



ἘΠΈΚΕΙΝΑ

International Journal of Ontology
History and Critics

GABRIELLA DE MARCO

Costruire il consenso: architettura, spazio urbano e committenza
nell'Europa contemporanea

EPEKEINA, vol. 7, nn. 1-2 (2016), pp. 1-12
Proceedings

ISSN: 2281-3209

DOI: 10.7408/epkn.

Published on-line by:

CRF – CENTRO INTERNAZIONALE PER LA RICERCA FILOSOFICA
PALERMO (ITALY)

www.ricercafilosofica.it/epekeina



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.

Costruire il consenso: architettura, spazio urbano e committenza nell'Europa contemporanea

Gabriella De Marco

José Saramago nel *Memoriale del convento*, pubblicato a Lisbona nel 1982, narra della costruzione del reale edificio di Mafra voluta, tra il 1713 ed il 1730, da Giovanni V di Portogallo.

Nelle intenzioni del re committente, il complesso doveva, se non eguagliare, porsi come una sorta di contraltare della fabbrica di San Pietro a Roma.¹

Un'edificazione, quindi, quella di Mafra, che, oltre ad onorare un voto fatto dal sovrano, impegnò, per anni, migliaia di portoghesi assorbendo ingenti quantità di denaro.

La scrittura altissima di Saramago attinge alla storia, al fatto realmente accaduto, ispirandosi ad un complesso monumentale ancor oggi esistente per costruire, attraverso una sapiente alternanza di piani narrativi, la metafora di un'idea di edificio inteso come manifestazione tangibile di sfarzo e di potere. E lo fa con parole efficaci che ci illuminano, come spesso spetta alla letteratura, su quella che è una componente centrale nello studio dell'architettura, dell'urbanistica e dello spazio urbano non solo di età antica: ossia il rapporto con la committenza.

Ha ragione da questo punto di vista Deyan Sudjic in *Architettura e potere. Come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo*, un pamphlet del 2005, che io qui cito nell'edizione italiana del 2011, quando afferma, riflettendo sull'oggi, che l'architettura non è mai neutrale e che pur essendo strumento pratico, attento alla funzionalità oltre che al linguaggio espressivo assume, al tempo stesso, nel rapporto inevitabile con il committente, significati anche politici. Ciò perché in ogni cultura, in ogni età, gli architetti per poter realizzare le proprie opere hanno dovuto stabilire relazioni con chi detiene ampie risorse per costruire, ovvero i potenti del momento.²

Gli esempi potrebbero essere molteplici: dall'età antica, e penso in particolare ad Augusto, ai fasti della Roma barocca, dagli ampliamenti

1. SARAMAGO 1982, 315.

2. SUDJIC 2011.

consistenti della reggia di Versailles voluti da Luigi XIV di Borbone, anche, con lo scopo di neutralizzare, grazie all'ubicazione e alla mirabilia architettonica, le fondamenta del potere della nobiltà di provincia francese sino alle relazioni, nel XX secolo, tra architettura e dittatura, come insegnano gli esempi, seppur tra loro diversificati, dell'Unione sovietica, della Germania di Hitler e infine dell'Italia di Mussolini.³

Ciononostante, sarebbe un grave errore ritenere che l'identificazione tra architettura, urbanistica e committenza funzionale alla costruzione del consenso sia solo prerogativa delle epoche passate o, per il Novecento, dei regimi totalitari come dimostra un acceso dibattito internazionale sollecitato da un'intervista rilasciata, nel 2013, dall'architetto polacco, naturalizzato statunitense, Daniel Libeskind all'*Architects journal* in cui questi esprimeva una posizione polemica nei confronti di quei colleghi che accettavano, e ancora accettano, di costruire, e cito sempre Libeskind, "gleaming streets for despots".⁴ L'architetto, dunque, attraverso l'intervista ribadiva la funzione etica del fare architettura.

Pur tenendo conto, quindi, delle opportune distinzioni di contesto sempre necessarie in un approccio storiografico, anche l'età contemporanea nei suoi multiformi quanto contraddittori aspetti di un'era che si vuole globale e digitale offre molti esempi di intrecci tra architettura, spazio urbano, *public art*, politica e istituzioni.

