

# Arte Pubblica e Periferia. Il caso del Quartiere Sant'Elia a Cagliari: un fallimento di successo

Michela Buttu

È il margine che fa la pagina

Jean-Luc Godard

## Arte, rigenerazione e periferia: una questione aperta

È trascorso del tempo da quando le teorie su città e classi 'creative' hanno fatto il loro ingresso in letteratura<sup>1</sup>. La pianificazione di quartieri e distretti culturali, i *cluster* creativi, i grandi eventi e gli stessi grandi progetti culturali, sono temi che ricorrono spesso e rinviano ad un modo complesso di intendere il binomio città-cultura<sup>2</sup>. Oggi, negli anni in cui è la *Smart City*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> La prima formulazione del concetto di città creativa è da attribuire a Franco Bianchini e Charles Landry nel breve testo *The creative city* edito nel 1995. Il fortunato paradigma della classe creativa, intesa come risorsa fondamentale per lo sviluppo economico e il grado di competitività di una città, appartiene allo studioso statunitense Richard Florida –*The Rise of the Creative Class* (2002).

<sup>2</sup> I piani di riqualificazione urbana, realizzati mediante la promozione di grandi progetti ed investimenti culturali, danno origine a processi fortemente competitivi di rilancio territoriale. In questo senso, la cultura, la creatività e l'innovazione trovano un radicamento sempre più profondo nel flusso delle attività economiche e turistico-commerciali (Comunian, Sacco 2006).

<sup>3</sup> «La *Smart City* si presenta come un idealtipo di città che coniuga innovazione digitale e sostenibilità ambientale» (Marciano 2015: 12). Sul quadro teorico e normativo



ad imporsi come modello di riferimento, sembra ormai consolidata una grande varietà di strategie di sviluppo urbano basate sulla cultura.

Nel contesto italiano, recentemente è stata istituita la nuova DGAAP – Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane<sup>4</sup> – che rappresenta un tentativo di risposta all'annosa questione delle periferie. Da una parte emerge la volontà di salvaguardare il patrimonio architettonico che caratterizza le periferie italiane (Franceschini 2016). Dall'altra una delle 'missioni' della DGAAP è la promozione di politiche culturali finalizzate alla riqualificazione e allo sviluppo delle periferie. In questa prospettiva, che pone l'accento sul duplice aspetto della 'tutela' e della 'rigenerazione', la periferia:

Non è soltanto un luogo marginale, esteticamente non risolto, afflitto da condizioni di degrado sociale ed economico, ma è un luogo che – al pari di tutta la città – [...] può accogliere i cambiamenti e le trasformazioni oppure rimanerne escluso e, di conseguenza, accrescere le sue condizioni di degrado (De Luca, Da Milano 2006: 371).

Si fa strada una valutazione positiva delle potenzialità insite nello spazio periferico; capovolgendo la visione tradizionale, la periferia da spazio del 'disfacimento' si trasforma in risorsa potenziale (Belli 2006; Detheridge 2016). Secondo una tale inversione di tendenza, in una recente

---

relativo al modello di *Smart City*, oltre al lavoro di Claudio Marciano, si cita in questo contesto: Ballotta 2013.

<sup>4</sup> La scelta di dotare l'amministrazione dei Beni Culturali di un settore esclusivamente dedicato alla contemporaneità risale al 2001 con l'istituzione della DARC – Direzione Generale per l'Arte e l'Architettura Contemporanee. Negli anni l'ufficio ha subito diverse modifiche, ampliando e restringendo le proprie competenze, fino ad arrivare all'istituzione nel 2014 della nuova DGAAP. Essa è l'ufficio del MiBACT dedicato alla contemporaneità che, operativo da febbraio 2015, ha ampliato le proprie competenze includendo la riqualificazione delle periferie urbane, per la prima volta oggetto specifico di azione da parte del MiBACT, <http://www.aap.beniculturali.it/index.html>, online (ultimo accesso 7/12/2016).

intervista il ministro Dario Franceschini<sup>5</sup> ha dichiarato: «la riqualificazione delle periferie è sì un dovere, per contrastare i fenomeni di marginalizzazione e migliorare la vita dei molti – di fatto la maggioranza – che ci vivono. Ma è anche una grande opportunità di sperimentazione architettonica e urbanistica» (Franceschini 2016: 34). Ciò non significa «abbattere e/o costruire per cambiare il volto di un quartiere» (*ibidem*), bensì implementare la rigenerazione sociale attraverso interventi urbanistico-architettonici volti alla creazione di luoghi di aggregazione e di interazione. Inoltre, il dichiarato sostegno<sup>6</sup> a favore di interventi artistico-culturali servirebbe ad «invertire le direttrici consolidate della cultura» (*ivi*: 35), quindi a trasformare la periferia in destinazione. Tuttavia, per dar vita a processi di rigenerazione urbana fondati su una visione di lungo termine, si rende necessario garantire forme di azioni integrate tra produzione artistico-culturale e progettazione urbanistica.

L’istituzione della DGAAP rappresenta una novità e insieme un passo avanti per l’Italia. Diversamente, le parole del ministro e, in particolare, l’ultimo requisito da lui reclamato, introducono un tema che, per quanto attuale, obbliga a fare un salto indietro nel tempo.

Le politiche e i programmi di rigenerazione e riqualificazione urbana, promossi secondo forme di azioni integrate, rinviano agli anni Novanta del secolo scorso. Negli stessi anni, proprio in riferimento ai programmi integrati, si assiste ad un ulteriore sviluppo della questione relativa al ruolo della cultura e dell’arte nei processi di rigenerazione urbana.

Estendendo il discorso al contesto europeo, va rilevato come la questione sia emersa a partire dagli anni Ottanta, quando «nel tema della rigenerazione urbana si congiunsero i propositi della crescita economica e del rinnovamento urbanistico» (Pioselli 2015: 148).

---

<sup>5</sup> Da febbraio 2014 ad oggi, Ministro dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.

<sup>6</sup> «Come ministero abbiamo previsto un bando di 3 milioni di euro per cofinanziare iniziative culturali dei Comuni nelle periferie». Dichiarazione espressa nell’ambito dell’intervista medesima (Franceschini 2016: 35).

Prima di procedere con il discorso è opportuno chiarire cosa si intenda per rigenerazione urbana; un concetto che trova una definizione puntuale nello studio condotto da Evans e Shaw (2004: 4):

La rigenerazione è stata definita come la trasformazione di un luogo (residenziale, industriale o spazio aperto) che mostra sintomi di declino ambientale (fisico), sociale e/o economico. [...] L'infusione di una nuova vitalità a comunità, industrie e luoghi in declino, portando miglioramenti sostenibili e a lungo termine alla qualità della vita locale, in termini economici, sociali e ambientali<sup>7</sup>.

I progetti di rigenerazione urbana seguirono il declino dell'industrializzazione in Europa, e nacquero in risposta al processo di trasformazione del tessuto urbano «incentrato sulle dismissioni industriali, sulla crisi delle aree centrali [...] sul collasso delle zone periferiche, cresciute senza un progetto negli anni del *boom* economico» (Mastropietro 2013: 11). Nella stessa misura in cui la crisi del modello industriale iniziò ad essere valutata come possibilità di cambiamento, i governi di molte città cominciarono a percepire la cultura come opportunità di sviluppo economico e di marketing urbano. Ne derivò un cambiamento non solo delle logiche di mercato ma anche della stessa struttura urbana; in uno scenario globale caratterizzato da una crescente competizione inter-urbana, tale ripensamento sollecitò da un lato lo sviluppo di infrastrutture e servizi per la produzione culturale<sup>8</sup>, dall'altro la ricostruzione e la promozione dell'immagine della città<sup>9</sup>. Nell'ultima modalità di intervento, o meglio, all'interno di un *frame* che ha posto la 'spettacolarizzazione' del territorio al servizio delle politiche di sviluppo urbano, venne inglobata

---

<sup>7</sup> Nella citazione i due autori riportano parte di un documento della Local Government Association (2000).

<sup>8</sup> Il turismo, l'intrattenimento, l'editoria, la ricerca etc., a lungo considerate accessorie dal comparto economico, furono poste al centro di una forte rivalutazione (Zukin 1995; Mazzucotelli Salice 2015).

<sup>9</sup> Una modalità che ha promosso la creazione di progetti su larga scala come grandi musei, centri polifunzionali o teatri. Tra i tanti il caso più citato in letteratura è sicuramente quello del museo *Guggenheim* di Bilbao, inaugurato nel 1997 e parte di un piano di riqualificazione della città iniziato nel 1989.

l’arte contemporanea, considerata come risorsa strategica (De Luca 2003; Mazzucotelli Salice 2015; Pioselli 2015).

Meglio noti come arte pubblica, gli interventi artistici pensati per lo spazio urbano hanno visto una progressiva inclusione nella progettazione urbanistica e architettonica. Ciò ha reso maggiormente complesso il modo di intendere l’arte per lo spazio pubblico, di conseguenza ha prodotto un intensificarsi dello studio e del dibattito sul tema<sup>10</sup>.

L’arte pubblica non è un movimento né uno stile, è piuttosto un indirizzo che dagli anni Sessanta attraversa l’arte contemporanea in tutte le sue espressioni (Mazzucotelli Salice 2015); un indirizzo definito da un ampio concetto<sup>11</sup> che si riferisce «ad attività di commissione, a pratiche artistiche e ad un campo di ricerca che hanno fatto dello spazio pubblico il luogo privilegiato di intervento» (Perelli 2006: 11). L’evoluzione dell’arte pubblica, che la letteratura critica descrive attraverso tre differenti paradigmi interpretativi<sup>12</sup>, in questa sede è letta attraverso la lente della rigenerazione urbana. Ne consegue una lettura che evidenzia due diversi ‘momenti’ nella costruzione della dimensione ‘strategica’ dell’arte pubblica<sup>13</sup>. Dapprima, in base a logiche che sottendono il rinnovo dell’immagine urbana, la stessa dimensione ha trovato giustificazione nella capacità dell’arte di rendere gli spazi pubblici più attraenti e spettacolari. Successivamente, in linea con le accelerazioni sociali e politiche, l’arte pubblica è stata valutata strategica per il suo potenziale inclusivo e partecipativo. In questo contesto si è sviluppata una differente concezione del significato di spazio pubblico, nel contempo un’estensione

---

<sup>10</sup> Della vasta bibliografia sull’argomento si citano in questa sede: Miles 1997; Cartiere, Willis 2008; Remesar 2005 e 2012.

<sup>11</sup> «Sotto l’ampio “ombrello” dell’arte pubblica si trovano opere permanenti, opere temporanee, attivismo politico, arte di servizio, performance, earthworks, progetti collettivi, arredo urbano, monumenti, memoriali, e, non dimentichiamo, “plunk” e “plop” art» (Cartiere 2008: 9) TdA.

<sup>12</sup> *Art in public places*, *Art as public spaces* e *Art in the public interest* (Kwon 2002; De Luca 2003 e 2004; Guida 2012).

<sup>13</sup> G. Tavano Blessi e L. Alborghetti (2006) individuano due livelli di impatto: quello esterno relativo alla modifica dell’immagine e della percezione esterna della città, quello interno che considera lo sviluppo del senso di comunità e l’affermazione di un’identità locale.

delle forme e finalità della creazione artistica, derivanti da una maggiore complessità del rapporto tra opera e pubblico e tra artista e cittadino (De Luca 2003).

Gli interventi di arte pubblica, realizzati secondo la prima 'misura', in generale, hanno assunto la forma di sculture permanenti o di luoghi pubblici riprogettati. Una tipologia di intervento che, inserita nell'agenda urbana a partire dagli anni Ottanta, è diventata oggetto di numerosi studi critici, poiché basata su una visione limitata agli aspetti fisico-materiali. Le critiche tendono ad evidenziare un uso manipolatorio delle potenzialità civiche e di equità sociale proprie dell'arte pubblica<sup>14</sup>, e a mettere in discussione il ruolo di questi interventi, legato esclusivamente al miglioramento estetico (Miles 1997; Hall, Robertson 2001).

D'altra parte, sia le opere di *urban design*, sia gli interventi integrati di arte e architettura, assumono un significato più denso se osservati nel quadro del rapporto arte-architettura e arte-ambiente. Finalizzate alla riqualificazione, estetica e funzionale, di spazi pubblici come strade e piazze, sono esperienze progettuali che segnano un momento importante nello sviluppo dell'arte pubblica (De Luca 2003). L'arte conquista uno spazio progettuale di pari dignità rispetto all'architettura, allo stesso modo emerge l'aspetto della collaborazione 'interdisciplinare'; una collaborazione che si attua attraverso il confronto tra artisti, architetti, urbanisti, designer urbani e istituzioni. Considerato imprescindibile nei successivi sviluppi dell'arte pubblica, l'aspetto dell'interdisciplinarietà rappresenta il fulcro di una metodologia di intervento volta a ristabilire il legame tra produzione artistica e progettazione urbanistica. Benché sia evidente una maggiore elaborazione nel rapporto tra arte e contesto e tra arte e progetto urbano, gli artisti, impegnati in questa tipologia di interventi, ancora riconoscono come primo interlocutore le istituzioni e non il 'pubblico'.

Il 'pubblico', inteso come fruitore, assume un ruolo centrale nella nuova forma di arte pubblica che si afferma a partire dai primi anni

---

<sup>14</sup> Sharon Zukin (1985 e 1995) considera questa modalità di riqualificazione urbana di tipo prettamente speculativo ed economico, che implica un coinvolgimento marginale e strumentale dell'arte e della cultura.

Novanta<sup>15</sup>; una forma d’arte che rifugge il monologo dell’artista, e si definisce come un modello democratico di comunicazione che si basa sulla partecipazione e la collaborazione del pubblico nella produzione di un lavoro artistico. La responsabilità avvertita nei confronti della collettività porta molti artisti a riorientare la propria attività all’interno dello spazio urbano. Il contesto esterno non è più osservato in termini esclusivamente fisici, bensì come uno spazio «carico di tutte quelle istanze di tipo culturale, relazionale oltre che storico, architettonico e urbanistico, che definiscono un insieme come specifica «situazione» sociale<sup>16</sup>» (Scardi 2006: 294). Aprendosi a questioni relative alla sfera sociale e allo spazio condiviso, lo sguardo dell’arte va al di là della ricerca della perfezione estetica, ed appare piuttosto orientato a «fornire un terreno neutro di incontro e dar voce e visibilità a chi ne è sprovvisto» (Detheridge 2004: 111). In una modalità di intervento che la vede attivare e recepire una domanda di ‘qualità della vita’, la ‘nuova’ arte pubblica assume come vocazione primaria la dimensione relazionale, sociale e collettiva (Mazzucotelli Salice 2015). L’affermarsi di una rinnovata dimensione partecipativa e processuale dell’arte pubblica, d’altro lato, coincide con un crescente interesse da parte delle amministrazioni pubbliche a favorire modalità di trasformazione urbana di tipo ‘inclusivo’ (Sacco 2006).

