www.ocula.it

Ocula_temi

Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media

Vol 24, No 28 (December 2023) | ISSN 1724-7810 | DOI: 10.57576/ocula2023-8

28

Public Art e spazi urbani

a cura di
Annalisa Cattani
Federico Montanari
Ruggero Ragonese
Fabrizio Rivola

Articoli di **Eleonora Ambrosini | Brigitte Auziol | Federico Biggio | Chiara Caiazzo | Michele Dentico | Pietro Gaglianò | Elena S. Lazaridou | Alessandra Pioselli | Gabriella Rava | Fabrizio Rivola | Irene Ruzzier | Sara Uboldi | Antongiulio Vergine | Luigi Virgolin | Ilaria Zampieri | Nicola Zengiaro|**

Ocula
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media

www.ocula.it

SSN 1724-7810

Publisher: Associazione Ocula, via Lodovico Berti, 2 40131 - Bologna
email: redazione@ocula.it

Comitato scientifico / Editorial Committee
Giovanni Baule (Politecnico di Milano, Dipartimento di Design)
Anne Beyaert-Geslin (Université Bordeaux- Montaigne, France)
Giovanni Boccia Artieri (Libera Università di Urbino Carlo Bo)
Vanni Codeluppi (Università Iulm, Milano)
Marcel Danesi (University of Toronto, Canada), President from 2014
Bernard Darras (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, France)
Alessandro Duranti (University of California Los Angeles, USA)
Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore , Milano)
Guido Ferraro (Università di Torino)
Roberto Grandi (Università di Bologna)
Gianfranco Marrone (Università di Palermo)
Pino Paioni (1920-2013) (Università di Urbino), President from 2009 to 2013
Guglielmo Pescatore (Università di Bologna)
Susan Petrilli (Università di Bari)
Isabella Pezzini (Università La Sapienza di Roma)
Maria Pia Pozzato (Università di Bologna)
Andrea Semprini (Université de Lille, France; Iulm, Milano)
Junji Tsuchiya (Waseda University, Tokio, Japan)
Alessandro Zinna (Université de Toulouse 2, France)

Redazione / Editorial Board
Andrea Bernardelli (Università di Ferrara)
Cinzia Bianchi (Università di Modena e Reggio Emilia)
Michela Deni (PROJEKT Università di Nîmes, France)
Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)
Francesco Galofaro (Università IULM, Milano; CUBE Bologna)
Davide Gasperi (Alba Pratalia)
Valentina Manchia (Politecnico di Milano; Università di Bologna; Isia Urbino)
Antonella Mascio (Università di Bologna)
Federico Montanari (Università di Modena e Reggio Emilia)
Marika Nesi Lammardo (Université Paris Cité, Laboratoire PHILéPOL; Université de Liège, Laboratoire Traverses)
Valentina Pisanty (Università di Bergamo)
Giampaolo Proni (Università di Bologna)
Ruggero Ragonese (Università di Modena e Reggio Emilia)
Stefano Traini (Università di Teramo)
Salvatore Zingale (Politecnico di Milano; Teheran University)

Coordinatori / Editors in Chief
Francesco Galofaro e Cinzia Bianchi (redazione@ocula.it)

Ocula pubblica saggi di ricerca semiotica, in particolare applicata alla comunicazione e alla cultura, è aperta al dialogo con altri campi di ricerca e accoglie contributi che provengono da ogni ambito delle scienze umane e sociali.
La gestione editoriale di Ocula è svolta dalla Redazione, che nomina un Coordinatore con funzioni di direzione. La Redazione sceglie i curatori dei numeri tematici tra i propri membri e tra gli esperti dei temi di volta in volta proposti (guest editors). Il Comitato scientifico internazionale è garante della qualità scientifica della testata. Se non diversamente specificato, i saggi pubblicati nei numeri tematici sono sottoposti a double blind peer review, seguendo le norme scientifiche internazionali.

L'ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca) ha riconosciuto a Ocula lo status di Rivista Scientifica di Classe A per le seguenti aree scientifico-disciplinari:

Area 10/C1 - Teatro, musica, televisione e media audiovisivi;
Area 11/C4 - Estetica e Filosofia dei linguaggi.

Ocula è inoltre riconosciuta come Rivista Scientifica nei settori:

Area 08 - Ingegneria civile ed Architettura;
Area 10 - Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche;
Area 11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche;
Area 13 - Scienze economiche e statistiche;
Area 14 - Scienze politiche e sociali.

Per ulteriori informazioni si può consultare il sito della rivista (www.ocula.it)

In copertina: Ibrahim Mahama, *Out of Bounds*, 2014-2015, 56. Biennale di Venezia, 2015, veduta dell'installazione.

Ocula_temi

Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media

Vol 24, No 28 (December 2023) | ISSN 1724-7810 | DOI: 10.57576/ocula2023-8

28 **Public Art e spazi urbani**
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Sommario/Contents

Introduzione 5
Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Tattiche mimetiche di arte urbana 17
La Public Art nel contesto conflittuale dei linguaggi
Fabrizio Rivola

Arte pubblica come arte critica 48
Per una risignificazione dello spazio urbano
Chiara Caiazzo

Street Art e anonimato 68
Tra pubblico, *social network* e tentativi di sfida al sistema
Antongiulio Vergine

Public Art e welfare culturale 86
L'impatto di un intervento di arte pubblica sul benessere e la salute dei partecipanti
Sara Uboldi

Cityscapes 114
Mappe urbane digitali e nuove forme di soggettività
Luigi Virgolin

Performing catastrophe 128
Arte nello spazio pubblico tra forme di vita e immaginari multispecie
Eleonora Ambrosini, Ilaria Zampieri, Nicola Zengiaro

Augmented Reality Urban Art 153
Dallo squatting urbano al museo diffuso
Federico Biggio

Réinventer l'agora : donner la parole pour rendre l'espace public 166
Analyse de dispositifs d'intervention en design écosocial et culturel
Brigitte Auziol

Public Art in the urban landscape 185
The connotative use of public art in the urban space through the semiotic analysis of KAFAOS (cable distributor) in the urban space of cities: Milan, Florence, Athens, Thessaloniki
Elena S. Lazaridou

La Street Art come pratica autodescrittiva della cultura istituzionale 200
Il caso Taranto Regeneration Urban Street
Michele Dentico

Un'invenzione della modernità 219
La spettatorialità nell'arte contemporanea
Pietro Gaglianò

Curare l'Arte Pubblica negli spazi urbani 232
Il caso del Festival *Without Frontiers* a Mantova
Irene Ruzzier

Arte pubblica a Belfast 252
Tra re-immaginazione e amnesia urbana
Gabriella Rava

Opera pubblica, opera civica? 271
Contenuto Rimosso e Ca'Mon. Due casi di studio di pratiche artistiche-culturali nelle terre alte
Alessandra Pioselli

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-9

28 **Public Art e spazi urbani**
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Introduzione*

Annalisa Cattani
Accademia di Belle Arti di Bologna (annalisa.cattani7@gmail.com)

Fabrizio Rivola
Accademia di Brera (fabriziorivolastudio@gmail.com)

Federico Montanari
Università di Modena e Reggio Emilia (federico.montanari@unimore.it)

Ruggero Ragonese
Università di Modena e Reggio Emilia (ruggero.ragonese@unimore.it)

1. Quando è Public Art

Come pensare alle pratiche e alle forme della Public Art, oggi? E soprattutto "dove" e "quando" è arte, specie quando parliamo di arte pubblica e di spazi urbani? Se partiamo dalle, ancora oggi, preziose, indicazioni del classico saggio di Nelson Goodman intitolato, appunto, "*When is Art?*", e dedicato ai modi di agire dell'arte, in generale, verrebbe da rispondere che si tratta di pensare e vedere l'arte pubblica non rispetto al "cosa essa è", ma piuttosto a cosa "essa fa" e agisce: in rapporto ai sintomi che essa produce; alle dinamiche e agli effetti che essa attiva o scatena. E, appunto, agli spazi che attraversa. Si tratta di pensare ai sintomi dell'estetico a partire dall'esperienza concreta nel suo farsi, nel suo divenire, più che nelle indicazioni formali in senso ampio.

Queste tematiche, lo vedremo di nuovo sotto, offrono una interessante parziale sovrapposizione con anche altre pratiche presenti nello spazio urbano, come quelle dell'arte attivista o, ancora, del Guerrilla Marketing dove operazioni assai simili dal punto di vista formale differiscono molto per quel che riguarda la loro efficacia e destinazione. Più in generale, sembra allora interessante tenere in considerazione anche le diverse forme di scambio, di traduzione o appropriazione, spesso reciproca, fra arte pubblica, comunicazione e, appunto, esempi più o meno recenti di marketing e pubblicità.

Esse inoltre cambiano e hanno cambiato le stesse forme della narrazione e discorso dello spazio urbano e dei luoghi, provocandone talvolta la trasformazione, in alcuni casi riorganizzandone di nuove.

Queste forme d'arte, infine, forniscono nuovi sguardi e nuovi approcci alla possibilità di costruire comunità, promuovendo processi di partecipazione sempre più attivi.

* Il presente saggio introduttivo, come la curatela e la selezione, è stato concepito e progettato assieme da tutti i curatori; tuttavia, il paragrafo 1 è ascrivibile a Federico Montanari e Fabrizio Rivola, il 2 ad Annalisa Cattani, il 3 e il 4 a Ruggero Ragonese.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-9

Nata con forme varie, la pratica della Public Art, basti pensare alla differenziazione tra site-specific permanente e temporaneo, aveva come caratteristica quella di rivolgersi in particolare ad un dato luogo scelto per una data pratica artistica. Tuttavia, con l'avvento dei social media le forme di documentazioni relative all'arte pubblica hanno creato un nuovo statuto delle opere, che diventano così, in qualche modo, tutte permanenti in rete, distribuite all'interno di innumerevoli contesti.

La Public Art entra, dunque, anche nel gioco del content marketing, del marketing del territorio, o di quello esperienziale che, a sua volta, ha creato nuovi bisogni e obiettivi, quali informare, intrattenere, educare, far partecipare. Dal momento in cui il marketing si pone nel ruolo di diventare esperto del racconto e di tutte le sue dinamiche retoriche, ecco che allora vanno affinati i diversi strumenti di analisi critica, utili per uno studio delle evoluzioni delle narrazioni che avvengono in questo ambito, dei diversi linguaggi relativi agli spazi urbani, compresi quelli delle pratiche artistiche.

Più in generale, le possibili direzioni di ricerca rispetto dunque ai processi di significazione e narrazione della Public Art possono essere quelle della: bidirezionalità, delle storie aperte, delle narrazioni ininterrotte, del passaggio da dinamiche drop down a quelle peer to peer, di trasformazione degli spettatori e dei consumatori in "spett-attori" e "consum-attori".

Questi sono alcuni dei possibili concetti messi in gioco, assieme a quelli di iconoclastia, damnatio memoriae, ri-significazione che hanno interessato il discorso dell'arte pubblica negli ultimi tempi (pensiamo anche al rapporto con la distruzione, o riappropriazione dei monumenti).

2. Un possibile racconto dell'Arte Pubblica

Partendo, dunque, dal presupposto che la realtà, e in particolare la realtà degli spazi urbani, non è mai accessibile in modo diretto, ma viene sempre colta attraverso forme narrative proprie a questi stessi spazi, ci accingiamo qui ad introdurre un possibile racconto di ciò che noi consideriamo ad oggi "Arte Pubblica": convenendo sul fatto che essa non la si può definire in modo preciso, ma che abdicare ad una possibile discussione condivisa su questa pratica, ci toglierebbe il piacere di entrare dentro un viaggio da divertiti e curiosi semionauti, che non hanno la pretesa di sviluppare una scienza definitiva, ma semplicemente di toccare e scoprire nuovi orizzonti di ricerca.

Il termine Arte Pubblica indica sia una caratteristica generale di tutta l'arte che una sua particolare evoluzione già alla fine degli anni Sessanta.

Una caratteristica generale dell'arte, poiché ogni forma d'arte ha bisogno di un pubblico, è quella di trovare un interlocutore per essere riconosciuta e per creare un dibattito conoscitivo, una tendenza particolare. Per quanto riguarda l'Arte Pubblica, possiamo considerare la tendenza a creare forme di creatività al di fuori degli spazi istituzionali: sia per mettere in discussione il sistema dell'arte, sia perché formalmente lo spazio urbano diventa un interessante elemento con cui fare interagire le idee, rendendolo parte integrante dell'opera.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-9

Nel corso degli anni quest'ultima accezione dell'arte (pubblica) ha prodotto una interessante e variegata fenomenologia che richiede un continuo monitoraggio, al fine di comprenderne le ricadute di senso, così come la valenza che l'arte va assumendo sempre più all'interno della compagine sociale.

Dapprima si tratta di azioni estemporanee che potremmo definire "contrattempi", interruzioni della routine quotidiana che dal Situazionismo in poi si insinuano nella vita dei passanti, sotto forma di brevi performance, azioni artistiche di disturbo e di invito indiretto al pensiero critico (vedi Michelangelo Pistoletto, Groupe Material, Gillian Wearing, Cesare Pietroiusti et altri), operazioni di volantinaggio, contaminazioni dello spazio pubblicitario tramite poster spuri, con lo scopo di interrompere il narrative trance mass mediatico (vedi Barbara Kruger, Jenny Holzer). Subentrano a questi i site specific temporanei, operazioni di appropriazione e trasformazione dello spazio urbano che risignificano interi quartieri, facendo dell'arte un dispositivo dialettico che crea partecipazione attiva della cittadinanza (vedi Christo). Al contempo si riattiva il valore del site specific permanente, che era appannaggio dei "monumenti", oggetti e soggetti delle "Grandi Storie", con l'obiettivo etimologico e utopico di *manere* e *monere*, tradotti però, spesso troppo semplicisticamente, in materiale duraturo (marmo, bronzo, etc.) e rappresentati da personaggi di spicco a carattere storico- socio-politico, che nel tempo mostrano il loro progressivo oblio, rimanendo semplici indici nel paesaggio, dimenticati dalla maggior parte delle persone, che li incontra con indifferenza, o non li riconosce più. Ebbene, anche in questo caso l'arte pubblica propone alternative, quali la creazione di installazioni permanenti che non vengono poste su canonici piedistalli, ma riabitano spazi depressi, luoghi della memoria dimenticati, riattivando valori e senso di appartenenza (vedi *The Angel of the North* di Antony Gormley).

Questo sviluppo espressivo che, come possiamo notare, attraversa e prende spunto dalle diverse forme di avanguardia, trasportandole in luoghi non deputati, produce fenomeni di rottura e anche di educazione indiretta all'arte, perché chiunque può diventare un pubblico potenziale. Negli ultimi anni poi vi è anche un'evoluzione ulteriore che fa orientare le migliori e più efficaci forme di arte pubblica, secondo la critica Susan Lacy, verso una nuova definizione come *Public Art New Genre*. Si evidenzia in questa accezione l'interessante processo relazionale che alcune operazioni creano, trasformando questi progetti in processi di cittadinanza attiva e dispositivi trasformazionali, in cui la partecipazione del pubblico diventa parte integrante del progetto estetico ed estesico, che fa dell'arte uno stimolo di pensiero e di risensibilizzazione contro l'anestesia e l'incomunicabilità.

Un ulteriore passaggio in questo senso viene poi sottolineato da Claire Bishop, che parla di *Public Art Social Turn*, evidenziandone le implicazioni sempre più propense ad accendere processi di coesione sociale duraturi che si inseriscono profondamente nei luoghi proposti o scelti, generando pratiche condivise nel lungo periodo, offrendo prospettive socio-estetiche volte anche alla soluzione di problematiche concrete.

La stessa Claire Bishop però, poi, metterà in discussione un'eccessiva deriva "sociale" se non accompagnata da una forte rappresentatività estetica che

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-9

salvi l'oggetto artistico dal divenire un semplice pretesto di sintesi di provvedimenti sociali strutturali, che potrebbe generare inutili ibridi, quelli che lei chiama *Artificial Hells* e cioè processi superficialmente etici e poco significativi come progetti artistici.

In tutto questo percorso non abbiamo ancora volutamente citato la Street Art che a volte viene vista come sviluppo certamente pubblico dell'arte, ma non completamente parte degli sviluppi di quella che viene intesa Public Art. La Street Art si pone in primis come un atto performativo permanente o semi-permanente di attivismo e di riconoscimento di una cifra stilistica legata al suo autore, piuttosto che come strumento relazionale di trasformazione e mediazione partecipativa con la cittadinanza, tuttavia, nel corso del tempo si può sicuramente convenire che la sua presenza crea processi relazionali secondari che trasformano e connotano lo spazio prescelto, quindi indubbiamente l'abbiamo annoverata tra i possibili case studies di riferimento.

Non vanno poi dimenticate ulteriori derive dei germi di queste pratiche che possiamo considerare fondanti per quella che era stata chiamata da Levinson "Guerrilla Advertising", come si anticipava sopra, proponendoci fenomeni di contrattempi e site specific urbani funzionalizzati e finalizzati sia alle vendite che alla modificazione dei comportamenti, collocandosi sia all'interno della pubblicità commerciale che sociale. In questo caso però la pubblicità si è appropriata, negli ultimi anni, maggiormente dei digital media, rendendo, come si diceva, le pratiche ex temporanee permanenti grazie alla pubblicazione sulle piattaforme online della documentazione delle campagne di "guerrilla" rendendone lo storytelling continuo, aperto e permanente e creando nuove forme di partecipazione legate al "brand evangelism".

Deriva interessante anche per l'arte che sicuramente può prendere spunto dal nuovo asset del marketing in termini di Content Marketing, si diceva all'inizio, dove l'azienda viene invitata non più solo a rispondere alle quattro p del marketing mix "prodotto, prezzo, posto e promozione", misurati e definiti attraverso processi di targetizzazione, ma le si chiede di diventare una "casa editrice", di divenire una biblioteca potenziale, un paradiso narrativo in cui gli obiettivi sono: intrattenere, educare, informare e fare partecipare, alla cui vista viene spontaneo pensare che forse il marketing si sta proponendo, per tornaconto o per lungimiranza, obiettivi che erano propri del genere retorico "Epidittico": volto a celebrare e educare, proprio della cultura e delle istituzioni culturali. L'arte lo fa ancora?

3. Public art per Ocula: una storia con molti colpi di scena

I lavori di questa raccolta ben rappresentano il variegato mondo della Public Art. Lo rappresentano persino nella sua indeterminatezza teorica e nelle sue infinite diramazioni e articolazioni. Lo rappresentano nei termini che abbiamo provato a definire nel paragrafo precedente. Del resto, stiamo parlando di un magma ancora incandescente, relativamente recente, ancora tutto da definire.

Ripartiamo da un punto fermo: l'Arte Pubblica negli ultimi decenni si è basata sulla possibilità di inserire le pratiche dell'arte all'interno di spazi o in

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-9

connessione con i numerosi linguaggi e narrazioni già presenti nella città e nelle sue rappresentazioni.

Se è vero che le sue origini possono essere fatte risalire come è noto ai linguaggi delle avanguardie storiche e delle loro riproposizioni nel corso dello scorso secolo, in particolare negli anni Sessanta, quando emergeva la necessità di un'Arte partecipata secondo varie modalità e intenzioni, come già detto nelle pagine precedenti, c'è un momento specifico che vorremmo riprendere perché riesce a illuminare un passaggio che ci sembra centrale in molti dei lavori di questo numero. Oggi l'Arte Pubblica urbana risente in particolare del dibattito critico che ha avuto origine soprattutto negli Stati Uniti, a partire dagli anni Ottanta, in seguito alle discussioni e tensioni nate attorno ad alcune opere pubbliche e in rapporto agli abitanti del luogo scelto dall'artista e al contesto spaziale e sociale di riferimento. Nel 1989 Richard Serra (*Tilted Arc*, Federal Plaza, NY) crea una installazione che si oppone all'idea di arte funzionale e di rappresentanza per esprimere anche le caratteristiche conflittuali dello spazio pubblico.

Le tipologie si sono dunque avvicendate secondo i paradigmi di "arte nello spazio pubblico", "arte come spazio pubblico" e "arte verso il pubblico interesse".

Una radice storica complessa che però ha forse una origine ufficiale nell'evoluzione delle pratiche artistiche negli spazi architettonici progettata dall'amministrazione americana durante il New Deal. Negli anni Trenta, la produzione dell'arte pubblica cominciò ad essere regolata da programmi nazionali a lungo termine con obiettivi di propaganda (*Federal Art Project*, Stati Uniti). Il New Deal del presidente Roosevelt facilitò lo sviluppo dell'arte pubblica durante la Grande Depressione. Il FAP può essere considerato un punto di svolta perché, si concentrava sull'assunzione di artisti disoccupati per produrre manifesti grafici, fotografie documentarie, sculture di grandi dimensioni, murali modernisti e altre opere d'arte (in particolare per edifici comunali e pubblici, ma anche per teatri, musei e altre organizzazioni artistiche). Al di là delle implicazioni storiche e storiografiche, ci preme qui ricordare questo momento storico perché in qualche modo, in tutta la sua limitatezza contestuale, mette per la prima volta in gioco quegli elementi sociologici ed estetici che saranno un po' il leitmotiv e del concetto di arte pubblica e degli studi su di esso. Il primo è appunto la dialettica costante (spesso polemica) fra arte pubblica istituzionale e non istituzionale. L'arte pubblica si definisce in gran parte da questa distinzione che la permea, appunto, da quasi cent'anni: o ci troviamo in interventi in spazi messi a disposizione da istituzioni pubbliche e private, con una più o meno rigida committenza oppure abbiamo un'appropriazione momentanea (dal tempo variabile) di architetture e luoghi "a dispetto" e in contrasto con le intenzioni delle istituzioni. Da una parte, insomma, i murales programmati, le performances e le installazioni di mostre ed eventi, i parchi artistici, persino i monumenti stabili o effimeri, dall'altra i graffiti, i writers, i vandalismi artistici, gli spazi occupati e, come già si diceva. le operazioni di Guerrilla Marketing etc. Fra i due estremi vi stanno i "community projects" dove comunità ridotte o singoli gruppi organizzano un percorso di modifica

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-9

artistica e/o architettonica del contesto in cui vivono attraverso meccanismi bottom up, coinvolgendo a volte personalità riconosciute del mondo dell'arte.

A questo primo punto, ne consegue un altro che è quasi un addentellato: lo statuto e la definizione dell'arte e dell'artista. Se, ovviamente, non si vuole qui rendere conto di una complessa storiografia critica che ha negli ultimi anni via via rivalutato o svalutato il portato estetico della Public Art, è pur vero che la domanda su cosa sia un'opera d'arte pubblica e chi la crei è in qualche modo pressante e presente. Lo è almeno da quelle Fap del New Deal roosveltiano che portavano in sé diversi impliciti. Il progetto assunse persone con un salario mensile e nel suo momento di maggiore espansione aveva più di 5000 persone sul libro paga. Erano tutti artisti? Come ricorda Sigrid Røyseng (2008), l'autonomia artistica e gli spazi pubblici sono soggetti a "lotte di confine" in cui vengono negoziate le identità e il valore dei diversi gruppi sociali e il valore dell'arte nella società. Insomma, basta essere inserito in un programma di arte urbana per autodefinirsi artista? E basta per definire arte tutto ciò che è stato inserito in questo programma? E, al contrario, qual è il limite fra la rivendicazione di una libertà artistica al di fuori delle istituzioni e il vandalismo o la pura decorazione?

Sono problemi che emergono molto chiaramente all'interno di un'area che spesso, come si diceva, confina, e talvolta, ma non sempre, viene inglobata dalla public art: la Street Art. Quanto la distinzione sia labile lo dimostrano del resto i tanti lavori inclusi in questa raccolta che ci parlano appunto di esperienze che si pongono a metà strada. Da una parte l'arte che si diluisce nel tessuto della città dall'altra la città che inquadra e definisce attraverso norme e spazi regolati la pratica artistica. Vorremmo ricordare due testi qui che in qualche modo appaiono speculari: da una parte il saggio sull'arte pubblica a Taranto di Dentico, dall'altro quello di Anton Giulio Vergine sulla Street Art allo specchio come sfida al sistema. Speculari e simmetrici, come il testo di Dentico è specifico e nell'utilizzo dell'analisi semiotica e nella ricerca di un corpus limitato alla città di Taranto, tanto quello di Vergine spazia in situazione ed esperienze composite, spesso notissime come Prince e Banksy, a volte più locali (Ericailcane). Concettualmente, però, la linea ideologica è la stessa: da una parte (Dentico), lo spazio cittadino devoluto alla street art diviene possibilità di nuova (e strumentale) ridefinizione narrativa del racconto cittadino complesso come quello di Taranto; dall'altro, invece (Vergine), è proprio la capacità "perfomativa" e disseminativa della Street Art a sconvolgere i tentativi di istituzionalizzazione e normalizzazione all'interno del tessuto urbano.

Molti sono gli interventi diretti sul tessuto urbano osservati nelle pagine di questa raccolta: come quello di Jorit a Barra e Forcella analizzato da Caiazzo. L'inserimento artistico dei murales nei quartieri popolari di Napoli con i volti dipinti di Martin Luther King e di un operaio locale nei panni di San Gennaro serve a destabilizzare il nostro senso di spazio e tempo, e l'estetico stesso viene definito come un'esperienza somatica immediata, pre-discorsiva, uno shock o un'epifania. Siamo di fronte a una «defamiliarizzazione che acuisce nel soggetto la capacità di riconoscere le strutture politiche e di potere che sotten-

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-9

dono quel determinato luogo.» Chiaro qui il riferimento a Jacques Rancière, filosofo e pensatore che spesso fa capolino negli articoli qui raccolti. Secondo Caiazzo, del resto, Rancière, del resto, ci fornisce «gli strumenti necessari per analizzare criticamente il rapporto tra l'arte pubblica e il tessuto politico-economico-sociale in cui questa viene calata.» Posizionamento politico per comprendere le implicazioni e le funzioni stesse della public art.

Legato al pensiero di Rancière è anche l'articolato saggio di Gaglianò, che si concentra in particolar modo sul concetto di mimesi ranceriana intesa come caduta della fragile, ma fortemente ideologica separazione fra attore e spettatore. Esperienze come *Full Circle* (1993) a *Chicago o Between the Door and the Street* (2013) a Brooklyn nelle quali eventi comunitari e spazi architettonici (scale, chiacchiere, rocce e presenze femminili) vengono messi al centro della comunità cittadina e diventano, tramite la performance artistica, elementi rivoluzionari di appropriazione dell'identità.

C'è però un'altra coordinata che giustamente ricorda Sara Uboldi in questa raccolta, di cui non si può non tenere conto, quella della partecipazione del fruitore. La città viene oggi rinnovata in differenti pratiche di movimento e osservazione urbana, che si inseriva in una rinnovata fruizione della città come spazio non costringente, non vincolante alle dinamiche lavorative. soggetto (cittadino, abitante, visitatore) alla pratica partecipativa della Public Art (Uboldi si concentra su un lavoro sul campo dell'artista Elena Mazzi). Ci sono molte categorie che si possono riprendere a proposito del 'discorso' sullo spazio pubblico, cioè sui modi di fruizione di questo. Quella che usa Uboldi, per esempio, è quella del flâneur codificata da Walter Benjamin, nei suoi *Passages*. La Public Art, insomma, non si limita e rivalorizzare o svalorizzare il testo urbano, ma determina una rifunzionalizzazione dello stesso, mostrandolo in una nuova prospettiva. Questo shift dello spazio temporale che permette una ritestualizzazione dell'ambito di fruizione è presente anche nell'articolo di Biggio, solo in un'ottica leggermente diversa. Non quella sul campo materiale, ma in quello 'irreale' del digitale e della realtà aumentata. La pratica del cybersquatting, per esempio, è una clamorosa dimostrazione di questo: i luoghi cittadini vengono occupati virtualmente e riscritti radicalmente dai fruitori. La AR (Augmented Reality) urban art diventa insomma un modo di riscrittura urbana, ma anche di iperscrittura che svela aspetti insoliti e particolari di angoli cittadini o di architetture (nel caso della AR istituzionali di musei come il MoMa).

Questo universo parallelo si configura quindi come dimensione ludica, o alla scoperta di segreti nascosti, configurandosi sempre di più come una sorta di medium parallelo (forse potremmo quasi dire meta medium) le cui pratiche di produzione, ricezione e fruizione dei contenuti coincidono con situazioni prettamente individuali e soggettive. Altra forma di interattività (questa volta materiale, ma non diversamente mediatica) è quella che propone Auziol nel suo lavoro di analisi dell'opera di Malte Martin. Il suo laboratorio Agrafmobile, è un vero e proprio teatro visivo itinerante e libero che occupa lo spazio urbano e i territori della vita quotidiana. L'idea, come ci ricorda Auziol, è di rivoluzionare all'interno della sua stessa materialità scenica (quindi senza uti-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-9

lizzo del digitale) i meccanismi di fruizione di un determinato ambiente: un approccio di social design per ripensare gli usi, per innovare culturalmente e socialmente in progetti di riqualificazione urbana.

Particolarmente significativo ci è sembrato in questo senso il testo di Ambrosini, Zampieri e Zengiaro che riprende alcuni concetti chiave del pensiero più recente di Donna Haraway. Prima di tutto l'idea di una nuova era futura che andrebbe a sostituire l'Antropocene: il Chthulucene, un tempo «costituito da continue storie multispecie e pratiche di divenire in tempi che rimangono in gioco, in tempi precari, in cui il mondo non è finito e il cielo non è ancora caduto» (Haraway 2019). Un tempo in cui gli esseri umani non sono gli unici attori importanti: essi, insieme ad altri esseri, sono con e della terra, e «i poteri biotici e abiotici di questa terra sono la storia principale» (Haraway, ibidem). Quindi un futuro di speranza: Chthulucene non viene in realtà dal mostro dei racconti di Lovecraft ma al nome del ragno californiano Pimoa Cthulu, capace di tessere tele elaborate e particolarmente adattive. L'altra figura ripresa da Ambrosini et alia sempre dalla Haraway ci ricorda che il percorso non sarà facile: è Nausicaa. Anche in questo caso il riferimento non è alla mitologia, ma alla protagonista dell'omonimo manga e anime di Miyazaki. In questo Nausicaa rappresenta una ragazza sfuggita a una devastante guerra nucleare che riuscirà a salvare ciò che resta del mondo dall'eredità guerrafondaia e distruttrice di uomini e mostri attraverso il sacrificio e la risurrezione. Elemento di mediazione fra natura e cultura, Nausicaa è di fatto, come sottolineano gli autori, quasi una figura operativa, un modello da seguire anche all'interno della Public Art. L'opera analizzata, Sun and Sea (Marina), Vincitrice del Leone d'Oro alla Biennale di Venezia 2020 sembra muoversi in questo senso. Esteticamente è un'operetta-performance di Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė a cura di Lucia Pietroiusti Murales che ricostruisce un panorama apparentemente familiare: la spiaggia e i bagnanti. E tuttavia, la sua stessa ambientazione, le brevi ariette cantate dai diversi attori, le azioni apparentemente comuni ripetute e decontestualizzate (racchettoni, prendere il sole, portare il cane) rivelano un mondo dissonante e alienante dove l'apocalisse e il cambiamento climatico sono molto più presenti di quanto sembra.

4. Memorie e città

> L'esperienza storica (cioè una certa interpretazione del passato) influisce sul corso futuro della storia: è, infatti, a partire da simili rappresentazioni, da una simile esperienza che la società come personalità collettiva costruisce il proprio futuro, progetta il proprio comportamento ulteriore. (Uspenskij 1988: 16)

La Public art appare spesso come una marcatura o una rilettura della memoria storica della città.

Solo una visione ingenuamente materialista, del resto, può farci pensare a quest'ultima come a un mero susseguirsi di architetture. Essa è uno spazio 'vissuto' e 'attraversato' dagli uomini. Di fatto, lo spazio del monumento non solo comunica, ma è capace anche di «stipuler une cérémonie, soutenir un

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-9

rituel, interpeller une postérité» (Debray 1999: 31). In questo senso, la memoria appare un elemento centrale per la ridefinizione di una comunità urbana. E questo è ben evidente nel lavoro di Rava sulle sculture pubbliche a Belfast: *RISE* e *Beacon of Hope*. Andando oltre la dicotomia fra arte "legalizzata" e arte "rivoluzionaria", fra pianificazione e guerriglia, Rava pone l'esempio di Belfast per mostrarci l'arte pubblica nella sua funzione di riscrittura dello spazio urbano. Riscrittura attraverso opere scultoree che ripunteggiano spazi strategici (*Beacon of Hope*) o fortemente segnati dal conflitto (*RISE*), non per imporre una nuova memoria, quanto per restituire un panorama denso, anche doloroso, ma finalmente leggibile e concluso. Giustamente Rava usa il termine di 'anamnesi', cioè di una memoria che platonicamente è conoscenza prima di tutto di sé stessi e della propria storia.

Altre volte invece la riscrittura della città è in qualche modo puramente produttiva. Nel senso di una ragionata ma, al tempo stesso, libera performatività della public art dentro gli spazi comuni. È il caso di *Without Frontiers*, festival di Arte Urbana organizzato a Mantova dall'Associazione Caravan SetU, al centro del saggio di Ruzzier. Siamo di fronte al classico progetto di comunità, ma articolato attraverso l'idea di un festival che anno dopo anno (siamo ormai all'ottava edizione) modifica con murales e opere pittoriche gli spazi del quartiere mantovano Lunetta. Si tratta di un caso di riappropriazione di architetture industriali, post-industriali, residenziali ripensate e rianimate attraverso temi specifici, decisi anno dopo anno, e condivisi dalla comunità dei cittadini, dalle istituzioni e dagli artisti. Più che nella realizzazione in sé (che pure ha visto negli anni alternarsi artisti di grande fama come Andrea Casciu e Kiki Skipi, Peeta, Joys e molti altri), la particolarità sta nell'operatività "ibrida", che combina le caratteristiche di un festival (selezione, tempi limitati, esposizione) con quelle tipici della Street art (lavoro sul territorio, attenzione ai temi locali, coinvolgimento di attori e realtà del posto). Un esempio virtuoso, ma anche un'indagine sui diversi e porosi limiti che coinvolgono oggi l'arte in pubblico.

In questo senso, anche il saggio di Alessandra Pioselli relativo a due casi di esperienze di ricerca artistica all'interno di due piccole comunità montane, descrive l'intervento degli artisti, i quali, a partire dal patrimonio di valori e memorie condivise, come, ad esempio, la tradizionale commemorazione, con una fiaccolata, di un dato evento, anche drammatico della storia di quel paese (un incendio), vengono costruite o riattivate pratiche ("opere") artistico-performative che coinvolgono gli spazi e le persone di quei paesi, e trasformano quelle stesse memorie; coinvolgendo le comunità; oppure anche nel recupero sia di spazi abbandonati che di pratiche come lo scambio dei semi per la coltivazione degli orti. In tal senso, sottolinea ancora Pioselli, l'intervento degli artisti ha uno scopo "maieutico": sia contribuire a dare ascolto a quella comunità, che cercare di far emergere o conferire nuovi valori a quelle memorie o saperi.

Un'analisi molto diversa e su tutt'altre dimensioni, anche se si occupa anch'essa in qualche modo di pratiche comunitarie, è quella di Eleni Lazaridou, la quale va a studiare, anche in questo caso a metà strada tra Public e Street

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-9

Art, le forme di graffiti e Street art, ma osservando come queste pratiche artistiche vengano applicate a spazi ben precisi e delimitati, come le scatole di distribuzione dei cavi delle reti telefoniche o elettriche, riconfigurando, anche esteticamente, questi spazi e oggetti specifici, in particolare a partire da Toronto fino ad alcune città europee.

Infine, a proposito di città, memoria e Public Art vorremmo concludere parlando del lavoro di Andrea Virgolin che ci riporta a una opposizione già vista prima, quella fra virtuale e reale. Se nelle pagine precedenti di questa introduzione abbiamo parlato dell'etimo "monere" (da cui monumento ma anche moneta), cioè qualcosa che resta, qualcosa che ci si ricorda, ci sarebbe davvero da interrogarsi su dove esattamente stiano oggi i monumenti? Davvero possiamo limitarci a pensarli come grandi architetture nella città? In realtà, l'idea di uno spazio urbano fatto di percorsi e di memorie ha come addentellato il suo farsi racconto. A dispetto dell'abuso del termine storytelling anche nella sua variante ancora da definire di digital storytelling, Virgolin ci propone un'altra categoria operativa assai interessante e utile: quella di mappa. Riprendendo un caso specifico quello di Cityscapes di Valeriana Berchicci, museo digitale della memoria di Roma ospitato su una piattaforma online permanente e interattiva, il suo saggio ci ricorda come sempre il livello discorsivo non si sovrappone a quello testuale, allargando l'universo dei segni in un reticolo semiotico che ha i contorni sfumati della mappa (immagine del resto già cara a Eco, 1975 e Farinelli 2009 e 2014).

L'attivarsi nell'ultimo quarto di secolo di nuove forme narrative caratterizzate dall'immediatezza nella comunicazione di contenuti, dalla possibilità di diffonderli a livello globale, e dalla svolta digitale, ha reso il concetto di mappa particolarmente utile per rappresentare la città, svincolandola dai limiti concettuali della carta. Così il Cityscapes non si dipana più in un luogo fisico, ma in un labirinto di rimandi su Roma proiettati sulla mappatura di Google Maps, rivelando la fallacia semiotica di una ricerca di confini certi fra materialità e virtualità. Liberata da gerarchie turistiche (i luoghi da vedere) e istituzionali (i luoghi da vivere), la città del Cityscapes crea connessioni di memorie fra collettivo e personale e, come la carta impossibile di Borges, ricerca continuamente il rapporto 1:1 ampliandosi e modificandosi in base alle immagini, i suoni, i testi che la definiscono via via.

Siamo di fronte a una prima possibile conclusione aperta (e come potrebbe essere altrimenti) di questo nostro percorso. La città della public art che si fa semioticamente insieme segno e segnale. Per Volosinov (1976: 40), in Bachtin, è grazie all'intersecarsi di accenti temporali e sociali che un segno mantiene la sua vitalità, il suo dinamismo e la sua capacità di svilupparsi ulteriormente, superando la sua natura tecnico-pragmatica di segnale. «Segnale e segno convivono nel medesimo testo» e quindi anche nella città, intesa come testo, essi si attivano in base a nuove riletture e interpretazioni che sono poi quelle che i saggi di questa raccolta hanno osservato e indagato.

Una seconda conclusione è strettamente correlata a quanto detto. Deleuze in *Differenza e ripetizione* chiama: «"segnale" un sistema dotato di elementi di dissimetria, provvisto di svariati ordini di grandezza»; e continua: «chia-

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-9

miamo "segno" ciò che accade in un tale sistema, ciò che balena nell'intervallo, come una comunicazione che si stabilisca fra diversi ordini» (Deleuze 1968: 31 tr. it.). È questo, seppur velato, un pensiero decisamente politico. Data la città come un sistema di "elementi di dissimetria", il segno della Public Art è quello che "balena" nell'intervallo, che attiva elementi di dissonanza già presenti nel testo urbano. Come una sorta di motore continuo, la Public Art permette il circolo semiosico dello spazio cittadino, definendo i limiti di pertinenza fra istituzionale e non istituzionale, fra ciò che è letto e ciò che è leggibile. Il problema dell'arte "integrata" o "ribelle" è in effetti un falso problema. Si tratta di due poli di un medesimo meccanismo, esattamente come quelli di segnale e segno. La dimensione che la Public Art introduce nello spazio urbano non è, quindi, altro che il tempo: la capacità di porre dei punti discreti di rilettura e orientamento delle memorie e dei percorsi situati, valorizzandone alcuni rispetto ad altri e costruendo, di fatto, un universo semiotico in costante mutazione.

Bibliografia

Birrozzi, Carlo; Pugliese, Marina (a cura di)
2007 *L'arte pubblica nello spazio urbano*, Milano, Bruno Mondadori.

Bishop, Claire
2015 *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità*, Roma, Luca Sossella.

Bourriaud, Nicolas
2010 *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books.
2016 *L'exforma. Arte, ideologia e scarto*, Milano, Postmedia Books.

Campitelli, Maria; Vladilo, Elisa
2008 *Public Art a Trieste e dintorni*, Milano, Silvanaeditoriale.

Courage, Cara
2017 *Art in Place. The Arts, the Urban and Social Practice*, London-New York, Routledge.

Debray, Régis
1999 «Trace, forme ou message», *Cahiers de médiologie*, 7, *La confusion des monuments*, Paris, Gallimard.

Deleuze, Gilles
1968 *Différence et répétition*, Paris,PUF; tr.it. *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaele Cortina, 1997.

Eco, Umberto
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

Farinelli, Franco
2009 *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi.
2014 *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-9

Gaglianò, Pietro
2016 *Memento. L'ossessione del visibile*, Milano, Postmedia Books.

Goodman, Nelson
2018 *When is Art?*, Roma, Luca Sossella.

Groys, Boris
2013 *Going public*, Milano, Postmedia Books.

Haraway, Donna
2019 *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero.

Lacy, Suzanne
1995 *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press.

Marrone, Gianfranco; Pezzini, Isabella (a cura di)
2006 *Senso e metropoli I. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.
2008 *Senso e metropoli II. I linguaggi della città*, Roma, Meltemi.

Norese, Giancarlo (a cura di)
2000 *Oreste alla Biennale. Oreste at the Venice Biennale*, Milano, Charta.

Peverini, Paolo
2017 *Social Guerrilla. Semiotica della comunicazione non convenzionale*, Roma, Luiss University Press.

Pezzini, Isabella; Finocchi, Riccardo (a cura di)
2020 *Dallo spazio alla città. Letture e fondamenti di semiotica urbana*, Milano-Udine, Mimesis.

Pioselli, Alessandra
2015 *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Milano, Johan & Levi.

Røyseng, Sigrid
2008 «Arts management and the autonomy of art», *International Journal of Cultural Policy*, 14:1, 37-48, February 2008. Doi: 10.1080/10286630701856484.

Sacco, Pierluigi
2006 «Arte pubblica e sviluppo locale: utopia o realtà possibile?», *Economia della cultura*, XVI, 3, 285-294.

Uspenskij, Boris, A.
1988 *Storia e semiotica*, Milano, Bompiani.

Volosinov, Valentin N.
1976 *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

28 Public Art e spazi urbani
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Tattiche mimetiche di arte urbana
La Public Art nel contesto conflittuale dei linguaggi

Fabrizio Rivola
Accademia di Brera, Milano, IT
fabriziorivola@fadbrera.edu.it

Abstract
Mimicry constitutes a response to the environmental pressure exerted by predators on prey in the context of natural selection. The hypothesis proposed in this article is that the conflict generated by the competition of several languages, often in competition with each other in urban systems, can be interpreted through the tools offered by this model, highlighting interesting aspects in the artistic productions taking place in that context with regard to positioning tactics and effectiveness on the spectator.

Key Words
Camouflage; Mimicry; Tactics; Urban art; Public Art

Contents
1. Introduzione
2. Public Art nei contesti urbani
3. Tattiche del camouflage
4. Arte urbana mimetica
5. Conclusioni
Bibliografia

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

1. Introduzione

In questo articolo[1] si proporrà uno strumento di analisi per quelle forme di interventi artistici altrimenti genericamente definiti come arte pubblica: in particolare per quelli che agiscono in un determinato contesto, quello dell'ambiente urbano, e che utilizzano specifiche strategie di simulazione e dissimulazione paragonabili a quelle del mimetismo animale.

Verrà verificata l'utilità di questo modello prendendo in considerazione esempi specifici, ma per far ciò sarà innanzi tutto utile stabilire la plausibilità stessa di tale paragone. Il mimetismo costituisce una risposta alla pressione ambientale esercitata dai predatori sulle prede nell'ambito della selezione naturale. L'ipotesi è che il conflitto generato dalla concorrenza di più linguaggi, spesso in competizione tra loro nei sistemi urbani, possa essere interpretato attraverso strumenti offerti da questo modello, mettendo in luce aspetti interessanti nelle produzioni artistiche che hanno luogo in quel contesto riguardo alle tattiche di posizionamento e all'efficacia sugli spettatori.

Presupposto essenziale è dunque, come si vedrà nel primo paragrafo, considerare la presenza di una pressione ambientale che agisce "selettivamente" sui vari linguaggi urbani e sulla loro necessità di affermarsi in un contesto di tipo polemico-conflittuale, dove agiscono simultaneamente vari attori e sono presenti differenti semiotiche. Si considereranno poi le modalità con cui si manifestano le possibilità di mimesi con l'ambiente e con le altre specie animali, secondo un approccio che parte dalla definizione storicamente determinata di mimetismo, per concentrarsi poi sulle dinamiche narrative che si creano tra osservatore, modello e mimo, con riferimento alle prospettive che possono aprire sulle situazioni prese in oggetto. La parte finale sarà dedicata alla verifica dell'utilità del modello per la comprensione e l'interpretazione di alcune opere di arte pubblica realizzate nei contesti urbani.

2. Public Art nei contesti urbani

2.1. L'arte degli spazi non deputati

Art in public spaces o *Public Art* è una definizione di uso comune ma molto estesa che semplicemente esclude una funzione puramente decorativa, o basata su elementi solamente formali, degli interventi. Tende invece sempre di più ad indicare operazioni che mirano ad uscire dagli spazi adibiti, istituzionali per l'arte per entrare in dialogo col mondo e la società, tramite l'impatto estetico con gli spazi pubblici (cfr. Pioselli 1999; 2015).

La riflessione sul luogo e sulla relazione col pubblico sono dunque i parametri primari per una sua definizione: l'artista si impegna nel tessuto urbano, architettonico, storico, sociale e psicologico della città.[2]

1 Questo articolo parte all'origine da un lavoro di ricerca fatto con Paolo Fabbri, confluito nel convegno "Estetiche del Camouflage" presso la Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 2008 e nella tesi di laurea (Rivola 2011).

2 In quanto catalizzatori di temi sul rapporto tra arte, società e politica, a partire dagli anni Settanta negli Stati Uniti si diffondono anche col sostegno di programmi istituzionali (General

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

La rilevanza posta sul termine *arte pubblica* mette in evidenza questo aspetto: la tendenza alla differenziazione delle funzioni culturali stabilisce per l'arte spazi propri. L'idea di "portare l'arte in strada" rende manifesto questo sistema di intersecazione tra spazio estetico con questo o quel sottospazio socialmente evidenziato. La domanda fondamentale che pone è: qual è la sfera spaziale a cui è riservata l'arte? Si propone dunque l'idea di un'interazione immediata dell'artista nella quotidianità senza andare in spazi deputati.

Questo schema che oppone spazi deputati all'arte a quelli non deputati e spazi a prevalente o non prevalente funzione estetica, può essere esteso considerando la possibilità di una articolazione anche tra pubblici specifici e non specifici, riguardante la questione dei destinatari delle opere; e quella tra commissione pubblica e assenza di commissione, che riguarda quella dei destinanti.

Le origini dei procedimenti di *Public Art* di questo tipo si possono ricondurre alle sperimentazioni dadaiste e surrealiste, riprese e sviluppate poi dal Situazionismo e da Fluxus.[3]

2.2. Carattere polemologico

Questo aspetto del luogo istituzionale dell'arte, ovvero di come una comunità identifichi spazi, funzioni e semantizzazione di questi spazi urbani, evidenzia altresì il carattere politico delle operazioni artistiche in questo ambito.

Lo si può riscontrare anche per quel che riguarda l'argomento qui discusso, nel superamento continuo delle pratiche che mirano a sabotare i luoghi e le situazioni considerate socialmente come spazio estetico. L'indagine condotta da de Certeau (1990) sulle *operazioni degli utenti* ha messo in luce come le pratiche di consumo in senso lato delle culture diffuse e imposte dalle élite produttrici di linguaggio vengano poi ampiamente manipolate dai suoi utilizzatori. Egli prende a modello per la sua analisi la linguistica e il rapporto tra *langue* e *parole*: la costruzione di frasi proprie nell'atto locutorio con un vocabolario e una sintassi ricevute. Nella prospettiva dell'enunciazione (v. Benveniste 1966), l'atto di parlare implica una riappropriazione della lingua da parte di chi parla, instaura un presente relativo a un qui e un ora, stabilisce un contratto con l'altro e opera, dunque, attivamente nel campo del sistema della lingua. Queste procedure creative quotidiane (oltre a Benveniste, altro grande riferimento per de Certeau è Foucault 1975) implicano un continuo confronto conflittuale tra il sistema della lingua e le produzioni che ne derivano effettivamente, confronto che esprime politicamente un modo di accettare o rifiutare una cultura imposta, *modi di fare* che costituiscono «la contropartita, per i consumatori (o i *dominati*), delle tecniche silenziose utilizzate per assicurare

Service Administration, Art in Public Places Program of the National Endowements, Public Art Fund). La critica ha messo in evidenza secondo tre paradigmi le tipologie di interventi che si sono succedute: "arte dentro lo spazio pubblico", "arte come spazio pubblico", "arte verso il pubblico interesse", definita anche successivamente *New Genre Public Art* (v. Kwon 2004).

[3] Le pratiche situazioniste della deriva, della psicogeografia, del gioco e del *détournement*, sono tutte in qualche modo riconducibili alla questione del superamento dell'arte propria delle prime avanguardie storiche.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

l'ordine politico e sociale»(de Certeau 1990: 9). Il rapporto tra le procedure messe in pratica e i campi di forza in cui queste forme di interpretazione dei codici agiscono, introduce ad una analisi *polemologica* della cultura. La «cultura dà articolazione ai conflitti e di volta in volta legittima, spiazza o controlla la ragione del più forte. Si sviluppa attraverso tensioni e spesso violenze alla quali fornisce equilibri simbolici, contratti di compatibilità e compromessi più o meno temporanei. Le tattiche del consumo, ingegnosità del debole per trar partito dal forte, sfociano dunque in una politicizzazione delle pratiche quotidiane» (*ivi*: 13).

2.3. Tendenze artistiche in opera nei contesti urbani

Alcuni interventi di arte nella sfera pubblica trovano la loro maggior ragione di essere nel carattere di critica delle istituzioni non solo politiche e sociali, ma anche propriamente artistiche, che si trovano nel contesto urbano.

Il termine *Critica istituzionale* definisce una serie di opere che hanno l'obiettivo di mettere in discussione le istituzioni artistiche per come si sono affermate nel sistema dell'arte (v. Bürger 1974).[4] Le strategie sono di ordine diverso ma si può dire che abbiano origine dall'operazione di *ready-made* di Duchamp, che mette in luce il carattere eteronimo del valore dell'arte e del ruolo giocato dalla cornice espositiva, cioè dall'istituzione che se ne fa carico. In particolare, negli anni Sessanta gli artisti introducono una forte fusione tra comportamenti quotidiani e artistici atti a determinare la perdita del valore economico dell'arte come in Buren, Manzoni, Spoerri, Broothaers, Haake e negli artisti di Fluxus.

Attiguo agli interventi di Arte pubblica di cui ci occupiamo è anche l'ambito dell'*Arte attivista* (v. Tucker 1984; Lippard 1984). Il connubio tra arte e attivismo politico è al centro di molte pratiche artistiche degli anni Ottanta, in particolare a New York, caratterizzate dalla presenza di centri sociali e di gruppi che diffondono le proprie istanze con i mezzi utilizzati anche per operazioni artistiche in senso stretto: volantinaggio, manifesti, azioni di occupazione abusiva di spazi e muri cittadini. Il tessuto urbano e i suoi spazi pubblici diventano il campo per una strategia che mira a riempire i vuoti lasciati dalla comunicazione ufficiale. Si cerca di dare voce a questioni urgenti, omesse o trattate in modo considerato inadeguato dalla politica e dall'amministrazione cittadina, come le tematiche legate a discriminazioni sessuali, condizioni delle minoranze, condizione femminile, speculazione immobiliare e il problema degli homeless.

La *Site specificity* è quella funzione che determina la connessione al luogo e al contesto. L'idea, dunque, di un'arte dove l'attenzione sia posta, più che sull'oggetto, sul pubblico e sui processi che coinvolgono identità sociali, ci permette di studiare quale funzione e quale ruolo, quale *tattica* il lavoro artistico intende assumere in relazione al luogo come parte centrale del lavoro stesso. Essa, oltre ad agire nell'ambito di musei e gallerie, si muove

[4] L'autore introduce la categoria che individua l'insieme dei rapporti di produzione, distribuzione e ricezione dell'arte (musei, mercato e pubblico). Sulla critica istituzionale vedi anche Buchloh (1990).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

nelle strategie artistiche che delocalizzano rispetto agli spazi deputati dell'arte, operando in luoghi deserti come in contesti urbani. L'attenzione si sposta dall'oggetto e l'opera viene pensata esclusivamente in relazione al luogo e all'occasione in cui viene presentata. Ecco allora che la modalità *site-specific* caratterizza le opere di arte pubblica, evolvendo anche in opere *contest-specific* e *time-specific*, innescando una relazione con la storia dei luoghi e le comunità che le abitano.

Dunque, *Arte verso il pubblico interesse*, o come è stata definita *New Genre Public Art,* termine coniato dall'artista Susanne Lacy nel 1991 (v. Foster 1996; Lippard 1997): l'arte promuove interventi temporanei non semplicemente nel pubblico ma *col* pubblico.

Un evento precedente aveva segnato già un punto critico nel dibattito sulle modalità di collaborazione del pubblico nelle decisioni inerenti ai criteri di committenza riguardo alle opere destinate allo spazio pubblico: la rimozione del *Tilded Arc* di Richard Serra nel 1986.

Le modalità degli interventi si basano sul coinvolgimento delle comunità che abitano i luoghi destinati ad essi.5 La *site-specificity* si tramuta così in *community-specific*, guarda alle problematiche quotidiane di una situazione sociale e rifiuta dunque il concetto troppo astratto di sito, preferendo quello di *luogo*, legato a una determinata cultura. In Europa esperienze come quella dei *Nouveaux Commanditaires* propongono lo stesso intento di pratiche collaborative tra, appunto, nuovi committenti, che propongono dalla base idee e soluzioni, e i soggetti dell'amministrazione pubblica, artisti e architetti, in una concezione di processo orizzontale di progettazione.

Questa idea di collaborazione al centro delle procedure e delle tematiche proposte dagli interventi artistici degli anni Novanta viene definita *Esthétique relationnelle* nell'opera omonima di Nicolas Bourriaud. Egli indica con arte relazionale un'arte che assume «quale orizzonte teorico la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale, piuttosto che l'affermazione di uno spazio simbolico autonomo e privato» (Bourriaud 1998: 14 tr. it.). Gli artisti agiscono come *operatori del reale*. E l'opera diventa un *interstizio sociale*. L'opera e la mostra, con le sue modalità specifiche di *socialità* e *temporalità*, via via indagate dall'artista, creano *spazi liberi* e *microcomunità* temporanee. Le modalità di interazione corrispondono a quelle della vita sociale comune e si riferiscono al paradigma della relazione, come feste, incontri, e trasformano lo spazio espositivo in luoghi di convivialità o lavoro comunitario.

L'autore stesso mette direttamente in relazione l'affermarsi dell'Estetica relazionale con le condizioni determinate dalla città, affermando che «questa evoluzione proviene essenzialmente dalla nascita di una cultura urbana mondiale e un'estensione di tale modello cittadino alla quasi totalità dei fenomeni culturali» (*ibidem*).

Il ruolo dell'esperienza della prossimità, che indica un regime di incontro intensivo, produce pratiche artistiche corrispondenti, cioè una forma d'arte in cui *l'intersoggettività* forma il sub-strato e assume come tema centrale *l'es-*

5 Culture in Action è la prima mostra curata da Mary Jane Jacob a Chicago nel 1993 che mette in discorso questo tipo di modalità di intervento.

sere-insieme, l'*incontro* tra osservatore e opera, l'elaborazione collettiva del senso.[6]

Questa intersoggettività non rappresenta soltanto il quadro della relazione sociale dell'arte, che costituisce il suo *ambiente*, il suo campo, ma diventa l'essenza della pratica artistica.

L'arte relazionale costituisce quindi forse al grado maggiore l'idea di un'arte urbana, di un'arte pubblica dove ad essere interessate non sono le forme esterne della città ma la rete di relazioni, le pratiche che in esse hanno luogo. L'analogia che vedremo con le forme mimetiche riguarda proprio questo aspetto. In natura, infatti, il mimo non imita solo l'aspetto sensibile del modello, come forme, colori o odori, ma anche quello dei comportamenti.

2.4. Arte Pubblica come linguaggio della città

Louis Marin fornisce l'idea della possibilità di esperire un percorso in termini di enunciazione, idea che verrà ripresa più tardi, come abbiamo visto nel par. 2.2., da de Certeau (v. Del Ninno 2007).

Attraverso lo sguardo di un passante in movimento che percorre spazi e itinerari e occupa diversi punti di vista, «il testo sarà fatto di strategie e di tattiche processuali e lo spazio sarà l'effetto prodotto dalle operazioni che lo orientano e lo temporalizzano in una unità polivalente di programmi conflittuali e di prossimità [...]. Il racconto è una grande sintagmatica e sintassi plurali, un insieme fatto di percorsi, itinerari e tragitti» (Marin 1994: 82).

I presupposti affinché sia legittima questa idea di linguaggio urbano, in cui si colloca l'opera di Public Art, si fondano sul fatto che la città si presenta sempre come contesto in cui agiscono già differenti semiotiche: architettura, codici della pubblicità, del traffico, ma anche sistemi, come, ad esempio, i circuiti chiusi delle telecamere di controllo. Esse danno forma a sostanze espressive tra le più varie (asfalto, suoni e numeri, luci, manipolazioni di temperatura e clima, freddo e caldo, umidità, rottami e graffiti, comportamenti) secondo un approccio sensoriale ed estetico ogni volta diverso; esse inoltre possono investire tematiche complesse che riguardano le forme di convivenza urbana, come conflitti sociali o immigrazione.

A proposito di questa complessità, è opportuno chiamare in causa il concetto di semiosfera di Lotman (Lotman 1985; v. anche Cervelli e Sedda 2006). Egli motiva la necessità di occuparsi, accanto ai singoli aspetti delle arti e delle opere, anche dello studio degli insiemi veri e propri (Lotman 1998).

Ricordiamo brevemente come Lotman, già a proposito della teoria dell'*intérieur* e dell'architettura, indichi la presenza di un poliglottismo culturale tra stili diversi, tra semiotiche diverse, dove si costituisce un insieme nel quale unità varie e autosufficienti intervengono come elementi di un'unità di ordine più elevato e dove intervengono diversi linguaggi che si pongono in regime di traduzione reciproca.

6 Per quel che riguarda l'intersoggettività con particolare riferimento alla accezione semiotica, torneremo ancora in 2.5.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

Nell'*intérieur*, grazie alla compresenza di opere di diverso genere e diverse epoche, si rende possibile l'attuazione dell'atto enunciativo, della definizione di un testo:

> gli *intérieur* costituiti da oggetti di un unico periodo e di un unico stile producono un'impressione di monotonia, perché composti da elementi che mostrano troppo apertamente la loro unitarietà stilistica e la loro sincronicità cronologica. Questo è particolarmente evidente quando un determinato modello di *intérieur* viene riprodotto pari pari nell'arredamento di un ambiente vero e proprio [...]. Il fatto è che ogni *composizione modello* rappresenta una determinata *lingua*, e quando viene trasformata in un *intérieur* viene usata come *testo*. Nel caso della composizione modello l'enunciazione è qualcosa di potenziale, nel caso *dell'intérieur* reale si ha un vero e proprio enunciato. (*ivi*: 27)

Nel dialogo tra contesto storico e testo moderno nell'architettura, nell'eterogeneità stilistica di un insieme, consiste il poliglottismo del contesto architettonico. Avviene poi anche un dialogo interno nell'ambito di uno stesso testo «attraverso lo scontro, il conflitto, l'intersezione e lo scambio di informazioni fra tradizioni differenti, fra sottotesti diversi e fra le voci dell'architettura» (*ivi*: 41-42) e in relazione con la semiotica delle serie non-architettoniche: rituale, quotidiana, religiosa.

Come l'architettura, anche il paesaggio urbano può essere visto come spazio culturale *polilogo*, parte di una idea di cultura come tessuto plurale dei dialoghi, un sistema di interdipendenza tra elementi in relazione reciproca, città come ipertesto.

2.5. Ricezione nel pubblico

Di fronte a una tale complessità può emergere il bisogno di un criterio di coerenza, in primo luogo nella possibilità di definire i limiti stessi del testo.[7]

Ma è proprio su tale ambiguità che si fonda spesso la tattica dell'artista, nel prevedere gli effetti di una *decodifica aberrante*, come la definisce Eco, da parte dello spettatore, o nell'uso di tattiche di mimetismo e *camouflage* (vedi oltre) rispetto ai linguaggi che ne costituiscono il contesto.

Si tratta infatti, nei casi che prendiamo in considerazione, di molto più della semplice costruzione di un testo aperto, dove viene lasciata al fruitore la possibilità di completarlo e interpretarlo liberamente. Si tratta invece della strategia dell'autore di creare un lettore modello duplice, ovvero un lettore ingenuo, di primo livello, che vede l'intervento artistico nell'abituale contesto dei linguaggi urbani e un lettore critico, di secondo livello, che lo interpreta come intervento di arte pubblica e lo legge dunque nel contesto del linguaggio specifico, ponendolo in relazione alla serie di opere di sua conoscenza di questo tipo di interventi.[8]

---

7 Vedi Floch (1990), in particolare nello studio sui viaggiatori della metropolitana o anche il testo come oggetto di contrattazione in Cavicchioli (1996).

8 Per la nozione di lettore modello vedi Eco (1979; 1990; 1994).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

Non è tuttavia sufficiente a mio parere ricorrere alla sola nozione di duplice lettore modello, perché in questo caso l'autore introduce la possibilità stessa dell'errore di interpretazione come scarto tra i codici del produttore del testo e quelli dell'interprete, ovvero come quella che viene definita *decodifica aberrante* rispetto alla presunta volontà di un autore modello, facendolo in qualche modo deliberatamente.

Si contempla la possibilità stessa che l'opera non venga nemmeno interpretata come tale. Il tempo della fruizione diviene così contrattempo, distrazione dai normali modi di espletare pratiche quotidiane o di codificare linguaggi apparentemente noti. Ci troviamo di fronte a un attore dotato di una competenza che agisce su un duplice livello, del pubblico della strada e del pubblico dell'arte, e dal punto di vista della ricezione di un attore che deve stabilire l'esistenza dell'una o l'altra relazione, riconoscendola o ignorandola, accettandola o rifiutandola, impersonando allo stesso tempo più ruoli attanziali secondo la messa in opera di due programmi narrativi diversi.

La nozione di *attante collettivo* sembra essere proficua: abbiamo in precedenza messo in evidenza il carattere conflittuale dei linguaggi che interagiscono nel contesto urbano. Ora la riflessione semiotica aiuta a considerare il fatto che anche nelle situazioni di conflitto non ci si trovi soltanto di fronte a soggetti singoli e isolati ma ad "inter-attori" (Fabbri e Montanari 2004). Nell'analisi de "la sfida", Greimas (1983) pone alla base di tale figura semiotica la struttura dell'*attante duale*: «struttura di senso condivisa sia dall'attore sfidante che dall'attore sfidato i quali, oggettivamente, si vengono a trovare in una condivisione perlomeno di un sistema valoriale: quello che implica il riconoscimento dell'altro in quanto sfidante, e la partecipazione di entrambi alla disputa» (Fabbri e Montanari 2004).

Il confronto polemico-conflittuale, alla base della comunicazione strategica, afferma dunque Greimas, implica una complicità oggettiva tra manipolatore e manipolato.

Landowski, propone una interessante analisi delle modalizzazioni che riguardano i regimi di visibilità (fig. 1), in relazione ai giochi ottici che possono aver luogo tra osservatore e osservato, in diverse configurazioni spaziali che

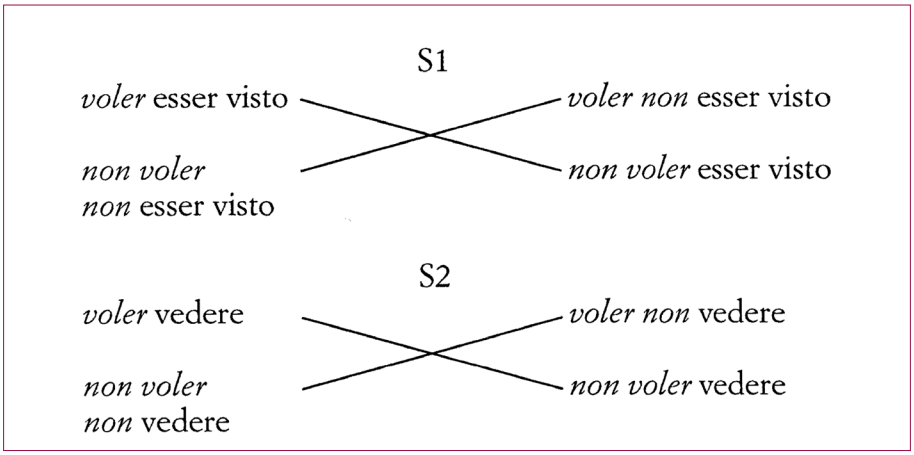

Figura 1. Struttura elementare del "volere visivo" (Landowski 1989: 119 tr. it.)..

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

hanno luogo nello spazio urbano (v. Mangiapane 2010). L'analisi pare pertinente sia riguardo le modalità di arte pubblica che prendiamo in considerazione, sia relativamente alle strategie che entrano in azione nel mimetismo animale che vedremo nel prossimo paragrafo.[9]

3. Tattiche del *camouflage*

In ambito semiotico, come suggerisce Paolo Fabbri, i problemi sollevati dallo studio del *camouflage* sono molto importanti a livello dei *sistemi di rappresentazione* e di *distorsione della rappresentazione*.

Fin dal *Trattato di semiotica generale* (1975) Umberto Eco sostiene che il segno è fatto per mentire! Ma il *camouflage* costringe a ripensare l'idea stessa di segno. Non si riduce ad una problematica referenziale – qualcosa che sta per qualcos'altro – o inferenziale – se… allora – e soprattutto amplia le vedute sul concetto di produzione segnica. Emerge, infatti, come un sistema complesso di strategie di presentazione (del me, del prossimo) e di rappresentazione (del sé, degli altri) che operano secondo forze in gioco. Queste forze ridefiniscono – riorganizzano e ridispiegano – le forme del mondo vivente: animali e umane. La tesi di René Thom che ogni morfologia è il risultato di attrattori in conflitto e/o in contratto fra loro sta sullo sfondo di una riflessione sulla zoosemiotica e la semiotica della cultura. Al "se… allora" si aggiunge un "se… ma". (Fabbri e Migliore 2008)

Cosa distingue infatti nell'ambito della lotta per la sopravvivenza, si sono chiesti gli zoologi e gli etologi, una rassomiglianza utile da una inutile? Il fatto che la prima viene colta da un altro organismo per il quale è importante riconoscere l'aspetto di elementi pericolosi: la chiave è che l'organismo sia capace di rilevare un carattere particolare che costituisce la somiglianza. Tale carattere può essere definito *segnale* e *ricevitore del segnale* l'organismo che reagisce al segnale.

Greimas concepisce in particolare l'attante soggetto come un soggetto *intenzionale* (un soggetto della mancanza, un soggetto della ricerca, un soggetto del desiderio) che mira a un *valore semantico* (ideologizzato positivamente) investito in un oggetto. Ciò significa che il programma narrativo di base è un programma di congiunzione tra un soggetto e un oggetto-valore, strettamente analogo a quello di congiunzione tra un predatore e una preda… (Petitot-Cocorda 1985: 52 tr. it.)

9 Ogni visione è sempre frutto della disposizione di due soggetti, un osservatore e un osservato, modalizzati nei confronti di ciò che osservano. Per ognuna delle quattro modalità è possibile realizzare una casistica di configurazioni passionali diverse. Ad esempio, in quella della passione della visione secondo il volere, proiettata sul quadrato semiotico, si ottiene una configurazione che oppone per un soggetto S_1 il voler essere visto al voler non esser visto nell'asse dei contrari; e il non voler non esser visto al non voler esser visto su quello dei sub-contrari. Mentre un anti-soggetto S_2 articolerà voler vedere a voler non vedere nell'asse dei contrari e non voler non vedere a non volere vedere nell'asse dei sub-contrari. Il risultato può dar adito a passioni nominabili, che vengono articolate dando la possibilità di numerose combinazioni. Ad esempio, il voler esser visto di S_1 associato al voler non vedere di S_2 comporterà la configurazione passionale dell'esibizionismo di S_1 (cfr. Landowski 1989: 111-134).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

Il *camouflage*, inoltre, si presenta come una delle modalità semiotiche dell'invisibile. Esso è contro qualcuno, si presenta in una situazione di conflitto, implicando la costruzione di un soggetto e di un anti-soggetto attorno a un oggetto di valore.[10]

3.1. Tattiche e strategie

Sempre da de Certeau proviene la seguente citazione che invece anticipa un argomento fondamentale. Attraverso l'idea di tattica riassume e supporta il raffronto qui sostenuto, poiché pone in relazione, in riferimento alla *metis* (vedi 3.), le pratiche urbane a quelle evolutive del mondo naturale:

> Molte pratiche quotidiane (parlare, leggere, circolare, fare la spesa o cucinare eccetera) sono di tipo tattico. E così pure, più in generale, gran parte dei "modi di fare": rivincite del *debole* contro il più *forte* (i potenti, la malattia, la violenza delle cose o di un ordine eccetera), tiri mancini, abili mosse, astuzie da *cacciatore*, capacità di manovra, simulazioni polimorfe, trovate ingegnose, poetiche quanto bellicose. Queste prestazioni operative si basano su saperi molto antichi, che i Greci designavano col termine *mètis* Ma risalgono a epoche ben più lontane, a immemorabili familiarità con le astuzie e le simulazioni delle piante e dei pesci. Dal fondo degli oceani alle scaltrezze delle megalopoli, le tattiche presentano contiguità e invarianze (de Certeau 1990: 16).

Riprendiamo la definizione di de Certeau di *tattica* e *strategia* individuata in relazione alle pratiche di utilizzo e di consumo del cittadino.

L'arte pubblica che prendiamo in considerazione agisce su un territorio che non gli è proprio e agisce dunque per tattiche trasversali, modi d'uso di spazi che sono già stati creati, suddivisi e imposti da altri secondo altre strategie. Si cerca un margine di gioco per volgere a proprio profitto il sistema costrittivo del luogo, della lingua che le tattiche possono aggirare, manipolare, accerchiare.

