

Contemporary Art and Urban Regeneration in the City of Milan

1. MILANO E L'ARTE CONTEMPORANEA: SCENARIO E PRATICHE

A Milano, nella definizione di spazi e modalità in cui realizzare ipotesi di riqualificazione urbana e all'interno dei quali far convergere il rinnovamento economico e sociale, l'arte contemporanea può rappresentare un filo conduttore innovativo ed efficace. Essa potrebbe infatti contribuire in modo significativo alla qualità e vivibilità delle zone abitate e alla competitività del territorio. Un valido piano d'intervento deve anzitutto identificare delle specifiche aree in cui concentrare progetti e investimenti. È altresì necessaria una varietà di interventi di sviluppo volti a migliorare l'ambiente fisico, ottimizzare l'uso degli spazi, promuovere la presenza di comunità urbane più sostenibili e incentivare lo sviluppo economico. Ad esempio, i progetti integrati di rinnovamento diretti ad ottimizzare lo spazio cittadino contemplano in alcuni casi il recupero di edifici o terreni dismessi e in altri la rivitalizzazione di quartieri nuovi o ex industriali colpiti da emarginazione sociale e degrado. È a questa prospettiva di sviluppo nello specifico contesto di Milano che le possibilità offerte dall'arte contemporanea potrebbero dare un loro significativo contributo. La città, infatti, dispone di ampie zone ex industriali e di innumerevoli edifici storici abbandonati che potrebbero essere riutilizzati e riconvertiti in modo innovativo.

Naturalmente tali programmi vanno ricollocati in un ampio disegno di risanamento economico il quale tenga conto delle potenzialità di ogni singola risorsa. Già di per sé il patrimonio architettonico e culturale di Milano costituisce una risorsa di pregio nel rinnovamento dell'area urbana. Un ulteriore sfruttamento di tale risorsa può attivare operazioni di risanamento su una scala maggiore e rendere Milano ancora più competitiva. La prima risorsa distintiva e valorizzante di Milano è quell'identità storico-culturale che deriva dalla memoria industriale della città. Contrariamente a quanto sostenuto da chi vorrebbe slegare Milano dalla sua identità costruita nel tempo (Evans, 2009), il substrato culturale preesistente va invece pienamente riconosciuto perché esso possa assumere un ruolo preponderante nel processo di rinnovamento della città. In passato, tale substrato culturale è stato infatti alla base di flussi creativi e artistici che hanno prodotto correnti e movimenti di importanza fondamentale ('Novecento', 'Futurismo', 'Memphis', ecc.) e hanno gettato le basi per un sistema dell'arte. È dunque quello stesso substrato che può ancora oggi fornire un contesto qualificante e valorizzante per un sistema artistico di ordine più attuale qual è quello dell'arte contemporanea, le cui nuove modalità, più vincolate alla situazione economica in essere e al nuovo mercato dell'arte, si inseriranno più facilmente nel contesto cittadino.

1.1 I benefici del modello fieristico 'disperso' nella città

Tale spirito innovativo caratterizza la più recente strategia della fiera d'arte contemporanea Miart. Consapevole delle debolezze nazionali del settore e in stretta competizione con l'offerta omogenea di Torino e Bologna, Miart utilizza alcune delle più radicate specificità culturali di Milano (per esempio il design e gli edifici storici) a sostegno dell'arte contemporanea, un prodotto che è intrinsecamente più debole perché in essere. L'edizione 2013 di Miart aveva destinato una sezione importante al design (promuovendo anche l'apertura di spazi cittadini normalmente inaccessibili o poco conosciuti come la Fondazione Piero Portaluppi o lo Studio Museo Achille Castiglioni) e aveva programmato l'evento una settimana prima del Salone del Mobile. L'edizione del 2014 ha inoltre predisposto un programma di eventi collaterali ('The Spring Awakening') in cui mostre e nuove collezioni speciali sono programmati anche in spazi simbolici e sedi storiche dell'arte e della cultura milanesi. In tale spirito di collaborazione pianificata, fiera, istituzioni pubbliche, fondazioni e gallerie private interagiscono scambiando valore.

Si pensi per esempio anche alla collaborazione di Miart con la Fondazione Nicola Trussardi, cominciata

nel 2013. Nel 2014 tale collaborazione ha portato alla realizzazione di un progetto specifico ('Cine Dreams') concepito per far partecipare il pubblico in forma gratuita nelle serate del fine settimana della fiera. Luogo di tale progetto è il Civico Planetario 'Ulrico Hoepli', opera dell'architetto Piero Portaluppi (1888-1967, docente e preside della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano), spazio simbolico che rappresenta la tradizione culturale ed estetica della città. Grazie alla collaborazione tra Miart e Comune di Milano, per la prima volta in ottant'anni il Planetario ospiterà arte contemporanea alloggiando opere appositamente concepite per lo spazio dei planetari e direttamente collegate ai loro temi di ricerca. Tale progetto sarà infine sviluppato attraverso delle opere di artisti contemporanei appositamente concepite per il sito. Miart è dunque un esempio significativo di come si possa intendere l'arte come risorsa utile al territorio e dell'applicazione del concetto di valorizzazione di una dimensione progettuale attraverso l'arte contemporanea. Il piano di gestione di un'organizzazione come Miart infatti da un lato apre canali di relazioni con istituzioni cittadine pubbliche e private(1); dall'altro, sotto il profilo della ricerca artistica, trasforma il format della fiera in produttore di significati. Lo spirito di un'iniziativa come questa rappresenta dunque le potenzialità della collaborazione fra soggetti eterogenei appartenenti alla stessa realtà spaziale(2). Per la città nel suo complesso, il suo risultato è quello di amplificare, catalizzare e mettere a disposizione di tutti le esperienze e le risorse del territorio più ricche e più competitive.