I programmi integrati, cui si è fatto cenno all’inizio, nascono proprio «con l’obiettivo primario di agire come strumenti per la rigenerazione delle aree urbane in crisi, affette da problemi legati all’emarginazione economica e sociale, all’ambiente urbano, al decadimento e /o alla mancanza di infrastrutture» (Mastropietro 2013: 52). È l’obiettivo col quale, dalla metà del decennio, maturano nell’Agenda Urbana europea i Programmi di

---

<sup>15</sup> Non si parla esclusivamente di *New Genre Public Art* (Lacy 1995) per definire questa nuova ‘sensibilità’ artistica, ma anche di *Community Based Art* (Scotini 2004; Kwon 2002). In generale, sono numerosi i termini utilizzati per definire la nuova pratica operativa, e «infinitamente variegate sono le posizioni e le poetiche dei singoli artisti che si muovono in questo orizzonte di riferimento» (Scardi 2006: 296).

<sup>16</sup> «La letteratura artistica ha puntualizzato lo spostamento negli anni novanta dalla nozione di *site specific* a quella di *public sphere*» (Pioselli 2015: 163). Della vasta letteratura sull’argomento si citano in questo contesto: Deutsche 1996; Pietromarchi 2005; Detheridge 2012.

iniziativa comunitaria, *Urban I e II*<sup>17</sup>, che promuovono un 'approccio integrato'<sup>18</sup> attraverso azioni *area-based*<sup>19</sup>; una metodologia che propone un'azione puntuale su una porzione di tessuto urbano individuata come 'punto-area' di crisi, quindi interessata da fenomeni di degrado ambientale, fisico, economico e di grave esclusione sociale. L'applicazione dell'approccio integrato consiste in una molteplicità di interventi e si risolve in un'azione che, data la complessità delle problematiche, esclude la tradizionale 'settorialità' ed agisce su più campi. Osservati come strumenti di lotta all'esclusione, intesa in ogni sua forma, i programmi integrati prevedono azioni di carattere sociale e fisico, e presuppongono l'adozione di una modalità di intervento di tipo 'inclusivo'. Il punto di avvio è individuato nel coinvolgimento, nel protagonismo, e nella partecipazione attiva dei cittadini-abitanti. Il riconoscimento della competenza dell'abitante, la sua percezione dell'ambiente, la conoscenza delle relazioni presenti sul territorio, il senso di appartenenza ad una comunità, i bisogni, le aspettative, le risorse del territorio e dei suoi abitanti, rappresentano un momento imprescindibile non solo per la redazione del progetto ma, soprattutto, al fine di «portare miglioramenti sostenibili e a lungo termine» (Evans e Shaw 2004: 4; Mele 2005; De Luca, Da Milano 2006).

Nel contesto italiano, accanto all'applicazione del programma *Urban*, negli stessi anni si assiste alla promozione dei Programmi Urbani Complessi<sup>20</sup>, chiaramente ispirati ad una politica europea che riconosce

---

<sup>17</sup> Si individuano due periodi di programmazione: Urban I 1994-1999, Urban II 2000-2006. In entrambe le edizioni il programma ha avuto un'applicazione diffusa su tutto il territorio europeo.

<sup>18</sup> A partire da un nuovo modo di intendere il concetto di povertà, che considera la natura multidimensionale e cumulativa dei processi di impoverimento e di marginalizzazione sociale, l'approccio integrato rappresenta uno strumento adatto per affrontare tale marginalizzazione sociale ed economica, poiché tende ad agire contestualmente su più campi (Tosi 2000).

<sup>19</sup> L'impossibilità di agire sulle problematiche complessive che affliggono le città, ha portato la Commissione ad attivare un'azione puntuale attraverso l'approccio *area-based*, di origine anglosassone.

<sup>20</sup> I Programmi Urbani Complessi, promossi a partire dalla metà degli anni Novanta, si collocano tra la «pianificazione tradizionale e il progetto di singoli interventi

nell'intervento di riqualificazione urbana uno «strumento di lotta alla povertà, oltretutto di ricostruzione del senso di appartenenza locale e di cittadinanza» (Delera 2005: 12). L'integrazione delle funzioni e la progettualità locale con cui si intende non solo il progetto delle opere, ma anche, e soprattutto, la concertazione delle scelte e delle decisioni, sono idee che entrano a pieno titolo nei programmi di origine nostrana. L'impiego delle strategie di progettazione partecipata trova ragione sia nella necessità di prevenire possibili situazioni di conflittualità e, quindi di costruire progetti di riqualificazione condivisi, sia in riferimento alla natura complessa di tali programmi; una complessità che dipende, a sua volta, dalle problematiche del luogo di intervento.

Il luogo è da ricercare nel composito spazio della periferia urbana; quel «frammento» (De Luca; Da Milano 2006: 371) di città che per tanto tempo è stato osservato come una «linea d'ombra, qualcosa che sta al di là della ferrovia, del fiume, dell'autostrada» (Di Biagi 2006: 95). Come luogo dell'assenza, la periferia è stata definita – senza identità, senza qualità, senza storia. Per una sovraccumulazione di significati negativi lo stesso termine periferia si è trasformato in un aggettivo, indicativo di una «condizione» piuttosto che di un luogo fisico (*ibidem*).

Sintomatica di un importante cambio di prospettiva, è l'affermazione fatta da Gian Carlo De Carlo in una pubblicazione del 1990: «la periferia è la città del nostro tempo» (1990a: 300). Quello di De Carlo è un invito ad abbandonare il pregiudizio vago e ridotto; un'esortazione, la sua, affinché si comprenda quanto sia importante «imparare a leggere le periferie» (De Carlo 1990b: 160). Solo attraverso un'attenta lettura è possibile distinguere le stratificazioni di cui si compone lo spazio periferico, perciò individuare i processi di formazione di consistenti parti urbane e definirne le differenti storie. Sciogliere il complesso «palinsesto» periferico equivale a riconoscere al suo interno l'esistenza di una cosiddetta «città pubblica» (Di Biagi 2006: 96). Una forma urbana che,

---

edilizi e infrastrutturali», e rappresentano uno strumento di riqualificazione urbana innovativo nelle tecniche e nelle modalità d'attuazione (Delera 2005: 12). Fanno parte di questa categoria: i Contratti di Quartiere I e II (Cdq), i Programmi di Recupero Urbano (Pru) e i Programmi di Riqualificazione Urbana (Priu) (Verza 2005).

definita e derivata dallo sviluppo dei quartieri di edilizia residenziale pubblica, nasce, cresce e si conclude nel corso del Novecento. La costruzione dei quartieri popolari è il risultato di una «questione abitativa» (*ibidem*) che, di fatto, conquista una sua centralità nel secolo scorso, quando si diffonde e codifica la convinzione che sia compito delle istituzioni (Comuni, Iacp, Ministeri, Enti Statali etc.) provvedere al fabbisogno abitativo delle famiglie meno agiate.

Le reciproche relazioni tra la città pubblica e la periferia si fanno subito evidenti. La città non consolidata era l'unica a disporre di una grande quantità di ampie zone a basso costo per la realizzazione dei consistenti quartieri di edilizia pubblica. Entrambe hanno rappresentato «gli ambiti nei quali con maggiore libertà si è tentato di dare forma alle idee di città espresse dal movimento moderno» (*ibidem*). Sulla casa economica e sul quartiere popolare si è concentrata l'attenzione, la riflessione e la sperimentazione progettuale di architetti, ingegneri e urbanisti; una sperimentazione che ha prodotto le imponenti costruzioni di cui si compongono le periferie urbane. Reciproche sono anche le critiche che sottendono il rapporto tra periferia e quartiere popolare. Se il quartiere è diventato il simbolo di una «generica cattiva qualità» della periferia, alla periferia è addossata la «presunta diffusa condizione» di 'marginalità' riconosciuta al quartiere (*ibidem*).

Sulla marginalità sociale e funzionale, cui vengono associate situazioni di degrado ambientale, urbanistico ed edilizio, insiste l'azione localizzata dei programmi integrati europei e dei piani complessi italiani. L'intervento avviato da strumenti come *Urban* e Contratti di Quartiere non tende «a riparare i guasti», bensì a promuovere «lo sviluppo integrato del quartiere in un'ottica di coinvolgimento e di responsabilizzazione dell'intera area urbana» (De Luca, Da Milano 2006: 372). È un rinnovato modo di guardare allo spazio periferico e ai quartieri popolari che, da luoghi dell'esclusione e dell'emarginazione sociale, si trasformano in spazi da cui partire per il «rifacimento» della città (Belli 2006: 16). Ecco allora che la città pubblica da 'problema' si trasforma in 'risorsa', in un luogo entro il quale «configurare nuovi modelli di crescita e di sviluppo locale» (De Luca, Da Milano 2006: 371). Nella stessa visione, l'arte pubblica, intesa come potente strumento di ascolto e di relazione, può rivelare un ruolo strategico

nella costruzione di valori come l'identità, i bisogni, le aspirazioni e la condivisione di storia, vale a dire dei quattro requisiti fondamentali per lo sviluppo delle comunità locali (Swales 1992).

Sul finire del decennio, nell'ambito dei programmi nazionali ed europei, si assiste allo sviluppo di nuove forme di integrazione che puntano sui linguaggi della nuova arte pubblica al fine di «portare creatività alle metodologie utilizzate per affrontare la complessità dei problemi sul territorio e per combattere gli effetti dell'esclusione sociale» (Detheridge 2004: 111). Inquadrato in una dimensione 'integrata' e 'partecipata', l'intervento artistico non rappresenta più una semplice sovrapposizione da inserire al termine dei lavori né, esclusivamente, un elemento di attrazione turistica, diviene piuttosto un'azione radicata nella società locale, capace «di supportare le identità locali e di costruire nuovi elementi di distintività del luogo» (Comunian, Sacco 2006: 5).

È quanto rivela il caso di studio oggetto del presente contributo. Un articolato progetto di arte pubblica che, sebbene costretto allo stadio di bozza, consente di evidenziare una peculiare corrispondenza tra gli obiettivi che furono alla base del programma di riqualificazione del quale fece parte, e i recenti buoni propositi della politica italiana. L'indagine sul programma complessivo culmina con il mancato passaggio del progetto alla fase di realizzazione esecutiva. Quel che segue è una riflessione sul rapporto tra arte, rigenerazione e periferia urbana, che induce ad interpretare un simile intreccio come una questione ancora 'aperta'.

### **Il Contratto di Quartiere per Sant'Elia: “10 Artisti per le Case Del Favero”**

In Italia, al di là delle recenti riletture della Legge del due per cento<sup>21</sup>, la pubblica amministrazione è ancora lontana dall'adottare politiche

---

<sup>21</sup> La legge 717 del 1949, anche detta del 2 %, prevede la destinazione del due per cento della somma complessivamente investita per nuove costruzioni di edifici alla realizzazione di opere d'arte. Nel tempo la legge ha subito numerose modifiche, a partire da quelle attuate negli anni Settanta fino ad arrivare alle più recenti del 2007.

programmatiche a supporto dell'arte per lo spazio urbano (Mazzucotelli Salice 2015). A ben vedere, quello italiano può essere definito come un ritardo 'politico' che si protrae da tempo. Come spiega Alessandra Pioselli (2015: 10): «se si considera il periodo tra gli anni sessanta e ottanta, la discussione sul ruolo dell'arte nello spazio della città negli Stati Uniti o in paesi europei come la Francia, la Germania o la Gran Bretagna ha toccato una molteplicità di attori». Limitatamente ai tre paesi europei, si rileva come, in quell'arco di tempo, l'istituzionalizzazione di politiche programmatiche di intervento nello spazio urbano abbia osservato una progressiva integrazione tra arte e architettura, oltretutto un crescente interesse verso la sfera sociale. Nel contesto italiano, non vi è stato un tale quadro istituzionale e, in particolare, nel passaggio agli anni Ottanta si evidenzia l'assenza dalle politiche di governo di un più ampio dibattito sullo sviluppo della città<sup>22</sup>.

In un paese come la Gran Bretagna, ad esempio, il riconoscimento dell'arte quale dispositivo di rigenerazione urbana è attestato dal 1988, anno in cui venne promosso il documento programmatico *Action for Cities*. Da quel momento l'arte pubblica assunse un ruolo centrale nelle azioni di rivitalizzazione dei quartieri degradati dalla deindustrializzazione, nonché nella creazione di un nuovo dialogo tra la pianificazione urbana, la sua architettura e i suoi spazi di interazione (Comunian 2006).

L'Italia degli anni Novanta era tanto lontana da una simile codificazione. Eppure, tra la fine del decennio e i primi anni del 2000, si fece strada, a livello locale, una concezione della pratica artistica come strumento della progettazione territoriale. I progetti di arte pubblica, Nuovi Committenti (2001-2008) a Torino e Immaginare Corviale (2004-2005) a Roma, sono gli studi di caso più citati in letteratura. Entrambi

---

L'applicazione del dispositivo è stata spesso disattesa con effetti negativi in termini di creazione di un sistema unico di finanziamento per l'arte negli spazi pubblici. Inoltre, sebbene in alcuni casi, come ad esempio la legge regionale n. 16/02 dell'Emilia Romagna, sia stata promossa una maggiore integrazione tra arte e architettura alla luce di un approccio globale al territorio, l'applicazione del progetto è ancora legata ad una concezione dell'intervento artistico come puro ornamento (Mazzucotelli Salice 2015).

<sup>22</sup> La Pioselli prosegue spiegando che «non fu solo un fatto di decentramento dei poteri ma di opportunistica indifferenza della classe politica» (*ivi*: 148).

furono sviluppati a partire da percorsi partecipati, e concepiti come parte integrante di un programma di rigenerazione urbana. Una delle grandi novità, indubbiamente radicale per l'Italia, stava nell'aver provocato uno spostamento dell'asse della committenza fuori dai canali tradizionali della promozione culturale (Pioselli 2015); un significativo trasferimento della progettazione artistica nell'ambito degli assessorati variamente nominati all'urbanistica o alle periferie, in generale pertinenti alle politiche urbane.