De Certeau, infatti, distingue tra questo uso incoerente dello spazio costruito dove vengono inscritte altre intenzionalità rispetto allo spazio gestito funzionalmente.

> Chiamo *strategia* il calcolo (o la manipolazione) dei rapporti di forza che divengono possibili dal momento in cui un soggetto dotato di una propria volontà e di un proprio potere (un'impresa, un esercito, una città, un'istituzione scientifica) è isolabile. Essa postula un *luogo* suscettibile di essere circoscritto come uno *spazio proprio* e di essere la base su cui gestire i rapporti con obiettivi o minacce *esteriori* [...]. (de Certeau 1990: 71)

La strategia implica una predominanza dello spazio sul tempo, consente un controllo del luogo attraverso uno sguardo e un sapere.

[10] Si presenta quindi di fatto come una narrativizzazione dell'invisibile. In questo caso non avviene per occultamento o fuga come in altre modalità dell'invisibile, ma si tratta di una opacità in presenza della visione (Casarin e Fornari 2010).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

«Definisco *tattica* l'azione calcolata che determina l'assenza di un luogo proprio. Nessuna delimitazione di esteriorità le conferisce un'autonomia. La tattica ha come luogo solo quello dell'altro. Deve pertanto giocare sul terreno che le è imposto così come lo organizza la legge di una forza estranea» (*ivi*: 73).

Approfitta delle occasioni, è un'astuzia, un'arte del più debole. Le tattiche sono procedure che valgono grazie alla pertinenza che conferiscono al tempo, alle circostanze che l'istante preciso di un intervento trasforma in situazione favorevole (*ivi*: 75).

Il ricorso alla *metis* (Detienne e Vernant 1974) viene contrapposto all'uso della forza: in qualsiasi scontro il successo può essere ottenuto in due modi: o con la superiorità di potenza nel campo in cui si svolge la lotta, per cui è il più forte che ottiene la vittoria, oppure con accorgimenti di altro ordine, il cui effetto è quello di falsare la prova e di far trionfare chi poteva dirsi sicuramente battuto. Per questo potrà essere considerato un inganno e una frode o suscitare ammirazione e sorpresa, avendo trovato il più debole le risorse per battere il più forte contro ogni previsione. Solo il possesso della metis, anche per il più forte, costituisce una forma di potenza assoluta che garantisce la supremazia sull'altro.

Un'altra caratteristica riguarda l'orizzonte temporale della *metis*: essa si svolge in una situazione incerta e ambigua, dove viene però esercitato un continuo e vigile controllo. Questo tempo incostante e instabile viene reso con l'immagine dell'agguato e della posta, dove si osserva l'avversario per colpirlo nel momento opportuno. Come nella caccia, occorre spiare il nemico e la *metis* comporta il fatto di essere sempre pronti a scattare, dopo aver aspettato pazientemente l'occasione attesa da tempo e averla premeditata. L'occasione viene colta attraverso un programma già inscritto da tempo.

La *metis* è una potenza di astuzia e di inganno, essa agisce per travestimenti. Per ingannare la propria vittima assume una forma che maschera, invece che rivelarla, la sua vera natura invece che rivelarla, traendo in errore l'avversario e lasciandolo sbalordito di fronte alla sua disfatta. Attraverso questa doppiezza, la *metis* si mostra sempre diversa da ciò che è: si assimila a quelle realtà menzognere e potenze dell'inganno che Omero designa col termine *dólos*: il cavallo di Troia, il letto d'amore dai legami magici, l'esca per la pesca, tutte trappole che dissimulano, sotto apparenze rassicuranti o seducenti, il tranello che celano dentro di sé.

Questo modello di tattica è possibile paragonarlo con quello che avviene nella competizione comunicativa dei linguaggi che agiscono nelle metropoli. Come prevalere nei confronti delle forme di comunicazione che dispongono di grandi mezzi, come ad esempio la pubblicità?

In questi caratteri della *metis,* della volpe il capovolgimento e del polipo il polimorfismo, possiamo trovare una analogia con le astuzie di una comunicazione urbana che si adatta all'ambiente dissimulando la varietà dei linguaggi presenti (polimorfismo) e coglie l'occasione di una attenzione temporanea, anche involontaria, del passante per rivelarsi d'un tratto una forma diversa di comunicazione rispetto a quella simulata (capovolgimento).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

3.2. Concetti di mimetismo animale

La teoria del *mimetismo* in senso proprio (v. Gullan e Cranston 1994), fu una delle prime applicazioni della teoria darwiniana dell'evoluzione ad opera di Henry Bates, un naturalista che operò nella seconda metà del XIX secolo. Osservò come molte farfalle di aspetto simile, dai colori brillanti, alcune appartenenti a specie imparentate fra loro, altre appartenenti a famiglie anche molto diverse, si difendevano dai predatori. Alcune, di specie comune, disponevano di un sistema di difesa chimico che le rendeva inappetibili ai predatori e lo rendevano noto tramite una livrea aposematica, cioè con colori vistosi ostentati da un volo lento. Altre specie, meno numerose, traevano vantaggio dall'assomigliare a queste ultime, non disponendo degli stessi sistemi di difesa, ma imitandone l'aspetto. Il segnale aposematico del modello, emulato dal mimo, avverte il predatore della tossicità del suo possessore.

Le varie classificazioni di questi fenomeni oppongono dunque al mimetismo criptico il mimetismo fanerico o di ostentazione (*mimicry),* distinto a sua volta in mimetismo batesiano (quando una specie animale innocua imita un modello aposematico) e mimetismo mülleriano[11] (quando due o più specie lontane filogeneticamente, tutte inappetibili, si imitano a vicenda e perciò condividono la stessa colorazione aposematica).[12]

Anche nell'entomologia più recente (v. Gullan e Cranston 1994) si distingue tra l'inganno visivo che fa sì che un insetto assomigli allo sfondo costituito dall'ambiente circostante o comunque ad un oggetto non commestibile, e il mimetismo che riguarda il fenomeno per cui un animale assomiglia a un altro riconosciuto come non commestibile dai suoi nemici. Si distingue cioè tra insetti criptici e quelli che imitano altri animali.

Il mimetismo criptico può assumere la forma del camuffamento,[13] rendendosi indistinguibile dall'ambiente attraverso diverse strategie che riguardano le caratteristiche dello sfondo.

Possono assumere l'aspetto di uno sfondo uniforme o disomogeneo, dotarsi di contrombreggiature, cioè adottare colori chiari nella parte inferiore e scure in quella superiore, o ancora adottare un disegno che spezzi il contorno del corpo (camuffamento *disruptivo*) e adottare una forma bizzarra irriconoscibile.

Oltre al camuffamento, il mimetismo criptico può essere del tipo denominato *mascheramento* o *mimesi,* in cui gli insetti si nascondono ai predatori assumendo la forma di oggetti non commestibili come escrementi o parti di piante come spine o foglie.

Sia nel mimetismo criptico che in quello batesiano abbiamo dunque i tre componenti base: il *modello* (animale o ambiente), il *mimo* e *l'osservatore* (cioè il predatore) che agisce da agente selettivo.

---

11 Teorizzato da Friedrich Johann Theodor Müller (Erfurt, 1821-Blumenau, 1897), biologo tedesco.

12 Oppure quest'ultimo diviso in *apo-sematico*, quando l'avvertimento è autentico o *pseudo-sematici*, quando la minaccia è fittizia (Huxley 1934).

13 Vedremo come altri autori utilizzino questo termine, come anche il successivo, mascheramento, in modo diverso.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

Si ha una forma di messaggio mimetico quando, dalla rassomiglianza tra due messaggi, un organismo ricevente subisce uno svantaggio (v. Grignolio 2001). Dati i due princìpi mimetici fondamentali, quali la convergenza tra due segnali nel fenomeno dello sdoppiamento e lo svantaggio del destinatario, si presenta un modello triangolare di ogni caso mimetico (fig. 2):

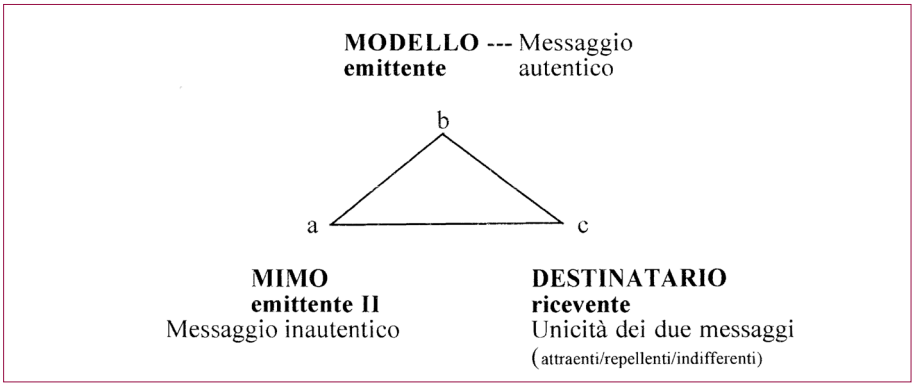

Figura 2. Modello generale di inganno mimetico (Grignolio 2001: 219).

A questo possiamo affiancare un modello basato su ruoli attanziali e su ruoli tematici.

Il mimo si avvantaggia della relazione evolutiva intercorsa tra la specie che utilizza la segnalazione aposematica, «cioè un organismo che "parassita" il mezzo di comunicazione (Gullan e Cranston 1994: 373), venendo così ritenuto inappetibile alla stregua del modello.

Troviamo dunque già dalla prima descrizione del fenomeno fatta dai biologi la descrizione di uno schema narrativo attanziale associato a ruoli tematici.

Il mimetismo è dunque un campo importante nello studio dell'evoluzione: serve ad ingannare un ricevitore di segnale e le false forme di richiamo sono efficaci se traggono in inganno almeno una volta, meglio se più volte.

La capacità di apprendimento, inoltre, degli animali ingannati gioca un ruolo importante ma variabile. I segnali mimetici non sono solo segnali d'avvertimento, ma possono avere per scopo la cattura della preda, la cura della prole, l'accoppiamento o altro. Cos'è dunque il mimetismo, si chiede Wickler a conclusione? La chiave è rappresentata dal ricevitore di segnale ingannato. «Dal punto di vista di quest'ultimo si può distinguere camuffamento e mimetismo, benché in entrambi i casi, un organismo vivente simuli altri oggetti» (Wickler 1968: 203-204 tr. it.). Il mimetismo è stato a volte suddiviso in base al modello, così addirittura «la somiglianza con oggetti inanimati è stata definita mimesi e le rassomiglianze con oggetti di origine animale o vegetale, sono state perfino battezzate zoomimesi o fitomimesi» (*ibidem*). Tuttavia, dal punto di vista del ricevitore del segnale si può fare una differenza:

> qualora venga imitato un segnale che lo interessa si tratterà di mimetismo; se viene imitato lo sfondo che generalmente non lo riguarda, si tratterà di camuffamento (o mimesi). [...] Una delle condizioni del mimetismo è l'esistenza di due diversi trasmettitori di segnale S1 e S2, che trasmettono lo stesso segnale e hanno almeno un ricevitore comune

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

(E) il quale reagisce ad entrambi nello stesso modo. Uno de trasmettitori sarà chiamato modello e l'altro imitatore; l'insieme forma un sistema di mimetismo. (*ibidem*)

Per Wickler, dunque, è necessario che il ricevitore del segnale sia ingannato da un segnale falsificato che ha per lui un significato del tutto particolare. E inoltre è importante sapere se nel ricevitore la conoscenza del significato del segnale è innata o se deve essere appresa. Si ribadisce dunque come sia importante la conoscenza del ricevitore del segnale e delle sue reazioni ad esso.

Abbiamo considerato principalmente il mimetismo visivo perché il più studiato ed evidente per l'uomo, considerando tuttavia che anche lo spettro visivo degli animali, in quanto ricevitori del segnale, varia da specie a specie. Forme simili riguardano ovviamente tutti i canali percettivi.

La figura seguente mostra una possibile sintesi delle diverse forme attraverso cui si manifesta il mimetismo animale e vegetale, considerando tre coppie oppositive principali (fig. 3).

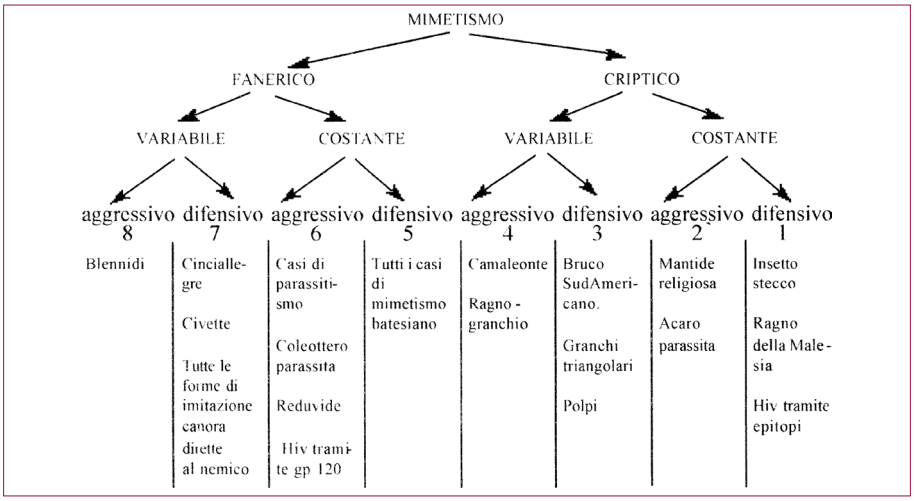

Figura 3. Nodi oppositivi di simulazione mimetica (Grignolio 2001: 221).

Ogni forma di mimetismo risponde a tre scelte dicotomiche: tra fanerico vs. criptico (il segnale imitato interessa o meno il ricevente?); tra variabile vs. costante (il mimo adatta in itinere sé all'ambiente oppure fa sì che l'ambiente lo mimetizzi?); tra aggressivo vs difensivo (il mimo vuole ottenere uno scopo ulteriore a quello della copertura, oppure essa è l'unico scopo? Grignolio [2001: 11-12]).

Oltre alla necessità della presenza di una relazione tra tre attanti – mimo, modello e osservatore –, il mimetismo prevede una articolazione di contenuti quali presenza/assenza e identità/alterità.

Da un punto di vista semiotico ugualmente,

poiché bisogna intendersi per battersi, e poiché i segni sono manipolabili, è anche possibile la *reversibilità dei ruoli*. Il predatore, cioè, indossa i panni della preda, e la preda può camuffarsi da predatore. Da questo punto di vista, è pertinente che i segni

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

impiegati siano non veri o falsi, ma efficaci. A valere è la credibilità del simulacro offerto all'altro, le mosse interattive e i *regimi di credenza* e di *sospetto* che si innescano. (Fabbri e Migliore 2008)

Osserva Caillois come i criteri siano ambigui, perché l'animale può nascondere per difendersi o per attaccare, può minacciare davvero o fingere, tuttavia quali che siano le intenzioni, per essere efficace l'aspetto deve essere identico. Quello che importa, dice Caillois, è la natura dei risultati cercati o ottenuti dall'animale. Propone quindi una ripartizione che distingue: *travestimento,* quando l'animale imita l'esemplare di un'altra specie; la *mimetizzazione,* grazie alla quale l'animale si confonde con l'ambiente (allocriptia, omocromia, omotipia e colorazioni disruptive); *intimidazione,* quando l'animale spaventa la preda o aggressore, senza che necessariamente il pericolo sia reale.

Tutti i casi visti di mimetismo hanno la caratteristica comune di costituire una forma di manipolazione della comunicazione. Servono a suscitare nel predatore o nella vittima reazioni diverse, a lui più vantaggiose, rispetto a quello che l'animale susciterebbe in assenza di mimetismo. Una ulteriore classificazione recente di strategie adattive prende in considerazione tre forme principali: *destrutturazione*, *iperstrutturazione* e *cambiamento di sintassi* (cfr. Wickler 1968).

La destrutturazione coincide essenzialmente col mimetismo criptico: i contorni del corpo sfumano o si confondono con l'ambiente.

L'iperstrutturazione, all'opposto accentua i contrasti e rende più visibile l'animale: questo esibizionismo accomuna modello e mimo piuttosto che appartenere solo a quest'ultimo, come hanno messo in luce alcune teorie più recenti. In ogni caso si tratta di organismi la cui strategia è quella di risultare ben visibili e riconoscibili (attraverso colorazioni aposematiche) perché devono comunicare la protezione di strumenti di difesa, come la presenza di sostanze tossiche o almeno disgustose nel proprio organismo. Il predatore in questo caso deve aver fatto esperienza di tale difesa perché la strategia sia efficace.

Il cambiamento di sintassi infine riguarda un animale che, pur rimanendo visibile, si presta ad una lettura sbagliata delle sue forme con uno scambio, ad esempio, tra testa e estremità posteriore del corpo. Il predatore si accorge così della errata lettura solo quando la preda scappa via velocemente in una direzione inaspettata.

3.3. Confronto con forme simili di linguaggi urbani

Un contesto competitivo in cui agiscono un insieme di forze dispari, dove attraverso l'uso della *metis* il debole si confronta con attori più armati, costituisce l'elemento comune tra i fenomeni di mimetismo animale e le tattiche degli attori che si confrontano nelle pratiche dei linguaggi delle metropoli. Consideriamo quelle forme di comunicazione che dispongono di mezzi inferiori, impossibilitati di disporre di uno spazio proprio, di una vera strategia, e agiscono sfruttando quello dell'altro, secondo le tattiche che traggono efficacia dallo sfruttamento della situazione (cfr. 3.1.).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

È utile allora guardare ad alcuni linguaggi che fanno da modello per quei mimi che sono costituiti dalle forme di arte pubblica in questione: la pubblicità, la comunicazione sociale degli attivisti politici, ma nella particolare condizione di essere caratterizzate da un aspetto comunque ibrido. Noteremo tuttavia che, come avviene nel mimetismo animale di tipo batesiano e mulleriano, in accordo anche ai problemi di intersoggetività indicati da Thom (2006), non sia del tutto possibile distinguere tra modello e mimo, se non a costo di effettuare una forma di schematica semplificazione.

Ciò che le distingue dall'arte pubblica è comunque la dichiarazione, più o meno esplicita e più o meno mediata per ragioni tattiche, di una intenzionalità e di uno scopo comunicativo preciso: vendita di un prodotto, celebrazione di un personaggio, trasmissione di informazioni, condivisione di valori sociali, ecc.

3.3.1. Guerrilla marketing e mediattivismo

Un interessante esempio di rovesciamento dell'utilizzo di linguaggi specifici tra arte e pubblicità è costituito dal *Guerrilla marketing*. Esso costituisce una controprova al fatto che venga utilizzato questo metodo di camuffamento reciproco tra linguaggi espressivi che mirano a ottenere effetti di senso diversi.

La definizione nasce nel 1984 ad opera del pubblicitario statunitense Jay Conrad Levinson, nel suo libro omonimo, il cui sottotitolo recita: *Secrets for Making Big Profits from Your Small Business*. Nel sito internet, sulla base di un fondale in puro stile camouflage, attualmente l'autore compare in divisa militare per pubblicizzare un corso intensivo di tecniche di guerriglia pubblicitaria. Come recita il sottotitolo, infatti, si tratta di una forma di *promozione pubblicitaria* non convenzionale e a basso budget ottenuta attraverso l'utilizzo creativo di mezzi e strumenti aggressivi che fanno leva sull'immaginario e sui meccanismi psicologici degli utenti finali. Un altro carattere interessante, sottolineato dall'autore stesso, e che lo avvicina alle tattiche analizzate precedentemente, è che «l'investimento nel *guerrilla marketing* si basa sul *tempo*, l'energia e l'immaginazione anziché sul denaro». Nella distinzione tra tattica e strategia abbiamo già visto l'utilizzo del tempo rispetto allo spazio proprio impiegato dalle forme di potere. Inoltre, suggerisce di valutare i risultati sulla base delle *relazioni* instaurate piuttosto che sulle vendite. In seguito si sono affermate strategie che traggono spunto da queste premesse, ma sono state realizzate anche da grandi compagnie, con una evidente diversa metodologia, conservando però la tendenza a uscire dalle forme canoniche di comunicazione e cercarne nuove, ibridandosi con altri linguaggi e, cosa per noi più interessante, spesso attraverso strategie di mimetismo rispetto all'ambiente urbano (v. Dorrian, Murray e Lucas 2006).

Anche le cosiddette forme *virali* di comunicazione sembrano altro rispetto a quello che sono. Sono paragonabili ai virus in quanto forme replicanti e in quanto capaci di diffusione al fuori dei canali riconoscibili, generando una influenza per via di finzioni. Si basano sull'auto-capacità di replicarsi una volta dato l'avvio e costituiscono un interessante campo per lo studio dell'influenza basata sull'adesione volontaria, perlopiù su processi attivati sulla rete. Asso-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

ciato ad esso c'è anche il *Marketing virale*, che sfrutta le stesse modalità di comunicazione per innestarvi un messaggio di tipo pubblicitario.

Sono testi che dissimulano la loro natura anche alcune forme di *Mediattivismo*, che sfruttano le possibilità offerte dalle nuove tecnologie per veicolare una critica ai rapporti tra produzione e fruizione dei mezzi di comunicazione. I mediattivisti attraverso un'opera di controinformazione cercano di diffondere contenuti di tipo sociale o politico e allo stesso tempo contribuiscono, con il loro uso alternativo dei mezzi di comunicazione, a una loro costante ridefinizione rispetto al sistema imposto dai soggetti di potere. Si avvicinano queste modalità dunque all'uso della *metis*, della possibilità del debole di sfruttare il terreno dell'altro per emergere nel confronto. Attraverso mezzi più tradizionali come riviste,[14] ma soprattutto via internet, si praticano interventi di *culture jamming,* interferenza e disturbo della trasmissione culturale.

Questi temi di tipo sociale, i rapporti con la situazione mutevole di migrazioni, precarietà, mobilità (v. Scotini 2003), il tema dell'identificazione nell'altro (v. Foster 1996) emergono anche nella ricerca artistica degli anni Novanta con strumenti propri delle pratiche di arte pubblica, relazionale e della *New genre public art* (cfr.2.3. e nota 1).

4. Arte urbana mimetica

4.1. Segreto e menzogna

L'analisi delle modalità con cui le opere di arte pubblica si celano o cercano di mostrarsi nell'ambiente urbano, o le strategie dell'apparire e del non-apparire che abbiamo studiato nelle diverse forme di mimetismo animale, può affinarsi applicando gli strumenti messi a punto dalla semiotica riguardo le categorie paradigmatiche dell'essere e dell'apparire, che articolano a loro volta segreto e menzogna. Possiamo considerare la *mimicry* come sbilanciata verso la deissi del segreto, e il mimetismo batesiano (o quello dell'animale che si traveste da altro o imita la testa sul retro del corpo) verso quello della menzogna. L'uno è presente ma non appare, per sfuggire al predatore o avvicinarsi maggiormente alla preda nel caso del mimetismo aggressivo. L'altro appare pericoloso, inappetibile, o appare un altro, ma non lo è, sfruttando la protezione del modello.

Col mimetismo mülleriano ci troviamo nel caso di un mimetismo dell'essere e dell'apparire, ovvero della verità: varie specie si somigliano per mostrare con maggior efficacia agli occhi o ai sensi della preda potenziale che sono pericolose o inappetibili; non vi è inganno, e dunque per alcuni nemmeno mimetismo vero e proprio (fig. 4).

A livello di sintassi narrativa, l'articolazione della modalizzazione degli attanti che agiscono in una situazione di mimetismo può essere resa efficacemente attraverso l'analisi della categoria della *veridizione,* manipolazione che permette una tipologia degli interventi che sfruttano il segreto o la menzogna

[14] Vedi ad esempio *Adbusters*, con le sue pratiche di *subvertising* cioè che mirano a sovvertire l'anima dell'economia, quella della pubblicità e del marchio.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

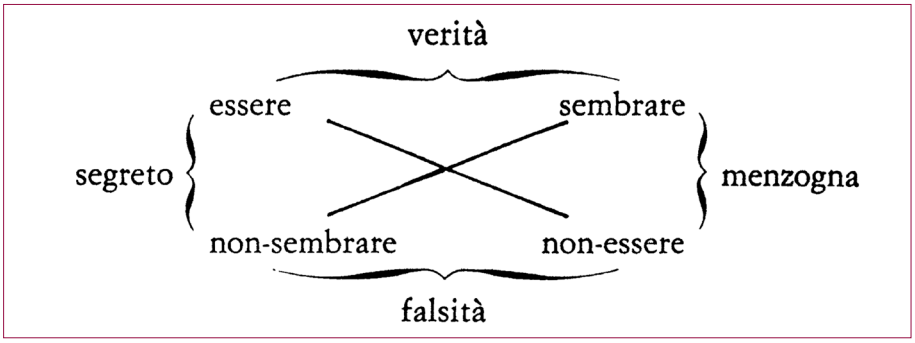

Figura 4. Categoria della veridizione (Greimas 1983: 51 tr. it.).

per le proprie tattiche. La riuscita di entrambe riguarda il contratto fiduciario che il soggetto enunciatore riesce a stabilire con l'enunciatario. Ciò accomuna le strategie del mimetismo animale così come si sono stabilizzate in tempi lunghissimi, come le tattiche di utilizzo dello spazio urbano da parte degli artisti che prendiamo in considerazione.

Il quadrato di veridizione è una struttura che organizza i tratti semici *essere* e *sembrare* sulla base della categoria della *manifestazione*. Mette in relazione lo schema della manifestazione: *sembrare* e *non-sembrare*, e lo schema dell'*immanenza*: *essere* e *non-essere*. Rispetto a una manifestazione, a un'occorrenza fenomenica, ci si aspetta che un soggetto possa portare dei giudizi di valore veridittivo, cioè possa esercitare un *sapere* o un *credere* assumendo determinate relazioni di quel fenomeno con un supposto piano di immanenza, l'*essere* (cfr. Marsciani e Zinna 1991: 54; v. Greimas 1984).

Nel mimetismo animale, dove è in opera una comunicazione strategica che ha come valore in gioco la vita dell'individuo e della specie, la relazione intersoggettiva tra mimo, modello e osservatore (predatore o preda), si stabilisce su degli effetti di senso discorsivi che si basano sul giudizio, frutto di una competenza cognitiva, della relazione tra l'essere e il sembrare.

La relazione che determina un'opera d'arte nello spazio pubblico costituisce anch'essa un caso particolare di comunicazione intersoggettiva. A livello profondo entrano in causa, dunque, i luoghi di esercizio del *fare persuasivo* (far credere) e del *fare interpretativo* (credere).[15] Mentre a livello semio-narrativo, attraverso una serie di espansioni sintagmatiche, la *manipolazione* e la *sanzione* narrativa.

Il fare interpretativo (o atto epistemico), quindi il fatto di subire l'influenza da parte del soggetto enunciatore, è una trasformazione da uno stato di credenza ad un altro: da ciò che è negato a ciò che è ammesso; da ciò di cui si dubita a ciò che si accetta.

Nel caso dell'accoglimento di una influenza, il fare interpretativo può essere considerato come riconoscimento e identificazione, ri-conoscimento rispetto alle proprie conoscenze e identificazione della parte di "verità" di cui già disponevamo.

15 Facciamo riferimento qui in particolare a A. J. Greimas, «Il sapere e il credere: un solo universo cognitivo», in Greimas (1983).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

«Il riconoscimento è il controllo dell'adeguamento del nuovo e dello sconosciuto al vecchio e al conosciuto» (Greimas 1983: 115 tr. it.). I risultati possono essere sia negativi che positivi, in quanto l'adeguamento può essere riconosciuto o rifiutato.

Di fronte alla proposta di una nuova opera, l'atteggiamento ricettivo (l'atto epistemico) può essere di affermazione o di rifiuto (congiunzione o disgiunzione). Le posizioni intermedie rispetto a questi estremi sono l'ammettere e il dubitare e insieme alle prime vengono a formare *il quadrato epistemico* (con le relative modalizzazioni).[16]

Questi atteggiamenti relativi all'atto epistemico possono essere riconosciuti anche di fronte alla ricezione dell'intervento di arte urbana, nel momento in cui essa viene o meno accettata come opera d'arte, oltre che riconosciuta come lavoro che funziona secondo un insieme di regole estetiche e legittimata nel sistema. Gli elementi che permettono questo giudizio o ne determinano l'esclusione possono essere relativi all'opera stessa (intratestuali) o determinati dall'esterno nei riguardi dell'artista e dal gruppo di appartenenza.

4.2. Menzogna

Vediamo alcuni esempi di opere che sfruttano la deissi della menzogna, apparendo ciò che non sono.

Hans Haake a proposito del suo approccio *site-specific*:

> Mi piace sempre sottolineare che questo tipo di specificità, caratteristico di molte mie opere, non si limita alle condizioni architettoniche, o a condizioni fisiche di altro tipo, nelle quali vengo invitato a lavorare e a esporre. Almeno altrettanto importante per me è il contesto sociale e politico. Anzi, arriverei addirittura ad affermare che, oltre all'uso tradizionale che un artista fa del bronzo, delle tele, dei colori, ecc., io uso come mio materiale anche il contesto sociale e politico.[17]

In particolare riguardo al suo intervento a Graz (fig.5), dove l'artista riproduce un monumento celebrativo realizzato durante l'Anschluss del 1938.

L'opera di Haacke si presenta con un carattere quasi intimidatorio nell'accezione di Caillois, e l'inganno riguarda la ripresa mimetica di un elemento storico, la riproposizione di un monumento celebrativo. Abbiamo dunque a livello dell'enunciazione una temporalizzazione differita sullo stesso luogo, dove il destinatario rimane inizialmente ingannato dal soggetto dell'enunciazione. Proprio la contrapposizione netta tra un *qui* (simulacro) costituito la stessa piazza, e un *non-ora* ("Questo lo abbiamo già visto"), pone in modo inquietante la domanda sull'identità di quel *noi* che osserviamo.

---

16 A livello di competenza modale del soggetto, le modalità possono essere: virtualizzante e attualizzante, il /voler-fare/ e il /poter-fare/. A livello discorsivo il prevalere di un una o l'altra modalità epistemica può dar luogo a ruoli patemici stereotipi: col prevalere dei giudizi di certezza corrisponderebbe un "credulone o fanatico" e col prevalere del dubitare il ruolo dello "scettico".

17 Dall'intervento di Haake a "La Generazione delle Immagini. Public Art", serie di incontri con artisti, critici e filosofi a cura di Roberto Pinto, Comune di Milano, terza edizione, 1996/1997. <https://1995-2015.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/Pinto/gene3.htm>

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

Figura 5. Hans Haacke, *Und ihr habt doch Gesiegt* [Eppure avete vinto], Graz, 1988.

Il lavoro *Metro-Net* di Kippenberger, una "stazione della metropolitana trasportabile", presentato alla Documenta X nel 1997 è l'ultimo che ha completato e fa parte di un più ampio progetto che si pone come parodia delle reti della globalizzazione. Consiste in una serie di entrate della metropolitana collocate nei posti più strani e inaspettati. Il lavoro inizia con un'apertura del genere nell'isola di Syros in Grecia, nel 1993. Concepita come una installazione in vari luoghi nel mondo così da formare un inutile e immaginario *network,* queste entrate della metro si sono materializzate solo in due *location* a parte Documenta: in Grecia e in Dawson City West in Canada. Quella greca è costruita in cemento mentre quella canadese in legno, adattandosi ai climi e alle tecniche costruttive dei diversi paesi. L'entrata della metro a Kassel pende sulle sponde della Fulda. Come le altre contiene dei ventilatori che simulano il vento caldo che fuoriesce da tutte le stazioni di metropolitana. La scala discende in uno spazio inagibile, indicante un accesso negato al mondo. Il progetto esiste anche in Internet, partecipando così a una rete virtuale. Sull'isola

greca Kippenberger ha anche costruito una sorta di museo fittizio composto di cinque edifici dove invita artisti a creare progetti e lo ha chiamato MoMAS parodiando il noto museo di New York.

Metro Net si configura come esempio di lavoro che agisce attraverso la tattica del repentino capovolgimento che abbiamo visto caratterizzare le astuzie della *metis*. Lo svelamento dell'inganno, favorito fino all'ultimo dalla imitazione anche degli elementi che coinvolgono in modo polisensoriale lo spettatore, come l'effetto del vento che fuoriesce solitamente dalle entrate delle metropolitane, viene poi ironicamente contraddetto dalla collocazione insolita vicino alle rive della Fulda.

Vedremo nel prossimo paragrafo esempi di mimetismo criptico, ma è utile ricordare che, come abbiamo visto in 3.2., le varie forme di mimetismo possono coesistere (osservato fin dall'antichità, ad esempio, è il caso della rana pescatrice).[18]

Un caso interessante di operazioni artistiche che imitano altri linguaggi urbani è quello realizzato dai <0100101110101101.org>, pseudonimo sotto al quale si celano due artisti italiani, Eva e Franco Mattes, residenti ora a New York. Il nome indica come essi siano partiti col realizzare interventi sulla rete, con modalità simili a quelle dell'attivismo mediatico, per poi passare ad operazioni con altri mezzi.

Nel lavoro del 2004, *Nike ground,* la simulazione riguardava le strategie del *Guerrilla marketing* creando un cortocircuito di arte che imita la pubblicità, ma di una forma di pubblicità che utilizza modalità di presenza tipiche dell'arte pubblica (cfr. 3.3.1). Veniva simulata la provocatoria comunicazione agli abitanti di Vienna che la Karlsplatz sarebbe stata rinominata Nikeplatz, con tanto di monumentale logo posto come scultura al centro della piazza. Il progetto veniva pubblicizzato con una struttura mobile agibile, dalla quale era possibile effettuare interventi dalle vetrine, presentando l'operazione ai passanti. Essa aveva l'aspetto, inoltre, di un grande manifesto. Veniva poi realizzato un video in stile giornalistico per documentare le reazioni dei cittadini e un sito web. Ecco allora che il lavoro sfrutta l'inganno e agisce sul pubblico dell'arte come lavoro di arte pubblica e su quello costituito dai passanti come comunicazione pubblicitaria, sollevando polemiche sul rapporto tra politica ed economia su piani diversi di ricezione (passionale perlopiù di sorpresa e indignazione per i passanti, e su un piano cognitivo per il conoscitore di arte pubblica) (fig.6).

Il caso della imitazione della pubblicità permette di fare una riflessione sul carattere ibrido, sia mimetico che fanerico dell'inganno: non sempre è del tutto decidibile poter distinguere tra segreto o menzogna. A predominare è a volte l'impatto aposematico di visibilità, a volte quello criptico all'interno del rumore ambientale ove la pubblicità costituisca un elemento pervasivo del paesaggio urbano.[19]

[18] Inoltre, esistono casi di interventi che presentano una strategia aposematica imitando altri attori che agiscono nello spazio urbano nel tentativo di non passare inosservati, come forme *guerrilla marketing*, attivisti, o anche altri artisti (in una sorta analogia con l'imitazione intraspecifica nel mondo animale).

[19] Frequentemente artisti hanno realizzato interventi che mimano campagne pubblicitarie

Figura 6. Eva & Franco Mattes, *Nike Ground*, Vienna, 2003.

4.3. Segreto

Al di fuori dei linguaggi adibiti alla comunicazione, altri elementi del contesto urbano rientrano tra i modelli imitati dagli artisti. Ad esempio, quello più apparentemente discreto del cosiddetto arredo urbano, come l'illuminazione pubblica o le panchine. Esse sono utilizzate entrambe da Alberto Garutti, rispettivamente nel progetto *Ai nati oggi,* dove una serie di lampioni si accendono quando nasce un bambino in collegamento col reparto maternità della città,[20] e nel progetto realizzato per l'edizione del 2009 della rassegna *All'aperto* a Trivero, dove ha scolpito una serie di sedute sormontate ognuna da un ritratto fedele dei cani posseduti dagli abitanti del paese, dopo un'approfondita ricognizione nelle famiglie. Entrambe le operazioni erano accompagnate da un'iscrizione, una targa o da altre forme di informazioni a funzione didascalica ad uso del pubblico, per fornire un livello minimo di comprensione del lavoro, ma che non annullava la differenza interpretativa dei due tipi di destinatario, ingenuo e critico (cfr. 2.5.).

Altri elementi di arredo urbano come i paletti divisori del traffico, sono stati utilizzati ad esempio da Ugo La Pietra negli anni Settanta (*Arte nel sociale*)[21] così come Massimo Bartolini realizza *Panchina* nel 2003 nel parco del Forte Belvedere a Firenze, che consiste nella semplice sollevazione, dell'altezza di una seduta, di una porzione di forma quadrata di terreno in tutto simile al giardino circostante, con tanto di alberi e lampioni.

come ad esempio Felix Gonzales-Torres, Barbara Krueger, Alfredo Jaar. Lo stesso discorso può valere per l'architettura: Pardo, Potrc.

20 Realizzato in più città tra cui Bergamo, Istanbul, Gent dal 1998.

21 Vedi <www.ugolapietra.com/arte_nel_sociale.htm>

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

Anche i mezzi stessi del traffico urbano come l'ambulanza fatta girare in *loop* nella città da Jay Chung & Q Takeki Maeda per *Coming Soon* al Mambo, o la roulotte che Michael Asher spostata di parcheggio in parcheggio durante tutta la durata di ogni edizione di *Skulptur Projekte* a Münster a partire dalla prima edizione. Perfettamente conforme, nelle prime edizioni, al paesaggio costituito dal parco di autovetture, nelle successive la roulotte si staglia per il suo carattere *vintage* rivelando la sua natura, così come avviene che certi animali perdano le proprie caratteristiche mimetiche con l'età.

Elementi costitutivi dell'architettura possono venire imitati con qualche forma di spostamento, dimensionale o funzionale (vedi ad esempio in Fischli & Weiss o Rachel Whiteread, *House*, 1993). Intervengono in modo mimetico nel tessuto urbano riflettendo sulla funzione sociale dell'architettura artisti come Marjetica Potrc (*The Urban Agriculture, Siena*, 2003) o *Santiago Cirugeda* con le sue unità abitative abusive.

Oppure elementi minori, come ad esempio le scalinate tipiche dell'accesso alle abitazioni newyorkesi, spesso situazione di incontro non produttivo tra abitanti del vicinato, funzione solitamente relegata a spazi privati, diventano modelli per realizzare una serie di interventi per riflettere sugli spazi interstiziali urbani.[22]

Altri esempi di imitazione dei linguaggi urbani appartengono a quello del sistema commerciale, come prodotti che vengono reimmessi nel ciclo di scambi, vedi quelli dell'artista brasiliano Cildo Meireles che scrive "Yenkees go home" sotto al logo sulle bottiglie di Coca Cola, che entrano nella circolazione delle merci; o imprime sulle banconote la frase "Chi ha ucciso Herzog?", per non far calare il silenzio sulla morte di Vladimir Herzog, un giornalista sequestrato e ucciso su ordine della dittatura.

Anche per quel che riguarda i comportamenti che hanno luogo nella città, possiamo seguire alcuni esempi di opere che li utilizzano come modelli, quello di Dora Garcìa (*The Human Factor,* Terrassa, Spain, 2004), che si collega per mail a persone che tra di loro non si conoscono. Invia a ciascuno istruzioni per delle azioni che compiono negli spazi urbani senza sapere che anche altre persone stiano facendo cose simili. Poi progressivamente il progetto viene reso sempre più leggibile. Il mimetismo in questo caso funziona nell'accezione del *segreto*, dell'azione fatta all'insaputa dell'altro.

Roman Ondak aveva creato una fila di persone, statica, lungo la strada per entrare alla sua mostra. In realtà, in quello consisteva il suo lavoro: *Good Feelings in Good Times,* 2003.

Il passaggio dai comportamenti alle forme di relazioni che intercorrono negli spazi urbani, in particolare nei luoghi deputati ai rapporti sociali e con-

22 Nel lavoro di Nikolas Gambaroff and Matt Sheridan Smith, *Nowhere for Nothing,* PDF publication, plywood stoop, 2007. L'intervento consiste anche in una pubblicazione che riporta questa dichiarazione d'intenti: «The space we are describing is conceptually interstitial and physically proximate. The seam (or crack) is subjective, and the formal articulation objective. It is parasitic in duration and socially incidental. It exists as a proposition and is as such always an option, whether exercised or not. This potentiality defers first to the inside and then to the outside. It is outlined below and may be enacted according to a relatively loose set of minimum and maximum parameters. It may also be ignored – a consequence of said deferral with no actual bearing on questions of its existence, which are inextricably linked to the existence of the inside and outside that defined it in the first place».

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

Figura 7. Lois Weinberger, *Das über Pflanzen ist eins mit ihnen* [Ciò che è sulle piante è un tutt'uno con loro], Kulturbahnhof, Gleis 1, Documenta X, Kassel, 1997.

viviali come bar, ristoranti, ci porta a considerare una modalità a cui abbiamo già fatto cenno nell'ambito dell'Estetica relazionale (cfr. 2.3.).

Dal ristorante *Food* di Matta Clark che apre nel 1971, al bar di Angela Bulloch le cui sedie, quando un certo numero di persone vi accedono, azionano un brano dei Kraftwerk, nel 1993, alla distribuzione nei ristoranti delle descrizioni di come ci si sente a cenare da soli, da parte di Georgina Starr, *Restaurant*, 1993, a Rirkrit Tiravanija che installa cafeterie itineranti, Phillipe Parreno che organizza party, Miltos Manetas che tiene conversazioni intorno a tavoli di cafè, ecc.

Anche l'appropriazione o l'utilizzo di elementi marginali e residuali come la vegetazione spontanea urbana, non dunque quella dei giardini o delle aiuole che interessa a pieno titolo il linguaggio urbanistico e architettonico, ma quella che attecchisce nei terreni interstiziali della città, viene scelta da artisti come Lois Weinberger che alla Documenta X interviene nella stazione ferroviaria con *Das über Pflanzen ist eins mit ihnen,* dove lascia crescere spontaneamente la vegetazione lungo i binari della ferrovia (fig. 7).

5. Conclusioni

Uscendo dall'ambito prettamente semiotico e mutuando alcuni concetti dell'antropologia culturale[23] potremmo dire che l'arte pubblica sacralizza i luoghi urbani, quindi li rende al contempo lontani e vicini, ridefinisce il nostro rapporto rispetto ad essi e il modo di interpretarli secondo modalità che escono dalla fruizione dei sistemi di significazione imposti; attraverso una magnificazione della funzione estetica e, altrimenti, trasformandoli in modo da

[23] Un discorso analogo abbiamo visto in ambito sociologico o politico nel par. 2

accentuare la loro situazione ambigua, non categorizzabile, ibrida[24] attraverso la contaminazione di codici e intenzioni (v. Douglas 1975).[25]

L'ambiguità, come indica Mary Douglas, può venire ricondotta a una classificazione forzatamente, adeguandola ad uno schema noto, oppure può venir circoscritta fisicamente e annullata, può essere evitata o additata come pericolosa. Oppure nel rito, nel mito o nella poesia, i simboli ambigui possono essere utilizzati per arricchire il senso o richiamare l'attenzione su altri piani di esistenza. Per questo l'arte necessita spesso essa stessa di separazione, di riti di iniziazione per entrare nel recinto ad essa riservato attraverso prove atte ad acquisire una appropriata competenza.

La riflessione sull'arte da più parti, sia in ambito estetico che psicanalitico o anche politico,[26] ha in diverse occasioni evidenziato questo rapporto con l'ambiguo che riguarda sia gli investimenti valoriali e i temi che sceglie di veicolare, sia le strategie di efficacia nella comunicazione (ad esempio l'idea della polisemia e dell'apertura).

Queste pratiche permettono di agire su situazioni che non rientrano negli schemi della classificazione degli spazi urbani normalmente accettati. E l'interesse suscitato dalla Public Art probabilmente risiede anche in questo carattere metasemiotico, di riflessione sulla classificazione, che riguarda sì, come dicevamo, l'arte tutta, ma nel caso della Public Art lo specifico del rapporto con l'ambiente funzionale in cui agiamo quotidianamente. Le tattiche mimetiche di arte urbana aumentano questo risultato in quanto il carattere di ambiguità riguarda la riconoscibilità stessa dello statuto dell'opera e dunque agisce pienamente su più livelli di efficacia. In altre parole, è il luogo stesso che è ambiguo e non solo la tematizzazione che ne può essere fatta attraverso un altro oggetto. A volte, se non presente nel luogo scelto (ad esempio i non-luoghi o i *terrains vagues*[27]), dosi maggiori di ambiguità possono essere introdotte proprio con le tattiche di *camouflage*.

Inoltre, il fatto di agire nel pubblico fa sì che le convenzioni che vengono così messe in discussione assumano un rilievo maggiore, appunto perché non "separate" (anche se come abbiamo visto la separazione avviene a livello pragmatico di ricezione).

Osservare l'arte pubblica negli spazi urbani attraverso la lente del mimetismo animale in chiave semiotica, ha permesso di mettere in rilievo alcuni aspetti, ad esempio la preminenza data al tempo sullo spazio.

La questione degli equilibri e delle emergenze locali aiuta ad approfondire la questione. L'intelligenza astuta del *camoufleur* non consiste nell'usare un inganno definitivo, quello che interdice l'iniziativa. Gli basta costringere

24 E dunque pericolosa, cfr. Douglas (1975).

25 Ricorda Douglas l'ambivalenza del sacro, che contiene anche l'idea di contaminato, entrambe legate a una necessità di restrizione e a volte proibizione; anche la parola latina *sacer* possiede questo significato di restrizione attraverso un doppio valore di dissacrazione e consacrazione. La radice ebraica *k-d-sh,* tradotta con "santo" si fonda sul concetto di separazione. L'idea di sporcizia nella sfera profana come quella di contaminazione in quella magico-religiosa ha la funzione di sistematizzare una situazione che viene percepita come anomala e ambigua: ciò che fuoriesce dalle classificazioni a cui siamo legati, viene ritenuto contaminato e dunque necessita separazione.

26 Cfr, ad esempio, l'idea di *partizione del sensibile* di Rancière (2000).

27 Vedi, sull'argomento dei *terrains vagues,* Marrone e Pezzini (2008)

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

l'antagonista all'indecisione, quanto basta per prenderlo "sul tempo". Il lepidottero che riesce a crearsi degli ocelli nella parte posteriore del corpo sa o spera che il predatore si aspetti di vederlo fuggire nella direzione opposta, e verrà ingannato quanto basta per permettergli di nascondersi. «La rapidità della decisione, la "presa di tempo" necessaria per poter fuggire e l'imbarazzo provocati da segni ambivalenti – "Sono occhi?! No, non lo sono?! È un animale, è una foglia?!" – si rivelano allora essenziali. È la tattica del contropiede» (Fabbri e Migliore 2008).

Il mantenimento del dubbio, oltre a contribuire alle condizioni di ambiguità e apertura dell'opera, costituisce una condizione più specifica di efficacia. L'indecisione, il "prendere sul tempo", costituiscono elementi che contribuiscono a formare, nelle opere che adottano tale tattica, quel carattere di azione differita, «dove un evento è registrato soltanto grazie ad un altro che lo ricodifica» (Foster 1996: 39 tr. it.).

Il lavoro fatto in questa ricerca ha permesso dunque di sottolineare il contributo di alcuni strumenti semiotici legati, come in questo caso appena citato, a quello fondamentale della temporizzazione, così come ad altri riguardanti l'enunciazione. Ma abbiamo visto come la definizione dell'intersoggettività degli attanti in azione nella relazione mimetica, il ruolo dello schema veridittivo nella costituzione della tipologia delle opere di arte pubblica negli spazi urbani, ancora i concetti di conflitto, sfida, manipolazione per definire i meccanismi che sottendono sia il rapporto preda/predatore che opera d'arte/fruitore, il ruolo dell'aspettualizzazione o del rapporto testo e contesto per le opere che si inseriscono in una pluralità di linguaggi sincretici, siano alcuni esempi che mostrano la validità del modello utilizzato. Attraverso questi ed altri strumenti che abbiamo impiegato nella trattazione è stato possibile rendere con maggior rigore e profondità di analisi il confronto che sta alla base del nostro lavoro, del rapporto cioè tra i modelli attanziali presi dal mimetismo animale, quello costitutivo tra modello, mimo, osservatore, le articolazioni paradigmatiche tra mimetismo fanerico e criptico, difensivo e aggressivo, e le forme di arte pubblica che agiscono e si trovano immerse in un ambiente dalle caratteristiche, seppur specifiche, di "lotta selettiva".[28]

Bibliografia

Augé, Marc
1992 *Non-lieux*, Paris, Seuil; tr. it. *Nonluoghi*, Milano, Elèuthera, 1993.
1997 *L'impossible voyage. Le toutisme et ses images*, Paris, Editions Payot & Rivages; tr. it. *Dysneyland ed altri non luoghi*, Torino, Boringhieri, 1999.

Appadurai, Arjun
1996 *Modernity at Large*, University of Minnesota Press; tr. it. *Modernità in polvere,* Roma, Meltemi, 2001.

[28] Il confronto con la zoosemiotica ha avuto il pregio, inoltre, di considerare solamente il carattere immanente della significazione e del valore, non essendoci la possibilità di implicare un livello in qualche modo psicologico tanto meno cosciente, in quanto il problema dell'intenzionalità della preda e predatore è applicabile a tutti i gradi della scala filogenetica.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

Benveniste, Émile
1966 *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard.

Birrozzi, Carlo; Pugliese, Marina (a cura di)
2007 *L'arte pubblica nello spazio urbano. Committenti, artisti, fruitori,* Milano, Bruno Mondadori.

Bourriaud, Nicolas
1998 *Esthétique relationelle*, Dijon, Les presses du rèel; tr. it. *Estetica relazionale,* Milano, Postmedia, 2010.
2002 *Post Production, la culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain,* Dijon, Les presses du rèel; tr. it. *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo,* Milano, Postmedia, 2004.

Bouvet, Jan-Francois
2000 *La stratégie du caméléon*, Paris, Seuil; tr. it. *La strategia del camaleonte, La simulazione nel mondo vivente,* Milano, Raffaello Cortina, 2001.

Buchloh, Benjamin H.D.
1990 «Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions», in *October*, Vol. 55, 105-143.

Buren, Daniel; Repensek, Thomas
1979 «The Function of the Studio», in *October*, Vol. 10, 51-58.

Bürger Peter
1974 *Theorie der Avantgarde*, Göttingen, Wallstein Verlag; tr it. *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Boringhieri, 1990.

Caillois, Roger
1960 *Méduse et Cie,* Paris, Editions Gallimard; tr. it. *L'occhio di Medusa. L'uomo, l'animale, la maschera*, Milano, Raffaello Cortina, 1998.

Casarin, Chiara e Fornari, Davide (a cura di)
2010 *Estetiche del camouflage,* Milano, Et al. Edizioni.

Cavicchioli, Sandra (a cura di)
1996 «La spazialità: valori, strutture, testi», *Versus*, 73/74.

Cervelli, Pierluigi; Sedda Franciscu
2006 «Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale"», in Marrone, Gianfranco e Pezzini, Isabella, *Senso e metropoli*, Roma, Meltemi, 2006.

Corrain, Lucia (a cura di)
1994 *Il Lessico della semiotica. (Controversie),* Bologna, Esculapio.

de Certeau, Michel
1990 *L'invention du quotidien,* Paris, Gallimard; tr. it., *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.

Desideri, Paolo
1997 *La città di latta, Favelas di lusso, autogrill, svincoli stradali e antenne paraboliche*, Roma, Costa & Nolan; ora Meltemi, 2002.

Debord, Guy-E., Vaneigem, Roul *et al.*
1998 *Situazionismo*, trad. e cura di Pasquale Stanziale, Bolsena, Massari.

Del Ninno, Maurizio (a cura di)
2007 *Etnosemiotica,* Roma, Meltemi.

Detienne, Marcel; Vernant, Jean-Pierre
1974 *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs,* Paris, Flammarion; tr. it. *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia,* Milano, Mondadori, 1992.

Dorrian, Michael; Murray, Karla; Lucas, Gavin
2006 *Publicidad de Guerrilla,* Barcelona, Gustavo Gil.

Douglas, Mary
1970 *Purity and Danger. An Analysis on Concepts of Pollution and Taboo,* Harmondsworth, Penguin Books; tr.it. *Purezza e pericolo,* Bologna, il Mulino, 1975.

Eco, Umberto
1979 *Lector in fabula,* Milano, Bompiani.
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi,* Milano, Bompiani.

Fabbri, Paolo; Marrone, Gianfranco (a cura di)
2001 *Semiotica in nuce II,* Roma, Meltemi.

Fabbri, Paolo; Migliore, Tiziana
2008 «Lo sguardo dell'altro. Strategie del Camouflage», 20/09/2008*, E|C*, <www.ec-aiss.it>.

Fabbri, Paolo; Montanari, Federico
2004 «Per una semiotica della Comunicazione Strategica», 30/07/2004, *E|C*; ora in <www.paolofabbri.it/articoli/comunicazione.html>.

Floch, Jean-Marie
1990 *Sémiotique, marketing et communication*, Paris, Puf; tr it. *Semiotica, Marketing e comunicazione*, Milano, Franco Angeli, 1992.
1995 *Identiés visuelles*, Paris, Puf; tr it. *Identità visive*, Milano, FrancoAngeli, 1997.

Foster, Hal
1996 *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century,* Cambridge Mass., MIT Press; tr. it. *Il ritorno del reale,* Milano, Postmedia, 2006.

Foucault, Michel
1975 *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard; tr.it. *Sorvegliare e punire: nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.

Greimas, Algirdas Julien
1983 *Du sens II. Essais sémiotiques,* Paris, Editions du Seuil; tr.it. *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1984.

Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
1979 *Sémiotique. Dictionnaire rasonné de la théorie du langage,* Paris, Hachette; tr. it. *Semiotica Dizionario ragionato della teoria del linguaggio,* a cura di P. Fabbri, Firenze, La Casa Usher, 1986.

Grignolio, Andrea
2001 «Verso una filogenesi dell'inganno», in *Aperture*, 11-12, e 03/02/2008, <www.aperture-rivista-it>.

Gullan, Penny J.; Cranston, Peter S.
1994 *The Insects An Outline of Entomology*, London, Chapman & Hall; tr, it. *Lineamenti di entomologia*, Bologna, Zanichelli, 2006.

Huxley, Julian
1934 *Proceedings of the Eight International Ornithological Congress*, Oxford, University Press.

Jakobson, Roman
1963 *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit; tr. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966.

Jullien, François
1996 *Traité de l'efficacité,* Paris, Grasset & Fasquelle; tr. it. *Trattato dell'efficacia,* Torino, Einaudi, 1998.

Krauss, Rosalind
1979 «Sculpture in the Expanded Field», in *October*, MIT Press, spring, 30-44,

Kwon, Miwon
2004 *One place after another. Site-specific art and local identity,* Cambridge Massachusetts-London, MIT Press.

Landowski, Eric
1989 *La société réfléchie,* Paris, Seuil ; tr. it. *La società riflessa,* Roma, Meltemi, 1999.

Latour, Bruno
1999 «Piccola filosofia dell'enunciazione», in Basso, Pierluigi e Corrain Lucia (a cura di), *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri,* Ancona-Milano, Costa & Nolan.

Levinson, Jay Conrad
1984 *Guerrilla marketing: Secrets for making big profits from your small business,* Boston, Houghton Mifflin.

Lévi-Strauss, Claude
1962 *La pensée sauvage,* Paris, Plon; tr. it., *Il pensiero selvaggio,* Milano, Il Saggiatore, 1964.

Lippard, Lucy
1984 *Get the Message?: A Decade of Art for Social Change,* New York, E. P. Dutton.
1997 *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society,* New York, New Press.

Lotman, Jurij M.
1985 *La semiosfera,* Venezia, Marsilio.
1998 *Il girotondo delle Muse*, Bergamo, Moretti&Vitali; ora Milano, Bompiani, 2022.

Mangiapane, Francesco
2010 «Vetrinizzazione vs devetrinizzazione. La prospettiva semiotica», in Marrone, G. e Pezzini I. (a cura di), *Linguaggi della città*, Roma, Meltemi.

Marin, Louis
1994 *De la représentation,* Paris, Gallimard-Seuil; tr. it. *Della Rappresentazione,* Roma, Meltemi, 2001.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

Marrone, Gianfranco; Pezzini, Isabella (a cura di)
2006 *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.
2008 *Linguaggi della città*, *Senso e metropoli. Vol. 2: Modelli e proposte di analisi*, Roma, Meltemi.

Marsciani, Francesco
1999 *Esercizi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio.
1999 «Del corpo-massa», in Basso, Pierluigi e Corrain Lucia (a cura di), *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri,* Ancona-Milano, Costa & Nolan.
2007 *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, Franco Angeli,

Marsciani, Francesco; Zinna, Alessandro
1991 *Elementi di semiotica generativa*, *Processi e sistemi di significazione,* Bologna, Esculapio.

Montanari, Federico
2004 *Linguaggi della guerra*, Roma, Meltemi.

Mukařovský, Jan
1971 *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi.

Pederni, Marinella; Senaldi, Marco (a cura di)
2004 *Suburbia*, Comune di Reggio Emilia.

Perelli, Lorenza
2006 *Public art. Arte, interazione e progetto urbano*, Milano, FrancoAngeli.

Petitot-Cocorda, Jean
1985 *Morphogenése du sens,* Paris, Presses Universitaires de France; tr. it. *Morfogenesi del senso. Per uno schematismo della struttura*, Milano, Bompiani, 1990.

Pioselli, Alessandra
1999 «Public Art in Italia», in Brusarosco, P. e Pioselli, A. (a cura di), *Public Art in Italia, arte, architettura e design verso lo spazio pubblico*, Milano, Care of-Viafarini.
2015 *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi,* Milano, Johan &Levi.

Rancière, Jacques
2000 *Le partage du sensible. Estétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions; tr. it. *La partizione del sensibile. Estetica e politica,* Bologna, DeriveApprodi, 2016.

Rivola, Fabrizio
2011 *Tattiche mimetiche di arte urbana,* Tesi di Laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2009-2010.

Scotini, Marco; Zanfi, Claudia (a cura di)
2003 *Going Public. Soggetti, politiche e luoghi*, Milano, Silvana.

Thom, René
1988 *Esquisse d'une Sémiophysique*, Paris, Interéditions.
2006 *Morfologia del semiotico*, a cura di Paolo Fabbri, Roma, Meltemi.

Tucker, Marcia (a cura di)
1984 *Art & Ideology,* New York, New Museum of Contemporary Art.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-10

Virno, Paolo
1990 «Un dedalo di parole. Per un'analisi linguistica della metropoli», in Ilardi, M. (a cura di), *La città senza luoghi. Individuo, conflitto, consumo nella metropoli,* Genova, Costa & Nolan.

Wickler, Wolfgang
1968 *Mimikry Signalfälschungen der Natur*, München, Kindler Verlag*;* tr. it. *Mimetismo animale e vegetale*, Padova, Muzzio, 1991.

Fabrizio Rivola è docente all'Accademia di Brera, Milano. Come artista ha esposto e realizzato interventi di arte pubblica e installazioni urbane in Italia e all'estero. In ambito semiotico, su questi temi in particolare, ha preso parte ai convegni "Estetiche del camouflage", Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, 2008 e "Per una semiotica della città: spazi sociali e culture metropolitane"*,* Università di San Marino, 2005.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

28 **Public Art e spazi urbani**
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Arte pubblica come arte critica
Per una risignificazione dello spazio urbano

Chiara Caiazzo
Dipartimento di Studi Umanistici, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, ES
mchiaracaiazzo@gmail.com

Abstract
This article aims at examining the role that Public Art might have in processes of re-configuration and resignfiication of urban space in view of the unveiling of absent emergencies, with a specific focus on Jorit's murals' located in Naples' peripheral areas. Rancière's politico-aesthetic metodology enables to critically analyze the relationship between Public Art and the distribution of the sensible. The objective is to identify alternative cartographies proposed by such works through the sensory clash they catalyze, hallmark of emergency aesthetics, and crucial in the re-writing of excluding urban narratives.

Key Words
Aesthetics; Politics; Emergency; Mural Art; Rancière; Naples

Contents
1. La partizione del sensibile
2. Emergenze periferiche: il caso Napoli
3. Arte critica e shock artistico
4. Ricezione estetica e domini del sensorio
5. Jorit a Napoli
6. Risignificazione e dislocazione: prospettive rivoluzionarie
Bibliografia

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

1. La partizione del sensibile

Il presente contributo si propone di esaminare il ruolo che l'arte pubblica può avere nei processi di riconfigurazione e risignificazione dello spazio urbano, con riferimento specifico ai murales di Jorit situati nelle periferie di Napoli. La metodologia estetico-politica adoperata da Jacques Rancière ci fornisce gli strumenti necessari per analizzare criticamente il rapporto tra l'arte pubblica e il tessuto politico-economico-sociale in cui questa viene calata, posizione che permette di interrogarci su un'ulteriore questione: *in che modo l'arte può salvare il mondo?*

È chiaro che il tessuto politico-economico-sociale coincide con ciò che, comunemente, chiamiamo "il reale". Si tratta, in termini marxiani, della sovrastruttura che aleggia e definisce lo spazio in cui ci muoviamo, condizionando anche i nostri movimenti all'interno di esso. Anche quando sono apparentemente neutrali, gli spazi che occupiamo sono fortemente politicizzati, nel senso che anche la possibilità di accedervi è, in realtà, legata a specifiche politiche di inclusione e di esclusione. È per questo che Rancière definisce questo sostrato e la sua apparenza come un *partage du sensible*. Il termine *partage*, traducibile con "partizione", presenta un duplice significato. Inteso come atto di distribuzione e condivisione, *partage* si riferisce a quell'insieme di cose che una specifica comunità di persone può vedere, sentire, conoscere e di cui può parlare, e quali identità possono essere riconosciute all'interno di questa cornice (Rancière 2000: 12-13). *Partage* indica anche le divisioni, le strutture e le separazioni che ci sono all'interno della comunità stessa, quelle divisioni che determinano a chi spetta che cosa. Rancière afferma che «gli esseri umani sono legati tra loro da un certo tessuto sensoriale, da una certa partizione del sensibile che definisce il loro modo di stare insieme» (2009: 56). Possiamo immaginarci la partizione del sensibile come una rete di poteri, meccanismi di esclusione ed oppressione, molto simile alla cornice restrittiva e prescrittiva del discorso foucaultiano, che si riferisce a «modi di costituire il sapere insieme alle pratiche sociali, alle forme di soggettività e alle relazioni di potere che sottendono tali saperi e le relazioni tra di essi» (Weedon 1987: 108). Foucault osserva che «in ogni società la produzione del discorso è [...] controllata, selezionata, organizzata e distribuita da un certo numero di procedure» (2004: 5) e «meccanismi di rigetto» (*ivi*: 18). Queste procedure escludono certi oggetti dal discorso, escludendo anche i soggetti parlanti da certi oggetti del discorso o dal discorso *in toto*.

Il discorso è onnicomprensivo, ma è bene evidenziare che le sue regioni sono «differenziate e differenzianti» (*ivi*: 15). Nessuno può parlare di qualunque cosa in qualsiasi circostanza, e alcune persone hanno l'autorità di parlare più di altre. In sintesi, il discorso foucaultiano è un terreno concettuale restrittivo all'interno del quale il sapere è formato e prodotto; è una struttura che delimita il campo degli oggetti il cui effetto è di bloccare anche la mera possibilità di pensare al di fuori dei propri confini. È impossibile fuggire dall'ordine del discorso e dalle relazioni di potere che stabiliscono ciò che può essere conosciuto e ciò che non può esserlo.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

L'organizzazione della partizione del sensibile è definita dall'ordine poliziesco. Rancière risemantizza il termine "polizia", che non indica l'apparato statale, ma piuttosto la logica che «configura il mondo comune come una stabile distribuzione di posti, identità, funzioni e competenze» (Rancière 2007: 561). Essa «suddivide il privato e il pubblico in parti distinte e fissa i corpi al "loro" posto, relegandoli a una certa cornice spaziotemporale, inchiodandoli a specifici modi di essere, vedere e dire» (Rancière 2010: 139). Il problema primario è che l'ordine poliziesco si spaccia per reale, motivo per cui la partizione del sensibile appare autoevidente e non frutto di scelte arbitrarie (*ivi*: 148). Inoltre, Rancière esamina i modi in cui questa apparente autoevidenza viene reiterata al fine di preservare le asimmetrie di potere che la sostengono e caratterizzano, ed è qui che entra in gioco la nozione di *consenso*, «un accordo del senso col senso» (Rancière 2005: 9) che risulta in una «riduzione della politica alla polizia» (Rancière 2010: 42). La politica risiede nei «modi di soggettivazione dissensuale che rivelano una società nella sua differenza rispetto a se stessa» (*ibidem*), per cui il consenso stende una patina superficiale sulle differenze e le divergenze, escludendo i soggetti che possono minare la sua quiete apparente.

È opportuno integrare il discorso sulla partizione del sensibile e i suoi modi di operare con delle riflessioni sulla cultura del consumo e i cosiddetti "new media", ovvero gli strumenti digitali e le reti informatiche che hanno determinato il passaggio alla comunicazione di massa (Cosenza 2014: 4), al punto da creare un' "estasi della comunicazione" (Baudrillard 1985) data dalla velocità, dall'intensità e dall'estensione delle reti interrelazionali virtuali. Questi progressi tecnologici sono divenuti un dispositivo di replicazione del capitalismo e dei simboli da esso prodotti, fino a configurarsi come un vero e proprio schema di marketing neoliberista (Neri 2022). Il nostro consumo quotidiano è inserito in «una più ampia gamma di beni ed esperienze simboliche prodotte dalle industrie culturali» (Featherstone 1990: 16), per cui è essenziale considerare le forme culturali delle merci al fine di intendere il capitalismo come «un sistema semiotico quanto economico» (Solomon-Godeau 1996: 114) che utilizza la pubblicità per propagare attraverso le immagini la convinzione che la società ha di sé (Berger 1972: 139). Le immagini hanno un'acuta sfumatura sociale che avvolge le esperienze individuali e collettive, influenzando il modo in cui specifici immaginari vengono generati, stabiliti e trasformati (Marzo e Meo 2013: 5). Difatti, «i media sono mezzi efficienti per diffondere il discorso dominante del potere e per mascherarlo in una questione di "senso comune"» (Damean 2006: 90), regolando i confini delle gerarchie sociali. Questa fallacia naturalistica stabilisce ciò che è ammissibile, quali immagini sono accettabili o escluse, bandendo quelle ritenute inappropriate, e si presenta come un ordine indiscutibile condannando qualsiasi presentazione alternativa dell'immaginario condiviso (Mróz 2016: 142, 147).

Poiché la cultura materiale partecipa al più ampio processo di sviluppo di ogni possibile soggettività (Borgerson 2005: 442), le immagini che ci circondano e bombardano hanno un forte potere estetico che arriva a plasmare la struttura sociale (Mróz 2016: 139). Tuttavia, è importante notare che,

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

nonostante sia persistente, pervasivo e ampiamente accettato, lo scenario modellato dalle immagini prodotte dal capitalismo non è né permanente né insostituibile, in quanto «i significati sono costruiti discorsivamente e sono costantemente in movimento, poiché la realtà è un'arena di contestazione per particolari modi di costruire come vediamo il mondo» (Sandlin e Maudlin 2012: 189). È in questo campo di tensione che nasce il dissenso, il terreno da cui, secondo Rancière, dobbiamo partire per rinegoziare la *fiction* del reale.

Potremmo dire, dunque, utilizzando un linguaggio rancièrano, che il consenso, la presunta omogeneità del reale, il *partage du sensible*, è in gran parte sostenuto e organizzato proprio dalla cultura del consumo, per cui le pratiche eversive in grado di sconvolgerlo devono necessariamente essere decentralizzate rispetto a questo potere pervasivo. Dal momento che la partizione del sensibile coincide con la realtà che ci circonda, marcata da una pretesa di naturalezza che ne impedisce la problematizzazione, anche lo spazio urbano diventa un'articolazione e reiterazione di questa partizione arbitraria. Marrone e Pezzini propongono l'immagine della città come di un testo scritto a più mani, dove narrative individuali e collettive si intrecciano continuamente, formando e riformando cartografie di consenso o di contropotere (2006: 9). Pertanto, lo spazio urbano non è mai neutrale, in quanto carico di significati e stigmatizzazioni culturali, che vanno a ramificarsi ulteriormente nei rapporti dialettici tra centro e periferie. Vale la pena chiedersi cosa resta ai margini dello spazio urbano, ma soprattutto in che modo quest'ultimo può essere decentralizzato, dando luce a quelle aree soggette a dimenticanza, decadenza e conseguente stigma.

2. Emergenze periferiche: il caso Napoli

L'unico modo di squarciare il tessuto del sensibile è attraverso pratiche di dissenso, che possono essere artistiche o politiche. D'altronde, per Rancière, arte e politica sono due sfere complementari, entrambe volte a definire «una riconfigurazione dissensuale dell'esperienza comune del sensibile» (Rancière 2010: 140). È fondamentale sottolineare che Rancière risemantizza anche il termine *politica*, che per lui coincide con «l'attività che interrompe l'ordine poliziesco inventando nuovi soggetti e nuovi modi di interpretare il sensibile» (*ivi*: 138). Pertanto, il politico persiste fintanto che vi è un disaccordo riguardo una situazione data (Rancière e Panagia 2000: 124). Rivoluzionarie nella loro essenza, arte e politica sono inseparabili tra loro, in quanto la politica è sempre estetica e l'estetica è sempre politica. La politica è sempre legata a una comprensione estetica e percettiva perché ha sempre a che fare con vedere, ascoltare e riconoscere determinati soggetti all'interno di una data società. Al contempo, l'arte è sempre politica perché sorge sempre all'interno di una data partizione del sensibile, e questo non le permette di avere alcuna pretesa di neutralità. È da qui che deriva l'idea di una *politica dell'estetica* che risiede «nelle pratiche e nei modi di visibilità dell'arte che riconfigurano il tessuto dell'esperienza sensoriale» (Rancière 2010: 140). La politica dell'estetica caratterizza ogni forma di arte, tuttavia, ciò non implica che qualsiasi

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

opera d'arte abbia il potere di intervenire direttamente nella riconfigurazione del sensibile. Ad avere questo potenziale politico-rivoluzionario, infatti, è solo l'*art critique*, che ambisce a «produrre una nuova percezione del mondo, impegnandosi per la sua trasformazione» (*ivi*: 142). L'arte critica è apertamente politica in quanto la ricostituzione che tenta di mettere in atto è volta ad aprire nuove possibilità di enunciazione soggettiva, permettendo così ai soggetti marginalizzati di emergere.