E ciò vale sia per quelle potenze emergenti quali la Cina o i paesi del Golfo arabo a cui si riferiva l'architetto americano sia per quei paesi a statuto democratico.

La città è, dunque, oggi, una trama complessa che il rapporto tra architettura, memoria, spazio pubblico, istituzioni sia pubbliche sia private, rende un articolato ingranaggio in continua trasformazione.

La città, quindi, proprio perché caratterizzata da edifici, da paesaggi diversificati e abitata, attraversata, da persone diviene, sulla scia di Paul Ricoeur di *La memoria, la storia, l'oblio*, testo vivente.⁵

3. La bibliografia relativa al rapporto tra architettura e dittatura nel primo Novecento in Europa è ampia e ricca di aggiornamenti continui; pur inviando, quindi, ad altri sedi specialistiche segnalò, soltanto, per restringere il campo al contesto italiano, GENTILE 2007 e NICOLOSO 2008. Ricordo, ancora, l'imprescindibile CEDERNA 1979. Segnalò, infine DE MARCO 2011.

4. PALLISTER 2013.

5. RICOEUR 2003. Sulla modernità e sulla forma della città nell'età della globalizzazione si veda, pur nella consapevolezza di un'impossibile esaustività, BAUDELAIRE

In particolare, sottolineo, proprio partendo dalle riflessioni del filosofo francese che ha esteso le categorie di tempo e racconto anche alla città che, in un approccio allo spazio urbano e a quella che si definisce *public art* va considerata, necessariamente, la componente psicologica di accettazione o di rifiuto da parte della comunità rispetto al proprio spazio.⁶

Infatti, gli edifici, le piazze, gli ambienti destinati alla collettività e configurati tradizionalmente come spazi geometrici, misurabili sono, anche, luoghi di vita per cui chi li abita ne accoglie il costruire con le proprie aspettative, le proprie resistenze e le eventuali contestazioni.

Contestazione, dissenso, che si manifesta con forme e modalità differenti: dal disagio e l'insofferenza personale a teatro di scontro.⁷

Naturalmente, troppe sono le componenti di cui bisognerebbe tener conto proprio per la complessità di un argomento che prevede, pur nella specificità di ogni contesto sia geografico sia temporale, un punto di vista allargato che comprenda memoria storica, conservazione, tutela, rapporto centro-periferia, progettazione urbanistica e quindi programmazione e non ultimo, infine, il punto di vista dell'interculturalità.⁸

1961, 420; BRENNER 1999; HABERMAS 1987; BAGNASCO e LE GALÈS 2001; LAZZARINI 2011; CAMPO 2013. Ricordo, ancora, per un'accurata e non superata riflessione sul contesto italiano il convegno romano (Museo Macro 23, 24, 25 novembre 2004) e i relativi atti, delle stesse curatrici: FERRI e CRESCENTINI 2006.

6. Invio al volume di Ricoeur citato. Riguardo la psicologia ambientale, pur inviando ad altri sedi specialistiche, segnalo gli studi, per il contesto italiano, già a partire dai primi anni Novanta del Novecento, di Mirilia Bonnes. Per un approccio di impronta sociolinguistica ricordo, solamente, TRIFONE 2015. Imprescindibile, infine, è il contributo di LYNCH 2006.

7. Complesso, articolato e differenziato a seconda dei luoghi, dei contesti e naturalmente delle opere si presenta l'argomento relativo all'accettazione e o al rifiuto da parte del cittadino e della comunità nei confronti di architetture, di manufatti e più in generale di interventi di riqualificazione urbana per cui non è possibile tentare un discorso generale. Prova né è l'accesa contestazione cui è stata sottoposta, nell'estate del 2015, l'opera di Anish Kapoor *Dirty Corner* esposta nel parco della Reggia di Versailles. Il lavoro, infatti, nonostante l'artista sia figura acclamata sul fronte internazionale è stato oggetto di ripetuti atti di vandalismo. Dello stesso ricordo *Cloud Gate* realizzato per il Millennium Park di Chicago.