La dispersione del format o circuito fieristico nel tessuto cittadino e nelle sue trame creative non è un modello inusuale. Se l'esempio di tale dispersione più noto a Milano è quello del design proposto dal Salone del Mobile e dal suo inscindibile satellite del Fuori Salone, appaiono sempre più indicatori di una volontà di replicazione dello stesso modello nell'arte contemporanea. Volendo teorizzarne il modello, le determinanti essenziali sono di due ordini: 1. un sistema organizzato di collegamenti strategici tra attori e organizzazioni ruotanti intorno alla manifestazione centrale e composto da tutte le imprese e le organizzazioni di settore e non di settore, pubbliche e private, che nello stesso periodo di tempo limitato si trovano a collaborare sullo stesso territorio attraverso accordi e logiche di mutuo beneficio; 2. un sistema di collegamenti fortuiti tra pubblici e soggetti partecipanti alla manifestazione (centralizzata o dispersa) in maniera diretta (operatori e visitatori) o in maniera indiretta (gli abitanti di Milano). La vicinanza di fatto tra pubblici così eterogenei (per ruolo, provenienza, interessi, ecc.) condensati in uno stesso contesto spaziale dotato di un'alta concentrazione creativa e di mercato può indubbiamente portare a risultati di mutuo beneficio.

Il Salone del Mobile, il Fuori Salone e tutte le organizzazioni collaterali concentrano l'offerta in spazi e aree della città che normalmente sono chiusi, trascurati, poco frequentati o abbandonati. I diversi itinerari predisposti per ogni giornata della manifestazione seguono precise traiettorie e spingono flussi di pubblico e operatori alla fruizione, allo sfruttamento e alla rigenerazione di tali spazi. A differenza di quanto fa per il design o per la moda, risorse grazie a cui richiama ogni anno pubblici e imprese internazionali quantitativamente e qualitativamente significativi che consentono alla città di competere, innovare e riqualificare, oggi Milano non lega l'arte contemporanea alla propria identità. Tranne che per Miart e che per un numero esiguo di altre fiere che vi operano accanto(3), le realtà legate all'arte contemporanea che tentano di replicare il modello a cui si è fatto riferimento o di inventarne di nuovi(4) faticano a sostenersi(5). Indubbiamente l'inserimento dell'arte contemporanea in questo contesto può essere più complesso in partenza, perché il sistema in cui inserire il modello non è appunto ancora radicato. Le ragioni di fondo di tali difficoltà, che pure mostrano bene le potenzialità dell'utilizzo dell'arte contemporanea nelle strategie competitive o di rinnovamento nelle città, sono essenzialmente di due ordini: il primo ha a che fare con la natura del territorio; il secondo con la natura dell'arte contemporanea.

2. LIMITI E POTENZIALITÀ DEL TERRITORIO MILANESE

Milano è dotata di una rete molto strutturata e unica in Italia di intelligenze, manifestazioni, idee e

tradizioni. Le politiche cittadine tendono però a premiare progetti che sono l'espressione di interessi particolari o che si limitano a una sopravvivenza contingente, come avviene nel caso degli eventi-vetrina. Dopo un attento lavoro di approfondimento, individuazione e valutazione di tutti gli elementi di criticità, la rete delle peculiarità e delle idee milanesi potrà essere meglio valorizzata inserendola in modelli di pianificazione e gestione sostenibili. Se l'abuso del termine 'sostenibile' ne ha compromesso il senso e l'impatto, in questo contesto per gestione sostenibile intendiamo essenzialmente capacità di continuare a esistere senza interruzione o diminuzione. Nel rapporto tra Milano e arte contemporanea sembra invece che nell'estensione progettuale fra attori, istituzioni, manifestazioni e pubblici, l'idea di continuità venga resa impossibile da sistematiche interruzioni. Milano e arte contemporanea non hanno infatti un progetto comune. Alcuni fanno risalire tale mancanza alle problematiche di un individualismo tipicamente italiano (Scardi, 2102). Se nelle città considerate preminenti in riferimento al sistema dell'arte contemporanea (New York, Londra, ecc.) le gallerie si muovono in maniera compatta, a Milano si fanno, all'opposto, scelte autoreferenziali. Allo stesso tempo, la città non è ancora in grado di offrire un sistema che sostenga scelte differenti. A tutt'oggi, Milano non ha infatti né un museo di arte contemporanea né una trama sufficientemente riconoscibile dei luoghi della città legati all'arte contemporanea. Se l'obiettivo è dunque riuscire a iscrivere in uno stesso disegno scientifico e organizzativo la tutela del patrimonio culturale (in questo caso legato all'arte contemporanea) e quella del patrimonio urbano, esaminiamo i punti di forza e di debolezza delle risorse che a Milano possono e vogliono affiancarsi all'arte contemporanea(6).

2.1 Le risorse di Milano

Le risorse di Milano sono molte. Già fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, prima il Divisionismo e poi il Futurismo hanno permesso alla città di affermarsi nel panorama internazionale del mercato dell'arte contemporanea. Milano è il centro della produzione artistica della Lombardia(7). Nella regione vi sono 600 imprese legate al commercio dell'arte, pari al 20,9% di quelle di tutto il settore italiano. Il capoluogo lombardo, primo sia a livello regionale (60,2%) che nazionale (12,6%), conta su 360 attività. Si tratta di posizioni di primato raggiunte anche grazie alla vicinanza dei settori di moda e design, con cui l'arte contemporanea è stata sempre molto permeabile. Se la Triennale ha rappresentato a lungo il simbolo di questa permeabilità, la grande scultura 'Ago, filo e nodo' di Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, un omaggio alla moda che al contempo ha contribuito esteticamente al rifacimento della Stazione Cadorna e della piazza antistante, ne rappresenta un secondo simbolo.