Nel capoluogo piemontese, il programma Nuovi Committenti<sup>23</sup>, promosso dalla Fondazione Olivetti e seguito dal collettivo a.titolo<sup>24</sup>, ha trovato la sua prima applicazione nel piano integrato *Urban II-Mirafiori Nord*, a sua volta inserito nel più ampio Progetto Speciale Periferie che fu istituito a partire dal 1997 (De Drago 2004; Maltese, Ricciardi 2005). Nella nuova cornice procedurale, la pratica artistica veniva integrata nel programma *Urban*, e poteva avvalersi di strumenti, come il tavolo sociale, da esso attivati sul territorio (Pioselli 2015). Non solo l'integrazione con il programma di rigenerazione urbana. Tra le tante le novità apportate dall'operazione: il ruolo strategico assunto dal collettivo in quanto mediatore culturale, l'individuazione di una nuova 'committenza' rappresentata dai cittadini residenti nel quartiere, e l'attuazione da parte dei quattro artisti di una forma di produzione in un'ottica di coautorialità con gli abitanti, sono stati i fattori determinanti nello sviluppo di una nuova linea di intervento.

Al 2001 risale l'istituzione, da parte del Comune di Roma, del Dipartimento XIX per lo Sviluppo e il Recupero delle Periferie. L'intervento artistico Immaginare Corviale ha preso il nome dal complesso di edilizia popolare progettato con il coordinamento di Mario Fiorentino dal 1972. Curato dalla Fondazione Olivetti e coordinato da Osservatorio

---

<sup>23</sup> Il programma *Nouveaux Commenditaires*, è stato ideato nel 1991 da Francois Hers, responsabile dei progetti culturali della *Fondation de France*. Per maggiori approfondimenti sull'applicazione a Torino e sui quattro progetti di arte pubblica realizzati da Claudia Losi, Stefano Arienti, Massimo Bartolini e Lucy Orta: (Scardi 2006; Pietromarchi 2006; Detheridge 2012 e 2016)

<sup>24</sup> È un collettivo fondato nel 1997 a Torino, e formato da cinque curatrici, storiche e critiche d'arte: Giorgina Bertolino, Francesca Comisso, Nicoletta Leonardi, Lisa Parola, Luisa Perlo.

Nomade al Corviale<sup>25</sup>, il progetto artistico fu realizzato in correlazione con il Piano di Recupero Urbano e il Contratto di Quartiere II. Ne conseguì la creazione del Laboratorio Territoriale Roma Ovest il cui obiettivo era quello di garantire la partecipazione degli abitanti allo sviluppo del quartiere. Le azioni di *Stalker/Osservatorio Nomade*<sup>26</sup> si concentrarono proprio sull'interpretazione delle informazioni e dei bisogni rilevati nel contesto del Laboratorio. Il fine fu quello di materializzare attraverso performance, eventi, pubblicazioni e laboratori la percezione sviluppata dagli abitanti nei confronti del luogo, nonché di creare un'immagine condivisa che vincessero lo stereotipo del lungo serpentone quale «emblema dell'alienazione dell'abitare periferico» (*ivi*: 150).

Per quanto abbiano prodotto tecniche ed esiti profondamente differenti, i progetti di Torino e Roma servono ad individuare un nuovo modo di intendere e di fare arte pubblica. Una modalità che, se da un lato, vede un numero sempre maggiore di collettivi e di artisti mettere la propria sensibilità al 'servizio' della collettività (Scardi 2006), dall'altro descrive un rapporto con le istituzioni lontano da un quadro di iniziativa statale; la promozione e il sostegno verso progetti come quelli citati, derivano da una disponibilità politica rilevabile esclusivamente a livello locale. Tuttavia, è proprio la crescita, quantitativa e qualitativa, di queste iniziative a consentire all'Italia un graduale riallineamento con una situazione europea che, già da tempo, riconosceva all'arte una funzione sociale ed integrata nei programmi di rigenerazione urbana.

Nel medesimo orizzonte di iniziativa locale e di percorso partecipato si colloca il nostro caso di studio<sup>27</sup>; il progetto *10 Artisti per le Case Del Favero*

---

<sup>25</sup> Osservatorio Nomade è un network nato nel 2002, che, a seconda dei progetti, concentra la propria attività su una realtà territoriale differente. Sull'intero progetto si veda: Gennari Sartori e Pietromarchi (2006).

<sup>26</sup> *Stalker* è un collettivo di artisti e architetti fondato a Roma nel 1995. Il gruppo è stato il principale punto di riferimento di Osservatorio Nomade al Corviale.

<sup>27</sup> Il lavoro è il risultato di una lunga attività di ricerca che, dopo il riscontro negativo negli uffici degli enti pubblici coinvolti nel programma, ha preso corpo grazie al recupero dell'intera documentazione conservata in archivi di privati. Una documentazione consistente fatta di resoconti, immagini, e costituita in prima istanza dalla copia del progetto definitivo – *ELAB. E: Relazione Illustrativa Intervento Artisti e*

fu inserito nel programma di riqualificazione del complesso di edilizia residenziale pubblica situato nel quartiere di Sant’Elia a Cagliari. Il caso cagliaritano si distingue dai due esempi citati per uno sviluppo limitato alla sola fase di elaborazione progettuale; nel contempo, fatta eccezione per alcuni articoli di giornale e qualche breve trattazione contenuta in altri studi<sup>28</sup>, la differenza va ricercata nello stato di profondo oblio in cui è caduto il progetto.

Sembra più che doveroso utilizzare questa sede per accompagnare il lettore alla scoperta di un’esperienza tanto positiva nella fase di elaborazione, quanto fallimentare nel suo epilogo. Una vicenda che ha avuto inizio nel 1998 con la pubblicazione da parte del Ministero dei Lavori Pubblici<sup>29</sup> del bando di concorso relativo ai Contratti di Quartiere I<sup>30</sup>. Il progetto, poi selezionato, con il quale la città di Cagliari partecipò al bando, prevedeva un’azione localizzata su una zona del quartiere popolare di Sant’Elia.

Il Contratto di Quartiere (Cdq) appartiene alla categoria dei Programmi Urbani Complessi, e individua come specifica area di intervento i «quartieri segnati da diffuso degrado delle costruzioni e dell’ambiente urbano e da carenze di servizi in un contesto di scarsa coesione sociale» (Verza 2005: 214).

I quartieri sono quelli di Edilizia Residenziale Pubblica che, analogamente allo spazio periferico, non possono essere valutati come un insieme unitario e indifferenziato. I grandi progetti di edilizia popolare hanno prodotto uno scenario complesso, costituito di parti che si sono

---

*Bozzetti delle Opere d’Arte.* Accanto all’importanza delle fonti materiali è necessario sottolineare il contributo fondamentale delle testimonianze rilasciate a chi scrive da alcuni protagonisti della vicenda.

<sup>28</sup> Cfr. Meloni (2006), recentemente Ladogana (2016).

<sup>29</sup> Finanziato con Legge n. 662/96 – 449/97.

<sup>30</sup> I Contratti di Quartiere I e II fanno parte dei programmi di recupero urbano. In questa sede si analizza il primo bando che, pubblicato in Gazzetta Ufficiale nel gennaio del 1998, promuoveva la riqualificazione urbanistica di ambiti periferici e degradati, e prevedeva la realizzazione di interventi sperimentali di edilizia sovvenzionata, nonché di attività volte a favorire l’integrazione sociale e l’incremento dell’offerta occupazionale nei siti oggetto di intervento (Verza 2005).

susseguite nel tempo ed accostate nello spazio; sono parti o 'frammenti' di città pubblica che, costruiti in più momenti, rinviano a differenti politiche abitative, urbanistiche e sociali (Di Biagi 2006).

È una lettura che ben si adatta al quartiere cagliaritano di Sant'Elia che, situato nella periferia Est della città, si caratterizza per una condizione di forte marginalizzazione dovuta alla particolare conformazione dell'area in cui sorge, e alla presenza di una serie di elementi che ne hanno impedito l'inglobamento nelle successive espansioni della città<sup>31</sup>. Gli studiosi considerano superato l'orizzonte semplice della periferia come spazio contrapposto al 'centro' definito e distante della città (Belli 2006; Boeri, Desideri, Modigliani 2016). Nel caso di Sant'Elia anche la 'classica' definizione incontra, invece, una buona corrispondenza; a differenza degli altri quartieri 'popolari' della città, esso è l'unico che, da un punto di vista geografico, può dirsi ancora 'periferico' (Aresu, Cadeddu 2016). Sant'Elia nasce, sulla spinta di una politica di segregazione spaziale e sociale, in un'area volutamente distante dalla città consolidata; una città pubblica o, come la definisce Pier Francesco Cherchi (2009: 48), «una città sociale» che si compone di più 'frammenti' la cui costruzione inizia con il piano Ina Casa del secondo dopoguerra, e prosegue fino agli ultimi anni Novanta. Due sono le parti di cui si compone il quartiere: dalla zona in cui sorge il 'borgo vecchio' si passa alla parte 'nuova', a sua volta, articolata in quattro aree dove si distinguono il complesso Del Favero<sup>32</sup>, gli edifici delle Lame, le Torri, ed infine il complesso degli Anelli, per un totale di «millecinquecentouno residenze» (Murphy 2009: 26) (Fig. 1). La consapevolezza che ad ogni frammento corrisponda un diverso stato di 'criticità' serve ad individuare nel complesso Del Favero la zona con maggiori problematicità di tipo sociale ed edilizio. Il macro-isolato ad alta

---

<sup>31</sup> «L'area è chiusa tra il mare (a ovest e a sud), il canale di San Bartolomeo (a Nord), dominate dal promontorio (a sud-est)». «I fabbricati militari a est, lo stadio e il palazzetto dello sport, l'impianto fieristico, i parcheggi e l'asse mediano a scorrimento veloce a nord» (Aresu, Cadeddu 2016: 109), sono elementi che hanno impedito al quartiere di essere incluso nelle successive espansioni della città verso il Poetto.

<sup>32</sup> Dal nome dell'impresa veneta che lo ha realizzato.

densità consta di ben 265 appartamenti con cui lo IACP<sup>33</sup>, alla fine degli anni Settanta, tentò di arginare il problema della nuova emergenza abitativa<sup>34</sup> (Fig. 2). Nel complesso Del Favero, definito con l’epiteto di «ghetto dentro il ghetto» (Meloni 2006: 223), fu indirizzata l’azione del contratto di quartiere, finalizzata alla promozione di una rinnovata «qualità dell’abitare» (Delera 2005: 13).

Il *Contratto di Quartiere per Sant’Elia*<sup>35</sup> è stato un percorso progettuale sviluppato nel rispetto degli equilibri sociali ed ambientali preesistenti, e caratterizzato dall’integrazione tra differenti approcci disciplinari. Grande importanza è stata data alla dimensione processuale che si è concretizzata in un dialogo costante tra progettisti, architetti, ingegneri, sociologi, artisti e abitanti, nonché tra comunità locale e istituzioni<sup>36</sup>. Nel quadro della progettazione sperimentale, la partecipazione dei residenti ha rappresentato la prima, importante, risposta ad una condizione di isolamento e di esclusione sociale. Il coinvolgimento attivo degli abitanti è stato condotto sulla base di una metodologia complessa<sup>37</sup> che sin dalla fase

---

<sup>33</sup> Istituto Autonomo Case Popolari, attualmente Azienda Regionale per l’Edilizia Abitativa (A.R.E.A.).

<sup>34</sup> «Sono molteplici le ragioni che spingono i progettisti e la critica architettonica di quel periodo a promuovere un’applicazione – in alcuni casi radicale – dei principi del modernismo urbano che negli anni del dopoguerra non avevano trovato spazio per scelta e per necessità. Questi trovano una prefigurazione urbanistica nel disegno del primo piano attuativo per il nuovo quartiere Sant’Elia» (Cherchi 2009: 48).

<sup>35</sup> Il *Contratto di Quartiere per Sant’Elia*: presentato dall’Amministrazione Comunale di Cagliari di concerto con l’Istituto Autonomo Case Popolari della provincia, finanziato dal Ministero dei Lavori Pubblici attraverso il Comitato per l’Edilizia Residenziale, coordinato dall’architetto veneziano Andrea de Eccher.

<sup>36</sup> L’intero programma del Contratto di Quartiere è stato coordinato dall’assessore all’ambiente E. Abis, in collaborazione con i responsabili del procedimento per il Comune di Cagliari e per lo IACP. L’architetto A. de Eccher si è occupato del coordinamento di un gruppo di consulenti composto dall’urbanista A. Casu e dal sociologo B. Meloni (partecipazione), L. Frezza (strutture), V. Magnifichi (grafica e comunicazione visiva), F. Orrù (artisti), M. Contu (sicurezza); cfr. De Eccher 2003.

<sup>37</sup> La consultazione diretta dei cittadini è stata il risultato dell’incontro tra differenti tradizioni di analisi e di mobilitazione sociale, consolidate a livello europeo: *Participatory Rapid Appraisal* (PRA) e *Community Planning Week*. Per un approfondimento sull’intero

preliminare, descritta da un piano di ricerca azione tradotto in interviste e questionari, ha visto gli abitanti agire «nel ruolo di migliori esperti dei propri bisogni», quindi come «protagonisti diretti di ogni decisione progettuale» (*ivi*: 11). Il Laboratorio di Quartiere<sup>38</sup>, creato per stimolare nei residenti il senso di appartenenza e di identificazione al luogo, è divenuto la sede permanente degli incontri tra i diversi attori, lo spazio in cui materialmente ha preso corpo il progetto definitivo<sup>39</sup>.

Un progetto nato dallo studio della percezione e delle aspirazioni spaziali della comunità che fin dall'inizio aveva manifestato un forte senso di appartenenza al luogo, dichiarando di non voler vivere altrove, perché il mare, la vista dai palazzi, il sole e l'aria salmastra facevano di Sant'Elia «un quartiere spettacolare» (Meloni 2006: 228). Opposta era la percezione della vita sociale. Il tema della paura sembrava disegnare il progetto definitivo. Il senso di insicurezza e di abbandono derivavano dal fallimento del modello architettonico del complesso costruttivo, e dal degrado degli spazi pubblici<sup>40</sup>. Il piano terra o piano *pilotis*, progettato per essere libero e scandito dal ritmo dei setti strutturali in cemento armato, era diventato il luogo in cui accanto a fenomeni di appropriazione spontanea dello spazio, convivevano le attività illecite destinate allo spaccio della droga (De Eccher 2003). Il 'piano piastra', che collegava i diversi corpi di fabbrica, si presentava come un grande spazio pubblico, sopraelevato, capace di riconnettere tutti gli edifici a quota e legato, mediante rampe, alle corti sottostanti (Cherchi 2009). Nelle ipotesi del progettista esso avrebbe dovuto costituire «uno spazio di socializzazione e

---

programma di partecipazione rimando ai lavori dei due coordinatori: Alessandra Casu (2003), Benedetto Meloni (2006).

