di opinioni divergenti, e alla elaborazione di soluzioni alternative nuove, anche significativamente diverse da quelle di partenza. Si insiste quindi sulla creatività, sulla creazione di un *common ground* tra i partecipanti (Sclavi, 2004) sull'impegno attivo e non estemporaneo alla costruzione di una alternativa progettuale comprensiva. Durante questa fase del lavoro (aprile-maggio 2007), i partecipanti hanno discusso le idee di partenza, si sono confrontati con alcuni esponenti della Giunta e con rappresentanti dell'Ordine degli Architetti, con lo scopo di conoscere i progetti in corso in città, e i limiti economici e strutturali delle Ex Fonderie.

¹⁸ E' possibile consultare l'*instant report* delle giornate del 17-18 marzo, scaricabile dal sito di riferimento del progetto www.comune.modena.it/exfonderie/.

Fin dalla dichiarazione di intenti iniziale è emersa la volontà di elaborare un progetto “di grande vitalità sociale e intellettuale, di cui la città sia fiera”¹⁹. Si rileva, ripercorrendo i verbali degli incontri, la progressiva solidificazione di un’idea, basata su alcuni temi che sono stati capaci di convincere e di aggregare proposte in partenza piuttosto diverse. Si è poi ragionato su spazi e funzioni e sulle possibilità di usi condivisi, con lo scopo di ridurre le spese e di creare un progetto unitario, nonché sulle possibili modalità di gestione.

5.2.1. IL PROGETTO DAST

Il risultato del lavoro del tavolo di confronto creativo è stato confezionato in una forma semi-definitiva alla fine del maggio 2007²⁰.

Alcuni riferimenti alle caratteristiche fisiche dell’area sono indispensabili per comprendere il progetto: la superficie totale dell’area delle fonderie è di circa 40.000mq, di cui 11.740 sono costruiti. La parte costruita si compone di due palazzine e un corpo centrale, all’ingresso, che ospitavano gli uffici delle Fonderie, la cui facciata è stata sottoposta a vincolo dal Comune di Modena, e non può quindi subire modifiche radicali; nella parte retrostante, non visibile da via *Ciro Menotti*, si trova un ampio cortile rettangolare, le ali laterali, e un vasto spazio coperto retrostante, dove si svolgevano le attività produttive.

Il progetto elaborato dal tavolo di confronto creativo è stato chiamato DAST, con riferimento alle tipologie di attività che vi si dovrebbero svolgere: Design, Arte e creatività, Scienza e Tecnologia. Il tema della memoria viene considerato come il fulcro intorno cui l’azione del DAST dovrebbe articolarsi.

In particolare, il progetto prevede quattro destinazioni principali, delle quali si sottolinea la compenetrazione. Una parte degli spazi disponibili dovrebbe

¹⁹ Tavolo di confronto creativo, verbale del 13 aprile 2007, disponibile sul sito del progetto

²⁰ Anche questo, disponibile sul sito del progetto

essere destinata alla Facoltà di Design Industriale, che l'Università di Modena e Reggio vorrebbe realizzare in collaborazione con l'Università di Ferrara. Una seconda parte, chiamata Fonderia delle Arti, dovrebbe orientarsi verso la produzione/realizzazione e l'offerta di attività artistiche: si pensa a corsi, laboratori, esposizioni, strutture di ospitalità per artisti. Una terza parte, chiamata Fabbrica dei Saperi, si riallaccia alla proposta dell'Associazione Amici delle Ex Fonderie, ma anche al lavoro di Officina Emilia: in questa sezione, ci si orienterebbe alla divulgazione scientifica rispetto ai temi della creatività industriale e imprenditoriale, della tecnologia, della scienza applicata, e si prevede di poter offrire spazi alle imprese per fare incontrare il mondo della ricerca tecnologica privata con i giovani e il territorio. Infine, il Polo della Memoria, ritenuto centrale nel progetto: alla sua costituzione concorrerebbero l'Istituto Storico della Resistenza, ma anche Officina Emilia, e gli archivi disponibili sul territorio sui temi della storia industriale della città e del lavoro. Sono inoltre presentate alcune delle potenziali convergenze tra queste sezioni.

L'unitarietà del progetto dovrebbe essere assicurata sia fisicamente, mantenendo intatta la morfologia del sito e attraverso l'uso condiviso degli spazi²¹, sia da un punto di vista gestionale, attraverso una "fondazione partecipata", collocata dentro l'edificio. Il progetto modenese si basa su un'idea di divulgazione e mutuo arricchimento delle conoscenze e delle idee, espresso anche da una definizione degli spazi permeabile, trasparente e pubblica. A questo si aggiunge la fiducia, in qualche modo radicata alla base dello stesso processo costitutivo del progetto DAST, che la creatività si alimenti attraverso il dialogo e la socializzazione, con la compresenza di discipline differenti, e stabilendo una relazione attiva con il passato.

²¹ Questa scelta dovrebbe anche consentire di non utilizzare interamente per il progetto i 40mila mq di cui si compone l'area, lasciando al Comune la possibilità di destinare diversamente la parte restante, e di ridurre i costi di ristrutturazione e gestione. Nel documento di fine maggio, si ipotizza un uso per il DAST che va dai 20mila metri quadri circa, ai 6mila mq complessivi; si tratta però di indicazioni legate a indicazioni espresse a livello comunale (per esempio, la possibilità di ospitare uffici pubblici), che sono mutate nel corso dell'anno, e che sono, alla fine del 2007, ancora in fase di discussione.

L'ambizione è quella di creare un luogo capace di offrire sorgenti molteplici alla curiosità e all'inventiva dei cittadini.

Durante l'intervista, F.R. (una delle partecipanti al tavolo di confronto creativo), esprime soprattutto la curiosità verso uno sviluppo che sappia tenere insieme arte e scienza, tecnologia e memoria, sia attraverso iniziative integrate, sia attraverso lo scambio e il confronto tra professionalità e strumenti comunicativi ed espressivi differenti.

La proposta cui si è arrivati appare in linea con diverse realtà di recupero industriale presenti nelle città europee (si veda ad esempio URBACT Culture Network, 2007), che puntano alla rigenerazione urbana attraverso interventi guidati da un riuso con finalità culturali. La breve presentazione di due esperienze già mature, una europea e una italiana, ci servirà per pensare alle potenzialità del caso modenese.

5.3. CULTURA, DOVE?

La necessità, non più derogabile, di dare un senso nuovo allo spazio delle Ex Fonderie di Modena, ha messo in moto energie e risorse, ha offerto alla pubblica discussione la possibilità di ragionare su temi quali memoria, sviluppo e rigenerazione urbana, ha chiamato in causa i modelli decisionali locali.

Alla luce della proposta emersa dal tavolo di confronto, e tenuta in considerazione l'attenzione al campo della cultura che è oggetto della presente ricerca, ci siamo chiesti quale ruolo assumano e possano assumere le politiche culturali nei processi in corso.

Nella primavera del 2007 a Modena è stata avviata da parte dell'Amministrazione Comunale una serie di incontri e riflessioni sul tema della cultura, chiamato Stati Generali della Cultura, con l'esplicito scopo di coinvolgere gli attori economici e sociali nella promozione della cultura in città. Il pensiero retrostante è che la cultura sia un'occasione di sviluppo

economico che Modena non può mancare, e che questa idea debba diffondersi e diventare un metodo riconosciuto. Gli ambiti entro cui si muovono gli Stati Generali della Cultura, riportati dall'Assessore, sono i luoghi (e l'Assessore cita in particolare il complesso del Sant'Agostino, l'EX-AMCM, il Museo Casa Natale di Enzo Ferrari, l'area del San Geminiano che ospiterà la nuova Facoltà di Legge), i temi (con un'attenzione verso il contemporaneo), e la promozione della capacità attrattiva della città, sia da un punto di vista turistico, sia di risorse umane. Come si vede, questi argomenti non si distanziano molto da quelli che animano il progetto DAST alle Ex Fonderie, che però è rimasto finora piuttosto lontano dal quadro delle politiche culturali modenesi.

L'intreccio tra attività culturali e recupero fisico di parti della città è ormai una pratica piuttosto diffusa in Europa, rispetto alla quale è possibile reperire una vasta casistica (si veda ad esempio URBACT, 2007). In questo campo piuttosto ampio, risulta particolarmente utile lo studio di Evans (2005), il quale suggerisce tre tipologie di intreccio tra rigenerazione e cultura.

La "*culture-led regeneration*", implica l'azione di un'ente culturale di spessore, che si occupa di intervenire anche fisicamente su un edificio dismesso o costruendo ex-novo una struttura di prestigio. Si punta a sottolineare, in questo caso, l'unicità dell'intervento, che spesso però è il più visibile, ma meno significativo, elemento di una strategia di valorizzazione più ampia, per innalzare il valore immobiliare e sostenere lo sviluppo economico. Evans non manca di rilevare i fallimenti che molti di questi interventi hanno registrato nei confronti della popolazione locale, dimostrandosi incapaci di diffondere la ricchezza prodotta e allontanando i residenti a causa dell'accresciuto valore dei suoli.

Il secondo modello è quello della "*cultural regeneration*", in cui la promozione culturale diventa parte di una strategia che è anche sociale, ambientale ed economica per determinate aree urbane o per l'intera città. Si

punta più l'attenzione sui produttori di cultura, e sulle comunità artistiche locali ed esterne, avendo in mente la logica del distretto culturale: costruendo cioè, sia un'offerta valida per il pubblico, sia un ambiente ideale per artisti e creativi.

Infine, un modello “di risulta” nello schema di Evans, ma che nella pratica è molto diffuso, è quello che viene definito “*culture and regeneration*”: la cultura cioè, non è integrata nelle strategie di rigenerazione urbana, spesso semplicemente perchè le responsabilità sono suddivise in modo rigido entro l'amministrazione, e alla cultura è assegnato un ruolo spesso ancora marginale. Quando non è così, un'altra ragione può essere che chi si occupa di pianificazione e chi lavora nella programmazione delle attività culturali non sono abituati a pensarsi come possibili collaboratori, non solo genericamente, ma anche attraverso programmi ben precisi.

Naturalmente, quando si indaga un caso concreto, le classificazioni mostrano i loro limiti: nell'insieme dei processi di governance che interessano una città, possono infatti coesistere questi tre atteggiamenti, magari applicati a luoghi diversi. E quindi, se in altri casi²² le politiche culturali hanno saputo legarsi alla pianificazione urbana e all'esigenza di valorizzare le istituzioni culturali già esistenti locali, nel caso delle Ex-Fonderie il coinvolgimento del settore cultura è stato molto più basso, e complessivamente non significativo. In generale, l'opzione delle attività culturali come azione strategica per il recupero di un intero quartiere industriale, non è stata intrapresa. Anzi, piuttosto esplicitamente l'Assessore sottolinea come sia il centro storico la sede privilegiata di attività culturali di alto livello; negli altri quartieri è ritenuto invece importante garantire servizi di base, che sono assicurati dalle biblioteche comunali e dalle polisportive.

²² Ad esempio, nel caso del progetto di riqualificazione del complesso dell'Ex Ospedale Sant'Agostino, inserito nel centro storico: in questo caso, il progetto include la partecipazione di istituzioni culturali ben consolidate, come la Galleria Civica e la Biblioteca Estense, e coinvolge finanziariamente un attore forte come la Cassa di Risparmio di Modena.