Un ruolo molto importante nello sviluppo artistico di Milano hanno avuto anche le gallerie private. Fin dagli anni trenta del Novecento queste hanno prima fatto da ponte fra le avanguardie europee più importanti, e poi hanno consentito lo sviluppo delle maggiori correnti artistiche italiane del secolo. Nella città e nelle sue manifestazioni legate all'arte contemporanea hanno un significativo ruolo anche le amministrazioni locali. È da tali amministrazioni che ad esempio dipende la gestione di certi luoghi storici e di alcuni artisti. Anche questi ultimi sono stati in passato numericamente molto più presenti e qualitativamente molto più attivi di quanto non lo siano oggi. Indubbiamente, la proposta e la gestione delle gallerie è funzionale alla creatività e alla produzione artistica degli artisti, ma anche viceversa. Negli anni, vari artisti hanno dato vita a fondazioni che tutelano e promuovono la loro opera. La Fondazione Arnaldo Pomodoro, ad esempio, ha recentemente chiuso la sede più grandiosa di via Solari per riaprire due spazi in vicolo Lavandai e in via Vigevano. L'interesse dell'imprenditoria nei confronti dell'arte contemporanea è invece sempre più evidente. I fenomeni di contaminazione e collaborazione tra i settori della moda e dell'arte contemporanea sono sempre più frequenti e si manifestano concretamente anche nella stessa trasformazione del tessuto urbano milanese. Si vedano ad esempio i casi della Fondazione Nicola Trussardi, del Fiorucci Art Trust, o quello della Fondazione Prada(8), quest'ultimo ancora più eclatante perché dotata di risorse finanziarie incrementali, che fanno sì che le sue attività siano maggiormente promosse e internazionalizzate.

Per quanto riguarda il settore pubblico, Regione Lombardia è stata coinvolta in iniziative che vanno al di là del settore della moda, ad esempio nella partecipazione diretta della gestione di organizzazioni come la Fondazione Stelline e la Triennale(9). Anche l'impresa privata a Milano appare incline a questo tipo di coinvolgimenti. Spicca tra gli altri l'esempio della sezione italiana della più importante collezione aziendale di arte contemporanea al mondo, quella della Deutsche Bank, sita in via Turati. La collezione, originariamente collocata nella sede della Direzione Generale dell'istituto bancario a Milano Bicocca, è recentemente stata spostata nel centro della città, purtroppo, bisogna aggiungere, a scapito del sostentamento di un potenziale distretto artistico contemporaneo preesistente nel quale figuravano l'Hangar Bicocca e il bacino universitario e di ricerca della zona. Grazie ai suoi allestimenti tecnologici ed eco-sostenibili, la nuova sede di via Turati sembra rappresentare un modello di avanguardia. Per il momento però essa viene aperta al pubblico solo in occasioni particolari, come quella dell'Open Day istituzionale.

L'esempio della Deutsche Bank è significativo in un'ottica di relazione con il tessuto urbano, sociale e culturale della città per due ragioni. In primo luogo la sezione italiana della collezione contiene diverse opere incentrate su Milano, come quelle del fotografo Vincenzo Castella; in secondo luogo la collezione segue un modello denominato 'Art Works', secondo cui l'arte esposta all'interno dei luoghi di lavoro favorisce lo sviluppo di visioni innovative e facilita l'interazione tra le persone. Si tratta dello stesso principio che caratterizza un nuovo progetto nato a Milano e chiamato 'Nctm e l'arte'. Tale progetto, avviato da Nctm Studio Legale Associato, si prefigge la creazione di una relazione con il territorio circostante proprio attraverso il collezionismo di opere. Esso prevede perciò il sostegno all'arte contemporanea. Sostenibilità ambientale e sociale, vivibilità e relazione tra città e individuo sono tra i temi ricorrenti nei lavori degli artisti della collezione 'Nctm e l'arte'. Il progetto prevede altresì un curatore della collezione, finanziamenti per residenze d'artista e collaborazioni con mostre e musei tramite interventi sui *public programs* delle istituzioni. La collezione viene inoltre resa fruibile all'interno degli spazi di lavoro. Una volta acquistata, l'opera viene mostrata a dipendenti, soci e pubblico in genere attraverso la presentazione dell'artista stesso.

Tratti di 'familiarizzazione' fra arte e territorio come questo sono piuttosto evidenti nelle scelte legate all'arte contemporanea da parte del sistema. Ad esempio, fra gli obiettivi di una galleria come Lia Rumma che decide di aprire una mostra di Anselm Kiefer in collaborazione con la Civica Scuola di Musica di Villa Simonetta (luogo unico a Milano, ma ignorato dai cittadini), vi sono quelli di fare interagire galleria e studenti in ambito artistico e far riscoprire ai milanesi gli spazi dimenticati della città. In zona Giambellino, una delle più complesse del tessuto sociale e urbano, il Festival Interculturale Jambellico, un'appendice di un programma triennale chiamato 'Dencity', utilizza la cultura come strumento di relazione e coesione sociale. All'interno del Festival è stato presentato il lavoro di Valentina Medda, un'artista che risiede nel quartiere, e che, nell'ambito del progetto, ha incontrato e chiesto agli abitanti della zona di lasciarle alcuni piccoli oggetti personali che raccontassero della loro storia, della loro casa e del loro rapporto con il territorio. L'opera di Valentina Medda consiste dunque in una catalogazione di beni che, grazie al trasferimento artistico, vengono conservati come frammenti storici che rendono tangibile il radicamento di storie individuali nello specifico tessuto urbano.