<sup>38</sup> La creazione di sedi permanenti era prevista dal programma del Cdq. Il laboratorio fu costruito a metà del primo Anello che corre lungo la via Schiavazzi (Casu 2003).

<sup>39</sup> Per il progetto definitivo si veda De Eccher (2003).

<sup>40</sup> «Il complesso edilizio del Favero è una megastruttura, una *macchina per abitare* che si differenzia dai modelli di riferimento per la monofunzionalità; privato dei servizi che caratterizzavano le megastrutture moderniste dell'abitare, [...] il *DF* è lo specchio dei fallimenti del progetto urbano per Sant'Elia [...] Nasce come cattedrale nel deserto, e in questo è poco originale nel panorama del costruire sociale italiano» (Cherchi 2009: 49).

transito» (De Eccher 2003: 238), nella realtà si era trasformato nel posto prediletto dai tossicodipendenti. Una situazione di disagio e di scarsa vivibilità che costringeva il complesso del Favero ad una condizione di isolamento all'interno dello stesso quartiere. Ma la scarsa qualità della vita e la 'marginalizzazione' degli edifici del Favero non dipendevano esclusivamente dalla presenza di attività criminose; già dai primi questionari gli abitanti avevano manifestato l'esigenza di un'azione che valorizzasse qualitativamente le abitazioni, gli spazi condominiali e le aree circostanti gli edifici. Il problema della scarsa riconoscibilità degli alloggi aveva tutti i requisiti per essere considerato un motivo di esclusione sociale; le azioni più delicate, come gli interventi di soccorso da parte di autoambulanze o di vigili del fuoco, di fatto, venivano ostacolate da una reale difficoltà ad individuare le case.

Il gruppo di dieci<sup>41</sup> artisti locali, coordinato dall'architetto Federica Orrù, fu chiamato ad intervenire sugli aspetti percettivi e sulla qualità morfologica del macro-complesso al quale, secondo il progetto definitivo, avrebbero dovuto sostituirsi cinque condomini autonomi e indipendenti (De Eccher 2003). Gli artisti risposero alle richieste degli abitanti proponendo, in prima istanza, un 'piano del colore' che, studiato insieme ai progettisti, prevedeva di connotare ogni condominio mediante l'accostamento di due colori con cui dipingere i soffitti dei ballatoi di ingresso agli alloggi. Ogni condominio assumeva una propria denominazione – del *Sole*, del *Vento*, del *Mare*, della *Sabbia*, della *Luna*. Il chiaro riferimento agli elementi naturali del paesaggio del Golfo di Cagliari si rivelava lo strumento più adatto a restituire un'identità alle singole unità dell'intero complesso (*ivi*). Il progetto artistico andava ad integrarsi con l'articolato piano di recupero edilizio che, tra le altre cose, prevedeva la risoluzione delle problematiche dei due livelli del piano *pilotis* e del piano *piastra*, da effettuarsi mediante una sopraelevazione delle corti e, di conseguenza, con la riqualificazione degli spazi collettivi<sup>42</sup> e semi-collettivi del complesso.

---

<sup>41</sup> Il duo, Carla Orrù e Lidia Pacchiarotti, è inteso come unico soggetto artistico.

<sup>42</sup> In particolare mediante il recupero delle tre piazze: Falchi, Silesu e Demuro.

Le attività di sperimentazione intraprese con gli artisti Rosanna Rossi, Tonino Casula, Gabriella Locci, Adelaide Lussu, Anna Marceddu, Mirella Mibelli, Carla Orrù e Lidia Pacchiarotti, Gianfranco Pintus, Pinuccio Sciola, la *Sardinian School* diretta da Bepi Vigna, si inserirono nel corso della settimana di comunità<sup>43</sup>. La fase di esplorazione-descrizione del luogo, condotta in più giorni e in differenti momenti della giornata, consentì agli artisti di acquisire una percezione completa della realtà del quartiere. Le attività di sopralluogo servirono a rilevare la totale assenza di riferimenti percettivi dovuta alla serialità della costruzione, inoltre lo stato di degrado e incuria in cui versavano gli spazi pubblici. L'accesso indiscriminato ed incontrollato dalla strada, da cui col tempo erano dipesi problemi di carattere gestionale, come la mancanza di un senso di responsabilità da parte dei residenti nei confronti degli spazi comuni, aveva provocato un deperimento dei materiali.

Sin dalla fase di 'approccio generale' i veri protagonisti furono gli abitanti. Oltre ad utilizzare ed interpretare le informazioni fornite dal programma di partecipazione, gli artisti approfittarono delle suggestioni derivate dai vari incontri con i residenti. Attraverso il linguaggio dell'arte e della creatività, il Laboratorio di Quartiere di via Schiavazzi divenne un vivace centro di sperimentazione culturale; un luogo in cui le suggestioni si trasformarono in 'temi di intervento'. La consapevolezza che non si trattasse di un pubblico specialistico guidò gli artisti, ognuno con una propria poetica e linea di espressione, alla ricerca di un metodo che coinvolgesse direttamente gli abitanti nelle scelte progettuali. Le dieci 'proposte di intervento', nate dall'incontro tra due differenti percezioni, esterna quella degli artisti, interna quella dei residenti, si svilupparono a partire da una idea di pratica artistica non più osservata in termini di mero abbellimento, bensì come uno strumento che fosse in grado di ristabilire una relazione tra abitante e spazio costruito. La presentazione dei bozzetti, seguita da tavoli di discussione e di 'confronto' tra i diversi protagonisti

---

<sup>43</sup> La metodologia del *Community Planning Week* si concretizzò in una settimana intensiva di attività di coinvolgimento degli abitanti attraverso l'allestimento di tavoli di discussione nella sede del Laboratorio di Quartiere.

del progetto, fu contrassegnata dalla necessità di sostenere una coerenza nella linea d'intervento delle differenti espressioni artistiche.

Se è vero che l'arte pubblica si sostanzia nel processo e non nell'esito (Hein 2006), l'intervento artistico nel complesso del Favero può dirsi riuscito almeno in parte, ovvero per la forma comunicativa assunta nella fase di elaborazione progettuale. Ma, l'azione artistica, qui prevista, non si materializzava in un attraversamento, un evento o una performance. Fuori dall'orizzonte dell'effimero, l'arte pubblica nel contesto di Sant'Elia avrebbe dovuto concretarsi in materia manifesta e tangibile. Inoltre, considerati gli aspetti sociali del programma di recupero urbano, accanto ad un imprescindibile intervento di rinnovamento edilizio, si presentava altrettanto obbligatorio promuovere una compresenza di azioni sui servizi alle persone<sup>44</sup>.

In termini di inserimento sociale e lavorativo, qualcosa già era stata fatta con il Laboratorio di Quartiere, la cui costruzione e gestione erano state affidate alla cooperativa *Sa Striggiula* che aveva reinserito al lavoro alcuni ex tossicodipendenti residenti nel quartiere (Casu 2003). Similmente, il grande 'segnale urbano', installato davanti alle Case del Favero, testimoniava del ruolo fondamentale svolto dall'istituzione scolastica<sup>45</sup> (*ivi*), e di come, attraverso la creatività, fosse possibile riattivare il senso di appartenenza al luogo e dar forma alle aspirazioni dei ragazzi cosiddetti 'difficili'. La sequenza di macro *silhouettes*, che componeva il segnale, era il risultato della rielaborazione, compiuta dal grafico del team, del reportage fotografico da loro realizzato e dedicato alla quotidianità nel quartiere. Nella stessa linea di lotta al disagio giovanile e alla disoccupazione si sarebbe dovuta inserire anche la realizzazione degli interventi artistici. Arti visive e fotografia avrebbero dovuto significare un momento di costruzione condivisa dell'identità e della memoria del luogo,

---

<sup>44</sup> I settori sono quelli dell'occupazione, della formazione professionale, dell'abbandono scolastico, dell'assistenza agli anziani e ai giovani emarginati (Delera 2005; Verza 2005).

<sup>45</sup> Un'unica direzione didattica cui facevano capo tutte le scuole del quartiere, dalle materne alle medie inferiori. La collaborazione con gli insegnanti consentì di intraprendere un'indagine volta a descrivere le modalità di vita nel quartiere, sondando le aspirazioni della popolazione scolastica.

nonché di sostegno ai temi e ai processi della cittadinanza attiva, della responsabilità individuale e sociale, e della progettazione partecipata.

In città tutti li conoscono, ma pochi, pochissimi li hanno mai visti da vicino. Come il quartiere d'altronde. A Cagliari Sant'Elia vuol dire disagio, malavita e palazzoni. Alti, grandi e brutti. Per gli architetti sono le «Case del Favero», [...] per tutti gli altri «su Bronx», [...] perché qui sotto si spaccia, nessuno porta mai via le carcasse delle auto bruciate e gli abitanti si lamentano per i giovani che si drogano nelle scale e passano la notte negli androni.

L'articolo di Vito Biolchini (2000) descriveva una percezione esterna propria di coloro che, provenendo dalla città 'consolidata', rivolgevano ai palazzoni uno sguardo fugace. A testimonianza di quel che era accaduto il 24 marzo del 2000, l'articolo proponeva una rinnovata visione de «su Bronx in riva al mare»<sup>46</sup>. In quella data, "Sant'Elia un posto per tutti" fu il motto che, insieme alle *silhouettes* del grande segnale urbano, accolse giornalisti, critici d'arte, e gruppi di curiosi richiamati dall'esposizione del progetto artistico, allestita nelle stanze del Laboratorio di Quartiere. Uno slogan piuttosto adatto per accompagnare una mostra che, realizzata ed inaugurata con una grande partecipazione degli abitanti del quartiere, aveva trasformato la periferia in 'destinazione'.

L'esposizione prese il nome del progetto, *10 Artisti per le Case del Favero*, che fu presentato nella sua complessa articolazione illustrata in quattro macro-aree di intervento<sup>47</sup>: la ridefinizione dello spazio pubblico, gli interventi sulle facciate, le nuove pavimentazioni pubbliche condominiali, l'identificazione degli spazi individuali.

---

<sup>46</sup> Con riferimento al titolo dell'articolo.

<sup>47</sup> È opportuno precisare che, per via delle due Amministrazioni coinvolte nel generale progetto di riqualificazione, il progetto d'intervento artistico venne suddiviso in due parti. Gli interventi proposti da Mirella Mibelli e da Anna Marceddu furono assegnati al progetto di intervento per i giardini condominiali di competenza dell'Amministrazione Comunale di Cagliari. Tutti gli altri interventi furono inseriti nel progetto di riqualificazione del complesso abitativo di competenza dell'Istituto Autonomo Case Popolari di Cagliari. *ELAB. E: Relazione Illustrativa Intervento Artisti e Bozzetti delle Opere d'Arte*, aprile 2000.

La *Ridefinizione dello spazio pubblico* interessava la sistemazione dei muri di recinzione dei giardini condominiali previsti dal progetto di intervento architettonico, e prospicienti l'area pubblica in direzione di via Schiavazzi. Le proposte di Tonino Casula e di Gabriella Locci servivano a sottolineare visivamente i diversi accessi. Casula aveva studiato un 'alleggerimento' dei muri mediante elementi elicoidali fatti di materiale plastico, *branden*. Il motivo 'cinetico', girando su se stesso, avrebbe riprodotto un modulo cangiante, composto da tredici forme definite da altrettante varietà tonali d'azzurro (Fig. 3 a-b). Per l'altro muro, Gabriella Locci ipotizzò un serpente di metallo e pietra, circondato da elementi naturali. Destinato alla zona condominiale riservata alle attività associative, il serpente scultoreo avrebbe dovuto non solo librare verso l'alto la 'grevità' della parete, ma anche costituire un *trait d'union* tra spazi con destinazioni differenti, ovvero un percorso scandito dall'alternanza di lastre di ferro e pietra (Fig. 4 a-b). Di ispirazione differente fu il bozzetto di Adelaide Lussu che, nell'ideare una nuova recinzione per l'asilo nido, aveva elaborato un grande pallottoliere mobile, dedicato al gioco dei bambini. L'aspetto del gioco, suggerito dalla rotondità e dalla mobilità delle sfere lungo i fili d'acciaio, incontrava una soluzione tecnico costruttiva che, grazie anche alla presenza di fasce in lamiera forata nelle parti superiore ed inferiore, avrebbe prodotto un ritmo alternato di pieni e di vuoti, di luci e di ombre. Senza alcuna barriera visiva, il grande pallottoliere si sarebbe integrato perfettamente con lo spazio circostante (Fig. 5 a-b).

Nel tema degli *Interventi sulle facciate*, il progetto della fotografa Anna Marceddu, prevedeva l'applicazione di quattro murali digitali nella zona degli spazi dedicati alle associazioni alla quota del piano piastra. Si pensò di utilizzare la tecnica del *Tattoo Wall*<sup>48</sup> per riprodurre, sulle facciate dei palazzi, le fotografie dei volti e delle storie degli abitanti del Favero, ricostruite nei set allestiti in studio con l'inserimento di oggettistica e di materiale iconografico. La raccolta del materiale si prefigurava come il momento più importante, poiché segnato dalla collaborazione dei ragazzi del Favero, aspiranti fotografi o appassionati di fotografia. Un vero

---

<sup>48</sup> Una tecnica che consente di elaborare immagini e diapositive sui muri.

momento di formazione in cui si includeva la frequentazione di un corso propedeutico sulle tecniche digitali, che avrebbe consentito ai ragazzi, impegnati nel lavoro, di trascorrere due mesi nella città di Padova (Fig. 6 a-b).

Rosanna Rossi si occupò delle cinque facciate visibili dall'Asse Mediano, perciò sottoposte ad una percezione 'veloce' e 'distante'<sup>49</sup>. L'accusa, mossa dai residenti, di una scarsa riconoscibilità dei condomini spinse l'artista ad offrire una soluzione progettuale che fosse in grado di alleggerire i pesanti corpi scala. La forza delle 'torri', osservate come 'sentinelle'<sup>50</sup> dell'intero complesso, poteva essere affrontata mediante l'integrazione, nella parte alta, di elementi che riuscissero «a riflettere un po' del magnifico cielo cagliaritano»<sup>51</sup>. L'artista propose delle forme semplici ed eterogenee che, composte di piccoli frammenti di specchio e altri materiali di recupero, sfruttassero la verticalità dei corpi scala per restituire una connotazione identitaria ad ogni condominio. L'identificazione delle case sarebbe stata un'azione più semplice ed immediata. Le operazioni di soccorso sarebbero arrivate facilmente a destinazione. I bambini residenti nel complesso del Favero avrebbero potuto indicare con maggiore facilità le proprie case, connotate da 'molle', 'cerchioni', 'scale', 'cerchi', e 'grattugie' rilucenti (Fig. 7 a-b).