Un'iniziativa come quella di Amigdala-Spazio Le Lune (rappresentata da F.R.), un'associazione che gestisce uno spazio dedicato alla sperimentazione teatrale nel quartiere Sacca, in una zona prettamente industriale, appare da questo punto di vista eccentrica, ma in linea con quanto si auspica per le Ex Fonderie: uno spazio, cioè, che propone un'offerta culturale in un contesto meno tradizionale, capace di riqualificare aree urbane sicuramente carenti da questo punto di vista, attraverso iniziative attrattive per tutta la città. Un merito del processo che ha portato alla redazione del progetto DAST va anche nell'aver saputo porre all'attenzione pubblica e dei decisori un tema, che suona paradossalmente nuovo per una città che è da anni connotata negativamente da vasti vuoti urbani lasciati dal passato industriale.

L'esperienza delle Ex Fonderie ha messo in luce quindi l'importanza della discussione pubblica, che si è avviata anche spontaneamente, ben prima dell'avvio dell'iter partecipativo. Da questo punto di vista, è interessante notare come la destinazione originaria, destinata ad uffici ed ambulatori, non avesse suscitato le medesime reazioni contrarie che ha invece generato nel 2005-2006 l'ipotesi di privatizzazione. Si potrebbe ipotizzare che il rispetto di una funzione comunque pubblica, di servizio per la collettività, abbia reso in prima battuta più accettabile o anche gradito quel progetto, sebbene poco o nulla orientato alla memoria urbana.

Nel caso modenese, si è giunti alla realizzazione di un processo partecipativo attraverso un percorso che ha avuto sostanzialmente due motori: da una parte, la società civile, che si è mobilitata in opposizione alla privatizzazione; dall'altro, il Consiglio comunale che, riscontrato il blocco decisionale, ha lasciato spazio alla proposta di un percorso alternativo provenuta dall'Assessorato al Bilancio e alla Partecipazione, entro cui erano già state avviate esperienze in questo senso, come il bilancio partecipativo, seppure con alcune differenze. Innanzitutto perché quello delle Ex Fonderie è il primo progetto "ufficiale" e aperto a tutti i cittadini che si concentra su un caso specifico, su un luogo ben delimitato, tra l'altro di vaste proporzioni

rispetto alla scala urbana: si è partiti, in altre parole, da un contenitore vuoto cercando di assegnargli funzioni nuove, arrivando a prefigurare un progetto di massima. Inoltre un'altra novità è che il processo è stato definito e seguito con un gruppo di consulenti esterni. Si è trattato dunque di un vero e proprio lavoro progettuale di un gruppo che si è formato in vista della riqualificazione del luogo.

Cambia quindi il ruolo dell'attore politico che, se rimane come motore iniziale del processo decisionale partecipato, affida però al tavolo creativo che si forma con attori auto-proposti la responsabilità di rappresentare interessi collettivi, in un contesto di attori con pesi altamente disomogenei. E se questo da un lato è un punto di forza, perché permette dialoghi, contaminazioni e incontri inusuali e potenzialmente portatori di novità, d'altro canto vi è il rischio che vengano aggirate altre sedi, più informate, di dibattito, che potrebbero offrire spunti critici utili alla città. Ma soprattutto, attraverso l'apertura di uno spazio decisionale così rilevante, il decisore politico è chiamato a rivedere linee di azione già definite, e a mettere in moto più avanzati livelli di integrazione delle competenze.

L'attenzione viva intorno al luogo è da vedersi quindi come un importante potenziale, che impedisce una deriva verso una gestione eccessivamente orientata al privato dei luoghi più significativi della città.

6.UN FESTIVAL: MODENA MEDINA

L'iniziativa di Modena Medina è forse l'evento più importante organizzato dal Centro Stranieri, e si inserisce in una progressiva attenzione alle attività culturali che l'ufficio ha assunto nel corso degli anni. Dal 1990 infatti ci si è resi conto che la risposta ai bisogni primari, che costituiva la prima attività dell'ufficio, non era sufficiente per rispondere a una domanda di piena cittadinanza, che proveniva dalle popolazioni immigrate. A partire dalla metà degli anni Novanta sono state promosse iniziative che potremmo definire introduttive, come la presentazione agli stranieri del sistema bibliotecario o piccole rassegne cinematografiche, pensate per fare conoscere agli immigrati l'offerta culturale territoriale di base. Da questi primi passi, l'attività del Centro Stranieri si è via via intensificata in senso culturale, soprattutto attraverso la collaborazione con le realtà associative più radicate presenti sul territorio. Anche l'organico dell'ufficio è cresciuto, e due operatori (uno full-time, e uno part-time) si dedicano ora interamente alle attività culturali.

6.1. LA COSTRUZIONE DELL'EVENTO COME PERCORSO DI RICONOSCIMENTO

Il lavoro del centro Stranieri si articola oggi su due piani: da un lato si cerca di far partecipare gli stranieri (organizzati in associazioni o come gruppi, o singoli), alle attività che si svolgono in città, nelle consulte, nelle scuole, nelle circoscrizioni, o in collaborazione con il mondo dell'associazionismo locale.

Dall'altro, si mira a realizzare eventi che riescano ad ottenere una certa visibilità sulla scena cittadina, con l'intento di coinvolgere anche quei modenesi che

“sono i più bisognosi di mettere in discussione la loro idea di immigrato, di immigrazione, di persona straniera, che hanno bisogno di luci nuove su questa cosa. Non solo per i cittadini, ma anche per le stesse istituzioni” (AL, intervista 2007)

E' in questa seconda cornice che si situa quindi Modena Medina, entro un percorso che ha riconosciuto negli anni il ruolo delle attività culturali nel costruire reciproca conoscenza, inserimento, cittadinanza.

La realizzazione di Modena Medina è stata resa possibile dalla stretta collaborazione tra il Centro Stranieri e il Centro Musica, il quale ha messo a disposizione competenze indispensabili nell'organizzazione di eventi musicali, e spazi per le prove dei musicisti. I due uffici lavorano quindi insieme sin dalla prima edizione, e lo sviluppo che la festa ha avuto negli anni sembra essere strettamente legato a questa sinergia.

Nel 2004 e nel 2005 la festa si è svolta in una giornata, dal tardo pomeriggio alla sera, nella zona di Piazza Pomposa: i musicisti stranieri hanno suonato per le strade e nella piazza, attirando un pubblico misto, fatto degli stranieri delle diverse comunità e dai modenesi, sia quelli venuti per assistere (perchè comunque sensibili o interessati), sia quelli che semplicemente si trovavano in centro per la passeggiata del sabato pomeriggio. Sia M.V. sia A.L. hanno richiamato l'attenzione sulla collaborazione di alcune gallerie d'arte della zona (in particolare, la Galleria Mazzoli), che hanno ospitato i musicisti nei loro spazi: questo ha rappresentato un riconoscimento importante, sia per i musicisti sia per gli organizzatori della festa, di un valore artistico che viene riconosciuto come capace di trascendere l'etichetta “etnica”.

Dal 2006, insieme allo sviluppo dell'esperimento di Banda Larga che verrà ripreso in seguito, si affiancano al Comune di Modena altri tredici Comuni della Provincia, dando vita a un cartellone mensile allargato sul territorio,

che beneficia del lavoro di esplorazione e dell'impostazione organizzativa già realizzata dal Comune di Modena.

Il 2008 ha segnato un ulteriore passaggio ritenuto molto significativo dagli operatori, con l'organizzazione di una giornata a Oltre i Giardini, in un contesto quindi definito come "il salotto buono" della città. Si legge, insomma, la volontà di uscire dalla nicchia protetta ma anche asfittica delle iniziative etichettabili come "etniche", un percorso che implica un riconoscimento di qualità e di contributo alla vita culturale dell'intera città.

Il carattere innovativo di questa esperienza sembra situarsi su due livelli che anticipiamo brevemente, e che verranno approfonditi nel paragrafo seguente attraverso una lettura delle reti che costituiscono Modena Medina come evento e come processo.

Un primo livello è quello del giorno dell'evento, del momento in cui si rende possibile una reciproca scoperta, un'occasione di incontro che può anche essere inaspettato. La "spettacolarizzazione" è vista come una modalità tra le altre: come l'occasione perchè la città veda una parte di se stessa, della diversità che la abita, normalmente nascosta durante il corso dell'anno.

Un secondo livello è rappresentato dal processo che impegna gli operatori per buona parte dell'anno: un lavoro di costruzione che appare piuttosto impegnativo, e che si affianca all'attività più ordinaria del Centro Stranieri.

"Lavorare sulle reti" viene definito dagli operatori come la modalità di azione seguita da tutte le attività culturali promosse dal Centro Stranieri. Ad emergere è un lavoro da un lato minuzioso, personale, talvolta delicato, volto a favorire l'interazione tra i cittadini stranieri e la realtà locale; dall'altro, si concretizza in una costante ricerca di appoggi istituzionali che sembra ancora difficile poter dare per scontati. Le relazioni istituzionali si realizzano volta per volta, a livello locale: nel caso di ModenaMedina, la partnership costituente è stata quello con il Centro Musica, che ha contribuito sia fornendo spazi alle attività dei musicisti, sia come consulente

nell'organizzazione dell'evento, attraverso una sinergia sia progettuale sia operativa.

Dal punto di vista della relazione con le istituzioni, un passaggio importante è stato l'allargamento al livello provinciale, avviato nel 2006: l'iniziativa aveva suscitato l'interesse di altri operatori culturali del territorio provinciale, che si sono appoggiati al Centro Stranieri e al Centro Musica del Comune di Modena, potendo contare sul lavoro di esplorazione già avviato e sulle modalità organizzative costruite nei primi due anni. Centro Stranieri e Centro Musica si sono quindi trovati a coordinare un calendario che ha coperto quasi trenta giorni, nel mese di giugno, con iniziative molto diverse, anche legate ai budget di cui ogni Comune disponeva. Il sostegno provinciale è provenuto dall'Assessorato alle Politiche Sociali, che ha finanziato la comunicazione unitaria del Festival.

Ma ancora più significativo per la realtà modenese è stato l'esperimento che si è realizzato nel 2008, intrecciando la giornata di Modena Medina al calendario di iniziative di Oltre i Giardini, con uno spettacolo che ha visto suonare insieme i musicisti di origini maghrebina Nour Eddine e Jamal Ouassini, e Banda Larga. In questo caso, la collaborazione si è realizzata con l'agenzia di spettacolo "Sosia e Pistoia", sempre per iniziativa degli operatori e attraverso contatti personali.

La giornata, che affiancava alle performances musicali anche un laboratorio multiculturale per bambini sul tema del ritratto e una conferenza sul tema "Persone, case, quartieri, città", ha avuto soprattutto il merito di portare l'esperienza di ModenaMedina - i suoi musicisti, il pubblico immigrato - al centro, almeno per una sera, della "scena ufficiale" della cultura e dell'intrattenimento urbano.

La serata a Oltre i Giardini del 2008 è stata vista dagli operatori come un momento di saldatura molto importante tra il lavoro di ricerca e costruzione che ha fin dall'inizio connotato ModenaMedina, e un modello organizzativo specializzato, che dispone di budgets, strutture e modalità di lavoro che

permettono un risultato “spettacolare”. Un passaggio che sembra agli operatori particolarmente importante per fare uscire l’esperienza avviata quattro anni fa dalla nicchia protetta delle attività interculturali, e farla arrivare ad un pubblico più vasto.

La forma dell’evento, in questa ottica, non è fine a se stessa: rappresenta un mezzo per fare uscire dalla marginalità un modo culturale che in città è presente, ma quasi sempre segue percorsi invisibili alla gran parte dei cittadini modenesi. Inoltre, per usare le parole degli operatori, può contribuire a rafforzare una iniziativa che soffre di budgets molto modesti, quasi simbolici, e che non riesce a godere di un appoggio pieno, pro-attivo, del livello politico. Un modo, per usare le parole degli operatori, per

“entrare maggiormente nel cono visivo degli assessorati più sofisticati, come quello alla Cultura, o delle Fondazioni”.