8. In un'ottica dove lo spazio urbano si carica di segni non solo geometrici e misurabili, il tema dell'interculturalità diviene sempre più centrale. Segnalo, in Danimarca, a Copenhagen, *Superkilen*, parco urbano interculturale, esempio di quella

Aspetti, questi, centrali per la città contemporanea già a partire dal dibattito diffuso nei primi del secolo scorso sia negli Stati Uniti sia nell'Europa del nord a cui si aggiunge una nuova componente a cui posso solo accennare qual è quella dell'interattività, della realtà aumentata che prevede che le città del futuro, quelle che si definiscono come *smart city*, possano diventare, secondo l'opinione di alcuni, degli agglomerati urbani governati da flussi di dati.⁹

Molte, dunque, per orientare lo sguardo sull'argomento di questo scritto le relazioni tra architettura, arte pubblica, committenza e cittadino.

E qui corre l'obbligo di ricordare, in una carrellata ben lungi dal rispondere ad ogni pretesa di esaustività, l'acceso dibattito critico sviluppatosi intorno all'arte pubblica centrato, sin dalla fine degli anni ottanta del secolo scorso, intorno alla coppia *consenso/dissenso*.¹⁰

In particolare, penso per la critica d'arte, alle riflessioni di Patricia Phillips che individuava in molti programmi governativi diffusi negli Stati Uniti, la volontà di perseguire, attraverso la committenza di opere d'arte pubblica, un ampio consenso inseguendo così un'estetica del bello.¹¹

All'opportuna considerazione della Philips seguiva, sempre come voce fuori dal coro, la riflessione di Suzanne Lacy che in *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, insinuava il dubbio, il sospetto legittimo che, nella tendenza sempre più diffusa particolarmente nell'area anglosassone attenta a fare dell'arredo urbano un punto centrale dell'azione amministrativa delle città, ci fosse il tentativo di imbrigliare, attraverso l'istituzionalizzazione del politicamente corretto, la *public art*.¹² Arte Pubblica che, si ricordi, è operazione altra rispetto a ciò che nel linguag-

che si definisce architettura partecipata, e progettato dal gruppo *Superflex* con la collaborazione di *Bjarke Ingels Group and Topotek 1*.

9. MONTANI 2014.

10. Naturalmente mi riferisco al dibattito che ha coinvolto l'arte contemporanea, l'architettura e l'urbanistica. Per un inquadramento di carattere generale ricordo, solamente, pur nella consapevolezza di fornire indicazioni lacunose considerati gli apporti notevoli già a partire dagli anni settanta del Novecento: FOUCAULT 1993; DE CERTAU 2001; SACCO 2004; HABERMAS 2005; CASTELLS 2008. Invio, inoltre, alla nota tredici.

11. PHILLIPS 1988.

12. LACY 1995.

gio della critica d'arte si definisce come intervento *site specific* proprio perché l'arte pubblica prescinde dalla sola valenza estetica funzionale unicamente alla collocazione dell'oggetto artistico nello spazio.

Di *public art* si inizia a ragionare negli Stati Uniti, come nell'Europa del Nord già a partire dagli anni Trenta del Novecento.¹³

Ciononostante, soltanto dagli anni a seguire il secondo conflitto mondiale si diffonde programmaticamente sia in Europa sia negli Stati Uniti.¹⁴ In particolare, in America è sostenuta dal governo e dalle amministrazioni proprio per migliorare la qualità della vita attraverso la sistemazione dello spazio e contribuire, così, mediante l'incremento di opere pubbliche, al rafforzamento dell'identità delle comunità locali favorendo una rigenerazione economica e culturale.

Tuttavia, nonostante le intenzioni o, se si vuole, le buone intenzioni, ogni commissione di arte pubblica reca in se le potenzialità atte ad innescare polemiche e contestazioni: questo perché si tratta di progetti che devono confrontarsi con un pubblico che non è quello dei musei, delle gallerie o del collezionismo. Pubblico che, quindi, non solo non sempre è in grado di possedere gli strumenti di comprensione ma può legittimamente non mostrare alcun interesse nei confronti dell'arte o di un'idea innovativa di arte e spazio urbano. Pubblico che è comunque costretto a confrontarsi con questi interventi proprio perché collocati

13. Il dibattito intorno al concetto di *public art* e alle possibili implicazioni o derive populiste è acceso, articolato nel tempo e potrebbe in tal modo essere oggetto di un apposito convegno. In questa sede, per ragioni comprensibili, mi limito a segnalare oltre ai testi già citati di Phillips e Lacy, MITCHELL 1990; HOROWITZ 1996, KNIGHT 2008. Per quanto riguarda i contributi sull'argomento invio infine a: PALERMO 2012a e PALERMO 2012b.