2.2 Le fragilità del territorio milanese

Se le risorse di Milano sono dunque molte, numerosi sono anche i limiti che si frappongono all'opportunità di scelte che privilegino l'arte contemporanea. Tali limiti sono riassumibili in categorie di natura strutturale e misurabile da una parte, e di natura intangibile dall'altra. Per quanto riguarda il primo tipo, non è questa la sede per entrare nel merito. Si tratta infatti essenzialmente dalla ben nota carenza di fondi e di politiche di investimento di natura mista, senza cui è arduo ripensare a una base di partenza efficiente e

funzionale. Possiamo elencare qui alcuni di questi problemi, quali per esempio il potenziamento del sistema pubblico dei trasporti; la vera pedonalizzazione di ampie zone; i percorsi ciclabili continuativi e sicuri; la pulizia e cura del decoro urbano nonché il recupero e rivitalizzazione di aree degradate e di edifici abbandonati. Nello specifico, a questi vanno aggiunti la realizzazione di un distretto museale dotato di servizi specifici e agevolazioni per il pubblico; la predisposizione di significativi e sistematici programmi di residenze per artisti; l'innalzamento omogeneo del livello promozionale qualitativo e quantitativo dell'offerta culturale cittadina, nonché la stipulazione di un piano di appoggio finanziario ai pubblici culturali(10), per non menzionare che gli esempi più significativi. Se esistesse una base in grado di offrire simili livelli di qualità, risulterebbe molto più facile agire secondo esigenze e specificità più precise di livello superiore. Su di una tale base, avrebbe infatti un senso concreto la valorizzazione alcuni singoli aspetti specifici quali la qualità e la ricerca come primi criteri nella scelta dell'offerta artistica; l'immagine della città in quanto tangibilmente dotata di risorse qualificanti e attrattive; il richiamo di flussi continui e non occasionali di pubblici internazionali o di capitale creativo, e così via.

Per quanto riguarda invece i limiti di natura intangibile, parlando di arte sarebbe necessario prima di tutto riflettere sull'origine del suo significato e valore. Oggi invece si tende a considerare l'arte soltanto attraverso il suo ruolo e la sua funzione, vale a dire come elemento integrante dell'economia, *asset* finanziario, risorsa primaria di uno dei mercati più vigorosi del nostro tempo, nuovo *status symbol*, facile escamotage verso nuove sferzate commerciali, e così via. A questo proposito, Lipovetsky e Serroy teorizzano una 'estetizzazione' del mondo in cui il capitalismo dell'iperconsumo funziona secondo modalità di produzione estetica che sono particolarmente evidenti proprio nelle nuove politiche di riqualificazione urbana (Lipovetsky e Serroy, 2013). Ma se l'essenza dell'arte viene spazzata via dal mercato, ecco che ci si limita a ragionare in termini di consumo di massa. Anche l'arte 'da consumo' o per l'intrattenimento culturale, dunque, così come il turismo e l'architettura, sarà divulgata secondo aspetti di fruibilità, accessibilità e facilità. A breve termine, questa modalità spettacolarizzante dell'arte contemporanea trova il suo tornaconto negli introiti facili e rapidi conseguenti agli ingressi alle mostre, i quali sono automaticamente immediatamente misurati e reinseriti nelle 'conversazioni' del mercato(11). Si tratta di una politica culturale che, a Milano come a volte altrove, ha spesso incentivato quella che viene chiamata la 'strategia degli eventi'. Efficace sul breve periodo, tale strategia ha validità limitata e soprattutto non è in grado di apportare nessun valore duraturo e significativo all'identità e alla cultura della città(12). Soprattutto, essa porta con se la rinuncia a ogni progettualità e, vista l'impossibilità degli attori di legarsi tra loro, la dispersione degli stessi al termine dell'evento. Il risultato è una sequenza di situazioni discontinue e puntiformi, sicuramente appariscenti, ma fondamentalmente fini a se stesse in quanto autoreferenziali per qualità e contenuti (Scardi 2010).

Proprio nel fenomeno della 'dispersione' è identificabile uno dei limiti più evidenti di Milano quando si esaminino i meccanismi e le componenti della presenza artistica contemporanea. Tale fenomeno è facilmente visibile nelle modalità partecipative dei soggetti attivi (organizzazioni pubbliche e private, istituzioni, eventi), i quali tendono ad agire e a intervenire secondo logiche di natura individuale o tipiche dei sistemi chiusi. Ecco dunque una delle ragioni per le quali è difficile porsi e raggiungere obiettivi che concepiscano il valore dell'arte contemporanea in termini di crescita e di coesione sociale. Al contrario, evitando la dispersione si può valorizzare la dimensione progettuale che l'arte può offrire in un contesto urbano e, grazie alla vicinanza(13) fra arte e territorio, migliorare le condizioni delle collettività territoriali stimolando significative esperienze artistiche. Esprimendo al meglio la sua capacità di attivare connessioni fra le diverse dimensioni del territorio, proprio l'arte può contribuire a questa integrazione. Nello specifico, l'arte contemporanea, in quanto dotata di una natura mobile, recettiva e in mutamento continuo, può "esprimere il proprio ruolo strategico e trasversale, fungere da connettore, da volano di trasformazione e da cinghia di trasmissione di aspettative e di valori anch'essi necessariamente destinati

ad un continuo rinnovarsi” (Scardi, 2010, p.45). Tutto ciò è particolarmente vero quando si considerano le possibilità che l’arte contemporanea può offrire nei processi di rigenerazione e riqualificazione di aree, spazi e strutture edificate in area cittadina.