Un aspetto che sfugge al filosofo francese è che l'ordine poliziesco non marginalizza soltanto soggettività individuali e collettive, ma anche intere condizioni esistenziali, come gli stati d'emergenza. Le emergenze sono eventi che espongono la vulnerabilità della nostra esistenza, in quanto ci presentano davanti all'irruzione di una minaccia che, richiedendo una risposta immediata, ci spinge a compiere un lavoro di apertura e reinterpretazione (Polt 2015: 587-588). Questo lavoro può essere compiuto solo nel momento in cui un'emergenza viene percepita e trattata come tale, senza scartare il suo senso di urgenza. Il filosofo Santiago Zabala sostiene che la più grande emergenza che avvelena il presente è proprio l'assenza di un senso di emergenza, per cui situazioni critiche vengono inghiottite a tal punto dal tessuto del sensibile che il loro status emergenziale scompare e la loro urgenza viene completamente annichilita, motivo per cui non vengono affrontate. Dunque, il concetto di *assenza di emergenza* ci permette di descrivere la tendenza delle società contemporanee a nascondere determinate problematiche critiche che colpiscono direttamente quelli che Rancière definisce gli *incomptés*, ovvero quelle persone le cui vite sono considerate minori, subalterne e, in quanto tali, vengono escluse dalla partecipazione, politica e creativa, al sensorio comune (Rancière 1995: 63). Non sorprende che le emergenze assenti sono quelle che si ripercuotono su persone stigmatizzate per questioni intersezionali di genere, razza, sessualità e classe sociale. E non è un caso che, a livello municipale, le emergenze assenti sono presenti soprattutto nelle zone periferiche. Come notano Pellegrino e Jeanneret, «la dinamica urbana tende a conformare spazi e società per renderli reciprocamente adeguati nei loro principi d'esistenza in una struttura di senso e di potere» (2006: 19) all'interno della quale i valori dello spazio determinano la distribuzione delle attività e delle popolazioni. L'articolazione delle relazioni sociali rispetto a distribuzioni spaziali, alla loro qualità e al loro rispettivo posto nella gerarchia urbana è il frutto di dispositivi che producono lo spazio urbano come una spazio polarizzante, determinato dalle pratiche dei singoli e delle realtà collettive (*ibidem*). Pertanto, la città è un generatore di discorso sul senso o sull'assenza di senso dell'esistenza umana, un fattore di integrazione basato su diverse modalità di lettura dello spazio urbano che vede la distribuzione, l'inclusione o l'esclusione, la sovrapposizione e l'intersezione di fatti e gesti umani che portano, in conformità con le pratiche economiche liberiste, a un centro denso e una periferia dispersa (*ivi*: 21-23). Tuttavia, secondo Lotman, la dispersione – e il conseguente abbandono – delle periferie le rende terreno particolarmente ferile alla trasformazione, in quanto quest'ultima «è un'articolazione che si crea inizialmente nel margine o nell'interstizio, alla periferia dei territori» (1996), dove la dimensione e l'occasionalità della so-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

stanza permettono di ricevere le anomalie e le eccezioni come generatrici di immagini generali del mondo e potenziali alternative (Pellegrino e Jeanneret 2006: 29). Questa dinamica di gerarchizzazione tra centro e periferia e di marginalizzazione delle emergenze è evidente nella città di Napoli, le cui zone periferiche sono da decenni abbandonate a se stesse. Aree come Scampia, San Giovanni a Teduccio, Barra, Ponticelli, Quarto, sono zone dove il futuro sembra una chimera lontana, dove non sembrano esserci prospettive o possibilità alternative al degrado urbano e all'abbandono. Eppure, sebbene la situazione sia la stessa da molto tempo, queste zone, già ai margini della città, restano nel dominio dell'inintelligibile, per cui i loro problemi vengono inghiottiti dall'ordine poliziesco, condannati a una velata normalizzazione, mentre le criticità che le affliggono restano lì, vive, con i loro effetti devastanti, mentre la vita dei loro abitanti continua a scorrere silenziosamente ai margini del sensibile.

3. Arte critica e shock

Seguendo la filosofia rancièrana e le teorizzazioni di Zabala, l'unico strumento in grado di svelare le emergenze assenti è l'arte critica che, attraverso la produzione di uno shock, può aprire le nostre percezioni a una prospettiva nuova sul mondo che ci permetterebbe di creare immaginari alternativi. Ogni prodotto artistico viene realizzato e recepito all'interno di una data partizione del sensibile, e quindi in un contesto di creazione e fruizione sotteso da una logica ordinatrice escludente. Se, da un lato, questo implica che ogni forma d'arte, in quanto prodotta in un tessuto sensoriale politicamente caratterizzato, ha sempre in sé il potenziale di stravolgerlo dall'interno, dall'altro lato risulta complicato distinguere tra un'arte "attivista" e un'arte "attiva". Con arte attivista mi riferisco a tutti quei prodotti artistici esplicitamente politici, soprattutto nel contenuto; con arte attiva intendo, invece, un'arte attivante, che sia capace di catalizzare una mobilitazione. Un'arte attivista potrebbe essere, ad esempio, quella di Banksy, che assume la medesima funzione sia dentro che fuori dai contesti museali, in quanto presenta una denuncia esplicita che, nel contenuto, è efficace tanto sulla strada quanto in una galleria, poiché il suo scopo è quello di portare direttamente alla riflessione, non alla contemplazione. Un'arte attiva è un'arte capace di ridimensionare lo spettatore che, auspicabilmente, da *spectator* diventa *spect-actor*, termine coniato dal regista teatrale e attivista politico brasiliano Augusto Boal per indicare lo spettatore come agente attivo del cambiamento sociale, a sua volta scaturito da una matrice prettamente estetica e contemplativa. Questa trasformazione è l'obiettivo della *poetica degli oppressi* che, nella sfera teatrale, ha luogo nel momento in cui gli spettatori, che nel fenomeno teatrale occupano una posizione prettamente passiva, diventano soggetti, attori, e quindi potenziali trasformatori dell'azione drammatica (Boal 2008: 97). Estendere le concettualizzazioni di Boal alla sfera politico-sociale ci permette di capire in che modo l'arte può avere un impatto sul mondo, e la risposta sta proprio nel ridimensionamento del ruolo dello spettatore, cui spetta il compito ultimo di agire. Sorprendentemente, per Rancière, l'arte in grado di generare questo ridimensionamento non è

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

esplicitamente politica, motivo per cui l'arte attivista, nel suo pensiero, non coincide con l'arte attiva. Per indicare il tipo di arte capace di riconfigurare il sensibile attraverso l'emancipazione dello spettatore, Rancière usa il termine *art critique*. Come spiega egli stesso, «nel suo significato originario, "critico" vuol dire: ciò che concerne la separazione, la discriminazione. Critica è l'arte che disloca le linee di separazione, che inserisce la separazione nel tessuto consensuale del reale» (Rancière 2008: 85). L'arte critica ha un impatto politico fintanto che è capace di riconfigurare il sensibile aprendo spiragli in cui nuove possibilità di enunciazione soggettiva possono svilupparsi e insorgere, ma sempre come risultato di un momento di contemplazione, seppur inusuale (Rancière 2010: 142). Vale la pena chiedersi, dunque, in che modo questo sia possibile nel momento in cui l'arte critica non presenta un contenuto esplicitamente politico. La risposta sta sulla questione dell'impatto, legato quindi al fenomeno della percezione estetica.

Come precedentemente illustrato, l'ordine poliziesco garantisce la propria perpetuazione attraverso il consenso, «un accordo tra un regime sensoriale di presentazione delle cose e una modalità interpretativa del loro significato» (Rancière 2005: 9). L'unico modo di interrompere questa reiterazione è ~~introducendo~~ un disaccordo nel tessuto consensuale del sensibile, ovvero «un conflitto tra una presentazione sensoriale e un modo di interpretarla, o tra diversi regimi sensoriali e/o corpi» (Rancière 2010: 139). L'obiettivo dell'arte critica è produrre forme di consapevolezza politica e mobilitazione a partire dalla produzione di uno «scontro sensoriale [...] attraverso la presentazione di una stranezza» (*ivi*: 143). Questa stranezza è generata da «un incontro tra elementi eterogenei» (*ibidem*), ed è qui che emerge la relazionalità insita in questa forma d'arte, che ha un effetto politico solo in relazione al contesto, allo spazio e al tempo, alla situazione in cui essa è situata. Lo shock artistico è la modalità attraverso cui l'*art critique* rancièrana produce un impatto sullo spettatore che, entrando in dialogo con un'opera situata in un luogo inaspettato, vede acuirsi il proprio spirito critico, che lo porta a interrogarsi sulle ragioni del proprio stupore. I contrasti visivi sono dati dal gioco tra i diversi ordini sensoriali che si articolano nel medesimo luogo, per cui «ogni porzione di spazio percorso potrebbe essere in grado di esprimere una propria temporalità interna, una propria sintassi e durata di lettura che si legherebbe a quella degli elementi che la precedono o la seguono attraverso la motricità» (Sedda e Cervelli 2006: 186). Queste configurazioni sovrapposte, modalità di presa spaziale in continuo slittamento, manipolano gli attori stessi della città, catapultandoli in un gioco di configurazioni che serve a produrre una configurazione passionale risultante nello «stupore del pellegrino» (Careri 1990). Ciò implica che l'indiscernibilità configurativa assume la forma di un'oscillazione passionale, una passione che a sua volta assume la forma di un contenuto patemico che si articola con la forma dell'espressione estesica data dalla sincronia fra stati diacronici diversi che esprimono una temporalità discorsiva, stratificata e immanente al sistema urbano (Sedda e Cervelli 2006: 187-188).

La scoperta di questa stratificazione discorsiva delle narrative che si intersecano nel tessuto urbano costituisce l'essenza del passaggio dall'estetica alla

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

politica, in quanto è il primo passo verso la navigazione di topologie alternative. Il tessuto urbano, apparentemente costituito da una superficie univoca conseguita attraverso un'isotopia visiva, si apre a infinite modalità di essere interpretato e attraversato. Questo ci porta a riflettere anche sul modo in cui ci muoviamo negli spazi urbani, come ci estendiamo, come ci abituiamo a tal punto che le nostre stesse percezioni divengono automatizzate. Šklovskij, critico letterario, individua l'arte come unico rimedio possibile alla percezione automatizzata, risultante in un vivere acritico (Šklovskij 1968: 82). Squarciando il velo dell'abitudine, l'arte mette in atto un processo di defamiliarizzazione che restituisce il senso alla vita, permettendoci di guardare al di là degli automatismi che avvelenano la nostra quotidianità e, così facendo, ci permette di tracciare cartografie alternative che fungano da siti e strategie di contropotere, producendo contro-spazi come siti di lotta (Lefebvre 2018: 391). Lo sgomento dinanzi a un'incongruenza data dallo scontro sensoriale tra elementi eterogenei è ciò che, risvegliando le nostre percezioni davanti al declino e all'abbandono, catalizza un intervento pratico. Pertanto, la delineazione di un'estetica dell'emergenza deve necessariamente passare attraverso percorsi tortuosi, interconnessi, marcati da contraddizioni e scosse estetiche ed estesiche. È da qui che, auspicabilmente, nel caso dei murales di Jorit, le ragioni dello stupore che ci pervade nel ritrovare le sue opere sono individuabili nella decadenza dei luoghi in cui esse sono situate; la miseria delle periferie è particolarmente risaltata dal contrasto con l'arte rappresentativa che, staccata da un contesto di contemplazione museale, diventa accessibile a tutti.

4. Ricezione estetica e domini del sensorio

Termini come "shock", "contemplazione", "riconfigurazione visiva del sensorio", nonché l'analisi della società capitalistica hanno un'eco evidente nel campo della teoria critica tedesca, rimandando in particolare all'opera del sociologo Georg Simmel e del filosofo Walter Benjamin. In entrambi gli autori, lo shock è strettamente connesso all'incontro con nuove e complesse realtà sociali, a loro volta frutto di rapidi cambiamenti che hanno marcato la modernità: guerre e rivoluzioni, la sovrappopolazione delle città, la frammentazione delle relazioni umane, la crescita dell'anonimato sociale, l'accelerazione del ritmo di vita, l'espansione dei media di massa e delle tecnologie di riproducibilità tecnica.

Benjamin afferma che lo shock «corrisponde a profonde modifiche dell'apparato appercettivo – modifiche come quelle che secondo il metro dell'esistenza privata ogni passante vive nel traffico di una grande città e secondo il metro storico-universale vive chiunque combatta contro l'attuale ordine sociale» (2012: 45). Tale forma di esperienza è intrinsecamente moderna poiché è la conseguenza del medium cinematografico, che ha ridefinito le modalità ricettive dell'esperienza estetica. Per illustrare la sua tesi, Benjamin stabilisce un confronto tra un film e un dipinto sulla base del dinamismo dell'immagine che presentano e, di conseguenza, del tipo di percezione visiva che richiedono. Un dipinto richiede una percezione visiva più statica. L'immagine sulla

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

tela non cambia, per cui l'osservatore può abbandonarsi alla contemplazione che, attraverso «un'accresciuta presenza di spirito» (*ibidem*), ci permette di sviluppare una sequenza di associazioni e reti epistemico-interpretative che ci spingono a porre in questione le dinamiche di potere, le strutture sociali e le contraddizioni che sottendono la produzione culturale. È in questa fruizione statica che risiede il potenziale rivoluzionario e trasformativo di un dipinto, in quanto è da questa staticità che partono i movimenti del pensiero. Ciò non avviene con l'esperienza di ricezione cinematografica, in quanto lo schermo su cui si svolge il film prevede una rapida sequenza di immagini che mina la postura contemplativa: «nel momento in cui l'ha colta con lo sguardo, questa [immagine] si è già modificata. Non può esser fissata. La sequenza di associazioni di colui che la osserva viene subito interrotta a causa della sua modifica» (*ibidem*). In sintesi, per Benjamin lo shock previene il pensiero critico proprio perché non gli permette di svilupparsi a causa dei troppi stimoli che la nostra mente riceve in questa data forma di esperienza. Questo fenomeno è ancor più presente nelle società e nei modi di vivere contemporanei, tutti marcati da una sovrabbondanza di stimoli mai vista precedentemente. Oggi, questi non provengono solo dal panorama cittadino esterno, ma li abbiamo costantemente tra le mani. I nostri dispositivi tecnologici ci permettono di disconnetterci dai nostri pensieri per calarci in una fitta e continua rete di stimoli infiniti, per cui è come se la nostra modalità esperienziale di *default* sia diventata quella dello shock e riscontriamo maggiore difficoltà nelle forme di esperienza che richiedono, invece, una postura contemplativa – questo spiega anche l'enorme successo delle esperienze immersive e dell'utilizzo della *Virtual Reality* in ambito museale.

Sebbene in Simmel sia presente questo elemento di insopportabilità della sovrabbondanza di stimoli per la psiche umana, egli non individua nello shock una *causa*, ma un *effetto* di questa saturazione visiva. Lo shock è un meccanismo di difesa, una condizione di disorientamento, una sensazione di estraneità e alienazione in cui l'individuo si sente disconnesso dal proprio ambiente sociale e, non riuscendo a trovare punti di riferimento stabili, è portato a cercare prospettive e soluzioni innovative. Questo disorientamento è conseguenza di quella «rapida successione e di quella fitta concentrazione di stimoli nervosi contraddittori» (Simmel 2011: 42) che caratterizzano la metropoli moderna e, ancor di più, quella contemporanea. Ramificandosi fisicamente nel sensorio cittadino attraverso schermi e cartelloni pubblicitari, ma anche virtualmente nei mezzi di comunicazione, dalla televisione ai *social networks*, l'apparato pubblicitario è, oggi, ubiquitario. Come nota il filosofo Federico Vercellone, «l'iperproduzione di immagini risponde alla necessità degli individui di ritrovarsi in identità simboliche forti e rassicuranti, mentre, per altro verso, è la stessa inflazione nella produzione delle immagini a produrre uno spaesamento sempre maggiore» (2017: 9). Le molteplici interazioni che, con la loro fugacità, rompono l'equilibrio quotidiano, fornendo continuamente immagini e informazioni, sono frutto della logica capitalistica, che impone questa saturazione di stimoli per «suscitare bisogni sempre nuovi e sempre più specifici nelle persone a cui si rivolge» (Simmel 2011: 52). È dunque evi-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

dente la differenza con Rancière, che considera lo shock come un fenomeno che non scaturisce dalle dinamiche psicologiche ed emotive che possono emergere in contesti di cambiamento sociale accelerato. Al contrario, lo shock perde questo carattere diacronico, legato a fenomeni della modernità, assumendo una valenza sincronica: esso si consuma nell'*hic et nunc* dell'esperienza del *flâneur* e il suo potere trasformativo deriva dall'improvviso incontro con un'immagine o una configurazione visiva inaspettata, apparentemente fuori dal contesto che le sembrerebbe proprio, come illustreremo nel paragrafo successivo.

Un ultimo punto che vale la pena esplorare è l'idea della "riconfigurazione visiva del sensorio", che costituisce il legame con la semiotica urbana. In Simmel, la riconfigurazione del sensorio si riferisce alla sovrabbondanza di stimoli visivi che permea la metropoli moderna, influenzando la nostra comprensione delle dinamiche sociali. La città offre una vasta gamma di stimoli visivi, come architetture, strade affollate, manifestazioni culturali, oggetti d'arte, abbigliamento alla moda. Tale situazione è esacerbata con il progresso tecnologico che, attraverso l'industria pubblicitaria, ha determinato, in molti casi, la sostituzione di statici cartelli fotografici con schermi dinamici, di videopubblicità, molto più immersivi – si pensi, ad esempio, a Times Square a New York, Piccadilly Circus a Londra, Shibuya a Tokyo, panorami visivi modellati dalla cultura del consumo, che ne ha dominato il sensorio nella sua interezza. Il capitalismo ha spostato l'accento «dalla produzione alla riproduzione, alla reduplicazione infinita di segni, immagini e simulazioni» (Featherstone 1990: 7). La proliferazione dei linguaggi visivi legati alle campagne pubblicitarie è stata responsabile della produzione e della riproduzione di nuovi significati, per cui la capacità di vedere e di elaborare una molteplicità di immagini visive diventa fondamentale per comprendere e navigare in un ambiente urbano e socialmente complesso. L'egemonia capitalistica sul sensorio della metropoli – non più solo visivo, ma sinestetico – pretende di dar forma a una società omologata attraverso le pratiche di consumo da essa regolate. Per Simmel, nella grandi città, non è difficile raggiungere questo obiettivo, in quanto «le metropoli sono i veri palcoscenici di questa cultura che eccede e sovrasta ogni elemento personale» (2011: 54), dove la vita viene resa «infinitamente facile, poiché le si offrono da ogni parte stimoli, interessi, modi di riempire il tempo e la coscienza, che la prendono quasi in una corrente dove i movimenti autonomi del nuoto non sembrano neppure più necessari» (*ivi*: 55). L'intero discorso simbolico costruito dalla logica capitalistica, i suoi contenuti e le sue rappresentazioni impersonali, tendono a eliminare le colorazioni e le idiosincrasie più intimamente singolari, al punto che «l'elemento più personale, per salvarsi, deve dar prova di una singolarità e una particolarità estreme: deve esagerare per farsi sentire, anche da se stesso» (*ibidem*). In questo costante tentativo di omogeneizzazione, dove emergere come *diverso* è difficile, emergere come *eversivo*, come potenziale minaccia per l'ordine costituito, sembrerebbe utopia.

Uno dei limiti di Rancière è la sua scarsa considerazione dei modi in cui la logica capitalistica, attraverso l'apparato pubblicitario, egemonizza, probabilmente più di qualsiasi altra forza facente parte della "polizia", il sensorio

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

comune, disegnando sia un panorama visivo che simbolico, producendo significati e modi di interpretarli che rinforzano e perpetuano l'immaginario del potere costituente. Questa parentesi sulle modalità di fruizione estetica, sulla cultura del consumo e sul suo modo di dar forma al sensorio metropolitano forniranno ulteriori spunti di riflessione in merito all'arte critica e al suo funzionamento.

5. Jorit a Napoli

Il primo caso preso in esame è il murale di Gennaro a Forcella (Figura 1). Ad essere rappresentato è San Gennaro, santo patrono di Napoli che, secondo la tradizione, protegge il popolo da disgrazie e sciagure, come dimostrerebbe il rito pagano dello scioglimento del suo sangue, che ha luogo ogni anno all'interno del Duomo (Boggio e Lombardi Satriani 2014).

Figura 1. Gennaro a Forcella (2015).

Nel 2015, Jorit rappresentò il Santo sulla facciata di un vecchio edificio a Forcella, un quartiere situato nel cuore del centro storico, tra via Duomo e Spaccanapoli, che, tuttavia, presenta forti problemi legati al tasso di criminalità e al degrado urbano. Insomma, non è di certo un luogo in cui ci si aspetterebbe di trovare un'interruzione all'anonimia, essendo anche principalmente un luogo di passaggio. E invece ecco che lì si erge il volto di Gennaro, alto 15 metri, estremamente vivido e realistico, con gli occhi rivolti al cielo, al di là degli edifici decadenti da cui è circondato. A investire i passanti è, dunque, un senso di sorpresa dato dalla totale assenza di anticipazione, dall'apparente impossibilità strutturale – rinforzata dalle narrative sociali e urbane, che con-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

tribuiscono a delineare un'immagine negativa di Forcella – di trovare "bellezza" in un angolo simile. Lo shock artistico risulta soltanto da una prospettiva dialogica-relazionale, in quanto emerge dal dialogo tra un dipinto realistico e un contesto urbano degradato, in quanto Forcella è una periferia nel centro. Se il dipinto di Jorit, che nasce come pittore, fosse stato in un museo, non avrebbe avuto alcun effetto al di fuori di quello estetico. Lo shock artistico sfociante nell'intervento esistenziale risulta da dove noi, abitanti della città, ci aspettiamo di trovare cosa; dove crediamo di poter anticipare un elemento in un determinato luogo, e quali sensazioni ci aspettiamo di provare quando lo attraversiamo. L'introduzione di un murale in una zona dove tutte le anticipazioni ci porterebbero a seguire un determinato percorso costituisce un'interruzione nella percezione che, al contempo, va a influenzare anche la traiettoria dei passanti: se, prima del murale, vi si camminava a passo svelto e in modo meccanico, automatizzato, adesso quello è un luogo di interruzione, in cui ci si ferma, spesso per scattare una fotografia. Questo lo rende anche un luogo di aggregazione, seppur fugace e temporanea, poiché quello spazio pubblico ingenera un'esperienza estetica comune, una condivisione del sensorio collettivo e dell'ambiguità data dal suo esser situato là dove non ce lo saremmo mai aspettato. Difatti, nel corso degli ultimi anni, questo murale di Jorit è divenuto un effettivo *landmark* turistico, che ha contribuito a dare a Forcella una visibilità che prima non aveva. I murales non servono soltanto ad abbellire spazi urbani, né sono soltanto i segni visivi che la comunità residente valorizza l'arte, ma hanno una forte valenza simbolica, fino a farsi simbolo della città stessa (Chonody 2014: 5) come si evince dal fatto che, nel corso degli anni, Gennaro è divenuto la metonimia di Forcella.

Dietro questo murale, però, c'è di più. C'è un messaggio che rimanda a un'emergenza assente che affligge non solo Napoli, ma tutto il meridione: il lavoro. Nelle vesti del patrono vi è Gennaro – motivo per cui Jorit chiama il murale Gennaro, anziché San Gennaro –, giovane operaio napoletano, elevato a icona al contempo sacra e profana. Questa scelta è stata esplicitata da Jorit, che afferma: «santifico le persone del popolo come Caravaggio. Forse sembra blasfemo ma scelgo gente comune per dare il volto a Santi e Madonne, persone che conosco e mi hanno colpito. Il San Gennaro ritratto sul muro di Forcella è un mio amico, un operaio napoletano di 35 anni» (De Rosa 2015). La santificazione di un operaio è un modo di utilizzare la tradizione religioso-popolare per abolire la dicotomia santo/operaio e per inviare un duplice messaggio, al fine di far emergere due emergenze assenti. La prima, come già accennato, è quella della realtà socioeconomica lavorativa del Sud Italia. Nel santificare un operaio, Jorit evidenzia la necessità di avere un'occupazione e la dignità del lavoro manuale, troppo spesso marginalizzato in un contesto neoliberista. La seconda riguarda lo stigma sociale che porta a una gerarchizzazione delle occupazioni, gerarchia che si riflette anche nella regolarizzazione del lavoro. Non è un caso se gran parte del lavoro manuale è a nero, il che implica che i diritti dei lavoratori non vengono tutelati. Nel momento in cui i loro diritti non vengono tutelati, nell'ordine simbolico, il loro riconoscimento è solo marginale, per cui fanno parte di quelle persone le cui vite sono sacrifi-

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

cabili, *incomptées*.

Il secondo murale considerato è quello di Martin Luther King Jr. a Barra. Anche in questo caso, siamo in presenza di un dipinto realistico in un contesto degradato. Jorit ha dipinto King in quanto icona di giustizia sociale. Ispirato dalla resistenza nonviolenta di Gandhi e dalla sua fede cristiana, King è stato uno dei più importanti e influenti attivisti americani, leader del movimento per i diritti civili degli afroamericani dal 1955 fino al 1968, quando fu assassinato a Memphis.

Figura 2. Martin Luther King a Barra (2020).

Per Jorit, la figura di King a Barra è un simbolo di liberazione per Napoli Est, di cui Barra è l'emblema, in quanto è il territorio più a est della municipalità, che si estende dalle pendici del Vesuvio fino a Poggioreale. Come il resto della periferia Est, Barra è una zona trascurata, residenziale, marcata da degrado urbano e crimine organizzato – ancora oggi, costituisce una delle principali piazze di spaccio (Lomonaco 2004). Situato davanti alla stazione della circumvesuviana di Barra, questo murale ambisce a sensibilizzare su temi come l'inclusione e la lotta al razzismo, all'ingiustizia e al pregiudizio (Mastropaolo 2020). Come è solito fare per molti murales, prima di realizzare il dipinto, Jorit ha scritto una serie di messaggi sulla facciata, poi coperti dal murale, che però rendono l'opera di Jorit ulteriormente interpretabile come una forma di arte critica. Questi messaggi rappresentano spesso, anche in questo caso, una chiave di lettura del murale in questione, calandolo esplicitamente nella rivelazione delle emergenze assenti.

Nello specifico, nel caso di Barra, l'emergenza assente è comune a tutte le aree alla periferia Est di Napoli, escluse dal discorso pubblico, stigmatizzate e marginalizzate. Trascurata da un'amministrazione «sorda e cieca» (Barbera

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

2020), Barra è un quartiere invisibile dove spazi istituzionali sono occupati dal crimine organizzato, dove la distribuzione dello spazio è legata a pratiche di illegalità. L'aspetto più problematico di questa marginalizzazione, periferizzazione dello spazio è il conseguente abbandono della comunità di Barra, soprattutto per quanto riguarda le prospettive future e giovanili. Il murale di King ambisce a dare visibilità allo spazio e alla comunità di Barra, ma soprattutto all'umanità di tale comunità – un'umanità che, per Jorit, sembra costituirsi in larga parte sulla possibilità di avere dei sogni da inseguire.

Come nota Barbera:

> Ad essere emblematica non è tanto la tecnica artistica utilizzata, tratto ormai distintivo dello street artist, bensì la scelta del soggetto e la posizione in cui collocarlo. Il volto di un personaggio storico così importante, situato in una zona di terra, nella quale i sogni e le speranze sembrano essere utopie lontane, risulta incarnare un esempio esplicito di riqualificazione sia sociale che culturale. A Napoli est il grigio degli edifici viene così sovrastato da colori nuovi e da una frase emblema della lotta per i diritti civili: "I have a dream". (Barbera 2020)

Situato in un'area dove sogni e speranze sembrano distanti utopie, il volto di King va a simboleggiare una riqualificazione sociale e culturale, aprendo la strada a nuove possibilità di articolare e vivere lo spazio. Il tema del murale è quello del sogno, particolarmente rilevante in un contesto abbandonato come quello di Barra, dove ad essere abbandonati sono i sogni stessi. In quest'area periferica, gli abitanti ambiscono alla realizzazione di tre diritti fondamentali: lavoro, emancipazione e miglioramento sociale, per cui l'opera si situa in un contesto urbano attivamente mobilitato e aperto al cambiamento (Barbera 2020).

La più grande emergenza a Barra è l'assenza di un senso di emergenza, la sua esclusione dal discorso dominante. Le condizioni povere e degradate di Barra vengono dimenticate, ignorate e, conseguentemente, accettate, normalizzate. Sembrano non esistere alternative, e sembra che il suo status di luogo privo di speranze e alternative per le più giovani generazioni non viene mai messo in questione. La comunità di Barra cerca cambiamento e redenzione, e il murale di Jorit apre un piccolo spiraglio per far sì che ciò avvenga. King presenta messaggi sia impliciti che espliciti. Quelli impliciti riguardano la solidarietà, l'equità e la giustizia sociale, tutti temi cari all'attivista afroamericano. Il messaggio esplicito è invece costituito dalla formula "lavoro e dignità", quest'ultima intesa come una rivendicazione, un ristrutturare la comunità attraverso una rottura nella percezione estetica e nelle comuni cartografie urbane. Ma la dignità riprende anche uno dei temi legati a Gennaro, che è proprio quello della disoccupazione, che porta molte persone ad abbandonare la propria terra in cerca di un lavoro. L'emergenza assente della disoccupazione nel Sud Italia dovrebbe essere urgentemente presa in esame, considerata, al di fuori della normalizzazione dell'emigrazione: tutti hanno diritto a un lavoro retribuito e dignitoso e, ancor di più, tutti hanno il diritto di inseguire e costruire i propri sogni nella loro città natale per quanto, in alcuni casi, scegliere

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

di restare è in sé un atto di resistenza. Il murale di King non è un esercizio di virtuosismo artistico né un mero abbellimento, ma si configura come un atto politico attraverso l'irruzione di uno shock politico-estetico all'interno di uno scenario e un contesto urbano degradato. Questo vale per tutti i murales che Jorit ha realizzato, anche su commissione, nella periferia Est, dove l'introduzione di questi lavori ridistribuisce chiaramente il sensibile in quelle aree, inserendo e alimentando speranza attraverso una rivendicazione estetica. Per Jorit, fare arte è un atto di resistenza e uno strumento di denuncia politica. Barra,

> un territorio definito "depresso" e con "poca speranza" trova proprio in un semplice murale una nuova forma di bellezza, un colore autentico e positivo. Una bellezza artistica che possa sempre essere, sia oggi che in futuro, una fonte di ispirazione e forza per lottare contro chi imbratta i muri con il sangue, anziché con i colori della vita (Barbera 2020).

La bellezza di promuovere e incentivare un cambiamento, di diventare agenti attivi del cambiamento, di incarnare il passaggio da *spectators* a *spect-actor*s attraverso la costruzione di nuovi spazi e nuove cartografie, nuovi scenari che possano aprire immaginari che affermino finalmente l'esistenza e le esigenze degli *incomptées*.

6. Risignificazione e dislocazione: prospettive rivoluzionarie

La dimensione estetica dei murales di Jorit è inseparabile dalla loro dimensione politica. La rivoluzione accade, anche qui, su due fronti: dal punto di vista prettamente estetico, con l'introduzione di bellezza in luoghi degradati, e dal punto di vista prettamente politico, con l'inserimento di messaggi che denunciano le emergenze assenti. Ma c'è anche un punto di incontro, uno stato liminale dove è impossibile tracciare una linea di demarcazione tra estetica e politica, dove il dialogo con l'ambiente urbano, marcato da un'incongruenza visiva, si ripercuote sulle traiettorie e le cartografie tracciate in questi luoghi, avendo un'influenza diretta sul modo in cui i passanti si muovono negli spazi, perché li costringe a fermarsi, regalandogli un momento di stasi e contemplazione in netto contrasto con la società capitalistica avanzata. In un contesto dominato sia economicamente che culturalmente da un'ideologia neoliberista, rallentare e fermarsi è, in sé, una forma di resistenza attiva.

Vediamo sempre l'intreccio tra l'ordine simbolico e quello rappresentativo, e ciò che si cela dietro la rappresentazione è sempre una linea politica, un ponte tra la raffigurazione, l'attribuzione di visibilità, il risveglio delle coscienze e l'intervento politico. Il senso di comunità si fonda su una serie di incontri relazionali che richiedono una continua negoziazione tra differenza e identità (Kester 2011: 221-222), motivo per cui il dialogo rappresenta una pratica creativa necessaria alla collaborazione, all'incontro e alla sperimentazione volta a costituire costellazioni alternative delle narrative urbane. L'estetico e il politico, ancora una volta intrecciati per ridisegnare gli spazi condivisi e il sen-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

sorio collettivo. È importante sottolineare, però, che il cambiamento sociale non è un effetto immediato dell'intreccio tra arte e politica. Se guardiamo al problema attraverso una prospettiva dialogica, infatti, risulta che deve esserci un'apertura e una propensione al cambiamento anche da parte di chi riceve l'opera, che si limita ad aprire uno spiraglio di potenzialità.

Le riflessioni di Kester e Courage in merito all'arte murale come una «modalità di produzione dialogica» (Kester 2004: 173) forniscono una cornice interpretativa in grado di evidenziare il carattere dialogico e progressivo dell'arte pubblica. Difatti, i murales costituiscono un esempio di *emplaced art*, nozione coniata come critica delle arti partecipative grazie all'aiuto dell'estetica dialogica. A rendere i murales una forma di *emplaced art* è lo shock o la dislocazione che contrasta la narrativa culturale urbana dominante, basata su un approccio top-down, contrastando, al contempo, la memoria abituale delle interazioni spaziali quotidiane (Kester 2004: 84). Tale dislocazione attiva un potenziale politico sovversivo (Courage 2017: 18) catalizzato da «un'estetica del posto sbagliato» (Kwon 2004), dove si incontra un'opera d'arte in posti inaspettati, per cui l'esperienza estetica che vi ha luogo è profondamente disorientante, serve a destabilizzare il nostro senso di spazio e tempo, e l'estetico stesso viene definito come un'esperienza somatica immediata, prediscorsiva, uno shock o un'epifania, che viene solo successivamente sistematizzata all'interno di un sistema discorsivo esistente (Courage 2017: 39; Kester 2004: 84). Pertanto, la dislocazione estetica genera una de-automatizzazione della percezione, una defamiliarizzazione che acuisce nel soggetto la capacità di riconoscere le strutture politiche e di potere che sottendono quel determinato luogo, proprio attraverso la rivelazione di una stranezza che spinge i soggetti a interrogarsi sulle ragioni della stranezza stessa (Lippard 1997, 288; Rancière 2010: 143). Si tratta di un'esperienza di disorientamento collettivo, che non solo contribuisce alla formazione di un'identità condivisa, ma dà luogo a un'esperienza sociale somatica nella cornice di un'estetica connettiva tra persona (*self*) e società basata sull'esperienza urbana vissuta (Courage 2017: 190; Gablik 1992: 6). È in questo senso che l'arte pubblica si configura come uno schema di emancipazione e come una forza catalizzatrice di forme di associazione (Miles 1997: 172). Inoltre, situare l'arte al posto sbagliato serve ad aprire tale luogo a un'interrogazione creativa, relazionale e dialogica, che può servire a ridefinire quel sito come un contro-spazio, come un sito di resistenza attiva, funzionale a ricostituire intere topografie urbane (Doherty 2015: 127; Bourriaud 2010). A contribuire alla funzione rivoluzionaria è anche la modalità di produzione dei murales, essenzialmente collaborativa. I murales «facilitano le connessioni tra i membri della comunità, sia durante il processo di realizzazione che dopo; danno un senso di possesso del luogo; comunicano dissenso politico e/o sociale; educano; coinvolgono persone marginalizzate; ottengono benessere e giustizia sociale» (Chonody 2014: 30-31). Per questo motivo non importa se i murales molto grandi siano stati commissionati o meno dall'amministrazione o dai residenti locali di una data comunità: ad essere importante è solo l'effetto che tali murales hanno, in che modo si instaurano e instaurano un dialogo con l'area circostante e con il contesto urbano

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

in generale; in che modo rivisitano l'ordine simbolico delle topografie locali; come si intersecano con le narrative urbane preesistenti, e in che modo ne modificano le interpretazioni.

In ultima istanza, l'arte critica rancièrana permette la risignfiicazione dello spazio urbano introducendovi elementi di discordia e disarmonia che sono lo spiraglio di nuove possibilità di emersione e risoluzione non solo di emergenze assenti, ma di intere collettività e processi di soggettivazione. A caratterizzare l'arte pubblica come arte critica è l'impegno di quest'ultima nella riconfigurazione visiva del sensorio urbano, parallela a una riattribuzione degli spazi volta allo stravolgimento dell'ordine poliziesco, rivelando la complessità stratificata che si cela dietro l'apparente isotopia visiva. La risignificazione che determina l'apertura di topografie urbane è catalizzata innanzitutto da un intervento visivo e da una partecipazione sinestesica, in seguito impegnata in una dislocazione estetica che porta a una ridistribuzione di segni, corpi e identità. È sempre questione di aprire visibilità e spazi di emersione, di riconfigurare i giochi tra varie soggettività e stratificazioni, liberandole dai posti in cui vengono fissate abitualmente. Si tratta di dimostrare che l'utopia è possibile non solo come non-luogo, *οὐ-τόπος*, ma anche come *εὖ-τόπος*, regno di felicità – equità – perfetta, realizzabile solo se ci dimostriamo pronti a recepire il messaggio di cambiamento dato da una mutazione di forme, traiettorie e modi di essere ed esistere.

Bibliografia

Barbera, Marta
2020 *Il ritratto di Martin Luther King è il nuovo capolavoro di Jorit Agoch*, <www.liberopensiero.eu/23/01/2020/cultura/martin-luther-king-jorit-agoch-street-artist-napoli-est/>; online il 4 luglio 2022.

Baudrillard, Jean
1985 "The Ecstasy of Communication", in Foster, H. (a cura di), *Postmodern Culture*, Londra, Pluto Press.

Benjamin, Walter
2012 *Aura e choc: Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi.

Berger, John
1972 *Ways of Seeing*, Londra, Penguin.

Boal, Augusto
2008 *Theatre of the Oppressed*, Londra, Pluto Press.

Boggio, Maricla; Lombardi Satriani, Luigi Maria
2014 *San Gennaro: viaggio nell'identità napoletana*, Roma, Armando.

Borgerson, Janet
2005 "Materiality, Agency, and the Constitution of Consuming Subjects", *Advances in Consumer Research*, 32, 439-443.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

Bourriaud, Nicolas
2010 *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books.

Careri, Giovanni
1990 *Envols d'amour. Le Bernin: montage des arts et devotion baroque*, Parigi, Usher.

Chonody, Jill M.
2014 *Community Art : Creative Approaches to Practice*, Champaign (IL), Common Ground.

Cosenza, Giovanna
2014 *Introduzione alla semiotica dei nuovi media*, Roma-Bari, Laterza.

Courage, Cara
2017 *Arts in Place: The Arts, the Urban and Social Practice*, Londra, Routledge.

Damean, Diana
2006 "Media and Gender: Constructing Feminine Identities in a Postmodern Culture", *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, 5, 89-94.

De Rosa, Anna Laura
2015 *Il San Gennaro operaio di Jorit per far rinascere Forcella*, <www.napoli.repubblica.it/cronaca/2015/09/16/news/il_san_gengenn_operaio_di_jorit_per_far_rinascere_forcella-122978158/>; online il 4 luglio 2022.

Doherty, Claire (a cura di)
2015 *Out of time, Out of Place: Public Art (Now)*, Londra, Art/Books.

Featherstone, Mike
1990 "Perspectives on Consumer Culture", *Sociology*, 24, 5-22.

Foucault, Michel
2004 *L'ordine del discorso, discorso e altri interventi*, Torino, Einaudi.

Gablik, Suzi
1992 *The Reenchantment of Art*, Londra, Thames & Hudson.

Kester, Grant H.
2004 *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley (CA), University of California Press.
2011 *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham (NC), Duke University Press.

Kwon, Miwon
2004 *One place after another: site-specific art and located identity*, Cambridge (MA), The MIT Press.

Lefebvre, Henri
2018 *La produzione dello spazio*, Milano, PGreco.

Lippard, Lucy R.
1997 *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley (CA), University of California Press.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

Lomonaco, Tommaso
2004 *Barra: da Comune a Circoscrizione*, Napoli, Magna Graecia.

Lotman, Jurij M.
1996 "La natura morta in prospettiva semiotica", *Strumenti critici*, 11, 55-74.

Marrone, Gianfranco; Pezzini, Isabella (a cura di)
2006 *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.

Marzo, Pier Luca; Meo, Milena
2013 "Cartografie dell'immaginario", *Im@go*, 1, 4-17.

Mastropaolo, Rino
2018 *32 Messaggi nascosti nei murales di Jorit*, <www.napolidavivere.it/2018/10/25/32-messaggi-nascosti-nei-murales-di-jorit-street-art-a-napoli/>; online il 4 luglio 2022.

Miles, Malcolm
1997 *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, Londra, Routledge.
Mróz, Adrian
2016 "Imagined Hierarchies as Conditionals of Gender in Aesthetics", *Estetyka I Kryryka*, 41, 2, 135-154.

Neri, Frida C.
2022 "Artificial Intelligence or a Neoliberal Marketing Scheme? The Performative Nature of Lil Miquela's Racialized Design and Politics on Instagram", *The IJournal: Student Journal of the University of Toronto's Faculty of Information*, 7, 2, Toronto, Canada, 52-59.

Pellegrino, Pierre; Jeanneret, Emmanuelle P.
2006 "Il senso delle forme urbane", in Marrone G. e Pezzini I. (a cura di), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.

Polt, Richard
2015 "Propositions on Emergency", *Philosophy Today*, 59, 587-597.

Rancière, Jacques
1995 *La mésentente: Politique et philosophie*, Parigi, Éditions Galilée.
2000 *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Parigi, La Fabrique.
2005 *Chroniques des temps consensuels*, Parigi, Éditions du Seuil.
2007 "What Does it Mean to be *Un*?", *Continuum*, 21, 559-569.
2008 *Le spéctateur émancipé*, Parigi, La Fabrique.
2010 *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Londra, Continuum.

Rancière, Jacques; Panagia, Davide
2000 "Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière", *Diacritics*, 30, 113-126.

Sandlin, Jennifer A.; Maudlin, Julie G.
2012 "Consuming Pedagogies: Controlling Images of Women as Consumers in Popular Culture", *Journal of Consumer Culture*, 12, 175-194

Sedda, Franciscu; Cervelli, Pierluigi
2006 "Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale", in Marrone G. e

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-11

Pezzini I. (a cura di), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.

Simmel, Georg
2011 *Le metropoli e la vita dello spirito*, Roma, Armando.

Šklovskij, Viktor
1968 "L'arte come procedimento", in Todorov T. (a cura di), *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi.

Solomon-Godeau, Abigail
1996 "The Other Side of Venus: The Visual Economy of Feminine Display", in de Grazia, Victoria; Furlough, Ellen (a cura di), *The Sex of Things: Gender and Consumption in Historical Perspective*, Berkley, University of California Press.

Vercellone, Federico
2017 *Il futuro dell'immagine*, Bologna, il Mulino.

Weedon, Chris (a cura di)
1987 *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*, Oxford, Blackwell.

Zabala, Santiago
2017 *Why Only Art Can Save Us: Aesthetics and the Absence of Emergency*, New York (NY), Columbia University Press.

Chiara Caiazzo è una dottoranda in Filosofia Contemporanea presso l'Universitat Pompeu Fabra di Barcellona. Dopo aver conseguito un Bachelor of Arts (Hons) in Comparative Literature presso il King's College London, si è specializzata in Filosofia Politica ed Estetica presso la Pompeu Fabra e l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Ha trascorso periodi di studio presso l'Università del North Carolina a Chapel Hill, la Vrije Universiteit di Amsterdam, Utrecht e Harvard. La sua ricerca si focalizza sugli intrecci tra pratiche politiche e artistiche, con particolare riferimento alla filosofia di Jacques Rancière e al problema del disvelamento delle emergenze assenti.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

28 Public Art e spazi urbani
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Street Art e anonimato

Tra pubblico, *social network* e tentativi di sfida al sistema

Antongiulio Vergine
Storico dell'arte freelance
antongiuliovergine@gmail.com

Abstract
The contribution intends to examine the relationship between anonymity and Street Art, in relation to the (often massive) use of social networks by certain artists and the changes these tools have brought about in society. The considerations made not only reflect on the popularity – anonymity dualism, in relation to which the use of new media is extremely crucial, but also on certain attempts to challenge the system dictated by apparently ambiguous and questionable positions. All this without forgetting the role of the public, which is also invested by the galvanising wave of Web 2.0 and fascinated by the exploits of these new "superheroes" of art.

Key Words
Street Art; Anonymity; Web 2.0; System; Audience

Contents
1. Anonimato e "superpoteri"
2. L'arte come *guerrilla*
2.1 "Social-guerriglia"
3. Tra dubbi tentativi di musealizzazione e sensazionali sfide al sistema
4. Street Art: questione di pubblici e di pubblicità
Bibliografia

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

1. Anonimato e "superpoteri"

Passeggiando per le strade di una qualsiasi città del mondo, è quasi impossibile non rimanere attratti dalla moltitudine di scritte e disegni sui muri: nel primo caso, si tratta di parole quasi sempre ermetiche o evocative – le cosiddette *tag* con le quali i *writer* si firmano; nel secondo, di immagini create per lanciare messaggi di vario tipo (sociali, politici, religiosi, ecc.). Gigantesche oppure minuscole, sgargianti o monocromatiche, le si guarda spesso in preda alla curiosità circa il fatto di scoprire chi si nasconda dietro la loro realizzazione.

Quello dell'anonimato/pseudo-anonimato nell'arte, e nello specifico nella Street Art – associata spesso all'Urban Art e alla Public Art[1] – costituisce, in effetti, uno degli aspetti che meglio caratterizza la stragrande maggioranza delle operazioni legate a questa espressione, sia che si tratti di un singolo (o singola) artista, sia che dietro l'esecuzione di un lavoro vi siano gli sforzi di un gruppo imprecisato di artisti.

La strategia di nascondere la propria identità, portata alla ribalta negli ultimi anni dallo *street artist* Banksy, non appartiene, tuttavia, al solo ambito delle arti visive. Numerosi sono gli esempi, infatti, relativi alla letteratura – basti pensare a Elena Ferrante, Anne Cécile Desclos e Romain Gary, soltanto per citarne alcuni – alla musica – con i nostrani Liberato, Myss Keta e Thasup, oppure gli inglesi Gorillaz[2] – o, ancora, al movimento internazionale Anonymous, compagine non ben definita di *hacker* che attaccano società e istituzioni governative allo scopo di mantenere inalterati i diritti e la libertà di espressione. Se, per quanto riguarda i primi, le ragioni di tale riservatezza sono legate per lo più al gusto o alle maggiori probabilità di vedersi pubblicare uno scritto, in quest'ultimo caso – così come in quello della Street Art – le motivazioni sono da ricondurre principalmente alla sfera legale: intromettersi subdolamente nei sistemi informatici per modificarne o sabotarne l'attività, così come intervenire sui muri delle città o sulle superfici di mezzi di trasporto (senza una previa autorizzazione), equivale, infatti, a compiere un reato.[3]

Eppure, che si tratti di un autore sconosciuto o di un gruppo di *hacker* non identificato – e forse in questo caso a maggior ragione – il desiderio di scoprirne l'identità aumenta di pari passo con l'intensità con la quale l'anonimato/pseudo-anonimato degli stessi si diffonde tra i *media* e il pubblico. Non è un caso che molti di coloro che tentano di celare le informazioni circa la loro personalità ricorrano all'utilizzo di maschere per assicurarsi di raggiungere tale obiettivo – oltre agli stessi Anonymous, in ambito musicale figurano, ad esempio, i Daft Punk e gli Slipknot, mentre, in ambito sportivo, i *wrestler* Kane e Rey Mysterio: il meccanismo che si innesca in questi casi è simile a

[1] Per maggiori chiarimenti sulle diverse terminologie, si rimanda, in particolare, a Blanché (2015) e Naldi (2010).

[2] La Fondazione del gruppo si deve al *frontman* dei Blur Damon Albarn e al fumettista Jamie Hewlett. Da notare che il produttore dei Gorillaz, Remi Kabaka Jr., collabora assiduamente con Steve Lazarides, ex agente di Banksy.

[3] Il primo è sanzionato dall'art. 615-ter del codice penale, mentre il secondo dall'art. 635.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

quello che vede coinvolti i supereroi dei fumetti, per i quali non ci si affeziona tanto alla loro veste quotidiana, quanto alla maschera che utilizzano per far sì di non rivelarla.

È per questo che, fomentati dai *media* e dall'opinione pubblica, questi autori sconosciuti finiscono per trasformarsi in misteriosi paladini dell'arte, perennemente situati nell'occhio del ciclone per via delle loro gesta sconsiderate e sensazionali, acclamate o criticate puntualmente a seconda del proprio personale metro di giudizio. Un po' come avviene con lo stesso Banksy, per cui «l'essere invisibile – scrive Andrea Concas – significa avere un "superpotere"» (Concas 2019: 27), e la scelta di operare sotto falso nome coincide, invece, per Francesco Bonami, con il fatto di accostarlo (anche in maniera piuttosto ironica) a personaggi inventati come Zorro (cfr. Bonami 2017: 40) – Jerry Saltz lo definisce, invece, un "Batman-graffiti-artist" (cfr. Saltz 2013). Ne consegue che ognuno di noi, forte della speranza di riuscire prima o poi a strapparne via la maschera, si trasformi in un esagitato commissario Gordon – o, se si preferisce, in un impacciato sergente Garcia, per soddisfare il paragone operato da Bonami – incerto sul da farsi e pensarsi circa le loro imprevedibili prodezze.

Facendo un passo indietro, esempi di artisti ignoti provengono anche dal Medioevo, ben prima, dunque, della fine degli anni Sessanta, ossia della prima, grande ondata di *tag* misteriose che investì le strade di New York – tra le più famose si ricordano quelle di Taki 183 e Julio 204.[4] Ma se a quel tempo l'occultamento della propria identità era indissolubilmente legato a ragioni di carattere superiore, divino, oggi tale soluzione sembra essere subordinata, oltre che a questioni di natura legale, anche (e, forse, soprattutto) al fatto di trovarsi protagonisti di una quasi inevitabile ricaduta mediatica, finanche nei casi in cui questa non sia voluta o addirittura disprezzata. D'altronde, come affermano Alessandro Dal Lago e Serena Giordano, esisteranno sempre «innumerevoli artisti che insisteranno a praticare l'arte di strada (performance, graffiti, pittura murale, ecc.) rivendicando fieramente l'anonimato o perfino la clandestinità» (Dal Lago, Giordano 2008: 24), così come esisteranno sempre individui che si «avvarranno ambiguamente dello pseudo-anonimato per entrare a vele spiegate nel mondo ufficiale dell'arte [o che] in buona o cattiva fede, continueranno ad attraversare i confini tra i due mondi» (*ibidem*). Distinguere tra le due categorie è compito arduo, tanto quanto decretarne la limpida onestà dei rispettivi "superpoteri".

[4] Numerosi sono gli studi sulle origini del *writing* e sul fenomeno delle *tag*. Per una ricognizione esaustiva si rimanda, in particolare, a F. Alinovi (a cura di), *Arte di Frontiera. New York Graffiti*, Mazzotta, Milano, 1984; J. Austin, *Taking the train. How graffiti art became an urban crisis in New York*, Columbia University Press, New York, 2001; J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Éditions Gallimard, Paris, 1976; C. Castelman, *Getting Up. Subway graffiti in New York*, The MIT Press, Cambridge, 1984; D. Lucchetti, *Writing. Storia, linguaggi, arte nei graffiti di strada*, Castelvecchi, Milano, 1999; I. Miller, *Aerosol Kingdom. Subway Painters of New York city*, University Press of Mississipi, Jackson, 2002; A. Mininno, *Graffiti Writing. Origini, Significati, Tecniche e Protagonisti in Italia*, Mondadori Editori, Milano, 2008; J. Stewart, *Graffiti Kings. New York city Mass Transit Art of 1970s*, Abrams Books, New York, 2009.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

2. L'arte come *guerrilla*

A volte ci si dimentica che l'anonimato/pseudo-anonimato nell'arte non è un qualcosa che riguarda esclusivamente il solo ambito della Street Art. Nonostante il maggior numero di esempi provenga proprio da quel contesto – oltre al già citato Banksy, penso agli italiani Blu ed Ericailcane (i quali hanno anche collaborato insieme),[5] oppure al francese Invader, agli inglesi Bambi e STIK, e, andando un po' indietro nel tempo, al celebre duo SAMO, composto da Jean-Michel Basquiat e Al Diaz[6] – i muri non sono, tuttavia, gli unici testimoni di questa pratica clandestina.

Allargando lo sguardo alle altre espressioni artistiche, perché non ricordare, ad esempio, Marcel Duchamp e i suoi alter ego R. Mutt e Rrose Sélavy? Con il primo, l'artista francese firmò la celebre *Fontana* del 1917, mentre con il secondo diede vita «verbalmente e in immagini (facendosi ritrarre in abiti femminili) [a un'] identità ironica ma sapiente [...] nel cui nome giocano le parole di "Eros est la vie" (Eros è la vita) e di "arroser la vie" (berci sopra, celebrare la vita)» (Binni 2001: 25): uno dei primi esempi di travestitismo nell'arte, come quelli che videro coinvolti Henri de Toulouse-Lautrec prima e Claude Cahun poco dopo, pseudonimo, quest'ultimo, di Lucy Rénée Mathilde Schwob.

Andando più avanti nel tempo, l'artista americano Richard Prince accettò di esporre nella galleria di Colin de Land a patto che il suo nome venisse sostituito con quello fittizio di John Dogg: la richiesta venne accolta, e la personale allestita nel 1986 presso l'American Fine Arts, Co. di New York venne seguita l'anno successivo da un'altra mostra organizzata, oltre che da de Land, anche alla 303 Gallery di Lisa Spellman, sempre nella Grande Mela. Ancora più vicini sono gli esempi dell'artista M'horó, di cui non si conosce nulla fuorché la sua arte e gli scritti ad essa dedicati; della pittrice Greta Frau, «misteriosa artista tedesca legata alla Sardegna da una storia tormentata e altrettanto misteriosa» (Merlini 2005: 25), e dell'artista Giuseppe Tubi, pioniere dell'arte digitale, conosciuto soltanto attraverso il suo pseudonimo.

La lista potrebbe continuare, ma ciò che importa è aver dato un assaggio di quanto l'anonimato/pseudo-anonimato nell'arte sia legato ad esperienze anche molto diverse tra loro. Un ultimo esempio, tuttavia, vale la pena ricordare, in quanto intrigante non solo dal punto di vista della Street Art – con cui ne condivide alcuni aspetti fondamentali – ma anche da quello più generale dell'arte pubblica: si tratta del caso della Galleria Inesistente.

Difficile inquadrare in maniera esaustiva questa entità, vista la scarsa quantità di studi condotti, le pochissime testimonianze lasciate e il carattere straordinario della sua attività.[7] Fondata ufficialmente a Napoli nel 1969 con

[5] Vale la pena ricordare, tra gli altri, il lavoro eseguito sulla facciata interna del PAC | Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, intitolato *Animal Factory* (2007) e dedicato alla vita sregolata del capoluogo lombardo – l'intervento è stato realizzato poco prima dell'apertura della mostra *Street Art, Sweet Art* (2007) tenutasi presso gli spazi della stessa istituzione.

[6] Il duo operò a New York tra il 1978 e il 1980.

[7] Tra le poche ricognizioni dedicate alla Galleria Inesistente, si segnalano, in particolare, L. Berti, *La Galleria Inesistente. Pratiche artistiche di un gruppo anonimo tra gli anni '60 e '70*, Franco-Angeli, Milano, 2015 e S. Tacconi, *La contestazione dell'arte. La pratica artistica verso la vita in area campana. Da Giuseppe Desiato agli esordi dell'arte nel sociale*, Phoebus Edizioni, Casal-

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

28 **Public Art e spazi urbani**
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

tanto di manifesto programmatico, la Galleria Inesistente era un collettivo di artisti formato inizialmente da Vincent D'Arista, Bruno Barbati, Giannetto Bravi, Maria Palliggiano, Gianni Pisani ed Errico Ruotolo, ai quali, in un secondo momento, si sarebbero aggiunti anche Gerardo Di Fiore e Maria Roccasalva – l'attività del gruppo, tuttavia, sarebbe terminata di lì a poco, verso la metà degli anni Settanta. Interessante notare che, a differenza degli altri componenti del collettivo, «i due animatori della Galleria Inesistente – Vincent D'Arista e Bruno Barbati – non erano artisti in senso stretto [:] non erano poeti, non erano pittori, né scultori, né performer» (Berti 2015: 8), e, forse, fu proprio per questo motivo che riuscirono a dare vita a una serie di azioni talmente stravaganti e sconvolgenti da attirare l'attenzione non solo del pubblico più vasto, ma anche di illustri personaggi della scena artistica internazionale come Joseph Beuys, Daniel Buren e Lucio Amelio.

D'altronde, come definire operazioni quali *Risveglio del Vesuvio* (1969) – finta eruzione del vulcano ottenuta bruciando dei copertoni di automobile – oppure *Qui dentro una mostra fuori della Galleria Inesistente* (1970) – striscione posizionato all'uscita della Galleria Laziale a Napoli che tramutava inconsapevolmente ogni automobilista in protagonista dell'opera – o, ancora, *Caduta delle braccia* (1970) – *happening* durante il quale fecero piovere dal cielo migliaia di braccia di plastica? Vere e proprie incursioni che spiazzarono non solo gli abitanti della città, ma anche i numerosi turisti che lì si trovavano nel corso di quei fatidici momenti. In fondo, come suggerisce Luciana Berti, basterebbe soffermarsi sul nome della compagine per comprendere quanto la «consapevole rinuncia all'autorialità e alla definizione di una collocazione all'interno del sistema dell'arte» (Berti 2015: 13) fossero i primi princìpi sui quali si basasse il loro operato.

Così, già da questi aspetti è possibile tracciare importanti similitudini tra il collettivo fondato da D'Arista e Barbati e il linguaggio della Street Art. In primis, la scelta di operare all'aperto, in spazi pubblici affollati e ricchi di interazioni, il tutto mediante improvvise scorribande non autorizzate: difatti, se la Street Art è un'arte che «invade lo spazio [...] è provocazione [...] non è comoda, non è istituzionale» (Arnaldi 2014: 11), la Galleria Inesistente, allo stesso modo, «doveva intervenire direttamente nella realtà e nel contesto urbano [attraverso] azioni artistiche [che] erano comunque azioni fuori, fuori dalle gallerie [...] esposte alla libera interpretazione del pubblico, dei passanti [...] senza alcuna mediazione del "critico"» (Berti 2015: 56). Un'arte anarchica e ribelle, che malvolentieri sopportava le logiche del mercato e del sistema, e che, al contrario, cercava ripetutamente di contrastarle e sabotarle, proprio come fanno oggi i *writer* e gli *street artist*.

La seconda similitudine è rappresentata dal concetto di non-autorialità: «Condizione necessaria per aderire al gruppo era [infatti quella di] mantene-

nuovo di Napoli, 2013.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

re l'anonimato e firmare collettivamente le opere» (Berti 2015: 13). Si tratta di un aspetto molto vicino a quello dell'anonimato/pseudo-anonimato della Street Art, rispetto ai cui artisti non si sa nulla (o quasi) delle loro modalità operative – è sempre un singolo (o singola) artista a intervenire o si tratta, alle volte, di un lavoro di gruppo? – e ci si "accontenta", invece, di ammirarne soltanto l'opera finita. A tale peculiarità si ricollegherebbe, inoltre, anche il termine entro cui si definisce la loro forma espressiva: in effetti, se si ha a che fare con interventi effimeri e sovversivi, eseguiti all'aperto e in forma anonima, senza alcun tipo di autorizzazione – proprio come quelli legati alla Galleria Inesistente e a determinati esponenti della Street Art – si parla, nel caso specifico, di Guerrilla Art.[8] Banksy ne costituisce oggi l'esempio più famoso, ma si potrebbero citare altri casi emblematici come, ad esempio, il collettivo newyorkese GAAG – Guerrilla Art Action Group, attivo dalla fine degli anni Sessanta ai primi anni Ottanta; il gruppo delle Guerrilla Girls, fondato negli anni Ottanta e composto da artiste femministe anonime; oppure il più recente collettivo Guerrilla SPAM, fondato a Firenze nel 2010.

2.1 "Social-guerriglia"

Appurato che la definizione di Guerrilla Art riesca a tenere insieme esperienze apparentemente distanti tra loro come quella della Galleria Inesistente e di artisti come Banksy, occorre adesso evidenziare la sostanziale differenza che intercorre tra la prima e le ultime. Si tratta, in particolare, della volontà di non documentare le opere d'arte e di non intrattenere alcun rapporto con i soggetti del sistema artistico, specie mercato e gallerie.

In effetti, sebbene risulti piuttosto radicale come posizione, questa appare del tutto coerente con l'esigenza da parte della Galleria Inesistente di sottrarsi a certe logiche di pensiero: in fin dei conti, non poteva essere altrimenti per un'entità che fondava la propria attività sull'anonimato, la fugacità e la sovversione. Pertanto, evitare di ricorrere a qualsiasi supporto video-fotografico – se non per un uso strettamente personale – serviva, come scrive Berti, a confermare la stessa «inesistenza dell'opera e del gruppo» (Berti 2015: 74), oltre a portare avanti le negazioni «dell'oggetto da immettere sul mercato e della galleria come luogo di transito e smistamento dell'opera» (*ibidem*).

Al contrario, se si dà un'occhiata alle pagine Instagram e ai siti web degli *street artist* prima citati, ci si renderà subito conto di quanto ognuno di loro cerchi, quasi ossessivamente, di promuovere il proprio lavoro: da Blu, che suggerisce di acquistare il libro *Minima Muralia* (2018), «la collezione più completa di ogni murale dipinto dall'artista negli ultimi 15 anni» (blublu.org), a Ericailcane, il quale fa lo stesso col volume *Ericailcane 2000-2015. Come Quando Fuori Non Piove* (2015), raccolta «che documenta per la prima volta in maniera antologica tutti i muri [da lui] dipinti» (ericailcane.org); da Invader, che invita i suoi sostenitori ad «acquistare le edizioni per finanziare le

[8] A Umberto Eco si deve, probabilmente, l'introduzione del termine all'interno di un discorso culturale, semiologico e sociologico in occasione di un seminario tenutosi a New York nel 1967 e intitolato, per l'appunto, *Per una guerriglia semiologica* (cfr. Eco 1973).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

[sue] invasioni» (space-invaders.com),[9] a Bambi, che pure vende le sue opere attraverso la sezione "*Buy*" del suo sito ufficiale, fino ad arrivare a STIK, che, come i primi, promuove l'acquisto dell'omonimo libro pubblicato nel 2015 dalla medesima casa editrice di *Wall and Piece* (2005) di Banksy.[10] Passando, poi, alla pagina Instagram del popolare artista di Bristol, si rimane sbalorditi dalla moltitudine di sostenitori che la seguono (in questo momento se ne contano più di 12 milioni, ma il numero è destinato certamente ad aumentare). Come spiega, a tal proposito, Concas:

> I social network hanno rappresentato per Banksy una nuova interazione con il pubblico dopo i primi "muri" [...] Banksy ha un account Instagram sempre aggiornato, che utilizza per comunicare il suo pensiero e presentare le sue opere. Forse è il primo artista che intravede nei social uno o il primo strumento di comunicazione di massa per diffondere la propria arte (Concas 2019: 65).

Il suo sito ufficiale, però, è abbastanza minimale, e, a differenza di quelli dei suoi colleghi, non sembra presentare una sezione dedicata agli acquisti – fino a poco tempo fa, sotto la dicitura "*Shows*", l'artista segnalava addirittura una «serie di mostre [...] delle quali nessuna risulta consensuale» (banksy.co.uk), come quelle allestite al MUDEC di Milano nel 2018, al Palazzo Ducale a Genova nel 2019 e al Palazzo dei Diamanti a Ferrara nel 2020.[11] Tuttavia, è accedendo alla sezione "Hotel" che le nostre impressioni vengono immediatamente smentite: il link, infatti, conduce a una delle iniziative più controverse dell'artista, ossia il Walled Off Hotel di Betlemme, inaugurato nella primavera del 2017. Il progetto – sorta di prosecuzione concettuale di *Dismaland* (2015), il parco dei "non-divertimenti" realizzato nella località di Weston-super-Mare (Somerset, Regno Unito) – consiste in un vero e proprio albergo situato di fronte la cinta muraria che separa Israele dalla Palestina: al suo interno, oltre a camere da letto più o meno accoglienti – tra queste, anche una suite «dotata di tutto ciò di cui un capo di Stato corrotto avrebbe bisogno» (walledoffhotel.com) – è presente un piano bar arredato con opere dello stesso Banksy, una galleria dedicata ad artisti emergenti palestinesi, un museo e un bookshop relativi alla storia della barriera divisoria, e una serie di gadget anche questi firmati dallo stesso *street artist* – «tazze con slogan, magliette, stampe di splendidi luoghi locali [...] crocifissi in edizione limitata trasformati in rampini giganti, portachiavi dipinti e ornamenti che ricordano porzioni del muro» (Ellis-Petersen 2017). La maggior parte di questi è disponibile soltanto in loco,

[9] Emblematico il fatto che, all'interno della sezione "*About*" del suo sito, Invader (autodefinitosi "*UFA*", "*Unidentified Free Artist*"), affermi che abbia avviato il suo progetto per «liberare l'arte dai suoi abituali alienatori che possono essere i musei o le istituzioni» (space-invaders.com), ma che, al contempo, abbia «sempre combinato lavori in spazi urbani e lavori in istituzioni come gallerie o musei» (*ibidem*).

[10] Libro nel quale lo stesso artista inglese commenta per la prima volta il proprio lavoro.

[11] Quella a Genova era intitolata *Il secondo principio di un artista chiamato Banksy* (novembre 2019 – maggio 2020); *Un artista chiamato Banksy* era, invece, il titolo di quella organizzata a Ferrara (maggio – settembre 2020); quella allestita al MUDEC si intitolava, invece, *A Visual Protest. The Art of Banksy* (novembre 2018 – aprile 2019).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

ma alcuni oggetti sono acquistabili anche nello shop online del sito – su pestcontroloffice.com, «ufficio che gestisce le pratiche del graffitaro Banksy [e] unico punto di contatto per l'artista» (pestcontroloffice.com) è possibile anche farsi autenticare un'opera per un costo che varia dalle 100 alle 150 sterline più IVA.

Sebbene il Walled Off Hotel costituisca oggi «un'azienda locale indipendente [il cui] obiettivo è quello di raggiungere il pareggio e di destinare gli eventuali profitti a progetti locali» (walledoffhotel.com), i souvenir custoditi al suo interno vengono effettivamente veduti dallo stesso Banksy: un evento raro, nonostante le sue opere vengano battute all'asta per diversi milioni di dollari – il record è stato raggiunto da *Love is in the bin* nel 2018, la "vecchia" *Girl with balloon* (2002) in versione sbrindellata, la quale è stata venduta per circa 18,5 milioni di sterline – evento che trova il suo unico precedente soltanto in *Better Out Than In* del 2013.

3. Tra dubbi tentativi di musealizzazione e sensazionali sfide al sistema

Partendo dal presupposto che «tutti i soggetti del sistema dell'arte – artista, critico, gallerista, museo, collezionista e pubblico – sono in varia misura soggetti economici» (Meneguzzo 2019: 51-52), capaci, pertanto, di incentivare (chi più, chi meno) la circolazione di denaro, occorre ammettere che molte delle iniziative intraprese dalla maggior parte degli *street artist* non sono finalizzate a produrre un guadagno personale, bensì ad autofinanziare i progetti, a sostenere il lavoro di amici-colleghi oppure a fare semplicemente della beneficenza (come nel caso dell'appena citato Walled Off Hotel). Stesso dicasi per la vendita di gadget tramite i propri siti internet e per quella riservata alle opere d'arte tramite l'organizzazione di mostre personali e collettive.

D'altra parte, bisogna pure riconoscere che vi sono artisti che rinunciano a partecipare a eventi espositivi per radicalità del proprio pensiero o perché le modalità con cui questi si sviluppano appaiono alle volte discutibili. È il caso, ad esempio, di Blu e della mostra *Street Art – Banksy & Co. L'arte allo stato urbano* organizzata a Bologna nel 2016, la quale, sebbene giustificata dal fatto di «conservare ed archiviare delle opere destinate alla distruzione» (Vecchio 2017: 29), presentava anche lavori staccati dai muri senza l'esplicito consenso degli artisti: tale soluzione non venne evidentemente accolta positivamente da Blu, che decise di cancellare buona parte dei suoi interventi bolognesi poco prima dell'inaugurazione.[12] Altro caso analogo è rappresentato dalla vicenda Gonzalo Borondo – *Street Art in Blu 3*: l'artista spagnolo, in occasione della suddetta mostra organizzata nel 2021 presso il Teatro Colosseo di Torino, lamentò il fatto che la sua opera non fosse stata esportata con il suo esplicito permesso, col risultato che la stessa venne intenzionalmente imbrattata durante una notte da un individuo non identificato, assoldato presumibilmente da Borondo per risolvere in tale modo la questione – lo stesso *street artist* ne

[12] L'azione avvenne nella notte tra l'11 e il 12 marzo 2016, a una settimana dall'apertura della mostra (cfr. Smargiassi 2016).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

rivendicò, infatti, il gesto attraverso i propri canali *social*.

In queste circostanze, internet si tramuta, dunque, in efficace strumento di denuncia, utile per rivendicare azioni come quelle appena descritte e per condannare tentativi (più che controversi) di musealizzazione "coatta" della Street Art. D'altra parte, considerando la fervente attività *social* prima accennata, tale strumento consente pure di tenere aggiornati i propri seguaci su tutto ciò che riguarda il proprio lavoro – perfino quando quest'ultimo viene realizzato illegalmente – con risvolti che appaiono altrettanto controversi rispetto all'anonimato che si intenderebbe conservare.

Alla medesima logica dell'aggiornamento *social* – con la variante, però, dell'effetto-sorpresa – appartiene anche l'annuncio di Banksy circa la serie di azioni intitolate *Better Out Than In* (2013), la quale si avvicina molto all'esperienza effimero-performativa inaugurata dalla Galleria Inesistente.