La difficoltà di disporre di budget adeguati riflette una resistenza del livello politico a implicarsi a fondo nelle iniziative che mettono al centro la natura multiculturale della città: pare quasi che ci sia l’esigenza di muoversi in sordina, di salire sulla scena ufficiale sempre in punta di piedi. La concreta innovazione rappresentata da Modena Medina sembra faticare ad uscire allo scoperto, ad essere interamente abbracciata come evento qualificante la vita culturale della città, al di là di ogni separazione.

“Infatti mi ricordo che quando c’è stata una iniziativa al Parco XXII Aprile, c’era l’Assessore Querzè. E le dicevo, pensa negli anni Settanta, il godimento che voi avete avuto a fare le politiche sull’istruzione, tanto che ancora viviamo di luce riflessa. Noi, che probabilmente abbiamo oggi alcuni punti di innovazione vera, una fortuna che ci siamo creati sul campo con degli operatori sono stati bravi e un quadro politico accogliente e vitale, non lo possiamo spendere, perché non possiamo dirlo, praticamente.”

A giocare è certamente un contesto cittadino e politico che resiste all'idea del cambiamento demografico e culturale in corso: sebbene a Modena il 30% delle nascite sia da genitori non nati in Italia e l'immigrazione, a vent'anni dal suo inizio, non possa in nessun modo considerarsi un evento marginale della vita urbana, o forse proprio per questa ragione, la città sembra faticare a leggersi come "plurale". E questo atteggiamento appare con più forza quando ci si muove sul livello simbolico, che gioca un ruolo centrale nella costruzione di qualsiasi politica culturale.

A Modena le politiche non hanno finora ostacolato la creazione di iniziative come Modena Medina, e sanno riconoscere e, in certa misura, supportare un prodotto qualitativamente efficace: ma difficilmente, fino ad oggi, hanno saputo coglierne il potenziale non solo sociale, ma anche profondamente inclusivo e culturale, che queste proposte possono esprimere.

Da questo punto di vista, è sembrato più facile stabilire legami con addetti ai lavori del mondo culturale: con la Galleria Mazzoli, come primo esperimento durante il primo anno di attività; con Giovanni Rubbiani, che come musicista ha ritenuto interessante il progetto di Banda Larga; o con "Sosia e Pistoia", l'Agenzia di Spettacolo ingaggiata dal Comune e dalla Fondazione Cassa di Risparmio per organizzare Oltre i Giardini.

6.2. ESPLORAZIONE E LINGUAGGI

L'attività più significativa che caratterizza ModenaMedina si colloca sicuramente nella ricerca dei potenziali artistici tra le comunità di immigrati presenti in città, e che normalmente non sono visibili sulla scena locale.

Questa fase è stata descritta come particolarmente impegnativa da G.R., il musicista che collabora volontariamente con il Centro Stranieri per questa iniziativa, e che in seguito si è fatto carico del progetto di Banda Larga.

Le difficoltà del lavoro di scoperta e coinvolgimento sono sostanzialmente di tre ordini:

- la prima riguarda l'accesso ai canali di comunicazione degli stranieri, del tutto diversi da quelli più tradizionalmente cittadini (come lo stesso Centro Musica, le sale prove, i negozi specializzati, i locali), e che si basano soprattutto sul passaparola, e sulle conoscenze personali che si giocano spesso quasi interamente all'interno dei diversi gruppi di stranieri;
- un secondo livello di difficoltà, una volta contattati i musicisti che decidono di partecipare al progetto, riguarda la necessità di stabilire insieme metodi di lavoro in comune, tenendo conto di esigenze di vita spesso molto stringenti, che non consentono di poter disporre di ampi margini di tempo libero;
- infine, quella che viene definita come la sfida più interessante, riguarda la necessità di armonizzare e rendere apprezzabili anche ad un pubblico italiano i diversi linguaggi musicali, che spesso sono cresciuti entro specifici momenti (di festa, di celebrazione) e comunità.

ModenaMedina e il progetto BandaLarga si sono costruiti attraverso progressivi reciproci apprendimenti, che hanno riguardato sia il piano strettamente artistico, sia le modalità gestionali e performative. Ad esempio, i musicisti stranieri hanno vissuto inizialmente come non valorizzante l'opzione di suonare come buskers, per le strade, come spiega G.R.:

“Un altro problema, rispetto alla forma di Modena Medina, è un certo rifiuto a suonare come buskers, per strada, scelta che invece tipicamente funziona molto bene e piace ai musicisti italiani, ha costi bassissimi e anima le strade. Per gli stranieri invece, questo è stato inizialmente percepito come un suonare di serie B, sebbene poi attraverso la discussione il problema sia stato superato.”

Il *recruitment*, sia per ModenaMedina sia per Banda Larga si trasforma in un processo di apprendimento reciproco, di creazione di fiducia, di costruzione di modi di lavorare insieme, ma anche di un linguaggio che permetta di uscire dal terreno scivoloso della “musica etnica”.

Il rischio che fin dall'inizio è stato ben presente nella mente degli organizzatori era quello di creare una specie di riserva indiana, in cui la

musica proposta si qualificasse esclusivamente come “etnica”, e fosse ascoltata solo in quanto “straniera”, e non per una sua godibilità e qualità. E’ stato quindi necessario lavorare su un linguaggio musicale valido al di fuori degli specifici contesti comunitari. Rubbiani parla di “salto culturale” o di “ponte”, per di evitare un “multiculturalismo paternalistico”.

Alla base, vi è il mandato, l’esperienza, e l’intuizione del Centro Stranieri.

Il mandato è quello di lavorare per rendere possibili e reali i processi di integrazione che evidentemente non si danno in modo scontato e naturale, tra cittadini modenesi e immigrati. Se questo è il fine principale di tutte le azioni in campo culturale messe in campo, si spiega la scelta di lavorare strettamente sul territorio, evitando ingaggi esterni che pure possono portare un contributo utile, ma che non sedimentano nel tessuto locale.

Con le parole degli operatori:

“... Perché noi facciamo delle cose che non possono entrare nel discorso dell’evento, ci siamo sempre detti che noi non avremmo e non vogliamo, anche se in alcune occasioni dobbiamo farlo, costruire eventi importantissimi del tipo “scegli - compri - paghi”: fai bellissima figura, e tutti si sentono a posto.

La nostra prospettiva è più complicata: partiamo dall’idea che con una persona ci fai qualcosa, ci stabilisci un rapporto, e il margine di rischio è più alto. Non puoi verificare bene le cose, le risorse non bastano mai... certo comprare oggi un relatore che ti fa una conferenza e ti fa fare bella figura, è semplice. Chiedere a una persona di presentare un film, e questa persona non lo fa come mestiere perché magari tutto il giorno lavora in fabbrica, è più complicato.”

L’esperienza ha indotto quindi a porre attenzione alle relazioni, ad un lavoro minuto che coinvolge le persone una ad una: per questo, anche quando sono intervenuti, come nell’ultima edizione, musicisti stranieri noti a livello internazionale, hanno suonato insieme al gruppo di Banda Larga alla ricerca di una integrazione musicale che diventa anche umana. In un altro caso, è stata la comunità ghanese locale a invitare, ospitare e spesare un musicista

molto noto nel suo Paese d'origine, che si è esibito in una delle edizioni della Festa.

L'intuizione poi che porta a inventare Modena Medina è quella di usare linguaggi comprensibili alla città: la musica, l'evento pubblico, l'uso di spazi attraversati quotidianamente dai cittadini.

1. L'ESPERIMENTO DI BANDA LARGA.

Il processo di esplorazione delle risorse musicali locali conduce quindi costruire la giornata di ModenaMedina, come evento; ma ha portato con sé, anche attraverso la collaborazione del musicista Giovanni Rubbiani, la costituzione di una band locale, composta da alcuni tra gli artisti incontrati durante il primo anno di ricerca. Si avvia quindi nel 2005 l'esperienza di Banda Larga, anche sulla scia del successo che riscuote l'Orchestra di Piazza Vittorio, una delle più note band multietniche italiane, nata nel quartiere Esquilino romano.

Attraverso le parole di Milena Valentini, operatrice del Centro Musica:

“Questo è il naturale sbocco, a prescindere se si lavori o no con gli immigrati: è una delle grandi chance che ha la musica, il bisogno di nuove idee, una cosa che il mercato in Italia non sembra capire. Quindi il mettersi insieme, il mescolare culture e sonorità è uno sviluppo, e vale per tutte le arti; ModenaMedina è un naturale sbocco culturale. Questa operazione è davvero faticosa, fa perdere molto tempo, ma è il successo della manifestazione. Il prodotto culturale è Banda Larga.”

Nel biennio 2005-07, Banda Larga si esibisce con alcuni concerti sul territorio locale, che però non si ripetono nel 2008, con l'eccezione della serata ai giardini pubblici. L'esperienza sconta infatti alcune difficoltà, che riguardano sia i caratteri peculiari di questo tipo di esperienza, sia una più generale difficoltà del mondo della musica dal vivo. Il progetto non è abbandonato, ma sospeso al momento della presente indagine, con la

speranza di essere ripreso in un futuro prossimo. L'esperienza di Banda Larga può essere vista come un prodotto, probabilmente temporaneo ma concreto, nato dal processo di costruzione dell'evento, e permette di mettere in luce alcune dimensioni interessanti.

Innanzitutto, la costituzione di una band ha costituito e rafforzato i legami sia tra i musicisti, sia tra i partecipanti sia con altri gruppi, entro cui alcuni di loro hanno trovato spazio per esibirsi con più regolarità. Inoltre, l'esperienza ha messo in luce come alcuni servizi come le sale prova non fossero conosciuti dai musicisti stranieri, che pure ne avrebbero potuto usufruire.

Gli aspetti più critici sono stati certamente la mancanza di tempo da dedicare all'iniziativa da parte dei musicisti, ma ancor di più la difficoltà ad orientarsi in un mondo, quello musicale locale, potendo sostenersi con budget più che esigui, che non consentono di disporre di fondi per le attrezzature, per gli spostamenti, per contribuire minimamente al compenso per gli artisti.

Da questo punto di vista, secondo Rubbiani, la difficoltà di una band come Banda Larga è quella di trovare un sostegno nel mercato pubblico dello spettacolo dal vivo (passaggio questo necessario per la maggior parte dei gruppi italiani, anche di qualità ma che non possono contare su un pubblico fisso e ampio di riferimento), a cui dovrebbe accompagnarsi un maggiore appoggio istituzionale, che ne riconosca il senso come progetto qualificante per la città.

6.2. IMMIGRAZIONE E CAMPO CULTURALE: MODENA MEDINA COME PUNTO DI OSSERVAZIONE

Da un punto di vista generale, ricordiamo che il tema della diversità culturale subisce inevitabilmente gli effetti delle decisioni prese a livello nazionale, che toccano i diritti di base degli immigrati in Italia e i

meccanismi di riconoscimento e cittadinanza, e che incidono pesantemente sulle reali condizioni di vita e di integrazione degli stranieri nel nostro Paese.

Pur tenendo a mente questa come condizione ineludibile, e che al momento appare particolarmente preoccupante, si può riconoscere una “specificità urbana” nel costruire pratiche, se non politiche, di cittadinanza: la città può essere letta come il contesto in cui ruoli e significati dell’essere “cittadini” vengono continuamente erosi o costruiti, discussi o conquistati (Holston, Appadurai, 1996).

Un altro punto da cui partire, riguarda le necessità di considerare la sfera culturale come un ambito critico dei processi di integrazione: almeno nel caso della città di Modena, usi diversi del tempo libero, ma anche linguaggi e rappresentazioni differenti, insieme al significato simbolico che carica di sensi identitari le manifestazioni culturali, contribuiscono a rendere questa parte della vita pubblica uno spazio più frammentato di molti altri.