Sviluppato in relazione ad una percezione 'lenta' fu il progetto di Gianfranco Pintus. Come spiega Federica Orrù, «l'artista mostrò fin dal primo momento una grande premura nei confronti del progetto»<sup>52</sup>. Sulla base di un attento studio dei rapporti percettivi che si venivano a creare all'interno del luogo, Pintus, dopo aver ipotizzato diverse forme, scelse una piccola piramide a base quadrata e triangolare, di metallo inossidabile. La percezione prodotta dal lento movimento pedonale ed urbano portò

---

<sup>49</sup> Per un approfondimento sull'intervento di Rosanna Rossi si veda un recente contributo pubblicato da Rita Pamela Ladogana (2016) nel catalogo della mostra, *Percorsininterrotti*, dedicata all'artista dai Musei Civici di Cagliari.

<sup>50</sup> Nella *Relazione Illustrativa* l'artista paragona le Case del Favero alle strutture difensive e carcerarie.

<sup>51</sup> Le parole di Rosanna Rossi sono riportate in: Tema 2: *Interventi sulle facciate*, Artista: Rosanna Rossi, Titolo: Cinque Torri, in *ELAB. E cit.*

<sup>52</sup> Testimonianza rilasciata a chi scrive.

l'artista a elaborare delle «discrete e misurate»<sup>53</sup> meridiane capaci di scandire le facciate delle quattro torri osservate da via Schiavazzi. La riconoscibilità dei palazzi, nella parte interna del complesso, si affidava a tante piccole piramidi dislocate in un ordine che, seguendo i moduli regolari orizzontali e verticali della geometria delle facciate, ne avrebbe evidenziato le superfici. L'inserimento delle meridiane sulle facciate avrebbe creato una naturale scansione spazio-temporale data dalla proiezione delle ombre; dall'alba al meriggio e a seconda delle stagioni, esse avrebbero indicato lo scorrere del tempo (Fig. 8 a-b).

I bozzetti di Mirella Mibelli e Pinuccio Sciola riguardavano le *Pavimentazioni pubbliche e condominiali*. Per le pavimentazioni delle aree di sosta all'interno dei condomini, Mirella Mibelli aveva studiato una soluzione che prendeva in considerazione sia una lettura ravvicinata, attuabile nel percorso per accedere al vano scala, sia una lettura dall'alto, rilevabile dai ballatoi e dalle finestre delle abitazioni. L'artista propose l'utilizzo di materiali di recupero, frammenti di pietre e di ceramica, che avrebbero dovuto seguire le tonalità cromatiche selezionate per il riconoscimento dei condomini. Un progetto che, nato dalle storie dei residenti, prevedeva un loro coinvolgimento attivo anche in fase di realizzazione esecutiva. I segni o 'simboli runici' composti di materiale ferroso, mescolandosi ai cocci di ceramica colorata, sarebbero emersi dal suolo per raccontare un universo simbolico denso di significati legati all'esistenza: Donna, Uomo, Procreazione, Gravidanza, Famiglia, Amicizia, Inimicizia (Fig. 9 a-b).

*La piazza che cresce* fu la proposta fatta da Pinuccio Sciola per la pavimentazione delle piazze pubbliche. Lo scultore pensò di far emergere dal terreno dei volumi quadrangolari che potessero creare una composizione in rilievo diversamente articolata. Realizzati a diverse altezze, i prismi di basalto avrebbero dato luogo ad una pavimentazione scultorea che, scissa in due parti per via degli accessi ai garage dei condomini, consentisse di nascondere le auto del parcheggio lungo la strada. Un aspetto che, come fece notare l'artista, si poteva ottenere

---

<sup>53</sup> Le parole dell'artista sono riportate in: Tema 2: *Interventi sulle facciate*, Artista: Gianfranco Pintus, Titolo: Le Torri verso via Schiavazzi, in *ELAB. E cit.*

mediante una leggera ed inclinata elevazione del terreno. L'elevazione fu pensata anche in vista di un'eventuale situazione di pericolo per i passanti data dai blocchi più bassi. Una «grande pietra sonora per una piazza viva»<sup>54</sup> fu questo il titolo del bozzetto presentato da Sciola che, pure, manifestò l'interesse di «coinvolgere la popolazione del quartiere e tutti i fruitori» (*Ibidem*). Secondo la sua nota cifra d'artista, lo scultore decise di ideare una composizione ritmica che, recuperando su grande scala la volumetria variabile dei suoi *litofoni* o *Pietre Sonore*, avrebbe consegnato agli abitanti delle Case del Favero uno spazio pubblico scandito dalle vibrazioni sonore della pietra (Fig. 10 a-b).

Sulla base del progetto di intervento architettonico, la sopraelevazione delle corti si doveva realizzare mediante dei piani inclinati che, raccordando la quota del piano di campagna con il piano piastra, andavano a ricoprire i nuovi volumi pensati per il piano terra. Accanto alla risistemazione degli spazi aperti pubblici e privati, fu prevista un'espansione degli alloggi, che consentisse di assegnare ad ogni inquilino un box auto individuale e uno spazio non residenziale: una stanza al piano terreno o un'unità al piano piastra. Ciò presupponeva che venissero liberati gli spazi occupati dagli abusivi e, di conseguenza, riassegnati ai beneficiari. Il duo, Carla Orrù e Lidia Pacchiarotti, fu impegnato nel delicato tema dell'*Identificazione degli spazi individuali*. Il progetto interessava tutte le espansioni chiuse affacciate sul pianterreno, pertanto, quei nuovi spazi che, destinati a famiglie e associazioni, necessitavano di una precisa connotazione. Le due artiste pensarono di creare, in ognuna delle sessantacinque espansioni chiuse, una colonna verticale composta di quindici elementi in vetrocemento che, oltre a costituire una presa di luce, avrebbe dovuto contenere dei piccoli oggetti recuperati all'interno del complesso. Ogni elemento, dipinto con lo stesso colore del condominio, avrebbe custodito un oggetto di dimensioni adeguate; la colonna così realizzata sarebbe stata inclusa tra due pannelli a *sandwich*. Da sempre impegnate nella formula partecipata dei laboratori creativi, le due artiste

---

<sup>54</sup> Le parole di Pinuccio Sciola sono riportate in: Tema 3: *Nuove pavimentazioni pubbliche e condominiali*, Artista: Pinuccio Sciola, Titolo: La piazza che cresce, in *ELAB. E cit.*

proponevano un coinvolgimento diretto degli assegnatari nella scelta e nella raccolta degli oggetti da inserire nelle colonne. Esse avrebbero dovuto rappresentare una chiara ed immediata connotazione identitaria, definita, al calare della sera, dall'accensione delle luci interne alle Case del Favero (Fig. 11 a-b).

La *Sardinian School* di Bepi Vigna, la Scuola di Fumetto creatrice della serie *Nathan Never*, progettò un racconto figurativo costituito da una serie di immagini serigrafate su pannelli modulari in lamierino, e posizionate secondo un preciso percorso grafico-narrativo. *L'Identificazione degli spazi individuali*, in questo caso, riguardava i pannelli delle espansioni chiuse al piano piastra, dove, attraverso il linguaggio del fumetto, si sarebbe dovuto sviluppare un racconto simbolico che, a partire dalla realtà del quartiere, diffondesse un messaggio positivo e di speranza (Fig. 12 a-b).

Con il bozzetto della *Sardinian School* terminava il percorso espositivo allestito nelle stanze del Laboratorio di Quartiere. L'esigenza di tenere alta l'attenzione e vivo l'entusiasmo degli abitanti contrassegnò le settimane che seguirono l'inaugurazione della mostra. Le discussioni intavolate nella sede del Laboratorio servirono a sottoporre a nuova verifica la funzionalità dei temi proposti, in particolare, ad evitare un affievolirsi di quel senso di riappropriazione dei luoghi che, costruito alacramente in fase di confronto e di elaborazione progettuale, costituiva il punto nodale del processo di trasformazione urbana. Tuttavia, una considerazione espressa nel finale del resoconto delle attività sperimentali, lasciava presagire quel che poi sarebbe realmente accaduto:

Le proposte d'intervento in generale hanno incontrato l'approvazione degli abitanti, la maggior parte dei dubbi emersi sono stati motivati dallo scetticismo circa l'effettiva realizzazione, di cui gli abitanti dubitano, e ancora dubiteranno sino ad ultimazione dell'intero programma<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> Riportata in: Contratti di Quartiere, Cagliari Sant'Elia, Sperimentazione con artisti, “10 artisti per le Case del Favero”, Resoconto – Diario delle attività svolte, p. 11, 31 Marzo 2000.

La mostra, che nelle intenzioni dei diversi protagonisti, avrebbe dovuto prefigurare un momento di transizione verso la fase attuativa del piano di intervento, diventava il chiaro epilogo dell'esperienza di edilizia sperimentale il cui progetto definitivo ha avuto la triste sorte di rimanere sulla carta. Il fatto che nel 2003 i cantieri fossero ancora chiusi (Casu 2003) denotava un notevole ritardo nell'avvio dei lavori. Questi, intrapresi in quello stesso anno, hanno poi subito una decisiva interruzione che ha comportato la realizzazione di una percentuale minima degli interventi previsti; una percentuale che, come dimostra il resoconto consultabile sul sito del Ministero dei Lavori Pubblici, si è fermata al 20 per cento<sup>56</sup>. Ad avanzare era invece un sentimento di profonda delusione, diffuso tra i diversi protagonisti della vicenda. In particolare, il clima di condivisione e di entusiasmo, faticosamente costruito tra gli abitanti delle Case del Favero, aveva ceduto il passo all'ennesima perdita di fiducia nei confronti delle istituzioni. Dal canto suo, il dossier corredato di tutti e dieci progetti di arte pubblica entrava a pieno titolo nella categoria delle pratiche 'abbandonate', rappresentando una documentazione che, di lì a poco, si sarebbe 'persa' nelle stesse strutture del comune cagliaritano. Ai titoli ad effetto<sup>57</sup>, con cui la stampa locale in seguito alla mostra aveva dichiarato il proprio interesse verso il progetto, si sostituiva un lungo periodo di silenzio.

L'esito fallimentare dell'operazione rende difficile l'interpretazione dei risultati che essa avrebbe potuto produrre sulla base di una visione di lungo termine. Appare fuorviante perfino la comparazione con altre realtà in cui progetti, più o meno, analoghi a quello specifico hanno goduto di una maggiore fortuna. Ogni esperienza, attuata mediante il meccanismo della partecipazione, è unica e irripetibile, e non può essere utilizzata «come modello astratto da trasferire in altri luoghi o situazioni differenti» (Delera 2005: 20); allo stesso modo, ogni esperienza è «dimostrativa di

---

<sup>56</sup> L'ultimo resoconto del Ministero dei Lavori Pubblici è aggiornato al 06/05/2014, <http://www.mit.gov.it/mit/site.php?p=cm&o=vd&id=60> (ultimo accesso 7/12/2016).

<sup>57</sup> *Su Bronx in riva al mare. Arriva l'arte a domicilio per cacciare il degrado* (Biolchini 2000); *Il quartiere più bello fatto di Luna, Mare, Vento* (Paba 2000); *Come salvare una periferia* (Venturi 2000); *Come ti decoro il palazzone: dieci artisti sardi contribuiranno a far rinascere il Favero, un grande complesso edilizio di Sant'Elia* (Bini 2001).

quanto si possa fare per rivitalizzare anche le situazioni apparentemente più disgregate dei quartieri residenziali pubblici» (*ibidem*).

In questa prospettiva, benché costretto allo stadio di bozza, il progetto cagliaritano è dimostrativo di una modalità di trasformazione urbana di tipo ‘inclusivo’, in cui l’arte è stata considerata come un fattore di sviluppo locale che avrebbe dovuto creare un motivo di interesse per il quartiere e per la città. Tuttavia, proprio per il suo inserimento all’interno di un piano complesso, la misura di ‘interventi di arte pubblica’ non ha seguito la logica del *marketing* urbano, né si è trattato di un consueto intervento ornamentale indicativo di un’arte applicata in percentuale. La dimensione integrata e partecipata del Contratto di Quartiere ha piuttosto consentito lo sviluppo di un progetto artistico che, attualmente, si presta ad un’articolata lettura che, con approccio critico, prende in considerazione differenti aspetti – artistico, sociale, architettonico, urbanistico e non solo.

In una visione positiva dello spazio periferico, le criticità derivate da un’applicazione distorta dei principi del «vangelo modernista» (Cherchi 2009: 48), diventavano risorse potenziali su cui incentrare la sperimentazione volta alla rinascita del quartiere. Una rinascita alla quale l’intervento artistico avrebbe dovuto contribuire mediante un’azione integrata con l’architettura, diretta ad operare sulla caratteristica ‘non finitezza’ propria dell’intero complesso. La mancanza di aree verdi, di servizi e di collegamenti, da cui dipendeva il carattere non finito del luogo, aveva creato i presupposti per la costruzione di una città ‘autogestita’.

Dalla scelta e raccolta dei materiali di scarto all’apprendimento delle tecniche fotografiche, dalla costruzione di piccoli elementi alla realizzazione degli interventi nella loro complessità, l’attuazione del progetto artistico avrebbe coinciso con un’occasione di inclusione sociale e di inserimento al lavoro. Gli artisti non limitandosi a produrre elaborazioni individuali, avevano scelto una pratica operativa tesa a captare segnali dai luoghi. Il processo collettivo, messo in atto in fase progettuale, avrebbe dovuto concretizzarsi in un intervento realizzato in un’ottica di ‘coautorialità’ con i residenti. L’attivazione del senso di appartenenza e di identificazione si configurava come l’elemento cruciale per la buona riuscita del progetto. Di fatto, le dieci opere di arte pubblica erano state

ideate con l'obiettivo di promuovere e sostenere una rinnovata percezione del quartiere.