L'intero progetto si basava su una feroce critica alle manovre espositive e di mercato che cercano di ridurre la Street Art a mero oggetto di compravendita. Infatti, dopo l'inattesa pubblicazione sul web dell'«immagine di un graffitaro, disegnata in modo da sembrare che stia vomitando un torrente di fiori e foglie verdi che crescono spontaneamente nell'intercapedine tra due muri di cemento» (Mercurio et al. 2018: 26-27), durante il mese di ottobre 2013 Banksy eseguì trent'uno interventi nei cinque distretti di New York, in totale libertà e senza la mediazione di alcuna figura istituzionale – l'artista definì il tutto come una "residenza". Le diverse azioni, eseguite a cadenza giornaliera, comprendevano la realizzazione di *stencil*, sculture e installazioni, oltre all'emblematica *performance* che prevedeva la vendita di lavori autenticati su una bancarella improvvisata in Central Park, gestita da un non ben identificato anziano signore – 60 dollari era il prezzo stabilito per ogni opera, quando il loro valore di mercato si aggirava intorno al mezzo milione (cfr. Concas 2019: 169).

Nonostante il carattere sovversivo e imprevedibile dell'intera esperienza – Instagram andò letteralmente in tilt in quelle settimane a causa della pubblicazione di numerosi contenuti riferiti al progetto (cfr. Morgan Wells 2016) – già il fatto di riuscire a imbastirla costituisce un'importante segnale del successo ormai raggiunto da Banksy – successo riconosciuto, tra l'altro, dallo stesso sistema che si cerca di contrastare – oltre all'invidiabile patrimonio che quest'ultimo (si presuppone) sia riuscito a racimolare nel corso del tempo. Tale supposizione sarebbe avallata da alcune precedenti tappe indicative, come la mostra *Barely Legal*, organizzata dallo stesso Banksy a Los Angeles nel 2006, la quale presentava addirittura un'elefantessa di trentotto anni pitturata con i medesimi motivi della sala espositiva – a vederla vi accorsero personaggi del calibro di «Jude Law, Keanu Reaves, Brad Pitt e Angelina Jolie, che in quell'occasione spese duecentomila sterline per tre opere» (Dogheria 2021: 19); oppure la rassegna *Banksy vs Bristol Museum* del 2009, «la più grande [...] a oggi realizzata, nella sua città natale» (*ivi*: 27), per la quale l'artista «si sobbarcò interamente i costi [...] altrimenti inaffrontabili per il museo» (*ibidem*); o, ancora, la stessa "opera magna" *Dismaland* (2015) ricordata in precedenza, la quale contava «2,5 acri di distopico "parco a tema per famiglie non adatto ai bambini" [composto da] concerti, film, golf in miniatura (o

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

meglio "Golfo" in miniatura con un'appropriata fuoriuscita di petrolio), uno strampalato castello di Cenerentola, giochi impossibili da vincere, una giostra terrificante, guide del parco scontente, stand di cibo vegetariano e una galleria d'arte» (Diehl 2021: 3).

4. Street Art: questione di pubblici e di pubblicità

Come rapportare tutto questo al pubblico e alla dimensione che lo riguarda? E come metterlo in relazione con la volontà di determinati artisti di preservare il proprio anonimato/pseudo-anonimato? Tutte le considerazioni che potrebbero farsi si ridurrebbero quasi certamente alle uniche possibilità di interpretare la Guerrilla Art come uno strumento di «critica alla società e al "sistema" [che] mira specificamente al mercato dell'arte tradizionale e al capitalismo in generale» (Blanché 2016: 189), o, al contrario, come un'arte che ha smesso, piuttosto, di «vendere questo sogno, [vendendo] sé stessa [e diventando] pubblicità regresso o progresso; ovvero ciò che la *street art* ha sempre voluto contrastare» (Profeta 2022: 24). A mio parere, risulta impossibile tracciare una linea di demarcazione netta tra le due visioni, considerato che si parla sempre di un qualcosa – la Street Art – che presenta «più sfaccettature del diamante più brillante ed inutile del mondo» (Ciotta 2012: 28). Ad ogni modo, si potrebbe cercare di rimanerne meno accecati provando a riflettere su almeno un paio di questioni che hanno inciso indubbiamente sulla sua percezione.

La prima è rappresentata dall'evoluzione (o involuzione, dipende dai punti di vista) della natura stessa di questo tipo di arte. Partita dall'essere un qualcosa destinato esclusivamente al contesto urbano e alla contro-cultura dell'*underground*, è innegabile che la Street Art rappresenti oggi anche qualcosa di diverso: è sì un'«arte che invade lo spazio [...] che occupa il non suo [e] che sorprende sul muro di uno spazio pubblico ma spesso offende sul muro di un palazzo privato» (Arnaldi 2014: 11), ma è anche un'arte inserita «regolarmente in aste di arte contemporanea e istituzioni artistiche come il MoMA (New York) e la Tate Modern (Londra) che hanno organizzato mostre di Street Art per attirare nuovi giovani spettatori» (Peiter 2009: 5) – dall'antesignana *New York/New Wave* del MoMA PS1 (1981) alla più recente e significativa *Street Art* del museo inglese (2008). Le cause principali di tale mutamento sono da ricondurre al processo di globalizzazione, che ha inciso sul mercato e sulle «richieste culturali e commerciali delle nuove comunità intellettuali ed economiche» (Meneguzzo 2012: 11), aprendo inevitabilmente le porte a un nuovo modo di intendere e fruire l'arte: non più elitario e ridotto a pochi e specifici ambiti, ma globale, fluido, rivolto potenzialmente a tutti e destinato a compiersi in scenari sempre più imprevedibili (dal garage alla vetrina di un negozio, dal centro commerciale a una cabina telefonica, dalla strada all'internet). Ma tale mutamento è dipeso anche dalla sempre più crescente diffusione dei *mass media*, che, oltre ai canali della stampa, della radio, della televisione e di internet, sfrutta anche quelli del Web 2.0 e del relativo *social networking*, basati su una rinnovata percezione dello spazio-tempo e del proprio esistere all'interno di una comunità – apparentemente mai slegata dal contesto, in

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

continua comunicazione col mondo (sia reale, sia digitale) e priva di qualsiasi filtro (cfr. Riva e Pentiti 2007).

La seconda questione riguarda il concetto di "pubblico", inteso come soggetto, come entità collettiva di un gruppo imprecisato di individui, ma anche come attributo di un qualcosa di manifesto, di aperto e universale, di plurale e condiviso. Si tratta di un aspetto che, pur essendo esterno alle dinamiche tecnico-espressive dell'arte, è in grado comunque di influenzarle e modificarle radicalmente, visto che ne identifica il primo – e, in teoria, esclusivo – destinatario.

Partendo dalle parole di Hannah Arendt, secondo cui:

> Il termine "pubblico" denota due fenomeni strettamente correlati ma non del tutto identici [ossia] in primo luogo, che ogni cosa che appare in pubblico può essere vista e udita da tutti e ha la più ampia pubblicità possibile [e che] in secondo luogo, il termine "pubblico" significa il mondo stesso, in quanto è comune a tutti e distinto dallo spazio che ognuno di noi vi occupa privatamente. (Arendt 1958: 37-38)

Il concetto di "pubblico" identifica un organismo magmatico e cangiante, suscettibile alla "postura" che ognuno di noi assume nei confronti del mondo. Non solo: facendo riferimento a una condizione che necessita, per forza di cose, dell'essere visti e ascoltati, e quindi dell'apparire e del mettersi in mostra, l'idea di "pubblico" avanzata da Arendt sembra anticipare, in qualche modo, gli stravolgimenti che si sarebbero verificati di lì a qualche decennio dopo con la comparsa di internet e dei *social media*. Difatti, basterà attendere poco più di trent'anni per leggere di una nuova «sfera pubblica astratta dei lettori, ascoltatori, e spettatori singolarizzati e dispersi nel mondo, che solo i mass media possono ancora raccogliere insieme» (Habermas 1996: 443): si tratta, come la definisce Yochai Benkler, della "sfera pubblica in rete", capace di tramutare «i cittadini [da] consumatori e spettatori passivi [a] creatori e soggetti primari» (Benkler 2006: 272), un'entità che, in precedenza, pareva non si fosse ancora compiuta.

La "pubblicità" descritta da Arendt ha raggiunto, quindi, livelli esorbitanti con l'avvento del Web 2.0, soltanto approssimativamente intuibili durante la stagione della radio e della televisione: l'esibizionismo e l'egocentrismo riservati ai divi di Hollywood e di Cinecittà hanno ceduto il passo, infatti, a fenomeni generalizzati, resi alla portata di tutti grazie alle logiche (spesso distorte) dei *like*, dei *follower* e dei *selfie* introdotte dai *social network* (cfr. Weiser 2015: 477–481). Inoltre, secondo questa prospettiva, il legame tra "pubblico" e "pubblicità", precedentemente connesso a una funzione puramente aggregativa, e pertanto equamente distribuita, segue oggi una sorta di tendenza promozionale/propagandistica per la quale vigono sempre di più sfumature narcisistiche e individualiste (cfr. Buffardi e Campbell 2008: 1303–1314): collegarsi in rete tramite un qualunque dispositivo (PC, tablet o smartphone) comporta certamente il fatto di poter manifestare liberamente il proprio pensiero, ma soddisfa, al contempo, il desiderio del singolo di prevalere sull'altro, di far sentire la propria voce (e far vedere la propria immagine) a scapito delle

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

altre, proprio perché trasmessa dalla cornice limitata di uno schermo (cfr. Codeluppi 2013) – la "propaganda" *social* di alcuni *street artist* sembra tingersi proprio di queste sfumature, decisamente opposte all'azione del nascondere collegata alla loro identità.

Così, se, da una parte, sono cambiati il modo di esprimere e di concepire una determinata forma d'arte, dall'altra è cambiato pure – e continua a farlo – il destinatario della stessa, dislocato com'è nelle differenti e complementari dimensioni del virtuale e del tangibile. Lo spazio pubblico ha esteso progressivamente i propri confini alla dimensione digitale, rimodellando le proprie interazioni in modo da non assoggettarle più a pochi ed esclusivi centri di propagazione «(giornali, riviste, emittenti radio o televisioni) [ma polarizzandole] intorno a persone che forniscono, al contempo, i contenuti, la critica e i filtri [in un sistema] "da tutti verso tutti"» (Corchia 2011: 257) – il *lockdown* del marzo–maggio 2020 ne ha fornito una prova eclatante.

Di tutte queste trasformazioni hanno risentito la Street Art e gli *street artist*. Dopotutto, nel modificare i rapporti tra le persone, e tra queste e il mondo circostante, i *new media* non solo hanno aperto la strada verso orizzonti prima d'allora inesplorati, ma hanno inciso anche sulla stessa percezione del contesto urbano, campo d'azione prediletto di questi artisti. Difatti, come sostengono Giovanni Curtis e Antonio Opromolla:

> La possibilità di connessione costante tra gli individui, resa possibile dalla larga diffusione di diverse tipologie di dispositivi e tecnologie, conduce a un superamento dei confini fisici e materiali insiti nell'idea stessa di "spazio", facendo incontrare, mescolare e comunicare diverse categorie di spazi. In questo contesto emergono nuove forme di spazio urbano [...] Il punto non è come le tecnologie influenzino gli spazi urbani unilateralmente, ma come le esperienze nella città siano oggi attivate anche grazie alle nuove tecnologie. Esse diventano così uno strumento che consente di svolgere le tradizionali attività nella città, creando al contempo nuovi livelli di significazione, nuovi processi sociali, nuove esperienze. (Curtis e Opromolla 2019: 40)

Ne consegue che le svariate operazioni di Street Art eseguite sulle piattaforme *social* – pubblicazione di un'opera, registrazione e rivelazione delle diverse fasi di lavoro, promozione della propria attività, denuncia di determinate situazioni e, soprattutto, il conseguente *social sharing* – rientrerebbero, allora, nella medesima sfera pubblica di interventi realizzati in strada, rappresentandone, di fatto, una sorta di "costola": sulla scia delle parole di Arendt, si tratterebbe di contributi ugualmente intimi e personali che, una volta manifestati, verrebbero condivisi con la comunità (virtuale, in quel caso), e che, per poter sussistere, avrebbero comunque bisogno di una matrice fisica, reale, ossia della strada. Permane, tuttavia, il nodo della clandestinità, che, come visto in precedenza, contrasta (teoricamente) con la dimensione narcisistica ed esibizionista implicita ai *social network* – una *tag* o un graffito eseguiti anonimamente su un muro conserverebbero la loro coerenza; una *tag* o un graffito eseguiti anonimamente su un muro e pubblicati successivamente sui *social*, difficilmente riescono a preservare la loro essenza intima e clandestina.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

A questo punto, risulta superfluo constatare come la percezione della Street Art sia cambiata col cambiare della sua natura, e come continui a cambiare non soltanto dal punto di vista temporale, ma anche in base alla sensibilità dei diversi pubblici che incontra – il plurale è d'obbligo, visto il «ventaglio di esperienze e pratiche spaziali che si devono considerare costitutive dello scenario urbano» (Cicalò 2009: 116). Risulta meno superfluo realizzare che, a fronte di un mercato che ne gonfia ripetutamente i prezzi, e di un sistema dell'arte che sembra assumerne sempre di più le redini, sia probabilmente collettiva la responsabilità di un suo presunto "delitto" della Street Art. Forse dovremmo cominciare a vagliare l'ipotesi che siamo «tutti vittime e carnefici allo stesso tempo [essendo protagonisti di un] lungo lavorio di trasmutazione antropologica [che] si è prodotto grazie alla penetrazione delle merci nel mondo, una penetrazione di cui l'arte è in qualche modo complice» (Costantino 2021: 123).

Ad ogni modo, nonostante le innegabili contraddizioni e gli indiscutibili mutamenti, la Street Art non smette di declinare comunque «con efficacia i bisogni emergenti della comunità [confrontandosi] con le istanze che scaturiscono dalle aggregazioni sociali [e] con le nuove consapevolezze degli individui» (De Luca e Trimarchi 2004: 15-16). A dimostrarlo sarebbero i diversi esempi di riqualificazione urbana passati attraverso un'imprescindibile familiarizzazione con i luoghi e i rispettivi residenti – due su tutti, i progetti *Big City Life* (2015) a Roma[13] e *Parco dei Murales* (2015-2018) a Napoli,[14] autentici modelli di collaborazione proficua tra artisti e istituzioni. Anche le stesse aste milionarie e mostre allestite in musei e gallerie lo comproverebbero: difatti, perfino in queste circostanze (e forse proprio in queste) ci si rende conto del fondamentale «spirito performativo della Street Art che usa spray e stencil come un body artist usa mani e piedi o come un environmental artist usa rami e foglie» (Iannelli 2017: 74). Probabilmente, è proprio per questa sua natura che risulterebbe addirittura più agevole concepirne, semmai, un'"ubicazione" digitale, piuttosto che una collocazione tradizionalmente intesa: perlomeno, in quel caso, la sua intrinseca accezione pubblica rimarrebbe pressocché intatta, così come intatta resterebbe «la necessità della controinformazione» (Romeo 2021: 118) insita nel suo statuto, la quale non verrebbe in alcun modo snaturata da eventuali dubbie forme di musealizzazione.

In conclusione, «sia pur con frequenti e ambigui cedimenti alla spettacolarità e alla trasgressività fine a sé stessa» (Bargna 2011: 96), la Street Art continua a perseguire gli insegnamenti che furono di Guy Debord e dell'Internazionale Situazionista, sfruttando la medesima strategia del *détournement* per comunicare messaggi provocatori attraverso testi semplici e diretti (cfr. Trier 2019), il tutto filtrato e adattato, com'è inevitabile che sia, anche dagli/agli strumenti tecnologici della società dei *new media*. E se le pratiche di certi artisti appariranno (alle volte a ragion veduta) contestabili, forse la spiegazio-

[13] Realizzato nel quartiere di Tor Marancia, è stato promosso dalla fondazione 999Contemporary e finanziato dagli enti locali.

[14] Realizzato nel quartiere Ponticelli, è stato promosso da INWARD – Osservatorio Nazionale sulla Creatività Urbana.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

ne è da ricercarsi proprio nell'esasperazione di quell'"*artworld*" descritto da Arthur C. Danto oltre mezzo secolo fa (cfr. Danto 1964: 571-584), divenuto oltremodo "popolare" e virale da quando l'arte contemporanea ha cominciato ad assumere il «ruolo di status symbol alla pari di una Ferrari, uno yacht, un appartamento a Park Avenue o di un figlio che studia economia a Londra» (Meneguzzo 2019: 52).

Bibliografia

Alinovi, Francesca (a cura di)
1984 *Arte di Frontiera. New York Graffiti*, Milano, Mazzotta.

Arendt, Hannah
1958 *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1998.

Arnaldi, Valeria
2012 *Chi è Banksy?*, Roma, Red Star Press.
2014 *Che cosa è la street art? E come sta cambiando il mondo dell'arte*, Roma, Red Star Press.

Austin, Joe
2001 *Taking the train. How graffiti art became an urban crisis in New York*, New York, Columbia University Press.

Bargna, Ivan
2011 "Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza", in I. Bargna et al., *Annuario di Antropologia*, 13, 75-106.

Baudrillard, Jean
1976 *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Éditions Gallimard.

Benkler, Yochai
2006 *The wealth of networks. How social production transforms markets and freedom*, New Haven, Yale University Press.

Berti, Luciana
2015 *La Galleria Inesistente. Pratiche artistiche di un gruppo anonimo tra gli anni '60 e '70*, Milano, FrancoAngeli.

Binni, Lanfranco
2001 *Potere surrealista*, Milano, Booklet.

Blanché, Ulrich
2015 "Street Art and related terms – discussion and working definition", *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal. Places and non Places*, 1, Lisboa, Authors and Editors.

Bonami, Francesco
2017 *L'arte nel cesso. Da Duchamp a Cattelan, ascesa e declino dell'arte contemporanea*, Milano, Mondadori Editori.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

2019 *Post. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità sociale*, Milano, Feltrinelli Editore.

Buffardi, Laura E.; Campbell, William K.
2008 "Narcissism and Social Networking Web Sites", in M. D. Robinson (a cura di), *Personality and Social Psychology Bulletin*, 34, New York, SAGE Publications, 1303-1314.

Castelman, Craig
1984 *Getting Up. Subway graffiti in New York*, Cambridge (MA), The MIT Press.

Cicalò, Enrico
2009 *Spazi pubblici. Progettare la dimensione pubblica della città contemporanea*, Milano, FrancoAngeli.

Ciotta, Ennio
2012 *Street art. La rivoluzione nelle strade*, Lecce, Bepress.

Codeluppi, Vanni
2013 *L'era dello schermo. Convivere con l'invadenza mediatica*, Milano, FrancoAngeli.

Concas, Andrea
2019 *Banksy. 100 domande 150 risposte. Il primo libro chatbot*, Milano, Mondadori Electa.

Corchia, Luca
2011 *La democrazia nell'era di Internet. Per una politica dell'intelligenza*, Firenze, Casa Editrice Le Lettere.

Costantino, Roberto
2021 *Cloaca. Icone dell'arte e della merce*, Milano, Postmedia.

Curtis, Giovanni; Opromolla, Antonio
2019 "Spazi urbani ibridi. Dall'introduzione del digitale ai processi sociali nella città", in F. Montanari, N. Dusi e G. Ferraro (a cura di), *Geosemiotica: dai locative media, alle immagini diffuse, ai big e small data*, *Ocula*, 21, 38-55.

Dal Lago, Alessandro; Giordano, Serena
2006 *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
2016 *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Bologna, Il Mulino.

Danto, Arthur C.
1964 "The Artworld", *The Journal of Philosophy*, 61(19), New York, Columbia University Press, 571-584.
1964 *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

De Luca, Martina; Trimarchi, Michele
2004 "Il sistema della creazione contemporanea: una prospettiva molteplice", in M. De Luca, F. Gennari Santori, B. Pietromarchi e M. Trimarchi (a cura di), *Creazione contemporanea. Arte, società e territorio tra pubblico e privato*, Roma, Sosella Editore.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

Diehl, Carol
2021 *Banksy: Completed*, Cambridge (MA), The MIT Press.

Dogheria, Duccio
2014 "Street art", *Arte e Dossier*, 314, Firenze-Milano, Giunti Editore.
2021 "Banksy", *Arte e Dossier*, 382, Firenze-Milano, Giunti Editore.

Eco, Umberto
1973 *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta*, Milano, Bompiani.

Ellis-Petersen, Hannah
2017 *Banksy Walled Off Hotel in Palestine to sell new works by elusive artist*, <www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/07/banksy-walled-off-hotel-palestine-gift-shop>; online il 27 settembre 2017.

Ellsworth-Jones, Will
2012 *Banksy. L'uomo oltre il muro*, Milano, L'Ippocampo Edizioni.

Habermas, Jurgen; Ceppa, Leonardo (a cura di)
1996 *Fatti e norme. Contributi a una teoria discorsiva del diritto e della democrazia*, Milano, Guerini e Associati.

Iannelli, Francesca
2017 "Street Art e museo: museofobia o museofilia?", *Piano B. Arti E Culture Visive*, 2(1), Bologna, Dipartimento delle Arti – DAR, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 65-95.

Lennon, John
2021 *Conflict Graffiti. From Revolution to Gentrification*, Chicago, University of Chicago Press.

Lucchetti, Daniela
1999 *Writing. Storia, linguaggi, arte nei graffiti di strada*, Milano, Castelvecchi.

Mania, Patrizia; Petrilli, Raffaella; Cristallini, Elisabetta (a cura di)
2017 *Arte sui muri della città. Street Art e Urban Art: questioni aperte*, Roma, Round Robin Editrice.

Mencacci, Andrea
2011 *L'estetica del pop*, Roma, Donzelli Editore.

Meneguzzo, Marco
2012 *Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze)*, Monza, Johan & Levi Editore.
2019 *Il capitale ignorante. Ovvero come l'ignoranza sta cambiando l'arte*, Monza, Johan & Levi Editore.

Mercurio, Gianni (a cura di)
2018 *La vera arte è non farsi beccare. Interviste a Banksy*, Milano, 24 ORE Cultura.

Merlini, Paolo
2005 "Greta Frau, l'arte di nascondersi", in P. Merlini, *Ritratti d'artista*, <www.issuu.com/paolomerlini.pme/docs/greta_frau>; online il 4 febbraio 2018.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

Miller, Ivor
2002 *Aerosol Kingdom. Subway Painters of New York city*, Jackson (MS), University Press of Mississipi.

Mininno, Alessandro
2008 *Graffiti Writing. Origini, Significati, Tecniche e Protagonisti in Italia*, Milano, Mondadori Editori.

Moalli, Dario
2015 *Dismaland, il parco del non-divertimento di Banksy*, <www.artribune.com/attualita/2015/10/dismaland-parco-banksy/>; online il 3 ottobre 2015.

Morgan Wells, Maia
2016 "Graffiti, street art, and the evolution of the art market", in J. Ian Ross (a cura di), *Routledge Handbook of Graffiti and Street Art*, Abingdon-New York, Routledge.

Naldi, Fabiola (a cura di)
2010 *Do the right wall/Fai il muro giusto*, Bologna, Edizioni MAMbo.
2020 *Tracce di Blu*, Milano, Postmedia.

Peiter, Sebastian (a cura di)
2009 *Guerrilla Art*, London, Orion Publishing Group.

Profeta, Vincenzo
2022 *B. R. Ammazzate Banksy*, Roma, GOG Edizioni.

Riva, Giuseppe; Pentiti, Massimo
2007 "Il Web 2.0 e le dinamiche evolutive della TV mobile interattiva", in G. Riva, M. Pettiti ed E. Uggè, *Oltre la televisione. Dal DVB-H al Web 2.0*, Milano, LED – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.

Romeo, Gabriele
2021 *L'intervallo sospeso. Connettoma cronico dell'arte*, Milano, Mimesis Edizioni.

Rossi, Simona
2020 "Nuove forme artistiche per nuove identità territoriali: strategie di rigenerazione urbana attraverso la street art", in M. I. Pascariello e A. Veropalumbo, *La Città Palinsesto/II. Tracce, sguardi e narrazioni sulla complessità dei contesti urbani storici. Rappresentazione, conoscenza, conservazione*, Napoli, FedOA – Federico II University Press.

Saltz, Jerry
2013 *Jerry Saltz Ranks Banksy's New York City (So-Called) Artistic Works*, <www.vulture.com/2013/10/saltz-ranking-banksys-nyc-pieces.html>; online il 13 ottobre 2013.

Smargiassi, Michele
2016 *Bologna, Blu cancella tutti i suoi murales: "No alla street art privatizzata"*, <bologna.repubblica.it/cronaca/2016/03/12/news/bologna_graffiti-135303806/>; online il 12 marzo 2016.

Stewart, Jack
2009 *Graffiti Kings. New York city Mass Transit Art of 1970s*, New York, Abrams Books.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-12

Taccone, Stefano
2013 *La contestazione dell'arte. La pratica artistica verso la vita in area campana. Da Giuseppe Desiato agli esordi dell'arte nel sociale*, Castelnuovo di Napoli, Phoebus Edizioni.

Tomassini, Marco
2012 *Beautiful winners. La street art tra underground, arte e mercato*, Verona, Ombre Corte Edizioni.

Trier, James
2019 *Guy Debord, the Situationist International, and the Revolutionary Spirit*, Leiden, Koninklijke Brill.

Vecchio, Nicola A.
2017 *A chi appartiene la città? Sulla dialettica fra street art e diritto*, Padova, Primiceri Editore.

Weiser, Eric B.
2015 "#Me: narcissism and its facets as predictors of selfie-posting frequency", in P. K. Jonason (a cura di), *Personality and Individual Differences*, 86, Amsterdam, Elsevier, 477-481.

Antongiulio Vergine ha conseguito la laurea in Arti Visive presso l'Università di Bologna. Nel 2017-18 collabora con la Galleria d'Arte Maggiore g.a.m. di Bologna, mentre nell'estate del 2019 con il MUMA – Museo del Mare Antico di Nardò (LE). I suoi interessi vertono sulle differenti forme espressive con le quali si manifesta l'arte contemporanea, con una particolare attenzione verso le pratiche video-fotografiche, performative e concettuali. Scrive per ATPdiary e Juliet Art Magazine.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

28 **Public Art e spazi urbani**
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Public Art e welfare culturale
L'impatto di un intervento di arte pubblica sul benessere e la salute dei partecipanti

Sara Uboldi
Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale del Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPC-CNR)
sara.uboldi@ispc.cnr.it

Abstract
The aim of this paper is to provide a reflection on the impact that the experiences of public and participatory art can have on citizens, also in terms of people's well-being and health. After an introduction on the role that Public Art can exercise in the cultural welfare context, the article proposes research conducted through a mixed approach aimed at restoring the perception of well-being in citizens who have participated in an urban *flânerie* experience conducted by artist Elena Mazzi. The case study intends to introduce a comparison on the methods of assessing and measuring the social impact produced by culture.

Key Words
Public Art; Wellbeing; Health; Cultural welfare; Urban *flânerie*

Contents
1. Introduzione
2. Caso di studio: l'esperienza di *flânerie* urbana condotta dall'artista Elena Mazzi
2.1. Arte pubblica, *engagement* e comunità
2.2. Gli impatti sociali dell'arte pubblica
2.3 Contesto in cui s'inserisce il caso di studio
2.4. Descrizione del caso di studio
2.5. Metodologia
2.6. Risultati della ricerca
2.7. Discussione e prospettive future: la cultura cura?
Bibliografia
Risorse digitali

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

1. Introduzione

Nelle sue diverse accezioni, l'arte pubblica – *sita* nello spazio pubblico, *come* spazio pubblico e *verso* il pubblico interesse – può esercitare un potenziale ruolo sociale anche in termini di welfare culturale. Ancora, il concetto di *public art* può riferirsi ad artefatti o media creati, temporaneamente o permanentemente, in luoghi pubblici, interni o esterni, o a performance. In alcuni casi, l'arte pubblica può prevedere il diretto coinvolgimento sociale divenendo arte partecipativa. Non solo quest'ultima trasforma i luoghi pubblici in spazi della condivisione e conduce a una riscrittura delle policy dello spazio pubblico, ma, durante le sue pratiche, gli artisti assumono il ruolo di mediatori incarnati tra spazio, significazione, creatività e pratiche comunitarie. Il diritto agli spazi e alla cultura delle comunità è strettamente connesso al tema dell'impatto esercitato dalle attività culturali sul benessere e la salute degli individui.

L'arte partecipativa è potenzialmente generativa e agisce su molteplici dimensioni, da quella fisica e percettiva, alle componenti simboliche, culturali e sociali. Queste categorie si sovrappongono e consentono un'ideale integrazione all'ampia definizione di salute, fornita dall'Organizzazione Mondiale della Sanità, che contempla un sistema complesso di fattori di tipo biologico, corporeo, relazionale, di competenze e capacità, di partecipazione sociale, in relazione ai fattori contestuali ambientali e psico-individuali.

Storicamente, il primo superamento di un'idea di benessere e salute legata alla sola dimensione biologica e ai fattori ad essa correlati risale agli anni Cinquanta del secolo scorso. Nei decenni successivi, appaiono di rilievo le riflessioni condotte dal costruzionismo sociale e dall'oggettivismo strutturale e funzionalista. Per quanto riguarda la "Seconda cibernetica", l'assunto che l'osservatore sia interno e attivo nella costruzione del sistema osservato, ovvero sia attore nella costruzione di una conoscenza che modella la stessa relazione col sistema (Varela 1979; Bateson 1972; Maturana, Varela 1980; Von Foerster 1981; Watzlawick 1984), ha comportato un rinnovato sguardo anche sui fattori comportamenti che agiscono nella dimensione del benessere (McNamee, Gergen 1992; Anderson, Goolishian, Winderman 1986). La definizione di un individuo osservatore–attore sociale ha inoltre consentito di correlare i processi di conoscenza a quelli della comunicazione evidenziando, all'interno di sistemi complessi, almeno due livelli: la costruzione individuale come dimensione strategica connessa alle intenzioni e agli scopi del soggetto; la co-costruzione riguardante la fondazione della realtà sociale. Nell'ambito dell'oggettivismo struttural-funzionalista (Merton e Nisbet 1971), un punto di svolta, fornito dagli autori Kitkuse e Spector (2017), è stata l'individuazione dei problemi sociali come sequenze di eventi, definiti collettivamente sulla base del rifiuto di ogni identificazione statica. In questo tipo di approccio, il problema sociale può essere definito tale solo se identificato consapevolmente dagli stessi individui e dalle società. Seguendo questa direzione, le categorie legate all'auto-percezione e valutazione divengono significative, anche in termini di consapevolezza e produzione del benessere degli individui. In questa

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

prospettiva, pertanto, l'arte pubblica partecipativa si connota come eccellente strumento per sostenere e generare resilienza nelle comunità e per costituire pratiche condivise di problem solving. L'arte partecipativa dirige a una riappropriazione degli spazi da parte di cittadini e comunità, generando pratiche dello spazio *à la* Certeau,«l'espace est un lieu pratique» (Certeau 1990: 73), implicando il passaggio da una modalità del "vedere" a una del "fare", da uno "stare fuori", visione dall'alto o satellitare, a un percepirsi all'interno, ovvero assimilare e contaminare lo spazio con il proprio *Io*. Il *diritto alla città* (Lefebvre 1978) si manifesta attraverso l'appropriazione di spazi fisici e simbolici dove costruire relazioni, elaborare progettualità condivise, concretizzare esperienze capaci di modellare orizzonti comuni. Questi processi rendono lo spazio un bene comune proprio attraverso una ri-significazione individuale e collettiva che può essere generata dall'intervento artistico.

L'Organizzazione Mondiale della Sanità ha sottolineato come il senso di appartenenza dei beni pubblici costituisca uno dei fattori rilevanti per la salute mentale degli individui (Kestel 2019; Heritage 2021) e come il coinvolgimento di persone e gruppi nella partecipazione e conservazione del patrimonio culturale sia fonte di benessere, soprattutto per le persone anziane (Power, Smith 2016). In senso più ampio, la stessa definizione di salute data dall'OMS, come "state of complete physical, mental and social wellbeing and not merely the absence of disease or infirmity" (WHO 1969), include dimensioni legate alla partecipazione, ad esempio, il senso di coerenza e auto-realizzazione, il legame sociale e l'inclusione, così importanti per il benessere psicologico.

La consapevolezza del peso della componente culturale in termini di salute emerge anche nel programma *Health 2020*, che restituisce il quadro della politica sanitaria della CE, in cui viene posta forte enfasi sul benessere percepito dalle popolazioni europee. L'Ufficio Regionale per l'Europa dell'OMS ha recentemente avviato un progetto sui contesti culturali della salute con un'analisi approfondita di come i fattori culturali influenzino la salute e il benessere. In particolare, a partire dal 2008, con il *Foresight Mental Capital and Wellbeing Project,* è stato precisato che il benessere mentale è da considerarsi un:

> dynamic state in which the individual is able to develop his/her potential work productively and creatively, build strong and positive relationships whit other and contribute to their community. It is enhanced when an individual is able to fulfill their personal and social goals and to achieve a sense of purpose in society. (*The Government Office for Science* 2008)

Il recente *Health Evidence Network Synthesis Report 67-2019* dell'OMS (Fancourt, Fill 2019) restituisce una rassegna di riferimento utile a comprendere il potenziale che la cultura e le arti possono avere nell'ambito della salute, nei termini di diffusione di consapevolezza e di modelli di stili di vita sani, come sostegno dell'invecchiamento attivo, come supporto al benessere mentale e integrazione alle pratiche di cura tradizionali. L'OMS ha pertanto sancito il riconoscimento del potenziale culturale e delle arti per promuovere la salute in un'ottica biopsicosociale e salutogenica, legata allo sviluppo di competenze

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

e abilità (*coping* e *life skill*), di potenziamento delle risorse, (*empowerment*), resilienza di individui e comunità, capacità di apprendimento; come sostegno del benessere soggettivo, dell'autoconsapevolezza, al livello di soddisfazione per la vita; come contrasto alle disuguaglianze di salute, a sostegno della coesione sociale, per facilitare l'accesso e lo sviluppo di capitale sociale; come sostegno dell'invecchiamento attivo; come contrasto al decadimento psicofisico e alla depressione, ai fenomeni correlati all'abbandono e all'isolamento sociale; come supporto nelle relazioni medico-paziente, persona, caregiver o educatore; come intervento complementare e integrato ai percorsi di cura tradizionali; infine, come mitigante e ritardante nel caso di patologie neurodegenerative come demenze, Alzheimer e Parkinson (Cicerchia, Ghiglione, Seia 2021). Le evidenze raccolte in ambito internazionale sono state ulteriormente discusse dal documento elaborato dall'University College of London (UCL), *Evidence Summary for Policy. The role of arts in improving health and wellbeing* (Fancourt, Warren, Aughterson 2020), che, partendo dal documento OMS n. 67, riconosce le forti evidenze sul ruolo che le arti possono avere per migliorare il benessere negli adulti (fattori psicologici positivi), per ridurre il declino in età avanzata, per supportare lo sviluppo sociale di bambini e adolescenti, e come sostegno alla coesione sociale.

2. Caso di studio: l'esperienza di flânerie urbana condotta dall'artista Elena Mazzi

2.1. Arte pubblica, engagement e comunità

Le potenzialità dell'arte come strumento di rigenerazione urbana e rivitalizzazione degli spazi sono state ampiamente esplorate negli ultimi anni (Evans 2021; Martegani, Kasper, Drew 2020; Perelli 2006). Nella contemporaneità, l'arte rivendica un ruolo non solamente estetico, ma direttamente legato ai processi sociali. L'arte pubblica agisce rendendo visibile la stratificazione di simboli nello spazio, può intervenire direttamente nei processi di democratizzazione e contribuire a migliorare la qualità della vita (Hall 2004). Partendo dalle esperienze di *Community Arts* degli anni Sessanta, che prevedevano principalmente esperienze di coinvolgimento di minoranze culturali, di genere e classe, si è sviluppato l'approccio critico in cui l'arte diviene processo di coinvolgimento delle comunità, prima che intervento sullo spazio. L'artista interpreta quindi differenti ruoli in questo divenire, da sperimentatore, reporter, in quanto soggetto che raccoglie informazioni da trasmettere ad altri, ad analista e attivista, quale centro catalizzatore del cambiamento sociale (Lacy 1995).

La letteratura cita, come vantaggi relativi alla partecipazione da parte delle comunità agli interventi di arte pubblica, il rafforzamento della cooperazione, del senso di appartenenza, dell'orgoglio e della consapevolezza dei cittadini, la creazione di reti tangibili tra le persone (Hall, Robertson 2001); la promozione di senso di fiducia verso l'altro e la comunità, lo sviluppo di competenze e di dibattito critico, l'aumento della partecipazione alle forme culturali emergenti

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

e, infine, la maggiore comprensione delle idee e dei processi creativi alla base dell'arte (Adams 2001).

L'importanza della partecipazione viene sancita anche dalla Convenzione di Faro che tutela le stesse comunità come patrimonio culturale, in quanto depositarie di conoscenze, valori, pratiche materiali e immateriali, e ne valorizza il ruolo attivo nel trasmettere l'eredità culturale alle generazioni future (Pavan-Woolfe, Pinton 2019).

Partendo dall'art. 27 della *Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo*, che indica la partecipazione alla vita culturale come diritto fondamentale, i programmi della Commissione Europea hanno stabilito i framework per migliorare l'accesso alla cultura, in particolare richiamando l'attenzione sull'importanza che essa riveste nella vita dei popoli europei. La CE indica come un settore culturale attivo, vitale, fiorente è da considerarsi un fattore imprescindibile per favorire lo sviluppo delle società. La partecipazione alla vita culturale, la creazione artistica, l'accesso alle competenze e conoscenze arricchiscono individui e comunità e rafforzano le reti civiche che compongono il tessuto sociale.

2.2. Gli impatti sociali dell'arte pubblica

I benefici dell'arte partecipativa sulla salute e il benessere sono stati esplorati da un buon numero di ricerche basate su evidenze e modelli prevalentemente quantitativi (*Heritage, Health and Wellbeing* 2021). All'interno di questo scenario, emerge tuttavia la necessità di individuare i meccanismi attraverso i quali la co-creazione artistica interviene per rafforzare il *wellbeing* e la salute degli individui. La rassegna letteraria fornisce alcuni modelli preposti alla restituzione degli impatti e allo sviluppo di strumenti, in particolare, è diffuso l'uso della *Warwick-Edinburgh Wellbeing Scale* (WEMWBS), per quantificare gli outcomes come la diminuzione della depressione, dell'ansia, i benefici nelle skills sociali e nella memoria di lavoro. Diversamente, la ricerca qui presentata propone un approccio basato su un metodo misto, prevalentemente qualitativo, con una fase iniziale quantitativa di primo orientamento, partendo dal framework della Grounded Theory (Glaser, Strauss 2009 [1967]). Nello specifico, gli strumenti sviluppati per misurare l'impatto dell'arte pubblica sugli individui includono la dimensione cognitiva, il *mood* (positivo e negativo), la presenza di *flow state* (immersione o trasporto). Il livello di immersione o trasporto dell'esperienza culturale è significativo in quanto fattore di attivazione di una decrescita dello stress ed elemento di rinforzo delle emozioni che scaturiscono dall'esperienza e dalla memoria (Holt 2017).

2.3. Contesto in cui s'inserisce il caso di studio

L'esperienza oggetto d'analisi costituisce soltanto uno dei molteplici interventi condotti dall'artista Elena Mazzi nel contesto urbano, all'interno del progetto *Parole, parole, parole*, promosso dal Comune di Reggio Emilia e da associazioni che lavorano alla sensibilizzazione di una cultura rivolta al con-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

trasto della violenza di genere. L'approccio precipuo di questa artista ha previsto l'ascolto delle esigenze della comunità e una serie di attività condivise di co-progettazione e creazione. Nello specifico, l'esperienza di *flânerie* urbana, legata a una residenza d'artista, all'interno del frame generale di *Parole, parole, parole,* ha costituito una tappa di un processo ampio rivolto all'individuazione di un vocabolario e di un "fare" collettivo improntato alla relazione e alla costruzione di consapevolezza. Il contributo proposto da questa ricerca non ha quindi alcuna pretesa di esaustività rispetto a una lettura critica dell'articolata produzione di arte pubblica di questa artista. Nel territorio, Elena Mazzi è intervenuta con approcci diversificati in quindici luoghi di Reggio Emilia e provincia, dai Musei Civici e alle biblioteche, fino alle scuole e alle sedi delle associazioni. Con gli assunti dell'impatto che l'arte pubblica può esercitare sulla comunità dei cittadini, l'intervento di valutazione proposto comporta un esempio utile a veicolare un approccio misto e una metodologia sostenibile. Il caso pilota propone infatti una dimensione contenuta, ma con un campione significativo esplorato in profondità secondo l'approccio qualitativo, suggerendo un approccio che potrebbe essere esteso e replicato attraverso interventi sistemici rivolti alla valutazione degli impatti dei programmi culturali d'arte pubblica nella loro integrità, dalla committenza, alla progettazione, produzione e restituzione, comprendente anche le pratiche di pratiche di ri-significazione e riuso.

2.4. Descrizione del caso di studio

Esercitazioni:

> Osservare la strada, di tanto in tanto, magari con una cura un po' sistematica.
> Applicarsi. Fare tutto con calma. [...]
> Sappiamo vedere qual che è notevole? C'è qualcosa che ci colpisce?
> Niente ci colpisce. Non sappiamo vedere. (Perec 1989: 62)

Nella cornice del progetto di arte pubblica *Parole, parole, parole*, all'interno del programma di una residenza d'artista, l'artista Elena Mazzi ha guidato un'esperienza di *flânerie* nel centro storico di Reggio Emilia. L'esperienza è stata promossa dall'associazione *Via Roma Zero*, realtà che raccoglie cittadini di Reggio Emilia con lo scopo di promuovere eventi culturali per combattere il degrado e l'abbandono del quartiere cittadino. Ai partecipanti è stato proposto un percorso di esplorazione urbana partendo da uno dei punti di accesso al centro storico fino alla via interessata dalle attività di promozione culturale dell'associazione. Aggirandosi tra le strade, i partecipanti erano sollecitati a osservare l'usuale o lo sconosciuto, accompagnati dalla lettura di frammenti dell'opera *Specie di spazi* di Georges Perec (1989). Un piccolo sacchetto trasparente consentiva la raccolta di ogni oggetto potenzialmente significativo per la realizzazione dell'intervento dell'artista. Inoltre, una polaroid era messa a disposizione dei partecipanti per un solo scatto, per catturare un frammento spazio-temporale significativo durante la perlustrazione. Prima e dopo l'espe-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

rienza, i partecipanti hanno compilato due strumenti per la misurazione dello stato d'animo e delle emozioni auto-percepite forniti dal *Museum Wellbeing Measures Toolkit* (UCL 2013). Al termine del percorso urbano è stato proposto il focus group oggetto dell'analisi. I quattordici soggetti coinvolti nell'esperienza, donne e uomini, avevano età comprese tra i 30 e i 65 anni.

2.5. Metodologia

La ricerca adotta un approccio misto (*mixed research)* con un design integrato di analisi qualitativa e quantitativa per valutare l'impatto della partecipazione culturale sul benessere delle persone. Nello specifico, la prima fase, detta *quantitative preliminary*, introduce l'utilizzo degli strumenti *Wellbeing Umbrella* (PWU, *Positive Wellbeing Umbrella Generic* - NWU-G, N*egative Umbrella Generic*) elaborati da UCL *Museum Wellbeing Measures Toolkit* (2013). Il valore assegnato a questo kit di auto-valutazione è legato, in particolare, alla sua capacità di guidare, nel fruitore, un processo di presa di consapevolezza sul potenziale ruolo che l'esperienza culturale può esercitare sul benessere. La fase qualitativa si è quindi avvalsa di focus group. Il *mixed method* ha consentito un'analisi multi-prospettica dell'oggetto di studio, restituendo risultati più esaurienti e in profondità rispetto a un approccio esclusivamente quantitativo. L'analisi narrativa dei focus group (Bowen 2005) è stata condotta con un software di analisi semantica. Atlas-ti è uno strumento che consente di adottare un processo sistematico, continuo e non lineare, per superare i limiti di un approccio basato solo sulle relazioni statiche tra variabili. Lo strumento è stato sviluppato per facilitare lo sviluppo di un modello teorico saldamente ancorato al testo, in quanto permette alle diverse categorie di analisi di interagire con i significati costruiti dai soggetti nel discorso (Muhr 1997). Atlas-ti dimostra forti potenzialità nel campo dell'analisi qualitativa finalizzata all'identificazione delle strutture della comunicazione e delle tracce digitali delle interazioni umane. Il software si basa su un modello di rete cognitiva che facilita l'organizzazione formale dei dati e la sintesi dei risultati sulla base delle macro-categorie euristiche impostate dal ricercatore in fase di progettazione. Nella ricerca, è stata assunta una direzione induttiva con andamento ciclico dato da una prima lettura e decodifica delle categorie e una successiva ridefinizione delle stesse attraverso la comparazione con la letteratura teorica. È quindi seguita la creazione di reti, strumenti di indagine analitica con funzione di mappe mentali utili per la pianificazione e lo sviluppo teorico. Questo procedimento ha consentito, durante il processo di raccolta e codifica dei dati, di riflettere sulle relazioni e i significati in continuità. Il primo passo dell'analisi ha previsto la codifica dei dati utilizzando identificatori univoci (codici), poi usati come marcatori nei dati. Nella seconda fase, i codici sono stati riuniti in categorie in base alla somiglianza e ai temi. Il software ha consentito di mettere in relazione i codici emergenti tra loro attraverso categorie basate sul testo e di misurare la fondatezza (*groundedness,* numero di citazioni collegate a un codice) e la densità del codice (*density,* numero di altri codici collegati a un codice marcatore). I dati ricavati, basati sulle singole *quotation* (segmenti della

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

conversazione) e sui loro codici, possono essere messi in relazione ai modelli teorici generali o delineare una nuova teoria basata sui dati.

2.6. Risultati della ricerca

> Per il flâneur, la città non è semplicemente un universo semiologico che va decifrato, ma anche uno scenario mnemonico, pieno di ricordi ricorsi e anche evocativo di essi. (Gilloch 2008: 305)

La nozione di *flâneur*, codificata da Walter Benjamin nei suoi *Passages* (1981), viene oggi rinnovata in differenti pratiche di movimento e osservazione urbana, divenendo l'oggetto di ampie teorie nelle scienze sociali e nella filosofia che vanno ad arricchire i contributi più tradizionali sul tema del viaggio e dell'esplorazione, prodotti dalla geografia, dalla letteratura e dal cinema. In particolare, le arti costituiscono un fertile territorio di sperimentazione delle coordinate spaziali: partendo dalle esplorazioni dadaiste, dalle mappe influenzali dei surrealisti, alla geografia parallela di Philippe Vaset, con i suoi spazi bianchi, attraverso la psico-geografia di Sinclair, la *flânerie* letteraria di Perec e quella ferroviaria di François Bon, fino alla pratica squisitamente contemporanea della *cyberflânerie* (Farinelli 2009). In questo articolato contesto, si assiste all'urgenza di postulare un'istanza esperienziale del discorso spaziale, rivolta sia alla sfera ontologica dell'individuo, sia ai nuovi assetti della società. Questa esigenza ha condotto sociologi, urbanisti e letterati a introdurre rinnovate categorie e a configurare sempre più la *flânerie* come condizione cognitiva, più che geografica, in cui «il visibile è da costruire» (Bon 2000: 37). Oltre alle distinzioni tra *flânerie* libera, itinerante, fissa, *shadowing* semplice o incrociata, è particolarmente interessante la concettualizzazione di pratica degli spazi, introdotta da Iain Sinclair, saggista, scrittore e *film maker*, derivante dall'intersezione di *strolling*, "andare a spasso", e *stalking*, "andare in cerca" (2008). Come già sostenuto, dagli studi emerge un panorama variegato di pratiche di deambulazione e rivisitazione del territorio che enfatizzano le dimensioni stranianti ed emotive dell'esplorazione, sia come risposta critica al funzionalismo urbano, sia come forma di tensione etica di una parte di società in transizione verso una partecipazione e un accesso più ampi, rilevabili a livello di cittadini quanto di istituzioni. La pratica della deambulazione osservante rinvia comunque a una ricerca di libertà, al rifiuto della velocità e dei tempi urbani, all'integrità dell'individuo che viene messo in condizione di riprendere possesso degli spazi pubblici della città (Nuvolati 2013). Di fatto, la *flânerie* contemporanea viene a configurarsi come pratica tesa alla socializzazione, distaccandosi dall'esplorazione solitaria e individualista tradizionalmente legata alla figura del dandy ottocentesco. Questo aspetto emerge con rilievo anche nel nostro caso di studio; l'analisi delle categorie emergenti dal focus group mostra la significatività di dimensioni quali quella relazionale (sentirsi in connessione con gli altri) e il senso di appartenenza.

Come esplicitato nella descrizione metodologica, nell'analisi sono stati messi in relazione i codici emergenti attraverso l'individuazione di categorie basate sul testo. Questo processo ha consentito di misurare la fondatezza delle

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

categorie semantiche (*groundedness*) e la densità del codice (*density*). Il termine *Groundedness* si riferisce al numero di citazioni collegate a un codice, *Density* al numero degli altri codici correlati al codice marcatore. Nella tabella sottostante è pertanto possibile individuare, per ciascuna categoria affiorata dal testo, i livelli di *groundness* (GR) e densità (D).

Tabella 1.Categorie semantiche, livelli di groundness (GR) e densità (D).

	Categoria emergente	GR	D	Gruppo
●	AUTOREALIZZAZIONE/SE	4	6	WELLBEING
●	BENESSERE/B/C/SE	5	12	WELLBEING
●	CAT. TIMICA: EUFORIA: RILASSATO	6	1	WELLBEING
●	CAT. TIMIOCA: DISFORIA - TRISTEZZA	1	0	WELLBEING
●	CREATIVITÀ/C	2	2	COGNITION AND MEMORY, WELLBEING
●	CURIOSITÀ/SE	3	2	COGNITION AND MEMORY, WELLBEING
●	DIMENSIONE CORPOREA/B	3	4	EMBODIMENT
●	DIMENSIONE CORPOREA: MOVIMENTO IN ATTO/B	4	1	EMBODIMENT
●	DIMENSIONE CORPOREA:OCCHI/SGUARD0//B/SE	5	2	EMBODIMENT
●	DIMENSIONE TIMICA: EUFORIA- FELICE//SE	2	1	WELLBEING
●	DIMENSIONE VALORIALE ASSEGNATA ALL'ESPERIENZA: ALTA//C	10	4	COGNITION AND MEMORY, WELLBEING
●	DOMANDA/QUESITO/MANIFESTAZIONE DI INTERESSE/ DESIDERIO DI CONOSCERE/C	1	1	COGNITION AND MEMORY
●	EMOZIONI: CAMBIAMENTO POSITIVO//B/SE	2	1	WELLBEING
●	FLUSSO ESPERIENZIALE/B/C/SE	1	10	EMBODIMENT
●	IMMAGINAZIONE/C/SE	1	3	COGNITION AND MEMORY, EMBODIMENT
●	INTENZIONALITÀ//C	1	1	WELLBEING
●	LIBERTÀ/SE	4	1	WELLBEING
●	METACOMMENTO SUL PROCESSO DEL VEDERE/C	2	0	COGNITION AND MEMORY, EMBODIMENT
●	METACOMMENTO SUL PROCESSO DI CREAZIONE DELL'OPERA//C/SE	3	0	COGNITION AND MEMORY
●	METARIFLESSIONE SULL'ESPERIENZA//C	6	0	COGNITION AND MEMORY, EMBODIMENT

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

●	NON SENTIRSI GIUDICATI/SE	1	1	WELLBEING
●	PARTECIPAZIONE/COINVOLGIMENTO ATTIVO//SE	4	1	WELLBEING
●	PIACERE//SE	3	1	WELLBEING
●	PROCESSI ESPERIENZIALI: DIMENSIONE RELAZIONALE: CONNESSIONE CON GLI ALTRI//B/SE	15	3	EMBODIMENT, WELLBEING
●	PROCESSI ESPERIENZIALI: LIVELLO DI CONNESSIONE CON L'ESPERIENZA: CONNESSIONE MENTALE//B/C/SE	2	2	EMBODIMENT
●	PROCESSI ESPERIENZIALI: LIVELLO DI CONNESSIONE CON L'ESPERIENZA: FORZA E SPONTANEITÀ DEL COINVOLGIMENTO	1	1	EMBODIMENT
●	PROCESSI ESPERIENZIALI: LIVELLO DI CONNESSIONE: COINVOLGIMENTO CORPOREO/B	5	6	EMBODIMENT
●	PROCESSI ESPERIENZIALI: PROCESSI REGOLATORI: CONNESSIONE MENTALE//B/C/SE	1	1	EMBODIMENT
●	PROCESSI ESPERIENZIALI: RISPOSTE CORRELATE ALL'ESPERIENZA: STATO DI COINVOLGIMENTO	1	1	EMBODIMENT
●	PROCESSI ESPERIENZIALI:LIVELLO DI CONNESSIONE CON L'ESPERIENZA: PRESENZA//B/C/SE	3	1	EMBODIMENT
●	PROCESSI ESPERIENZIALI:RISPOSTE ESTETICHE: METAFORE DELLA CONNESSIONE//B/C/SE	1	2	EMBODIMENT
●	PROCESSI ESPERIENZIALI:RISPOSTE META-CONOSCENZA: INTENSITÀ EMOTIVA	1	1	EMBODIMENT, WELLBEING
●	RAPPORTO CON IL PATRIMONIO CULTUALE: RIFERIMENTO VALORIALE/C/SE	3	1	COGNITION AND MEMORY, WELLBEING
●	RAPPORTO CON IL PATRIMONIO CULTURALE: IDENTITÀ//C/SE	1	2	COGNITION AND MEMORY, WELLBEING
●	RAPPORTO CON LA MEMORIA/C/SE	2	2	COGNITION AND MEMORY
●	RELAZIONE CON GLI ALTRI PARTECIPANTI	4	2	WELLBEING
●	RIFERIMENTO ALL'IO//SE	8	1	EMBODIMENT, WELLBEING
●	RIFERIMENTO ALLA MEMORIA/SE	3	1	COGNITION AND MEMORY
●	SENSO DELL'OLFATTO	1	2	EMBODIMENT
●	SENSO DELL'UDITO	1	2	EMBODIMENT
●	SENSO DELLA VISTA/B	2	2	EMBODIMENT
●	SENSO DI APPARTENENZA/SE	9	3	
●	SENSO DI COMUNITÀ/SE	3	2	WELLBEING
●	SIGNIFICATO E SCOPO/C	1	2	COGNITION AND MEMORY, WELLBEING
●	SINESTESIA/B	1	6	EMBODIMENT
●	TEORIA DELLA MENTE/SE	1	5	EMBODIMENT, WELLBEING

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

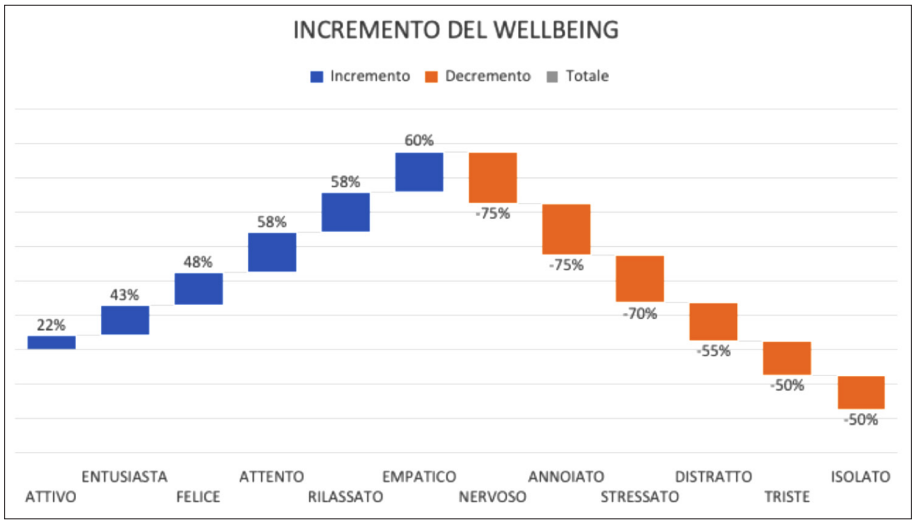

Figura 1. Grafico rappresentante le percentuali di variazione delle categorie semantiche legate agli stati d'animo e alle emozioni emerse dall'indagine quantitativa preliminare attraverso l'uso del Museum Wellbeing Measures Toolkit (UCL 2013)

In particolare, le dimensioni più significative emerse appartengono al dominio del *wellbeing*: la dimensione relazionale e il sentirsi in connessione con gli altri, il senso di benessere psicologico, di appartenenza e di autorealizzazione, il riferimento all'io, da intendersi in dimensione olistica. Per quanto riguarda la categoria timica, predomina il senso di rilassamento generato dall'esperienza. Alcune di queste dimensioni sono state prese in esame anche dallo strumento di rilevazione quantitativa che indica un generale significativo incremento del benessere nei partecipanti, nei termini incremento dell'empatia (60%), del relax (58%), della felicità (48%), dell'entusiasmo (43%), del sentirsi attivo (22%), insieme a una decrescita delle dimensioni negative, quali il sentirsi nervoso (75%), annoiato (75%), stressato (70%), distratto (55%), triste (50%), isolato (50%).

Quanto emerge dalle parole dei partecipanti è, prima di tutti, la percezione del camminare come pratica tesa alla socializzazione:

– C'è anche una libertà dell'essere, il fare parte di una comunità, di un gioco, un'esperienza e il gruppo, un gregge, che non è un gregge, è il fare tu parte di una comunità.
– Per me sono i legami sociali che predominano alle fine, anche se non abbiamo chiacchierato, ci sono stati piccoli legami e il condividere un'esperienza vissuta di rallentamento dello sguardo… per me è stato ricchissimo e io anch'io non sono di via Roma, ma sentivo in diritto di venire… ah, ah (*ride*).
– E l'altra cosa che ho apprezzato tantissimo quello che hai detto tu… perché io mi sono detta "ma io, se queste persone le vedo fuori, cioè sento… che le saluterò e di aver partecipato a qualcosa insieme". Questo aver preso parte, secondo me, è dentro di noi, indipendentemente dal fatto che ci rivedremo, e faremo delle cose…

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

La condivisione di un obiettivo, la sfida a "rallentare lo sguardo" ha prodotto un senso di vissuto condiviso, di legame:

— Anche l'altro aspetto che è quello del senso di avere interessi comuni, insomma il senso di comunità che si è creato che dà l'idea che, volendo, si possono fare le cose insieme e basta mettersi insieme a vedere… anche cose banali, insomma, ma da queste poi magari nascono anche cose più importanti, non so… che riguardano l'ambiente, che riguardano il quotidiano e che secondo me è molto bello condividere.

Ciò conferisce consapevolezza sul rapporto tra l'esperienza vissuta e l'empatia:

– Empatia anche tra le persone, tra… quindi bello… molto bello, bisognerebbe farne di più…
– Questo aver preso parte, secondo me, è dentro di noi, indipendentemente dal fatto che ci rivedremo, e faremo delle cose… quindi…
– È un legame…
– È un legame!

Il senso di legame e apertura all'altro viene quindi collegato alla natura dell'iniziativa da uno dei partecipanti, membro dell'associazione promotrice dell'esperienza:

– Noi ci chiamiamo Via Roma Zero è perché zero sta per un luogo che non esiste, e quindi è in realtà aperto, ci siamo conosciuti come quelli di via Roma, non abbiamo assolutamente confini, barriere…

Una delle partecipanti riflette sulla percezione dell'esperienza vissuta, attuando un processo di significazione e chiamando in causa una scala di valori che indica un passaggio da una condizione di disagio («perché io l'ho percepito il freddo») a uno stato di benessere psicofisico dato dal "fare delle cose insieme":

– Secondo me, stavo pensando: è curioso questo aspetto del freddo, no?… che dicevamo… Perché io l'ho percepito il freddo. Anche a me dava fastidio però, nella scala dei valori, rispetto all'esperienza che facevo l'ho messa in tasca questa cosa qua, perché era… cioè, era troppo il desiderio di continuare a fare delle cose insieme… Quindi, i guanti piuttosto… ti attrezzavi per poterci stare comunque al meglio e non fare l'esperienza sottrattiva, in modo sottrattivo, no?

La dimensione valoriale legata alla percezione del benessere e alla motivazione (correlata all'auto-realizzazione) emerge anche dalle parole di altri partecipanti:

– Indipendentemente dal freddo, io sono freddolosa, ho sentito queste cose, però questa è una cosa importantissima, è una fortuna enorme secondo me… poter partecipare… è una cosa molto bella, infatti l'ho colta…

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

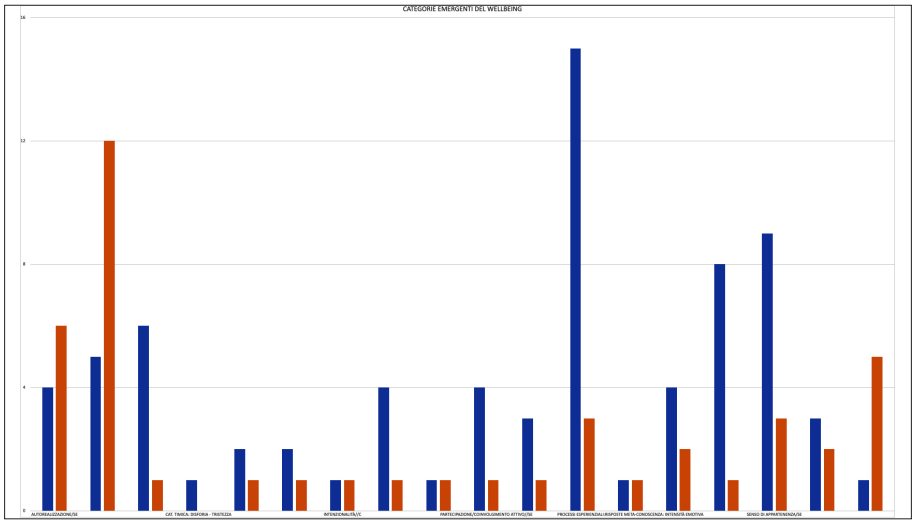

Figura 2. Rappresentazione delle categorie del wellbeing che emergono dall'analisi semantica (Istogrammi blu: GR; istogrammi arancione: D)

– Questo è stato anche un grande rilassamento, perché per me la cosa molto forte che esce è la presenza di comunità, il senso di sociale.
– L'idea di poter essere, di poter aiutare un artista a produrre qualcosa di interessante, è una cosa bellissima proprio…

– Quindi, un tempo molto libero, molto… dove ognuno di noi, appunto, proprio perché siamo in gruppo, forse porta un piccolo pezzo, ma che poi uniti insieme, ovviamente da Elena, ovviamente dalla sua professionalità, porterà qualcosa d'altro, sono anche curiosa di vedere, nel senso che mi lascia anche il desiderio, no?… di andare via con il desiderio e di qualcosa che mi stupirà sicuramente perché è un po' anche il frutto di questo percorso… della sua tensione… no?

Il sentirsi parte di un processo creativo acquista quindi un valore centrale:

– L'idea di poter essere, di poter aiutare un artista a produrre qualcosa di interessante, è una cosa bellissima proprio…
– L'atmosfera, per come l'ho percepita io, soprattutto nella fase iniziale, percepivo molta concentrazione, quindi molta… persone attente, ecco… sull'emozione, per me, l'eccitazione data dalla novità, novità sia del workshop sia in prospettiva dal risultato se ne verrà fuori poi tradotto da Elena ecco…

Tra le dimensioni più significative, sono ben riconoscibili le categorie riconducibili all'esperienza incarnata, ovvero ai processi dell'esperienza che coinvolgono la dimensione relazionale, corporea, il riferimento all'Io e allo sguardo.

Il "sentirsi rilassati" viene evocato sia come stato suscitato dall'esperienza artistica, sia come risultato della percezione di un legame instauratosi tra le persone:

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

– Anche per me, appunto, io ero totalmente in pace, un senso assolutamente di tranquillità, equilibrio, ero presa da quello che facevo, mi piaceva e quindi non mi interessava se c'era gente o non c'era gente, la nebbia, queste cose… Riuscivo proprio a essere sopra a quella dimensione, insomma, l'arte è molto più forte di queste cose…
– Questo è stato anche un grande rilassamento, perché per me la cosa molto forte che esce è la presenza di comunità, il senso di sociale.

Il senso di benessere appare inoltre correlato alla percezione di una libertà, uno sdoganamento rispetto alle prassi, all'habitus del quotidiano e al fatto di poter non sentirsi giudicati:

– … Anche la libertà, il senso di libertà?
– Sì.
– Eravamo molto molto liberi…
– Anch'io ho apprezzato questo questa idea di non dover essere giudicati alla fine di una cosa che fai perché, essendo un lavoro di gruppo, c'era un assunto di partenza tale per cui potevi permetterti di vedere qualsiasi cosa, dal minimo al massimo, cioè non c'era un vincolo valutativo… Secondo me, questo aspetto della creatività, più facilmente che non in altri contesti, della non valutazione… dal mio punto di vista è importante per noi per come viviamo adesso.

Il senso di libertà viene qui inteso, non nei termini di solitudine flâneristica, quanto di libertà dello sguardo, di possibilità di sottrarsi alla velocità e ai percorsi imposti dal vivere urbano. Nello stesso tempo, ciò rappresenta la possibilità di un'apertura agli altri che si profila come un privilegiato interstizio concesso alla contemporaneità proprio dalla pratica artistica.

L'esperienza dell'esplorazione urbana appare significativa perché consente ai partecipanti di "varcare una soglia" e modificare i propri parametri cognitivi:

– Ho trovato muri verticali, verde, e la mia ossessione, è il mio progetto d'immaginazione, il mio sogno nel cassetto… Guardare in alto e guardare in verticale…

Tale atteggiamento consente di passare da una logica della conoscenza a una dell'esperienza, di abbandonarsi alla dimensione corporea ed emotiva ("Per me l'atmosfera era sospesa, io ho vissuto un po' una sospensione…";"Ti guida il corpo, in verità, ti guida la mente o il desiderio, insomma…", "Fondamentale essere fuori, camminando, usando il nostro corpo").

La dimensione embodied dell'esperienza emerge sia in riferimento alla peculiarità del muoversi nello spazio urbano, sia direttamente correlata alle meta-riflessioni sullo sguardo assunto.

In particolare, due partecipanti sembrano descrivere, nel racconto dell'esperienza vissuta, la libertà tipica del flâneur, la condizione che consente di straniarsi rispetto al quotidiano e alle consuetudini dell'io:

— Io voglio dire una cosa, una cosa veloce sul corpo… Cioè mi sono accorta, adesso ripensandoci… che sicuramente ho attraversato la città e io abito nel centro storico e

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

quindi io lo faccio tutti i giorni, ma con un modo di camminare, con delle pose, con dei gesti che di solito non faccio e non mi è nulla interessato lo sguardo degli altri che di solito camminiamo, con la schiena dritta, insomma… Eleganti un po'… ma qui se dovevo raccogliere, fermare, andare a guardare dentro un cestino, ecc., l'ho fatto senza pensare che è domenica pomeriggio e qualcuno c'era e… Così perché eravamo presi dal nostro… Dal nostro lavoro, insomma…

– La città è sempre un mondo interessantissimo per avere questi sguardi… come avere dei punti di vista, delle telecamere e posizionarle diversamente… sono il nostro, le nostre emozioni, il nostro cervello, è bellissimo. Quel montaggio secondo me è molto interessante.

Emerge inoltre, legata al ritmo del camminare, la condizione della perlustrazione visiva:

– Che impronta dare a questa camminata anche su cosa focalizzarsi, se magari forzare l'attenzione su cose che normalmente non noto, oppure semplicemente lasciarmi andare in quello che mi attraversava.

In particolare, uno dei partecipanti si sofferma sul condizionamento dello sguardo dato dal movimento corporeo:

– Fondamentale essere fuori, camminando, usando nostro corpo. Al momento non so se l'ho percepito mi rendo conto adesso…

Come emerso anche dall'analisi quantitativa preliminare, sono il desiderio e la curiosità, le emozioni che hanno guidato principalmente i partecipanti:

– Quindi, questo secondo me è il desiderio, la motivazione che sono assolutamente poi i veicoli di percezioni diverse rispetto all'esperienza. Cioè il corpo forse segue di più il desiderio… Cioè non so come dire…. Quasi vanno via di pari passo… Diresti di più che ti guida il corpo, in verità ti guida la mente, o il desiderio, insomma…
– L'emozione, secondo me, che mi ha pervaso di più è la curiosità, direi.

Scrive Breton:

L'esperienza della marcia in città sollecita il corpo nella sua interezza, è un continuo chiamare in causa i sensi e il senso. La città non è mai fuori dall'uomo, è in lui, impregna il suo sguardo, il suo udito e gli altri sensi; egli se ne appropria e agisce su di essa in base ai significati che le attribuisce. (Breton 2003: 68)

In effetti, il senso di connessione percepito durante l'esperienza sembra guidare i corpi a un orientamento di prossimità, ancor più significativo all'interno di un paesaggio urbano caratterizzato dal freddo e dalla nebbia:

– Quindi è quella connessione… era giusto per non perdere di vista il gruppo perché comunque sapevi che eri nel gruppo, no? Quindi io sapevo che potevo perdermi ma solo fino a un certo punto…

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

– Però ero sempre consapevole che volevo essere, che non mi potevo perdere che erano di là… che è una bella sensibilità sul senso di comunità, sul gruppo di essere parte, sì bello….

L'immersione nell'esperienza scopica di alcuni partecipanti sembra essere molto forte, alcuni di loro ricordano di essersi sentiti disturbati e contrariati nel momento in cui, da una via secondaria, si sono trovati in una piazza con un mercatino in cui si erano concentrate alcune persone:

– Sì, sono arrivata lì sapendo che portavo già me stessa e dovevo mettere me stessa all'interno di un'esperienza condivisa e… sì, per me è stata abbastanza immersiva e coinvolgente.
– Perché ti ha interrotto? Ti ha dato fastidio per la cosa in sé o perché in qualche modo perché eri concentrata?
- Perché volevo vedere la mia città, con la nebbia… Non lo so.