Le attività culturali e più in generale il modo di vivere ed esprimersi nel tempo libero sembrano costituire un problema o, con più ottimismo, una potenzialità inespresa dei processi di integrazione.

L’esperienza modenese ci induce a riconoscere che l’incontro, la reciproca apertura di canali di comunicazione, non si dia da sé, in modo naturale: un esempio è negli usi dello spazio pubblico, che spesso vedono il costituirsi di nuovi confini, non ufficiali ma chiaramente percepibili, tra vecchie e nuove popolazioni urbane. Come osserva Amin (2002), questi spazi non si costruiscono spontaneamente come luoghi di mutua interdipendenza: talvolta diventano lo specchio di processi di reciproca esclusione.

Concretamente:

“...La domenica si fanno cose diverse: gli stranieri fanno messe, fanno incontri per matrimoni o battesimi, vanno nei parchi a fare le grigliate a trovarsi o mangiare. Sono ancora pezzi che non comunicano. Anzi. Già se non comunicano va bene; spesso è nel tempo libero che si genera la diffidenza. Le donne nei parchi; gli africani che si ritrovano; i

filippini che si prendono tutte le panchine al parco Enzo Ferrari... perchè rubano i “nostri” spazi. I nostri di chi, poi.” (A.L.)

La scelta di concentrarci su un evento culturale pubblico che è stato capace negli anni di costruirsi un suo spazio e una sua riconoscibilità in città, muove da queste brevi considerazioni, e dall'ipotesi che, a fianco di altre azioni, questi momenti possano creare occasioni di incontro e di reciproca scoperta che permettano di superare una logica in cui le diverse comunità vivono i momenti collettivi ed espressivi in modo esclusivo e separato.

Si è cercato insomma, di utilizzare un punto di vista che mettesse in risalto la capacità dell'evento culturale di generare sorpresa, stupore, e una conoscenza dell'altro al contempo più matura e fresca, proprio perchè inattesa.

Come spiega Amin (op. cit., p.968), se il contatto abituale, la co-presenza - che pure si dà, e su cui resta essenziale lavorare - non basta ad assicurare un cambiamento di attitudine verso l'altro o una conoscenza che superi le reciproche stereotipate rappresentazioni (dell'immigrato maghrebino, del giovane africano, della badante ucraina, del modenese), forse i momenti di “trasgressione” dal ritmo quotidiano della città possono incoraggiare il superamento degli stereotipi, e la realizzazione di momenti di incontro più profondi.

La nascita e lo sviluppo di ModenaMedina, i modi con cui questo evento è stato costruito, le intenzioni degli operatori che l'hanno promosso e gli adattamenti che ha conosciuto nel tempo spingono ad alcune riflessioni che non riguardano tanto l'organizzazione dell'evento in sé, quanto la relazione tra la crescente pluralità urbana e le scelte culturali della città.

La storia che abbiamo ricostruito è innanzitutto la storia di come è stato inteso il mandato di un ufficio comunale, il Centro Stranieri, e della scelta di lavorare sul campo culturale per dare sostanza al diritto di cittadinanza degli immigrati in città.

Ma è anche la storia di una ricerca di spazio sulla scena ufficiale che non ignora o esalta le differenze, ma che chiede di includerle e trascenderle: da questo punto di vista si spiega il lavoro per trovare linguaggi e forme che consentano di uscire da etichette multiculturali, e la soddisfazione per le occasioni di riconoscimento che sono state conquistate negli anni.

Quello su cui si riflette non è una ulteriore opzione tra le molte immagini che la città può dare di sé all'esterno, in questo caso di "Modena come città multiculturale"; né si intende suggerire che le politiche culturali debbano automaticamente schiacciarsi su una strumentalità inclusiva, sociale (i cui rischi e limiti sono ben esposti in Belfiore, 2002).

L'indagine su Modena Medina ci restituisce, come abbiamo detto, un intenso lavoro di ricerca di potenziali inesplorati in città, condotto principalmente dal Centro Stranieri e dal Centro Musica, con alcuni collaboratori volontari. E ci riporta anche ad un lavoro di mutuo apprendimento che conduce questi "potenziali" ad una maggiore coscienza di sé, e alla costruzione di un metodo di lavoro condiviso, alla ricerca di una maggiore qualità.

Da questo punto di vista, Modena Medina ha messo in luce il ruolo chiave di alcuni attori interni al settore pubblico, che hanno letteralmente inventato un nuovo spazio sulla scena culturale locale; ma rimane molto più difficoltoso un riconoscimento ampio, includente, e, nel descrivere il sistema culturale modenese nel suo complesso, Modena Medina rappresenta una storia d'eccezione rispetto a una situazione in cui "ognuno costruisce i suoi teatri" (dall'intervista a Thomas McCarthy, presidente di GhanaCoop).

Da questo punto di vista, la città sembra faticare nel farsi carico di questo processo: la condizione di separatezza della vita culturale modenese sembra essere vista in larga misura come una condizione inevitabile, che solo sotto ben precise condizioni, e con molte prudenze, può essere superata.

Un potenziale messo in luce da un lavoro minuzioso e capace di adattamenti progressivi, un sistema di opportunità concreto ma che richiede codici di

accesso che probabilmente non rispecchiano più la realtà plurale della città, una capacità di visione del futuro ancora faticosa, e poco coraggiosa: questo può essere un quadro riassuntivo della situazione della sfera culturale modenese che si confronta con la diversità.

7. IL PROGETTO GIOVANI D'ARTE.

L'arte contemporanea è divenuta l'oggetto di grandi attenzioni nelle strategie urbane orientate alla cultura. Sembra essere diventata al contempo cifra del successo di una città, e occasione di sviluppo, inserendosi pienamente nelle cornici di attrattività e produzione descritte nel cap.3.

Il terreno della promozione dell'arte contemporanea è però molto più scivoloso di quanto possa sembrare: sembra essere un campo di innumerevoli paradossi, come spiega Angela Vettese (2001), attualmente direttrice della Galleria Civica di Modena. Ad esempio, si investono risorse ingenti in grandi campagne di marketing, si moltiplicano le mostre, le biennali, triennali o quadriennali, si realizzano e si fanno circolare costosi cataloghi: ma il pubblico risulta spesso poco più ampio degli stessi addetti ai lavori, l'arte contemporanea è spesso trascurata nelle scuole, e resta oscura alla maggior parte delle persone. Ancora: all'apparente amplissima libertà di mezzi espressivi e alla volontà provocatoria di molte delle opere contemporanee, fa da contraltare l'egemonia esercitata da alcuni luoghi, nei quali si definisce ciò che diventa noto da ciò che resta inevitabilmente oscuro, e la dominanza di un punto di vista occidentale che sembra proporsi in questo settore artistico in modo perentorio. Da una parte quindi, si è liberata una grande varietà di temi e mezzi espressivi; dall'altro, c'è una fortissima dipendenza da gerarchie di luoghi e persone, da rapporti regolati sulla base del potere economico e del prestigio.

Questi caratteri di profonda ambiguità rendono il campo scivoloso, ma al contempo molto interessante per la ricerca urbana: da un lato infatti non è semplice capire come una città di medie dimensioni possa collocarsi positivamente su una mappa di così difficile accesso; d'altra parte, sono

molte le città che sembrano contare molto sul potente ritorno di immagine promesso da questo genere di produzione e consumo artistico.

7.1. AZIONE LOCALE E TENDENZE GLOBALI.

La scelta di offrire un approfondimento sull'esperienza di *Giovani d'Arte* poggia solo in parte sulla nuova attenzione che le città rivolgono a questo specifico campo culturale.

Ciò che è parso interessante era poter osservare come una iniziativa nata in città “in tempi non sospetti” si stia declinando oggi, in un momento in cui la visibilità del settore e il consenso che riscuote nelle sedi decisionali è particolarmente evidente; e come funzioni l'intenso lavoro di costruzione di relazioni tra i giovani artisti locali e il mondo artistico e istituzionale.

Procedendo nel lavoro, ci si è resi conto che la materia è molto più complessa di quanto poteva essere immaginata inizialmente: difficile capire come un'azione istituzionale possa rivelare i suoi effetti sul territorio in questo campo, dominato da logiche esterne e che si configura quindi come una “eterarchia” (Amin, Thrift, 2002), basato su un mercato con caratteri specifici, e caratterizzato dalla natura complessa e mutevole dell'arte contemporanea.

Più modestamente, si è cercato di lavorare sulla capacità (o non capacità) di costruire reti, di fertilizzare contesti, di aprire orizzonti di opportunità.

L'esperienza di *Giovani d'Arte* e l'attività svolta insieme alla Galleria Civica possono essere considerate esperienze di politiche pubbliche orientate al sostegno della produzione nel campo delle arti visive; un passaggio significativo è stato fatto nel 1997, quando l'attività è passata dall'Assessorato alle Politiche Giovanili a quello per la Cultura, segnando un'attenzione verso la produzione che rimane tra le principali azioni in questo senso promossa dal Comune.

Ricostruire la storia dell'esperienza di Giovani d'Arte a Modena è piuttosto semplice: l'iniziativa, nata vent'anni fa, è tuttora coordinata dalla stessa operatrice che l'ha allora avviata, Ornella Corradini, che ne detiene quindi la memoria storica più completa.

Come ci spiega l'operatrice, l'Ufficio Giovani d'Arte nasce nel 1987 con due intenti: da un lato quello di promuovere "il protagonismo culturale e artistico" dei giovani della Provincia di Modena; dall'altro quello di mettere in relazione i giovani artisti locali con il mercato, agevolando il loro ingresso nel mondo professionale. Insieme a lei nell'elaborare il progetto c'era Piero Castagnoli, oggi direttore della GAM di Torino, e allora direttore della Galleria Civica di Modena.

La logica dell'azione, nata all'interno dell'Amministrazione Comunale, è stata fin dal principio sia locale, in quanto rivolta al sostegno dei giovani artisti del territorio, sia extra-locale: l'avvio delle attività ha infatti coinciso con una collaborazione con altri Comuni (in particolare, Torino, Venezia e Padova), allargando via via il raggio di azione.

Il risultato di questo lavoro è stata la costituzione di una associazione (GAI - Giovani Artisti Italiani), con una formula che ha negli anni consentito l'accesso a fondi ministeriali, europei e privati. Il GAI, che oggi conta oltre 40 città ad essa associate, è un punto di riferimento pressoché unico, come natura ed ampiezza, in Italia.

L'azione dell'Ufficio Giovani d'Arte di Modena si articola intorno ad un archivio digitale e cartaceo cui possono iscriversi i giovani artisti (divisi in tredici discipline artistico-performative) dai 18 ai 35 anni che vivono o operano sul territorio provinciale. Lo strumento serve poi a due scopi principali: il primo è quello di mantenere i contatti con chi si iscrive, nella convinzione che si tratti di persone in ogni caso interessate alle attività che nel campo dell'arte "giovanile" si svolgono in città, e da cui possano trarne spunti e occasioni di confronto. L'altro obiettivo, di maggiore impatto e che impegna intensamente l'Ufficio, riguarda la selezione degli artisti più

meritevoli, il monitoraggio del lavoro di chi più si impegna nella produzione artistica, e il loro accompagnamento verso opportunità locali, nazionali ed europee, e nel mondo del lavoro professionale.

L'attività dell'Ufficio si situa quindi su due fronti: il primo è la consulenza ai giovani artisti (ad esempio, sulle caratteristiche delle gallerie per cui intendono lavorare, sulle quotazioni possibili dei loro lavori, su come scrivere un curriculum adeguato). Il secondo, è la promozione di iniziative che interessano sia l'ambito locale sia nazionale, e che coprono un vasto raggio di attività²³.