14. Per uno sguardo sul dibattito nel nord Europa e sull'Olanda in particolare invio a SALVATORI 2013. Riguardo l'Italia solitamente è a partire dagli anni Sessanta-Settanta del Novecento che si rafforza l'attenzione nei confronti di interventi che coniughino l'interazione tra spazio pubblico, arte e spettatore. Interventi che vanno collocati nell'ambito di un contesto storico e politico particolare quale fu quello dell'Italia di quel ventennio e caratterizzati sul piano della proposta culturale dal segno di una critica di forte impronta militante e di cui ricordo le firme di Germano Celant e Enrico Crispolti. Un'attenzione verso i temi della città, dell'ambiente e dello spazio che ha attraversato l'intera penisola dall'Umbria alla Campania (Amalfi 1968), dalla Toscana alla Sicilia (Gibellina e Fiumara d'Arte a Tusa) dal Friuli al Piemonte (Parco d'Arte vivente di Torino pensato dall'artista Piero Gilardi) e di cui su queste pagine posso fornire solo pochi cenni. Rinvio, a riguardo, per il solo contesto italiano ad ACOCELLA 2016.

in luoghi appartenenti alla comunità. Ambienti che in quanto tali non possono essere evitati. Da qui la frattura potente tra opera e fruitore e le contestazioni spesso violente che si generano.

Ciò non vuol dire che è auspicabile, naturalmente, un'assenza da parte delle istituzioni nella gestione degli spazi collettivi, tutt'altro. La civiltà degli spazi, il decoro, la manutenzione e la valorizzazione del bene comune, sono a mio parere sinonimo di rispetto del cittadino, delle sue esigenze compreso il tempo libero, e costituiscono uno dei pilastri di una società democratica, così come la ricerca da parte della politica di un consenso colto attraverso l'attuazione di iniziative concrete e intelligenti non è certo condannabile.

Ciononostante, ritornando a Phillips e Lacy entrambe invitavano a riflettere sulle reali strumentalizzazioni implicite in alcuni interventi pensati per il sociale.¹⁵

In quest'ottica appare ancora più chiaro il perché in una società come quella attuale definita anche società dell'informazione, la comunicazione e il ricorso agli strumenti e al linguaggio dei media e oggi del web e delle reti sociali costituisca, ormai, un passaggio fondamentale e inevitabile sia da parte della committenza sia da parte degli stessi studi di architettura e di arte. Un passaggio di cui lo storico deve tener conto.

Così la comunicazione ad un pubblico che non sia più composto dai soli addetti ai lavori sia di un edificio che nell'intenzioni del committente si vuole diventi edificio simbolo, sia la comunicazione di un intervento di riqualificazione di un'area cittadina, come è accaduto per Bordeaux, in Francia, diventano passaggio fondamentale persino nella prassi progettuale.

Prassi che romanticamente si vuole relegata nel silenzio dello studio, al contrario ogni aspetto viene soppesato anche in funzione del *côté* comunicativo come confermano gli esempi indicativi, in Spagna, del museo *Guggenheim* di Bilbao e della torre *Agbar* di Barcellona, veri e propri *brand* delle due città spagnole.¹⁶

15. Invio alle note undici e dodici di questo testo.

16. L'aspetto relativo all'architettura come comunicazione e la comunicazione sul web è affrontato da tempo nella letteratura scientifica sia attraverso contributi ospitati in riviste specialistiche sia in volumi. Un tema, inoltre, che abbraccia un ambito d'interesse che vede coinvolte varie discipline quali l'architettura, l'urbanistica,

Entrambe opere di due firme dell'architettura internazionale contemporanea quali Frank Gehry per la città basca e Jean Nouvel per la città catalana.