La ricerca flâneristica del trascurato, del residuo – di «ciò che solitamente non si nota, ciò di cui non ci si accorge, che non ha importanza: quello che succede quando non succede nulla» (Benjamin 1982: 10) necessita di un esercizio del corpo che va altro il semplice senso della vista:

– Mi viene da dire che l'interesse principale era osservare, insomma con tutti i sensi…
– Mentre lo usavi, anche l'udito, non solamente direi, ma probabilmente i due sensi più… Concentrare l'attenzione, la vista…

Con il movimento, l'individuo lascia traccia si sé nella città, disegnando itinerari che acquistano forme di nuovi significati (Palmieri 2015).

Come direbbe Breton, il territorio urbano «assume una nuova veste, smette i suoi panni più fisici per divenire la mappa delle nostre emozioni» (Breton 2003: 22), del nostro vissuto, della memoria:

– Sì, a me è capitato: ho focalizzato mentre ero con William… guardavamo un po' la parte architettonica di alcune case della via Roma, perché c'è qualche punto in cui si nota uno stacco stilistico notevole tra una casa molto vecchia, magari qualcosa che invece nasce negli anni Cinquanta, Sessanta… Ho buttato l'occhio e mi è venuto in mente qualcuno degli eventi legati alla mia famiglia li abbiamo passati al ristorante Canossa e quindi lì è stato proprio un attimo di flash, un ricordo di persone, anche, che non ci sono più, soprattutto legate ai nonni che non ci sono più, una cosa banalissima però si riaccende guardando semplicemente un'insegna.
– Io invece ho pensato alle vecchie vie, ho pensato che ci vorrebbero davvero molti più momenti per conoscere e anche entrare dentro alla storia, come se la città fosse un insieme di tante scatole che puoi percorrere, andare dentro, e, secondo me, se ne fanno troppo pochi di questi o perlomeno non si intercettano, non lo so, io sono una grande amante, devo dire, magari una deformazione mia personale, però mi piace molto conoscere come era prima la città, come quando… Sai che avevano fatto qua davanti? Non mi ricordo chi era lo storico che era venuto aveva parlato

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

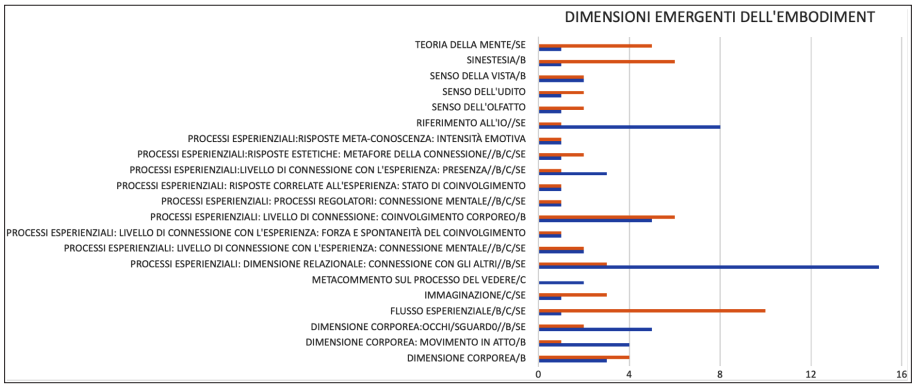

Figura 3. Rappresentazione della significatività delle dimensioni legate all'embodiment emerse dall'analisi (istogrammi blu: GR; istogrammi arancione: D)

addirittura di come era Reggio quando era ancora con le mura... Come, quindi, proprio la storia... Non quella di mia mamma, dei primi del Novecento, quella proprio antica e poi, secondo me, mi figuravo proprio dei percorsi di quel tipo perché ce ne è bisogno...

Dalle narrazioni, emergono aspetti dell'esperienza riconducibili alla cognizione e ai processi di memoria. Appare rilevante che la significazione dell'esperienza sia caricata di un alto livello valoriale anche attraverso la memoria

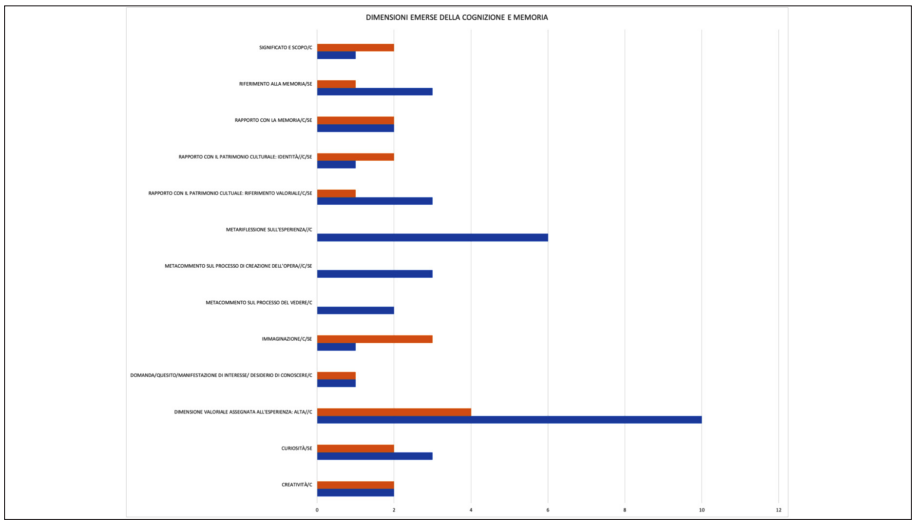

Figura 4. Rappresentazione della significatività delle dimensioni legate alla dimensione cognitiva e alla memoria emerse dall'analisi (istogrammi blu: GR; istogrammi arancione: D)

che scaturisce dai luoghi e che viene ricondotta sia alle esperienze personali, sia alla storia collettiva.

Dall'analisi emerge inoltre la rilevanza assunta dai processi socioemotivi attivati dall'esperienza. Secondo il modello dell'ecologia dello sviluppo umano

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

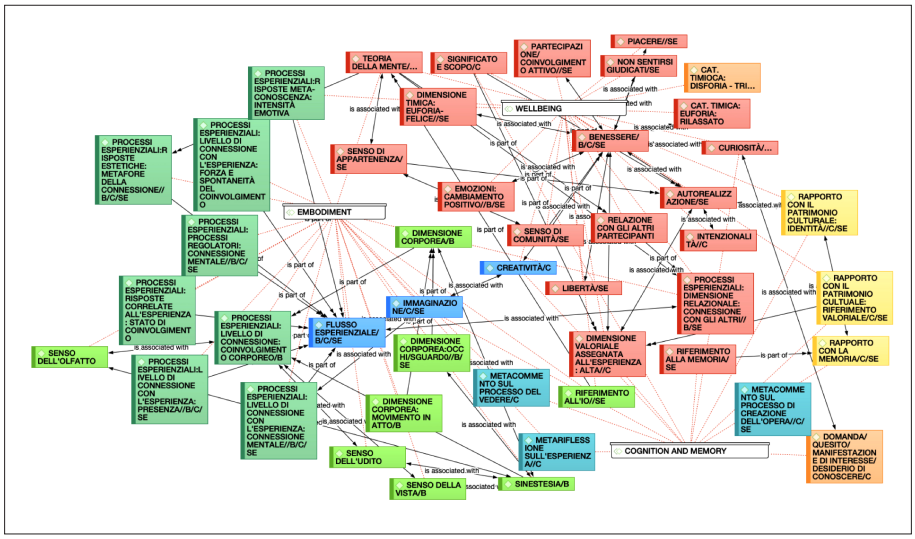

Figura 5. Network emerso dall'analisi semantica (processi esperienziali: verde scuro; Embodiment: verde chiaro; meta-processi dell'esperienza: azzurro; creatività e immaginazione: blu; wellbeing: rosso; Categorie disforiche: arancione; memoria, identità: giallo)

elaborato da Urye Bronfenbrenner (1974), questi processi sono costituiti dalle emozioni, relazioni e personalità. Come noto, questa teoria, già declinata alla ricerca multilivello sul wellbeing da E.C. W. Ng e A. T. Fischer (2013), ricerca le interconnessioni sistematiche nello sviluppo individuale e nel contesto sociale. L'idea alla base è che la caratteristica precipua dell'essere umano è l'intenzionalità, attraverso la quale egli persegue gli obiettivi e modifica l'ambiente di vita. Nello stesso tempo, l'ambiente determina il suo sviluppo, in rapporto alle configurazioni sociali, fisiche, politiche e culturali adottate. Il modello di Bronfenbrenner indica come alla base della crescita, dell'evoluzione e del benessere vi sia una complessa rete di strutture capaci di includere le specificità biologiche e psicologiche, l'ambiente, i gruppi, la cultura e la società, attraverso livelli che partono dal macro, per approdare al micro, alla sfera dell'individuo. Il paradigma inserisce alla base dei processi il vissuto esperienziale comprendente le aspettative, sentimenti, speranze, dubbi, convinzioni, credenze e percezioni.

Nel grafico (fig. 6) sono rappresentate le dimensioni emerse correlate ai processi biologici (B), come cambiamenti nella natura fisica dell'individuo; cognitivi (C), riferiti al pensiero e significato, dell'intelligenza e del linguaggio; socioemotivi (SE), riferibili alle relazioni con gli altri, alle emozioni e alla personalità.

Un altro modello utile nell'interpretazione è quello del *flow of consciousness* (Csíkszentmihályi 2014), inteso come strumento di regolazione dei livelli di stress (Holt 2017).

Facendo riferimento al modello di *flow of consciousness*, si possono rintracciare le *modalità regolatrici* introdotte dal partecipante per dominare l'intensità dell'esperienza o per potervi accedere:

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

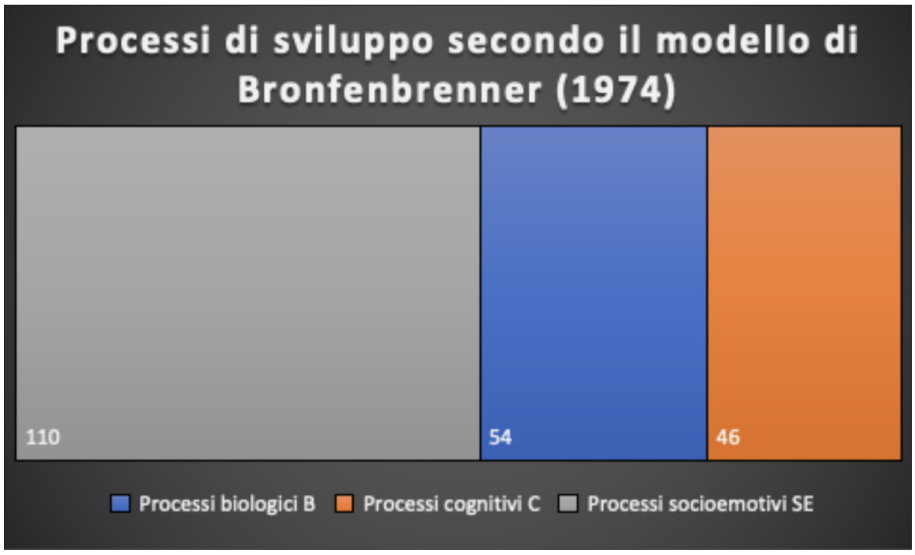

Figura 6: Nel grafico indica la rappresentatività delle categorie merse rapportate al modello dell'ecologia dello sviluppo di Bronfenbrenner (1974)

– Sono arrivata lì e mi sentivo già messa in gioco, sapevo che non sarebbe stata una lezione frontale dell' Elena su paesaggi urbani o residenze eccetera eccetera e quindi sì sono arrivata lì sapendo che portavo già me stessa e dovevo mettere me stessa all'interno di un'esperienza condivisa e... Sì, per me è stata abbastanza immersiva e coinvolgente.
– Allora, l'atmosfera, per come l'ho percepita io, soprattutto nella fase iniziale, percepivo molta concentrazione, quindi molte... persone attente, ecco... Sull'emozione, per me, eccitazione data dalla novità, novità sia del workshop sia in prospettiva dal risultato se ne verrà fuori poi tradotto da Elena...
– Sì... La stessa cosa anche per me, uno sforzo per concentrarsi su quello che dovevo fare in quel momento e che impronta dare a questa camminata... Anche su cosa focalizzarsi, se magari forzare l'attenzione su cose che normalmente non noto, oppure semplicemente lasciarmi andare in quello che mi attraversava la mente.

Il fattore che individua la *forza attribuita all'esperienza* si rintraccia in alcuni frammenti del discorso, quando i partecipanti descrivono come l'esperienza abbia agito a livello semantico, emotivo, corporeo:

– L'idea di poter essere, di poter aiutare un artista a produrre qualcosa di interessante, è una cosa bellissima proprio... indipendentemente dal freddo, io sono freddolosa, ho sentito queste cose, però questa è una cosa importantissima, è una fortuna enorme.
– Cioè è come se il disagio del freddo, che tutti quanti abbiamo avvertito, passasse, in qualche modo, venisse tenuto a bada dall'interesse dalla curiosità...
– Sì, per me era così, poi non so gli altri...
– Cioè mi sono accorta, adesso, ripensandoci [...] dovevo raccogliere, fermare, andare a guardare dentro un cestino [...] eravamo presi dal nostro... dal nostro lavoro, insomma...

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

Per valutare i *livelli di connessione con l'esperienza*, possiamo fare riferimento alla *forza e spontaneità del coinvolgimento*, ai *processi immersivi* (per es.: durante l'esperienza hai perso la cognizione del tempo e dello spazio?), al *coinvolgimento corporeo*, ovvero a ogni occorrenza di termini corporei espressi anche attraverso metafore, e all'*interruzione dell'esperienza*, quando i partecipanti riconoscevano alcuni elementi capaci di interrompere il flusso dell'esperienza:

– A un certo punto, non so se avete visto, all'inizio quando eravamo lì, attraversavamo via Garibaldi, ha incominciato a sollevarsi questa nebbia, non c'era nessuno, non era così scontato come… È vero che noi eravamo intenti nel nostro compito…
– Era il momento migliore! Onestamente, a me entrare in piazza e vedere i mercatini di Piazza san Prospero mi ha pure rotto le scatole, guarda te! Ma forse ha rotto anche a te, Giovanni… Era meglio vuota…
– Per me l'atmosfera era sospesa. Io ho vissuto un po' una sospensione, un po' per la città che era sospesa, un po' per come la vivevamo noi, per come la vivo io durante la settimana.

Altri indicatori sono costituiti dalle *metafore della connessione* usate dai partecipanti, ben evidenti in questo frammento di conversazione:

– Quanto è stato importante, secondo voi, in questa esperienza, il corpo? Perché eravamo concentrati sullo sguardo, no? quindi verrebbe da dire: lo sguardo in modo automatico, gli occhi… però ci muovevamo intanto, però cercavamo, toccavamo perché avevamo da raccogliere i nostri oggetti, la foglia, il sasso… Che ruolo ha avuto il corpo? Quanto lo avete percepito? O quanto lo percepite adesso pensando al suo ruolo?
– Credo che è stato fondamentale non essere dentro… no, no, fondamentale essere fuori, camminando, usando nostro corpo. Al momento non so se l'ho percepito mi rendo conto adesso…
– Adesso, ripensandoci…
– Io l'ho percepito poco, almeno…
– Mentre lo usavi, anche l'udito, non solamente direi, […] l'attenzione, la vista…
– Qualcuno però prima ha detto anche l'olfatto…è vero?
– Sì, brava…
– Secondo me, stavo pensando: è curioso questo aspetto del freddo, no?… dicevamo… perché io l'ho percepito il freddo. Anche a me dava fastidio però. […] Quindi, questo secondo me è il desiderio, la motivazione sono assolutamente i veicoli di percezioni diverse rispetto all'esperienza. Cioè il corpo forse segue di più il desiderio… cioè non so come dire…. Quasi vanno via di pari passo… diresti di più che ti guida il corpo, in verità ti guida la mente, o il desiderio, insomma…

Per quanto riguarda la *dimensione relazionale*, si valuta il livello di connessione facendo riferimento ai termini e rimandi alla dimensione collettiva, ad esempio, ai dialoghi intercorsi.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

– Questo aver preso parte, secondo me, è dentro di noi, indipendentemente dal fatto che ci rivedremo, e faremo delle cose... Quindi...
– È un legame...
– ... È un legame!
– La dimensione relazionale, quindi, è ancora più forte rispetto a quella corporea, il senso di connessione con gli altri, malgrado si potesse vivere, no Elena? Anche come un'esperienza solitaria...
– Sì, uno poteva anche stare da solo...
– Uno poteva fare la sua camminata e quasi fare qualche cosa di introspettivo, di meditativo, interiore, sentendosi isolato rispetto agli altri che stavano facendo lo stesso percorso. [...] Eppure, che tutti quanti abbiamo vissuto il senso di connessione, questo è molto bello, credo voglia dire che poi l'esperienza è veramente riuscita al massimo grado. No? perché poi alla fine la relazione, l'empatia penso che siano i punti, i vertici massimi a cui tende a qualsiasi forma di ricerca umana, sono le cose più difficili da ottenere da fare... La relazione...
– Ma lei ha usato anche una strategia: perché non dicendoci che strade avrebbe fatto... Io, in un certo punto, mi sono persa... mi sono girata e ho detto "oh, dio! Dove sono andata?" Quindi il non sapere quali strade ti portava a tenere la distanza sufficiente per non perderti, capito? Quindi è quella connessione... [...] Per non perdere di vista il gruppo perché comunque sapevi che eri nel gruppo, no? Quindi io sapevo che potevo perdermi ma solo fino a un certo punto...
– ... Hai ragione, noi sapevamo dove andavamo, qualcuno di noi sapeva...
– Io non sapevo...

La *connessione al Sé* indica la percezione della propria identità in rapporto all'esperienza. Il partecipante usa termini che segnalano processi di auto-definizione del sé con riferimenti alla memoria, ai gusti, alla vita quotidiana:

– Cioè mi sono accorta, adesso ripensandoci che sicuramente ho attraversato la città e io abito nel centro storico e quindi io lo faccio tutti i giorni, ma con un modo di camminare, con delle pose, con dei gesti che di solito non faccio e non mi è nulla interessato lo sguardo degli altri che di solito camminiamo, con la schiena dritta, insomma...

Le *risposte correlate all'esperienza* sono rilevabili in particolare usando i riferimenti che indicano lo stato di coinvolgimento e la curiosità:

– L'emozione, secondo me, che mi ha pervaso di più è la curiosità.
– No, volevo dire io che dal punto di vista emozionale, insomma, mi ha fatto sentire a mio agio, no? Percorrendo e guardando cose che magari non riuscivo a vedere in altre occasioni perché passo in bici o perché passo e non guardo. E, invece, come si diceva prima, anche guardare in alto e guardare in verticale riesce... e questo è molto bello, a farti sentire a tuo agio in questa zona perché poi è lì dove si vive, insomma, e quindi anche che un aspetto di rilassamento, insomma, e anche l'altro aspetto che è quello del senso di interessi comuni, insomma il senso di comunità che si è creato che dà l'idea che volendo si possono fare le cose insieme... Mettersi

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

> insieme a vedere anche cose banali, insomma, ma da queste poi magari nascono anche cose più importanti, non so che riguardano l'ambiente che riguardano il quotidiano e che secondo me è molto bello condividere. Quindi un tempo molto libero, molto, dove ognuno di noi, appunto, proprio perché siamo in gruppo, forse porta un piccolo pezzo, ma che poi uniti insieme, ovviamente da Elena, ovviamente dalla sua professionalità porterà qualcosa d'altro, sono anche curiosa di vedere, nel senso che mi lascia anche il desiderio, no...? Di andare via con il desiderio e di qualcosa che mi stupirà sicuramente perché è un po', il frutto di questa anche di questo percorso e della sua tensione... No?

Altro riferimento è il *senso di benessere* riferito a prima, durante o a seguito dell'esperienza:

– E questo è molto bello, farti sentire a tuo agio in questa zona perché poi è lì dove si vive, insomma, e quindi anche che un aspetto di rilassamento.
– Questo è stato anche un grande rilassamento.

Le *risposte legate all'istanza autoriale* consentono di mettere in rilievo la presenza di riferimenti alle intenzioni, agli obiettivi, ai desideri dell'autore e la risonanza tra partecipante e autore:

– Diventare co-creatori rispetto a quello che è un processo che poi produrrà grazie a Elena, l'artista, un'opera d'arte però è un processo no? E il diventare, in qualche modo, protagonisti, parte di questo... Di questo flusso creativo....
– Io sono uno strumento, eh... Come strumento, cioè a me piacerebbe che lei ci abbia proprio usato...

Le *risposte correlate all'Io* si basano in particolare sulla memoria biografica, quando il partecipante richiama memorie personali o esprime la sua comprensione dell'esperienza attraverso dei ricordi personali.

– Ho buttato l'occhio e mi è venuto in mente che qualcuno degli eventi legati alla mia famiglia li abbiamo passati al ristorante Canossa e quindi lì è stato proprio un attimo di flash, un ricordo di persone anche che non ci sono più, soprattutto legate ai nonni che non ci sono più, ma cosa banalissima però che riaccende ricordi guardando semplicemente un'insegna.
– Mi ricordo proprio qui che venivo a fare c'era il ristorante macrobiotico...
– È vero, qui davanti...
– È recente...
– E vabbè, era un po' di anni che c'era... E questo per me è stato un punto di riferimento, anche tuttora insomma, nel senso che è un tipo di alimentazione che di tutto interesse e mi piaceva quel posto...

Facendo riferimento alle *risposte correlate alla meta-esperienza*, appare significativa l'intensità emotiva, attraverso la quale il partecipante esprime con dettaglio l'intensità dell'esperienza, gli aspetti emotivi e sensoriali coinvolti:

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

– Mi è piaciuto molto, ma io credo che queste cose accadano nel momento in cui c'è qualcosa che le fa accadere, in questo caso è l'artista, la proposta culturale e che comunque ci aggrega intorno a qualcosa anche se non ci conosciamo [...] io ho apprezzato molto il fatto che ci sia stato chiesto di fare, ma prima ancora di fare, di darci il tempo per osservare perché siamo un po' troppo nella dinamica del fare continuamente no? Anch'io ho apprezzato questa idea di non dover essere giudicati alla fine (...) perché essendo un lavoro di gruppo, c'era un assunto di partenza tale per cui potevi permetterti di vedere qualsiasi cosa, dal minimo al massimo, cioè non c'era un vincolo valutativo.

2.6. Discussione e prospettive future: la cultura cura?

La riappropriazione degli spazi urbani può richiedere un passaggio da una prospettiva verticale e satellitare a una ravvicinata, straniata, ad altezza uomo. Ciò implica il far saltare alcune griglie ermeneutiche che usualmente vengono utilizzate nell'esplorazione dello spazio. La visione dall'interno produce una riappropriazione locativa in cui esperienze, simboli, significati co-partecipano a un processo di ri-significazione, individuale e collettiva. Ciò implica una presa in carico dello spazio, dell'esperienza, dell'intervento artistico come bene condiviso.

Sappiamo che la partecipazione culturale diretta legata alla gestione di comunità dei *commons* è in grado di rendere vitale e sana una comunità (Ostro 1990). Al contrario, la perdita o mancanza di beni comuni può essere alla base di patologie mentali e stati di stress (Inghilleri 2021). Ancora, i beni comuni sono in grado di attivare processi di base quali l'emergere del senso di appartenenza, la condivisione, l'attaccamento e il *flow of consciousness,* generando quella che è stata definita *cittadinanza psicologica* (Inghilleri, Riva, Riva 2014; Riva, Freire, Bassi 2016).

L'analisi dell'esperienza di *flânerie* urbana dell'artista Elena Mazzi ha consentito di osservare come le categorie emergenti nelle narrazioni dei partecipanti siano collegabili all'esperienza del *flow of consciousness* (Csikszentmihalyi 2014; Nakamura, Csikszentmihalyi 2002), un dispositivo evolutivo capace di esercitare come fattore protettivo, a fronte di situazioni di stress. Il flusso è caratterizzato da un senso di autodeterminazione e di libertà di scelta, da un trasporto (o immersione) nell'esperienza, da risposte empatiche. Recenti studi evidenziano come questo stato produca un rilascio di dopamina, in relazione a un'attivazione della struttura proencefalica del *putamen*, un coinvolgimento del circuito dell'empatia, in particolare il giro frontale inferiore sinistro; una riduzione dell'attività legate all'elaborazione auto-referenziale, nella corteccia prefrontale, e l'attivazione di processi della memoria. Tutto questo, accompagnato a una diminuzione dell'attività dell'amigdala, indurrebbe una significativa riduzione dello stress (Ulrich et al. 2014; Riva, Freire, Bassi 2016).

Il flusso costituisce pertanto una "esperienza ottimale" (Csikszentmihalyi 1990) che produce omeostasi strettamente connessa alla dimensione collettiva o sociale (*networking flow*) (Duncan 2018). Ciò riconduce, ancora una

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

volta, alla multidimensionalità di ogni fattore che concorre al wellbeing, alla salute e alla cura.

Concludiamo con un rimando all'ambito di studi delle *Geographies of Health* che prende in esame gli effetti terapeutici dei luoghi (Millingan et al. 2015; Williams 2007). Lo studio delle interazioni complesse tra gli aspetti fisici, mentali, emotivi, spirituali e ambientali conduce alla costruzione del senso del luogo, dell'appartenenza e alla percezione del benessere delle persone che vivono gli spazi. La disciplina s'intreccia pertanto, in modo molto interessante, alle ricerche sull'impatto delle forme della partecipazione culturale e sociale (Rochester 2013). Anche da questa prospettiva emerge come le esperienze culturali, in particolare quelle caratterizzate da uno sviluppo "dal basso", come nel caso della sperimentazione oggetto dell'analisi, esercitano nella costituzione e nel rafforzamento delle reti sociali, con evidenti vantaggi in termini di inclusione sociale, reciprocità, sviluppo delle capacità interpersonali dei partecipanti (Gleson 2004). In queste pratiche, generalmente, i gruppi di cittadini attivano spazi distinti dai luoghi tradizionali della cultura, quali strade, giardini, orti comuni, abitazioni private, creando così spazi terzi, luoghi ibridi di connettività, inter-relazionali e interstiziali. La ricerca intende quindi proseguire in questa direzione, attraverso l'esplorazione delle modalità dell'appropriazione e ri-significazione degli spazi terzi, focalizzandosi in particolare sul rapporto privato-pubblico e sui meccanismi d'impatto, in termine di *wellbeing* e salute degli individui e delle comunità.

Bibliografia

Adams, Eileen
2001 *Educated about Public Art,* London, Commissions East.

Anderson, Harlene; Goolishian, Harold A.; Winderman, Lee
1986 «Problem determined sistems: Toward transformation in family therapy», *Journal of Strategic and Systemic Therapy, 5,9 - 14.*

Benjamin, Walter
1983 *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; tr. it. *I "Passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2010.

Bon, François
2000 *Paysage fer,* Paris, Edition Verdier.

Bowen, Glenn A.
2009 «Document analysis as a Qualitative Research». *Qualitative Research Journal,* 9(2): 27-90.

Csíkszentmihályi, Mihály
1990 *Flow. The Psychology of Optimal Experience*, New York, Harper and Row.

de Certeau, Michel
1990 *L'invention du quotidien,* Paris, Gallimard.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

Duncan, Jana; West, Richard E.
2018 «Conceptualizing group flow: A Framework», *Educational Research and Reviews*, 13 , 1, 1-11.

Farinelli, Franco
2009 *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi.

Fancourt, Daisy; Finn, Saoirse
2019 Health Evidence Network Synthesis Report 67-2019. Cultural Contexts of Health: The role of the arts in improving health and well-being in the WHO European Region», *World Health Organisation*, Copenhagen, 2019.

Gilloch, Graeme
2008 *Walter Benjamin,* Bologna, il Mulino, 2008.

Glaser, Barney; Strauss, Anselm
1967 *Discovery of Grounded Theory*, New Brunsurck (USA) and London, Aldine Transaction Publishers; trad. it. L*a scoperta della Grounded Theory. Strategie per la ricerca qualitativa,* Roma, Armando Editore, 2009.

Hall, Tim
2004 «Opening up Public Art's Spaces: Art, Regeneration and Audience'», in Miles, Malcom; Hall, Tim; Borden, Iain (a cura di) *The City Cultures Reader*, London, Routledge.

Hall, Tim; Robertson, Iain
2001 «Public Art and Urban Regeneration: Advocacy, Claims and Critical Debates», *Landscape Research*, 26, 1, 5-26.

Inghilleri, Paolo
2021 *I luoghi che curano,* Milano, Raffaello Cortina Editore.

Inghilleri, Paolo; Riva, Giuseppe, Riva, Eleonora (a cura di)
2014 *Enabling Positive Change. Flow and Complexity in Daily Experience.*, Berlin, De Gruyter.

Kestel, Dévora
2019 «Prospettive dell'OMS per il futuro della salute mentale globale. Atti del convegno», *Dipartimento di Salute Mentale (DSM). Centro Collaboratore dell'Organizzazione Mondiale della sanità*, Trieste, 14 febbraio 2019.

Kitkuse, John; Spector, Malcolm
2001 *Constructing Social Problems*, New York, Routledge; trad. it. *Sociologia dei problemi sociali*, Milano, Mimesis, 2017.

Lacy, Suzanne
1996 *Mapping the Terrain: New Genre Public Art,* Seattle, Bay Press.

Lefebvre, Henry
1968 *Il diritto alla città*. Trad. it. [2014], Verona, Edizione Ombre Corte.

Maturana, Humberto R.; Varela, Francisco J.
1980 *Autopoiesis and Cognition. The realization of the living*, Dordrecht, D. Reidel Publishing; trad. it. *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente,* Venezia, Marsilio, 1985.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

Merton, Robert; Nisbet, Robert
1972 *Contemporary Social Problems*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich.

Milligan, Christine *et al.*
2015 «Place and wellbeing: shedding light on activity interventions for older men», *Ageing Soc,* 35, 1, 124-149.

Muhr, Thomas
1997 *ATLAS.ti: Visual qualitative data analysis, User's Manual and Reference. Version 4.1*, Berlin, Scientific Software Development.

Nakamura, Jeanne; Csikszentmihalyi, Mihaly
2002 «Place The Concept of Flow», in Lopez, Shana; Snyder, Rick (a cura di), *The Oxford Handbook of Positive Psychology*, Oxford, Oxford University Press, 89-105.

McNamee, Sheila; Gergen, Kenneth (a cura di)
1992 *Therapy as social construction,* Thousand Oaks, Sage Publications Inc.

Nuvolati, Gianpaolo
2012 *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita,* Firenze, Firenze University Press.

Ostrom, Elinor
1990 *Governing the Commons,* Cambridge (UK), Cambridge University Press.

Palmieri, Nunzia
2015 *Visioni in dissolvenza: Immagini e narrazioni delle nuove città, Milano,* QuodLibet.

Pavan-Woolfe, Luisella; Pinton, Simona
2019 *Il valore del patrimonio culturale per la società e le comunità. La Convenzione del Consiglio d'Europa tra teoria e prassi,* Padova, Linea Edizioni.

Perec, Georges
1974 *Espèces d'espaces,* Paris, Galilée; trad. it. *Specie di spazi,* Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Power, Andrew; Smith, Karen
2016 «*Heritage, Health and Place: The Legacies of Local Community-based Heritage Conservation on Social Wellbeing*», *Health & Place*, 39, 160-167.

Riva, Eleonora; Freire, Teresa; Bassi, Marta
2016 «*The Flow Experience in Clinical settings: Applications in Psychotherapy and Mental Health Rehabilitation*», in L. Harmat *et al.* (a cura di), *Flow Experience. Empirical Research and Applications,* New York, Springer.

Rochester, Colin
2013 *Rediscovering Voluntary Action: The Beat of a Different Drum*, New York, Palgrave Macmillan.

Sinclair, Iain
2003 *London Orbital*, London, Penguin; trad. it. *A piedi attorno alla metropoli*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

The Government Office for Science
2008 *Foresight Mental Capital Wellbeing Project: Final Project Report*, London, The Government Office.

Ulrich, Martin *et al.*
2014 «Neural Correlates of Optimal Experiences», *NeuroImage*, 86, 194-202.

Varela, Francisco
1979 «*The extended calculus of indications interpreted as a three-valued logic*», *Notre Dame J.Formal Logic,* 20, 141-146.

Von Foerster, Heinz
1987 *Sistemi che osservano*, Roma, Astrolabio.

Watzlawick, Paul (a cura di)
1984 *The invented reality: how do we know what we Believe we know?,* WW Norton & Company*;* trad. it., *La realtà inventata. Contributi al costruttivismo,* Milano, Feltrinelli, 2010.

Williams, Allison
2007 *Therapeutic Landscapes,* Aldershot, Ashgate.

Sitografia

Cicerchia, Annalisa; Rossi Ghiglione, Alessandra; Seia, Catterina
2021 *Welfare culturale*. Atlante, Treccani.
<https://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/Welfare.html>; online il 30/08/2023.

Constitution of WHO 1946
<https://www.who.int/about/governance/constitution>; online il 30/08/2023.

Civil Society Platform on Access to Culture. Policy Guidelines
<https://educult.at/en/forschungsprojekte/access-to-culture/>; online il 30/08/2023.

Fancourt, Daisy; Warron, Katey; Aughterson, Henry
Evidence Summary for Policy. *The role of arts in improving health and wellbeing*, 2020.
<https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/929773/DCMS_report_April_2020_finalx__1_.pdf>. <https://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0005/419081/WHO_Arts_A5.pdf>; online il 30/08/2023.
Heritage, Health and Wellbeing. *A Heritage Alliance Report*, 2021.
<https://www.ahsw.org.uk/research/press-release-for-the-heritage-alliances-new-report/>; online il 30/08/2023.
Warwick-Edinburgh Wellbeing Scale (WEMWBS)
<https://warwick.ac.uk/fac/sci/med/research/platform/wemwbs/>; online il 30/08/2023.

Sara Uboldi, Phd in Scienze Umanistiche, Assegnista di Ricerca presso l'Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale del Consiglio Nazionale delle Ricerche (ISPC-CNR). La sua ricerca si occupa degli impatti sociali della cultura, con un focus sull'analisi

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-13

computazionale delle emozioni e delle dimensioni del benessere e della salute attraverso un approccio multidisciplinare e qualitativo. Tra le sue pubblicazioni: Uboldi S., Marasco A., «Toolkit RADAR per la misurazione degli impatti sociali delle esperienze culturali e creative. V.1», *Zenodo*, 2023 (doi.org/10.5281/zenodo.8277197); Aslant F., Cacovean C., Passaretti A., Portaluri T., Sacco P.L., Uboldi S., Zbranca R., «Art consumption and wellbeing during the Covid 19 pandemic», *Research Report*, 2020. (https://art-wellbeing.eu/research-covid-19-pandemic/); Sacco P.L., Pedrini S., Tartari M., Tavano Blessi G., Uboldi S., *Co-creare. Impatti dei progetti di co-creazione e partecipazione attiva di Matera Capitale della cultura 2019, 2020* (<https://www.matera-basilicata2019.it/en/report-2019/studi-valutativi-su-matera-2019/co-creating-matera.html>); Uboldi S., *Neurobiologia della finzione. Dal Paleolitico al Globale*, Lungavilla, Edizioni Altravista, 2019.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

28 **Public Art e spazi urbani**
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Cityscapes
Mappe urbane digitali e nuove forme di soggettività[1]

Luigi Virgolin
Dipartimento di Comunicazione e Ricerca Sociale, Sapienza Università di Roma, IT
luigi.virgolin@uniroma1.it

Abstract
The paper proposes a semiotic analysis of Cityscapes by Valeriana Berchicci, a digital museum of memory of Rome hosted on a permanent and interactive online platform that maps the city through oral narratives collected by the artist and the users themselves. The goal is to test whether the digital platform placed at the service of the museum-archive can constitute a qualitatively innovative way of musealization and memory reprocessing. At the heart of the project is the relationship between representation of urban space, memory and artistic practice, investigated in particular from the perspective of the concepts of museum and his objects, spatial and temporal coordinates, the use of voice in a figurative way, and the intersubjective dimension.

Key Words
Map; Memory; Imaginary museum; Cityscapes; Rome

Contents
1. Introduzione
2. Mappe della memoria
3. Cityscapes
4. Conclusioni
Riferimenti bibliografici

[1] Questo articolo nasce da un confronto con Isabella Pezzini ed è debitore dei suoi suggerimenti.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

1. Introduzione

La memoria del mondo si fa mappa, si rapprende e si deposita in archivi e repository, diventa principio organizzatore di testualità. Le mappe della memoria si presentano come forme di inscrizione della soggettività nel tessuto urbano. Su di esse si innestano le possibilità dischiuse dal digitale, a ridefinire la relazione tra la rappresentazione dello spazio, le memorie in esso custodite e le nuove tecnologie.

Un recente dossier in ambito semiotico (Dondero et al. 2021) è interamente consacrato proprio alle sfide che il digitale pone all'archivio, già dall'era della riproducibilità tecnica in bilico tra conservazione, trasmissibilità e accessibilità. La rassegna delle modalità di esplorazione e di visualizzazione dello spazio urbano attraverso diversi media visivi e interattivi, dalla Los Angeles fotografata di Edward Ruscha ai videogiochi, dalla Broadway in salsa Big Data di Lev Manovich alla realtà virtuale e aumentata, dimostra che a un aumento di conoscenza analitica grazie all'estrazione di dati corrisponde un venir meno della città come rete di connessioni, e d'altra parte più l'esplorazione si fa immersiva più si disperde il sapere cognitivo (D'Armenio e Dondero 2021).

L'impatto delle tecnologie di Google in ambito artistico, capifila i progetti Google Image Search e Google Art Project che mettono a disposizione degli utenti risorse iconografiche e collezioni museali di fatto infinite, si divide tra potenzialità e criticità, tra democratizzazione e banalizzazione dell'arte (Corrain e Macauda 2017; Polacci 2017). Quel che è certo, come argomenta Riccardo Finocchi (2020), è che le nuove tecnologie ci offrono nuovi sguardi sulla città che richiedono una disamina della co-costituzione inedita di spazio e significato, a partire dall'introduzione di dispositivi digitali nelle pratiche quotidiane e delle funzioni a essi collegate, *in primis* la geolocalizzazione.

In ambito museale la rinnovata relazione tra lo spazio architettonico e le opere ivi contenute ha già destato l'interesse semiotico (Pezzini 2011a). Il nostro intento è piuttosto verificare se il digitale posto al servizio del museo-archivio possa costituirne non soltanto un incremento quantitativo ma un salto di scala anche qualitativo nella rielaborazione della memoria dello spazio urbano. In altri termini, quali strade possa percorrere la pratica artistica nel riformulare il concetto stesso di museo. L'esame è condotto con gli strumenti di analisi della semiotica, nella fattispecie l'osservazione dei processi di spazializzazione e temporalizzazione implicati nella mappatura e il riconoscimento dei legami risultanti tra forme della sostanza e forme del contenuto.

2. Mappe della memoria

Senza alcun bisogno del digitale, la memoria ha sempre dato forma e sostanza al reticolo della mappa. Un caso celebre di mappatura letteraria novecentesca è quello di Walter Benjamin, sia che rievochi la Berlino dell'infanzia (1950) oppure che immortali nei *Passages* di Parigi l'archetipo della modernità (1982). Ancora Roland Barthes, sulle tracce di Marcel Proust, disegna la mappa del quartiere in cui si svolge la vita parigina dello scrittore, il Faubourg

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

Saint-Honoré. Per una trasmissione radiofonica egli raccoglie i luoghi notevoli, spostandosi da un punto all'altro: l'effetto di realtà discende dai dettici, dagli scambi verbali con le persone del posto, dai rumori di fondo (Pezzini 2021b).

Certamente, con l'avvento e l'affermazione del digitale gli archivi della memoria si sono fatti sempre più ambiziosi, capaci di abbracciare vasti *corpora*. Memoro – la Banca della Memoria,[2] ad esempio, è un progetto nato a Torino nel 2007 dedicato alla raccolta in parte autoprodotta e in parte spontanea delle esperienze e dei racconti di vita delle persone nate prima del 1950; il formato è quello di clip audio o video di qualche minuto. Oppure hanno conosciuto un certo grado di sperimentazione e contaminazione tra media, come accaduto a Reggio Emilia grazie a un sistema di *transmedia storytelling* che fa ricorso a film di famiglia e moderne tecnologie di comunicazione per permettere, in particolar modo alle giovani generazioni, di riappropriarsi del loro passato e aumentare la consapevolezza storica (Dusi, Ferretti e Furini 2017).

Il connubio tra memoria e nuove tecnologie si è dimostrato terreno fertile per la ricerca e la pratica artistica. Un caso di riferimento in questo senso è il Museo Laboratorio della Mente allestito da Studio Azzurro (UOS Centro Studi e Ricerche ASL Roma e Studio Azzurro 2010). Il Padiglione numero 6 dell'ex Ospedale Psichiatrico Santa Maria della Pietà a Roma, diventato un museo aperto al pubblico fin dal 2000, viene ampliato e trasformato in museo multimediale e interattivo nel 2009 con un percorso sulla malattia mentale e la sua segregazione che presenta la storia del complesso dalla fondazione alla definitiva chiusura come manicomio. Ricorrendo anche all'archivio delle fonti orali, questo museo di stampo narrativo si confronta con la tematica del disagio mentale attraverso testimonianze, memorie, documenti, oggetti, interpretazioni artistiche e performative.

Nei primi anni Novanta l'artista Antoni Muntadas realizza *The File Room*, uno dei primi esempi significativi di net art oltreché uno dei suoi progetti più noti. Per la Randolph Street Gallery di Chicago concepisce un archivio online di episodi di censura, frutto di un lavoro corale che invitava chiunque ne fosse stato protagonista a parlarne in prima persona. In seguito l'archivio viene sviluppato presso il Chicago Cultural Center con un browser tale da consentire una durata a lungo termine del progetto, rendendo il sito in grado di ricevere periodicamente nuovi contributi (Guida 2012).

Dal 2004 l'artista Antoni Abad ha sviluppato una serie di progetti declinati visivamente nell'utilizzo di mappe e contesti geograficamente diversi, multidisciplinari e socialmente impegnati. In essi, diversi gruppi a rischio di esclusione sociale sono invitati a esprimere le proprie esperienze e opinioni utilizzando la messaggistica dei telefoni cellulari per pubblicarle istantaneamente sul web sotto forma di audio, video, testi e foto. Mentre del 2014 è il suo progetto *Blindwiki.it*., piattaforma geo-informativa rivolta alla comunità dei non vedenti i quali, attraverso l'utilizzo di un'applicazione, ancora oggi hanno la possibilità di postare pensieri e riflessioni sulle città in cui vivono e in questo modo di riscriverle attraverso altri sensi.

[2] Cfr. <www.bancadellamemoria.it>.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

La progressiva diffusione del web ha dischiuso agli artisti potenzialità qui brevemente richiamate, vale a dire nuove forme narrative di mappatura del reale rese possibili dall'immediatezza nella trasmissione di contenuti, dalla loro diffusione su scala globale, dal ruolo non passivo del pubblico. Lungo queste coordinate si muove il presente caso di studio.

3. Cityscapes

Ogni nuovo tentativo di cartografia di Roma si confronta con una topografia immutabile *ab aeterno*, schiacciata dal peso della storia millenaria e della tradizione, e un vissuto perennemente cangiante, come familiare ma in fondo inafferrabile rimane l'immaginario che l'accompagna. Ne è un esempio recente Cityscapes – Museo digitale della memoria,[3] un progetto di Valeriana Berchicci e a cura di Benedetta Carpi De Resmini (Carpi De Resmini 2022). Cityscapes si presenta come una mappa sonora della memoria di Roma (fig. 1): una piattaforma online permanente e interattiva accoglie i racconti orali raccolti dall'artista e dagli stessi utenti nel centro storico e nei quartieri di Torpignattara, Tor Bella Monaca, Corviale e Trullo.

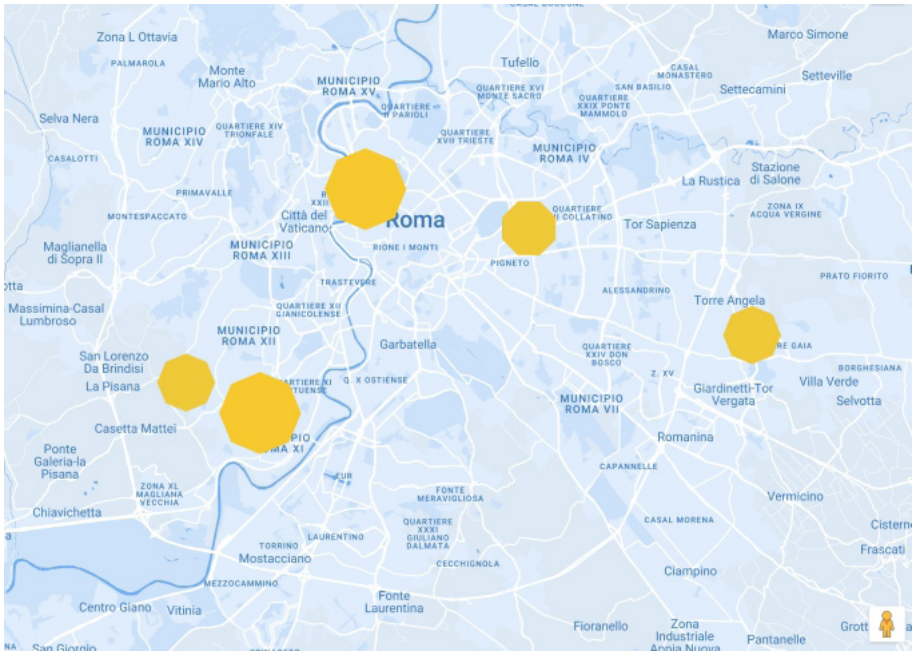

Figura 1. La mappa di Roma di Cityscapes.

[3] Il progetto Cityscapes - Museo digitale della memoria è vincitore del bando della Regione Lazio "Lazio Contemporaneo". Mira a creare un Museo Immaginario in cui sono raccolti dati e informazioni inerenti a specifici quartieri di Roma. Sulla piattaforma sono raccolti i ricordi di coloro che sono stati intervistati: www.cityscapesroma.it.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

Figura 2. Una traccia audio nella zona del centro della città.

Da un lato dunque l'*hardware* di partenza, il tracciato di Google Maps esplorabile e navigabile secondo le coordinate spaziali; dall'altro il *software* multiforme, ossia le testimonianze delle persone intervistate durante la realizzazione del progetto e di tutti coloro disponibili ad ampliare questa collezione. Ne esce un ritratto inedito del tessuto urbano di Roma, perlomeno di alcune sue porzioni, che chiede di essere interrogato soprattutto per le modalità previste e realizzate dal dispositivo, all'interno di una cornice teorica che tiene insieme la dimensione dell'archivio e dell'esplorazione museale, la memoria urbana e l'arte pubblica partecipata.

3.1. Museo

Cityscapes si definisce come museo senza muri, ispirato al Museo Immaginario di André Malraux (1947) dove l'opera d'arte si libera del rapporto fisico e materiale per farsi puro luogo mentale e aprirsi così all'immaginario, individuale e collettivo. Con un gesto che ha una valenza estetica oltreché politica, il Museo Immaginario squaderna davanti agli occhi di noi spettatori l'intera storia dell'arte, grazie alle possibilità di riproduzione e dunque di diffusione conferite dalla fotografia. Nel nuovo Museo non conta la singola opera d'arte quanto l'arte in sé come «assoluto trascendente» e messa in discussione del mondo, «canto della metamorfosi [...] dove le estetiche, i sogni e perfino le religioni non sono altro che i libretti di una musica inesauribile» (ivi, p. 173, trad. nostra). Tant'è che proprio nell'assenza dell'opera d'arte il Museo trova la sua massima espressione: svincolata dal supporto e dal rapporto fisico grazie alla fotografia – spazio della collettività –, l'opera diventa pura forma mentale e si trasferisce nel museo che ognuno «porta dietro le palpebre», spazio

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

dell'individualità. Il dettaglio consentito dall'ingrandimento fotografico, poi, accresce le possibilità di esplorazione (inter)testuale e di confronto, facendo leva sull'immaginazione.

Se per il *Musée Imaginaire* è la riproduzione fotografica a suggerire prospettive impensate e utopiche, in Cityscapes è la voce («musica inesauribile») a farsi sostanza espressiva. Le testimonianze orali si fanno eco da un comprensorio all'altro, da un lotto all'altro, da una via all'altra, da un quartiere all'altro (fig. 2).

Ma se di museo si tratta – ancorché digitale, ancorché immaginario nella sua fonte di ispirazione –, quali sono le sue opere? Quali i monumenti più rappresentativi? Qual è il patrimonio culturale che custodisce? A essere interrogata è innanzitutto l'idea di monumentalità tradizionalmente associata a Roma, città eccezionalmente ricca di testimonianze storiche, artistiche e archeologiche disseminate nel suo tessuto urbano. Nelle rare occasioni in cui i monumenti vengono evocati, non è per le loro salienze artistiche ed estetiche bensì per conferire consistenza all'esperienza della città (la prima apparizione del Colosseo impietrisce e fa sentire in una città reale), oppure per ancorare dei ricordi di vissuto collettivo e individuale (il Circo Massimo e le Mura Aureliane rimandano ai festeggiamenti per lo scudetto della Roma, la Galleria Nazionale a un episodio di amicizia e di corteggiamento). In questo caso l'emergenza artistica, di qualunque scala sia, scivola in secondo piano per far posto al soggetto senziente, al suo ricordo situato, all'immagine privata che quel paesaggio provoca. Al contrario l'opera riacquisisce centralità, diventando un vanto e un segno marcato per gli abitanti della zona, quando l'arte esce dai musei e si fa arte di strada, Street Art appunto, controcampo della monumentalità ufficiale. Così avviene per i murales degli edifici bassi del Trullo, e quelli in Largo Ferruccio Mengaroni a Tor Bella Monaca («tipo Caravaggio»).

3.2. Spazio

Pur richiamandosi all'impianto prototipico della mappa della città, contrassegnato dalla struttura reticolare e dal tracciato topografico di Google Maps, Cityscapes opera una riformulazione classificatoria del rapporto tra centro e periferia. Innanzitutto la direzionalità di avanzamento del progetto, come impostato dalla curatela, ha conosciuto uno sviluppo ad anelli secondo un progressivo attraversamento di Tor Pignattara, Tor Bella Monaca, Trullo e Corviale, per concludersi solo alla fine con il centro storico. Ma la ridefinizione delle nozioni di centro e periferia ha interessato soprattutto le forme del contenuto. Tor Pignattara, Tor Bella Monaca, Trullo, Corviale, borgate descritte dalla vulgata mainstream, e in più occasioni dai loro stessi abitanti, come isole ai margini, liminali, separate da un vuoto fisico e di servizi, nondimeno diventano il centro dell'immaginazione, dell'integrazione, della mutualità, insomma catalizzatori capaci di sussumere in maniera autosufficiente dinamiche autenticamente propulsive ed euforiche per porzioni urbane altrimenti lontane e neglette.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

La tematizzazione è il criterio ordinatore che si impone su quello geografico. In questo senso le coordinate spaziali sono poco o nulla pertinenti, mentre la mappa dispiega i suoi assi cardinali sotto forma di isotopie tematiche: stratificazione, gentrificazione, migrazione, ospitalità, storicità, integrazione, condivisione, mutualità, vitalità, immaginazione, socialità, riattivazione ecc. Come sul piano figurativo le tante voci compongono le immagini della città, a un livello più astratto – appunto tematico – la metropoli assume un orientamento e si riassume attorno a un *thesaurus* di nuclei semantici. In termini gerarchici non ha più senso parlare di centro *e* periferia, né tantomeno di centro *vs* periferia. Il rapporto sintattico che governa i quartieri, e i punti di interesse all'interno del quartiere, è paratattico e non di subordinazione, come quello dominante nel parlato che infatti è la semiotica prevalente con cui si manifesta la mappa di Cityscapes.

Semmai è all'interno di ciascun quartiere che il "referenziale" (Hammad 2003), ossia il sistema di assi cui si riferiscono le posizioni dei punti nello spazio e risultato di un débrayage di un soggetto orientatore sul testo urbano, ritrova cittadinanza ma in termini di micro-geografia a scala locale. Un esempio è quello di via dell'Archeologia a Tor Bella Monaca, dove uno sguardo etnoantropologico competente articola una precisa corrispondenza tra la distribuzione spaziale dei caseggiati («davanti… prima schiera», «dietro… più vai dietro… nelle retrovie») e la gerarchia della malavita («semi-pusher», «pezzi grossi»), portando alla luce stati di cose e fenomeni sociali altrimenti invisibili.

3.3. Tempo e memoria

Alla novità classificatoria dei valori topografici si accompagna un'altra torsione del senso tale per cui il dispositivo spaziale è messo nelle condizioni di significare informazioni di ordine temporale. La configurazione di un luogo, nel senso della dislocazione degli elementi che concorrono a formarlo e a esso ancorati, ad esempio una strada o una piazza, diventa supporto e punto di partenza (o di arrivo) per attraversamenti diacronici.

Ciò naturalmente vale per i soggetti, che nel ripercorrere i propri vissuti fatti di traslochi, spostamenti, radicamenti, sfratti, assegnazioni di case popolari, occupazioni, interruzioni o riprese di legami famigliari ricompongono una geografia mobile e dinamica. Ma la linea del tempo retro-illumina anche i luoghi fisici, fornisce la chiave di volta per leggere lo spazio in termini di trasformazioni urbane, divise tra slanci utopici e fallimenti, tra cura e degrado. In questo modo la fisionomia delle borgate riacquista il suo vero volto stratificato e complesso, marcato da cambiamenti d'uso, rifunzionalizzazione e risemantizzazione degli spazi, demolizioni, bombardamenti in tempo di guerra, abbandoni, ricostruzioni, riqualificazioni, modificazioni del paesaggio e del verde pubblico, trasformazioni dell'arredo urbano. Solo così, nel paziente recupero dell'opera del tempo, è possibile restituire al quartiere o a una sua area un'identità, che è identità storica, sociale, antropologica. Allora ritornano al loro posto le misere baracche addossate agli archi dell'Acquedotto Alessan-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

drino a Torpignattara, senza acqua né corrente e poi sgomberate dopo il trasferimento degli occupanti in altri alloggi. Scorre di nuovo il torrente in via di Monte Cucco al Trullo, che nella brutta stagione rendeva difficoltoso addirittura l'accesso alla borgata e la sua inondazione era sinonimo di separatezza sul piano del contenuto. Si fa largo sotto il cemento il terreno di campagna occupato dal complesso di Corviale, noto come Serpentone.

In che modo la memoria individuale può informare la mappa collettiva di una città, soprattutto di una città come Roma dalla storia millenaria e stratificata, le cui tracce del passato coabitano il presente più domestico e ordinario? La saldatura tra coordinate spaziali e temporali trova corrispondenza nella domanda alla quale risponde ogni singolo contributo della piattaforma: scegli un preciso luogo di Roma e associa a esso una memoria personale. Se il tempo dell'enunciato si declina al passato gettandovi nuova luce, il tempo dell'enunciazione si compie in un presente durativo dal momento che il dispositivo consente sempre futuri ingressi e la mappa non cessa di completarsi.

Proprio a proposito di Roma Freud (1929) riflette sui modi di esistenza, per usare una terminologia semiotica, della vita fisica e della vita psichica delle vestigia antiche. Le rovine urbane, in quanto emergenze isolate del costruito oppure rifacimenti posteriori agli originali, non consentirebbero di essere comprese dallo sguardo contemporaneo, rimanendo irriconoscibili nel loro disegno unitario. Le epoche e i monumenti del passato, le mura aureliane e la cinta serviana, Roma repubblicana e quella imperiale si confondono anche agli occhi di un profondo conoscitore. Mentre è nella vita psichica che tutto si conserva, tutti i monumenti dall'età antica al Rinascimento esistono ancora fianco a fianco. Allo stesso modo, se gli abitanti interpellati indicano cortili scomparsi, palazzi demoliti, attività ed esercizi dismessi, la facoltà del ricordo riporta tutto alla luce, assegna ad ogni riferimento una collocazione – spaziale, temporale, pragmatica, patemica –, riattiva per un principio di simultaneità connessioni e relazioni altrimenti perdute.

Il paesaggio romano è «il risultato di una serie di distruzioni, di ricostruzioni e di scavi archeologici» (Augé 2004: 103). Ma diversamente dalla ricerca archeologica, costretta ad ogni suo intervento a dare risposta alla domanda «si vuol sacrificare il presente al passato o il passato al presente?» (*ivi*: 101), la memoria orale cuce assieme i piani temporali, restituisce profondità all'elemento isolato, completa la versione ufficiale con il punto di vista parziale e locale.

3.4. Voce e figura

Se lo spazio cede il passo al tempo, e il tempo si fa vera architrave della mappa della città, è l'oralità a farsi motore di esplorazione e veicolo di attraversamento della mappa. Alla voce e alle voci degli abitanti è affidato il compito di farsi carico della figuratività, verso un superamento della rappresentazione cartografica tradizionale ad opera dello sguardo. Una figuratività da intendersi al suo grado zero, apprezzabile per le sue salienze fisiche. In qualche misura prossima alla "figurabilità" dell'urbanista Kevin Lynch, dalla cui esperienza

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

Figura 3. Una mappa immaginaria dei bambini.

ogni cittadino deriverebbe la propria immagine mentale della città e il proprio rapporto con lo spazio urbano: «La qualità che conferisce ad un oggetto fisico una elevata probabilità di evocare in ogni osservatore una immagine vigorosa. [...] Essa potrebbe venir denominata *leggibilità* o forse *visibilità* in un significato più ampio, per cui gli oggetti non solo possono esser veduti, ma anche acutamente ed intensamente presentati ai sensi» (Lynch 1960: 31-32).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

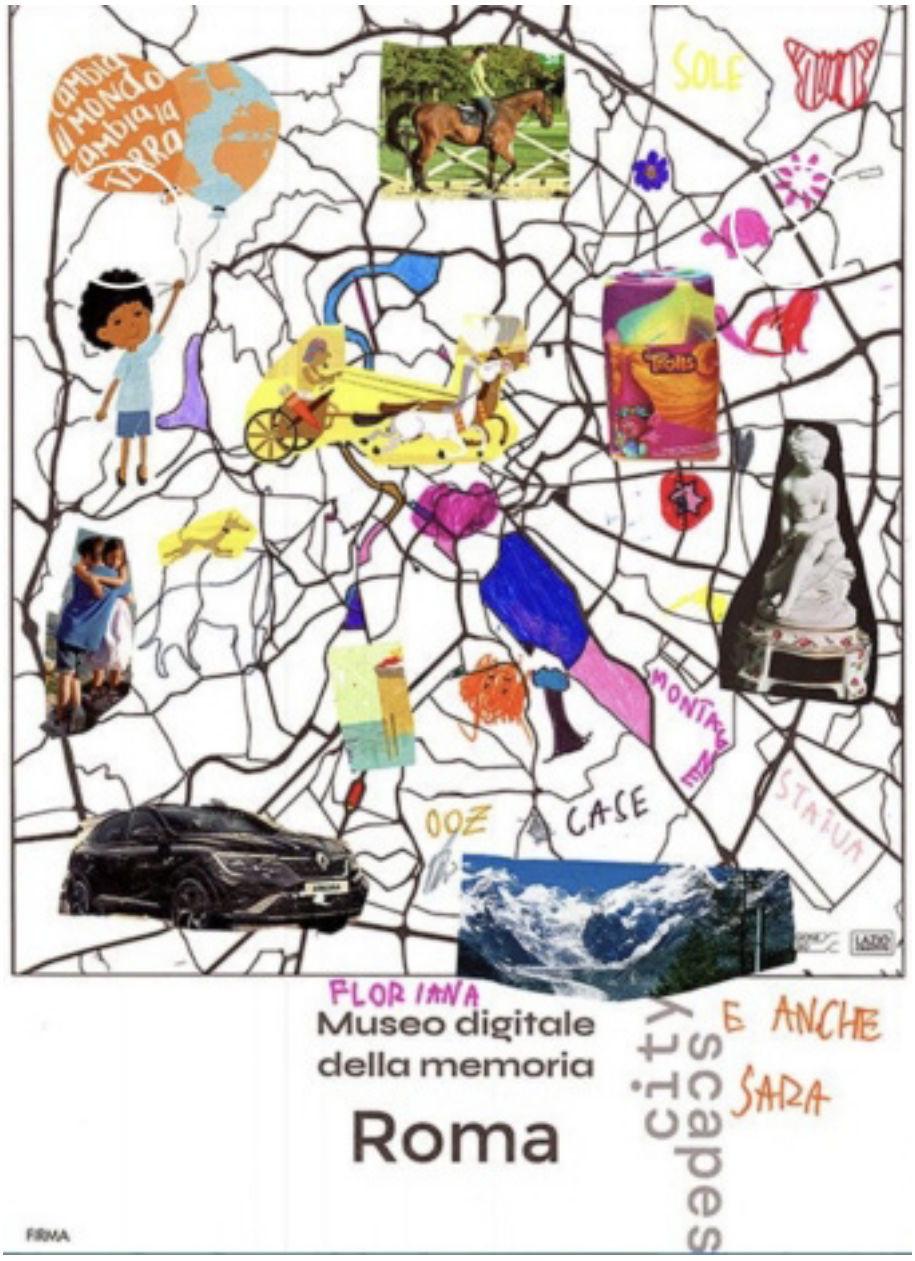

Figura 4. Una mappa immaginaria dei bambini.

La parola orale modella i contorni di Cityscapes. La voce è innanzitutto un *sapere*, uno strumento di conoscenza e scoperta, la forma del contenuto di Cityscapes. Come le audio guide nei musei, qui le tracce sonore ci guidano in un museo a cielo aperto, dischiudendo e suggerendo immaginari.

La voce è anche un *sentire*, consistenza materica, forma dell'espressione. È la "grana" della voce nella terminologia di Roland Barthes (1985) interessato

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

alla corporeità dei linguaggi, a quel "significante" testimone irriducibile del rapporto tra processi di significazione e la base materiale e fisica di tale elaborazione: «La "grana", è il corpo nella voce che canta, nella mano che scrive, nel membro che esegue» (*ivi*: 265). In questo senso la voce è scrittura del corpo, inscrizione sulla mappa delle soggettività e dei corpi per il tramite della voce, che perde la sua valenza semantica e si fa appunto corpo unico e riconoscibile per le sue proprietà qualitative – intensità, durata, altezza e timbro –, l'inflessione dialettale romanesca, la prosodia della frase, il calore della parlata. Il sapere del luogo si trasforma in senso di appartenenza al luogo.

La voce, ancora, è *sentire assieme*. La manifestazione sonora, in maniera più efficace di altri universi sensoriali, allestisce una situazione intersoggettiva dal carattere immersivo, intimo, emotivo e coinvolgente. Di nuovo Barthes riconduce questo tratto del discorso orale alla funzione *fàtica* o d'interpellazione della linguistica, tale per cui in una situazione di dialogo un soggetto lancia a un altro soggetto messaggi per agganciarlo, per conquistare il suo interesse, per ottenerne la fiducia:

> Quando parliamo, vogliamo che il nostro interlocutore ci ascolti; risvegliamo allora la sua attenzione con interpellazioni vuote di senso (tipo: "*pronto, pronto, mi sente?*"); molto modeste, queste parole, queste espressioni, hanno però qualcosa di discretamente drammatico: sono dei richiami, delle modulazioni – pensando agli uccelli direi: dei canti? – mediante i quali un corpo cerca un altro corpo. (Barthes 1986: 4-5)

Laddove invece il figurativo è preso in carico dal visivo, si dischiudono paradossalmente rappresentazioni immaginifiche che realizzano alla lettera il Museo immaginario. Il riferimento immediato sono i laboratori di collage compiuti nei quartieri coi bambini, dal titolo *Se il tuo quartiere fosse un museo*, i cui risultati sono ospitati anch'essi in una sezione della piattaforma (figg. 3 e 4).

Alla domanda destinata ai più piccoli – che cosa avrebbero voluto nel loro quartiere, o quali tesori custodirebbe se la città fosse un museo – la mappa in risposta si è popolata di alberi colorati, campi da calcio super attrezzati, cavalli e animali di ogni genere.

3.5. Intersoggetività

Una delle direzioni e degli approdi possibili è probabilmente il portato relazionale del segno: non sono i singoli episodi e le occorrenze individuali a generare valore quanto il loro costituirsi e riconoscersi in un attante collettivo. Riaffiora l'accostamento al Museo Immaginario: la città tutta intera si fa museo che trascende l'opera d'arte – il ricordo personale – per ricomprenderla in un ordito comune.

Le forme discorsive così intrecciate sono capaci anche di tessere contronarrazioni e sfatare pregiudizi. Rispetto alla vulgata ufficiale che parla di Tor Bella Monaca solo in termini di degrado e abbandono, si affiancano e si oppongono altre voci («c'è un sacco di brava gente… ragazzi che vanno a studiare

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

come mio figlio», «ci sono persone buone e persone cattive»). Corviale, dietro la facciata brutalista del primo impatto, rivela un'anima umana, è fonte di sorpresa per l'umanità delle persone, la loro cordialità e ospitalità, per le tante attività che ne fanno un luogo gentile.

4. Conclusioni

L'analisi ha provato a mettere in luce in che modo il caso di studio rappresenti una via innovativa di musealizzazione e rappresentazione della città, e come esso abiliti nuove forme di soggettività nell'operazione di modellazione contemporanea della memoria. Tra le diverse forme possibili di esplorazione urbana, Cityscapes presenta alcuni punti di indubbio interesse, su tutti la peculiare categorizzazione tematica che pertinentizza le coordinate spaziali, il lavorio temporale delle fonti che ne fanno una mappa della memoria, la voce umana come forma dell'espressione e veicolo di figuratività. In un'era densa e popolata di immagini come quella attuale, il prevalere dell'oralità sulla visualità marca una scelta espressiva non priva di efficacia. Ciò comporta che la stratificazione del paesaggio romano, mal decifrabile all'occhio, diventi intelligibile lungo le rotte consentite dalla navigazione del ricordo. La mappa non si esaurisce nel disegno iniziale ma convoca il destinatario a fare la sua parte e a donare un racconto o una testimonianza: la piattaforma attende di essere implementata. In un campo simbolico combattuto tra derive soggettive e soluzioni ingegneristiche calate dall'alto, Cityscapes si colloca nella dimensione della intersoggettività, recupera relazioni e rilancia comunità. La memoria individuale si fa paesaggio collettivo con il gesto dell'arte.

Bibliografia

Augé, Marc
2004 *Rovine e macerie*, Torino, Bollati Boringhieri.

Barthes, Roland
1985 *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi.
1986 *La grana della voce*, Torino, Einaudi, Torino.

Benjamin Walter
1950 *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (Tr. it. *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, Torino, Einaudi, 2007).
1982 *Das Passagen-Werk,* Frankfurt am Main, Suhrkamp (Tr. it. *I «Passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2014).

Carpi De Resmini, Benedetta (a cura di)
2022 *Cityscapes*, Guidonia, Iacobelli editore.

Corrain, Lucia; Macauda, Anita
2017 "Google Art Project e i percorsi dello sguardo", in Del Marco, V. e Pezzini, I. (a cura di), *Nella rete di Google. Pratiche, strategie e dispositivi del motore di ricerca che ha cambiato la nostra vita, Milano*, Franco Angeli, 57-87.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

D'Armenio, Enzo; Dondero, Maria Giulia
2021 "L'exploration des villes: les médiatisations visuelles entre mouvement et temporalité", *E|C*, XV, 31, 235-246.

Del Marco, Vincenza; Pezzini, Isabella (a cura di)
2017 *Nella rete di Google. Pratiche, strategie e dispositivi del motore di ricerca che ha cambiato la nostra vita*, Milano, Franco Angeli.

Dondero, Maria Giulia et al. (a cura di)
2021 *Sémiotiques de l'archive*, *Signata*, 12.

Dusi, Nicola; Ferretti, Ilaria; Furini, Marco
2017 "A transmedia storytelling system to transform recorded film memories into visual history", *Entertainment computing*, 21, 65-75.

Finocchi, Riccardo
2020 "Rilancio. L'attualità dello spazio: digitale e geolocalizzazione", in Pezzini, I. e Finocchi, R. (a cura di), *Dallo spazio alla città. Letture e fondamenti di semiotica urbana*, Milano-Udine, Mimesis.

Freud, Sigmund
1929 *Il disagio della civiltà*, in *Opere*, vol. x, Torino, Bollati Boringhieri, 1978.

Guida, Cecilia
2012 *Spatial Practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Milano, Franco Angeli.

Hammad, Manar
2003 *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Roma, Meltemi.

Lynch, Kevin
1960 *The Image of the City*, Cambridge, MIT Press (Tr. it. *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio, 1964).

Malraux, André
1947 *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard.

Pezzini, Isabella
2011a *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza.
2021b "Miti d'oggi: Marcel Proust. Variazioni barthesiane sull'immaginario biografico", *E|C*, XV, 31, 123-138.

Polacci, Francesca
2017 "Visitare i musei in un clic. Il *discorso* dell'accesso totale all'arte", in Del Marco, V. e Pezzini, I. (a cura di), *Nella rete di Google. Pratiche, strategie e dispositivi del motore di ricerca che ha cambiato la nostra vita, Milano*, Franco Angeli, 89-105.

UOS Centro Studi e Ricerche ASL Roma; Studio Azzurro (a cura di)
2010 *Museo Laboratorio della Mente*, Milano, Silvana Editoriale.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-14

Luigi Virgolin è dottore di ricerca in Comunicazione, Ricerca Sociale e Marketing (XXXIII ciclo) alla Sapienza Università di Roma. I suoi principali interessi di ricerca vertono sulla teoria semiotica generale, sul turismo, sulla traduzione e l'identità culturale, sullo spazio urbano. È professore a contratto di Teoria e analisi del discorso giornalistico presso il Dipartimento di Comunicazione e Ricerca Sociale della Sapienza Università di Roma. È componente dell'unità di Ricerca "Spazio urbano, creatività e media", membro del Laboratorio Romano di Semiotica (LARS), cultore della materia in Scienze Semiotiche del testo e dei linguaggi. Lavora al Comune di Bologna dove si occupa di progetti di promozione della città, marketing e turismo. Ha pubblicato *Capitale turistico. Nuove immagini di Roma, nuovi modelli di viaggio* (Meltemi 2022) e curato con Isabella Pezzini *Usi e piaceri del turismo. Percorsi semiotici* (Aracne 2020).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

28 **Public Art e spazi urbani**
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Performing catastrophe
Arte nello spazio pubblico tra forme di vita e immaginari multispecie

Eleonora Ambrosini, Ilaria Zampieri
Ife Collective, Vicenza, IT
ifecollective@gmail.com

Nicola Zengiaro
Dipartimento di Filosofia e Comunicazione, Università di Bologna, IT
nicola.zengiaro2@unibo.it

Abstract
Art and the artistic space have taken a new meaning in relation to the ecological catastrophe. Public Art, starting with the notion of "Chthulucene", emphasizes the urgency of multi-species collaborations and care. The relevance of the article is to characterize art in public space as an ecology of performance. Theory and stories will be used to outline principles and parameters of this art space. Contemporary performance art will be used to resignify places abandoned by human. In this scenario, the figure of Nausicaa, a creature who can coexist with catastrophe, will emerge. Public space will be interpreted as a shared existential space.