In particolare, il concorso fotografico si saldava alla biennale "Modena per la Fotografia", manifestazione di carattere internazionale tenutasi in città dall'inizio degli anni Novanta fino al 2003, in coerenza con la natura delle collezioni stabili possedute dalla Galleria, che sono soprattutto legate alla fotografia e al disegno. I legami con le attività della Galleria Civica permangono: ma sono mutati col mutare delle direzioni strategiche di questa istituzione, avvenute con il passaggio di testimone nel 2005, da Walter Guadagnini ad Angela Vettese. Da questa data, si è avviata una stagione in cui si è scelto di non privilegiare una specifica tecnica artistica o le collezioni permanenti, ma di proporre rassegne su temi specifici, o su artisti di livello internazionale ma relativamente giovani.

E' in questa fase di passaggio che la collaborazione tra *Giovani d'Arte* e la Galleria diventa più stabile, attraverso l'iniziativa *AreaProgetto*: si tratta di rassegne destinate ai giovani artisti del territorio, a cui è data la possibilità di proporre un progetto site-specific, destinato agli spazi di passaggio della Galleria. In questo modo, l'intervento del giovane artista si affianca alle mostre degli artisti più quotati, trovando una buona occasione di visibilità, e la possibilità, non frequente per chi si affaccia al mondo della produzione artistica, di lavorare in un contesto museale.

²³ Alcuni esempi sono Portfolio (concorso nazionale di fotografia che si è tenuto a Modena dal 1995 al 2004); il Festival del Cabaret Emergente (dal 1999 al 2006, in collaborazione con una agenzia di spettacolo); DAB (il più recente, pensato per giovani designer che intendano produrre oggetti per gli spazi commerciali dei musei).

7.2. CREATIVITA' ISTITUZIONALE.

Lo sforzo istituzionale dell'Ufficio Giovani d'Arte appare notevole: le iniziative promosse sono numerose, continuate nel tempo, e la città si è dimostrata negli anni assolutamente "creativa": e con questo, intendiamo la capacità dimostrata di progettare eventi ed occasioni, di diffondere attraverso la costruzione di reti lunghe e corte le iniziative promosse, di costruire partnership stabili con attori a livello locale e extra-locale.

I modelli di partnership messi in campo sono principalmente pubblici: le collaborazioni più significative sono quelle che hanno preso corpo dalla nascita del GAI, che è appunto un coordinamento nazionale di uffici che operano dentro le Pubbliche Amministrazioni. Altri enti di livello nazionale ed internazionale con cui l'Ufficio collabora tramite il GAI sono la DARC (Direzione Generale per l'architettura e le arti contemporanee) facente capo al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, l'ANCI (che si è proposto come organo di coordinamento per alcune iniziative), e la Biennale dei Giovani Artisti del Mediterraneo, di cui il Comune di Modena rappresenta un partner presente sin dalle prime edizioni. A livello regionale, le relazioni avviate con altri Uffici che promuovono la produzione artistica giovanile dovrebbe dare vita nei prossimi mesi ad un'associazione analoga al GAI, ma in ambito regionale.

In città le collaborazioni più continuative sono sicuramente quelle intrattenute con la Galleria Civica. Si sono poi costituite negli anni relazioni legate a progetti specifici, come l'esperienza tuttora in corso al Policlinico di Modena di "Arte in attesa" (installazioni artistiche negli spazi interni ed esterni dell'ospedale).

La capacità di costruire relazioni ad hoc, di rivolgersi al territorio a seconda dei bisogni che di volta in volta emergono, tenendo presente il target di

riferimento cioè la giovane produzione artistica locale, viene vista anche come la caratteristica principale dell'ufficio:

“Questa flessibilità ha permesso di muoversi sulla fotografia, sul teatro comico, e attraverso collaborazioni, che questo è sempre stato un ufficio che ha collaborato con altri, perchè questo comportava la suddivisione delle spese, e di confrontarsi con diverse modalità operative. Ad esempio, nel caso del festival del cabaret emergente, si trattava di un privato, di una agenzia di spettacolo.

Ma questo ha creato molto movimento e nel momento in cui c'è stata una grossa crisi finanziaria e i budget erano ridottissimi abbiamo continuato a lavorare per i rapporti con questi partner.” (OC)

A questa esigenza di flessibilità corrisponde anche la scelta di non avvalersi di luoghi specifici:

“... soprattutto quando si lavora sulla promozione dell'arte giovane bisogna essere sempre pronti a cambiare rotta. E soltanto un ufficio flessibile e leggero si può permettere di farlo, cercando sempre quelle collaborazioni che ci servono. Se abbiamo bisogno di laboratori, cerchiamo di collaborare con chi in quel momento ha i migliori laboratori, senza spendere soldi in un centro video per comprare attrezzature che dopo poco sono obsolete, e sono molto costose. E' costosissimo mantenere le strutture. (...) E quando non è più necessario si termina il rapporto di convenzione. Così c'è un risparmio incredibile, e si migliora l'efficacia e la produttività. Abbiamo lavorato su tutti gli ambiti e non c'è stato bisogno di lavorare su degli spazi fissi in ventidue anni.” (OC)

Prevalgono quindi in modo assoluto le partnership pubblico-pubblico, in una logica di integrazione delle competenze, degli spazi, della capacità propositiva.

Il rapporto con i privati sembra una esigenza più recente. In particolare, si sono intraprese relazioni attraverso la pubblicazione trimestrale di una newsletter “Modena contemporanea”, che cerca soprattutto di rendere conto delle attività svolte dalle diverse gallerie presenti nel centro e di offrire uno strumento al cittadino, al visitatore, e all'appassionato. Attraverso la pubblicazione, e cercando un coordinamento per le inaugurazioni e le

iniziative più rilevanti che interessano il settore (il 4 ottobre, Giornata del Contemporaneo), e la città (il Festival della Filosofia), si stanno cercando di sviluppare azioni congiunte.

Il richiamo alla relazione con le imprese private (non soltanto con i galleristi, ma più in generale con il mondo produttivo che può essere interessato alla collaborazione con giovani artisti) sembra essere diventato un punto di attenzione crescente, anche a partire dal livello ministeriale, che si è interessato all'iniziativa DAB. Come spiega O.C. si tratta di mondi che non sono abituati a dialogare, ma sulle cui possibili interrelazioni si punta molto.

“Al Ministero sono molto interessati a questa tematica, ma non è facile. Perché abbiamo lavorato per tanti anni ognuno per conto suo, per cui è necessario conoscersi, mettersi in contatto tra pubblico e privato, tra culturale e produttivo, cercando di colloquiare e di trovare delle strade comuni e dei progetti che possano funzionare.” (OC)

Le reti locali possono essere lette su due piani: innanzitutto vi sono i rapporti che l'Ufficio ha stabilito e continua a stabilire con attori locali. Da questo punto di vista, la collaborazione più strutturante appare quella con la Galleria Civica attraverso AreaProgetto. Ma negli anni le collaborazioni sono state molte, in una modalità anche in questo caso che appare di collaborazione e co-progettualità.

Un altro piano di lettura riguarda le relazioni che si creano con e tra i giovani artisti. Tutti sottolineano come attraverso l'Ufficio abbiano poi potuto incontrare altre occasioni, e continuare il loro percorso artistico-formativo:

“quando si ha bisogno di una risorsa o critica o artista, tutti passano per GdA e lei fa i nostri nomi, quindi è un circuito che consente di collaborare... ad esempio con la festa dell'Unità, perché cercavano persone che organizzassero mostre... oppure anche la contrario, chi di noi ha avuto contatti con altre istituzioni, si è appoggiato a GdA per scegliere alcuni artisti. Se rimaniamo nell'ambito giovane è un passaggio quasi obbligato, c'è un grande contatto con il territorio.”

(L.P., giovane critico d'arte)

L'azione dell'Ufficio Giovani d'Arte si è configurata fin da subito come capace di stabilire reti lunghe, in un'ottica propositiva e diffusiva, e di collaborazione. Si è rivolta anche in questo caso ad altre istituzioni pubbliche, che hanno poi dato vita alla forma associativa del GAI, su base nazionale. Il Ministero ha poi negli anni mostrato interesse crescente per le attività proposte, insieme all'ANCI, sebbene quest'ultimo in particolare si proponga con un ruolo di coordinamento che talvolta ha fermato la fluidità della progettualità avviata dal Comune.

Da questo punto di vista, il "locale" inteso come attività ed iniziative che provengono dai Comuni, e dal Comune di Modena in particolare, risulta capace di proporsi come attore su una scena più ampia, e di collegarsi ad altre istituzioni con modalità, queste sì, che possono definirsi "creative", cioè produttrici di nuove relazioni che vanno oltre la difesa di interessi situati.

Un esempio ne è l'idea di aprire gli spazi di Area Progetto ai giovani artisti del territorio italiano: una scelta, questa, che sembra accordarsi anche con l'esigenza espressa dagli artisti locali intervistati di uscire dal contesto locale, sebbene ovviamente questo non significhi che ne beneficranno direttamente. Diciamo che lo spirito, l'esigenza sentita è la medesima: parte dal riconoscimento che, per quanto attiva possa essere il lavoro istituzionale nella città e per gli artisti locali, il contesto di riferimento per l'arte contemporanea va ben oltre i confini regionali, e travalica ampiamente anche quelli nazionali.

La costruzione di partnership sia su reti lunghe sia su reti corte è quindi una delle dimensioni che più caratterizza l'attività di Giovani d'Arte.

Un limite, da questo punto di vista, sembra emergere nelle relazioni con le istituzioni scolastiche: sia O.C. sia S.F. hanno rilevato una certa difficoltà nel coinvolgere le scuole, sia primarie sia secondarie, nei progetti legati

all'arte contemporanea, difficoltà che probabilmente sconta l'arretratezza dei programmi ministeriali su questo fronte. Vista la centralità della formazione nella costruzione di un pubblico capace di avvicinarsi autonomamente e spontaneamente all'arte contemporanea, la Galleria Civica ospita però una iniziativa coordinata insieme al Settore Istruzione e a Memo (Multicentro Educativo Modena "Sergio Neri"), "I bambini incontrano l'arte contemporanea", che apre ai bambini, alle famiglie e alle classi laboratori didattici di avvicinamento all'arte.

Insieme alla capacità di costruire di volta in volta le partnership necessarie, si è manifestata fin da subito l'attenzione per l'esplorazione del potenziale locale: l'intento esplicito della creazione di un archivio era proprio quello di fare emergere e di monitorare le potenzialità presenti sul territorio, per poter poi offrire un servizio che fosse il più possibile "su misura".

Da questo punto di vista, tutti i giovani artisti intervistati hanno riconosciuto il ruolo fondamentale che ha avuto nel loro percorso professionale ed artistico il passaggio attraverso l'Ufficio di Giovani d'Arte: le "reti" costruite attraverso l'attività dell'Ufficio diventano quindi "porte" di accesso ad altri contesti e ad opportunità.

Più problematico sembra essere il versante dello sviluppo di questi potenziali individuali, del passaggio dall'essere un "giovane artista modenese" al divenire un "artista", professionalmente riconosciuto. Su questo sembrano giocare fattori, che proviamo a ipotizzare, che difficilmente possono essere inclusi e trattati entro una logica di azione pubblica. Innanzitutto perchè nella produzione artistica vi è una componente individuale molto forte, e che oggi richiede sempre più una serie di competenze trasversali di organizzazione e di auto-promozione, che vanno a sommarsi alle capacità più strettamente artistiche. Inoltre perchè il mondo dell'arte contemporanea sembrano richiedere investimenti che l'istituzione pubblica non è in grado di compiere, e verso cui al momento non sembra

orientata l'attività della Galleria Civica, come punto di riferimento pubblico e principale dell'arte contemporanea in città.