2.3 Rigenerare luoghi e spazi con l’arte contemporanea

A Milano, la questione della riqualificazione urbana va coniugata con la consapevolezza del rischio insito in orientamenti estetici semplificati, spettacolarizzati e privi di valore. Invece di favorire nuove e grandi espansioni spaziali e immobiliari, la città dovrebbe innanzitutto, cominciando dalle periferie, rigenerare gli edifici e le aree esistenti in modo da ridare dignità agli spazi abbandonati e dismessi per ritrasformare tali periferie in luoghi urbani. Tale trasformazione può restituire vita alle aree dismesse, alle fabbriche e agli elementi dell’archeologia industriale cittadina senza dover ricorrere a nuove costruzioni. ‘Completare’ le periferie significa innanzitutto rigenerare vita amalgamando attività e classi sociali e investendo in cultura e arte. Sui consideri che, considerando le periferie insieme al suo centro, nel 2009 Milano aveva già l’80% (14.325 ettari) del suo perimetro urbano occupato da costruzioni. Inoltre, tra edifici e capannoni, ben 750 ettari di terreno erano abbandonati (Gramigna, 2013)(14). Colpisce l’elenco dei luoghi abbandonati: nella maggior parte dei casi si tratta di edifici e strutture non solo dimensionalmente molto ampi, ma esteticamente dotati di una propria connotazione collegabile alla storia dell’architettura della città. Si va dai due complessi architettonici tra i più belli, nello stile Liberty milanese (la piscina Caimi in via C. Botta del 1939 e le ex-scuderie De Montel del 1920), al Palazzo delle Poste di piazzale Lugano dell’architetto Giuseppe Piermarini, agli opifici della Innocenti nella zona nord-est, all’Istituto Malchiondi dell’architetto Vittoriano Viganò, alla Torre Galfa, agli ex-uffici della Innocenti in zona Rubattino, e così via.

Se ha senso riqualificare le periferie, ha altrettanto senso la riconversione delle zone abbandonate in centro. Siccome però costruire strade e fogne in periferia costa meno che bonificare, non si investe nel recupero e si preferisce consumare le periferie. Invece di considerare nuove espansioni e di immaginare strategie più sofisticate per intervenire sul patrimonio edilizio e ambientale, in una logica di riqualificazione del territorio si dovrebbe preferire la ricostruzione di una cultura urbana collettiva che si innesti su strutture esistenti, piuttosto che sostituirle. Ognuno di questi spazi, ogni architettura e ogni edificio della città, rappresenta un’altra parte di quel preesistente substrato culturale di cui si è detto. Mettere a frutto il valore di Milano significa dunque riconoscerne le sue tracce più preziose per valorizzarle e raccontarle con nuove narrazioni.

3. MILANO E LE POTENZIALITÀ CULTURALI E SOCIALI DELL’ARTE CONTEMPORANEA

Si analizza e si parla del potenziale legato all’arte contemporanea generalmente sempre attraverso l’osservazione di risultati quantificabili ed effetti tangibili sul territorio; prevalentemente, insomma, lo si fa con una logica ex-post. Il valore economico legato ai dati sulle opportunità specificamente economiche derivanti dall’arte per la città, non esclude di poter considerare in questo senso anche il valore culturale. Ad esempio, è proprio grazie al valore culturale che l’arte contemporanea influisce sulla sua identità. Si è osservato, infatti, come lo sviluppo di circuiti legati all’arte contemporanea possa andare effettivamente a integrare e a diversificare il substrato culturale urbano preesistente, rafforzandone l’identità e rinnovando l’immagine della città. Il valore culturale ha effettivamente una sua rilevanza nell’azione e nei risultati economici (Frey, 2010; Hutter e Shusterman, 2006). Tant’è vero che gli individui non formulano i propri giudizi sul valore culturale attraverso dei meccanismi d’introspezione ma lo fanno per mezzo di un processo di scambio con gli altri (Throsby, 2001). Alcuni studi hanno osservato come il valore culturale si formi all’interno delle stesse conversazioni sull’arte che avvengono fra gli attori di quel mercato: spettatori, collezionisti, galleristi, critici e altri esperti (Klamer, 1996). Proprio come il valore economico, anche il valore culturale può considerarsi una misura socialmente costruita e, come il valore economico, è anch’esso accessibile all’osservazione.

3.1 Integrare il nuovo con il vecchio grazie all'arte contemporanea

È in questa doppia logica di valutazione economico-culturale che vanno interpretati gli esempi sempre più numerosi di piani di riqualificazione urbana orientati allo sviluppo di sistemi e di offerte legati all'arte contemporanea. La diffusione tanto globale quanto locale dell'arte contemporanea trova il suo parallelo nella diffusione delle sue infrastrutture e nel moltiplicarsi di manifestazioni, fiere, fondazioni, gallerie, studi e residenze per artisti, musei o reti museali, associazioni, eventi e così via. In particolare, l'esplosione delle costruzioni museali è un fenomeno rilevante nelle strategie di rigenerazione (o generazione) urbana(15). Tale fenomeno ha avuto inizio con l'apertura del Museo Guggenheim a Bilbao nel 1997 (McNeill, 2000). Da allora in poi è stato un rincorrersi di nuovi musei o distretti museali, sia in città preesistenti, che in città nuove o anche in assenza di città, quali poli attorno ai quali sviluppare un nuovo centro urbano(16).