Ma il rinnovo non riguardava unicamente la percezione interna. Si trattava di eliminare le distanze fisiche e psicologiche, frutto dell'immagine negativa diffusa tra coloro che non abitavano nel quartiere. Connotare visivamente le Case del Favero, e sistemarne gli spazi per il gioco, per il riposo o per l'interazione, equivalevano a sostenere un'azione finalizzata a rompere quella condizione non solo di serialità estetica ma anche di 'omologazione' sociale e culturale, osservata come causa principale della 'marginalizzazione' dei quartieri popolari, e /o delle periferie urbane (Boeri 2016). Le occasioni di confronto e di interazione, nella fase di elaborazione dei bozzetti, avevano rappresentato una prima vera risposta a questa forma di esclusione sociale. E nuove occasioni e prossimità di confronto si sarebbero potute presentare catturando uno sguardo curioso, esterno alla realtà del quartiere e capace di cogliere nel rinnovato universo segnico un invito ad entrare e a leggere con maggiore attenzione uno spazio periferico, tanto frammentato quanto ricco per l'esclusività del paesaggio. Dopotutto, era lì che aveva trovato origine l'articolato progetto artistico, ovvero nel forte senso di appartenenza avvertito dai residenti nei confronti del contesto naturale; i condomini del *Sole*, del *Vento*, del *Mare*, della *Sabbia* e della *Luna*, avrebbero rivelato la chiara identità di un frammento di 'città sociale' creata a ridosso del mare.

È stato detto all'inizio che appartiene ad anni recentissimi la promozione in Italia a livello statale dello slogan *urbanistica e cultura per vincere la sfida delle periferie*<sup>58</sup>. Pertanto, negli stessi anni in cui si manifesta una tardiva convergenza tra le politiche culturali e quelle urbane sull'idea che l'arte e la cultura possano ricoprire un ruolo strategico nella rigenerazione delle periferie, il progetto preso in esame stimola una riflessione. Essa è piuttosto una considerazione finale che rileva nell'attuale disponibilità politica a sostenere l'integrazione di attività artistico-culturali nei programmi di riqualificazione urbana, una peculiare coincidenza con la specifica dimensione integrata individuata nel caso di

---

<sup>58</sup> Con riferimento al titolo dell'articolo contenente l'intervista al ministro Dario Franceschini (2016).

studio. È però nella forma partecipata e condivisa che risiede non solo una garanzia di sostenibilità, ma anche una probabile valenza di lungo termine<sup>59</sup>.

Il positivo riscontro ottenuto da una simile forma, nel caso di sant’Elia aveva lasciato presagire una possibile vittoria contro la sfida dell’isolamento e della marginalizzazione sociale; un successo che ha reso maggiore il fallimentare epilogo, e tenuto in sospeso la questione sull’intreccio tra arte, rigenerazione e periferia urbana. Il progetto *10 Artisti per le Case Del Favero* è così entrato a far parte di un lungo elenco di insuccessi politici causati da una mancanza di continuità nella linea di intervento. Uno tra i tanti ‘fallimenti di successo’ dal cui studio, forse, occorrerà ripartire per provare a sciogliere una questione vecchia, al contempo nuova, indubbiamente ancora aperta.

---

<sup>59</sup> Per un’analisi puntuale sul tema rimando al lavoro di Roberta Comunian e Pier Luigi Sacco (2006).



Fig. 1 – Il Quartiere Sant'Elia (da *Architettura Città e Paesaggio. Il progetto urbano per il quartiere di Sant'Elia a Cagliari*, 2009: 30).

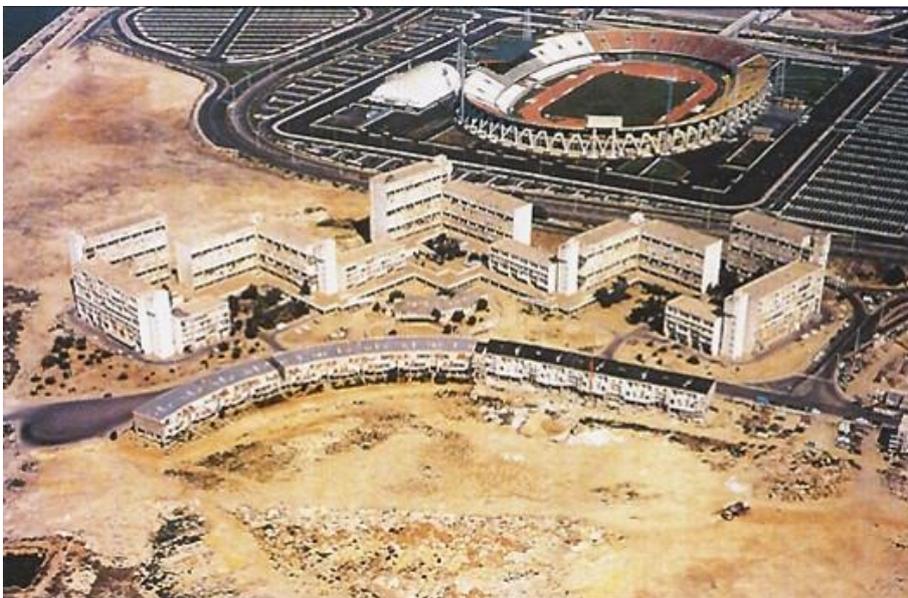


Fig. 2 – Il complesso di edilizia residenziale pubblica denominato 'Del Favero' (<http://spol.unica.it/didattica/Meloni/Sociologia%20dell'%20Ambiente%20e%20del%20territorio%202/Sant'Elia3.ppt> ).

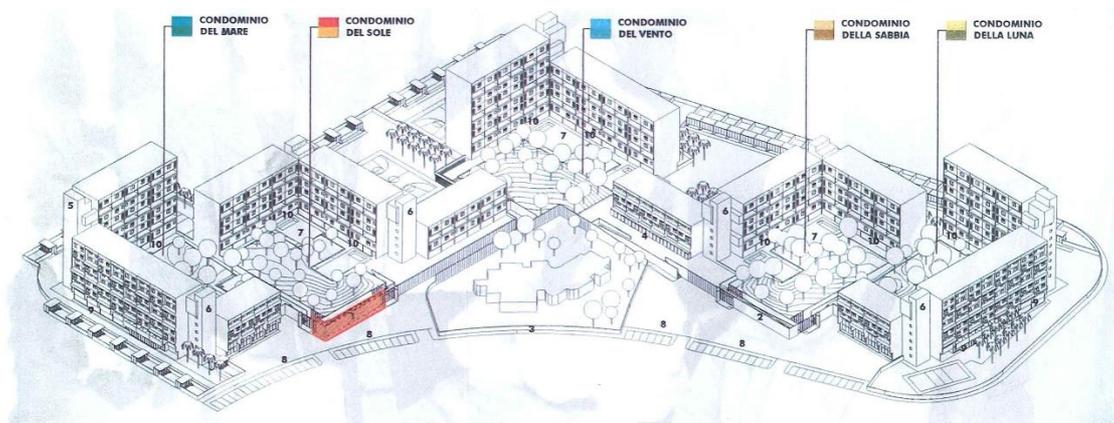


Fig. 3a



Fig. 3b

Fig. 3 a-b – Tonino Casula, *Intervento sul muro del giardino condominiale verso via Schiavazzi*, (da *ELAB. E: Relazione Illustrativa Intervento Artisti e Bozzetti delle Opere d’Arte*, aprile 2000)<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> In questa sede vengono presentate per la prima volta alcune delle illustrazioni contenute in Progetto Definitivo – *ELAB. E: Relazione Illustrativa Intervento Artisti e Bozzetti delle Opere d’Arte*, aprile 2000. Ad ogni singola proposta corrisponde un’immagine assonometrica del complesso Del Favero, che consente di individuare il punto preciso in cui si sarebbe dovuto realizzare l’intervento di ciascun artista. Le immagini dei bozzetti sono invece un estratto di un più ampio disegno progettuale che, per ragioni di spazio, non può essere qui esposto nella sua complessità. Quanto illustrato è il risultato dell’opera di digitalizzazione dell’intero progetto a cura di chi scrive.

Michela Buttu, *Arte Pubblica e Periferia. Il caso del quartiere Sant'Elia a Cagliari*

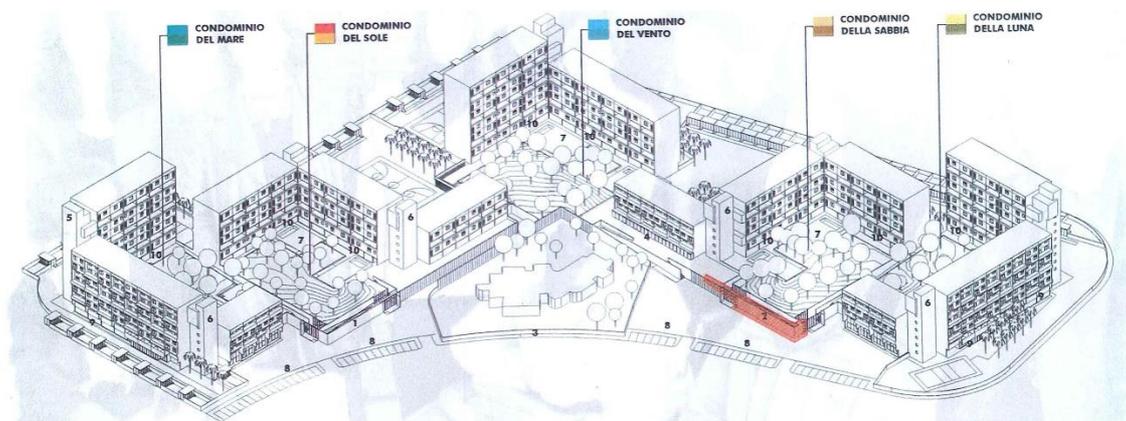


Fig. 4a



Fig. 4a

Fig. 4 a-b – Gabriella Locci, *Intervento sul muro del giardino condominiale verso via Schiavazzi* (da ELAB. E cit.).

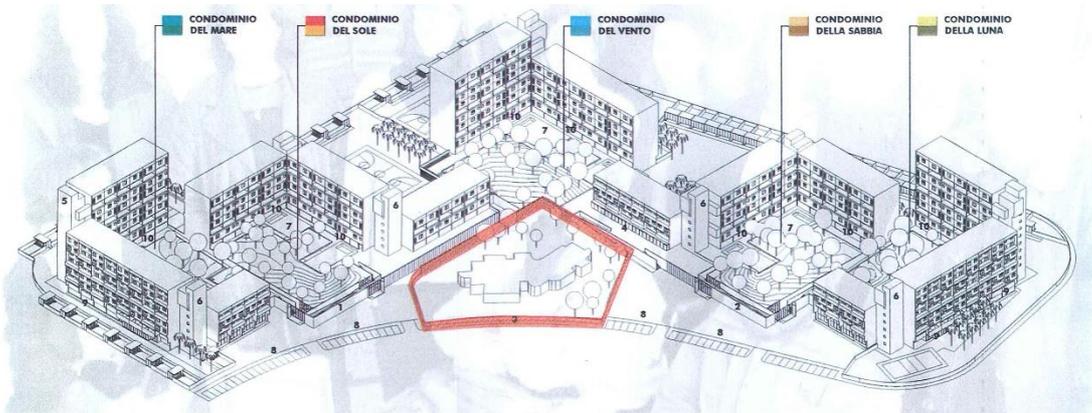


Fig. 5a

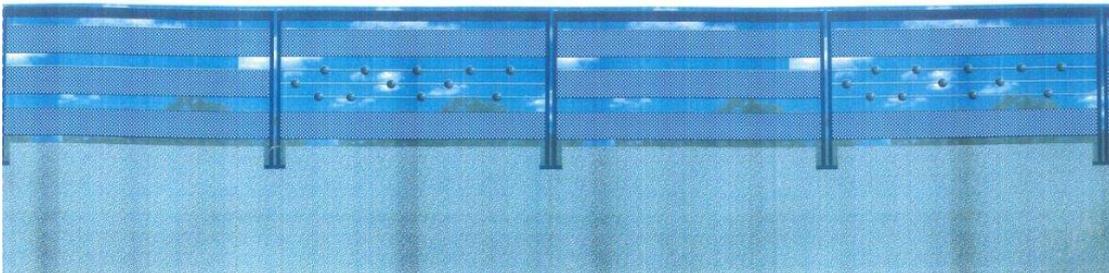


Fig. 5b

Fig. 5 a-b – Adelaide Lussu, *Intervento sulla nuova recinzione dell’Asilo Nido* (da ELAB. E cit.).

Michela Buttu, *Arte Pubblica e Periferia. Il caso del quartiere Sant'Elia a Cagliari*

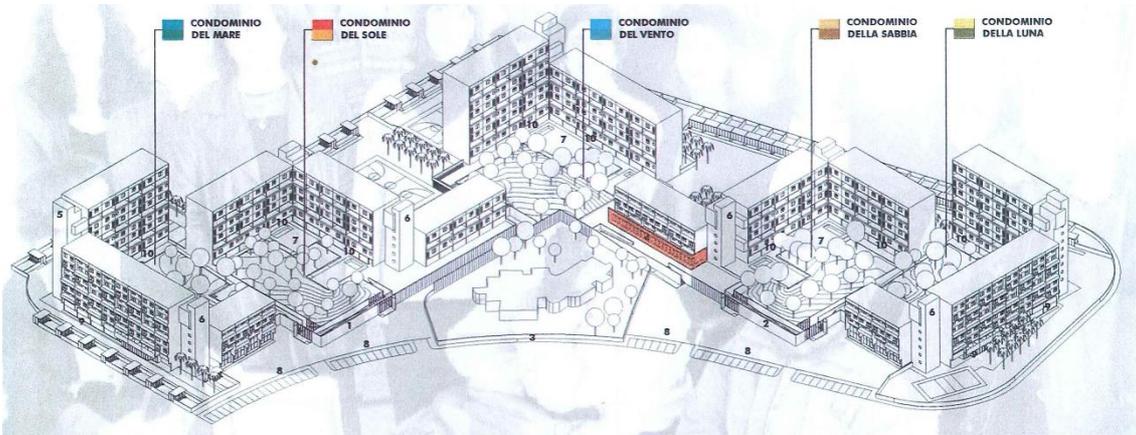


Fig. 6a



Fig. 6b

Fig. 6 a-b – Anna Marceddu, *Quattro murali digitali nella zona degli spazi per le associazioni* (da ELAB. E cit.).