Da questo punto di vista, appare interessante mettere a confronto la prospettiva di Ornella Corradini e di Silvia Ferrari (responsabile di AreaProgetto e curatrice per la Galleria Civica) con quella dei giovani artisti intervistati attraverso il focus group, per descrivere come si possa passare dalla visibilità locale al mondo professionale:

“... C'è questo da dire: che un artista per entrare nel sistema deve lavorare tantissimo, e diventare estremamente professionale, e deve avere grande continuità e determinazione, e saper curare le pubbliche relazioni. Cioè deve avere una serie di componenti che sono anche al di fuori del lavoro vero e proprio, perchè devi capire come funzionano i codici del sistema, non devi fare errori, il cv deve essere perfetto, non si devono fare mosse false, tutta una serie di cose su cui noi diamo consulenza, li seguiamo.

Quando uno ha tutte queste caratteristiche, va. Perchè ci sono moltissime opportunità.” (O.C.)

“... E' vero c'è stato un aumento di attenzione fortissimo; c'è stato un aumento di gallerie che si occupano anche e soprattutto di giovani artisti che è incredibile; ci si chiede anche come facciano, chi siano questi nuovi collezionisti che permettono a queste nuove gallerie di vivere, perché la galleria vive di mercato, non solo di progetti culturali. (...)

Non va così in parallelo l'investimento economico che le istituzioni fanno, sull'arte contemporanea.

Noi come Galleria Civica siamo stati fortunati perché godiamo della Fondazione CdR, che è l'ente che in città spende di più in cultura (...).

Non è altrettanto cresciuto l'investimento economico: investiamo sulle grandi mostre dei “maestri”, però su Area Progetto procediamo con budget molto bassi – un po' anche per una questione etica, perché se veramente si decide di investire su un giovane artista devi essere in grado di fare quel salto che dicevamo prima. E nello stesso tempo, per lanciare un giovane artista ci vorrebbe davvero una istituzione che gli produce il lavoro, che ha la capacità di portarlo in giro, di proporlo nelle fiere...

Ad esempio, le fondazioni (es. Fondazione Prada) che si occupano di arte contemporanea, hanno istituito dei premi. Sono realtà che si sono avvicinate molto all'arte contemporanea, per questioni di immagine perché i ricavi diretti arrivano molto dopo, che hanno lanciato artisti, gli producono il lavoro... noi lo facciamo per gli artisti delle mostre principali. Noi non lavoriamo solo con maestri consolidati, ma anche con giovani artisti che abbiamo però già un curriculum riconosciuto a livello internazionale – cerchiamo di produrre un video o

un film che ha realizzato la Mulas per i Giardini Margherita, e quello porterà sempre il nostro nome... però è chiaro che gli investimenti andrebbero fatti in maniera massiccia, per la produzione e l'acquisizione." (S.F.)

Due prospettive quindi: da un lato si constatano le molte opportunità offerte ai giovani artisti, in termini di presenze, mostre, approfondimenti, soggiorni all'estero, collaborazioni, esperienze. Dall'altro si fa presente una realtà che per quanto sia riconosciuta come vivace, richiede investimenti economici importanti perché si possa parlare effettivamente di un sostegno ad una produzione artistica di alto livello.

7.3. CITTA' COME CULLE TROPPO STRETTE?

Questa lettura è ulteriormente arricchita dal punto di vista dei giovani artisti che hanno partecipato al focus group²⁴: tutti riconoscono il ruolo giocato dall'Ufficio nell'aiutarli a superare i primi ostacoli, e a ottenere una prima visibilità sulla scena locale, nonché nel permettergli di partecipare ad iniziative nazionali che certamente contribuiscono ad accrescere la loro esperienza.

D'altra parte, molte metafore sono state usate per descrivere il passaggio da questa "tutela" istituzionale che possiamo definire molto premurosa, verso il mondo dell'attività professionale: questo passaggio è descritto come un collo di bottiglia, una trincea, e viene sottolineato il rischio di non sapersi più definire come "artisti" dopo essere stati, fino a 35 anni (età in cui si esce dall'Archivio), "giovani artisti".

Si richiama inoltre l'esigenza molto sentita di uscire dall'ambito locale, anche per non essere etichettati come "giovani artisti locali", in un universo in cui l'immagine e il curriculum dell'artista sono centrali nella possibilità di continuare a lavorare, almeno quanto il suo lavoro. Da questo punto di vista, anche se non inciderà direttamente sugli artisti modenesi, l'idea di

aprire AreaProgetto ad artisti provenienti da tutto il territorio nazionale sembra cogliere la medesima necessità di apertura e allargamento.

Il focus group realizzato con i giovani artisti ha permesso di fare emergere alcune criticità che attengono a quello che viene spesso ritualmente definito come “sistema-Modena”, che, anche alla luce degli sforzi della pubblica amministrazione in questo campo, meritano attenzione.

Innanzitutto, la moltiplicazione delle gallerie private non è vista come un segnale di vitalità del tessuto locale, ma come un fenomeno legato in parte alla moda, in parte troppo frammentato per costruire un dialogo: non sembra realizzarsi cioè un sistema tra gli attori privati, e tra questi e l'azione pubblica. Il risultato, o comunque la chiave attraverso cui i giovani artisti percepiscono la realtà modenese, è quella di una mancanza di “fertilità”, di una capacità “generativa” delle iniziative.

Un altro tema toccato è quello del lavoro sulla qualità, anche in una ottica auto-critica; da questo punto di vista, le proposte di rinnovamento e di apertura incluse nei nuovi progetti dell'Ufficio, in particolare l'idea di allargare lo spazio di AreaProgetto al territorio nazionale, sembrano cogliere la medesima necessità.

La qualità però non è soltanto quella del livello artistico dei lavori presentati: è anche qualità del dibattito locale, del mondo degli addetti ai lavori che, nonostante i riconoscimenti all'attività dell'Ufficio, deve però fare i conti con un mondo del privato descritto come poco dialogante, a cui viene attribuita, con poche eccezioni, una logica da “negozianti”, poco capace di un effettivo coordinamento. Gli stessi artisti riconoscono di non aver costituito significativi momenti di spazio e di discussione del loro lavoro, o che è in ogni caso difficile stabilire dei canali di incontro che escano dai momenti spesso molto esteriori delle inaugurazioni.

Non è la possibilità di esporre, o la partecipazione del pubblico ad essere sentita come mancanza: ma la relativa difficoltà di “innesco”, di sviluppo, anche di provocazione che l'arte contemporanea ha nella città.

A questo, si allaccia un altro tema emerso nelle interviste, e che si è cercato di affrontare nell'introduzione: l'arte contemporanea appare nel complesso del panorama nazionale come un fenomeno "in voga", legato ad un interesse esteriore ma poco approfondito, e che quindi ne disinnesci parzialmente la potenziale portata di innovazione e di sviluppo culturale collettivo.

Una ricerca recentemente condotta sulla condizione dei giovani artisti italiani (Bondi, Sitton, 2007), finanziata dalla Fondazione Agnelli e da Unicredit, lascia emergere alcune ambiguità di sfondo che in parte giustificano la difficoltà di trattare le azioni volte alla produzione artistica giovanile. Ad esempio, la definizione stessa di "giovane artista" viene vista con una certa circospezione dalla maggior parte degli intervistati: sembra giovare infatti solo nella primissima fase della carriera, con il rischio di diventare uno strumento a doppio taglio. Anche la distinzione tra settore profit e nonprofit sembra essere poco utile nel descrivere la scena dell'arte contemporanea nazionale: gli artisti infatti non sembrano riconoscere come dirimente tale distinzione, nè attribuire chiaramente una specificità dell'azione pubblica in questo campo. Se a questo si aggiunge la centralità del ruolo del mercato privato nell'arte contemporanea in Italia, si spiega almeno in parte la difficoltà di leggere un percorso lineare che possa partire dall'azione di una singola istituzione ed arrivare a un risultato incisivo e condiviso sul territorio.

Complicato appare anche chiarire quali siano i luoghi di riferimento nel panorama nazionale, con alcuni punti fermi, come la centralità di Milano per il mercato, e la crescita di Napoli come area emergente.

Da questo punto di vista, l'Emilia-Romagna viene citata positivamente, l'unica ad essere chiamata in causa come luogo-regione: questo suggerisce la possibilità di ragionare su scale più ampie in questo campo, trainate da realtà considerate minori fino a poco tempo fa, come Faenza o come la stessa Modena. La necessità di allargare il campo di azione per raggiungere una soglia critica viene ripresa anche nella lettura del sistema torinese

(Torino Internazionale, 2005), segnalato nello studio di Bondi e Sitton come un caso in cui istituzioni e settore privato sono riuscite a relazionarsi positivamente, producendo un effettivo cambiamento.

Torino aveva conosciuto negli anni Sessanta un periodo particolarmente significativo per l'arte contemporanea, con la stagione dell'arte povera: e se quella fase è stata contraddistinta dall'azione di galleristi, artisti, intellettuali che si sono concentrati in città, questa recentissima stagione di sviluppo sembra legarsi a un'azione strategica istituzionale di scala metropolitana e regionale, affiancata dall'azione delle Fondazioni bancarie, il cui ruolo rappresenta probabilmente uno dei cambiamenti più incisivi nel campo delle politiche culturali delle città italiane.

Lo studio realizzato per la stesura del secondo Piano Strategico di Torino, fotografa il sistema torinese dell'arte contemporanea guardando al periodo 1999-2005, concentrandosi su eventi, musei e rapporti tra istituzioni e gallerie. Le interviste condotte per la ricerca che accompagna la stesura del piano strategico mettono in evidenza tre direzioni assunte dai principali attori coinvolti: l'internazionalità; la produzione; la formazione.

In particolare, emerge un'idea di produzione intesa sia come capacità progettuale a scala metropolitana che si contrappone all'importazione di eventi, sia come creazione di nuovo patrimonio pubblico, che si realizza sia attraverso acquisti per arricchire le collezioni museali, sia attraverso la realizzazione di interventi artistici nello spazio pubblico. In generale, il sistema locale concorda su un orientamento che vede Torino come un laboratorio, in dialogo con altre sedi internazionali, ed essa stessa sede di produzione, più che come un sistema che si orienta ai grandi numeri del turismo culturale.

Questi orientamenti si riflettono anche nelle modalità in cui viene inteso l'evento: ad *Artissima*, ad esempio, fiera di arte contemporanea caratterizzata per una particolare attenzione alle gallerie emergenti, corrisponde un fondo che permette l'acquisto di opere da destinare ai musei

torinesi; *Luci d'Artista* è invece un progetto artistico legato allo spazio pubblico che prosegue ormai da undici edizioni, e che contribuisce a portare l'arte contemporanea negli spazi collettivi della città. Questa attenzione per lo spazio si salda a un generale processo di riqualificazione urbanistica avviato già alla metà degli anni Novanta, e che negli ultimi anni ha visto collaborare strettamente il Settore infrastrutture con esponenti del mondo culturale: un esempio ne sono i progetti in corso sull'area di Spina 2, interessata dall'interramento di un tratto ferroviario, e da imponenti azioni di riqualificazione degli edifici industriali e delle aree circostanti. In quest'area si sta inserendo un progetto artistico di ampio respiro pensato già nel 1995 e avviato nel 2000, *Il Artisti per il Passante Ferroviario*. Si tratta di un progetto permanente, che si realizzerà in modo progressivo negli anni a venire attraverso una selezione di artisti torinesi (legati all'arte povera) e internazionali. Anche il progetto *Nuovi Committenti*, per l'area Mirafiori Nord, che prevede un ampio coinvolgimento dei residenti, si inserisce nella direzione di considerare l'arte contemporanea come patrimonio pubblico.