Keywords
Artistic space; Catastrophe; Chthulucene; Ecology; Non-human; Performance

Contents
Introduzione
1. Spazio artistico come spazio esistenziale
2. L'Arte di Vivere nella catastrofe
3. Performer nella e della catastrofe
4. Conclusione
Bibliografia

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

Introduzione

C'è un'antica storia cinese che narra una particolare vicenda sul ruolo del performer e della pratica performativa. Il racconto si apre con un artista, il quale, invitato ad esibirsi in una città lontana, si incammina preparando la sua performance lungo il viaggio. Durante giorni e giorni mette alla prova la sua pratica, fantasticando e immaginando la platea e preparando il corpo. Per l'uomo, attore di un piccolo paesino della Cina rurale e persona modesta, l'esibizione della grande città rappresenta per la sua vita un grande evento. Così, lungo il cammino, il suo lavoro diviene sempre più un pretesto per misurare le sue doti di artista. L'uomo, pronto per la sua performance, arriva nella lontana destinazione, trovando però solo un cumulo di macerie. La città che doveva accogliere il suo lavoro, infatti, era stata distrutta da un terribile evento atmosferico e completamente abbandonata dai suoi abitanti. Egli si reca lo stesso nel sito che avrebbe dovuto ospitare la sua opera e trova solo una grande platea di legno spazzata via per la maggior parte. Salendo le piccole scale che avrebbero portato al palco dove si sarebbe dovuta tenere l'esibizione, apre la borsa che portava con sé e si cambia. Una volta pronto, inizia da solo in mezzo alle macerie a danzare e cantare per molte ore. Il risultato è sconvolgente, corpo e anima si articolano e ogni movimento si relaziona con il suono della voce e con ciò che gli sta attorno, tutto è passione ed energia. Dopo aver terminato la performance, nel mezzo delle rovine dell'antico teatro della città deserta, l'uomo fa un lungo inchino, nel più profondo silenzio. Dopodiché, si sveste e torna nel suo piccolo paesino. Al ritorno, il paese lo accoglie domandandogli come era stato condividere la propria opera di fronte a molte persone della grande città. Il racconto dell'uomo lascia basiti gli abitanti, incapaci di trovare il motivo di una performance senza osservatore (i quali domandano la ragione della sua recita visto che non c'era nessuno ad osservarlo). Perché mai dovrebbe svolgersi una performance quando il pubblico non è presente? In quel momento, l'uomo afferma che la sua composizione di gesti, suoni, essenza, era osservata da Dio e che lui aveva agito per quell'occhio che l'aveva accompagnato lungo tutto il suo percorso. La performance era stata svolta per un pubblico differente, ogni suo atto era stato eseguito per l'occhio divino, uno sguardo sempre presente dentro ogni uomo.[1]

Questa storia ci introduce direttamente tra le rovine, e ci permette di iniziare il nostro discorso sul ruolo e le possibilità dell'arte all'interno dei contesti contemporanei precari e dei futuri prossimi. Innanzitutto, le figure dell'attore e del pubblico si spogliano delle loro cifre classiche, per aprirsi a riletture alternative nei contesti della catastrofe. All'interno di questi ci si soffermerà sull'importanza e ricchezza delle performance non-umane tra le macerie del nostro pianeta. Il nostro tentativo è quello di assemblare nuove chiavi di lettura rispetto agli spazi, tanto problematici quanto fonte di opportunità, in cui si possono condurre e fruire le nostre e altrui performance. Ciò ci permette di ri-

1 Questa storia mi è stata raccontata da Gabriele Usberti una sera di molti anni fa. Non ho mai trovato la fonte di questo racconto; tuttavia, tale narrazione ci aiuta a introdurre il discorso della performance all'interno dello scenario di una catastrofe. (N.Z.)

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

definire poeticamente il significato che l'arte pubblica assume alle soglie della rovina. La trattazione verterà su due punti principali: la valutazione di performance non-umane avulse dallo spazio dell'arte e svincolate dal rapporto attore-spettatore, come testimonianza di una nuova considerazione del rapporto tra i viventi e i non viventi; il valore sociale, politico e poetico dell'arte contemporanea e delle performance per un avvicinamento e apertura alle diverse possibilità di coesistenza tra le specie in un mondo prossimo alla catastrofe. L'impianto, in parte narrativo, è volutamente utilizzato per condurci tra i corpi e i significati degli attori-performer e dello spettatore non più esclusivamente umani. L'idea è quella di narrare una forma-di-vita che possa vivere performando una resistenza alla catastrofe ecologica. In questo spazio teso tra la fine del mondo e l'inizio di una forma-di-vita al di là dell'umano, sorgerà la figura del performer rappresentata da una nuova creatura: Nausicaa.

1. Spazio artistico come spazio esistenziale

Partendo dal racconto, possiamo affermare che lo spazio della performance, malgrado il disastro avvenuto, rimane esso stesso un contesto in cui la pratica artistica è garantita indipendentemente da un osservatore umano. Infatti, nonostante non sia presente un pubblico canonico, esiste un occhio non-umano che rende possibile e simultaneamente dona senso all'atto performativo. Questo sguardo inumano può essere l'occhio di Dio oppure quello della Natura, due sguardi che faticano a venire meno poiché abbracciano la totalità della realtà nella quale esistiamo. In ogni caso, *il non-umano costruisce uno spazio pubblico*, in quanto condiviso, non tanto legato ai confini dell'arte in senso esclusivo (confini che non vengono riconosciuti dal non-umano come spazi di senso), quanto ad un vero e proprio luogo fisico e immaginifico, laddove la performance può esistere. In questo senso, nella catastrofe ecologica, sociale, economica, lo spazio della cultura è determinato dalle relazioni ambientali, ossia la Natura diviene le *condizioni di possibilità delle riorganizzazioni di senso*.

Cosa determina uno spazio di performance è un dibattito che qui non affronteremo. Tuttavia, possiamo domandarci con legittimità quale sarà il luogo dello spazio d'arte in un mondo che sta dirigendo il suo futuro verso il collasso ecosistemico e quali opportunità l'arte può cogliere in un contesto al limite come questo. È infatti in questo scenario catastrofico che il luogo smette di presentare il dualismo tra Natura e Cultura, laddove lo spettatore della performance esistenziale umana e lo spazio di movimento si aprono, mescolandosi, all'intera biosfera.

Come è noto, non è una novità la dilatazione dei contesti artistici canonici da parte dell'arte del secolo scorso verso destinazioni urbane ed extraurbane per il proprio intervento e la contemporanea messa in crisi del rapporto attore-spettatore. Nel momento in cui l'arte, attraverso il suo intervento diretto nella dimensione pubblica e, in modo più incisivo per mezzo della performance, mette in scena delle finzioni, catapulta gli spettatori-attori contemporaneamente all'esterno (punto di vista) e all'interno (partecipazione diretta) dell'atto

performativo e quindi della tematica messa in evidenza dall'intervento artistico. Nello specifico, la performance, mimetizzandosi in azioni ordinarie quasi indistinguibili dalla vita ordinaria, ne intensifica il senso, come vedremo con il caso della performance *Sun and Sea (Marina)*. Il mettere in scena consente di far percepire l'azione come extra ordinaria, come simbolo differente da quello che contempla meramente l'effetto di un'azione, e di conseguenza dà la possibilità di sollecitare in modo differente dalla visione ordinaria - offrendo una riorganizzazione del senso e del significato (così come una rinegoziazione del senso) completamente inaspettata- la riflessione su un determinato tema messo in risalto. La questione del senso e del significato viene spinta verso un limite quando cerchiamo di focalizzare la loro articolazione in una visione verso la fine del mondo. Ciò è dovuto ad una castrazione dell'immaginazione, implicita nella visione nichilistica del futuro e nelle narrazioni ambigue e distopiche (Bridle 2019; DeGiuli, Porcelluzzi 2021). «Ma l'ambiguità della situazione presente va preservata, perché è in questa ambiguità che si cela la via per la liberazione del possibile dalle maglie dell'inevitabile» (Bifo 2019: 83).

L'epoca incerta che stiamo vivendo sta spingendo i diversi esiti artistici verso l'attivazione, attraverso la loro collaborazione con altre discipline, della trasmissione della consapevolezza di quella che Edgar Morin definisce "comunità di destino", ovvero «comunità culturale la cui identità è, attraverso la memoria storica, interiorizzata e perpetuata nel passato, nel presente e nel futuro» (Simonigh 2012: 40). Oggi il destino comune si traduce in condivisione, a livello planetario, degli stessi problemi vitali e mortali, sperimentando il meglio e il peggio del divenire storico. È necessario, quindi, che il contributo dell'arte nel presente miri a rendere accessibile, attraverso i suoi mezzi, l'importanza di rivedere il ruolo dei non-umani, siano essi animali, vegetali o non viventi.

In questo senso lo spazio, nella catastrofe, si dispone come luogo della sopravvivenza. La Natura performa ciò che è possibile svolgere al suo interno, dettando le disposizioni culturali che possono manifestarsi. Nella distruzione dell'ambiente, l'attività umana viene condizionata in base ai mutamenti ecosistemici. Natura e Cultura si mescolano nella tensione verso la mera sopravvivenza (Tolfo 2019). Tuttavia, la sopravvivenza si esplica come interconnessione tra umani e non-umani. L'accezione di "sopravvivenza" acquista un altro valore in questo contesto, un significato che permette di ricucire i legami recisi con il vivente non-umano. Sopravvivenza è dunque una sorta di *solidarietà ecologica*. Declinata in questo modo, la sopravvivenza comincia a far vacillare le categorie di umano e non-umano, vita ed ecosistema. L'impossibilità di scindere la performance pubblica dalle condizioni di senso dell'ecosistema è dettata da una *condivisione della fine* che viene interpretata dalle specie. Queste ultime divengono attori partecipativi del teatro-mondo nell'organizzazione dello spazio artistico deformato dalla catastrofe. Lo spazio artistico diviene in tal modo il luogo della contingenza, costruendo al suo interno soggettività fluttuanti, ibride, che si manifestano nello scenario della catastrofe. La catastrofe dell'avvenire predispone nuove entità attoriali che performano il futuro della nostra e delle specie altrui. Rovesciando ogni relazione tradizionale tra attore

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

e spettatore, *il futuro di ogni possibile arte umana dipende oggi dalle performance non-umane*. I non-umani, viventi e non viventi, sono gli attori - che è necessario riconsiderare - del nostro futuro in questo scenario. La sopravvivenza umana è determinata dall'intreccio delle performance umane e non-umane nello spazio-mondo, quale teatro della catastrofe imminente. In tal senso, abbiamo bisogno di nuovi concetti circa la leggibilità e la figurabilità dello spazio artistico, in termini sia estetici che etici. Difatti ci troviamo ad affrontare un presente senza avvenire (Danowski, DeCastro 2017), proprio perché non riusciamo a interpretare le dinamiche che ci legano al non-umano. I non-umani si ergono come spazio pubblico della performance, laddove essi divengono parte della sopravvivenza delle specie. Ed è in questo luogo alla fine del mondo che la resistenza, intesa come sopravvivenza, si articola nella ri-esistenza. Una nuova forma di esistenza, una capacità di ri-esistenza, nell'incarico di mettersi al mondo in un differente luogo e insieme a differenti soggetti, performando nuove attività vitali determinate dalla relazione con l'alterità. «L'attualità è consustanziale rispetto alla forma di vita che incarniamo, e interrogare l'attualità vuol dire interrogare noi stessi. L'attualità, l'attuale, è un vortice esterno di contesto ma è anche interno, ci costituisce come i soggetti di una rappresentazione, in ogni momento noi siamo il prodotto di una ben determinata conformazione della realtà e rappresentazione della stessa: il nostro porsi in quanto soggetti in realtà è già da sempre un posto» (Oreggioni 2021: 125).

Questo spazio è il risultato di un processo reciproco tra soggetto, di qualsiasi sorta, e ambiente. Mentre il soggetto seleziona, organizza e attribuisce significati a ciò che vede, l'ambiente suggerisce distinzioni e relazioni rispetto alle parti che compongono il paesaggio artistico organizzate in un sistema coerente. Tuttavia, il dinamismo dello spazio artistico muta continuamente l'organizzazione del luogo performandolo. Quindi nell'ambito di una performance pubblica nel tempo dell'Antropocene, gli attori divengono parte di uno scenario complesso che è a sua volta spazio-attore della performance. Gli organismi e l'ambiente prendono parte ad una continua interconnessione di differenti *agency*, in cui ogni ruolo si interseca in una "ecologia della performance". Per "ecologia della performance" intendiamo una proprietà pervasiva insita nella materia, legata alla nozione di *agency* ma staccata da quella di intenzionalità umana, capace di esercitare un'influenza sui fenomeni umani e non-umani (Iovino, Opperman 2014). In questo senso, è la materia stessa, organica e inorganica, a manifestare la capacità di agire in modo attivo e trasformativo a seconda del contesto (Zengiaro 2022). Riflettere sulla distribuzione della categoria di *agency* anche agli elementi non-umani significa cercare di ridistribuire la performance nel contesto ecologico. L'ambiente, infatti, è attivamente coinvolto in questo scenario come attore principale di ogni possibile futuro. Esso è dinamico, orientato dalle relazioni che lo compongono e attivo rispetto a un'*agency* dovuta all'incontro tra diversi agenti o ciò che Bennett (2010) ha chiamato "operatori" o "attanti".[2] Sotto questa interpretazione,

[2] Questi due termini sostituiscono il termine "agente" perché rimane ancora troppo soggetto-centrico. Se l'"agente" è centrato sul soggetto, l'"attante" è una fonte di azione, mentre l'"operatore" è ciò che fa (costituisce) la differenza.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

ogni ecosistema diviene uno spazio-attore definito dalla capacità di apertura e adattamento al cambiamento, permettendo ai performers e agli spettatori di reinterpretare e risignificare tale spazio esistenziale. Esiste in tal senso una natura significante degli spazi artistici, interpretati come discorsi e linguaggi della performance. La performance, potremmo dire, diviene un discorso sulla fine-del-mondo; e lo spazio dell'arte è il testo significante che viene continuamente riscritto, in una sorta di copione del prossimo futuro.

1.1. Luoghi dell'abbandono

Sempre più spesso l'arte contemporanea riflette il caos geopolitico e la crescente ingiustizia, il dissesto economico, l'esaurimento delle risorse, la sovrappopolazione, le estinzioni di massa delle specie e il collasso generale dell'ambiente in cui ci siamo evoluti in milioni di anni. Nel contesto di un pianeta sempre più a rischio, l'ecoarte[3] acquista una nuova rilevanza, poiché gli artisti osano spingersi dove scienziati, politici, ambientalisti e altri specialisti non osano (Heartney 2014).

Il tema dello spazio dell'arte, spazio della performance, viene riorganizzato in riferimento alla catastrofe ambientale. Infatti, sempre più si parla di spazi in cui non è possibile sopravvivere, luoghi dunque dell'abbandono da parte della vita. Stiamo parlando di ambienti in cui l'umano ha deteriorato l'esistenza, portando ad una estromissione e alienazione la vita. Tuttavia, ciò che emerge in questi scenari dell'abbandono, è che ad essere estromessa è propriamente la vita umana. I luoghi in cui si pensava che la vita non potesse sopravvivere, hanno dato modo di ripensare a quale tipo di vita si riferissero gli scienziati (in una interpretazione antropocentrica della faccenda). Perché, laddove l'umano ha dovuto abbandonare un luogo, molteplici forme di vita ridestano la loro presenza e organizzano nuove forme per esistere.

In questo senso, i luoghi dell'abbandono, predispongono uno spazio esistenziale per le forme di vita non-umane. Forme di vita che riprendono con forza e vigore i propri spazi, risignificando i luoghi e modificando il paesaggio. In altre parole, emergono nuovi regimi ecologici nei luoghi della catastrofe. Nella lettura che possiamo fare di questi luoghi, appare l'esigenza di un esercizio quasi trascendentale, poiché *i non-umani performano un continuo senso di interconnessione dei viventi*.

I non-umani divengono attori principali di questi luoghi abbandonati. Modificano la chimica del suolo, scombinano le catene alimentari, creano nuove comunità batteriche e reti micorriziche nel sottosuolo. In questo "teatro della sopravvivenza", siamo noi umani gli spettatori. La performance dei non-umani è imprevedibile, esteticamente sofisticata, completa nei suoi movimenti e nelle sue interconnessioni. Quelle che potremmo definire come "isole dell'ab-

[3] L'ecoarte, per come l'articoliamo in questo articolo, è una pratica artistica che cerca di preservare e vitalizzare le forme di vita, le risorse e l'ecologia della Terra. Nelle performance, vengono applicati i principi degli ecosistemi alle specie viventi e ai loro habitat in tutta la litosfera, l'atmosfera, la biosfera e l'idrosfera, e queste modalità vengono riportate anche nei luoghi selvaggi, rurali, suburbani e urbani (Weintraub 2012).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

Figura 1. Mauro Campagnaro, RESIDERE, installation view, 2022. Ph. Marta Braggio.

Figura 2. Mauro Campagnaro, RESIDERE, installation view, 2022. Ph. Marta Braggio.

bandono" (Flyn 2021) sono in realtà teatri della vita non-umana. La catastrofe diventa allora il palco di un'esistenza altra, uno spazio di performance del non-umano. Performance che forse ci obbliga a fare un passo indietro rispetto al nostro protagonismo, osservando come le agentività non-umane ci salvano dal dramma.

L'artista Mauro Campagnaro nella sua mostra RESIDERE[4] (fig. 1) presenta questi luoghi dell'abbandono umano, in cui emerge l'imponente presenza di specie non-umane. La performance si manifesta nella videoproiezione su di un muro scrostato nel piano sotterraneo della stazione di Marano Vicentino (fig. 2). In occasione di "Celidonia", rassegna di arte, cinema e musica tenuta il primo weekend dello scorso luglio,[5] viene presentata la ripresa di una *performance interspecifica* in un luogo dell'abbandono. Le immagini e i suoni svelano, attraverso riprese ottenute da una fototrappola posizionata in un luogo disabitato dagli umani, la coabitazione di differenti specie in uno spazio che sembra aver perso la memoria della presenza antropica. "Residuo", che condivide la radice con "residere" è, infatti, un'area un tempo abitata in cui la vegetazione ha velocemente abbracciato ogni cosa trasformandola in *territorio della mescolanza planetaria*: famiglie di cervi che si rinfrescano in una pozza d'acqua lasciano il posto, un minuto dopo[6], alla

[4] Mostra a cura di *Ife Collective*, presentata dall'1 al 24 luglio 2022 all'interno della stazione di Marano Vicentino in occasione della rassegna di arte, cinema e musica "Celidonia" curata da *Casa Capra*, *Cinema Campana* e *Ife Collective*.

[5] Cfr. <https://www.casa-capra.it/celidonia-festival/>.

[6] La fototrappola utilizzata da Campagnaro, una volta posizionata e azionata, registra per un minuto i movimenti di fronte all'obiettivo con un intervallo di cinque secondi tra l'uno e l'altro.

volpe che salta veloce fra le rocce, voli di uccelli tra la vegetazione, il lupo con il suo branco, poi all'improvviso un forte bramito. Qualche creatura addirittura si accorge della fototrappola e si avvicina con il naso per conoscere e capire di cosa si tratta.

Eppure, possiamo domandarci con senso: come fa RESIDERE ad essere un luogo dell'abbandono quando esso è chiaramente un luogo dell'abitare? Residere, infatti, significa "stare in un luogo", "avere la propria dimora". Territorio di rifugio per la diversità, dunque dell'evoluzione, quello che Gilles Clément (2004) definisce "Terzo Paesaggio", luogo che favorisce l'invenzione, manifestandosi in riferimento al territorio organizzato e contemporaneamente in opposizione a quest'ultimo. Un territorio paradossale, un territorio della vita.

Il tessuto di questa zona della vita che si erge al di là dell'umano ci riporta a considerare il pianeta come spazio esistenziale. Pensare il mondo come una complicata trama di eventi, in cui rapporti eterogenei si combinano, cercando di mettere a fuoco la struttura dello spazio e dei suoi elementi, ci obbliga a ripensare alle specie viventi - e a ciò che definiamo non vivente - come parte di un unico grande sistema. A questo si lega la lezione di Lynn Margulis (1970), biologa che appena cinquant'anni fa propose una rinnovata teoria dell'evoluzione, portando in auge l'idea che la forza della Terra sia la simbiosi e non la competizione. Attraverso questa lettura, ogni specie appare una chimera, unione di entità differenti, la cui evoluzione ha sempre luogo nella coevoluzione con le altre specie, in una ecologia della performance che deve essere vissuta come sacralità della commistione e dell'ibridazione. Siamo simbionti, viviamo insieme e performiamo insieme al contesto: «non possiamo più pensare alle rocce, agli animali e alle piante come entità separate» (Capra 1996: 121) perché ogni parte, anche la più piccola, concorre all'equilibrio dell'intero sistema terrestre. Questa presa di coscienza ci induce verso l'apertura del rapporto Natura/Cultura, spodestando ogni possibilità di definizione o tassonomia, obbligandoci a ripensare gli attanti attraverso nozioni di mescolanza e orizzontalizzazione dei rapporti. Nessun luogo, allora, se coabitato da specie vegetali, animali e non viventi è un luogo dell'abbandono, ma diviene *spazio della risignificazione* che appartiene a ritmi e cadenze differenti. La rinegoziazione del senso è dunque una capacità distribuita che fa emergere un fondo condiviso nella trama degli eventi. I luoghi dell'abbandono sembrano apparire sotto questa luce, luoghi in cui ciò che viene abbandonato è un certo tipo di significato nel momento in cui ne emerge un altro. I nuovi significati spesso sono indisciplinati, ferini, non-umani, indecidibili, inattesi e impredicibili. Sono, in sostanza, processi di *riterritorializzazione del senso*. Ogni significato, sia esso definito dall'umano o dall'inumano (soglia forse impossibile da presentare in modo definitivo), ridefinisce una serie di cosmologie e di nuove culture che, come suggerisce Eva Meijer (2021), se ne trovano in ogni angolo di strada.

In mostra il video presentava una selezione di circa tre ore e mezza di questi minuti rilevati dalla fototrappola, susseguiti uno all'altro, in momenti completamente diversi, senza un ordine cronologico preciso.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

2. L'Arte di Vivere nella catastrofe

Il cambiamento di visione del mondo avvenuto a seguito alle scoperte nel campo della fisica a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento ha fatto emergere, non senza difficoltà e dolore, il concetto di complessità all'interno di quella costruzione del mondo fatto di cose "chiare e distinte" tanto caro a Cartesio. L'esplorazione del mondo atomico e subatomico ha, infatti, determinato la sostituzione al pensiero tradizionale, riduzionista semplificatore della scienza classica, di un pensiero che, al contrario, non riduca, non frammenti, non ordini e non elimini ciò che è complesso, molteplice, disordinato e contraddittorio.[7] Questo cambio di paradigma, che ancora tarda ad essere digerito, pone la nostra presenza allo stesso livello delle altre specie, in quanto soggetti facenti parte di una rete organizzata che è la vita del sistema terrestre, come asserito precedentemente. In questo senso il fatto di non essere indispensabili, o centro del nostro antropocentrismo ontologico, solleva la questione della presenza, in quanto umani, sul pianeta terrestre.

La letteratura riguardo il mondo dopo la fine dell'umanità è proliferata (Lovelock 2006; Weisman 2007; Zalasiewicz 2008). Le immagini del pianeta Terra desolate e abbandonate, divengono una tematica ricorrente non solo nei film di fantascienza, ma altresì nella divulgazione scientifica in differenti discipline. Immaginare un mondo senza di noi, significa ridestare l'attenzione verso la creazione di significati al di là dell'umano. Basti pensare al lavoro fotografico portato a termine dal fotografo Frans Lanting e dal filosofo Telmo Pievani (2019), laddove il progetto mostra l'irrilevanza umana dentro uno spettacolo della vita che non contempla nulla come essenziale né come attore principale. Qui si insedia la problematica riguardo all'indispensabilità dell'umana presenza. Capire di non essere indispensabili a questo sistema di relazioni che è la biosfera, moltiplica i processi immaginativi in modo narrativo, e allo stesso tempo scientificamente rigoroso, per mettere in luce le *agency non-umane*.

Il riposizionamento dell'umano nel sistema Terra ci obbliga a ripensare ed attuare una metamorfosi che, come nel caso del/la bruco/ farfalla, si traduca in continuità e discontinuità rispetto al passato e al futuro, concretizzando nuove capacità (etiche, estetiche, politiche, economiche). Ripensare il nostro posto nel mondo ci induce altresì ad attivare uno sguardo critico verso uno sviluppo che non sia unicamente tecnico, scientifico ed economico. Rendere conto di una metamorfosi, significa in fin dei conti disattivare le differenze, ripensando il nostro sistema in un modo finora impensato, laddove può manifestarsi un unico circuito di continue deterritorializzazioni (Deleuze, Guattari 1996). Questo territorio inesplorato, impensato, forse impossibile da attualizzare, è il luogo dove l'arte ha il compito di risvegliare una consapevolezza planetaria. Infatti, secondo Deleuze l'arte è una pratica intensiva che mira alla creazione di nuovi stili di pensiero, di percezione e di sensazione delle infinite possibilità

7 Si vedano: (Capra 1996), (Gembillo, Anselmo 2013), (Gleick 2000), (Morin 1977), (Prigogine 1996), (Prigogine, Stengers 1981).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

della vita (Deleuze, Guattari 2002). Nuovi stili di pensiero compongono nuovi mondi nei quali vivere. Mondi costituiti di luoghi aperti all'inatteso, fatti di territori mai calpestati, zone metamorfiche della vita.

> La metamorfosi è la disseminazione della vita nei mondi e nelle forme riuniti in un unico ambiente; si può rappresentare come un *atlante a cielo aperto* [...]. In quanto forza metamorfica, ogni vita è un atlante che si dispiega: non abita un territorio, ma incarna in sé la mappa del territorio. [...] Ogni metamorfosi corrisponde all'obbligo da parte della vita di fare di sé stessa un luogo, uno spazio abitato, un territorio da esplorare e da dispiegare: anatomia e geografia coincidono. Potremmo anche dire che la metamorfosi permette di ricomporre una serie disparata di mondi e di forme in un'unica *linea vitale* [...]. (Coccia 2022: 61)

La metamorfosi si impone come una linea di fuga alla quale l'uomo non avrebbe mai pensato da solo. Si tratta di vedere il non-umano come una serie infinita di soglie d'intensità, le quali permettono la traspirazione, in un processo di decostruzione della nozione di impermeabilità tra le varie forme di vita. E forzando i bordi porosi della metamorfosi, possiamo indicare che ogni mutazione è un divenire-rivoluzionario che permette una reale rivoluzione (Deleuze, Bene 2002). Rivoluzione come ritorno alla forma ibrida, ma altresì come rovesciamento dell'ordine prestabilito. Si inserisce in tale discorso l'importanza dell'arte di attualizzare un divenire-chimera delle forme, mostrando la necessaria metamorfosi del concetto di "cultura", a partire dall'etimologia stessa, che si trasformi (o ritorni) in una idea di cura. C'è bisogno di creare uno spazio in cui emerga la sovrapposizione tra cultura e cura, laddove ogni frontiera viene disattivata in favore di una rivoluzione dell'arte del vivere che opera alleanze secondo linee di trasformazione.

2.1. L'arte della cura nel tempo dello Chthulucene

La parola cultura, così come altre parole che ne condividono la desinenza come "futuro" e "natura", deriva dalla forma latina del participio futuro, che indica ciò che non è ancora ma se ne intravede già la traccia. Cultura deriva dal latino *colere*, che significa coltivare, avere cura, trattare con attenzione, quindi anche onorare. Dato che per coltivare è necessario stare in un luogo – la cultura rimanda all'agricoltura non solo per l'etimologia della parola ma anche perché la stanzialità implicita nella pratica della coltivazione ha permesso la nascita delle civiltà –, cultura significa anche abitare. Colere a sua volta deriva dalla radice *kwel*, che significa girare, camminare in cerchio, illuminando nella parola coltivare il senso di girare la terra, dissodare, e che nel tempo ha assunto il significato di avere cura e cultura (Falcone 2019).

Questa idea di essere in relazione e di avere cura di qualcosa di apparentemente non familiare, legato ad altre specie, rimanda all'obiettivo di Donna Haraway (2019a) di trasformare il significato della parola *kin*, che in inglese significa "rete familiare", verso qualcosa di diverso, verso qualcosa che vada oltre le persone nel senso di individuo o essere umano: «All'università ho

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

trovato toccante il gioco di parole fatto da Shakespeare con kin [parenti] e kind – i più gentili non erano necessariamente kin come famiglia; creare kin e creare kind (come categoria, prendersi cura, parenti senza legami di nascita, parenti collaterali, molti altri rimandi) allarga l'immaginazione e può cambiare la storia».

I processi immaginativi, anticipando narrazioni e performance della catastrofe, ci mostrano come l'arte può comunicare l'incomunicabile. Arte come linguaggio del mondo che si esplica anche senza di noi, Gaia che prende parola per mostrarci quanto siamo solo una parte di un processo (Lovelock 1979; Latour 2020), parte di una storia (una geostoria (Chakrabarty 2021)) iniziata prima di noi e che proseguirà senza noi. In questo processo della vita identificato con il processo dell'arte del sopravvivere e della cura, cose prive di senso producono significato. Ciò ci permette di traslare la domanda su *cosa* l'arte fa a *come* lo fa (Aloi 2017). Per questa ragione, se vogliamo rimanere parte dell'equazione, come affermano le autrici di *Arts of Living on a Damage Planet*, dovremo iniziare a prestare attenzione a ciò di cui facciamo parte. L'ecosistema del nostro pianeta, infatti, non ha bisogno di noi per sopravvivere. Al di là dell'umano il pianeta genererà senza dubbio altre forme di vita che si prenderanno cura della Terra, divenendo terra. Con questo, a partire dalle intuizioni del libro sopracitato, vogliamo indicare la necessità di performare una rinnovata "Arte del Vivere".

L'Arte del Vivere si impone come un bricolage che viene coordinato dalle molteplicità non-umane. In completa aderenza allo Chthulucene (Haraway 2019b), possiamo vedere una collaborazione artistica tesa a mostrare l'ibrida e meticcia vitalità del vivente (Zengiaro 2023). Performance spurie che si intersecano presentando una intrinseca relazionalità del corpo all'ambiente, dell'organismo all'ecosistema, in una perenne danza esistenziale. «Immaginiamo di radunare insieme tutti i viventi, non solo quelli che appartengono a una specie, ma quelli che appartengono a tutte le specie, non solo quelli che vivono ora, ma anche quelli che vivranno in futuro: hanno tutti, tra di loro, la stessa relazione che esiste tra bruco e farfalla, sono la medesima vita che si trasmette da corpo a corpo, da specie a specie. Lo stesso rapporto esiste tra il vivente e la Terra: la vita è la farfalla dell'enorme bruco che è Gaia, la metamorfosi di questo pianeta» (Coccia 2022: 172).

Definire "Antropocene" come la nuova era nella quale viviamo, non permette di comprendere quanto sia multispecie l'urgenza attuale (Zengiaro 2022a). Ciò deriva dal fatto che tale nozione isola i viventi non-umani, ma anche i non viventi, dalla rete di relazioni. Al suo posto Haraway preferisce usare il già citato "Chthulucene" - dal nome del ragno californiano *Pimoa Cthulu* - perché questo consente di richiamare la dimensione contessuta e complessa del mondo. Gli esseri umani sono parte di questo groviglio e non più misura esterna di tutte le cose, motivo per cui dobbiamo stabilire legami negli insiemi che Haraway definisce "ctonio" e "poetico": qualunque cosa siamo dobbiamo sentirci piantati a terra, immersi nelle urgenze complesse e sistemiche del nostro tempo. In questo senso il concetto di cultura, nella sua forma originale di coltivare, deve intendersi non più come pratica che porta al distaccamento de-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

gli umani dalla vita selvaggia, ma come pratica di cura verso legami oltre che familiari, che esula dall'umano, ripartendo dalla terra quale luogo di vita comune e mescolamento caotico, sotterraneo, che non lascia filtrare più la luce umanistica della conoscenza.

Nello Chthulucene, inteso come l'arte di vivere in un tempo profondamente disturbato, la coesistenza si impone come spazio performativo. Arte del Vivere, viene intesa come vibrazione esistenziale che lega umano e non-umano lungo un sussulto determinato dalla catastrofe. «Trasportandoci oltre i confini delle identità biologiche, l'arte diviene necessariamente inumana, nel senso di non umana, poiché si connette con le forze animali, vegetali, materiali e planetarie che ci circondano. L'arte è, inoltre, cosmica per la sua risonanza e quindi postumana di struttura, dal momento che ci conduce ai limiti di quello che i nostri sé incarnati possono fare e sostenere» (Braidotti 2014: 115). L'arte della cura, come arte non-umana, deve dunque ispirare qualche altra forma di agire nel mondo che non decreti l'estinzione massiccia delle altre specie (Comisso *et. al* 2021). Cercando un movimento di simbiogenesi che permetta l'emersione di nuove alleanze, prestando spesso il fianco alla possibilità di venir trasformati in questi incontri. Alleanze costituite da una collaborazione esistenziale con i compagni non-umani, legami stretti da pratiche, arti e tecnologie che manifestano un possibile futuro di convivenza e armonia.

In quest'Arte della cura è necessario, come suggerito dalla Haraway, rimanere a contatto con il problema forgiando il tempo dello Chthulucene. Non bisogna cercare di rifuggire il problema, ma performarlo. Come il protagonista della storiella iniziale *performa nella catastrofe* indipendentemente da tutto e tutti, al medesimo modo dobbiamo chiederci se sia possibile portare la bellezza ad un punto tale che sia goduta per sé. «Anziché abolire la bellezza, possiamo rimescolarla per i nostri scopi. [...] La bellezza è un sentimento di solidarietà incondizionata con le cose, con qualsiasi cosa. La bellezza è l'impronta non umana di un non-umano - un'esperienza di alterità che sorge nel mio spazio interiore e porta le tracce di uno spettro» (Morton 2022: 87). Serve qualcosa che sia scollegato dal suo funzionamento principale, dall'obiettivo preimpostato di salvaguardare il salvabile. L'arte qui ci mette a contatto con la possibilità di agire *in sé* e non in reazione a qualcosa di oramai inevitabile. Una pratica artistica che desidera performare la catastrofe o farsi performare da essa. La catastrofe in tal senso ci consente di performare al meglio le potenzialità di solidarietà, intese come organizzazione fisica, politica, sentimentale nei confronti del non-umano che permette una simbiosi esistenziale. Nella catastrofe, l'Arte del Vivere si mostra nella sua necessità, laddove ogni fine, ogni teleologia viene disattivata dalla bellezza e dalla cura interspecifica. In questo luogo, un luogo delimitato dalla catastrofe, luogo che ci coinvolge e dal quale non possiamo uscire, l'unico modo di performare un'Arte del Vivere è quello di agire come se fosse il mondo ad osservare.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

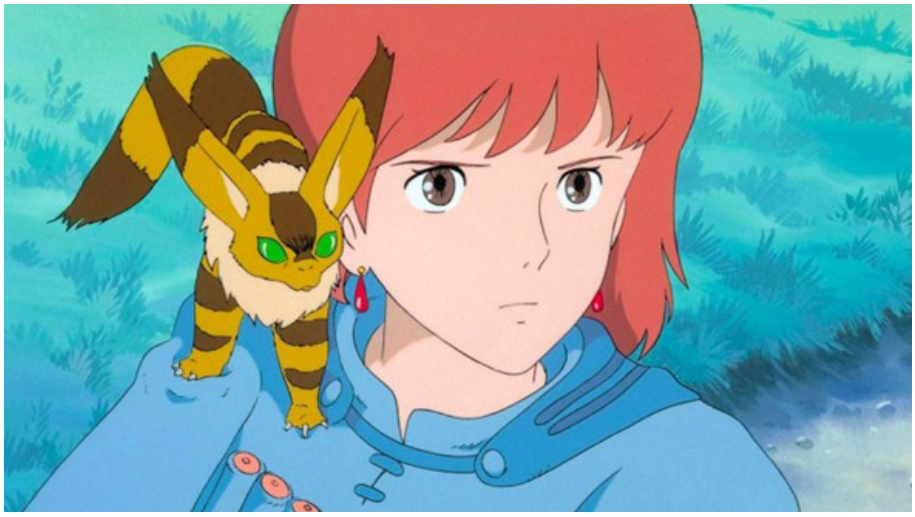

Figura 3. *Nausicaä della Valle del vento*, manga e film di Hayao Miyazaki, 1984.

3. Performer nella e della catastrofe

In un futuro non troppo lontano, Nausicaa[8] (fig. 3) ha imparato e sa vivere tra le macerie. È tra i pochi esseri umani che resistono a un contesto di rovina, venefico e in declino, anche se per alcuni versi lei si discosta dai suoi simili. Principessa, scienziata, ecologista, protofemminista, Nausicaa è una creatura che non conosce il concetto di limite: i ruoli passivi non le appartengono, poiché è attrice attivamente connessa con il proprio palco di vita, quello di un pianeta invischiato nella catastrofe. In tutta la sua pienezza Nausicaa incarna la figura dell'esploratrice, con il corpo e con tutti i sensi agisce spinta dalla sete di conoscenza e dalla curiosità verso il mondo che si è ritrovata ad abitare, condividendo gli spazi rimasti con gli abitanti non-umani. La consapevolezza del movimento trasformativo che anima tutto l'insieme dell'esistente, in una vibrante relazione continua tra le cose e le creature, la avvicina alla comprensione della natura mostruosamente complessa del vivente e del non vivente. Inoltre, tale consapevolezza risveglia in lei un senso di urgenza, quella di un confronto alla pari fondato su una profonda empatia tra le specie, l'unica chance per gestire la sopravvivenza. Nausicaa si dedica alla cura dei mostri e dei fantasmi dal momento in cui sfonda le barriere a favore del confronto. Così, esibendosi in azioni propositive e coraggiose, la creatura si immette nell'atmosfera putrida e pesante. In questo contesto forza le barriere corporee e apre le proprie visioni alla ricerca di un dialogo con le mostruose creature sorelle che abitano la foresta. I mostruosi abitanti sono esseri pieni di risentimento e disgusto per il genere umano responsabile dei disastri ecologici, portatore di una rovina diffusa causata dalla sete di potere. Nausicaa

8 *Nausicaä. Vivere tra le rovine* è una trasmissione radiofonica a cura di Arianna Lodeserto, Leonardo Delogu, Valerio Sirnå / DOM andata prodotta e andata in onda nel 2020. La figura di Nausicaä è tratta da *Nausicaä della Valle del vento* manga e film di Hayao Miyazaki.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

scruta gli esseri tossici e infetti per avvicinarvisi, immergendosi nella foresta stravolta. Esplorando le esistenze mostruose rimaste tra le rovine, comincia a socializzare e creare relazioni con le varie creature. Il suo modo di essere, la propensione alla cura e all'empatia portano Nausicaa là dove nessun umano è mai stato: si cala nella profondità per rivelare le entità che vivono il pianeta, rintracciando le relazioni che sorreggono e permettono la sopravvivenza della molteplicità offesa in un pianeta consumato.

Nella sua performance Nausicaa diventa un essere salvifico, per sé, per la sua specie e per le altre. Non fugge e, anzi, scova le tracce tossiche degli ultimi viventi per scoprire i meccanismi che sorreggono il tessuto di ciò che è rimasto (gli alberi tossici, infatti, non hanno mai smesso di creare sostentamento e di prendersi cura dell'alterità). Nausicaa impara nuovi linguaggi che le permettono di mettersi in relazione con le altre specie e si fa veicolo di conoscenza contrastando le azioni del popolo che ignora le creature non-umane. Nausicaa riesce a instaurare la pace tra l'umano e la giungla tossica perché non si dà per vinta. Ha performato nella catastrofe, scoprendone le caratteristiche che permettono l'intreccio delle diverse esistenze e creando nuove possibilità di coesistenza.

In questo contesto Nausicaa diviene l'incarnazione immaginifica del performer ideale della e nella catastrofe, incorporando in sé il significato che Donna Haraway (2019c) tesse attorno alla figura attoriale. Lasciandoci trasportare da questa narrazione, l'attore non sarebbe altro che un'entità viva che compie e svolge azioni intese come portatrici di un nuovo senso. Con il suo agire, crea e costruisce mondi concatenandosi inconsapevolmente con gli altri attanti umani e non-umani. Allora se ci domandiamo cosa è l'attore, cosa è il performer davanti allo sguardo dell'alterità assoluta, possiamo solo rispondere che l'attore è un corpo, laddove la performance è il suo potere - questo ci ricorda le lezioni di Deleuze su Spinoza quando si domanda "cosa può un corpo?". Il suo potere, che non è un potere gerarchicamente né socialmente o culturalmente organizzato, è la sua vita. In questa decostruzione del potere e del ruolo del performer nella catastrofe, scorgiamo l'unità di vita e arte in cui la vita è la spettatrice e insieme lo spettacolo. Agire e ricoprire un ruolo (trasformativo) nella catastrofe significa rimanere, stare, conoscere, immaginare, ponendosi non al centro ma *tra* i residui. «La preposizione 'tra' non avrà mai più lo stesso significato» (Barad 2017: 74) Questo "tra", rende manifesta una interconnessione tra le creature, i viventi, la materia, dando luogo ad una rinnovata forma-di-vita performata da Nausicaa. Il performer nella e della catastrofe non è capace di tacere, il suo corpo diviene tutto un movimento teso a contrastare le pratiche riduzioniste che aprono spesso le porte a comportamenti umani abietti e disfunzionali. L'attante in questo contesto è sabotatore delle visioni cieche di cui spesso l'umanità si fa portatrice. Pezzo per pezzo articola gli esseri e le performance mostruose mostrando uno straordinario insieme significante di rovine stratificate nel tempo.

Nausicaa è la performer completa, dal momento in cui non si ferma a osservare, ma attraverso l'azione articola, intesse, sabota, apre spiragli e compie atti di cura e amore. Ogni sua espressione si incarna in un tentativo sempre in atto di ripensare le forme del vivente e della convivenza, prestando l'orec-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

chio a quelle figure minoritarie, vittime della catastrofe. Nella sua foga di articolare, di trovare le vie per connettersi, dà prova a infinite proposizioni di cura. Non le interessa rappresentare, piuttosto è portata a *fare* e a coinvolgere qualsiasi creatura e materia per formare nuove alleanze, dal momento in cui solo così si può *stare*, solo così si può continuare a *essere*. Ecco che viene così sottolineata la matrice che permette il superamento di ogni catastrofe: fare, promuovere l'agire con il proprio stare al mondo, significa in fin dei conti continuare ad esistere in un certo modo e in un certo tipo di mondo. Nausicaa incarna questa equazione del vivente, creando spazi e realtà che "attualizzano la cura" performando nei riguardi di tutte le specie (Puig 2017). La realtà si costituisce dunque a partire dalla somma delle *agency della natura*, laddove "fare" ed "essere" coincidono. È il mondo che manifesta la sua performatività attraverso i suoi significati ed elementi materiali. «[...] La materia e il significato sono reciprocamente articolati» (Barad 2017: 53).

Nel suo costante performare nella catastrofe Nausicaa capisce e assume una certa consapevolezza rispetto al fatto che ogni essere, ogni cosa, non è mai isolata, comprendendo appieno che ogni vita e ogni performance è indissolubilmente connessa con l'alterità, in un rapporto senza fine che ella nutre e vivifica. In altre parole, scopre la "performatività della natura" e fa perno sull'*agentività del reale*. È la visione di Karen Barad (2017), la quale oltrepassando il concetto di rappresentazione, si interessa della materia, dei corpi che formano un sistema connesso all'interno di una infinita dinamica di azioni e interazioni che modella ciò che siamo e saremo in un condiviso divenire cosmico. «Il significato non è una proprietà di parole individuali o di gruppi di parole ma una performance continua del mondo nella sua intelligibilità differenziale» (Barad 2017: 51). In tale considerazione si disvela qualche cosa che è rimasto celato alla vista propriamente per la sua completa esposizione: ogni azione, ogni istanza performativa può modificare il contesto nel quale si esplica. Per tale ragione dobbiamo essere cauti quanto acuti nel riconoscere che non siamo gli unici performer di questo pianeta. Ciò che Morton (2018) chiama "consapevolezza ecologica", ci mostra quanto mai prima d'ora, il nostro oggettivo bisogno dell'altro. Nel pianeta in cui conviviamo, intessuto di sofferenza e consumato nelle sue relazioni, è necessario dar adito alle facoltà immaginifiche, quelle proprie dell'arte, per articolare "intra-azioni"[9] che siano il risultato di confronti, ibridazioni e meticciamenti.

Per prendere parte attivamente a questo tipo di flusso performativo all'interno della catastrofe, dovremmo forse impegnarci prima di tutto in un esercizio di *unlearning* (Stępień 2022), di messa in discussione delle pratiche, delle modalità, delle visioni soprattutto quelle che ci vogliono come attori indiscus-

[9] Karen Barad articola un'alternativa all'ontologia chiusa con cui siamo abituati a pensare le cose del mondo. Senza voler reinterpretare tale idea (tradendo l'autrice a cui ci sentiamo affini), ma senza stare ad essa troppo attaccata (poiché difficile da concettualizzare se non attraverso l'esempio di metafore e immagini), la nozione di "intra-azione" cerca di disattivare quei bordi definiti con cui siamo soliti catalogare gli oggetti del mondo e differenziarli da un certo tipo di sfondo indifferenziato. La disattivazione dei bordi onto-epistemologici ridesta una ontologia relazionale basata sull'indeterminazione, usata dall'autrice come forza performativa della natura

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

si e divini creatori del reale. Ciò significa spodestare la specie umana dal centro una volta per tutte. Il performer nella e della catastrofe crea smottamenti, apre spiragli, manda in rovina gli egoismi che causano relazioni di potere e dominazione sulle altre forme di vita. Consapevolezza ecologica, significa rendersi conto che ogni entità ha un valore non solo in sé stessa ma per l'intero sistema. Ogni attività esistenziale riveste un ruolo attoriale indispensabile per la sopravvivenza del pianeta e i suoi abitanti. Nausicaa, quale modello esemplare, non si accontentata del lascito e dei rimasugli della sua specie di appartenenza, ma decide di scomporre e toccare il fondo delle cose per poi risalire, articolando così chiavi di lettura alternative e impreviste del contesto. Se non avesse attuato questo tipo di performance verso il fondo delle cose, probabilmente non avrebbe scoperto le potenzialità di sostentamento e cura degli alberi tossici (i quali si impegnano a fornire alla specie umana, nonostante il dolore che ha creato, una via di fuga).

La performance nella e della catastrofe non può esistere senza un ripensamento sul corpo e sui corpi. La consapevolezza che noi stessi *siamo abitati* da organismi e materia, entità che determinano ciò che siamo, ci porta a scoprire che in realtà non siamo e non siamo mai stati degli individui isolati. I nostri corpi e quelli delle creature sorelle non sono altro che l'articolazione e la consociazione di specie, entità differenti, manifestazione concreta e visibile di una complessità. Siamo olobionti (Latour 2022), costellati da un lavorio performativo di vite che si servono le une delle altre e che trovano la propria forma di espressione in qualche forma. Da questo punto di vista "abitiamo dei corpi multispecie" (Stępień 2022), e non sembra assurdo pensare che anche in noi avvengano di continuo delle performance interspecifiche che non possiamo controllare e che performano la nostra trasformazione. Si fa avanti l'idea dell'impossibilità di una performance in solitaria, dal momento in cui anche la nostra coerente identità individuale corporea si rivela un miraggio. Agiamo e imponiamo un movimento, ma allo stesso momento *siamo agiti* dall'interno come dall'esterno. Non siamo mai soli. Sul palco della vita, ci accorgiamo di essere sempre accompagnati, ed è questa compagnia che fa sì che la nostra performance esista.

3.1. Sole, mare e perdita di senso

Una spiaggia di sabbia è illuminata da una luce decisa, qui i bagnanti creano composizioni e incastri con i propri teli e si posizionano per prendere il meglio dei raggi solari, per passare una giornata all'insegna dell'ozio e della

Tale concetto è in antitesi con quello di interazione che presume l'esistenza di entità indipendenti ed estratte dal contesto nel quale si manifestano. L'intra-azione, in parole povere, è il processo per il quale l'entità si dà nel suo essere relazionale e inscindibile da un contesto mutevole, ibrido, meticciato, queer che lo fa essere ciò che è. Per come l'abbiamo compreso, l'"intra" si riferisce all'impossibilità di scindere soggetto e oggetto, così come oggetto e oggetto (se non separandoli attraverso una fallacia metafisica cartesiana) in una continua commistione, interferenza e modificazione simultanea; l'"azione" concerne l'attività processuale nella quale ogni cosa viene catturata, divenendo così il processo conoscitivo e l'entità ontologicamente dinamica all'interno di questo vortice costituito di mescolanze materiali e discorsive.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

leggerezza. Tra i passamano delle creme solari, c'è chi gioca a palla, chi sfoglia una rivista, chi si appisola, chi sfodera un panino e il tempo passa in un lavorio quotidiano languido e rallentato. Tra i bagnanti c'è chi prende parola, tra questi alcuni intonano pensieri superflui dedicati alla magica piña colada in riva al mare, una signora si lamenta invece della sporcizia: "Che cosa non va nell'essere umano?". Altri si meravigliano delle nuove forme rossastre dei mari, c'è chi si chiede da dove sia arrivata la propria sventura. Una parte agisce senza parlare e osservando performa dei pensieri, disinteressati, scollati o rispetto a quello che sta vedendo.

Questa scena è il luogo del tutto e del niente; infatti, dopo un po' di sosta ci si rende conto che tutto è rallentato, stanco, inutile, assurdo. L'arenile stesso è un luogo surreale e artificiale come afferma la luce, gelida e immutabile come quella di un laboratorio, e manca anche il mare con il suo odore di salsedine, l'orizzonte non c'è e in questo clima di falsità tutto vacilla, sembrerebbe che la spiaggia non sia altro che un fantoccio. Sembra esserci in questo scenario una sospensione del senso, ripresentato lungo la catastrofe di un paesaggio svuotato del suo significato. Rimaniamo solo noi, umani che per scansare la noia intoniamo lamenti rivolti agli altri. Notiamo che qualcuno dall'alto ci osserva, sono simili a noi ma irraggiungibili, ci sentiamo soli e così decidiamo di chiudere gli occhi, avanzare lamenti e goderci questo sole che non sorge né scalda mai.

Vincitrice del Leone d'Oro alla Biennale di Venezia 2020 *Sun and Sea (Marina)* (fig. 4 e 5) è un'operetta-performance di Rugilė Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė e Lina Lapelytė a cura di Lucia Pietroiusti. Il lavoro, frutto di un processo più lungo e presentato per la prima volta alla National Gallery di Vilnius nel 2017, trovò a Venezia un terreno di svolta fondamentale che gli permise di fare chiarezza sulle implicazioni ecologiche che ancora faticavano a emergere. Insomma, Venezia con le proprie peculiarità climatiche e ambientali, per dirne solo alcune, rappresentò un richiamo fondamentale che portò il lavoro a una nuova consapevolezza e lo mise ancor di più in contatto con la situazione di crisi e di catastrofe imminenti.

«*Sun & Sea (Marina)* is an ode to a tired planet, and to the tired, singing, thinking beings swarming around it (trees, weeds, fish, cats, ghosts, bugs, rocks and all), like a fleshy, waxy, mossy, squishy earthly crust» (Petroiusti 2019). Il lavoro ci porta a contatto con un pianeta in crisi e affaticato, in cui *tutte le creature diventano delle presenze fantasma* che sembrano appartenere a passati-presenti che rimpiangiamo; così facendo, l'opera mette in discussione prima di tutto la posizione centrale dell'uomo, nella volontà di rinegoziare gli equilibri all'alba della catastrofe. Inoltre, predispone la sensazione paradossale verso l'inutilità di ogni attività, mostrando una infinita rassegnazione in un paesaggio alla fine del mondo, e contemporaneamente la critica all'immobilità esistenziale di fronte alla perdita del senso. Nell'ambito di questa ricerca, *Sun and Sea* riveste un ruolo chiave dal momento in cui può essere definita una "performance sulla catastrofe" e sulla rovina imminente in un pianeta e in una complessità che soccombe. Infatti, la performance ha il merito di oltrepassare le visioni allarmiste, affidando all'arte il compito di smuovere le visioni e trovare delle alternative al disastro ambientale. Il lavoro è un insieme di stratifi-

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

Figura 4. *Sun & Sea (Marina)*, opera-performance, Biennale Arte 2019, Venice © Andrej Vasilenko.

cazioni, dunque occorre proseguire per piani con l'obiettivo di cogliere alcuni particolari salienti. I *layers* sono principalmente due e insieme articolano una macchina polisensoriale che attraversa qualsiasi soggetto che a vari livelli e con ruoli differenti entra a farne parte della performance.

Il primo è lo spazio fittizio della spiaggia, un *tableau vivant* in cui chi performa è anche osservatore. Tra i bagnanti, volontari e performer professionisti che si fanno interpreti delle canzoni del libretto scritto da Rugilė Barzdžiukaitė. Attraverso le azioni, gli sguardi che si incrociano e i motivi che vanno dalla disperazione per l'amante perduto, alla cronaca di un esaurimento, al tratteggio di esperienze futili e alla presentazione di nuove prospettive ecologiche distorte, questa zona diventa un luogo di inquietudine al sole, presentando problemi che vengono scansati ma che man mano acquisiscono rilievo e velocità. Uno spazio di permanenza e di storie che man mano si mettono in relazione, creando una voce unica, quella di un'umanità incagliata e rimasta sola, in un tempo in cui sembra esserci spazio solo per la preoccupazione. La catastrofe è lì di fronte, ma in questa atmosfera il performer non agisce e continua la sua nenia.

Il secondo ambiente, fondamentale per la resa del lavoro, è quello sopraelevato dedicato agli spettatori. La prospettiva dall'alto divide lo spazio in due livelli: se da un lato chi si trova nel piano superiore si sente appartenente a una specie che scruta e osserva una specie differente (Barzdžiukaitė *et. al.* 2021), dall'altra sembra possa esistere la possibilità di svelare il vero meccanismo: ci stiamo osservando nell'assurdità della nostra specie e, nonostante la nostra posizione di superiorità e dominio, non possiamo fare a meno di contemplare la nostra disfatta triste e solitaria. L'osservatore rappresenta la perdita del senso della catastrofe. Un inno all'immobilità verso la disfatta politica ed ecologica che stiamo vivendo. La sabbia che ospita la performance, una sabbia fit-

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

Figura 5. Sun & Sea (Marina), opera-performance, Biennale Arte 2019, Venice © Andrej Vasilenko.

tizia e artificiale, diviene allora un deserto delle possibilità abitato da creature che si distraggono per non pensare alla fine del mondo.

Sun and Sea mette in scena la catastrofe imminente tratteggiando attraverso diversi espedienti artistici il senso del nulla e dell'assenza. È per questo che differenti specie, seppur non visibili, sono in realtà presentissime. All'interno del libretto scritto per la performance, forme animali costellano un paesaggio vuoto di senso o, più precisamente, mostrano una nuova forma del neutro che elude la configurazione paradigmatica del senso (Barthes 2022). Nel testo, le meduse nuotano accompagnate da materie plastiche rosse, la scomparsa degli animali è sostituita da elementi 3D, la foresta di alghe comincia a popolare il mare alla fine del mondo. Paradossalmente è attraverso questa assenza del non-umano che scorgiamo la fantasmatica presenza che il non-umano assume acquistando retroattivamente il ruolo di protagonista. Secondo Lina Lapelyte parlare di ecologia equivale ad aprire discorsi sulle relazioni trasversali e diffuse tra i corpi, di qualsiasi specie appartengano. Alla fine dell'operetta, una ragazzina, accompagnata dalla sorella gemella stesa sulla spiaggia, intona un canto

– I cried so much when I learned
that corals will be gone.
And together with the Great Barrier Reef
the fish would go extinct –
From sharks to the smallest fry.
– I cried so much when I learned bees
are massively falling from the sky,
And with them all the world's plant life
will die.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

– I cried so much when I understood
that I am mortal,
That my body will one day get old and
wither.
And I won't see, or feel, or smell ever
again…

Nella manifestazione di una mancanza, le altre specie performano e si fanno sentire, causando le performance umane che assumono nell'assenza la consapevolezza dell'impossibilità di esistere al di là della coesistenza con un sistema di relazioni ampio e diversificato. La capacità della performance artistica di trattare e performare la catastrofe fanno emergere il valore e l'opportunità di un'opera d'arte come quella presentata. Infatti la performance è presente, ci arriviamo e la percepiamo, ma non cadiamo immobilizzati e non ci cristallizziamo nell'impossibilità di affrontare la fine. Articolata nella sua ecologia, l'arte e i linguaggi che qui vengono impiegati creano un lavoro che introduce all'attivismo ecologico permettendo a ogni creatura di entrare dall'apertura che preferisce. Così la curatrice Lucia Pietroiusti afferma: «I am incredibly supportive of ecological activism that raises alarm in different ways, but I feel we need different ways of approaching the subject, because people will come on board for different reasons. My own personal way of feeling truly connected with the ecological has been through the mythological, the poetic, and the affective» (Pietroiusti, Brown 2019).

Sun and Sea prende le distanze dall'essere un lavoro didattico, si tratta invece di un lavoro politico che tenta un approccio poetico al problema, forse nella coscienza per cui la crisi climatica, ambientale, economica e sociale è sempre crisi di immaginazione e quindi mancanza di poesia (Tsing *et. al.* 2017). La performance ha anche il valore di aprirci le porte della catastrofe, non solo mostrandola, ma invitandoci ad agire come performer di un disastro che ci ha fatto dimenticare dell'umano come corpo vivente e morente in un universo di corpi, ma anche delle altre specie e la loro connessione alla nostra esistenza. *Sun and Sea* vuole risvegliare una coscienza ecologica attraverso un approccio artistico e poetico al problema, offrendo punti di vista e di accesso diversi rispetto a questi contenuti, e ci fa sentire soli, in questo mondo tirato allo stremo, in cui ci relazioniamo solo attraverso le lamentele di altri umani.

4. Conclusione

In conclusione, performare la catastrofe o farsi performare da essa, spinge le differenti forme-di-vita a dare conto di un intreccio inscindibile, una stratificazione esistenziale, rivelando in che modo siano parte del tessuto del mondo. Certamente l'arte, così come la semiotica, a nostro parere, può essere un mezzo attraverso il quale il senso del possibile può fungere da motore del cambiamento. La critica radicale, seppur velata, che abbiamo cercato di svolgere in questo saggio, è quella di reinterpretare la performance come profondamente inumana; uno spazio di possibilità esistenziale che forma una rete

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

performativa dalla forza trasformativa data dalla vitalità, fluidità e contingenza, laddove si possono incontrare gli immaginari multispecie. Le sfide del presente ci interpellano e ci chiamano all'azione, sebbene ciò che c'è bisogno di attuare sono forme del vivere radicalmente differenti da come le abbiamo sempre concepite. Infatti, tale richiesta che ci smuove proviene da corpi non umani, dalla vibrazione della Terra stessa. Forze telluriche ci spingono ad agire, mostrandosi attraverso le nostre prossime attività esistenziali. L'umano in tal senso, ibrido e meticcio, deve riprendere una posizione nella catastrofe, dando parola a eventi complessi che chiedono di essere considerati e ascoltando gli effetti del loro immaginario[10]. Nausicaa, così come il performer della narrazione introduttiva, mostrano la pratica dell'"arte della diplomazia", ossia dell'accomodamento, evitando tanto l'irrigidirsi delle loro esistenze nelle categorie vigenti quanto il desiderio di attuare una manovra di distruzione nel tentativo di superarle completamente. Ciò serve a ridistribuire l'agency a forme performative assai distanti dal mondo umano, ma che costellano il nostro presente come i granelli di sabbia che sostengono e allo stesso tempo affaticano il nostro cammino lungo il deserto di senso futuro.

A tal proposito, se prestiamo più attenzione, ci rendiamo conto che la spiaggia in cui ci troviamo, tra un sole artificiale e un mare inesistente si rivela essere un deserto. Un deserto di senso, un momento di stasi atemporale, che contemporaneamente proviene e attende la catastrofe. Ma nel baratro e nella mancanza, qualcosa nel profondo si muove. Forse performare la catastrofe significa in fin dei conti uscire da questa distesa di mancanza di senso, da questa desolazione superficiale, per dare un senso altro. Per farlo accogliamo i movimenti e le trasformazioni del mondo, lasciamoci inghiottire da queste sabbie mobili per immergerci nella complessità tra le creature di questo pianeta, performando insieme e prendendoci cura le une delle altre.

Bibliografia

Aloi, Giovanni (a cura di)
2017 *Arte, postumano e animalità. Intervista a Cary Wolfe*, "Lo Sguardo. Rivista di filosofia", 24, 2: 65-79.

Barad, Karen
2017 *Performatività della natura. Quanto e queer*, Pisa, ETS.

Barthes, Roland
2022 *Il Neutro. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Milano, Mimesis.

Barzdžiukaitė, Rugilė; Lapelyte, Lina; Pietroiusti, Lucia
2021 *Sun &Sea*, <https://www.youtube.com/watch?v=dCosWkHcJDo&ab_channel=TeatrodiRoma>, online il 6 ottobre 2023.

[10] In fin dei conti l'ecologia profonda si è sempre occupata di mostrare l'immaginario della Terra attraverso una ritraduzione dell'insieme di simboli e concetti che si destano lungo i bordi dell'umano (Naess 2021). Si tratta, in altre parole, di prendere sul serio, finalmente, la possibilità di *pensare come una montagna* (Leopold 2019).

Bennett, Jane
2010 *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, Duke University Press.

Bifo, Franco
2018 *Futurabilità*, Roma, Nero.

Braidotti, Rosi
2014 *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, Derive Approdi.

Bridle, James
2019 *Nuova era oscura*, Roma, Nero.

Capra, Fritjof
1996 *La rete della vita. Perché l'altruismo è alla base dell'evoluzione*, Milano, Rizzoli.

Chakrabarty, Dipesh
2021 *The Climate History in a Planetary Age*, Chicago, Chicago University Press.

Clément, Gilles
2004 *Manifesto del Terzo Paesaggio*, Macerata, Quodlibet.

Coccia, Emanuele
2022 *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Torino, Einaudi.

Comisso, Francesca; Perlo, Luisa; Vecellio, Marianna
2021 *Comp(h)ost. Immaginari Interspecie*, Roma, Nero.

Danowski, Déborah; De Castro, Viveiros, Eduardo
2017 *Esiste un mondo a venire? Saggio sulle paure della fine*, Milano, Nottetempo.

DeGiuli, Matteo; Porcelluzzi, Nicolò
2021 *Medusa. Storie dalla fine del mondo (per come lo conosciamo)*, Roma, Nero.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix
1996 *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet.
2002 *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi.

Deleuze, Gilles; Bene, Carmelo
2002 *Sovrapposizioni*, Macerata, Quodlibet.

Falcone, Paolo (a cura di)
2019 *Foresta urbana. Arte e natura del nuovo millennio*, Milano, Silvana Editoriale.

Flyn, Cal
2021 *Island of Abandonment: Life in the Post-Human Landscape*, New York, Harper Collins.

Gembillo, Giuseppe; Anselmo, Annamaria
2013 *Filosofia della complessità*, Firenze, Editoriale Le Lettere.

Gleick, James
2000 *Caos. La nascita di una nuova scienza*, Milano, Rizzoli.

Haraway, Donna
2019a *Antropocene, Capitalocene, Piantagionocene, Chthulucene: creare kin, in Earthbound*, "Kabul magazine", <https://www.kabulmagazine.com/wp-content/uploads/2017/06/KABUL-magazine-Donna-Haraway-Antropocene-Capitalocene-Piantagionocene-Chthulucene-creare-kin-KABUL-feat.-PAV-Teatrum-Botanicum-.pdf>, online il 15 giugno 2023.
2019b *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero.
2019c *Le promesse dei mostri*, Roma, Derive Approdi.

Heartney, Eleanor
2014 "Art for the Anthropocene Era", *Art in America*, January 30, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/art-for-the-anthropocene-era-63001/> online il primo luglio 2022.

Iovino, Serenella; Oppermann, Serpil
2014 *Material Ecocriticism*, Bloomington, Indiana University Press.

Latour, Bruno
2020 *La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico*, Milano, Mimesis.
2022 *Dove sono? Lezioni di filosofia per un pianeta che cambia*, Torino, Einaudi.

Leopold, Aldo
2019 *Pensare come una montagna. A Sand County Almanac*, Prato, Piano B.

Lodeserto, Arianna; Delogu, Leonardo; Sirnå, Valerio (a cura di)
2020 *Nausicaä. Vivere tra le rovine*, trasmissione radiofonica, <https://www.spreaker.com/show/nausicaa-vivere-tra-le-rovine-dom>, online il 6 ottobre 2023.

Lovelock, James
1979 *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Oxford, Oxford University Press.
2006 *The Revenge of Gaia: Earth's Climate Crisis and the Fate of Humanity*, New York, Basic Books.

Margulis, Lynn
1970 *Origin of Eukaryotic Cells*, New Haven, Yale University Press.

Meijer, Eva
2021 *Linguaggi animali. Le conversazioni segrete del mondo vivente*, Milano, Nottetempo.

Morin, Edgar
1977 *Il metodo I. La natura della natura*, Milano, Raffaello Cortina Editore.

Morton, Timothy
2018 *Noi, esseri ecologici*, Milano, Laterza.
2022 *Humankind. Solidarietà ai non umani*, Roma, Nero.

Naess, Arne
2021 *Siamo l'aria che respiriamo. Saggi di ecologia profonda*, Prato, Piano B.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

Oreggioni, Matteo
2021 *Filosofia tra i ghiacci. Viaggio verso la fine di un mondo*, Milano, Mimesis.

Pietroiusti, Lucia
2019 *Fish, Sex, Sandwiches, Garbage for Sun & Sea (Marina),* "Vinyl/catalogue", maggio, <https://luciapietroiusti.earth/all/sun-amp-sea-marina-vinylcatalogue>, online il 6 ottobre 2023..

Pietroiusti, Lucia; Brown, Kate (a cura di)
2019 *'We Have More Agency Than We Realize': Serpentine Curator Lucia Pietroiusti on How the Art World Can Tackle Climate Change,* "Artnet", 16 luglio, <https://news.artnet.com/art-world/lucia-pietroiusti-serpentine-climate-change-1593163>, online il 6 ottobre 2023.

Pievani, Telmo; Frans, Lanting
2019 *La Terra dopo di noi*, Milano, Contrasto.

Prigogine, Ilya
1996 *La fine delle certezze. Il tempo, il caos e le leggi della natura*, Torino, Bollati Boringhieri.

Prigogine, Ilya; Stengers, Isabelle
1981 *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Torino, Einaudi.

Puig de la Bellacasa, Maria
2017 *Matters of care. Speculative Ethics in More than Human Worlds*, Minnesota, University of Minnesota Press.

Simonigh, Chiara (a cura di)
2012 *Pensare la complessità. Per un umanesimo planetario*, Milano, Mimesis.

Stępień, Justyna
2022 *Posthuman and Nonhuman Entanglements in Contemporary Art and the Body,* New York, Routhledge.

Tolfo, Davide
2019 "A Forest of Machines: gli ambienti biosemiotici di Pierre Huyghe", *Scenari. Rivista semestrale di filosofia contemporanea*, 1, 9-28.

Tsing, Anna; Heather, Anne; Elaine, Gan; Nils, Bubandt (Eds.)
2017 *Arts of Living on a Damage Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, Minnesota, University of Minnesota Press.

Weintraub, Linda
2012 *To Life! Eco art in pursuit of a sustainable planet*, London, University of California Press.

Weisman, Alan
2007 *The World Without Us*, New York, Thomas Dunne Books.

Zalasiewicz, Jan
2008 *The Earth After Us: What Legacy Will Humans Leave in the Rocks?*, Oxford, Oxford University Press.

Zengiaro, Nicola
2022 "From biosemiotics to physiosemiotics. Towards a speculative semiotics of the inorganic world", *Linguistic Frontiers*, 5 (3), 37-48.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-15

2022a "The Time of Materials: Rethinking the Anthropocene from Stones", *Versus*, 135 (2), 283-300.
2023 "Latour and Biosemiotics. The Hybrid Notion of Life", *E/C*, 37, 130-145.

Eleonora Ambrosini e **Ilaria Zampieri** fanno parte di **ife collective**, un collettivo curatoriale fondato insieme a Marta Braggio, interessato all'indagine critica sulla complessità e sugli immaginari che da questa derivano. Nato a Vicenza nel dicembre 2021 dall'esigenza di dar vita a progetti pluridimensionali a partire dall'arte contemporanea, si apre a contaminazioni, discipline e linguaggi differenti per abbracciare visioni ecosistemiche e sostenibili.

Nicola Zengiaro è dottorando in semiotica presso l'Università di Bologna, dove si occupa principalmente di biosemiotica ed ecosemiotica. Fa parte della redazione della rivista "Animal Studies. Rivista italiana di zooantropologia" e di "Animot: L'alta filosofia" e ha pubblicato diversi articoli su riviste nazionali e internazionali sull'animalità e la biosemiotica.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-16

28 **Public Art e spazi urbani**
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Augmented Reality Urban Art
Dallo squatting urbano al museo diffuso

Federico Biggio
Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione, Università degli studi di Torino, IT
federico.biggio@unito.it

Abstract
The combination of Augmented Reality (AR) art and urban art has been at the centre of numerous experiments and pioneering aesthetic research that have progressively interpreted this medium as subversive and expressive. Such processes create spaces of fruition beyond the real, at the same time situated and geo-localised within the physical space of the city and are thus capable of transforming the urban map into a walkable, accessible and interactive territory. The contribution aims to outline a theoretical framework for the analysis of textual and performative forms in contemporary art, tracing and describing some of the most important AR urban hacking operations, from those of the group Manifest.AR by Sander Veenhof to those carried out by Mark Skwarek on the occasion of the Occupy Wall Street protest in 2011, from the work Riot by Les liens invisibles (2010), to MAUA, the augmented urban art museum promoted by Bepart (2019) and the Augmented Reality Museum by Apple and the New York Museum (2020).