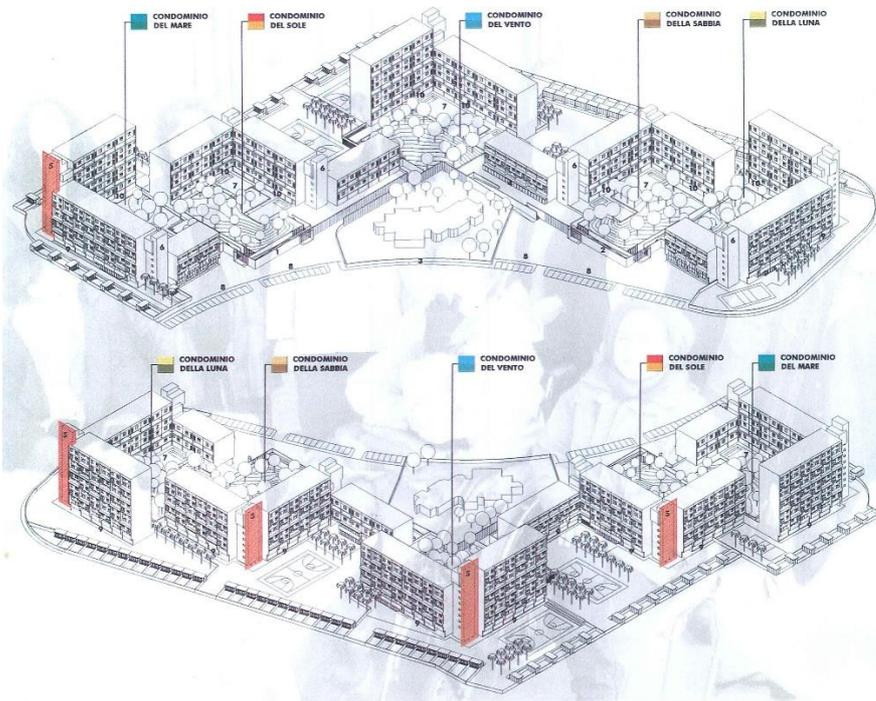


Fig. 7a



Fig. 7b

Fig. 7 a-b – Rosanna Rossi, *Cinque Torri* (da ELAB. E cit.).

Michela Buttu, *Arte Pubblica e Periferia. Il caso del quartiere Sant'Elia a Cagliari*

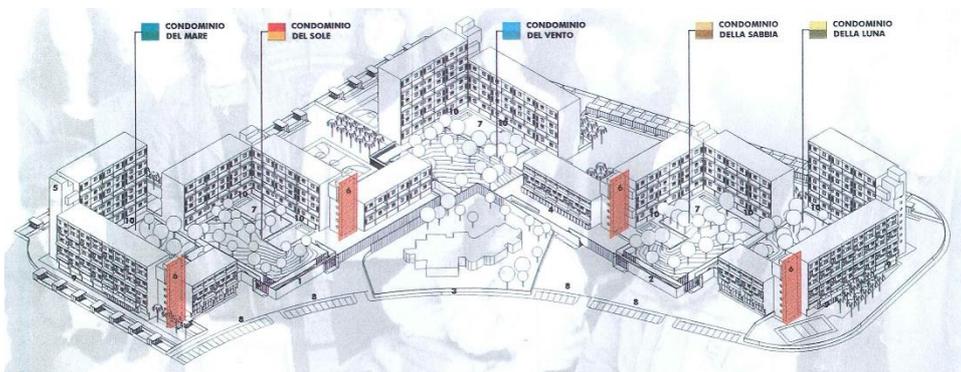


Fig. 8a

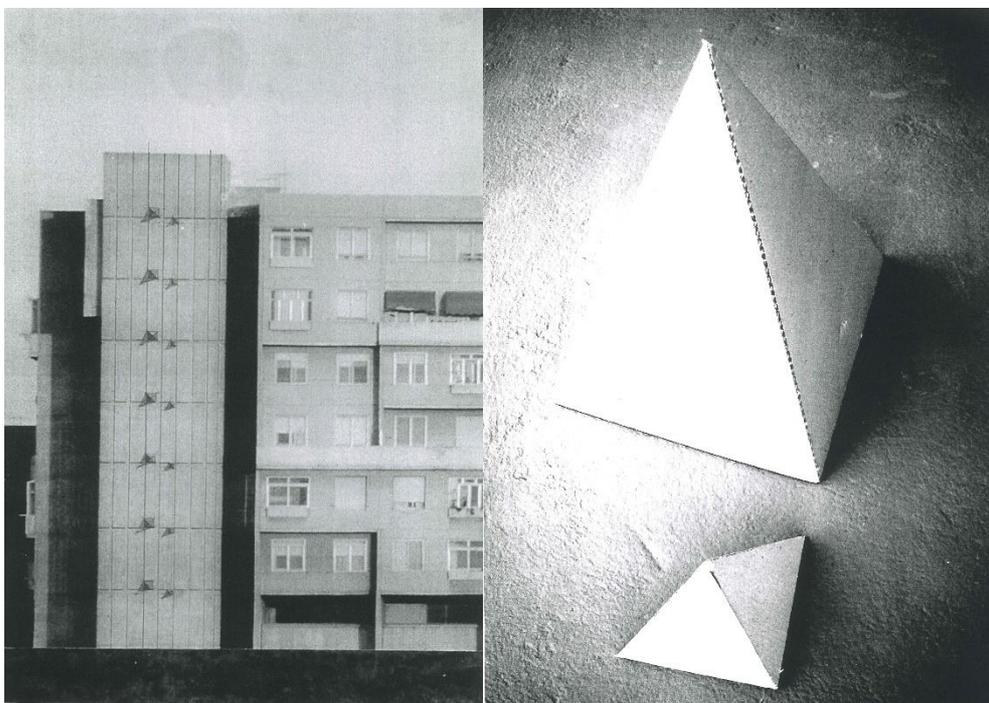


Fig. 8b

Fig. 8 a-b – Gianfranco Pintus, *Le Torri verso via Schiavazzi* (da ELAB. E cit.).

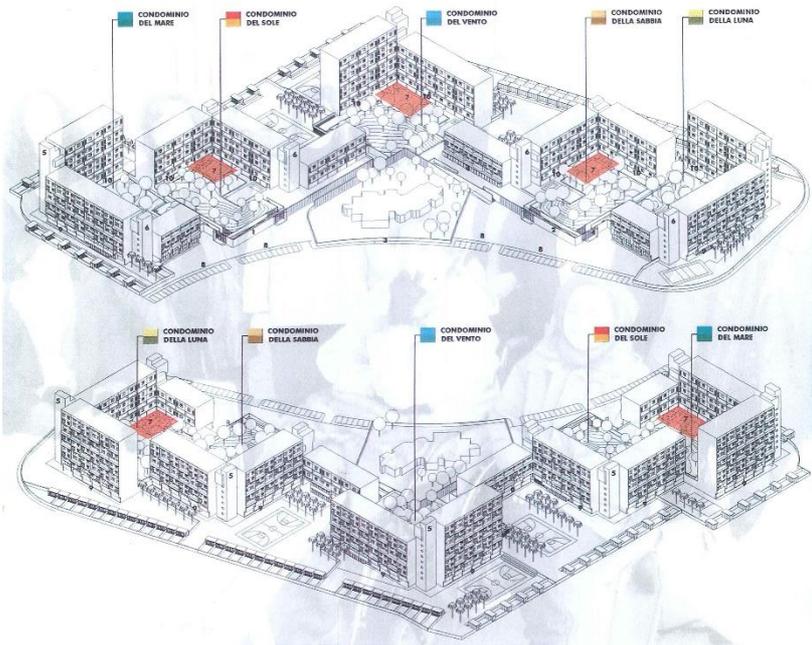


Fig. 9a



Fig. 9b

Fig. 9 a-b – Mirella Mibelli, *Le pavimentazioni dei giardini condominiali* (ELAB. E cit.).

Michela Buttu, *Arte Pubblica e Periferia. Il caso del quartiere Sant'Elia a Cagliari*

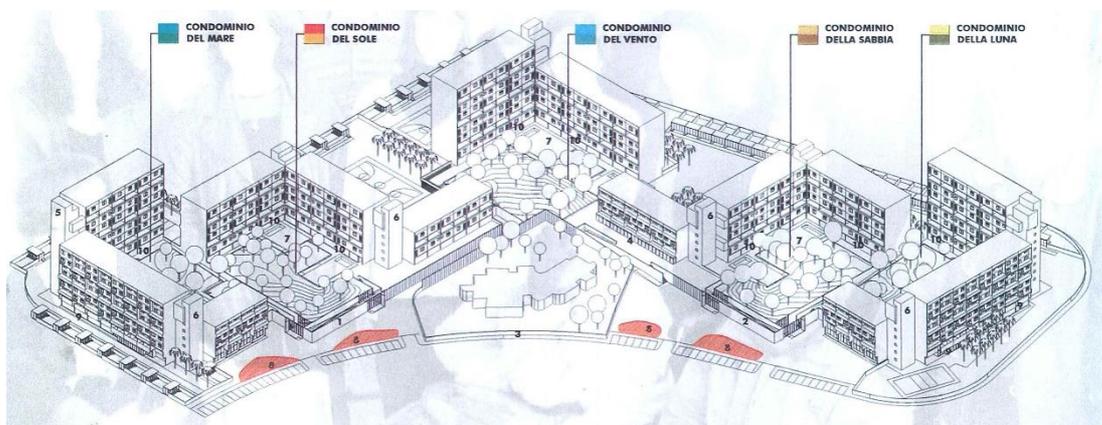


Fig. 10a

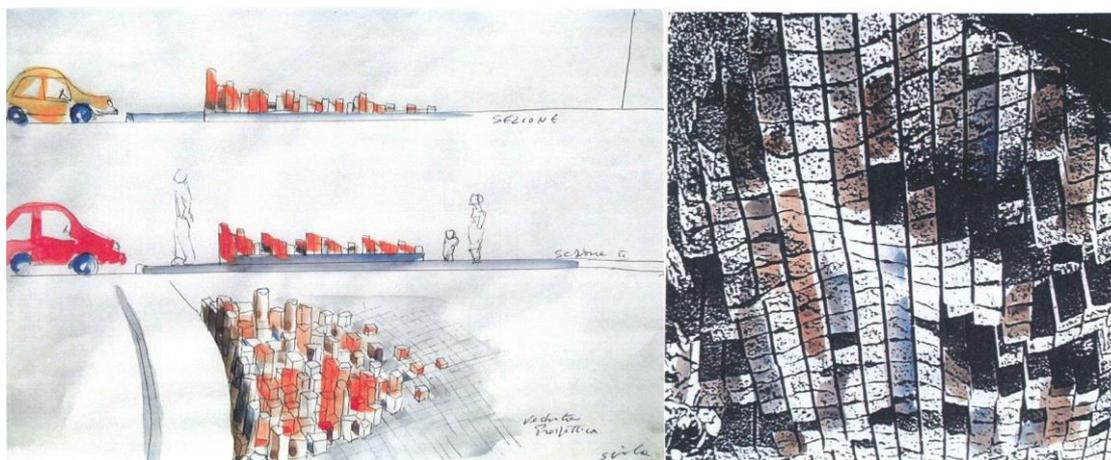


Fig. 10b

Fig. 10 a-b – Pinuccio Sciola, *La piazza che cresce* (da ELAB. E cit.).

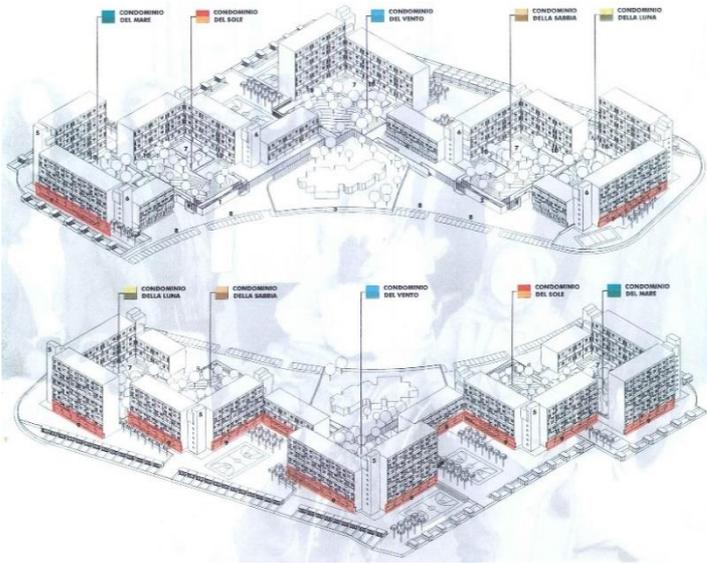


Fig. 11a

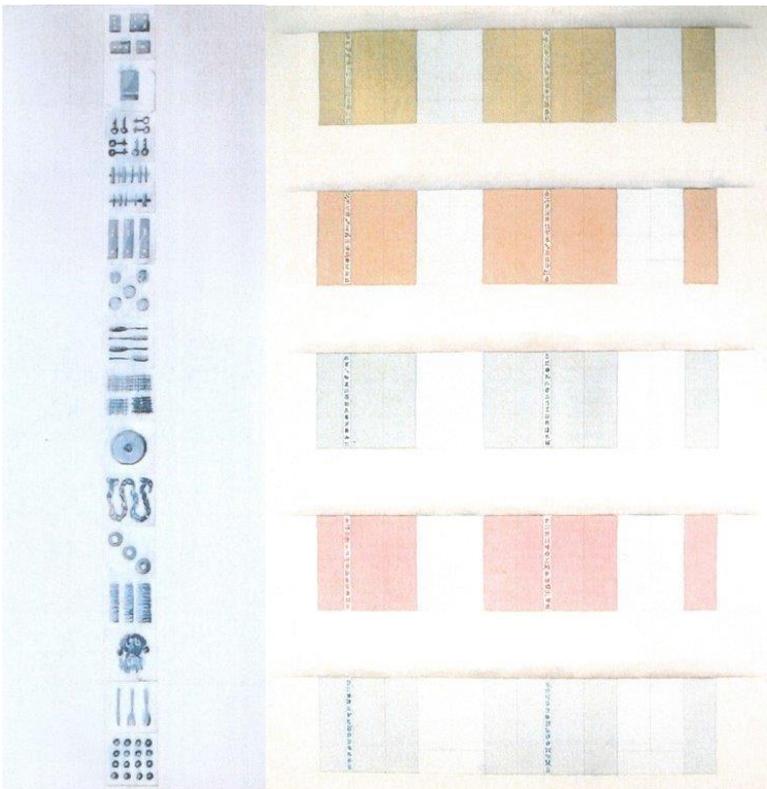


Fig. 11b

Fig. 11 a-b – Carla Orrù e Lidia Pacchiarotti, *Prese di luce per le espansioni chiuse del piano terra* (da ELAB. E cit.).