Il secondo elemento di lettura del sistema torinese riguarda l'azione in ambito museale, che sembra caratterizzarsi per alcune linee di fondo condivise. Innanzi tutto, si registra una certa complementarità di azione (ad esempio tra Castello di Rivoli, GAM, e Fondazione Sandretto Re Rebaudengo indicate come le tre strutture principali), che spazia da un orientamento internazionale e una specifica vocazione all'educazione all'arte contemporanea del Castello di Rivoli, fino alla sperimentazione di linguaggi e al lavoro sul processo creativo della Fondazione Rebaudengo. Un secondo aspetto riguarda, come già accennato, il lavoro sull'arricchimento delle collezioni, realizzato insieme alle fondazioni bancarie (la Cassa di Risparmio di Torino, in particolare attraverso un progetto specifico sull'Arte Contemporanea) e che viene visto come il proseguimento di un percorso storicamente fondato per la città di Torino. Infine, una precisa strategia di accoglienza, che cerca di fare dei diversi

spazi museali cittadini luoghi di educazione e intrattenimento, sia attraverso uno stretto coinvolgimento degli enti scolastici e con programmi e iniziative specificatamente rivolti alle famiglie, sia creando spazi di svago e consumo nelle cornici museali.

Come terzo elemento, viene preso in esame la relazione tra istituzioni pubbliche, e gallerie private. Descritta come non semplice, soprattutto a causa del cambiamento avvenuto nel mondo dell'arte contemporanea che ha fatto crescere il numero e le tipologie di attori che si inseriscono nella filiera produttiva, gode però di una capacità accumulata negli anni di lavorare anche in un'ottica di cooperazione, sia tra gallerie private, sia tra gallerie e attore pubblico. Un esempio è la collaborazione nata nel 2001, quando l'evento organizzato dalle istituzioni pubbliche *Luci d'Artista* è stata affiancata da *ManifestTO*, a cui sono state chiamate a partecipare le gallerie torinesi. Da questo lavoro comune è nata una associazione tra le maggiori gallerie della città (TAG, Torino Art Galleries) per continuare con forme di collaborazione (ad esempio, inaugurazioni collettive), e per rapportarsi in modo più efficace con l'ente pubblico.

Due note per spiegare questa digressione sul sistema torinese: innanzitutto, il tipo di ricerca condotto su Modena non è paragonabile al lavoro che è stato fatto su Torino, e che è partito dalle grandi istituzioni e dalle loro strategie per descrivere un sistema territoriale molto ampio. Nella nostra ricerca ci si è invece mossi, molto più modestamente, da una iniziativa consolidata nel tempo, per riflettere su un ambito delle politiche culturali urbane che sembra investito da particolari attenzioni. E le questioni emerse superano le risposte che sembra sia possibile dare.

Una seconda precisazione è dovuta rispetto al senso di una comparazione con una città metropolitana come Torino. Quello che si intende mettere in evidenza non sono tanto i risultati raggiunti in chiave quantitativa, o la capacità di spesa. Ad apparire rilevante è la costante volontà politica e più in generale della sfera pubblica torinese di costruire un sistema, di lavorare per

la città, e di intendere l'arte contemporanea, la sua fruizione e la sua produzione, come un bene collettivo.

In particolare, ci sembra che l'esperienza torinese che abbiamo brevemente restituito possa essere riletta alla luce di alcune linee che ci sembrano particolarmente interessanti anche per il caso modenese.

Innanzitutto, la necessità di costituire una soglia critica, di collegare istituzioni con funzioni complementari, di lavorare su scale che possano rispondere alle esigenze di pubblici differenziati. In quest'ottica, potrebbe avere senso iniziare a riflettere sull'opportunità di rafforzare un sistema regionale sul contemporaneo, anche alla luce di una "immagine" che fa dell'Emilia-Romagna un sistema regionale riconoscibile e policentrico.

Un secondo punto appare essere il radicamento nel tempo delle azioni, la loro lentezza: colpisce la prospettiva lunga e graduale delle installazioni di arte nello spazio pubblico a Spina 2, ad esempio. Ma anche l'attenzione posta ad un progressivo rafforzarsi delle collezioni possedute dai musei torinesi.

Infine, l'insistenza sul senso pubblico dell'azione in quest campo, che coinvolge anche gli operatori privati: tale azione va da istanze più marcatamente commerciali, come l'apertura dei musei come ristoranti, bookshop, o cinema, fino a toccare il lavoro con le scuole, il coinvolgimento dei quartieri attraverso alcune specifiche iniziative, gli interventi nello spazio urbano. La costruzione di una "abitudine a frequentare il contemporaneo", che viene realizzata in molti modi, ma che sostanzialmente obiettivo comune.

Partendo dall'esperienza di Giovani d'Arte, si è gettato un primo sguardo su uno dei possibili percorsi delle politiche culturali modenesi, e si è cercato di capire come è costruita l'azione istituzionale per il sostegno alla produzione artistica giovanile. I risultati non consentono una lettura piana della situazione presente, ma alcune considerazioni complessive sono possibili. Come si è messo in luce, l'azione istituzionale che fa capo ad Ornella Corradini, e che vede la sinergia con la Galleria Civica, appare capace di

una progettualità effettiva, che dura nel tempo, e che contribuisce a stabilire relazioni con l'esterno e con gli artisti sul territorio. Ad emergere è un notevole sforzo del settore pubblico per accompagnare i giovani artisti nei primi anni di attività. La città ha inoltre conosciuto negli ultimi anni un aumento notevole nel numero delle gallerie private, e nel numero di mostre temporanee.

Dalle interviste emerge però un ritratto più contrastante: se da un lato si riconosce all'azione pubblica la funzione di sostegno e di orientamento, e se ciascuno riconosce che l'accesso al mondo delle gallerie private è un passaggio imprescindibile, dall'altra si evidenzia il rischio di sterilità delle azioni intraprese, che appunto possono essere utili ad ogni singolo artista, ma che non contribuiscono a realizzare un terreno fertile. Se a questo si aggiungono: i limiti rispetto alle relazioni con il settore privato; le peculiarità del sistema dell'arte italiano e la competizione internazionale; le difficoltà a costruire un tavolo di confronto stabile sul contemporaneo emerse durante il processo degli Stati Generali della Cultura, si comprende meglio come la strada dell'arte contemporanea, e la sua produzione o promozione, non possono essere considerate auspicabili soltanto perchè "in voga". In effetti, come hanno osservato gli artisti, a Modena non mancano i potenziali acquirenti, non mancano le gallerie, non mancano i giovani artisti, non mancano le istituzioni attente e attive. Non sembra mancare nemmeno un pubblico, che è comunque in crescita, e la cui quantità non è necessariamente da considerare come unico parametro per valutare il senso dell'azione in questo campo. A mancare sembra essere una capacità di "fare sistema", espressione ormai consumata con la quale si vuole richiamare la capacità di costruire una profonda condivisione di intenti come costruzione collettiva, che pur nelle differenze permei le diverse strategie degli attori, pubblici e privati, che si muovono in questa parte della sfera culturale modenese.

8. CONCLUSIONI

I casi brevemente presentati si pongono esplicitamente come sfide per il campo culturale della città, seppure per ragioni molto diverse: rappresentano a nostro avviso spunti di riflessione che inducano a vedere nella cultura non soltanto un mezzo per valorizzare quello che già esiste, ma anche come uno strumento per interpretare i cambiamenti in corso nella città. Lo schema sotto riportato riassume le caratteristiche dei casi approfonditi rispetto ai modi in cui sono emersi i potenziali, ai caratteri del sistema delle opportunità e alla relazione con la scena ufficiale, e alle prospettive delle politiche che appaiono dominanti e che sono solo in parte esplicite, a causa della mancanza di un quadro strategico chiaramente definito.

	L'emersione dei potenziali <i>i modi della selezione</i>	Il sistema delle opportunità <i>i modi dell'inclusione</i>	Prospettive <i>i modi della decisione</i>
Ex Fonderie	<ul style="list-style-type: none"> - attivazione della società civile - costruzione di uno spazio di confronto - apprendimento 	<ul style="list-style-type: none"> - “dispositivo” partecipativo - eterogeneità degli attori in gioco - costruzione di nuove reti - difficoltà di riconoscimento da parte della scena ufficiale 	<ul style="list-style-type: none"> - difficoltà a riconoscere la “periferia” come la sede per attività di respiro urbano - scarsa relazione tra l'azione culturale e la rigenerazione fisica

	L'emersione dei potenziali i modi della selezione	Il sistema delle opportunità i modi dell'inclusione	Prospettive i modi della decisione
Casa delle Culture e Modena Medina	<ul style="list-style-type: none"> - ricerca attiva dei potenziali locali - apprendimento e ricerca di spazi e linguaggi 	<ul style="list-style-type: none"> - interazione efficace tra alcuni individui chiave interni all'amministrazione e le istituzioni - costruzione di pratiche di cittadinanza - molteplicità di attori deboli ma interrelati - difficoltà di accesso alla scena pubblica - azione solo in parte riconosciuta interna al campo culturale 	<ul style="list-style-type: none"> - condizione di marginalità vista come parzialmente inevitabile - spazi di attenzione da ricercare continuamente
Giovani d'Arte	<ul style="list-style-type: none"> - ricerca attiva e sedimentata dei potenziali locali 	<ul style="list-style-type: none"> - ruolo centrale di attori individuali interni al settore cultura - panorama vasto di opportunità, sia per l'accesso sia per il consumo culturale - capacità progettuale che stimola l'emersione di nuovi potenziali - limiti di scala e di relazione con il privato (?) - alto riconoscimento da parte della scena ufficiale 	<ul style="list-style-type: none"> - arte contemporanea ritenuta un settore su cui puntare - prospettiva chiara a breve termine, meno nel medio-lungo periodo - difficoltà nell'elaborazione di obiettivi condivisi a tutti gli attori locali (?)

Pur nelle specificità dei casi esaminati, sono possibili alcune considerazioni complessive, che sono state sostanzialmente confermate nei due anni di

ricerca. Innanzi tutto, è emerso il ruolo di alcuni attori-chiave, che, per le loro capacità, esperienze e sensibilità, hanno svolto un ruolo fondamentale nella costruzione di iniziative che hanno inciso nella sfera pubblica locale (in particolare, per la Casa delle Culture, Modena Medina, e Giovani d'Arte). Si tratta di competenze interne, o comunque molto vicine alle istituzioni locali, che, se in taluni casi hanno ottenuto ampi margini di manovra (ad esempio nella promozione dell'arte contemporanea), in altri sono stati costretti a muoversi quasi in sordina, cercando di ritagliarsi spazi sempre meno ridotti per le loro iniziative.

E' chiaro che questo non riguarda solo la necessità di valorizzare più pienamente risorse interne all'amministrazione, ma attiene anche la natura delle azioni di cui questi attori si occupano, e chiama direttamente in causa il valore simbolico dell'azione in campo culturale. Queste difficoltà si riflettono anche nelle ristrettezze scontate dal dibattito pubblico riguardo le possibili immagini su cui Modena dovrebbe puntare per il futuro, e che sembrano rappresentare una sorta di "missione" del settore culturale della città: Modena è una città universitaria o Modena è una città con l'Università? Modena è la città dell'automobile o della bicicletta? Modena è balsamica o romanica?, e così via. Senza pensare che non siano rilevanti, la ricerca ci induce a suggerire di porre attenzione non tanto alle "risposte", quanto al lavoro sulla costruzione di sistemi di opportunità, che consentano ai potenziali culturali o progettuali di trovare spazio: il caso delle Ex Fonderie è un esempio di come la società civile e le istituzioni abbiano saputo giovare di una situazione di conflitto, con risultati non scontati sia dal punto di vista del processo, sia dei risultati ottenuti. In questo caso, la soluzione partecipativa e il ricorso alla consulenza esterna sembrano avere funzionato; ma quello che è interessante è stata la capacità di lasciare emergere progettualità latenti nel tessuto locale, e di lavorare su esiti anche in parte inattesi.