Key Words
Urban Art; Aura; Semiosphere; Squatting; Visibility

Contents
1. Premesse semiotiche, estetiche e sociologiche
2. Squatting urbano
3. Al centro della semiosfera dell'arte aumentata
4. Conclusioni
Bibliografia

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-16

1. Premesse semiotiche, estetiche e sociologiche

Quando si pensa alla realtà aumentata (AR), il pensiero va solitamente a Pokémon Go, il gioco (o meglio, l'*alternate reality game*) che, nell'estate del 2016, ha portato migliaia di persone a "scendere in strada", non tanto a protestare quanto per cercare e catturare gli animaletti fantastici targati Niantic, visibili sullo schermo del proprio device.

Tuttavia, sebbene la realtà aumentata condivida senza dubbio, ad esempio con la realtà virtuale, la propensione ad implementare l'esperienza di *gaming*, se si guarda alla sua storia sono altrettanto numerosi i casi di sperimentazione artistica che hanno adottato questo medium nell'ambito di ricerche sia sui linguaggi visivi, sia dell'innovazione socioculturale.

Dal punto di vista *semiotico*, tali processi sono in prima istanza analizzabili con un focus sulla tipologia di *forma testuale* che l'opera d'arte in AR costituisce: l'immagine aumentata, ovvero l'immagine digitale che presenta contenuti virtuali (auree) – spesso entità tridimensionali in computer grafica – che possono assumere diverse configurazioni, poiché stiamo parlando di arte. È tuttavia possibile individuare una caratteristica comune: nelle immagini aumentate dell'AR urban art, spesso i contenuti virtuali – cioè le opere o le auree – non significano tanto in relazione alla propria articolazione semiotica di materiale espressivo – perdipiù che in diversi casi, come vedremo, si tratta di opere d'arte astratta – quanto in relazione all'atto di fruizione e al programma di azione che l'opera stessa prescrive o presuppone.

Tali processi, dal punto di vista *estetico-antropologico*, sono perlocutivi nella misura in cui prescrivono un atteggiamento *flâneuristico* e "orientato all'ambiente" che concerne operazioni di scrittura (Zinna 2004) e di "partizione del sensibile" (Rancière 2000) all'interno del territorio urbano.

Maria Engberg (2015) ha definito la "scrittura geo-localizzata" (*locative writing*) della Mixed Reality come "poliestetica", sottolineando in particolare tre aspetti di questa pratica: la *serialità* del formato in cui l'esperienza si realizza e si offre all'utente; l'indebolimento della narrazione che contraddistingue i diversi frammenti della serie in quanto tali – questo non è da intendersi come mero prosciugamento del significato, bensì come una riconfigurazione non-lineare della narrazione, che porta alla progettazione di frammenti al contempo autonomi ed ipertestuali; e l'alteramento della traccia, intesa come effimerità della scrittura digitale in rapporto alla persistenza della scrittura (intesa come "iscrizione" su una superficie materiale). Anche sulla effimerità della scrittura digitale si potrebbe discutere. L'attestazione a "formato culturale" dell'AR urban art passa necessariamente dall'affermazione della persistenza nel tempo dei contenuti e dei "punti di ancoraggio" (*anchor points*) per le esperienze di AR, e quindi dalla progettazione urbanistica e paesaggistica, che è una forma di scrittura del territorio in grado di abilitare dinamiche sociopolitiche, in linea con i modelli descritti da Foucault e De Certeau. In riferimento alla progettazione dell'interconnettività, un saggio del compendio sull'AR Art (Geroimenko 2015) ha proposto l'idea di "pre-connessione":

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-16

> Pre-connection precludes the idea that eventually the entire world will be universally connected to the Internet, so it is a temporal descriptor, albeit based on a very optimistic prediction about the future of technological ubiquity. Pre-connection is going to be a contemporary, temporal condition of some areas on the planet, where either a lack of human population or environmental factors, keep the space signal from integrating with the local media ecosystem via ambient radio waves (Wi-Fi). (Shafer 2015: 217)

A queste forme di "scrittura dei canali" si aggiunge poi la scrittura performativa della comunicazione vera e propria, che concerne tanto la progettazione che la fruizione di questo tipo di opere d'arte "aumentate". Sia la progettazione che la fruizione – spesso realizzate come co-creazione e co-fruizione – si configurano come pratiche situate e localizzate, che assumono valore proprio in virtù di un'operazione di posizionamento. In un caso, si tratta di un posizionamento *sociale* all'interno di un contesto specifico, e quindi dell'adozione di un sistema di valori in rapporto allo spazio pubblico della città; d'altra parte, di un posizionamento *topologico* in rapporto a diversi livelli di scrittura del corpo mediale nello spazio rappresentato, in accordo con i paradigmi dell'interattività e della localizzazione (Finocchi 2016).

Dal punto di vista *sociologico*, infine, tali pratiche individuano differenti tipologie di attori sociali e differenti pratiche enunciative di scrittura e lettura dello spazio urbano.

Un contributo significativo in questa direzione è quello di Francesco Careri che, in *Walkscapes* (2006), ha ripercorso la storia del cammino come pratica esperienziale, ponendo l'attenzione sui primi interventi urbani avanguardistici del 1900 che vanno dall'anti-walk di Dada nel 1921 – ovvero le "visite-escursioni" nei luoghi banali della città – a quelle dell'Internazionale Lettrista degli anni 50 che stabilisce il concetto di "dérive (Debord e Jorn 1957) e di "deambulazione" (Breton 1952), fino ad arrivare alle "transurbanze" di Stalker negli anni 90: "il rimosso, lo scarto, l'assenza di controllo hanno prodotto un sistema di spazi vuoti che possono essere percorsi andando alla deriva" (Careri 2006: 6). Come scrive Careri (2006: 60), la deriva lettrista elabora la lettura soggettiva della città, ma la trasforma in metodo oggettivo di esplorazione della città: nel surrealismo, convivevano effettivamente sia tentativi di realizzare un nuovo *uso della vita* che una reazionaria *fuga dal reale*.

In quest'ultima idea è possibile rintracciare le radici delle parole di Walter Benjamin che, descrivendo i *Passages* parigini (1982), individuava al loro interno la figura del flâneur urbano (concetto ereditato da Baudelaire), il personaggio errante e senza meta alcuna che sospende il legame con l'immaginario condiviso della realtà cittadina e con le sue regole in favore di una ricerca del *genius loci*.

Sebbene nella prospettiva benjaminiana il flâneur rappresenta il simbolo della post-modernità in quanto incarnante il desiderio di libertà errabonda dell'individuo imprigionato da vincoli territoriali, ideologici, professionali, oggi non di meno, il flâneur digitale è rappresentativo di una libertà di movimento ritrovata e prescritta dal programma di fruizione dell'opera d'ar-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-16

te aumentata.[1] A questo proposito, è anche interessante notare che alcune ideologie del design dei sistemi di AR insistano molto, come i discorsi della psicogeografia, sulla "soggettivazione" dello spazio pubblico, attraverso la proiezione (e filtraggio) delle etichette che presumibilmente interessano maggiormente.

Quindi, se pensiamo l'aura come una forma di iscrizione, non soltanto visiva, ma la cui realizzazione concerne la dimensione estetica (in quanto *engaged* con un processo tecnico di scrittura/lettura) e sociologica (in quanto interconnessa con programmi d'azione e relazioni di potere), le strade interpretative divengono molteplici. Una delle possibili è quella che cerca di scoprire se esista un rapporto semantico fra il funzionamento semiotico dell'immagine aumentata e quello del contesto socio-geografico nel quale l'immagine va a inserirsi. Come vedremo, le possibilità di significazione dipanate dall'ambiente ibrido della realtà aumentata pongono interrogativi e opportunità riguardanti non solo lo statuto del "fare artistico" – come per esempio la riformulazione concettuale a fronte dell'importanza assunta dalla dimensione immateriale e intangibile o i significati culturali di un'arte "in uscita". Queste possibilità riguardano anche il livello espressivo e semantico dell'opera stessa, in cui la dialettica tra visibile-invisibile occupa un posto di rilievo e permette di elaborare una lettura semi-simbolica dell'AR urban art. Tenendo insieme la dialettica visibile/invisibile a livello del funzionamento interattivo dell'immagine e quella trasparenza/opacità a livello semantico-ideologico, l'AR urban art si rileva, in questo senso, una pratica estetico-artistica caricata di valore socio-politico, volta a far vedere qualcosa, i quartieri urbani dimenticati, periferici, diventati "invisibili" alla città stessa, così come, all'opposto, volta a *non far vedere*, trasformando la tecnologia in "arma" per occupare virtualmente spazi interdetti.

2. Squatting urbano

In virtù dell'immaterialità dei contenuti, che vengono visualizzati come *sovrapposti* all'immagine del reale, spesso la realtà aumentata in ambito urbano è stata interpretata come forma di riappropriazione e democratizzazione dello spazio pubblico, nonché correlata a operazioni di "squatting" o "hacking" urbano in cui il fare artistico si carica di un valore sociopolitico e apre tanto uno spazio di legittimazione dell'arte quanto di discussione delle forme di potere istituzionale.

Questi fenomeni possono essere interpretati concependo l'arte aumentata come pratica urbana sviluppata in accordo a un'idea di promozione della funzionalità partecipativa, di costante miglioramento delle condizioni di vita metropolitane, così come di promozione di una forma d'arte delocalizzata e rilocata. La loro analisi, quindi, permette di spiegare tanto le implicazioni socioculturali, quanto quelle urbanistiche ed estetiche, legate alla riscrittura

1 Sulla reinterpretazione contemporanea del flâneur benjaminiano vedi anche Nuvolati (2013); sulla questione del cyberflâneur (Morozov 2012) e della rete di link (cioè Internet) come "passages" (La Porta 2015).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-16

e rifunzionalizzazione tanto della pratica artistica e fruitiva quanto di quella esperienziale dello spazio urbano.

Una delle più mediaticamente fortunate "occupazioni urbane" di AR urban art è stata quella nata nell'ambito di *Occupy Wall Street*, il movimento anarchico di protesta esploso a New York, ad ottobre del 2011, contro gli abusi del capitalismo finanziario, che, fra i suoi *flash mob*, ha visto la creazione e l'attivazione di diverse "auree" in AR da parte dei manifestanti. La pratica artistica che ha preso vita in questo contesto è esemplare della processualità performante che ha caratterizzato l'occupazione. L'idea nasce quando le forze dell'ordine proibiscono ai manifestanti di Zuccotti Park di manifestare in alcuni luoghi strategici della città, in corrispondenza di importanti edifici.[2]

Fu l'artista Mark Skwarek a rispondere ai divieti lanciando una *call to action* sul web per invitare i manifestanti a scattarsi una fotografia che li ritraesse nell'atto contestativo e ad inviargliela, al fine di divenire essi stessi un'*aura*. Le immagini dei luoghi interdetti, aumentati dai volti auratici dei manifestanti, hanno così dato vita a un'azione di hackeraggio dello spazio urbano, di "cybersquatting", divenendo ben presto contenuti virali sui social network, che sono stati in grado di dare visibilità mondiale alla rete decentralizzata costituita da artista, performers (i manifestanti, in questo caso) e pubblico.

Figura 1. Alcuni contenuti creati nell'ambito di AR Occupy Wall Street (Skwarek 2011).

Quelle dei volti dei cittadini non sono state comunque le sole "auree" create da Skwarek nell'ambito di questo intervento artistico. Cercando all'interno dell'archivio del MIT[3] se ne trovano diverse, rappresentanti il volto di Washington stampato sul dollaro statunitense – utilizzate per aumentare quello dei manifestanti – quasi a ricalcare polemicamente la connessione cittadino/valore economico (fig. 1A), un display di una slot-machine (fig. 1B) – creata per la facciata della New York Stock Exchange, attraverso il quale si sono applicate al "gioco di borsa" le connotazioni negative del gioco d'azzardo e della ludopatia – o la ballerina dalle forme sinuose e delicate che sovrasta il Charging Bull

[2] Questo incipit ricorda la "manifestazione degli ologrammi" avvenuta a Madrid nell'aprile del 2015 contro la "*ley mordaza*": in seguito al divieto di manifestare imposto dal governo, un collettivo ha creato una piattaforma digitale "dal basso" che permetteva ai cittadini di scansionare il proprio corpo e volto, al fine di dare vita a un sosia virtuale che, in seguito, sarebbe stato proiettato su una superficie semitrasparente davanti al Parlamento spagnolo). Url: <https://www.youtube.com>/watch?v=v6zHzjBNVGs>.

[3] <https://docubase.mit.edu/project/ar-occupy-wall-street/>.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-16

(fig. 1C), che nella simbologia dei *brokers* di Wall Street rappresenta l'indice delle borse che sale, la forza e fortuna nel guadagno, e che, seguendo un sistema semi-simbolico, simboleggia i cittadini-risparmiatori che riescono a mantenere l'equilibrio nonostante le oscillazioni degli indici di mercato (questa immagine è inoltre il *concept* dell'intera protesta). Queste ultime auree, create dall'artista, costituiscono a tutti gli effetti delle interpretazioni degli spazi urbani e dei significati culturali ad essi associati da parte dell'artista in un'ottica di *détournement* situazionista.

Mark Skwarek è stato un artista pioneristico in questo campo, fondatore insieme a Sander Veenhof del collettivo *Manifest.AR*, che a partire dagli anni Dieci ha condotto diversi interventi di "invasione" e cybersquatting mediante l'uso creativo della AR, reinterpretando e risemantizzando non solo la città e i suoi luoghi nevralgici, ma anche gli spazi sacrali delle esposizioni (si pensi all'hackeraggio del MoMa[4] o a quello alla Biennale di Venezia del 2011)[5] e contribuendo così ad alimentare la riflessione sulla trasformazione del paesaggio culturale non come luogo pre-scritto, ma continuamente riscritto e rinegoziato in una rete di scambi "dal basso".

Inoltre, dal punto di vista culturale, la relazione fra AR urban art e processi sovversivi testimonia di un legame storico con le pratiche tradizionalmente considerate illegali della *street* e *graffiti art*.

Il legame con la *graffiti art* caratterizza il medium della AR sin dai suoi esordi: in primo luogo, per la similarità dei significati associati alle pratiche creative, spesso nascenti da una volontà di riappropriazione dello spazio pubblico da parte dell'artista; in secondo luogo, per ragioni tecnologiche: il muro e la facciata costituiscono superfici piane, facilmente mappabili dai primi e perciò elementari software di AR come LayAR o Aurasma; infine, in entrambi i casi, i processi di fruizione si configurano non tanto come prescritti e dotati di un ordine definitivo, ma come percorsi "possibili", attraverso i quali si fa una scoperta "epifanica" dell'opera.

Inoltre, se da un lato, l'esperienza di fruizione di questo tipo di arte in AR si configura nella forma di vita tipica della "cultura partecipativa" (Jenkins 2013), dall'altro lato la stessa morfologia dell'immagine appare ricalcare il funzionamento del discorso ideologico (fondato sull'opposizione trasparenza/opacità) attraverso il discorso visivo (fondato sull'opposizione visibile-invisibile).

Quella di *Occupy Wall Street* è una "scoperta epifanica", sia in termini ideologici che visivi. Ideologici perché l'occupazione virtuale di Wall Street è conseguenza della scoperta degli abusi del capitalismo finanziario che il discorso dei manifestanti ha interpretato come passaggio dall'opacità alla trasparenza. Visivi perché l'occupazione virtuale di Wall Street è *de facto* invisibile nel mondo non-mediato.[6]

4 <http://www.markskwarek.com/We_AR_in_MoMA.html>.

5 <http://tamikothiel.com/AR/shades-of-absence.html>.

6 Altri lavori che sono andati in questa direzione sono *the leak in your hometown* (Skwarek 2010), *Pirate Banker* (The Heavy Projects 2011), *Erase the separation barrier See through the Israeli Palestinian Separation Barrier with AR* (Skwarek et Chandler 2011), *Battling Pavilions* (Veenhof 2011), *Show Me Your Digital* (IOCOSE 2011) *Exit Glacier Terminus Project* (Shafer 2011).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-16

3. Al centro della semiosfera dell'arte aumentata

Infine, è doveroso riconoscere che non tutta la AR urban art è riconducibile alla pratica attivistica e interventistica. Sebbene le radici dell'AR urban art siano da rintracciarsi nella cultura hacker e cyberpunk, è quindi in una marginalità paragonabile a quelle in cui sono nate le avanguardie del 900, la progressiva avanzata di questo format verso il centro della semiosfera testimonia di un'attenzione anche istituzionale.

Ricordando il museo Guggenheim di Bilbao come esempio di interventi urbani di stampo artistico, Giulio Lughi scrive che:

> l'intervento artistico può funzionare come strumento di recupero rispetto alle situazioni di abbandono e di degrado urbano, riuscendo a suscitare il senso di appartenenza di coloro che vi abitano. L'arte negli spazi pubblici, inizialmente relegata alla sua dimensione monumentale (dove l'etimologia ne evidenzia la funzione di ammonimento etico e di ricordo di grandi eventi), si pone oggi infatti come veicolo di funzionalità partecipativa, portando il cittadino a mobilitarsi verso un miglioramento delle condizioni abitative e di condivisione sociale. (Lughi 2015: 273)

È sintomatico notare come queste pratiche artistiche abbiano progressivamente iniziato a "scrollarsi di dosso" il carattere sovversivo e "contro-culturale" che caratterizzava le prime sperimentazioni per essere adottate da importanti media player come istituzioni, artisti di fama internazionale e attori sociali del mondo dell'industria.

Come le pratiche tradizionalmente considerate illegali della *street* e *graffiti art* sono diventate, nel tempo, forme di strategie istituzionali, volte a promuovere una rivalorizzazione dello spazio urbano e il coinvolgimento di quelle sub-culture che originariamente erano considerate marginali alla vita pubblica, allo stesso modo, quelle di AR urban art possono configurarsi come pratiche inclusive e partecipative, volte ad attivare processi di costituzione dell'identità cittadina e di educazione alla cittadinanza attiva, portando, inevitabilmente, a un mutamento delle forme estetiche e dei contenuti dell'opera.

Questa evoluzione dinamica dei linguaggi artistici segue la dinamica lotmaniana tra la periferia e il centro della semiosfera (Lotman 1985) che fa sì che il non-culturale, esterno alla semiosfera, progressivamente scavalchi i confini di questa e si situi nella sua periferia sotto forma di sperimentazioni avanguardistiche, per poi giungere gradualmente al centro della semiosfera, divenendo un testo integrato nel culturale e riconosciuto come "proprio" dalla collettività sociale.

Un esempio che ricalca i temi dell'AR urban art a carattere sovversivo, ma che è già iscritto all'interno di una manifestazione culturale e istituzionale è RIOT – Reality is out there, creato dal duo Les Liens Invisibles. Presentato in occasione del Torino Share Festival del 2010, il progetto si è posto in linea con il tema della manifestazione Sm-Art Mistakes, il cui tema erano gli "errori intelligenti", ovvero tutti quegli imprevisti, fallimenti progettuali e disturbi del testo che rappresentano un'opportunità per la creatività digitale.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-16

Le opere de Les Liens Invisibles erano fruibili nelle principali piazze della città, portando a far immergere lo spettatore in una irrealtà paradossale e sognante, in cui il senso di reale è sospeso. Le auree erano rappresentazioni dinamiche dal sapore ludico a cavallo fra satira, illegalità, allucinazione collettiva, avanguardia artistica e cyberpunk in cui il cittadino si ritrova davanti ad una realtà paradossale: dalla pioggia degli uomini in bombetta della Golconde di René Magritte, ai teschi simbolo di The Pirate Bay – che offrono la possibilità di scaricare e caricare file musicali – dal monumento Banana Revolution all'invasione degli alieni, dalla Riot in University – in cui si svelano invece le creazioni degli studenti dell'Università di Torino al Porn is Out There: immagini silenziose che, una volta attivate dall'applicazione LayAR, raccontano di una nuova modalità possibile di comprensione del reale, lontana da quella canonica e prescrittiva, meno lirica e soggettivistica.

Diversi artisti hanno poi pensato di usare la AR per promuovere un'arte diffusa e disseminata, come nel caso di *(un)seen sculptures*,[7] la mostra di sculture virtuali allestita a Surry Hills (Sydney) e a Melbourne nel 2011. Questa e altre installazioni urbane di carattere prettamente artistico (nel senso istituzionale del termine) come *We Are in MoMA* – in cui le opere d'arte in AR, posizionati su pareti vuote o in spazi intermedi rispetto alle opere d'arte fisiche, raffigurano forme astratte, personaggi immaginari e noti come Bansky o Bruce Sterling – denotano l'intenzione di realizzare un'inversione di tendenza, o almeno di moltiplicazione e diversificazione, nell'ambito della progettazione dell'esperienza museale. In prospettiva storicistica, queste installazioni si pongono in continuità con una certa tradizione di arte urbana disseminata, che prevede e richiede l'atteggiamento flâneristico di cui abbiamo parlato. Ad esempio, *Rider Spoke* di Blast Theory invitava il pubblico a percorrere le strade della città in bicicletta, munito di dispositivo con il quale registrare brevi messaggi in luoghi specifici e per cercare quelli registrati da altri utenti. Nel campo della pixel art, invece, è richiamabile il progetto *Space Invaders* (Franck Slama 1996-) che è stato realizzato con la disseminazione di mosaici in vari punti (perlopiù non immediatamente visibili) di diverse città.

Per tornare alla AR urban art, il caso di *Bepart* è esemplare in questa prospettiva. Nato come progetto di museo pubblico per la rigenerazione urbana a Milano nel 2013, proseguito a Palermo e Venezia, e infine approdato a Torino nel 2019, si è articolato, nella prima fase, in diversi workshop, durante i quali i partecipanti hanno prima osservato e interpretato alcune opere di Street Art presenti in città, e poi progettato le opere che sarebbe stato possibile visualizzare attraverso l'applicazione omonima, dando vita a un Museo di Arte Urbana Aumentata (Maua).

L'applicazione che è stata sviluppata per l'occasione si compone di una sezione "Mappa", attraverso cui si possono cercare le installazioni urbane negli spazi urbani, e di una sezione "Camera" che, come in diverse applicazioni di AR, mostra l'inquadratura della videocamera del dispositivo che, se orientata verso i murales, permette di visualizzare le opere in AR ancorate ad essi.

7 <http://www.unseensculptures.com>; online il 3 febbraio 2020.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-16

Quest'ultimo caso di AR urbana, nato in concomitanza con le politiche di riqualificazione dei territori periferici, è esemplare per descrivere il processo partecipativo e performativo sia della produzione di contenuti aumentati che della loro fruizione. Da un lato, il "cittadino-flâneur" è invitato a perdersi non più tra le vetrine commerciali, ma davanti ad opere d'arte urbane diffuse, in cui la città, l'artista e i cittadini stessi si mettono in mostra, offrendo allo spettatore, così come al cittadino comune, una forma di esperienza estetica la cui essenza risiede nello spazio "ri-velato" e riqualificato; dall'altro, l'artista diventa "plurale" (Balzola e Rosa 2011), rifiutando gerarchie e chiusure e ricollegando l'azione creativa alla dimensione rituale e partecipativa per una risensibilizzazione dei processi percettivi, comportamentali e relazionali, progettando esperienze di esplorazione della superficie urbana, in una sinfonia di pratiche spontanee dal valore socio-territoriale, culturale e politico.

Figura 2. Il funzionamento di Bepart (wired.it).

Un ulteriore esempio che va in questa direzione è il percorso museale urbano nato dalla collaborazione tra Apple e il Museo di New York.

Da qualche anno Apple ha iniziato a offrire agli utenti dei suoi "stores" la possibilità di partecipare a passeggiate urbane all'interno di sei metropoli globali per fruire di opere d'arte create in AR.

Figura 3. Apple AR Museum in Paris, Odéon (screenshot of the author). Cao Fei, *Trade Eden*; Nathalie Djurberg e Hans Berg, *This Is It*; John Giorno, *Now at the Dawn of My Life*; Pipilotti Rist, *International Liquid Finger Prayer*.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-16

Fra i temi prettamente testuali, che tuttavia non rappresentano il fulcro della significazione dell'esperienza, osserviamo principalmente la critica al capitalismo industriale della prima opera di Cao Fei, *Trade Eden* (fig. 3A), in cui ogni spettatore ha la propria esperienza che comincia quando il dispositivo viene puntato verso il punto di ancoraggio, in questo caso il portone di un palazzo. I temi delle opere successive non riguardano tanto il piano prettamente testuale, quanto quello dell'esperienza dell'utente/spettatore nella sua totalità, che il testo comunque semantizza: il testo visivo sembra svolgere la funzione di accompagnare la "promenade" dell'individuo nello spazio reale. Nella seconda opera di Nathalie Djurberg e Hans Berg, *This Is It* (fig. 3B), si entra ai Jardin du Luxemburg, seguendo un percorso descritto come discesa verso l'inconscio, prima di fruire il contenuto che prende vita in un'apertura nella corteccia di un albero. Qui è lo stile fiabesco a rappresentare il vero tema dell'opera, che prescrive un gesto intensivo (quello verso l'albero, per l'appunto), come quando ci si avvicina all'emittente di un racconto per ascoltare meglio, sul quale appaiono le parole recitate, per poi frammentarsi e scomparire all'orizzonte. Bisogna stare fermi, per leggere tutto.

Nel continuo della passeggiata ai Jardin du Luxemburg, si incontra l'opera di John Giorno, *Now at the Dawn of My Life* (fig. 3C), che è la più poetica: il gesto torna estensivo e, camminando sopra di un arcobaleno, si arriva alla terrazza che dà sulla zona centrale dei giardini. Qui i contenuti sono testi scritti la cui sostanza dell'espressione è alterata al fine di simulare la consistenza materica delle nuvole.

Si arriva infine all'opera principale di Pipilotti Rist, *International Liquid Finger Prayer* (fig. 3D), in cui forme sinusoidali astratte schizzano fuori dalla fontana centrale, come il mostro di Lochness che risorge dal lago: il gesto dell'artista è proiettato sull'utente, che deve muoversi di continuo per seguire il flusso di colore.

4. Conclusioni

Da questi esempi emerge una concezione complessiva del *fare arte* "in uscita", inteso come pratica democratica e partecipativa – come dimostra la progressiva liberalizzazione dell'accesso ai software di progettazione interattiva – e soprattutto più "aperta", non limitata alle sedi espositive tradizionali.

Tuttavia, com'è stato detto, le stesse opere descritte non possono essere confinate alla sola dimensione artistica, al gesto "invasivo" dell'artista ed "estetizzante" dell'esperienza quotidiana: esse concernono le relazioni sociali, politiche e culturali, che solo a livello dell'espressione finale si configurano come artistiche.

Esse vanno considerate contestualmente a una riflessione più ampia sulla produzione di contenuti per l'intrattenimento in realtà aumentata: Pokémon Go non è stato l'unico alternate reality games a sfruttare il territorio cittadino come terreno di gioco, ed è innegabile che le forme di esplorazione urbana analizzate, sebbene mosse da una vocazione artistica, associno il valore estetico a quello dell'intrattenimento, del coinvolgimento attivo dell'utente in

un'ottica di reincanto e gamification del quotidiano attraverso le nuove tecnologie digitali.[8]

A questo proposito, "sia l'arte d'avanguardia che l'AR riguardano una svolta performativa, una realtà in cui i segni sono in grado di fare e viceversa" (Wamberg 2012: 475). Nei media *location-aware* come la AR troviamo una tensione tra le azioni e il luogo in cui si verificano nello spazio-tempo, che dovrebbe essere pensata come produttiva. In questo senso, i processi di significazione dell'AR urban art riguardano la dimensione pragmatica dell'augmentation che porta a risemantizzare il mondo reale: il vero significato di questi interventi, come si è detto, non sta tanto nell'articolazione formale dell'immagine aumentata, quanto nella possibilità di visualizzare qualcosa (non importa cosa) di invisibile, illecito e potenzialmente inaccessibile.

Non solo: le performance urbane fornite dagli artisti di AR urban art corrispondono a una perfetta realizzazione della pratica di *cyber-flânerie*: se pensiamo all'AR come forma simbolica di pratica, quelle che caratterizzano il campo dell'AR urban art sono sicuramente fra i candidati più promettenti a farsi rappresentazione della gestualità simbolica a cavallo fra le due dimensioni ontologiche, il reale e il digitale.

Infine, dal punto di vista semantico, il binomio arte urbana e realtà aumentata è interessante in virtù dell'invisibilità di partenza e della visibilità potenziale che possiedono le opere. Esse non solo non esistono se non nella contingenza dell'atto fruitivo, non essendo fissate in modo permanente e lasciando, in questo modo, la superficie aumentata "libera" da ogni interpretazione. Tali opere sviluppano una poetica ed una estetica dell'invisibile e del surreale, il cui gesto artistico si carica inevitabilmente di valore configurandosi, in ogni occorrenza, come un gesto di *visualizzazione dell'invisibile*.

In questo senso, la realtà aumentata diventa uno strumento per *rendere visibili* quartieri della città dimenticati, denunciare, *far-vedere* o far-conoscere verità celate dal capitalismo, come nel caso di di *Occupy Wall Street*.

Tuttavia, al di là di questi pensieri, la realtà aumentata viene associata prevalentemente alla dimensione ludica, o alla scoperta di segreti nascosti, configurandosi sempre di più come un medium le cui pratiche di produzione, ricezione e fruizione dei contenuti coincidono con situazioni prettamente individuali e soggettive, che vanno perdendo quella vocazione alla performatività da parte di una collettività sociale coesa che aveva caratterizzato i suoi esordi.

La realtà aumentata – che inizia a essere intesa come medium invece che come mera tecnologia – è giunta a una fase di maturazione, per cui si inizia a riconoscere uno specifico "linguaggio" e pratiche d'uso standardizzate. Non si è tuttavia interrotta la tendenza alla sperimentazione estetica, specie nel caso di applicazioni che prevedono l'utilizzo di wearable technologies e caschi per l'extended reality.

Allo stesso tempo, però, la AR per la creazione di contenuti l'arte urbana ha subito una frenata – ad eccezione di alcuni casi, come Bepart ed Apple – a favore di una diffusione sempre più capillare di nuove forme d'arte aumenta-

8 Per un approfondimento su queste tematiche vedi anche Lughi (2014), Thibault (2016).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-16

ta, come quelle create dagli utenti dei social network, mediante software più accessibili, o quelle di spettacolarizzazione del paesaggio urbano attraverso video mapping e proiezioni, promosse da soggetti istituzionali a fini turistici e di valorizzazione del patrimonio culturale.

Bibliografia

Balzola, Andrea; Rosa, Paolo
2011 *L'arte fuori di sé*, Roma, Feltrinelli.

Benjamin, Walter
1982 *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Breton, André
1952 *Entretiens: 1919-1952*, Parigi, Gallimard.

Careri, Francesco
2006 *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Torino, Einaudi.

Debord, Guy; Asger, Jorn
1957 *Mémoires. Structures portantes d'Asger Jorn,* Copenaghen, Permild & Rosengreen.

Engberg, Maria; Bolter, Jay David
2015 "MRx and the aesthetics of locative writing", *Digital Creativity*, 26, 3-4, 182-192.

Finocchi, Riccardo
2016 *Ipermedia e locative media. Cronologia, semiotica, estetica*, Roma, Nuova cultura.

Geroimenko, Vladimir (a cura di)
2014 *Augmented Reality Art. From an Emerging Technology to a Novel Creative Medium*, Londra, Springer.

La porta, Filippo
2015 "Nuovi passages. Benjamin e la città contemporanea", in *Scienze del territorio*, 3, 38-43.

Lotman, Jurij
1985 *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, a cura di Salvestroni Simonetta, Venezia, Marsilio.

Lughi, Giulio
2015 "Impatto culturale dei media digitali nell'arte urbana", in De Biase F. (a cura di), *I pubblici della cultura. Audience development, audience engagement,* Milano, Franco Angeli, 271-293.

Morozov, Evgeny
2012 "The Death of the Cyberflâneur", in *The New York Times*. Url: <https://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html>.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-16

Nuvolati, Giampaolo
2013 *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze University Press, Firenze.

Rancière, Jacques
2000 *Le Partage du Sensible : Esthétique et politique*, Parigi, La Fabrique.

Shafer, Nathan
2015 "Augmenting Wilderness: Points of Interest in Pre-connected Worlds", in Geroimenko V. (a cura di), 215-236.

Thibault, Mattia (a cura di)
2016 *Gamification urbana. Letture e riscritture ludiche degli spazi cittadini*, Torino, Aracne.

Wamberg, Jacob
2012 "Toward a (Re)Constructed Endosemiotics? Art, Magic, and Augmented Reality", in Ekman U. (a cura di), *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, Cambridge MA, The MIT Press, 465-478.

Zinna, Alessandro
2004 *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Milano, Meltemi.

Federico Biggio è PhD in Semiotica dei Media e in SIC (Sciences de l'Information et de la Communication). Le sue ricerche vertono sull'esperienza e sulle culture dei media immersivi e digitali. La sua tesi di dottorato *The Augmented Image. Optical Ideologies of the AR Languages* ha trattato la questione dell'interazione umano-computer con la Augmented Reality e il design delle interfacce utente per ambienti immersivi. Si è occupato anche di media art, storytelling interattivo e socio-semiotica della data visualization. Attualmente è ATER presso l'Université di Tours (Lab. PRIM), professore a contratto di Semiotica visiva presso l'Università di Torino e di Gamification presso il Politecnico di Torino.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • Dezember 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

28 Public Art e spazi urbani
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Réinventer l'agora : donner la parole pour rendre l'espace public

Analyse de dispositifs d'intervention en design écosocial et culturel

Brigitte Auziol
UPR Projekt, Université de Nîmes, FR
brigitte.auziol@unimes.fr

Abstract
Public Art, by investing the urban space, covers different practices that have in common to be part of a social and political dimension. Faced with the growing privatization of public space, Malte Martin, designer and urban scenographer aims in his interventions to make the public space by giving voice to its users. He thus proposes to revisit the agora as a positive urban ideal in its contemporary forms. Based on a recent interview with this creator and the analysis of his projects, this article aims to show how the modalities put in place in these collaborative devices lead to an increase in skills and an emancipation of the users. It generates the production of new common goods in the line of an ecosocial design.

Key words
Urban space; Urban scenography; Ecosocial design; Appropriation; Device

Contents
1. Introduction
2. Agrafmobile : un laboratoire d'expérimentations graphiques, visuelles et performatives
3. Un dispositif interventionnel : l'agora pour reconquérir l'espace public
4. Un dispositif émancipateur : d'un design de la participation à un design de l'appropriation
5. Conclusion
Bibliographie

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

1. Introduction

La notion d'art public recouvre différentes réalités en rapport avec le champ esthétique et le champ urbain. Elle comporte une dimension sociale et politique (Chaudoir 2004: 42). L'intégration de l'art dans l'espace urbain est une pratique politique ancienne, qui a contribué à donner une forme, une structure à la ville, notamment par le biais de la statuaire monumentale (Merlin, Choay 1988). Aujourd'hui, on désigne par art public tout un ensemble de créations issues de commandes et situées dans des lieux publics.[1] On peut alors s'interroger sur les enjeux de la commande artistique dans le cadre de l'évolution des formes urbaines et de l'impact produit sur ceux qui habitent la ville. En tant que public, que nous soyons usagers ou habitants, ces interventions artistiques influencent la perception de l'environnement au quotidien. Elles nous invitent à participer à la création elle-même, ou encore provoquent des rencontres entre publics. Nous touchons ainsi aux enjeux sociétaux de la présence de l'art dans l'espace urbain. Défendue par la ministre de la culture, l'introduction de l'art et de la culture dans l'espace public est « un enjeu démocratique » essentiel car il touche notamment « à l'apprentissage de la citoyenneté » et « à la permanence de la mixité sociale ».[2]

Plusieurs dispositifs permettent d'œuvrer à ces fins.[3] Comment la création peut-elle agir sur la fabrique de la sociabilité ? Quelle rôle donne-t-elle aux citoyens ? Quelle relation au politique ? Pour Christian Ruby, les arts publics réalisent une forme d'inscription de la collec

tivité dans l'espace de la ville. Selon lui : « [...] il y a une manière spécifique aux arts publics de faire de la politique. Ils déploient une politique des arts, une politique des goûts, une politique des relations entre les goûts, en même temps qu'ils partagent l'espace de la ville, répartissent le temps des cérémonies ou des rassemblements, et déploient des fictions de communautés ». L'espace urbain, en tant que lieu privilégié des revendications sociales, est indissociable de certaines pratiques artistiques engagées. Car l'art public peut aussi se définir au prisme de la volonté de l'engagement de l'artiste à l'égard de son public (Chaudoir 2008: 186), d'une démarche orientée vers son émancipation, sa capacitation. Il s'agit de transformer les représentations individuelles et collectives et agir sur les manières de vivre ensemble.

C'est dans cette visée de renouvellement démocratique par la création, que des designers, des architectes, des artistes parfois regroupés sous forme de collectifs pluridisciplinaires cherchent à proposer des productions alternatives dans l'espace public. Face à un constat de perte du lien social et confrontés aux urgences environnementales, ces créateurs cherchent à donner corps à un « théâtre des opérations » constitué d'espaces de débats et de résistances (Dousson 2020: 9) dans l'espace public urbain.

1 On peut aussi envisager son caractère public dans son rapport à sa source financière (le financement public) et non par le fait qu'il soit placé en public (Ruby 2001).

2 Cfr. <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Commande-artistique>.

3 La commande artistique est issue des trois dispositifs que sont la commande publique et le soutien aux commandes artistiques, la commande au titre du 1% artistique et la charte 1 immeuble, 1 œuvre.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

En proposant de « réinventer l'agora », Malte Martin, designer et scénographe urbain, inscrit ses projets dans cette perspective politique. Selon lui, face à une privatisation grandissante de l'espace public, il faut donner la parole aux usagers, aux habitants pour rendre à l'espace urbain son caractère public. C'est par des productions, des conceptions d'évènements souvent issues du croisement entre disciplines, qu'il plaide pour la reconquête de l'espace public et la réinvention de l'agora comme véritable lieu d'échanges et de co-création entre usagers et designers.

Agrafmobile, le collectif que Malte Martin fonde en 1998, se veut être un laboratoire d'expérimentations graphiques, visuelles et performatives pour investir l'espace urbain et les territoires du quotidien. Nous nous appuyons dans cet article sur l'analyse de différents projets menés par le collectif et sur un entretien récent avec Malte Martin.[4]

La démarche adoptée repose essentiellement sur ce témoignage argumenté. C'est donc un discours impliqué qui n'est pas confronté aux effets des opérations sur le terrain car l'objectif est de saisir l'intention de l'intervention. Une enquête de terrain dévoilerait certainement d'autres logiques portées par les acteurs avec lesquels coopère le concepteur au cours des processus qui sont mis en œuvre. Il s'agit de décrire les démarches de projet telles que les rapporte l'interviewé. La dimension implicative de l'intervenant fonctionne comme un système ressource-contrainte : elle dit clairement la finalité sociale sous-tendue par l'action en lui conférant les allures d'une pratique militante. De ce point de vue, nous trouvons matière pour la conduite de l'analyse. Simultanément, elle occulte au moins en partie l'examen de résultats pragmatiques, des effets qui se matérialisent sur le terrain. Ceux-ci apparaîtront sous la forme de pistes hypothétiques, ouvertures sur une analyse en situation qui donnent à penser la pertinence de l'action. Issue d'une confrontation entre description et interrogations émergentes, entre ce que se dit et ce qu'on pourrait en dire, l'analyse prend une dimension heuristique et propose un ensemble d'hypothèses.

La méthodologie d'analyse s'appuie sur le concept de dispositif mobilisé en sciences de l'information et de la communication et en référence au pragmatisme. (Hermès, 1999) Dans le cadre d'une analyse en situation, nous le définissons comme le mode d'arrangement dans le temps et dans l'espace des objets qui le constituent. Il rassemble des agents impliqués dans la situation. Il est régi par des règles et des lois internes. Le dispositif est une construction volontaire du chercheur adéquate à l'analyse qu'il veut conduire (Auziol 2020).

Dans un premier temps nous présenterons les principes fondateurs et la démarche d'Agrafmobile. Puis nous expliciterons la notion d'agora comme fil conducteur du travail du designer. Nous verrons ensuite comment la mobilisation du langage qu'il soit textuel, graphique ou typographique permet différentes modalités de prises de parole par les usagers au cours du processus de conception des projets. Enfin, nous analyserons comment ces pratiques de projet, que l'on peut assimiler à un design de la participation, permettent de

[4] Entretien réalisé le 11 juillet 2022 à l'atelier de Malte Martin, 6 rue Desargues 75011 Paris. Durée : 1h50.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

définir un design de l'appropriation, impliquant les publics en amont et en aval de ces productions.

Cette étude cherche à montrer les différentes modalités qui permettent à ces dispositifs collaboratifs de donner la parole aux intéressés afin de redéfinir l'agora dans ses formes contemporaines et de s'inscrire ainsi dans la lignée d'un design écosocial (Duhem et Rabin 2018).

2. Agrafmobile : un laboratoire d'expérimentations graphiques, visuelles et performatives

2.1. Espaces de création pluridisciplinaires : l'occasion de dialogues

Malte Martin intervient dans les domaines de l'édition, de l'identité visuelle et de l'urbanisme. Designer et plasticien, il assume le caractère hybride de ses créations et aime faire des va-et-vient entre geste artistique et travail graphique. Lorsqu'il intervient plus particulièrement dans l'espace public, il se définit plutôt comme scénographe urbain. C'est avec cet intérêt pour le croisement entre les approches de différentes disciplines créatives qu'il crée Agrafmobile en 1998.[5] Ce collectif est un laboratoire artistique : plasticiens, chorégraphes, metteurs en scène, graphistes et autres auteurs ou créateurs expérimentent ensemble de nouvelles manières d'agir dans l'espace urbain dans le but de rendre la création accessible à un large public. Agrafmobile engage des démarches dans différentes directions qui se partagent en différents espaces de création ayant chacun leurs particularités tout en se nourrissant les unes des autres.[6]

Par ses démarches qui se veulent contextuelles et situées, le collectif s'inscrit dans une tendance contemporaine de l'art à investir d'autres lieux que ceux qui lui sont normalement dévolus, où l'artiste devient un acteur social impliqué (Ardenne: 2002). Inspiré par le monde du spectacle vivant, Malte Martin envisage ce collectif comme un théâtre visuel itinérant pour investir l'espace urbain et les territoires du quotidien. Signes visuels typographiques et gestes liés aux performances viennent résonner avec les lieux pour offrir un environnement propice à l'imagination des participants.

Cette forme plurielle et globale de l'activité conceptuelle s'inscrit dans des productions récentes de l'art contemporain où les genres artistiques ne visent plus de manière principale une activité sensorielle spécifique, mais se présentent comme une activité pluridisciplinaire. On peut se demander si ces formes d'indifférenciation sont repérées et appréciées et surtout si les acteurs associés à ce processus nécessairement plus complexe trouvent là une place intégrative pour leur participation. Le dispositif intégrateur qui est ainsi construit a-t-il le caractère émancipateur qui lui est implicitement attribué ?

5 Cfr. <https://www.agrafmobile.net/agrafmobile/quoi>.

6 Les « Espaces sonores » sont issus du fruit de rencontres entre création visuelle et sonore et mènent à des explorations avec des compositeurs, interprètes et designers sonores. Les « Espaces fragiles » sont un champ d'expérimentation plastique et performatif, où Malte Martin travaille alors en co-création avec des artistes du champ du spectacle vivant. Les « Espaces publics » regroupent les démarches d'art contextuel et ont pour objet la transformation de l'espace urbain, ces dispositifs mobilisent des notions d'urbanisme et d'architecture.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

2.2. Espaces publics : la ville comme une scène, les mots mis en scène

Les projets qui relèvent de l'axe de recherches « Espaces publics » investissent la ville et ses espaces publics au sens où ces derniers désignent tous les lieux qui sont ouverts et accessibles aux publics : les rues, les boulevards, les places, les parvis, les parcs et les jardins (Paquot: 2015). Malte Martin en fait les supports de son théâtre visuel : la plupart de ses installations viennent s'inscrire dans le bâti, les aménagements existants ou les détournent.

Le mobilier urbain publicitaire devient le support de *mots publics*[7] à Paris en 2009. Le dispositif du *théâtre des questions* à Chaumont en 2002[8] avait déjà mobilisé des panneaux publicitaires pour mettre en scène les interrogations sociétales, philosophiques et existentielles recueillies auprès des habitants. Des panneaux de signalétique routière ont été également détournés, mais aussi des emballages alimentaires pour mettre en scène ces textes dans la ville transformée alors en un vaste espace de communication. La prolifération et la multiplication de ces supports signalétiques détournés (plus d'une centaine) se donne la perspective de transformer le pont de la petite ceinture sur le canal de l'Ourcq en porte-parole des anonymes du quartier pour le projet *variations, mots frontières* à Pantin en 2005.[9] Ces aménagements ne sont plus désormais le support de messages administratifs ou commerciaux mais ils forment des signes *a priori* familiers tout en modifiant notre perception de cet environnement. Cela n'est pas sans nous rappeler les détournements du mouvement situationniste et les écrits de Guy Debord (1967) avec lesquels Agrafmobile semble entretenir une lointaine parenté. En permettant d'intervenir à une échelle plus importante, le bâti architectural offre d'autres possibilités de mise en scène et provoque d'autres expériences. Un simple angle de mur devient le support d'un cadavre exquis où les phrases accompagnent les va-et-vient des passants[10] qui bifurquent le long de cet angle. Les jeux d'éclairage et la projection monumentale de mots sur les façades des immeubles du square des Cardeurs à Paris lors de la Nuit Blanche en 2008 transforment ce lieu en véritable amphithéâtre.[11]

Ces formes de scénographies urbaines qui associent visuels, sons, lumière et espace permettent d'engager complètement les publics, les usagers de ces lieux et produisent des effets d'ordre aussi bien cognitifs que sensoriels en faisant vivre une expérience.[12] On peut se demander si cette forme d'immer-

7 Le dispositif présentait des textes autour de la thématique « intérieur-extérieur » : comment faire lire dans l'espace public des mots prononcés dans l'espace privé de l'habitat ?

8 Ce sont des ateliers d'écriture qui ont permis de rassembler ces questionnements auprès des habitants.

9 Malte Martin a investi cet aménagement urbain en reprenant les codes de la signalétique routière pour exprimer les impressions des habitants du quartier recueillies par l'association « Art au quotidien ».

10 *90 degrés* est une sculpture typographique urbaine située à Fontenay-sous-Bois, 2008.

11 Cfr. *Mots publics à saint blaise, ici je suis ailleurs*, Paris 2008 : cet événement éphémère clôture toute une série d'interventions au cours desquelles Malte Martin a publié sa perception du quartier pendant quelques semaines sur des murs d'immeubles.

12 Nous avons déjà pu constater cette préoccupation de l'implication des publics selon des mo-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

sion provoque des effets induits par une scénographie plasticienne telle que la définit Claire Lahuerta, car elle :

> [...] relève d'un dispositif capable de réactiver – ou d'activer – le lieu comme œuvre, mais aussi comme événement. Dès lors, l'œuvre en scène ne se conçoit plus comme un objet – *a fortiori* visuel – mais comme une expérience à vivre qui prend corps au moment de l'échange ou de la médiation entre l'œuvre, l'artiste et le spectateur [...]. (Lahuerta 2010: 15-16)

La ville devient alors une vaste scène, et les formes scénographiques qui affichent les mots et les textes impliquent les publics, les usagers et les habitants de ces lieux en les invitant à une relecture de leur environnement urbain quotidien.[13] C'est une manière de faire œuvre au sens où le définit Dewey : « Il y a œuvre quand un être humain participe au produit, de sorte que le résultat soit une expérience appréciée pour ses propriétés ordonnées et voulues comme telles » (Dewey 2010: 353). C'est également en les faisant participer à la production de ces installations, que Malte Martin leur offre la possibilité de s'exprimer dans un espace qui légitime leurs propos selon lui. C'est une première modalité d'expression qui est installée pour que les espaces publics deviennent l'espace public,[14] celui de la rencontre et du débat.

2.3. Espaces sensibles : l'irruption de la parole dans l'espace public

Malte Martin se nourrit de l'espace urbain pour ses projets : « Je me balade dans ma ville, dans ma vie. Des signes, des gens, des sons, des odeurs. Ma ville est un monde » (Martin 2009: 264) et apprend à s'y égarer en rappelant cette citation de Walter Benjamin :

> Ne pas trouver son chemin dans une ville, cela ne signifie pas grand-chose. Mais s'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation. Il faut alors que les noms des rues parlent à celui qui s'égare le langage des rameaux secs qui craquent, et des petites rues au cœur de la ville doivent refléter les heures du jour aussi nettement qu'un vallon de montagne. (Benjamin 2000: 22)

C'est une approche sensible de l'urbain qui l'inspire, mais qui relève aussi d'une sensibilité comme forme d'attention à ceux qui y vivent dans des conditions souvent difficiles. Malte Martin se demande pourquoi la ville dans laquelle il intervient est celle des quartiers souvent qualifiés de « sensibles ».[15]

---

dalités produisant des effets similaires lors de l'étude d'un parcours culturel proposé dans le cadre de la biennale internationale de design à Saint-Etienne en 2021-2022 (Auziol 2022).

13 Une lecture contemporaine de la citation célèbre de William Shakespeare *All the world's a stage* qui inaugure la pièce *As you like it* pourrait produire une signification très proche de ce que nous constatons à propos d'Agrafmobile.

14 Thierry Paquot distingue les espaces publics qui correspondent à toutes voies de circulation ouvertes au public de l'espace public comme celui de la sphère du débat politique et de la fabrique des opinions (Paquot 2015).

15 Les quartiers dits « sensibles » sont définis comme un problème social car ils concentrent des difficultés liées à la pauvreté, l'exclusion, le manque de mixité sociale et parfois les problé-

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

La définition courante de la notion du sensible est éloignée de la réalité que le mot désigne dans cette expression. Cet adjectif appliqué à des zones urbaines défavorisées semble dès lors bien incongru. C'est pourquoi il renverse, ou peut-être peut-on dire qu'il prend au mot cette dénomination à laquelle les politiques publiques ont volontairement donné un caractère euphémique : « Des endroits sensibles ? Mais il en faudrait partout ! Je désire y intervenir, ni par culpabilité, ni par réparation, mais bien pour travailler sur l'irruption de la parole comme matière sensible. » (Martin 2009: 264) Cette parole qui s'incarne par le biais de mots, de textes est pour lui une manière de dénoncer les formes d'inégalités qui constituent le substrat de son contexte d'intervention. En effet, il croit à la capacité émancipatrice des mots pour venir bousculer un ordre social établi et se réfère à Rancière pour argumenter cette ambition qui l'anime :

> Le problème n'est pas que « les dominés » soient rendus incapables de développer un discours politique propre, il est que leur parole est strictement inaudible, qu'elle ne peut être entendue que comme du bruit, parce qu'ils sont définis socialement comme incapables de parler. (Nordmann 2008: 132)

L'utilisation de la langue révèle ici une façon de faire qui est courante dans certaines attitudes militantes. Ainsi l'opprimé qui dans le contexte de la servitude coloniale se voit attribuer la qualification de nègre, revendique l'appellation pour faire de la négritude une fierté telle que définie notamment par Aimé Césaire (1994).

Malte Martin s'engage, en tant que créateur à être le vecteur de l'irruption de cette parole, en donnant les moyens de s'exprimer à ceux qui ne sentent pas forcément légitimes pour le faire, de pouvoir communiquer. Ce travail autour des mots est pour lui, lié à un postulat politique et philosophique qui fait de la prise de parole un acte émancipateur. Il attribue également à cette « matière sensible » la capacité de créer du lien social dans un espace, qui selon lui, a perdu son caractère public en ne permettant plus d'être un authentique lieu de rassemblement et de discussion. Cet espace a vocation à devenir un lieu au sens anthropologique qui inclut, selon Marc Augé : « […] la possibilité des parcours qui s'y effectuent, des discours qui s'y tiennent et du langage qui le caractérise » (Augé 1992: 104). C'est cet espace public que le designer cherche à reconstruire, voire à reconquérir. Au-delà de l'affirmation politique qui évoque l'intérêt révolutionnaire de la prise de parole, il conviendrait d'en analyser plus précisément les modalités. Y a-t-il des différences entre une prise de parole individuelle et celle préalablement négociée dans un collectif ? S'inscrit-elle dans le cadre de la reprise d'initiatives antérieures ou manifeste-t-elle une dimension créative ? Pour Malte Martin, l'agora qui est le lieu de rassemblement, est cette possibilité de parole publique et son travail vise à faire en sorte que l'espace public soit la scène où peuvent advenir tous les imaginaires citoyens. Ce sont les modalités selon lesquelles il envisage cette agora dans

matiques de violences (Avenel 2016). Même si leur perception chez les français évolue, les quartiers dits « sensibles » restent perçus comme dangereux : Cfr. <https://www.vie-publique.fr/en-bref/277072-quartiers-sensibles-une-vision-plutot-negative-des-francais>.

sa relation à l'espace public et à ses usagers que nous allons explorer dans la partie suivante.

3. Un dispositif interventionnel : l'agora pour reconquérir l'espace public

3.1. Un idéal urbain positif propice aux situations et à l'action

Forme urbaine idéale héritée de la Grèce antique où tous les citoyens ont droit à l'expression, l'agora, a une valeur symbolique qui deviendra la composante majeure de l'imaginaire de la place publique.

> À l'instar de la place centrale des cités grecques antiques, elle serait le lieu de l'assemblée complète des citoyens ; le site de la libre communication publique et de la délibération, l'endroit où chaque citoyen s'efforce de faire « un usage public de sa raison » selon l'expression de Kant reprise ensuite par Habermas. Bref, l'agora serait l'« espace public ». (Zask 2022: 27)

Pourtant, au-delà de cet idéal ancré dans nos références contemporaines, il faut rappeler que si :

> [...] l'agora accueille effectivement la foule des citoyens, elle exclut autant, sinon, plus qu'elle n'inclut : les femmes, les enfants, les esclaves et tous ceux dont le statut est subalterne n'ont pas le droit d'y accéder et de participer aux activités qui s'y déroulent. (Zask 2022: 32)

Malte Martin assume néanmoins l'emploi du mot. Il nous confie ne pas avoir l'encombrement sémantique de l'historien ou du philosophe et se positionne comme un créateur qui travaille avec l'imaginaire collectif et pour qui cette notion reste un espace idéal tout à fait positif. Selon lui, la *doxa* est très saturée de représentations négatives, restrictives et segmentées, il trouve donc intéressant de travailler sur cette notion potentiellement génératrice de positivité. Il précise que son rôle de créateur est de faire en sorte que l'agora puisse vivre et donner forme à quelque chose que l'on partage. Ce n'est donc pas un acte créatif à admirer mais une manière de faire advenir une situation de rencontres et ainsi redonner à tous un usage de l'espace public en tant que bien commun. Il s'agit ainsi d'une proposition alternative à la privatisation de l'espace public, phénomène contemporain qu'il déplore particulièrement :[16]

> Mon envie, c'est de recréer par ce théâtre visuel un espace public qui donne à voir et à lire autre chose que des signes administratifs ou commerciaux. Une tentative de reconquérir l'espace public comme un espace d'imagination qui appartient à ceux qui y vivent. [...] Je crois à la puissance des mots publics, savants ou ordinaires, qui affirment leur autonomie par rapport aux signes administratifs ou commerciaux dans l'espace public. (Martin 2009: 264)

16 Selon Michel Lussaut, l'espace et les modalités de son occupation constituent un des enjeux de pouvoir fondamentaux de notre monde contemporain, il montre comment la privatisation et la sécurisation des espaces sont devenues un enjeu des groupes dominants. (Lussault 2009)

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

L'agora en tant que forme d'expression permet de venir reconquérir un espace public saturé de signes administratifs et commerciaux et surtout, dit-il, de montrer une autre potentialité de cet espace, d'y déployer l'imaginaire citoyen en créant les conditions d'une participation collective. Il définit le collectif Agrafmobile comme une machine à créer des situations. Pour lui, une situation est un geste de design, un geste artistique, un geste plastique qui intervient dans un environnement et le modifie, et que ce moment modifié est la situation. Nous pouvons rapprocher cette définition de la situation de celle que formule Louis Quéré :

> [...] une situation n'est pas n'importe quelle totalité temporelle. On peut dire d'elle qu'elle a une structure d'intrigue. En effet, une situation émerge quand quelque chose se noue ; son développement qui est imprévisible correspond à l'enchaînement des péripéties, des contingences et des initiatives qui conduisent à ce dénouement. L'ensemble formé par ces péripéties, contingences et initiatives forme une configuration : elles sont intégrées dans une totalité où elles trouvent une unité, une identité et un sens. Une sorte de téléologie est ainsi inhérente à la situation : non seulement se crée une attente d'un point final, mais de plus, la résolution de la situation correspond à un aboutissement, un achèvement qui est fonction de ce qui y a conduit. (Quéré 1997: 182)

Les situations créées par Malte Martin sont ainsi ces moments, où ce qu'il appelle l'agora, advient, c'est-à-dire un processus favorable aux échanges, à l'action. L'agora est donc une notion qui lui permet de qualifier ces moments où les conditions sont réunies pour que l'espace public puisse être pratiqué et vécu collectivement. C'est en associant des dispositifs de nature différente, en permettant à des usagers d'être à l'origine des messages produits que chacun peut devenir acteur de l'agora. L'agora réside plus dans le rassemblement et la rencontre que dans la place qui les rendent possibles. Pour faire agora, il faut que chacun puisse s'exprimer, faire signe avec un vocabulaire propre en rupture avec les stéréotypes de notre environnement quotidien. Durant la résidence d'artiste qui l'a amené à installer son atelier pendant un an dans une classe de collège à Bobigny, le designer a cherché à déconstruire avec les élèves les clichés véhiculés dans l'espace public en leur permettant de construire leur propre vocabulaire visuel. *Fais-moi signe*[17] est un projet qui invite chacun à faire signe, à faire sens en s'adressant aux autres.[18] Être à l'origine des messages dans l'espace public pour ne plus subir ce qui est imposé, lutter contre des formes de conditionnement engendrées par des formes de standardisation :

> Comment peut-on ne pas seulement être consommateur visuel, mais devenir émet-

[17] *Fais-moi signe !* Bobigny, septembre 2010 - avril 2011. Résidence d'artiste In Situ financée par le Conseil général de la Seine-Saint-Denis dans le collège Auguste Delaune avec une classe de 5ème.

[18] Finalement, l'expression anglaise « Me Too ! » qui symbolise la prise de paroles des femmes en lutte contre les formes de violence qu'elles subissent pourrait trouver une traduction française par « Fais-moi signe ! ». Il y a là une proximité des démarches.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

teur de de signes ? Comment l'imaginaire de chacun peut-il devenir un imaginaire partagé ? Comment passe-t-on de l'intime à l'espace public et devenir producteur d'agora ? (Martin 2018: 123)

En créant des situations dans lesquelles chacun peut devenir acteur et non plus simple spectateur passif, Malte Martin donne la possibilité de faire l'expérience du pouvoir de son agir au service d'un imaginaire collectif. En prenant la parole dans l'espace public, il s'agit d'offrir des alternatives aux injonctions commerciales ou administratives qui surdéterminent notre manière de penser ce qui est légitime dans cet espace. Faire agora, c'est aussi venir intervenir dans l'ordre établi, dans les formes d'acceptation sociale. En créant des dissensus, l'agora dans sa forme contemporaine s'apparente ainsi à une forme d'architecture oppositionnelle telle que la définit Étienne Delprat :

> Les architectures oppositionnelles qui nous intéressent sont cela : ces situations qui vivent par l'activité qui les fait exister et qui, à ce titre, engagent différents niveaux de communs – touchant tout autant aux objets et éléments matériels qui composent cette architecture qu'aux principes qui la font exister. Les architectures oppositionnelles constituent des situations-supports aux expériences engagées par cette activité. (Delprat 2020: 63)

C'est bien une expérience du pouvoir agir ensemble et en situation que propose Malte Martin en donnant la faculté à chacun de s'exprimer et agir avec les moyens et les qualités qui lui sont propres.

Le projet « Nuagemot » est caractéristique de cette volonté de prendre en considération la parole de tous car il invite le public à s'exprimer dans la langue qu'il souhaite, celle qu'il maîtrise. Ce dispositif installé le temps d'une soirée dans la cité des 4000 à la Courneuve en 2018,[19] a permis à qui le souhaitent de confier des mots intimes à un micro. Ce souffle de langue, selon l'expression de Malte Martin, était retranscrit par des moyens numériques et projeté sur la barre de l'immeuble. Il cherchait à retranscrire ainsi la mélodie de la langue, des langues[20] sous une forme plastique, sensible, différente de la convention abstraite qu'est l'alphabet. Si le projet a été pensé pour et avec des locuteurs multilingues, l'élément décisif de ce dispositif reste le micro dont chacun peut s'emparer. C'est ce qui introduit de manière symbolique la possibilité de prise de parole dans l'espace public par le biais de cet outil souvent réservé aux élus et autres personnages officiels. Cela nous rappelle le caractère souvent très stratégique d'un objet technique. En couvrant par son intensité sonore les voix non amplifiées, le micro contribue à construire et perpétuer l'ordre social. Mais ceux qui subvertissent son usage ou tout simplement s'en emparent, bénéficient à leur tour d'une forme de légitimité. L'agora telle que l'installe ici Malte Martin est un dispositif structuré par des discours émer-

19 La restitution du projet a eu lieu le 6 octobre 2018 mais ce dispositif est le fruit de la résidence qu'a mené Malte martin pendant une année avec le collectif de *game designers* Orbe avec la participation des habitants du quartier. Cfr. <https://www.agrafmobile.net/espaces-publics/nuagemot>.

20 Il y a plus d'une centaine de nationalités différentes présentes dans ce quartier.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

gents et construits, que l'ordre établi avec ses messages institutionnels ou commerciaux, empêche d'entendre et d'écouter. Il conviendrait de préciser les formes d'arrangement dans l'espace, les règles internes, les outils et instruments qui peuvent conférer à l'agora un statut émancipateur. Il semble qu'il faudrait peu de choses pour que cette opportunité bascule en son contraire tant la parole peut être fragile dans un contexte de prise de parole en public.

3.2. L'espace public comme milieu

Comme nous l'avons déjà souligné dans la partie consacrée à la présentation d'Agrafmobile, Malte Martin s'inscrit dans une approche contextuelle de la création avec la volonté d'agir en associant les publics. Ses interventions témoignent de sa volonté de s'inscrire dans un environnement vivant, c'est-à-dire de prendre en compte le contexte d'intervention et les réactions du public dans le processus créatif. Pour cela, à la manière d'un sociologue ou plutôt d'un ethnologue, il prend le temps d'observer, de faire des repérages dans les quartiers où il intervient, pour s'imprégner des situations que connaissent les habitants, des comportements, des usages des lieux. En portant attention aux conditions et aux éléments qui l'entourent et des potentielles conséquences de ses installations, on peut dire qu'il envisage la ville comme un milieu. Appréhender un milieu, c'est saisir l'importance des interactions, des relations réciproques entre les individus et le milieu où ils se situent (Duhem, Pereira de Moura 2020: 124). C'est pourquoi, Malte Martin cherche à aborder ce milieu par une première démarche de compréhension de ce qui le constitue à la manière de ce que faisait le sociologue Erving Goffman (1988).

Pour le projet *Faites la place*,[21] Il s'agissait d'analyser les usages actuels de la place des Fêtes située dans le 19e arrondissement de Paris et co-concevoir de nouveaux usages avec les habitants de ce quartier. Il a ainsi d'abord observé la place à différents moments pour savoir comment cette place était vécue par les usagers. Il a repéré les travailleurs qu'on appelle invisibles, qui tôt le matin nettoient les bureaux des cadres, les personnes qui déjeunent à midi mais ne trouvent pas de quoi s'asseoir, les parents qui viennent sur la place à l'heure du goûter puis les jeunes qui se rassemblent le soir à certains endroits. Il a ensuite fait connaissance des acteurs locaux, du tissu associatif. Il s'est entretenu avec les usagers pour recueillir leurs témoignages sur l'usage de la place et constituer une cartographie sensible de cette place. Ensuite seulement le projet pouvait s'écrire pour donner une place aux usagers dans le processus créatif. Malte Martin distingue cette phase d'enquête sociale et culturelle de l'environnement, d'une phase de diagnostic des potentialités où les nouveaux usages sont exprimés. Il rappelle que c'est souvent un premier geste qui provoque les réactions qu'il intègre à sa démarche itérative. Il y a ainsi une relation qui se crée avec cette place dont l'usage n'est pas imposé par le collectif

[21] Dans le cadre de la mission PAVEX pour l'espace public et du programme « Réinventons nos places », initié par la ville de paris en juin 2015, Agrafmobile a répondu en constituant le collectif FAITES ! avec Malte Martin comme designer graphique et d'espace, les architectes du collectif YA+K et les designers de service de Plausible Possible. Le collectif est intervenu entre mi-juin et mi-décembre 2016. Cfr. <https://plateforme-socialdesign.net/fr/decouvrir/faites-la-place>.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

de designers mais petit à petit co-construit avec ceux y vivent. C'est ainsi que différents outils d'appropriation de la place vont voir le jour comme une cuisine mobile ou encore un équipement de jeux.

C'est aussi l'effet produit par l'installation de cabanes à l'occasion du projet *On réinvente l'agora* à la maison des Métallos[22] pour une coopérative artistique en septembre 2019. Il s'agissait ainsi de donner envie aux usagers de s'attarder, de prendre le temps de s'arrêter. En dehors des ateliers de co-création, qu'elles ont parfois abrités, ces petites constructions de bois n'avaient pas de prescription d'usage. Malte Martin souhaitait que ce dispositif reste libre d'accès, c'est ainsi qu'il a été investi par des passants, des enfants, ou encore des SDF qui lui ont tour à tour assigné des usages d'aire de jeu, d'abri, ou zone de repos. La forme archétypale de ces cabanes portait déjà une charge symbolique. Il s'agissait non pas simplement de revenir à un imaginaire lié à l'enfance mais plutôt de braver ce monde pour l'habiter autrement (Macé 2019). En proposant ces cabanes, le designer introduit une nouvelle forme de relation des usagers à cet espace urbain que nous qualifions ici de milieu, comme une forme d'écoumène (Berque 2000).

Ces deux exemples de projets montrent deux manières d'aborder l'espace urbain comme milieu. En tenant compte de la nature du contexte et des usagers, il crée les conditions d'existence de ce qu'il appelle un écosystème de création. Cet écosystème a un potentiel génératif car il permet d'intégrer des formes participatives très en amont et en aval des projets. L'intervention constitue une sorte d'amorce de ce que le dispositif deviendra au gré des rencontres. Ce sont ces modalités de participation, mises en place au service d'un espace partagé que nous étudierons dans cette dernière partie.

4. Un dispositif émancipateur : d'un design de la participation à un design de l'appropriation

4.1. Créer les conditions d'une coopération

Faire advenir l'agora, c'est créer les conditions d'une implication des usagers et des publics. Par les différents moyens employés pour intégrer les usagers, par leur inscription dans des contextes situés et contextualisés, les projets précédemment décrits permettent de situer la démarche de Malte Martin dans le champ d'un design de la participation. Selon Marine Royer, l'élément méthodologique transversal aux différentes pratiques de design qui font une place prépondérante à la participation est l'atelier de co-conception (Royer 2020). Ces formes d'ateliers sont présentes dans différents projets de Malte Martin, et il y assigne des conditions singulières de fonctionnement. Nous reprenons ici l'exemple de la coopérative artistique *On réinvente l'agora* pour décrire un des ateliers proposé dans les cabanes précédemment évoquées, qui sont devenues à l'occasion des cabanes-ateliers : il s'agissait pour le public de concevoir par le biais de maquettes à échelle réduite, des microarchitectures

[22] La maison des Métallos est un établissement culturel de la ville de paris depuis 1997. Il invite chaque mois une équipe artistique à collaborer avec celle de l'établissement pour réfléchir aux enjeux contemporains de la transition. Cfr. <https://www.maisondesmetallos.paris/>.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

rêvées du territoire urbain, des sortes de folies architecturales pour exprimer leurs désirs, les nouveaux usages qu'ils pouvaient assigner à leur environnement. Malte Martin n'a pas seulement animé cet atelier mais il a aussi imaginé un principe de présentation de ces productions quotidiennes. C'est ainsi qu'il a installé à l'intérieur de la maison des Métallos, ce qu'il a défini comme un paysage plastique et graphique à caractère modulaire. Ce paysage pouvait évoluer jour après jour et ainsi motiver les publics à revenir régulièrement. Il accueillait également les productions du designer. Selon lui, cela générerait une forme hybride du paysage qui n'introduisait pas de séparation entre l'œuvre du créateur et celles des participants. C'est ainsi qu'il conçoit une forme de collaboration comme un processus de création mutuelle entre publics et créateurs qui est aussi une expérience esthétique. Il s'interroge sur la pauvreté du vocabulaire de formes produites au nom de la participation dans des projets d'urbanisme. Des équipements publics, comme du mobilier par exemple, sont coproduits mais largement ignorés par les publics des quartiers défavorisés auxquels ils sont destinés. En exposant ses productions avec celles de publics, il défend l'idée que l'on peut avoir des rencontres audacieuses entre l'écriture spécifique d'un créateur et celles des participants qui mobilisent leur expertise propre.[23] C'est pour lui une ambition nécessaire :

> Ceci m'a amené à investir de plus en plus les nouvelles formes de conception qui permettent l'expertise de l'usager et qui croisent les compétences de différents créateurs dans des processus *in situ* que j'ai expérimenté depuis « Agrafmobile ». (Martin 2018: 132)

Cette hybridation entre cette expertise des publics avec les compétences des créateurs s'est révélée pertinente avec le projet F*aites la place !* Á partir des enquêtes menées, différents outils d'appropriation, tel que la Cabanon de la PLAce, appelé le CAPLA, ont été réalisés grâce aux acteurs locaux et à la mobilisation du collectif de créateurs FAITES ! :

> [...] le projet commun s'est cristallisé autour de la création et mise en pratique d'un outil d'appropriation pour les acteurs locaux. L'invention de ce « cabanon » est un objet hybride, à la fois geste graphique, architectural et utilitaire. Ce geste a permis de mobiliser l'expertise des habitants et s'est prolongé avec la création d'une série d'objets collectifs qui permettent l'activation de la place par les usagers... un design producteurs de communs. (Martin 2018: 118)

C'est la notion d'activation qui doit être ici convoquée en complément de celle d'appropriation. Pour Nelson Goodman, l'activation permet de désigner ce que les œuvres d'art font, c'est-à-dire ce qui leur permet de fonctionner esthétiquement et fonctionnellement dans un lieu. L'activation a un caractère pragmatique qui se rapproche du concept d'implémentation :

> [...] dans implémentation, j'inclus tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner. Or

[23] Malte Martin insiste également sur la réciprocité de ces rencontres et évoque à cet effet les bénéfices que l'on a appris des autres en référence au maître ignorant de Rancière (2004).

une œuvre fonctionne, selon moi, dans la mesure où elle est comprise, où ce qu'elle symbolise (que ce soit par description, dépiction, exemplification, ou à travers une plus longue route) est discernée et affecte la façon dont nous organisons et percevons un monde. (Goodman 1984: 64)

C'est ce fonctionnement des installations qui intéresse Malte Martin, c'est-à-dire le moment où elles font sens pour leurs publics, et ce tout au cours du processus d'élaboration des projets. Il parle alors d'implication plutôt que de participation. Il évoque l'exemple du projet « Nuagemot » où il raconte comment des groupes d'habitants se sont constitués de manière spontanée et autonome pour participer à cette recherche : des personnes qui ont invité leurs parents, leurs amis, des personnes qui normalement ne viennent pas dans des lieux artistiques ou culturels. Selon lui, c'est la conséquence de cette implication qui engendre l'activation des dispositifs et permet alors une appropriation par les publics, une possibilité qui leur est offerte d'agir par eux-mêmes : « Le meilleur moment du design social, c'est celui qui augmente la capacité des usagers à agir par eux-mêmes » (Martin 2018: 118). Car l'objectif de ses projets est de rendre pérenne cette appropriation. Il cite l'exemple du projet *Faites la place !* où il a cherché avec le collectif FAITES ! à inviter les usagers à faire vivre ce projet. C'est pour lui un enjeu de transmission de sorte que les acteurs dépassent par leurs travaux ce que les concepteurs avaient envisagé. Il faut se dessaisir de son propre dispositif pour qu'émerge cette nouvelle façon de s'approprier l'espace pour le rendre public.