La torre Agbar (inaugurata nel 2005), in particolare, è divenuta una sorta di simbolo, di riscatto della cultura e dell'architettura spagnola dopo il franchismo a cui è corrisposta sia una generale accettazione della critica e della stampa specialistica sia da parte della città.¹⁷

Il *Guggenheim* di Bilbao, inaugurato nel 1997, è considerato sotto molti punti di vista una sorta di edificio madre di un'idea di architettura intesa come segno, come motore generatore di una rinascita urbana ed è frutto di un progetto non casuale avviato dalla municipalità che ha coinvolto la fondazione *Guggenheim* nella progettazione di un edificio, di un museo, la cui funzione andasse oltre la realizzazione di uno spazio museale per svolgere il difficile compito di assumere un ruolo propulsivo rispetto all'intera economia cittadina.

Per cui, paradossalmente, se l'edificio sotto il profilo del linguaggio architettonico è, a mio avviso, autoreferenziale (un'architettura che esclude il fruitore per celebrare il suo autore, uno spazio che fagocita l'arte che invece dovrebbe accogliere e valorizzare) indubbiamente sul piano culturale è diventato, certamente non unica iniziativa nella città, motore generatore di eventi.

Così sia il *Guggenheim* sia la torre *Agbar*, nonostante le diversità, sono entrati, sebbene non siano mancate, comprensibilmente, le polemiche, nel canone.

Di diverso segno ma ugualmente di forte impatto può dirsi *Le Miroir d'eau* realizzato dal paesaggista francese Michel Corajoud con l'architetto Pierre Gangnet e il fontaniere Jean-Max Llorca, per la Piazza della Borsa di Bordeaux. Un intervento che può ritenersi un esempio significativo della volontà, da parte della municipalità, di commissionare un progetto, un'opera d'arte contemporanea pensata non solo come abbellimento di uno spazio pubblico già di per sé rappresentativo ma come progetto orientato in più direzioni. Da quella formale,

la semiotica, la sociologia e il marketing dei beni culturali. Impossibile, dunque, in queste pagine tentare di tracciare una nota esaustiva: qui ricordo soltanto JENCKS 2005 e BENEVOLO 2006. Di interesse è ZANELLA 2006. Sul museo Guggenheim: ESTEBAN 2007; NERO 2008.

17. ZANELLA 2006, 14.

propriamente artistica, che include l'ineludibile dialogo con gli edifici storici posti in quella che è considerata la piazza simbolo della città, alla dimensione interattiva con il fruitore, o più esattamente con quello che l'estetica contemporanea definisce come il *fruitore cooperante*, sino all'aspetto legato alla comunicazione dell'immagine di una città qual è Bordeaux che, diversamente dalla Bilbao della fine degli anni Ottanta del Novecento alla ricerca di un'identità perduta, è città d'arte nota e ricca per i suoi monumenti, per il contesto paesaggistico del territorio e, ultimo ma non ultimo, è conosciuta per i suoi vini e quindi con un consistente, sotto il profilo economico, turismo eno-gastronomico.

Ciononostante, digitando su Google il nome della città francese si visualizzano le immagini de *Le Miroir d'eau* e del tram senza fili, un altro interessante esempio di proposta per la città concepito con uno sguardo attento certamente alla comunicazione e alla ricerca del consenso ma, fondamentalmente, alla funzionalità.¹⁸

Perché dunque lo specchio di Corajoud può considerarsi un esempio di accettazione di un manufatto contemporaneo da parte dei cittadini e dei fruitori in generale?

Perché il progetto è pensato, non come opera autoreferenziale, come intervento *site specific* catapultato in uno spazio collettivo ma come segno che acquista il suo significato ancor più in relazione con chi potenzialmente ne potrà fruire.

Infatti, il suo punto di forza risiede, a mio avviso, nella possibilità offerta al pubblico di goderne in pieno, oltre la cornice, sfruttando al massimo le potenzialità ludiche intrinseche nel progetto.

La fontana, infatti, almeno in estate e a qualsiasi ora è goduta dai turisti e dai bordolesi anche adulti divenendo momento liberatorio di gioco, di refrigerio.

Differente è il caso, certo meno ambizioso, di quanto è avvenuto in Italia, a Decima, quartiere posto nel quadrante sud ovest di Roma con la fontana di Giovanna De Sanctis esempio di mancata comunicazione tra opera contemporanea, amministrazione e residenti.