Il caso di Bilbao è particolarmente significativo nell'ambito di una riflessione su Milano e sulle sue potenzialità di cambiamento. Il processo di trasformazione della città basca non nasce, come è stato per Barcellona o come potrebbe essere per Milano, dalla volontà di migliorare la città, ma piuttosto dalla necessità di trasformare un passato legato all'industria pesante (con altissimi tassi di disoccupazione, emarginazione sociale e degrado) in un futuro postindustriale e terziario. Il piano strategico di rivitalizzazione è stato realizzato grazie alla significativa potestà impositiva implicita nello statuto della regione autonoma, ma soprattutto grazie ai consorzi e alle associazioni tra operatori pubblici e privati. Il piano si è incentrato su quattro punti: accessibilità e mobilità interna (porto, aeroporto, rete ferroviaria e viaria, metropolitana, ecc.); riqualificazione e riconversione delle risorse umane; trasformazione urbanistica e ambientale; e focalizzazione sulla cultura, vista come primo indicatore di creatività e vitalità collettiva e principale veicolo di attrazione verso l'esterno. "Una città non è competitiva se non se non ha un alto grado di centralità culturale intesa come capacità di attrarre l'interesse di altre culture. Questo si può ottenere in diversi modi e noi abbiamo scelto la strada più veloce per mancanza di tempo: siamo partiti dalla fine del processo di produzione artistica e ... abbiamo 'comprato' un elemento culturale facilmente riconoscibile nel resto del mondo. Ma il museo da solo, non sarebbe bastato ... l'investimento sulla cultura non doveva essere isolato ma doveva fare parte di un piano strategico che desse coerenza e senso al museo. I risultati sarebbero stati diversi se questo progetto non fosse stato incardinato in una visione complessiva della trasformazione della città" (Arpaia, 2013, p. 112).

L'esperienza di Bilbao offre a Milano numerosi elementi di riflessione. Bisogna innanzitutto verificare la validità della strategia di Bilbao in rapporto alla realtà della città italiana, considerando in prima istanza le aree degradate, gli edifici abbandonati e le periferie di cui si è detto. In secondo luogo, è particolarmente significativo il fenomeno della costituzione parallela da un lato di consorzi e associazioni di natura mista pubblica-privata, dall'altro di un piano declinato secondo una scelta di priorità nell'ambito di un programma concreto di riqualificazione urbana. Ritorna, infine, il concetto di 'integrazione', valido per qualsiasi pianificazione di ordine culturale. A differenza di Bilbao, il substrato culturale preesistente e il percorso identitario di cui Milano si sta dotando rendono superfluo un investimento diretto alla costruzione di un luogo museale che diventi icona della città grazie all'apparenza architettonica e alla sua spettacolarità. L'esperienza della città basca potrebbe invece essere rimodulata e ricalibrata in rapporto a quegli spazi già esistenti che a Milano, quando non vi siano vincoli di tutela del patrimonio, possono essere rivitalizzati dall'arte contemporanea. Tale rimodulazione potrebbe avvenire attraverso opere di riqualificazione, interventi strutturali, di contenuto, e così via, o anche soltanto reinserendo gli spazi in un nuovo contesto culturale della città (un distretto, un museo, un percorso, un festival, una manifestazione, ecc.)(17).

L'essenza del 'luogo' di Milano è infatti, come peraltro per molti altri luoghi d'Italia, un'indivisibile "fusione

tra arte e ambiente ... un tessuto continuo di chiese, palazzi, strade, paesaggio, piazze. Non una specie di contenitore per 'capolavori assoluti', ma proprio il contrario, e cioè la rete che congiunge tante opere squisitamente relative, e che hanno davvero un significato (artistico, storico, etico, civile) solo se rimangono inserite in quella rete" (Montanari, 2012, p. 250). D'altra parte, è anche vero che se il museo d'arte contemporanea (o moderna) vede una sua diffusione così ampia, ciò significa che l'arte contemporanea sta ormai entrando a far parte di quel sistema di modalità più adatte a rappresentare creatività, inclusione e competitività. Il museo, quindi, senza dover per forza fungere da 'capolavoro assoluto' in senso isolazionista e autoreferenziale, può comunque rappresentare questi elementi e contemporaneamente inserirsi nella rete e ricongiungersi con altre opere. Uno dei motivi per cui le strategie di rinnovamento sono specificamente orientate all'arte contemporanea è infatti la loro percepibilità e la riconoscibilità da parte del pubblico, che ne intuisce i criteri di dinamismo e innovazione. La leva strategica, quindi, è rappresentata dalla trasmissione di simboli legati al rinnovamento, al progresso e, appunto, alla contemporaneità (Baniotopoulou, 2001; Vaessen, 1993).

CONCLUSIONE

Quando un luogo o una città vogliono proporsi aperti, accoglienti, culturalmente dinamici e ricchi, essi devono innanzitutto individuare un proprio sistema di valori esistenti, siano essi storici, identitari, culturali o industriali. Su questo sistema di valori, 'riscoperto' o valorizzato che sia, devono poi integrarsi le potenzialità derivanti dall'arte contemporanea, che grazie alla sua essenza, bene si presta a collegare lo spazio dell'arte e lo spazio della vita della città. Si tratta di una 'conversazione' fra sistemi di relazioni in cui coordinamento, inclusione e integrazione portano alla creazione di valore. Le rispettive risorse vengono infatti accostate o integrate al fine di gestire il territorio, di riqualificarlo o anche solo di connotarlo attraverso politiche culturali. Tutti i rapporti di valore all'interno di una città sono sostenibili ed efficaci solo se ci sono le condizioni per attivare degli insiemi collaborativi di soggetti egualmente implicati. Diversi studi sostengono che il tratto caratterizzante di una città o di una determinata area è proprio una realtà coesa e riconoscibile di organizzazioni e imprese (Gulati e Gargiulo, 1999; Pfeffer 1982; Polenske 2004; Uzzi, 1996; Zachary, 2008). Nel caso di un insieme omogeneo di attori e attività legate alla cultura e all'arte, ne deriva che la città ne beneficerebbe anche in termini di maggior attrattività e nuovi flussi d'investimento, nuove organizzazioni, nuovi getti creativi, nuovi pubblici e nuova domanda.