Michela Buttu, *Arte Pubblica e Periferia. Il caso del quartiere Sant'Elia a Cagliari*

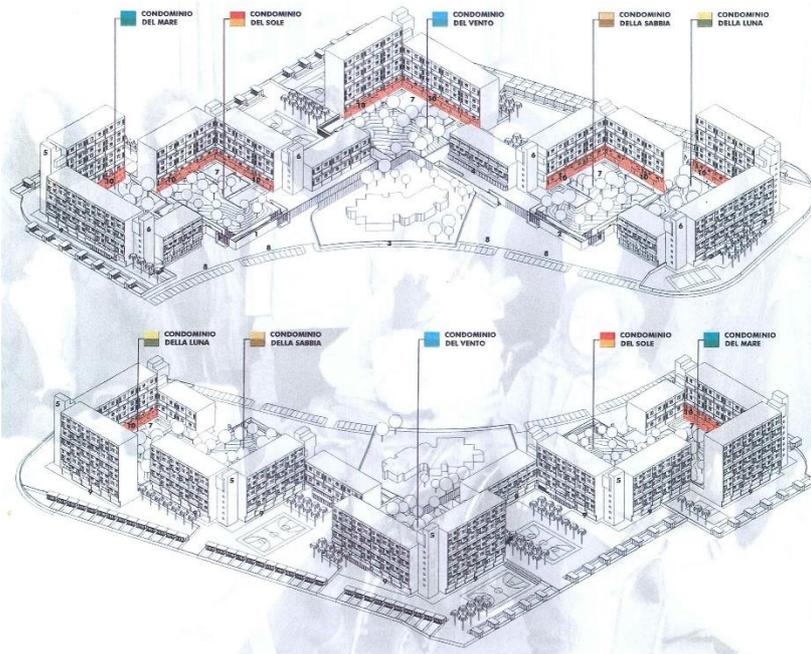


Fig. 12a



Fig. 12b

Figura 12 a-b – Sardinian School, *Una storia per i pannelli delle espansioni chiuse al "piano piastra"* (da ELAB. E cit.).

## Bibliografia

- Abis 2003 = E. Abis (a cura di), *Piani e politiche per la città: metodi e pratiche*, Università degli Studi di Cagliari, Facoltà di Ingegneria, Dipartimento di Ingegneria del Territorio, Sezione Urbanistica, Franco Angeli Editore, Milano 2003.
- Aresu, Cadeddu 2016 = A. Aresu, B. Cadeddu, *Sant’Elia, isola nell’isola*, “Limes: rivista italiana di geopolitica”, 4, 2016, pp. 107-115.
- Ballotta 2013 = P. Ballotta, *Smart City: prospettive strategiche e normative*, Ferrara.
- Belli 2006 = A. Belli, *Cittadini e istituzioni: ascolto delle periferie e nuovi mestieri dell’urbanistica*, in A. Belli (a cura di), *Oltre la città: pensare la periferia*, Cronopio, Napoli 2006, pp. 11-26.
- Bianchini, Landry 1995 = F. Bianchini, C. Landry, *The creative city*, Demos, Londra 1995.
- Bini 2001 = E. Bini, *Come ti decoro il palazzone: dieci artisti sardi contribuiranno a far rinascere il Favero, un grande complesso edilizio di sant’Elia*, in “Almanacco di Cagliari”, 2001.
- Biolchini 2000 = V. Biolchini, «Su Bronx» in riva al mare. Arriva l’arte a domicilio per cacciare il degrado, in “Metropolis”, inserto de “L’Unità”, sabato 11 Marzo 2000, p. 5.
- Boeri, Desideri, Modigliani 2016 = S. Boeri, P. Desideri, D. Modigliani, *L’intelligenza delle periferie*, “Limes: rivista italiana di geopolitica”, 4, 2016, pp. 27-32.
- Cartiere, Willis 2008 = C. Cartiere, S. Willis (eds.), *The Practice of Public Art*, Routledge, New York 2008.
- Casu 2003 = A. Casu, *Un’esperienza di progettazione partecipata*, in Abis 2003, pp. 246-258.
- Cherchi 2009 = P. F. Cherchi, *L’architettura del quartiere Sant’Elia: propositi e fallimenti di un programma architettonico per una nuova città sociale*, in P. F. Cherchi, G. B. Cocco (a cura di), *Architettura città e paesaggio. Il progetto urbano per il quartiere di Sant’Elia a Cagliari*, Gangemi Editore, Roma 2009, pp. 46-51.

- Cocco 2006 = G. B. Cocco, *Arte e Architettura, la fabbrica dell'identità*, in AA.VV., *Architettura e Città. Argomenti di architettura. Arte Architettura 1/2006*, Di Baio Editore, Milano 2006, pp. 61-63.
- Comunian 2006 = R. Comunian, *Public art e periferia in Gran Bretagna: tra identità e rigenerazione*, "Economia della Cultura", 16, 3, 2006, pp. 303-317.
- Comunian, Sacco 2006 = R. Comunian, P. L. Sacco, *NewcastleGateshead: riqualificazione urbana e limiti della città creativa*, "Archivio di studi urbani e regionali", 87, 2006, pp. 5-34.
- De Carlo 1990a = G. De Carlo, *Dopo gli errori del nostro tempo*, in A. Clementi, F. Perego (a cura di), *Eupolis. La riqualificazione delle città in Europa. 1: Periferie oggi*, Laterza, Roma 1990, pp. 301-312.
- De Carlo 1990b = G. De Carlo, *Un progetto per le periferie*, "Housing" 4, 1990.
- De Drago 2004 = E. De Drago, *Il sistema dell'arte contemporanea: il caso di Torino*, in De Luca et al. 2004, pp. 175-181.
- De Eccher 2003 = A. De Eccher, *Politiche e progetti per la riqualificazione del quartiere Sant'Elia*, in Abis 2003, pp. 221-244.
- De Luca et alii 2004 = M. De Luca et al. (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Luca Sossella editore, Roma 2004.
- Delera 2005 = A. Delera, *Pianificazione partecipata e rigenerazione dei quartieri pubblici in crisi*, in Delera, Ronda 2005, pp. 11-20.
- Delera, Ronda 2005 = A. Delera, E. Ronda (a cura di), *Quartieri popolari e città sostenibili. Gli abitanti al centro di strumenti ed esperienze di riqualificazione urbana*, Edizioni Lavoro, Roma 2005.
- De Luca 2003 = M. De Luca, *Public art: la politica culturale delle comunità*, "Economia della Cultura", 13, 1, Il Mulino, Bologna 2003, pp. 89-98.
- De Luca 2004 = M. De Luca, *Dal monumento allo spazio delle relazioni: riflessioni intorno al tema arte e città*, in De Luca et al. 2004, pp. 89-103.
- De Luca, Da Milano 2006 = M. De Luca, C. Da Milano, *Il patrimonio e le attività culturali nei processi di rigenerazione urbana*, "Economia della Cultura", 16, 3, Il Mulino, Bologna 2006, pp. 371-382.
- Detheridge 2004 = A. Detheridge, *Artisti e sfera pubblica*, in De Luca et al. 2004, pp. 105-119.

- Detheridge 2007 = A. Detheridge, *Arte e rigenerazione urbana in quattro città italiane*, in C. Birozzi, M. Pugliese (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Torino 2007, pp. 39-61.
- Detheridge 2012 = A. Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2012.
- Detheridge 2016 = A. Detheridge, *L'arte pubblica salverà la città*, "Limes: rivista italiana di geopolitica", 4, 2016, pp. 139-147.
- Deutsche 1996 = R. Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, England 1996.
- Di Biagi 2006 = P. Di Biagi, *La periferia pubblica: da problema a risorsa per la città contemporanea*, in A. Belli (a cura di), *Oltre la città: Pensare la periferia*, Cronopio, Napoli 2006, pp. 95-100.
- Evans, Shaw 2004 = G. Evans, P. Shaw, *The Contribution of Culture to Regeneration in UK: a Review of Evidence*, A Report to DCMS, LondonMet.
- Florida 2002 = R. Florida, *The Rise of the Creative Class*, Basic Books, New York 2002, (*L'ascesa della nuova classe creativa. Stile di vita, valori e professioni*, Mondadori, Milano 2003).
- Franceschini 2016 = D. Franceschini, *Urbanistica e cultura per vincere la sfida delle periferie*, "Limes: rivista italiana di geopolitica", 4, 2016, pp. 33-36.
- Gennari Sartori, Pietromarchi 2006 = F. Gennari Sartori, B. Pietromarchi (a cura di), *Osservatorio Nomade. Immaginare Corviale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- Guida 2012 = C. Guida, *Spatial Practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano 2012.
- Hall, Robertson 2001 = T. Hall, I. Robertson, *Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates*, "Landscape Research", 26, 1, pp. 5-26.
- Hein 2006 = H. Hein, *Public Art. Thinking Museums Differently*, AltaMira Press, Lanham 2006.
- Kwon 2002 = M. Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, England 2002.
- Lacy 1995 = S. Lacy, *Mapping the terrain: New genre Public Art*, Bay Press, Seattle, Washington 1995.

- Ladogana 2016 = R. P. Ladogana, *Le opere per lo spazio pubblico*, in M. L. Frongia, M. Marino, A. M. Montaldo (a cura di), *Rosanna Rossi Percorsininterrotti*, Ilisso, Nuoro 2016.
- Marciano 2015 = C. Marciano, *Smart City. Lo spazio sociale della convergenza*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2015.
- Mastropietro 2013 = E. Mastropietro, *L'Europa progetta la città. Politiche e pratiche di riqualificazione urbana*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2013.
- Mazzucotelli Salice 2015 = S. Mazzucotelli Salice, *Arte Pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, Franco Angeli, Milano 2015.
- Maltese, Ricciardi 2005 = F. Maltese, M. C. Ricciardi, *Il Progetto periferie di Torino. L'esperienza del Contratto di quartiere di via Arquata*, in Delera, Ronda 2005, pp. 163-189.
- Mele 2005 = C. Mele, *La progettazione partecipata: lavori in corso. Viaggio tra i siti internet*, in Delera, Ronda 2005, pp. 225-237.
- Meloni 2006 = B. Meloni, *Un caso di progettazione partecipata: il Contratto di quartiere Sant'Elia a Cagliari*, in A. M. Nenci (a cura di), *Profili di ricerca e intervento psicologico-sociale nella gestione ambientale*, Franco Angeli Editore, Milano 2006, pp. 222-235.
- Miles 1997 = M. Miles, *Art, space and the city: public art and urban futures*, Routledge, London and New York 1997.
- Murphy 2009 = C. C. Murphy, *Architettura Città Paesaggio. Il Concept Masterplan Study per il quartiere Sant'Elia*, in P. F. Cherchi, G. B. Cocco (a cura di), *Architettura città e paesaggio. Il progetto urbano per il quartiere di Sant'Elia a Cagliari*, Gangemi Editore, Roma 2009, pp. 24-33.
- Paba 2000 = D. Paba, *Il quartiere più bello fatto di Luna, Mare, Vento*, "La Nuova Sardegna", sabato 25 Marzo 2000, p. 18.
- Perelli 2010 = L. Perelli, *Public Art. Arte, interazione e progetto urbano*, Franco Angeli, Roma 2010.
- Pietromarchi 2005 = B. Pietromarchi (a cura di), *Il luogo (non) comune. Arte; spazio pubblico ed estetica urbana in Europa*, Roma 2005.
- Pietromarchi 2006 = B. Pietromarchi, *Una visione condivisa: l'arte e lo spazio pubblico*, "Economia della Cultura", 16, 3, 2006, pp. 363-370.
- Pioselli 2007 = A. Pioselli, *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in C. Birozzi, M. Pugliese

- (a cura di), *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori*, Bruno Mondadori, Torino 2007, pp. 20-37.
- Pioselli 2015 = A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi Editore, Monza 2015.
- Remesar 2005 = A. Remesar (ed.), *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, Barcelona 2005.
- Remesar 2012 = A. Remesar, *Strategie di rigenerazione urbana: l'arte e lo spazio pubblico*, in R. Maspoli, M. Saccomandi (a cura di), *Arte, Architettura, Paesaggio*, ALINEA Editrice, Firenze 2012, pp. 59-70.
- Sacco 2006 = P. L. Sacco, *Arte pubblica e sviluppo locale: utopia o realtà possibile?*, "Economia della Cultura", 16, 3, 2006, pp. 285-294.
- Scardi 2006 = G. Scardi, *L'arte pubblica in Italia: alcune esperienze significative*, "Economia della Cultura", 16, 3, 2006, pp. 295-302.
- Scateni 2006 = S. Scateni (a cura di), *Periferie*, Editori Laterza, Roma-Bari 2006.
- Scotini 2004 = M. Scotini, *Empowerment, Cantiere Italia*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2004.
- Swales 1992 = P. Swales, «Approaches», in S. Jones (a cura di), *Art in Public: what, why and how*, AN Publications, Sunderland, pp. 63-77.
- Tavano Blessi, Alborghetti 2006 = G. Tavano Blessi, L. Alborghetti, *Arte pubblica e aree urbane: il caso di Barcellona, Montreal, Sydney*, "Economia della Cultura", 16, 3, 2006, pp. 329-349.
- Tosi 2000 = A. Tosi, *Urban e le politiche sociali*, in L. Campagna, M. Ricci (a cura di), *Programma Urban-Italia. Europa, nuove politiche urbane*, Inu Edizioni, Roma 2000, pp. 63-86.
- Venturi 2000 = R. Venturi, *Come salvare una periferia*, "L'Unione Sarda", giovedì 13 Aprile 2000.
- Verza 2005 = L. Verza, *Nuovi e vecchi strumenti legislativi*, in Delera, Ronda 2005, pp. 211-224.
- Zukin 1995 = S. Zukin, *The Cultures of Cities*, Blackwell, Cambridge 1995.

## Sitografia

DGAAP, <http://www.aap.beniculturali.it/index.html> (ultimo accesso 7/12/2016).

Ministero dei Lavori Pubblici,

<http://www.mit.gov.it/mit/site.php?p=cm&o=vd&id=60> (ultimo accesso 7/12/2016).

## L'autrice

### Michela Buttu

Storica dell'arte e archivista specializzata presso la Scuola dell'Archivio di Stato di Cagliari. I suoi interessi di ricerca riguardano l'arte contemporanea e, in particolare, i percorsi interdisciplinari tra arte, architettura e urbanistica, osservati in relazione allo sviluppo delle politiche culturali e di quelle urbane.

Ha lavorato nel settore 'mostre e collezioni' della Galleria Comunale d'Arte di Cagliari e collabora con la cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Università di Cagliari, occupandosi della Collezione sarda Luigi Piloni, di proprietà dello stesso Ateneo.

Email: [michelabuttu@gmail.com](mailto:michelabuttu@gmail.com)

## L'articolo

Data invio: 06/02/2017

Data accettazione: 10/05/2017

Data pubblicazione: 15/09/2017

## Come citare questo articolo

Buttu, Michela, *Arte pubblica e periferia. Il caso del quartiere Sant'Elia a Cagliari: un fallimento di successo*, "Medea" III, 1, 2017, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-2637>