18. Il tram, commissionato dalla municipalità di Bordeaux, è progettato da Jean Philippe Lanoire & Sophie Courrian che si aggiudicano, nel '98, il concorso con la collaborazione di Elizabeth de Portzamparc. Così, a partire dal 2003 la tecnologia del tram s'inserisce, collegando il centro con la periferia, con il paesaggio della città divenendo un segno riconoscibile e di coesione identitaria.

L'opera realizzata nel 1999 nell'ambito del progetto *Centopiazze* commissionato, sotto la giunta del sindaco Francesco Rutelli, è pensata per piazza Vannetti, progettata negli anni novanta del Novecento dallo Studio Seste-Aldo Aymonino.¹⁹

La piazza inoltre, particolare importante, si trova in un contesto urbanistico, qual è il quartiere progettato nel 1966 da Moretti, Libera, Cafiero e Guidi, che risale agli anni sessanta del secolo scorso, e considerato, sotto il profilo progettuale, da manuale.

Non ha funzionato per tornare all'intervento di De Sanctis, invece, nonostante le premesse eccellenti, lo spazio pubblico; e ciò, probabilmente, anche per scelte difficili e per una mancata comunicazione con gli abitanti nonostante il progettista avesse coinvolto nel progetto per la piazza sin dalle fasi iniziali sia l'artista sia, per il verde, Ippolito Pizzetti.²⁰

La fontana, di qualità sotto il profilo formale, realizzata in marmo verde era posta lungo una strada a densa percorrenza e quindi difficilmente fruibile. Non solo: la sua posizione copriva i pochi esercizi commerciali della piazza amplificando così quel senso di isolamento se non di vera e propria desolazione tipico di molti nuovi quartieri della capitale.

La reazione dei cittadini è stata così violenta, sebbene Decima sia una periferia non degradata a dieci minuti dal centro residenziale dell'Eur, che il muro della fontana non esiste più perché il prezioso marmo verde è stato saccheggiato, portato via e probabilmente riutilizzato per altri scopi.

E' evidente che la funzione del pubblico diventa centrale sia sotto il profilo della ricezione sia sotto quello sociologico del consenso e o del rifiuto.

Quindi, sulla scia di Bourriaud e della sua *Estetica relazionale*, posso affermare che gli interventi che s'inseriscono in modo definitivo in spazi destinati ad una fruizione collettiva - diversamente per quanto accadeva per l'arte dei primi del Novecento - non negano l'aura dell'opera, ma ne dislocano l'origine e l'effetto sul pubblico.²¹

19. Studio Associato Seste: Aldo Aymonino, Francesco Aymonino, Marina Cimoto, Raffaele Giannitelli, Elio Rizzuti, Flavio Trinca.

20. GHIO 2006, 169-172.

21. La citazione non è letterale, invio a: BOURRIAUD 2010.

Riferimenti bibliografici

- ACOCCELLA, A. 2016, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia (1967-1970)*, Fondazione Passaré. Quodlibet, Milano.
- BAGNASCO, A. e P. LE GALÈS (a cura di) 2001, *Le città nell'Europa contemporanea*, Liguori, Napoli; ed. originale *Cities in contemporary Europe*, a cura di A. BAGNASCO e P. LE GALÈS, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- BAILLY, J. C. 2013, *La phrase urbaine*, Seuil, Paris.
- BAUDELAIRE, C. 1961, «Il pittore della vita moderna», in *Le arti figurative: Saggi di estetica*, Utet, Torino; ed. originale «Le Peintre de la vie moderne», in *Le Figaro*, 1863.
- BENEVOLO, L. 2006, *L'architettura del nuovo millennio*, Laterza, Roma-Bari.
- BOURRIAUD, N. 2010, *Estetica relazionale*, Postmedia Srl, Milano; ed. originale *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon 1998.
- BRENNER, N. 1999, «Globalisation as Reterritorialisation: The Re-scaling of Urban Governance in the European Union», in *Urban Studies*, 36, 3, p. 431-451.
- CAMPO, A. 2013, «La *polis* da immaginare. Responsabilità estetica come responsabilità politica», in *Azimuth*, 2, p. 83-96.
- CASTELLS, M. 2008, *Comunicazione e potere*, Università Bocconi, Milano.
- CEDERNA, A. 1979, *Mussolini urbanista. Lo sventramento negli anni del consenso*, Laterza, Roma-Bari.
- DE CERTAU, M. 2001, *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma.
- DE MARCO, G. 2011, «Mussolini e l'uso pubblico della storia: dalle demolizioni nel centro storico di Roma al complesso dell'E42», in *LACAGNINA 2011*, p. 33-48.
- ESTEBAN, I. 2007, *El efecto Guggenheim*, Anagrama, Barcelona.
- FERRI, P. e M. CRESCENTINI (a cura di) 2006, *Io arte noi città. Natura e cultura dello spazio urbano*, Gangemi, Roma.
- FOUCAULT, M. 1993, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino.
- GENTILE, E. 2007, *Fascismo di pietra*, Laterza, Roma-Bari.
- GHIO, F. 2006, «Architettura e spazi pubblici nella Roma contemporanea», in *FERRI e CRESCENTINI 2006*, p. 169-172.
- HABERMAS, J. 1987, *Il discorso filosofico nella modernità. Dodici lezioni*, Laterza, Roma-Bari; ed. originale *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt-Main 1985.
- 2005, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari.