Come si è visto nel caso specifico dell'arte contemporanea, rispetto ad altri settori la cultura o l'arte offrono per loro natura più modalità per interagire con pubblici di ordine molto eterogeneo. Altrettanto trasversali sono gli obiettivi indotti o gli effetti spontanei che la cultura e l'arte possono avere su settori quali industria, impresa, turismo, formazione, ecc., e ciò si spiega con le potenti valenze simboliche, estetiche, esperienziali e sociali possedute. Per questo motivo, ad esempio, le organizzazioni o le manifestazioni legate all'arte contemporanea in una città o in una particolare area sembrano essere più pronte di altre a creare relazioni cooperative con altre organizzazioni, affini o non. Nel loro insieme, le specificità di un luogo, la cultura e l'arte possiedono la caratteristica di contenere implicitamente le identità e i valori di quel luogo, ma anche quella di ritrasmetterli e divulgarli in maniera privilegiata, per mezzo di una molteplicità di forme creative e soggetti diversi. Il contributo alla conoscenza, infine, deriva dal fatto che la cultura e l'arte(18) sottostanno a logiche sociali e di mercato grazie a cui i flussi di conoscenza (derivati dalla circolazione delle opere e alla dinamicità del mercato dell'arte) possono essere trasferiti al di fuori del contesto della produzione originaria (Codignola, 2006; 2011). La città che decide di attribuire un peso importante a delle politiche di pianificazione rigenerante o riqualificante di questo tipo, riuscirà così a differenziarsi e a creare valore per ordini di soggetti anche molto eterogenei, che ogni giorno prenderanno parte alla vita del luogo.

Note

(1) Fra le altre Comune di Milano, Expo 2015, Fiera Milano e Fondazione Fiera Milano, PAC, GAM, Hangar Bicocca, Triennale Design Museum, Palazzo Reale, Rotary Club Milano Brera, ma anche lo studio legale LCA e Associati che supporta il Premio Emergenti.

(2) Nelle politiche urbane di rinnovamento o riqualificazione in cui vi siano relazioni con creatività e cultura è centrale il punto riguardante le opportunità di raggiungere più alti livelli di competitività sfruttando i vantaggi derivanti da sistemi di collaborazione. Questi possono verificarsi su diversi livelli e fra diversi soggetti, ma a un primo livello può essere interessante osservare come alcuni studi (fra gli altri Backer, 2002; Kossen et al., 2010; Ostrower, 2003; Todeva e Knoke, 2005) abbiano dimostrato che i sistemi di collaborazione nei settori della cultura e dell'arte vengono stabiliti secondo obiettivi di ordine finanziario, artistico e sociale e si dividono in collaborazioni a breve termine basate su singoli progetti e collaborazioni a lungo termine basate su dinamiche e pianificazioni strutturali, come ad esempio nelle scelte delle politiche culturali nazionali, regionali o locali. Ancora, sommando i risultati di questi studi si evidenziano tre ordini di effetti derivanti dalla collaborazione nei settori della cultura e dell'arte: gli effetti economici (incremento dei guadagni, incremento del numero di network, incremento dell'accesso alla conoscenza, incremento delle capacità di fundraising, incremento del numero visitatori, incremento del numero delle attività artistico-culturali, incremento dell'efficienza legata ai costi-benefici); gli effetti artistici (incremento della qualità dell'offerta artistico-culturale); e gli effetti sociali (incremento della partecipazione comunitaria).

(3) Mentre Miart è dotata di un suo speciale format locale, AAF (Affordable Art Fair) ha un format esportato. MIA (Milan Image Art Fair) è specializzata nell'offerta di fotografia contemporanea.

(4) L'organizzazione no profit START raccoglie 14 gallerie milanesi e ogni anno propone alla città un vernissage comune; BRERART Contemporary Art Week nel 2013 ha organizzato cinque giorni dedicati all'arte contemporanea con la partecipazione di 100 gallerie, fondazioni e associazioni; Flash Art Event, sempre nel 2013, ha organizzato un evento fieristico all'interno del Palazzo del Ghiaccio che riuniva, sotto la sua curatela, 55 mostre d'arte contemporanea proposte da diverse gallerie o dagli studenti della NABA (Nuova Accademia di Belle arti Milano).

(5) Allo stato attuale nessuna di queste ultime sarà replicata nel 2014.

(6) Fra le organizzazioni principali attive o incentrate nell'arte contemporanea a Milano figurano Fondazione Arnaldo Pomodoro; Fondazione D'Ars Oscar Signorini Onlus; Fondazione Nicola Trussardi; Fondazione Prada; Fondazione Stelline; Hangar Bicocca; Mudima-Fondazione per l'Arte Contemporanea; Museo del Novecento; Museo Diocesano; PAC-Padiglione d'Arte Contemporanea; Triennale di Milano; Viafarini; Fiorucci Art Trust; DOCVA.

(7) Da un'elaborazione della Camera di Commercio di Milano basata sui dati del registro delle imprese 2012-2013.

(8) La Fondazione Prada è in attività dal 1995 e a Milano possiede gli spazi di via Fogazzaro e via Spartaco.

(9) A tutt'oggi, però, la pagina web Regione Lombardia-Sezione cultura non riporta né link né iniziative riguardanti l'arte contemporanea.