E se questo è stato possibile quando in gioco si trovavano rappresentazioni molto consolidate, ci si chiede se la sfera culturale locale saprà essere altrettanto capace di dare spazio a rappresentazioni meno tradizionali ma facenti parte a tutti gli effetti della città. Questo, per evitare di riproporre immagini sempre meno dense di significato e schiacciate verso la promozione e la difesa di dotazioni già esistenti, mancando l'occasione di incontrare e saper rappresentare ciò che effettivamente sta avvenendo di nuovo nella nostra città, col rischio di mancare occasioni di innovazione sociale e culturale.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, T.W., 2005. L'industria culturale. In *La Scuola di Francoforte*. Torino: Einaudi.
- Agamben, G., 1999. *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Amin, A. & Thrift, N., 2005. *Città. Ripensare la dimensione urbana.*, Bologna: Il Mulino.
- Amin, A. & Thrift, N., 2007. Cultural-economy and cities. *Progress in Human Geography*, 31(2), 143-171.
- Amin, A. & Thrift, N., 2003. *The Blackwell Cultural Economy Reader*, Oxford: Blackwell.
- Appadurai, A., 1990. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory Culture Society*, 7(2), 295-310.
- Appadurai, A., 2001. *Modernità in polvere*, Roma: Meltemi Editore.
- Appadurai, A., 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge Univ. P.
- Bagnasco, A., 2003. *Società fuori squadra. Come cambia l'organizzazione sociale.*, Bologna: Il Mulino.
- Benjamin, W., 1936. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Available at: <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>.
- Bennett, T., 1992. Useful Culture. *Cultural Studies* , 6, 395-408.
- Bianchini, F. & Bloomfield, J., 2001. *Planning for the intercultural city* Comedia., London.
- Bianchini, F., 1999. Cultural Planning for Urban Sustainability. In *City and Culture. Cultural processes and urban sustainability*. Kalmar, Sweden: Lenanders Tryckeri AB, pagg. 34-51.
- Bodo, C. & Bodo, S., 2007. La coesione sociale e le politiche pubbliche per la cultura. *Economia della Cultura*, (4/2007).

- Bonomi, A., 2005. *I distretti della creatività dell'Emilia Romagna*, Milano: Aaster, per la Regione Emilia Romagna.
- Baudrillard, J., 2001 [1973]. *La società dei consumi*, Bologna: Il Mulino
- Bodo S., Cifarelli M.R. (a cura di), 2006. *Quando la cultura fa la differenza*, Meltemi Editore, Roma
- Bondi G., Sitton S. (2007), *Non di sola arte. Viaggio in Italia tra voci e numeri dell'arte contemporanea*, Fondazione Agnelli, Torino
- Bourdieu P., 2001 [1979]. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna: Il Mulino
- Boyle, M., 2006. Culture in the Rise of Tiger Economies: Scottish Expatriates in Dublin and the 'creative Class' Thesis. *International Journal of Urban and Regional Research*, 30(2), 403-426.
- Byrne, D., 2002. Industrial culture in a post-industrial world. The case of the North East of England. *City*, 6(3), 279-289.
- Callois, J., 2008. The two sides of proximity in industrial clusters: the trade-off between process and product innovation. *Journal of Urban Economics*, 63, 146-162.
- Carta, M., 1999. *L'armatura culturale del territorio. Il patrimonio culturale come matrice di identità e strumento di sviluppo*, Milano: FrancoAngeli.
- Chan, W.F., 2005. Planning Birmingham as a Cosmopolitan City: recovering the depths of its diversity? Available at: <http://eprints.cdlr.strath.ac.uk/1360/> [Consultato Luglio 7, 2008].
- Cicerchia, A., 2002. *Il bellissimo vecchio. Argomenti per una geografia del patrimonio culturale*. Franco Angeli., Milano.
- Codeluppi, V., 2007. *La vetrinizzazione del sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società.* , Torino: Bollati Boringhieri.
- Corchia, L., 2006. La prospettiva relazionale di Pierre Bourdieu (2). I concetti fondamentali. *Il Trimestrale. The Lab's Quarterly*, 4.
- Crane, D., 1992. *La produzione culturale*, Bologna: Il Mulino.
- Crespi, F., 2006. *Manuale di sociologia della cultura.*, Bari: Laterza.

- Crosta, P., 1998. *Politiche. Quale conoscenza per l'azione territoriale.* , Milano: Franco Angeli.
- Decandia, L., 2008. *Polifonie urbane. Oltre i limiti della visione prospettica*, Roma: Meltemi Editore.
- Dematteis, G. & Governa, F., 2005. *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità: il modello SLoT*, Milano: Franco Angeli.
- De Pieri F. (2003), *Storia della città e progetti di trasformazione. Il caso del Lingotto a Torino*, in Mazzeri C. (2003)
- Donaggio (a cura di), E., 2005. *La Scuola di Francoforte*, Torino: Einaudi.
- Donolo, C., 2007. *Sostenere lo sviluppo. Ragioni e speranze oltre la crescita.* , Milano: Bruno Mondadori.
- Du Gay, *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*,
- Evans, G., 2009. Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy. *Urban Stud*, 46(5-6), 1003-1040.
- Evans, G., 2003. Hard-branding the cultural city - from Prado to Prada. *International Journal of Urban and Regional Research*, 27(2), 417-440.
- Evans, G., 2005. Measure for measure: Evaluating the evidence of culture's contribution to regeneration. *Urban Studies*, 42(5/6), 959-983.
- García, B., 2004. Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future. *Local Economy*, 19(4), 312-327.
- García, B., 2005. Deconstructing the city of culture: The long-term cultural legacies of Glasgow 1990. *Urban Studies*, 42(5/6), 841-868.
- Gargani, A.(C.D., 1979. *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane.*, Torino: Einaudi.
- Gibson, C. & Kong, L., 2005. Cultural Economy: a critical review. *Progress in Human Geography*, 29(5), 541-561.
- Governa, F., 2007. Territorialità e azione collettiva. Una riflessione critica sulle teorie e le pratiche dello sviluppo locale. . *Rivista geografica italiana*, anno CXIV(3).

- Gray, C., 2007. Commodification and instrumentality in cultural policies. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 203-215.
- Griffiths, R., 2006. City/culture discourses: Evidence from the competition to select the European capital of culture 2008. *European Planning Studies*, 14(4), 415-430.
- Griswold, W., 2004. *Sociologia della cultura*, Bologna: Il Mulino.
- Grundy, J. & Boudreau, J., 2008. 'Living with culture': creative citizenship practices in Toronto. *Citizenship Studies*, 12, 347-363.
- Hall, S., 1980. Cultural studies: two paradigms. *Media Culture Society*, 2, 57-72.
- Imrie, R. & Raco, M., 2003. *Urban Renaissance?: New Labour, Community and Urban Policy* illustrated edition., Policy Press.
- KEA (2007), *The economy of Culture in Europe*, disponibile sul sito: <http://www.keanet.eu>
- Kulonpalo, J., 2004. *New forms of urban governance in European cities: focusing on cultural policies*, Available at: www.urban-europe.net .
- Lash, S. & Lury, C., 2007. *Global Culture Industry*, Cambridge: Polity Press.
- Lash, S. & Urry, J., 1994. *Economies of signs & space* Sage., London.
- Lefebvre H., 1991 [1947], *Critique of everyday life vol.1*, London: Verso
- Levy, P., 1997. *Il virtuale*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Marrone G., Pezzini I. (a cura di) 2006. *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Meltemi Editore, Roma
- Massey, D., 2000. *Understanding cities. City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*, 4(1), 135.
- Massey, D., 2004. Geographies of responsibility. Available at: <http://oro.open.ac.uk/7224/> [Consultato 9 Luglio, 2009].
- Massey, D., 2007. *World city*, Cambridge, UK: Polity Press.
- Matarasso, F., 2004. L'Etat, c'est nous: arte, sussidi e Stato nei regimi democratici. *Economia della Cultura*, anno XIII(4).

- Mato, D., 2009. All industries are cultural. A critique of the idea of "cultural industries" and new possibilities for research. *Cultural Studies*, 23(1), 70-87.
- McCarthy, J., 1998. Dublin's temple bar—a case study of culture-led regeneration. *European Planning Studies*, 6(3), 271.
- Miles, M., 2005. Interruptions: Testing the rhetoric of culturally led urban development. *Urban Studies*, 42(5), 889.
- Miles, S., 2005. 'Our Tyne': iconic regeneration and the revitalisation of identity in NewcastleGateshead. *Urban Studies*, 42(5), 913.
- Miller, T., 2009. From creative to cultural industries. Not all industries are cultural, and no industries are creative. *Cultural Studies*, 23(1), 88-99.
- Mommaas, H., 2004. Cultural Clusters and the Post-industrial City: Towards the Remapping of Urban Cultural Policy. *Urban Stud*, 41(3), 507-532.
- Mooney, G., 2004. Cultural policy as urban transformation? critical reflections on Glasgow, European city of culture 1990. *Local Economy*, 19(4), 327.
- Peck, J., 2005. Struggling with the creative class. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4), 740-+.
- Quinn, B., 2005. Arts festivals and the city. *Urban Studies*, 42(5/6), 927-943.
- Ribera-Fumaz, R., 2009. From urban political economy to cultural political economy: rethinking culture and economy in and beyond the urban. *Prog Hum Geogr*, 33(4), 447-465.
- Rullani, E., 2004. *Economia della conoscenza. Creatività e valore nel capitalismo delle reti.*, Roma: Carocci.
- Sacco, P.L. & Ferilli, G., 2006. *Il distretto culturale evoluto nell'economia post industriale*, Venezia: DADI, Università IUAV.
- Sacco, P. & Ferilli, G., 2007. Distretti culturali e sviluppo del territorio: modelli, teorie, esperienze. *Inchiesta*, (156), 39-42.
- Santagata, W., 2007. *La fabbrica della cultura. Ritrovare la creatività per aiutare lo sviluppo del paese.*, Bologna: Il Mulino.

- Santagata, W., Segre, G. & Trimarchi, M., 2007. Economia della cultura: la prospettiva italiana. *Economia della Cultura*, (4/2007).
- Scott, A.J., 2006a. Creative cities: conceptual issues and policy questions. *Journal of Urban Affairs*, 28(1), 1-17.
- Scott, A.J., 2006b. Entrepreneurship, Innovation and Industrial Development: geography and the creative field revisited. *Small Business Economics*, 26, 1-24.
- Scott, A.J., 2008. Inside the City: On Urbanisation, Public Policy and Planning. *Urban Stud*, 45(4), 755-772.
- Sennett, R., 2006. *La cultura del nuovo capitalismo* Il Mulino., Bologna.
- Stevenson, D., 2004. "Civic gold" rush. *International Journal of Cultural Policy*, 10(1), 119-131.
- Tinagli, I. & Florida, R., 2005. *L'Italia nell'era creativa.*, Creative Group Europe.
- Vestheim, G., 2007. Cultural policy and democracy. Theoretical reflections. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 217-236.
- Vettese A., 2001. *A cosa serve l'arte contemporanea: rammendi e bolle di sapone*, Allemandi, Torino
- Ward, S.V., 1998. *Selling Places: The Marketing and Promotion of Towns Andcities, 1850-2000*, London: E & FN Spon.
- Williams, R., 1983. *Culture and Society, 1780-1950*, New York: Columbia University Press.
- Williams, R., 1975. *The Long Revolution* Pelican Books., London.