- HOROWITZ, G. 1996, «Public Art / Public Space: The Spectacle of the Tilted Are Controversy», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, p. 8-14.
- JENCKS, C. 2005, *Iconic building. The power of enigma*, Frances Lincoln, London.
- KNIGHT, C. K. 2008, *Public art. Theory, Practice and Populisme*, Blackwell, Oxford.
- LACAGNINA, D. (a cura di) 2011, *Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, Edizioni di Passaggio, Palermo.
- LACY, S. 1995, *Mapping the Terrain: New Genre of Public Art*, Bay Press, Seattle.
- LAZZARINI, A. 2011, *Polis in fabula. Metamorfofi della città contemporanea*, Sellerio, Palermo.
- LYNCH, K. 2006, *L'immagine della città*, Marsilio, Venezia; ed. originale *The image of the city*, MIT Press, Cambridge 1960.
- MITCHELL, W. J. T. 1990, *Art and Public Sphere*, Chicago, University of Chicago Press.
- MONTANI, P. 2014, *Tecnologie della sensibilità. Estetica e immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina, Milano.
- NERO, I. 2008, *Transformations in architecture: Frank Gehry's techno-morphism at the Guggenheim Bilbao*, Lambert Academic Publishing, Koln.
- NICOLOSO, P. 2008, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Einaudi, Torino.
- PALERMO, L. 2012a, «Arte e Architettura o Arte per l'architettura? Il dibattito critico statunitense dalla seconda metà del Novecento», in *Art History Supplement*, 2, 6, p. 26-37.
- 2012b, «Patronage VS public: controversies in contemporary outdoor sculpture», in *Art History Supplement*, 2, 5, p. 3-14.
- PALLISTER, J. 2013, «Daniel Libeskind: 'I'm not interested in building gleaming streets for despots'», in *Architects journal* (21 feb. 2013), <http://www.architectsjournal.co.uk/news/daily-news/daniel-libeskind-im-not-interested-in-building-gleaming-streets-for-despots/8643134.article>.
- PHILLIPS, P. 1988, «Out of Order: the Public Art Machine», in *Artforum*, 4, 27, p. 92-96.
- RICOEUR, P. 2003, *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano; ed. originale *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Editions du Seuil, Points Seuil 2000.
- SACCO, P. L. (a cura di) 2004, *Cultura e creazione di valore*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- SALVATORI, G. 2013, *Isole d'utopia. Da De Stijl all'arte per lo spazio pubblico*, Paparo Edizioni, Napoli.
- SARAMAGO, J. 1982, *Memoriale del convento*, Feltrinelli, Milano; ed. originale *Memorial do convento*, Editorial Caminho, SARL, Lisbona 1982.

- SUDJIC, D. 2011, *Come i ricchi e potenti hanno dato forma al mondo*, Laterza, Roma-Bari; ed. originale *The Edifix Complex. How the Rich and Powerful Shape the World*, The Penguin Press, London-New York 2005.
- TRIFONE, P. (a cura di) 2015, *Città italiane, storie di lingue e culture*, Carocci, Roma.
- ZANELLA, F. (a cura di) 2006, *La torre Agbar a Barcellona. Progetto comunicazione consenso*, Festival Architettura, Parma.