(10) Ad esempio, rendendo gratuito il trasporto da/per una mostra (ad Amsterdam, quando si ritorna a casa da un concerto al Concertgebouw, l'utente deve semplicemente mostrare il biglietto del concerto al conducente del mezzo pubblico prescelto. La stessa organizzazione include nel costo del concerto un aperitivo gratuito prima e durante tutti gli intervalli dello spettacolo.

(11) In riferimento anche ai vari slogan giornalistici del tipo "Il rilancio di Milano. Record di ingressi per la mostra di Warhol a Palazzo Reale, l'offerta dei musei fa crescere l'attrattività turistica. Cultura, la crisi non frena visitatori e sponsor" (Il Corriere della Sera, 7 marzo 2014).

(12) Infatti, se l'arte contemporanea è concepita solo come prodotto da spettacolarizzare o per intrattenere, come ogni altro prodotto seguirà un suo ciclo e vedrà una sua conclusione.

(13) Concetto, quello della 'vicinanza', che oggi si declina di continuo in 'collaborazione',

contaminazione', 'cooperazione', 'scambio', 'dialogo', 'relazione', ecc..

(14) Nel 1999 la superficie urbanizzata di Milano era di 13.557 ettari (dati del Centro di Ricerca del Consumo del Suolo). Legambiente sostiene che le famiglie sono aumentate dell'1% a fronte di un'area edificata cresciuta del 5%. In un decennio dunque la cementificazione è cresciuta di quasi 800 ettari. Tanti quanti sono quelli abbandonati (110 ettari dei 7 scali ferroviari in disuso, altri 70 nell'area Bovisa e circa 550 tra ex capannoni e piccole industrie nelle periferie. La cifra non contempla l'area dei tanti immobili vuoti. Cfr. Gramigna, 2013.

(15) Negli Stati del Golfo fra il 2005 e il 2014 è prevista l'apertura di 1.500 musei.

(16) I casi sono diversi, dalla Corea del Sud alla Cina, agli Emirati Arabi Uniti, all'Arabia Saudita, al Qatar, ecc.

(17) La riconversione da parte della Fondazione HangarBicocca di un'ampio stabilimento industriale dell'Ansaldo Breda in uno spazio di "produzione, esposizione e promozione dell'arte contemporanea" è un esempio felice nella città di Milano, che va esattamente in questa direzione (www.hangarbicocca.org).

(18) In particolare l'arte contemporanea.

Bibliografia

Arpaia, B., *La cultura di mangia!*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2013

Backer, T.E., *Partnership As an Art Form: What Works and What Doesn't in Nonprofit Arts Partnerships*, workingpaper, 2002, http://www.creativecity.ca/database/files/library/partnership_art_form.pdf

Baniotopoulou E., "Art for Whose Sake? Modern Art Museums and their Role in Transforming Societies: the Case of the Guggenheim Bilbao", in *Journal of Conservation and Museum Studies*, November, 2001

Codignola, F., "Contemporary art Firms and Value Creation in Global Cities", in *Symphonya. Emerging Issues in Management*, 1, 2011

Codignola, F., "Global Markets and Contemporary Art", in *Symphonya. Emerging Issues in Management*, 2, 2006

Evans R., "Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy", in *Urban Studies*, May 2009

Frey, B., e Hutter, M., "On the Influence of Cultural Value on Economic Value", in *Revue d'économie politique*, 1, 2010

Gramigna, A., "Fra volpi e vigilantes, una città-fantasma vive dentro Milano", in *Corriere della Sera*, Sette, n.24, 14 giugno 2013

Gulati R. e Gargiulo M., Where Do Interorganizational Networks Come From?, in *American Journal of Sociology*, 104, 1999

Hutter, M. e Shusterman, R., "Value and the Valuation of Art in Economic and Aesthetic Theory", in Ginsburgh, V., e Throsby, D., (eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, Amsterdam, North-Holland, 2006

Kossen, R., van de Poel, P. e Reymen, I., "Collaboration and Business Models in the Creative Industry: Exploring Heterogeneous Collaborations", in <http://slideshare.net>, 2010

Lipovetsky, G., Serroy, J., *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, Paris, 2013

Montanari, T., "Postfazione", in Giovanni Urbani. *Per una archeologia del presente. Scritti sull'arte contemporanea*, Milano, Skira, 2012

Ostrower, F., "Cultural Collaborations: Building Partnerships for Arts Participation", in <http://urban.org/url.cfm?ID=310616,2003>

Pfeffer J., *Organizations and Organizations Theory*, Marshfield, MA, Pitman, 1982

Polenske K.R., "Competition, Collaboration, and Cooperation: An Uneasy Triangle in Networks of Firms and Regions", in *Regional Studies*, 38, 2004

Scardi, G., "Arte e trasformazione urbana. InContemporanea e altri progetti come esempio di strategia operativa sul territorio", in *Territorio*, 53, 2010

- Scardi, G., "Distratta dalla moda la città non sostiene l'arte contemporanea", in *La Repubblica*, 13 settembre, 2012
- Throsby D., "The Production and Consumption of the Arts", in *Journal of Economic Literature*, 32, 1994
- Throsby D., *Economics and Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001
- Todeva, E., e Knoke, D., "Strategic Alliances and Models of Collaboration", in *Management Decision*, 43, 2005
- Uzzi, B., "The Sources and Consequences of Embeddedness for the Economic Performance of Organizations: the Network Effect", in *American Sociological Review*, n.61, 1996
- Vaessen J., "The Inflation of the New: Art Museums on their Way to the 21st Century", Boekman Foundation (eds.), in *Art Museums and the Price of Success*, Boekman, 1993
- Zachary P.N., (eds.), *The Connected City: How Networks are Shaping the Modern Metropolis*, London, Routledge, 2012