4.2. Garantir la pérennité d'une appropriation

Pour Malte Martin, il faut questionner les injonctions participatives pour qu'elles ne soient pas des alibis qui masquent l'impuissance des politiques publiques (Martin 2020). Il s'agit donc de dépasser les processus participatifs pour engager des processus d'appropriation de manière pérenne. C'est la condition de la permanence des compétences acquises, avec pour conséquence le rétablissement des conditions plus démocratiques d'existence et la création de communs. Cela passe par un processus envisagé sur le long terme avec des effets initiés en amont et constatés par une appropriation en aval.

> La dimension qu'on pourrait attribuer en plus au terme design social, c'est pour moi la question de l'appropriation. Cela doit renforcer le designer dans son dess(e)in, dans son parti. Dans mon approche, il s'agit de porter attention particulière à l'implication en amont et une appropriation en aval par les usagers. C'est en cela que réside la singularité du design social. (Martin 2018: 132)

Face à une demande de la ville des Mureaux[24] pour une œuvre participative dans un projet d'équipement urbain, c'est plutôt la question de l'appropriation qui était au cœur du projet (Martin 2018: 117). Il fallait concevoir un système signalétique pour donner une identité cohérente au pôle Molière qui

[24] Commande dans le cadre du 1% artistique avec une maîtrise d'œuvre de la ville des Mureaux et le SEM 92 et une maîtrise d'ouvrage par AKLA Architecture, 2014.

regroupe un ensemble de bâtiments abritant des services publics polyvalents : une crèche, une maternelle, une école élémentaire, des salles multifonctions, un restaurant et un café. Le designer démarre son intervention avant même la construction des bâtiments en impliquant les futurs habitants dans des ateliers d'initiation graphique. Dans ce contexte où la population ne maîtrise pas forcément la même langue, il choisit de créer un vocabulaire constitué de couleurs et de formes simples pour identifier les bâtiments : rond, carrée, triangle, losange. C'est un matériau intuitif que les habitants vont pouvoir expérimenter et vivre durant toute la phase du chantier qui va durer près de deux ans. Ce vocabulaire graphique va se déployer à différentes échelles que ce soient par le biais d'installations collées en grand format dans l'espace public ou bien manipulées lors d'ateliers toujours réalisés en concertation. Le fait de permettre l'appropriation de ce vocabulaire par le biais de ces différents dispositifs, a engendré une acceptation collective de ces signes qui vont devenir opérationnel pour leurs usagers. Mais ce projet n'est en rien une œuvre à regarder une fois achevée ; le designer imagine une manière de pratiquer l'espace et la signalétique par un jeu d'initiation graphique le *Modulo* (Martin *et al.* 2015). Ce jeu pédagogique reprend le caractère modulaire du vocabulaire formel et graphique conçu à cette occasion. Il s'inscrit dans la perspective d'une initiation qui accompagnera les générations d'enfants à venir, celles qui habiteront plus tard les Mureaux. En effet, le jeu est à ce jour disponible dans la ludothèque et tout enseignant ou animateur peut utiliser ce dispositif pédagogique pour faire en sorte que les générations à venir qui n'ont pas connu le processus d'émergence puissent s'approprier ce vocabulaire sans avoir à le subir. Cela relève d'un processus d'appropriation et non plus seulement d'un processus de participation qui n'inscrit pas les actions dans une fonctionnalité de longue durée. Cette volonté d'échapper au caractère éphémère des résultats fait songer à une conduite inspirée d'un militantisme soucieux de durabilité.

5. Conclusion

Nous avons présenté au prisme de la notion d'agora, comment les interventions de Malte Martin, designer et scénographe urbain, s'inscrivent dans l'environnement urbain en coopération avec les usagers pour rendre cet espace public. Il s'agissait de montrer comment les modalités mises en place dans ces démarches de projet peuvent contribuer à une émancipation des usagers par la légitimation de leur prise de parole et comment elles engendrent la faculté de ces derniers à reconquérir cet espace public en tant que bien commun.

Cette activité se déroule dans le cadre d'une démarche créative de type artistique et contextuelle, initiée par le collectif Agrafmobile, dispositif *ad hoc* constitué pour s'adapter aux opérations envisagées. Les situations créées par le collectif tentent de répondre à la nécessité sociale à laquelle se confronte le monde contemporain dans les espaces urbains dits « sensibles » où se rencontrent de fortes contradictions et des tensions. Particulièrement attentif aux caractéristiques de l'environnement, le designer graphiste conduit son travail dans la lignée d'un design écosocial qui selon Ludovic Duhem réside dans la « [...] volonté de prendre soin des milieux de vie par la création de situations

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

favorables à la diversité et à la durabilité des écosystèmes, des sensibilités et des cultures. » (Duhem 2020: 21-22)

Plusieurs critères donnent une couleur significative à ces projets :

Le caractère pérenne des effets produits sur les usagers par les dispositifs proposés est particulièrement recherché. Plus généralement, l'action entreprise est soucieuse de durabilité et de transmission intergénérationnelle.

Le dispositif adopté met en évidence l'importance de la notion d'appropriation par les usagers. Ceux-ci sont étroitement impliqués, si possible, dès les prémisses. Ils sont des acteurs créatifs au même titre et avec les mêmes prérogatives que l'intervenant. Pour Malte Martin, l'espace public doit être celui de la rencontre et du partage, de l'égalité des conditions et des droits. Ce choix est analysé comme une des conditions de l'appropriation qui par ailleurs n'est jamais certaine mais rendue possible parce qu'ardemment souhaitée.

Une des conséquences remarquables de la démarche est de construire de nouvelles légitimités citoyennes en rupture avec les logiques de domination de l'ordre établi. La parole prise moyennant une construction qui lui confère un statut et une résonance singulière est susceptible de devenir la parole gardée.

Les nombreux projets qui s'égrènent au fil des années portent un témoignage précieux : celui qui consiste à montrer par l'expérience qu'un autre monde est possible. Il n'y a pas une fatalité de la domination sociale même si celle-ci impose l'engourdissement de bien des initiatives et se trouve à la source de trop de renoncements. La créativité n'est pas l'apanage des artistes établis. De nouvelles formes imaginatives adviennent et s'expriment qui la veille étaient encore insoupçonnées.

Au cours d'une vie professionnelle de plusieurs dizaines d'années, Malte Martin a construit un vrai laboratoire au point de rencontre de l'art, du graphisme, du social et de l'urbain, se donnant comme projet de révéler, de mettre au grand jour le caractère néguentropique des innovations des individus et des groupes, souvent en précarité sociale, qui constituent le milieu du monde des villes.

Les interventions de Malte Martin sont des instruments d'un contre-pouvoir au service des citoyens et s'attachent à questionner les difficultés de l'être ensemble en s'appuyant sur les interactions entre art et espace public. La plupart de ses projets s'inscrivent dans le cadre de commandes publiques ou d'aménagement par les politiques publiques. Conscient que les pratiques de design participatif sont devenues une sorte de « figure obligée du marketing territorial » (Martin 2020: 131) et qu'elles cachent un désengagement de la part des pouvoirs publics, il invite les aménageurs à une meilleure intégration des formes créatives qu'il a expérimentées, le plus en amont possible.

Par-delà la monographie qui inspire cet article, il faut souligner ce qu'il nous apprend sur ce peuvent être des dispositifs d'intervention en design écosocial et culturel dans un contexte urbain. Ces dispositifs intègrent tout le savoir théorique et le savoir pratique que les designers peuvent mobiliser afin de construire et expérimenter. L'exemple de Malte Martin et du collectif Agrafmobile nous invite à explorer les expériences de ce type et à approfondir la connaissance des modes d'intervention participatifs dans les grands complexes urbains.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

Bibliographie

Ardenne, Paul
2002 *Un art contextuel : Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion.

Augé, Marc
1992 *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil.

Auziol, Brigitte
2022 « Quand le design contribue à la mise en scène du territoire, Isabelle Daëron et le chemin des Roches à Cieux », *Interstudia*, 35.

Auziol, Brigitte
2020 « Chercheur-visiteur : prolégomènes d'une expérience de recherche en muséologie », *Chercheurs à l'écoute : Méthodes qualitatives pour saisir les effets d'une expérience culturelle,* Québec, Presses de l'université du Québec, 75-94.

Avenel, Cyprien
2016 « La question des quartiers dits "sensibles" à l'épreuve du ghetto », *Revue économique*, 67, 3, 415-441.

Benjamin, Walter
2000 *Sens unique, précédé d'Enfance berlinoise* Paris, Maurice Nadeau.

Berque, Augustin
2000 *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin.

Césaire, Aimé
1994 *Cahier d'un retour au pays natal*, Ibadan, New Horn Press.

Debord, Guy
1967 *La Société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel.

Delprat, Etienne
2020 « Architecture(s) oppositionnelle(s). Un chantier de recherche-création », *Agoras contemporaines. Design, démocratie et pratiques de l'espace public,* Paris, Loco éditions, 54-67.

Dewey, John
1943 *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.

Dousson, Lambert
2020 « Introduction », *Agoras contemporaines. Design, démocratie et pratiques de l'espace public,* Paris, Loco éditions, 7-17.

Duhem, Ludovic
2020 « Reterritorialiser le design », *Design des territoires : L'enseignement de la biorégion*, Paris, Eterotopia, 5-24.

Duhem, Ludovic ; Pereira de Moura, Richard
2020 « Glossaire du biorégionalisme », *Design des territoires : L'enseignement de la biorégion*, Paris, Eterotopia, 113-130.

Duhem, Ludovic ; Rabin, Kenneth (éds.)
2018 *Design écosocial : convivialités, pratiques situées & nouveaux communs*, Faucogney-et-la Mer, It Éditions.

Goffman, Erving
1988 *Les moments et leurs hommes*, Paris, Minuit, 1988.

Goodman, Nelson
1984 *L'art en théorie et en action,* Paris, Gallimard, 2009.

Hermès
1999 *Le dispositif. Entre usage et concept*, 3, 25, Paris, CNRS éditions.

Lahuerta, Claire
2010 « La scénographie d'exposition : l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre », *Figures de l'art*, 18, 13-19.

Lussault, Michel
2009 *De la lutte des classes à la lutte des places*, Paris, Grasset.

Macé, Marielle
2019 *Nos cabanes*, Lagrasse, Verdier.

Martin, Malte
2020 *Réinventer l'agora,* in *Fabrique de la ville, fabrique de cultures, paroles de maires et d'acteurs de la création urbaine*, Éditions du Croquant, 130-135.
2018 « Réinventer l'agora », Design *écosocial : Convivialités, pratiques situées et nouveaux communs*, It. Éditions, 113-128.
2011 « Fais-moi signe ! De l'irruption de la parole dans l'espace public », *L'Observatoire*, 38, 30-32.
2009 « Prendre la parole » *Agrafmobile*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 264-265.
2009 *Agrafmobile*, Montreuil, Éditions de l'Œil.

Martin, Malte ; Oudart, Pierre ; Thièry, Sébastien
2015 *Fais-moi signe ! Pôle Molière, Les Mureaux*, Montreuil, Éditions de l'Œil.

Merlin, Pierre ; Choay Françoise (éds.)
1988 *Dictionnaire de l'aménagement et de l'urbanisme*, Paris, P.U.F., 2005.

Nordmann, Charlotte
2008 *Bourdieu, Rancière : La politique entre sociologie et philosophie*, Paris, Éditions Amsterdam.

Paquot, Thierry
2015 *L'espace public*, Paris, la Découverte.

Rancière, Jacques,
2004 *Le maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, p10-18.

Royer, Marine
2020 « Concevoir en portant attention aux milieux. Étude sur les modalités d'exposition du design de la participation », *Design Arts Medias*, 1. <https://journal.dampress.org/issues/lexposition-de-design/concevoir-en-portant-attention-aux-milieux-etude-sur-les-modalites-dexposition-du-design-de-la-participation> ; online le 23/09/2023.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-17

Ruby, Christian
2001 L'*art public : Un art de vivre la ville*, Bruxelles, Ante post.
2002 « L'art public dans la ville », *EspacesTemps.net*. <https://www.espacestemps.net/articles/art-public-dans-la-ville/> ; online le 23/09/2023.
2021 « À quoi sert l'art public contemporain ? », CaMBo, 21, 35-37.

Zask, Joëlle
2022 *Se réunir : Du rôle des places dans la cité*, Paris, Premier Parallèle.

Brigitte Auziol est designer diplômée de l'ENSAD Paris et docteure en sciences de l'information et de la communication (ED-537 Culture et patrimoine, UPR 7542 Laboratoire Culture & Communication, Avignon Université). Elle est maîtresse de conférences en design, membre de l'UPR PROJEKT à l'Université de Nîmes. Elle s'intéresse à la médiation du design par l'exposition. Ses recherches au croisement du design, des sciences de l'information et de la communication et de la muséologie mobilisent des concepts issus des théories de l'action et de la phénoménologie. Ses travaux portent principalement les définitions, l'histoire, la typologie et la scénographie des expositions de design ; l'approche phénoménologique des situations d'exposition et visent à expliciter le lien entre exposition et pédagogie comme contribution à une didactique du design.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-18

28 Public Art e spazi urbani
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Public Art in the urban landscape

The connotative use of public art in the urban space through the semiotic analysis of KAFAOS (cable distributor) in the urban space of cities: Milan, Florence, Athens, Thessaloniki

Elena S. Lazaridou
MSc, in Semiotics, Culture and Communication, Aristotle University of Thessaloniki (AUTH)
School of French Language and Literature, Faculty of Philosophy, Thessaloniki, Greece
elenlaza@yahoo.gr

Abstract
This paper proposes a semiotic analysis of street artworks on the urban public space of cities. Street art works can appear as unimodal or multimodal texts, these latter activating multiple senses outside of vision. Works involved in this study are located on distribution cabinets, i.e., boxes containing thousands of telephone communications cables. An initiative launched in Toronto as a part of the StreetARToronto (START) program gave street artists the opportunity to transform distribution cabinets into artworks. The example of Toronto has been followed by some European cities. The result is a new aesthetic of public spaces, as well as a conception of public art tailored to social and cultural identity of cities and countries.

Key Words
Semiotics; Public Space; Art; Public Art; Street Art; START Toronto

Contents
1. Art and Public Art
2. Public Art and Public space
3. Analysis of Public Art on Cable Distribution Cabinets
4. Conclusion
Bibliography
Sitography

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-18

1. Art and Public Art

In every human function, art is part of a complex set of beliefs and rituals, social and moral codes, magic and science, myth and history. It lies somewhere between what people perceive and what they believe, what they desire and what they are able to achieve. According to Danesi, defining art is as difficult as defining culture. Art is something that everyone recognizes, but it cannot be precisely defined (cf. Danesi 2017: 182). Apart from being a way of expression, art is also a way of communication through the messages that the creator of the work of art wants to convey. But besides being a means of communication, art is sometimes also a means of exercising control by trying to impose order on the natural environment, freeze time or ensure immortality (cf. Steriotis, Zoras 1970).

In any community large or small, the motifs and themes of the art are largely shared. Expressive means and idioms are limited by available materials and tools, by inherited knowledge and know-how, by some special conventions. According to Hegel art is defined as the way through which spirit manifests itself in a specific way. Art, according to the philosopher, must make an idea accessible to ponder through the creation of Figures. These Figures will be an expression of our freedom (cf. Hegel [1835] 1997: 17). Another view of art was formulated by Heidegger, who defined art as the manifestation of truth, its becoming and its fact. Art, therefore, can be understood as a language used to express the physical and spiritual reality of a person. This language captures what is surrounded by people and is then internalized. This action of 'internalization' then emerges transformed into the artist's free creation. Therefore, art is absolutely critical to man because it is the expression of the human spirit (Heidegger [1935-36] 1988: 63).

Within this expression of the human spirit in a non-inert environment that is constantly transforming, man felt the need to express this evolution through various forms of art, such as music, painting, literature, etc. but also in different environments outside of his private space. This is how art developed in public space. One of the forms of painting art is the so-called public art.

This study focuses on the connotations created by public art and how it is integrated and interacts with the urban landscape and the underlying individuals through famous works of art or famous personalities and creates within the urban fabric a new fabric between the conventions of art, expression and in the space where these works are placed.

According to Ursic (2004), whoever talks about Public Art refers to works of art in any form, which are designed/executed with a specific intention: to be placed in the open public space, to be 'out-going' and accessible to all (cf. Evagelou 2021).

Public art has been associated with public space which is the built and natural environment that is outside the sphere of private space, that is, public space is not limited between streets, squares, monuments, recreational areas and transportation networks but is experienced daily in the wider urban landscape of a city (cf. Nikolaidou 1976: 160). According to Friedmann (1988) public space is the space in which people live, i.e. it is a place of interaction

where everything is related to human existence on a political, economic and social level. The space is part of the city where the building areas are formed, it is to be precise the space of the urban fabric where urbanization also exists (cf. Azzali *et al.* 2021: 90).

As Arendt (1958) mentions in her observation on the subject of public art in society, she stated that:

> Public art is not the grinding, arduous discovery of a common denominator that absolutely everyone will understand and endorse. It actually assists in the identification of individuals and groups and what separates them, so that agreement on a common purpose is an impassioned deliberation rather than a thoughtless resignation. (Lacy 1995: 69)

Something else that should be added is the state's positioning on the issue of public art projects especially when there exists funding from various sources as Lacy (1995) states. As he points out, according to Lacy (1995) there are community art projects such as "Culture in Action" that rely on a variety of funding sources main foundations, corporate and individual sponsors, business in-kind donations, and of course the National Endowment for the Arts along with state and local arts councils. [...] The case of the Kafaos is paralleled in a similar way. The original idea was first implemented in Toronto and continued in European cities. Indeed, the expression of art operates within contexts that are demarcated between the position stated by Lacy (1995), meaning that the location of the conceptualization and funding of community-based projects makes them "Public Art" in a particular sense (Shiner [1934] 2001: 197).

But also, according to Senie (1992) where some public artworks derive from their artists' strong commitment in bringing art and life together so that it can also be found in many artworks that are 'public' in a more traditional way, meaning projects commissioned directly by government agencies (*ibidem*).

2. Public Art and Public space

Part of public art and one of its most widespread forms are the creations of Graffiti and Street art, that is, it is the art that is done in public spaces and has a visual character.[1]

According to Bates (2014), graffiti and the street art creates a combination based upon the communication of the public and enhances the importance of the cultural heritage of each place. Like in every form of art, in public art the means of expression are varied. The inspiration mainly comes from an ordinary perspective rather than a more sophisticated one and therefore is on a more personal level. This can be shown by its increasing popularity among the growing number of public art works. As a result, it gains additional value in the beautification of public space as a means of social engagement charging further its importance (cf. Bates 2014: 66).

1 <https://www.lifo.gr/mag/features/3971>; online the 29/06/2020.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-18

Public Art is partly Graffiti. A historical review shows that the word Graffiti appeared as a term in the mid-19th century and is derived from the Italian word 'graffiato' (scratched). It was first used by archaeologists when discovering the inscriptions in the ruins of Rome and Pompeii. Then after it was registered as a term, it passed from archeology and ancient marbles to modern cities and its impersonal concrete walls.

The term 'graffiti' is a cross-loan of the Italian term 'graffitig, which is formed from the verb 'graffiare' (to carve, to draw), which comes from the Latin words 'graphiare' and 'graphium', which in turn are related to the ancient Greek word 'graphein', which has the meaning of inscribing.

According to Tsamantakis and Pagalos (2016) graffiti has been recognized as one of the great art movements from the middle of the 20th century. There are many different artists who contribute their style and dynamism to contemporary iconography. As well as festivals are held and a lot of graffiti is seen on the internet and on TV. The history of graffiti begins in America, and has its roots in New York in the late 1960s. The various fermentations in the late 60s such as, the war in Vietnam, dictatorships around the world, student mobilizations, uprising minorities, racial rights, etc. formed an atmosphere in which graffiti made its first appearances (cf. Tsamantakis, Pagalos 2016: 10-11).

The contribution, especially in New York, of the inequality and turmoil experienced by residents in neighborhoods with conflicting sides, racism and the police, crime and the drug epidemic, was also important. New York has been a preeminent metropolis of the world with residents of various ethnicities, a melting pot of people and cultures. The course of its changes as white people moved to the suburbs and the remaining residents took refuge in the abandoned and demolished housing, which caused the creation of ghettos, such as the districts of Harlem and the Bronx. Within this setting and in special local conditions, the first writers began at the age of 9-16. The Greek Taki 183 and the Puerto Rican Julio 204 were among the first to mark the genre of this particular era of graffiti. Little by little, the majority of the Bronx began to write their names too, on walls, train cars, subways. Ten years of continuous development reaches graffiti in the 80s, where the first books and the first films on the theme of graffiti were released (*ivi*: 12).

There are many forms of making graffiti and the most popular ways will be mentioned below:

– STENCIL. Stencils are created in advance, usually from cardboard or other materials that leave an impression;
– CLASSIC GRAFFITI. This is an outgrowth of hip-hop culture where artists write or paint in public spaces, directly on walls or large surfaces;
– TAG. It is considered the simplest form of graffiti and consists only of the artist's signature;
– STREET ART. The art that is done in public spaces and has a visual character;
– PASTEUP. A design or stencil made on paper and "stuck" to the wall like a sticker;
– BURNER. A large usually complex design or stencil and because it takes a long time to make it is usually legal (with a permit). We find it on trains, walls and billboards;

– PIECE. The graffiti made with 3D effects, shadows, fillings, etc. considered among the most impressive works of the kind.

In the early 1990s, with economic growth and the beginnings of urban regeneration processes, the first large-scale mutation of "tagging" into "graffiti art" appeared. Since the late 1990s, 'graffiti" has been accepted by ever wider sections of the urban population as "Street Art". As a new form of public art, Street Art, it was able to claim legal status (cf. Giakouvakis, Kalogeraki 2018: 11-12).

3. Analysis of Public Art on Cable Distribution Cabinets

Street art artists create visual narrative texts within the context of communication, transmitting messages to an external environment, street art, that is, was expressed in the urban public spaces of cities (cf. Stampoulidis 2019: 26).

Thus, public art functioned on the one hand as a means of communication and on the other as a means of expression, signaling a change in the art of not only interior – private spaces, but also exterior – public spaces. The public space can be adapted to two levels. In the strictly functional and in the cultural-symbolic. The first level, the functional one, reflects human needs as they derive from the patterns of behavior that have been incorporated into the various constructs. At the second cultural-symbolic level, the public space symbolizes memories. That is, specific elements that mark the space more easily, emotionally charged, that are consumed symbolically and give the value of its use (cf. Nicolaidou 1976: 160-161).

Within the public space of the cities and between these two levels, the functional where the cable distributions are placed, which are boxes containing thousands of telephone communication cables and the cultural-symbolic, the artists create works on these cable boxes and turn them into works of art. This initiative was launched in Toronto as part of the StreetARToronto (START) program. Toronto's example was followed by some European cities, giving the public space a new aesthetic look and view of public art adapted to the social and cultural identity of each city and country. Through the art of cable distribution cabinets, the public space in modern cities is transformed and functions sometimes less and sometimes more symbolically, giving a new perspective of view and attitude, creating a kind of aesthetic coverage of the public space in a kind of web that is weaved between the spatial structures and the social-cultural structures, turning the public space into a field of representative signs of a semiotic system of the signifier and signified.

Thus, we are provided with a new interpretation to the public space of the city as a system of signifiers and signified to determine its essence, to the root causes, to the organization of the modern way of life, to the overthrow of the old models of communication (cf. Ledrut 1973: 41). So public art within the space it is located in interacts, changes and shifts from function to communication giving new meaning to the identity of the space. According to Nikolaidou (1976), the identity of the space is transformed into a method of understanding needs and desires, so that the weight shifts from function to communication, the space is identified with a system of reference points, the reading of which becomes the main purpose (cf. Nikolaidou 1976: 379).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-18

Picture 1. A project that represents a perspective of the architectural construction aspect of the city of Milan.

According to Kuittinen (2010), who is an enthusiast of street art, neglected and rubbish heaped buildings as well as billboards acted as a canvas and a surface for imprinting, thus giving buildings more value than they have by themselves. Street art artists enhance the disused space by creating an aesthetic interest. Although this may undermine the ownership of the building, yet the work of public art belongs to everyone and not to someone (cf. Bates 2014: 66).

Thus, the public art of cable distribution cabinets, on the one hand, creates works for aesthetic reasons and on the other hand, to express and narrate a text through its visual communication. The themes vary depending on what each artist wants to express. They can be either representations of everyday life such as the example from the city of Milan or from famous works of art such as the examples of Florence and Thessaloniki, or portraits of globally recognized artists such as Maria Kalas.

The first example is the cable distribution cabinet in Milan (picture 1),[2] a project that represents a perspective of the architectural construction aspect of the city of Milan. Milan, the capital of Lombardy, is the most densely populated and developed regional city in northern Italy, as well as the symbol of the economic and industrial center of the Italian north and the headquarters of the Italian stock exchange.[3] Within this economic and social field of the city, public art found itself applied in public spaces, creating its own literal and symbolic interpretation. According to Barthes (1971) the reference to the symbolic interpretation of space, and especially of urban space, involves risks,

2 <https://www.pickpik.com/power-boxes-graffiti-milan-via-santa-croce-wall-paint-75418?fbclid=IwAR1kZ5frXDePx7y14DlBfyc2cchokvqRQ9IvyAJJKlxy8ZcyVHpb1Ve98yo>; online 21/2/2022.

3 <http://6lyk-acharn.att.sch.gr/yliko/cs/y1011/milan1011t.pdf>; online 21/09/2022.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-18

Picture 2. Johannes Vermeer's famous painting The Girl with a Pearl Earring.

to the extent that architecture as a specific human action in space has a dual quality. To the extent that it is art, it is or can be symbolic, to the extent that it is part of social production, it is an economic activity (cf. Stefanou 1979: 137-162). Thus, the work in the public space is transformed into a representation of the reflection of the economic and social background of the city itself as a result of the industrial revolution that created the accumulation of the citizens in the cities creating their mass settlement in spaces which on the one hand would fit them and on the other hand should meet their needs.

As Marrone (2009) puts it, from a semiotic point of view the city is not a thing, a more or less objective reality, a constructed part of space where a powerful concentration of people lives and works, but a relationship. A mutual relationship between two levels, an interdependence that emerges as an expression and something else that is its content, so that one cannot exist without the other and vice versa (cf. Marrone 2009: 2). Through this relationship, an interconnected coupling is created between the space and its people so that public art constitutes a spatial communication system.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-18

The second work on a cable distribution cabinet analyzed comes from Dutch artist Johannes Vermeer's famous painting *The Girl with a Pearl Earring* (picture 2)[4] an oil painting on canvas from around 1665. The work depicts an imaginary young woman in an exotic dress and with a large pearl earring. The work is permanently housed in the Mauritshuis museum in The Hague.[5]

In the work on the cabinet, the artist has added a sea mask to the girl with the earring and the background is blue, as if she is in water, but with this specific mask it refers to the sea. Here there is a strong variation with the artist's intervention on the girl's face with the addition of the mask. The expression of each artist is free and spontaneous, so that the visual intervention focuses, as Lynch (1960) formulates, on legibility. That is, its central concept is the legibility of the elements of the urban space, i.e., their ability to create a strong Figure. According to Lynch (*ibidem*), this property is due to two main components in identity, i.e. the recognizability of the objects and structure, that is, the existence of relationships between the objects and between them and the observer. The legible is for Lynch (*ibidem*) the level of the urban system that organizes opinions and activities and provides the raw material for social symbols (cf. Lagopoulos 2017: 66).

Thus, the legibility in the public art of this specific cable distribution cabinet creates the feeling of the known work of art but, at the same time, it stimulates and creates the enigmatic expression in combination with the mystery of its identity. The work of art 'The girl with a pearl earring' is a much-discussed work of art that, when viewed on the cabinet, creates various connotations. Some may argue it leads to comparisons with the ambiguous Mona Lisa by Leonardo da Vinci circa 1503-1519. Unlike the Mona Lisa, however, The Girl with a Pearl Earring is not a portrait, but a 'tronie', a Dutch term for a character or type of person. A young woman may have been a model for Vermeer, but the painting is not intended to depict her or any specific person, in contrast to the manner of the model that in Leonardo's work depicted an existing person possibly Lisa Gherardini, the wife of a Florentine merchant. The Girl with a Pearl Earring is a much-discussed painting that was adapted into a novel in 1999 and an Oscar-nominated film in 2003 starring Scarlett Johansson as the fictional Greet and Colin Firth as Vermeer. Art itself, with its much-discussed works, creates in itself a point that acquires this multidimensional character between the literal and the figurative, between the signifier and the signified, giving a new dimension to public space through the ambiguity of the new perspective of the work of art. The viewing of the work can provoke the deep thought of what this addition of the sea mask means, but also, the thought that an artist simply varies the original aspect according to some of his own experiences.

According to Lagopoulos (2017) there are certain processes in the urban space with a semiotic stamp. A rapidly evolving urban phenomenon is the 'thematization' of urban space (cf. Lagopoulos 2017: 67). Thus, the thematiza-

[4] <https://www.romeing.it/florence/street-art-in-florence/?fbclid=IwAR0Np2CGSxJpo_YWHGiGhpPoLEHjbuXGg2_19Qwn_LU96wUb_q2v-WdZSOo>; online 21/2/2022.

[5] <https://www.britannica.com/topic/Girl-with-a-Pearl-Earring-by-Vermeer>; online 21/09/2022.

Picture 3. Maria Kallas.

tion of the urban space of the cities under study has the artistic intervention of various works of public art, but which are not necessarily from copies of other works of art. A characteristic work that gave a multidimensional Figure to the urban space of Athens, is the one portraying the great soprano of the lyric stage Maria Kalas. The works of street art can appear either as unimodal texts, that is, there is only one semiotic system of communication so that a work of public art is for example perceived at least visually, or as multimodal texts which activate multiple senses apart from vision, for example on a metaphorical level touch and hearing (cf. Bal 1991: 89-95; Neef 2007: 418-431).

This is how the connotation of Maria Kalas (picture 3),[6] is transferred so that the automatic thought of the viewer - receiver of the message of the public project is referred to the lyrical sounds of the great soprano. According to Stamboulidis (2019) there is a conceptual and terminological distinction

6 <https://mikropragmata.lifo.gr/guest_posts/athina-apithana-erga-apo-ta-kafao-diaforon-geitonion/>; online 25/2/2022.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-18

Picture 4. Reverie.

between polysemiotic communication and multimodality in terms of street art. Multimodality is actually a multidimensional word which is closely related to the notions of modality and semiotic function used conceptually in different disciplines. Stamboulidis (2019) and Zlatev (2019) distinguish perceived senses such as sight, hearing, taste and semiotic systems such as linguistic, visual and gestural systems. It is important to note that the terminological and conceptual distinction between the semiotic systems of language and Figure is not always clear, especially in the case of street art and graffiti. Therefore, street art is usually a form of highly semiotic communication, and thus, is limited by the monosemiotic term either in the case of primarily Figure-dominant or primarily language-dominant graphic representation (cf. Stampoulidis 2019: 26-31).

Thus, the sight of Maria Kalas creates this multimodal semiotic system of communication because its connotation refers to music with the characteristic voice of the soprano. Creating automatic associative thought and recall of her wide range of voice and special acting abilities of the so-called "diva" of the opera.[7]

Thus, through music the appeal to emotion is first caused, where according to Lazarus (1991) in the cognitive appraisal theory of emotions, people decide what to feel after first interpreting what has happened. That is, there is the following sequence: an event causes thought, which affects simultaneous arousal and emotion.

7 <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%AF%CE%B1_%CE%9A%CE%AC%CE%BB%CE%BB%CE%B1%CF%82>; online 23/09/2022.

Therefore, connotatively the thoughts related to the perception of the work in a public space causes a primary cognitive evaluation which will lead to emotional connotations (cf. Lazarus 1991: 173-174).

Through public works of art, art itself is sometimes represented when works of art are copied from the originals. As if art is expressed by art through a filter of a space - time that gives new meaning to the space - time of the different perspective of the context in which it is placed.

According to Lagopoulos (2017), aesthetics and the aesthetic code are the standard point of reference for traditional evaluations of spatial forms (*ivi*: 68). Within this aesthetic code is placed the last work analyzed from a copy of a painting entitled: "Reverie" of 1904 (picture 4),[8] by the English painter John William Godward, belonging to the Pre-Raphaelite / Neoclassical period. Godward specialized in portraying women alone in settings suggesting antiquity usually decorative, dark-haired beauties in diaphanous gowns created with ingenious contrasts of colors and flesh tones.[9]

The work represents a woman who is lost in her thoughts; a languid young woman lounges on a smooth veined marble bench terminating in a herm figure, probably representing the type of the poet Homer with its heavy beard thick hair and narrow ribbon around the head. John William Godward probably included it for the delight of juxtaposing such varied textures and colors. He painted the silk, fur and marble with great accuracy, approaching photographic realism and arranged them to enliven the subtly colored composition.[10]

The contemporary thematization of spatial forms, as well as the semiotic spatial practices of pre-capitalist societies, reveal a semiotic world much richer than the aesthetic one, since the forms, beyond and outside of their aesthetic value, incorporate and communicate multitudes of other connotative codes, such as the cosmological, the anthropomorphic and the religious, the historical and the cultural, the political and the experiential (cf. Lagopoulos 2017: 68). Within this thematicization of the spatial forms of modern cities, this work feeds into a connotational code that embodies a form of visual communication between space and art.

4. Conclusion

Through the concept of public art and art itself, there is a framing and a rearrangement of the space in a placement from the private to the public sphere. Art without losing its essence gives meaning to works in public spaces expressed through the perspective of each artist. Each artist as a creator does not place the works within strict cultural and historical contexts, but, regardless of which city they are in, the artists express what they originally want to represent through their work, as an attitude and a point of view.

8 <https://www.typosthes.gr/thessaloniki/248292_thessaloniki-kafao-eginan-erga-tehnis-sti-nea-paralia-foto>; online 21/2/2022.

9 <https://it.wikipedia.org/wiki/John_William_Godward>; online 25/09/2022.

10 <https://www.getty.edu/art/collection/object/103REP>; online 25/09/2022.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-18

The urban landscape of public spaces is transformed through the works of public art into a closer relationship between the artists and the people who interact.

The public space through the works of art represented on the KAFAOs transform these colorless iron and icy-looking boxes into more elegant ones and create a new public space in between a intercourse between the point of space, time and the expression of the works art. The statement of aesthetics creates, gives birth in essence to the manifestation of a deeper relationship between art and space giving a multidimensional aspect of the work of art. Public art constantly expands through artistic expression and creates webs of interaction within social environments and through almost abandoned surfaces where they are transformed into palettes of expression acquiring new meaning.

Public art, through the example of KAFAOs, participates and collaborates in the urban landscape, giving a deeper meaning to the simple appearance of a work of art, going beyond the simple statement of a representation and passing to the manifestation of the deeper Figure, the interaction and the connection between the work of art and the viewer -receiver giving a new perspective to the new environment that is created.

Bibliography

Arendt, Hannah
1958 *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press.

Azzali, Simona; Mazzetto, Silvia; Petruccioli, Attilio
2021 *Urban Challenges in the Globalizing Middle-East*, Cham, Switzerland, Springer Nature.

Bal, Mieke
1991 *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word–Figure Opposition*, Cambridge and New York, Cambridge University Press.

Barthes, Roland
1971 «Sémiologie et urbanisme», in *Architecture d'aujound'hui*, 154, Dec. 1970-Jan. 1971, Paris, 11-13.

Bates, Lindsay
2014 *Bombing, Tagging, Writing: An Analysis of the Significance of Graffiti and Street Art*, Masters Thesis, Philadelphia, University of Pennsylvania.

Danesi, Marcel, Δαλκαβούκης, Βασίλειος
2017 *Μηνύματα, σημεία και σημασίες: ένα βασικό εγχειρίδιο για τη σημειωτική και τη θεωρία της επικοινωνίας*. Θεσσαλονίκη, University Studio Press.

Ευάγγελου, Κ. Φωτεινή
2021 *Δημόσια Τέχνη, Δημόσιος Χώρος και Αστική Βιωσιμότητα: Η περίπτωση της Θεσσαλονίκης*. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Μηχανικών Χωροταξίας και Ανάπτυξης.

Friedmann John
1988 *Life space and economic space*, New Jersey, Transaction Publishers.

Habermas, Jürgen
1991 *The Structural Transformation of Public Spheres*, Boston, MIT Press.

Hegel, Georg W. F.
1997 *Introducción a la estética*, Barcelona, Península. *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835). Translation in English: Knox, T. M., *Introduction to Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

Heidegger, Martin
1988 *Arte y poesía*. Argentina. F.C.E. *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-36). English version: Heidegger, M., *Basic Writings*, Oxon, Routledge Classics, 2011.

Kuittinen, Riikka
2010 *Street Art: Contemporary* Prints, London, V&A Publishers.

Ιστορική αναδρομήτης StreetArt
2018 Α΄ Μέρος: Φαινομενολογία του *"Graffiti"* Γιώργος Γιακουβάκης, Κοινωνιολόγος – ΜΔΕ 'Εγκληματολογία', Πάντειο Πανεπιστήμιο & Κατερίνα Καλογεράκη, Κοινωνιολόγος, Πάντειο Πανεπιστήμιο & Κωνσταντίνα – Μαρία Κωνσταντίνου, Κοινωνιολόγος – ΜΔΕ 'Εγκληματολογία', Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα.

Λαγόπουλος, Αλέξανδρος - Φαίδωνας
2017 *Θεωρία και μεθοδολογία πολεοδομίας: από την πολιτική οικονομία στη σημειωτική του χώρου*. Αθήνα, Πατάκης.

Lacy, Susanne
1995 *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press.

Lazarus, S. Richard
1991 *Emotion and Adaptation*, Oxford, Oxford University Press.

Ledrut, Raymond
1973 *Les Figures de la ville*, Paris, Éditions Anthropos.

Marrone, Gianfranco
2009 «Dieci tesi per uno studio semiotico della città. Appunti, osservazioni, proposte», *Versus*, 109-111, 11-46. *E/C - Rivista on-line dell'Associazione italiana di studi semiotici*, on-line from 9/06/2009. <http://web.dfc.unibo.it/versus/arc2b.php?numero=109-110-111&abstract=y>; online 14/09/2022.

Neef, Sonja
2007 «Killing Kool: The Graffiti Museum», *Art History*, 30, 418-431.

Νικολαΐδου, Σήλια
1976 *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία του χώρου: κοινωνιολογική ανάλυση των δομημένων μορφών χώρου*, Αθήναι, Ερμής.

Νικολαΐδου, Σήλια
1993 *Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου*, Αθήνα, Παπαζήσης.

Στεριώτης, Πέτρος Ι., Ζώρας, Γεώργιος
1970 *Κοσμογνωσία Curcio: παγκόσμια εικονογραφημένη εγκυκλοπαίδεια γενικής επιμορφώσεως* (4η έκδ.), Αθήναι, Ζολινδάκης.

Στεφάνου, Ιωσήφ
1979 *Εισαγωγή στην σημειολογία: μερικές εφαρμογές σε ερμηνείες μορφημάτων*, Αθήνα, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.

Schiller, Marc; Schiller, Sara; McCormick, Carlo
2010 *Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art*, New York, Taschen.

Senie, Harriet
1992 *Contemporary Public Sculpture: Tradition, Transformation and Controversy*, New York and Oxford, Oxford University Press.

Shiner, Larry. E.
1934 *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

Singh, Nayanika
2011 «Impact of colors on the Psychology of Marketing», *Management and Labour Studies*, 36, 2, 199-209.

Τσαμαντάκης, Χαρίτωνας ; Πάγκαλος, Ορέστης
2016 *Η Ιστορία του graffiti στην Ελλάδα*, Αθήνα, Futura.

Stampoulidis, Georgios
2019 «Polysemiotic Communication vs. Multimodality: a conceptual and terminological distinction applied in street art», *Street Art & Urban Creativity Scientific Journal*, 5(2), 26-31.

Τεγόπουλος-Φυτράκης; Μανδαλά, Μαρία
2007 *Μείζον ελληνικό λεξικό: ορθογραφικό, ερμηνευτικό, ετυμολογικό, συνωνύμων, αντιθέτων, αρκτικόλεξων, κυρίων ονομάτων* (6η εκδ.), Αθήνα, Αρμονία.

Τσαμαντάκης, Χαρίτωνας, Πάγκαλος, Ορέστης
2016 *Η Ιστορία του graffiti στην Ελλάδα*, Αθήνα, Futura.

Ursic, Matjaz
2014 *City as a work of art' – Influence of public art in the city*, Liubljana, University of Ljubljana Press.

Sitography

<http://6lyk-acharn.att.sch.gr/yliko/cs/y1011/milan1011t.pdf>; online 21/09/2022.

<https://www.britannica.com/topic/Girl-with-a-Pearl-Earring-by-Vermeer>; online 21/09/2022.

<https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9C%CE%B1%CF%81%CE%AF%CE%B1_%CE%9A%CE%AC%CE%BB%CE%BB%CE%B1%CF%82>; online 23/09/2022.

<https://www.getty.edu/art/collection/object/103REP>; online 25/09/2022.

<https://it.wikipedia.org/wiki/John_William_Godward>; online 25/09/2022.

<https://www.lecturesbureau.gr/1/butterfly_effect/>; online: 07/01/2020.

<https://www.lexico.com/definition/graffiti>; online 28/06/2020.

<https://www.lifo.gr/mag/features/3971>; online 29/06/2020.

<https://mikropragmata.lifo.gr/guest_posts/athina-apithana-erga-apo-ta-kafao-dia-foron-geitonion/>; online 25/2/2022.

<https://multimodalityglossary.wordpress.com/colour/>; online 23/12/2019.

<https://www.pickpik.com/power-boxes-graffiti-milan-via-san-ta-croce-wall-paint-75418?fbclid=IwAR1kZ5frXDePx7y14DlBfyc2cchokvqRQ9Ivy-AJJKlxy8ZcyVHpb1Ve98yo>; online 21/2/2022.

<https://www.romeing.it/florence/street-art-in-florence/?fbclid=IwAR0Np2CGSx-Jp0_YWHGiGhpPoLEHjbuXGg2_19Qwn_LU96wUb_q2v-WdZSOo>; online 21/2/2022.

<https://www.typosthes.gr/thessaloniki/248292_thessaloniki-kafao-eginan-erga-tehnis-sti-nea-paralia-foto>; online 21/2/2022.

Elena S. Lazaridou, father's name Savvas, is PhD in the Department of History and Ethnology of the Democritus University of Thrace, in the final semester of the MA in Postgraduate Studies Program "Intercultural Communication", MA "Semiotics, Culture and Communication" of the Aristotle University of Thessaloniki. Her research interests focus mainly on the semiotics of advertising, image, memory and culture. Lazaridou S. Elena's article was published in 2022 «The creation of the Birkenau paintings. Sign and memory over time on a journey through history» (*Wunderkammer 2. Segno e memoria*, 2022).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

28 Public Art e spazi urbani
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

La Street Art come pratica autodescrittiva della cultura istituzionale

Il caso Taranto Regeneration Urban Street

Michele Dentico
Coris – Comunicazione e Ricerca Sociale, La Sapienza, Roma, IT
michele.dentico@uniroma1.it

Abstract
The aim of the essay is to analyse the ways in which institutions use an artistic practice such as Street Art for the self-description of their culture, as in the case of the Taranto Regeneration Urban Street. In a socio-political context characterised in recent years by strong conflicts due to the effects of pollutants from one of Europe's largest steelworks, the Municipality of Taranto promotes a vast Street Art operation involving dozens of facades. The documentary describing the project is a useful text for understanding if and how institutions promote memories, define oblivion and narcotize conflicts.

Key Words
Street Art; istitutional culture; cultural conflict; documentaries; urban heritage

Contents
1. Introduzione
2. Contesto storico, sociale e politico
3. Il corpus
4. T.r.u.st. – Il documentario
5. Conclusioni
Bibliografia

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

1. Introduzione

I segni urbani murari – ossia quei messaggi, scritte, disegni che non sono riconducibili ai codici dei segnali e delle indicazioni stradali o a quelli con finalità commerciali – fanno parte del paesaggio semiotico delle città pressoché da sempre. Le preziose testimonianze che arrivano dalle rovine di Pompei sono solo una prova empirica di quella che potremmo definire una pratica segnica in qualche modo connaturata al loro supporto espressivo. I muri delle città, di per sé, non solo possiedono un certo magnetismo d'enunciazione in funzione del fatto che è «il supporto stesso a sprigionare un'energia di scrittura» (Barthes 1999: 66), ma portano con sé una costitutiva ambivalenza tipica delle zone di frontiera: quella di essere al tempo stesso in una posizione «tra un interno, privato, e un esterno, non più privato ma sulla cui "pubblicità" vi è una negoziazione di tipo polemico tra soggettività differenti» (Dentico 2021: 43) e per questo passibile di rivendicazioni contestatarie, tra chi questi segni li produce e chi invece ne contesta la cittadinanza. All'interno di questo universo polemico che spesso caratterizza i dibattiti pubblici locali delle città dove la densità di segni è palese, alcune tra le possibilità enunciative di segni murari stanno ricevendo asilo e sostegno all'interno dello spazio urbano.

Ipotizzando due poli in funzione delle differenti caratteristiche di questa speciale tipologia di segni, potremmo individuare da una parte il lettering e dall'altra il figurativo, il primo ascrivibile alla pratica del writing e il secondo a quello della Street Art (Dentico 2022). Si tratta perlopiù di prevalenze, e generalmente questi enunciati si sfumano ponendosi all'interno di un continuum graduato di questa categoria. Ma se il writing continua ad essere una pratica polemica e conflittuale, a partire dalle caratteristiche del processo di enunciazione è la Street Art che negli ultimi sta trovando sempre maggior spazio, dando vita, parzialmente, anche a un certo processo di istituzionalizzazione del fenomeno.

Uno degli esempi più chiari e recenti di questa trasformazione è il progetto T.R.U.St., acronimo di Taranto Regeneration Urban Street, con la città che è così diventata per alcune settimane «la capitale europea della Street Art, radunando alcuni tra i più importanti artisti continentali» (Giraud 2021). L'operazione ha interessato una ventina di facciate di edifici perlopiù di case popolari e quindi di proprietà del Comune, disseminate tra centro e periferia, la maggior parte di notevoli dimensioni – come quella dell'artista spagnolo Kraser la cui opera copre un'intera parete per 40 metri d'altezza – ed altre se ne aggiungeranno nei prossimi mesi.

Il progetto T.R.U.St. si profila dunque come una preziosa opportunità per ragionare semioticamente sulle modalità con cui le istituzioni – in questo caso l'amministrazione regionale e comunale, rispettivamente enti finanziatrici e promotrici – attraverso questa operazione, forniscano all'interno del paesaggio semiotico urbano (Pezzini 2014) una immagine di sé tramite testi che si configurano inevitabilmente come autodescrittivi (Lotman 1985, 2006) descrivendo la propria cultura (Lotman e Uspenskij 1975), promuovendo memorie (Violi 2014; Sedda 2006) e definendo oblii (Lorusso 2010) grazie ad una

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

prassi enunciativa che prende forma in un contesto urbano (Marrone e Pezzini 2006) particolarmente delicato. Nascono così alcune domande che guideranno l'analisi. In che modo questi testi si inseriscono nel tessuto urbano? Quali relazioni creano certe opere negli specifici quartieri in cui si inseriscono? Che idea di città proposta dall'amministrazione comunale è possibile desumere dal contenuto di queste opere e dall'operazione in generale?

2. Contesto storico, sociale e politico

Un breve inquadramento del contesto storico, sociale e politico che caratterizza il territorio dove prende vita questa operazione appare così necessario. La città di Taranto è tristemente famosa in Europa e nel mondo per i problemi di inquinamento che la attanagliano, causati soprattutto della presenza, all'interno del tessuto urbano, di uno degli stabilimenti siderurgici più grandi di tutto l'Occidente. Negli ultimi quindici anni, il contesto sociopolitico si è contraddistinto per una forte conflittualità politica e sociale, con un picco a partire dal 2012, che è andata man mano scemando (Casula 2022a). Il 26 luglio del 2012 la magistratura, sulla base di perizie chimiche ed epidemiologiche ma anche in virtù delle pressioni esercitate negli anni precedenti dai movimenti ambientalisti cittadini, con l'inchiesta "ambiente svenduto" ha dimostrato il danno ambientale e sanitario e con diversi interventi ha più volte cercato di fermare gli impianti di produzione, in particolare quelli dell'area a caldo, responsabili della maggior parte delle emissioni dannose. Dall'altro canto, le istituzioni politiche nazionali sono ricorse a tutti i mezzi necessari per garantire la produzione di acciaio del polo siderurgico, soprattutto attraverso una serie di decreti legge che in sostanza scavalcavano il potere giudiziario (*ibidem*).

Generalmente gli interessi del pubblico, quello di avere un asset strategico geopoliticamente fondamentale, e quelli economici dei privati – che si sono avvicendati alle partecipazioni statali alla guida amministrativa del polo –, che avevano come obiettivo la realizzazione dei profitti minimizzando i costi, non sono quasi mai coincisi con le istanze di protesta di una parte non marginale degli e delle abitanti (Casula 2022b), dovute sia ai noti effetti degli inquinanti che a tassi di mortalità e di tumori e malattie superiori alla media nazionale attestati da diversi studi (cfr. in particolare: Sentieri 2019), sia tra gli abitanti dei quartieri limitrofi che tra gli stessi lavoratori, legati alla dispersione nell'aria di sostanze tossiche derivanti dalla produzione e dallo stoccaggio delle materie prime. Queste istanze sono però rimaste pressocché completamente inascoltate dalle forze politiche nazionali e, anche a causa di numerosi insuccessi nonostante le grandi mobilitazioni nelle proteste di piazza, le componenti del movimento ambientalista si sono ritrovate negli anni ad attraversare importanti divisioni interne.

Sulla base di queste premesse, a partire alla fine del 2019 è stato annunciato dall'ex Premier, Giuseppe Conte, il "Cantiere Taranto", un sintagma con il quale venivano indicati, sia sulla stampa che sui canali ufficiali dello stesso governo, come ad esempio sul sito del Dipartimento per la programmazione e il

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

coordinamento della politica economica,[1] una serie di interventi atti a rilanciare l'intera area: «reputo necessario aprire un "Cantiere Taranto", all'interno del quale definire un piano strategico, che offra ristoro alla comunità ferita e che, per il rilancio del territorio, ponga in essere tutti gli strumenti utili per attrarre investimenti, favorire l'occupazione e avviare la riconversione ambientale» (Conte 2019). A poco meno di tre anni di distanza, il "Cantiere Taranto" si profila, allo stato attuale, come un tentativo di cambio di paradigma che coinvolge perlopiù nella narrazione del territorio: se lo stabilimento siderurgico continua a produrre indisturbato più acciaio di quanto non facesse prima (Casula 2021, 2022a, 2022b), diversi interventi e finanziamenti dello Stato intervengono sulla città e le zone limitrofe per trasformare l'immagine di Taranto da città a vocazione prettamente industriale, subalterna alla cultura dell'acciaio, a una più votata al turismo. Il progetto T.R.U.St. rientra nel solco di questi interventi.

3. Il corpus

Il corpus centrale di questa analisi, scelto in funzione della domanda di ricerca enunciata nell'introduzione, è il film-documentario dell'operazione, dal titolo T.R.U.St. – il documentario (Progetto Trust, 2022), disponibile su youtube dal 16 aprile del 2022. Il tema centrale del documentario, della durata di circa un'ora, è proprio quello di raccontare l'operazione del progetto Trust nel suo complesso, attraverso alcune voci: non solo quelle di alcuni degli artisti impegnati nella realizzazione delle loro opere ma anche quelle di tre dei principali esponenti dell'organizzazione ma, soprattutto, quelle del sindaco di Taranto e dell'assessore allo sviluppo economico e al turismo. Si tratta di un testo molto denso dal punto di vista del significato, perlomeno in funzione dei livelli di pertinenza dell'analisi proposta in queste pagine, e il cui ritaglio viene effettuato a partire da questi presupposti. L'ipotesi è che questo mediometraggio sia un testo particolarmente indicato per rispondere alla domanda di ricerca che guiderà l'analisi: che tipo di idea di città proposta dall'amministrazione è possibile desumere dal contenuto di queste opere e dall'operazione in generale? Detto in altri termini: l'operazione propone un'ideologia in senso echiano? E se sì, quale?

La pertinenza semiotica dell'individuazione di questo mediometraggio come asse portante del corpus è dettata del fatto che il documentario è stato proposto dagli stessi organizzatori del Progetto. Come si evince dai titoli di coda, il documentario è promosso, tra gli altri, in ordine per come sono presentati nel video, dal Comune di Taranto, dalla Regione Puglia e da Fabrizio Manzulli (Assessore allo Sviluppo Economico e al Turismo). In sostanza, la posizione di enunciatore del documentario è occupata dagli stessi autori empirici che si profilano come enunciatori dell'operazione nel suo complesso, un'identità che permette di assumere, all'interno di questa analisi, questo testo come campo d'analisi privilegiato per riflettere su questo processo di automodellizzazione istituzionale. A

[1] È inoltre esattamente "Cantiere Taranto" il titolo di una pagina dedicata sul sito del Dipartimento per la programmazione e il coordinamento della politica economica:. Cfr. <programmazioneeconomica.gov.it/cantiere-taranto-principali-provvedimenti-del-governo-conte-ii/>.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

sostenere l'ipotesi sulla composizione delle istanze concrete che si configurano come enunciatori è ciò che si evince da un'intervista a Mario Pagnottella, componente dell'associazione Mangrovie, inoltre tra le organizzatrici del progetto. In un articolo apparso su FUL magazine,[2] una rivista culturale online, che si è occupata dal T.R.U.St., Pagnottella infatti afferma che «L'arte è sempre politica. Se osservi bene, c'è differenza tra commissionare un'opera a un artista dicendogli cosa deve dipingere, e dire invece "ecco cinquanta metri quadrati per te. Facci ciò che vuoi". Abbiamo chiesto agli artisti solo una cosa: di essere propositivi e dare stimoli per il futuro».[3] In questo passaggio, sebbene si affermi che si sia lasciata libertà creativa alle e agli artisti coinvolti, in realtà la richiesta di concentrarsi sul futuro – al di là delle valutazioni estetiche, politiche e culturali che possono emergere a riguardo – si profila come una vera e propria cesura semantica che lascia al di fuori delle possibilità d'enunciazione non solo il passato ma anche il presente del territorio in cui intervengono. Emerge in questo modo, anche al di là dei livelli di pertinenza analitica, la composizione empirica del ruolo dell'enunciatore dell'operazione nel suo complesso. Qui infatti troviamo a pieno titolo tutte quelle istanze che hanno permesso – e indirizzato – le opere degli artisti. Ulteriore conferma dell'efficacia di questa cesura è un passaggio all'interno del documentario del monologo di Mr. Blob, artista tarantino autore di uno delle opere presenti in T.R.U.St.

> Mr. Blob (17:32 – 18:03): questi anni la tematica Taranto l'ho portata spesso in giro, nei miei pezzi in altre città l'ho sempre... in qualche modo ce l'ho sempre infilata, l'ho sempre voluta denunciare come cosa. Qua invece, a differenza delle altre città dove io denunciavo quella che è la situazione di Taranto, qua invece ho voluto, ho cercato di portare un messaggio positivo per la città e per i cittadini perché senza mettere nulla di negativo visto che la negatività ce l'abbiamo già [...].

L'opera di Mr. Blob, al netto di queste dichiarazioni ascrivibili in parte alla sua *intentio auctoris*, rimane comunque l'unica tra le opere del T.R.U.St. a contenere dei formanti figurativi che rimandano alla fabbrica. Ma ci torneremo in seguito.

4. Il documentario

4.1 I monologhi

Il primo passaggio dell'analisi si compone di un rapido sguardo ai passaggi salienti dei monologhi del sindaco di Taranto, Rinaldo Melucci,[4] e dell'assessore allo sviluppo economico e al turismo, Fabrizio Manzulli, che sembrano particolarmente utili per comprendere i valori profondi dell'operazione.

---

2 Acronimo di Firenze Urban Lifestyle. Cfr. <firenzeurbanlifestyle.com>.

3 Cfr. <firenzeurbanlifestyle.com 2021>.

4 Riconfermato per il secondo mandato in occasione delle elezioni amministrative del 26 giugno. 2022.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

Figura 1. L'eloquente gesto espresso dal sindaco.

MELUCCI (8:32 – 10:54): Taranto è una città molto grande, ci sono degli spazi che si sono sfilacciati nel corso del tempo di pari passo con la crisi economica, la crisi dello stabilimento siderurgico [...]. Quello che abbiamo fatto in questi anni insieme ai cittadini con un grande momento di partecipazione è stato costruire un piano di transizione che in qualche maniera, oltre ad occuparsi della rigenerazione urbana di questi quartieri [...], si occupasse anche di far cambiare qualcosa qui dentro, nella testa delle persone, avevamo bisogno di un nuovo approccio culturale alle questioni della transizione [...] a cominciare dalla ricerca del bello che in qualche maniera stimola anche l'iniziativa di impresa, stimola l'attrattività verso gli investitori, verso i visitatori [...]. Il progetto Trust è stato da questo punto di vista fondamentale perché [...] la città si è specchiata [...] dopo tanto tempo, non ha avuto più vergogna di guardare i suoi mali, di comprendere in che direzione cambiare e come poteva farlo insieme alla cultura, insieme al bello, cultura e bello che poi generano anche ricadute economiche [...], non è un'operazione soltanto artistica, soltanto estetica. [...] io credo che finalmente Taranto sta cambiando la sua immagine [...].

Al di là di alcune osservazioni che riguardano dei passaggi dell'intervento, come quelli della "ricerca del bello" e del legame con il mondo imprenditoriale e turistico, vale la pena soffermarsi sulla presenza di ben tre voci del verbo cambiare che risultano paradigmatici. Nel primo caso, è riferito alla «testa delle persone», e appare un passaggio fondamentale del discorso perché sottolineato da un eloquente gesto (fig. 1), a livello pragmatico l'unico espresso dal sindaco nell'intero discorso. Nel secondo caso si tratta un cambiamento nello sguardo verso «i suoi mali», mentre il terzo fa riferimento all'immagine della città. L'obiettivo dell'operazione sembrerebbe quella di farsi promotrice non tanto di un'inversione di rotta in senso stretto del tessuto urbano e delle problematiche che la attanagliano, quanto piuttosto di una vera e propria (dis) torsione estetica che trasformi non la materialità delle condizioni di vita degli abitanti ma la loro percezione semiotica dell'ambiente in cui sono immersi. Anche il monologo dell'assessore Manzulli prosegue sulla stessa falsariga:

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

MANZULLI (30:52 – 33:00): È un progetto che si basa su quello che è il nostro piano strategico, Ecosistema Taranto, un progetto che parte e che ha come asset la diffusione dell'arte e della cultura e del cambio di paradigma nella narrazione della nostra città [...]. Chiaramente la street art rappresenta uno di quegli elementi principali da cui si parte per dare dignità ai quartieri spesso periferici [...]. Ho notato un notevole miglioramento nell'attenzione e nella qualità della vita nei luoghi comuni proprio lì dove sono fatte le opere da parte dei residenti e anche una percezione diversa nei confronti del luogo dove loro vivono [...], quindi stiamo eliminando attraverso l'arte e la cultura anche quelle lacerazioni interne dovute agli ultimi sessant'anni di industrializzazione che hanno un po' ingrigito non soltanto alla città ma gli animi dei tarantini stessi [...].

L'assessore, ribadendo l'isotopia di cambiamento e trasformazione già espressa dal sindaco, pone enfasi anche sul grigiore e le divisioni interne al corpo cittadino, con un riferimento velato alle due istanze che hanno generato un conflitto al suo interno, riassumibile nella irrisolta dicotomia tra salute e lavoro che si è sviluppata intorno alle questioni politiche, sanitarie e giudiziarie del siderurgico, due posizioni intorno alle quali la cittadinanza si è polarizzata.

Risulta rilevante notare, inoltre, come sia la giunta comunale che i cittadini («Quello che abbiamo fatto in questi anni insieme ai cittadini») vengano inizialmente configurati come attinenti alla medesima posizione attanziale, quella di soggetto, mentre l'oggetto sarebbe quello del cambiamento di immagine della città. Si tratta di soggetti di stato, e il valore a cui aspirano e verso cui tendono sarebbe il «cambiamento di immagine», una questione, come si rilevava (e, come sottolinea l'assessore, quando parla di «una percezione diversa nei confronti del luogo»), prettamente di percezione, mentre il piano politico della questione viene totalmente narcotizzato. Il programma narrativo d'uso invece riguarda questa complessiva operazione di trasformazione della città di cui il progetto Trust è una delle diverse manifestazioni plastiche. Ma leggendo tra le righe si può individuare anche un programma narrativo più "sottile", nascosto, quello cioè di «cambiare qualcosa nella testa delle persone». In questo caso, ad essere soggetto sono le istituzioni – con il progetto Trust che si configura nel ruolo di adiuvante – mentre i cittadini diventerebbero oggetto di questa trasformazione. A un livello ulteriore dell'analisi si potrebbe anzi ricostruire una semiosfera culturale per la quale lo status di cittadinanza appartiene quella parte di città che sostiene questo tipo di operazione, mentre un'altra che in qualche modo opera delle forme di resistenza – perlopiù passiva – sarà oggetto di trasformazione, affinché venga integrata, dallo spazio semiosferico della non-cultura, all'interno della cultura che il sindaco ha delineato che sembra ricalcare i tratti della razionalità neoliberista della messa a valore economico (Dardot e Laval 2009), in un processo secondo il quale il dominio economico caratterizza l'organizzazione di tutti gli altri (Baudrillard 1990), cultura compresa (cfr. Fisher 2009).

A partire da questi due monologhi, e dalle brevi osservazioni a riguardo, è utile menzionare la voce fuori campo che apre il documentario che, proprio in virtù della sua posizione extradiegetica e della collocazione nel complesso della temporalità del mediometraggio, si configura come una sorta di desti-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

nante onniscente che delinea sin da subito la funzione ideologica che sottende l'opera e l'operazione:

> VOCE FUORI CAMPO (0.03-1.01): L'arte urbana è un fenomeno in continua evoluzione. Un movimento che passa dalla protesta alla riqualificazione dei luoghi. Questo fenomeno sta vivendo una nuova visione più umanitaria e sociale. Trasformandosi in arte necessaria ed utile alla collettività. L'arte urbana va incontro alla gente per cambiare il volto dei territori e la vivibilità delle persone, accompagnandole in quel cammino che le porta a riappropriarsi della propria dignità culturale e sociale. Un fenomeno capace di interagire non solo visivamente ma anche fisicamente con la gente, suggerendo delle nuove modalità d'uso e diventando un simbolo iconografico per la città una cartolina per la promozione del territorio [...].

Questo estratto della voce fuoricampo, che conferisce oggettività al discorso poiché, secondo la classificazione proposta Genette (1972), è sia extra che eterodiegetico, ma risulta particolarmente significativo anche in virtù del fatto che, come si può notare dai titoli di coda del documentario, è scritto da Giacomo Marinaro, uno degli organizzatori del progetto Trust che è anche il primo nome che appare accreditato come "direttore artistico". È possibile osservare all'interno di questo testo la successione di due parti differenti sul piano narrativo e semantico, differenza sensibilmente marcata anche da un cambio di tono della voce-off femminile che enuncia queste parole. Nella prima, viene dicotomizzata la pratica dell'arte urbana attraverso una assiologia. Da una parte c'è la «protesta», dall'altra la «riqualificazione dei luoghi» che fa parte di «una visione più umanitaria e sociale», tutti aspetti che – evidentemente – non farebbero parte della semantica della protesta. Inoltre, con il lemma "protesta" appare lecito ipotizzare che – almeno sul piano dell'intentio operis – il riferimento alla forma storica del più generale movimento del graffitismo, che è contraddistinto da un'avversione alle regole sociali e allo status quo, sia velatamente ricondotto al sentimento che negli ultimi anni ha animato il dibattito cittadino, caratterizzato da antagonismo nei confronti delle istituzioni e della fabbrica. In altri termini, l'assiologizzazione al livello profondo dell'enunciato presuppone un'attorializzazione a livello discorsivo: se da una parte abbiamo gli attori della protesta, dall'altra ci sono gli attori della proposta, che attraverso le funzioni di una voce extradiegetica posta in apertura del documentario vanno ad occupare la posizione dell'enunciatore, sia del documentario che dell'operazione nel suo complesso. Nella seconda parte si delinea la stessa isotopia poiché vengono sottolineate le capacità trasformative dell'arte urbana non tanto in quanto forma estetica ma, anche questa, come funzione di un più complesso processo di rigenerazione del territorio.

4.2 Isotopie narrative e figurative

Il secondo passaggio dell'analisi pertiene proprio all'individuazione di alcune isotopie figurative e narrative che dotano il testo di coerenza e che, in questo caso, rappresentano anche un indicatore ideologico.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

Figura 2. Alcuni dei numerosi frame con inquadrature dettagliate di scarpe, vestiti o mani degli artisti sporche di vernici.

Le isotopie del testo sono varie, ma più di ogni altra c'è – ed è già stato possibile riceverne un saggio – quella del "cambiamento/trasformazione". Essa si manifesta a livello dell'espressione non solo da un punto di vista verbale (la parola "cambiamento", o un suo derivato, è presente in pressocché tutti i monologhi) ma anche dal punto di vista figurativo (fig. 2) attraverso numerosi frame con inquadrature dettagliate di scarpe, vestiti o mani degli artisti sporche di vernici, che manifestano un fare trasformativo e contingente. Inoltre, si presentano le facciate dei palazzi "pulite", vuote, per poi mostrarle successivamente con le opere completate (quasi come le trasmissioni televisive dove vengono ristrutturate le case, in cui si mostra spesso un prima e un dopo per mostrare le polarità del fare trasformativo).

Una delle isotopie figurative più rilevanti è quella delle persone che fotografano le opere con lo smartphone (fig. 3).

Questa isotopia è significativa perché offre un'idea definita sulla concezione dell'operazione ma anche dell'auspicata funzione futura che avranno le opere nel contesto urbano. Innanzitutto, queste immagini prescrivono – e inscrivono figurativamente – un enunciatario che avrà una posizione di osservatore ma sarà modalizzato secondo un voler-vedere, meravigliato, che nella sua forma empirica quindi non è più corrispondente all'abitante del luogo che in qualche modo si abituerà alla presenza delle opere ma risponde più alla figura del turista tradizionale (Pezzini, Virgolin 2020; Pollarini 2020), enunciatario (es)temporaneo del tessuto urbano, dotato di una (non)competenza che gli permetterà di cogliere il carattere di novità nelle opere e quindi, sul piano pragmatico, di eseguire lo *script* stereotipico attraverso l'atto della fotografia. Si tratta di un'iscrizione per nulla neutra, ma che va inquadrata nella nuova immagine di città votata al turismo. Ma la non neutralità di questa isoto-

Figura 3. Il frame dove un abitante, dal balcone della sua abitazione, consegna il caffè a uno degli artisti.

pia riguarda anche il suo peculiare effetto di senso. Poiché allo stato attuale i quartieri periferici non corrispondono a percorsi turistici (anzi si collocano agli antipodi) si tratta della messa in scena di un'idea di estetica ben precisa e che risponde all'idea della «città-vetrina» (cfr. Dentico 2021, 2022), nella quale gli enunciatori non sono soggetti trasformatori ma passivi osservatori del cambiamento, se non proprio oggetti del cambiamento stesso. È utile riprendere le fila di questo ragionamento rielaborando il modello della vetrina e dell'interno del negozio di scarpe proposto da Marsciani (2007) in una delle sue analisi etnosemiotiche sul particolare tipo di estetica promossa dalla Street Art istituzionalizzata (cfr. Dentico 2022), che contribuisce a strutturare il modello della città vetrina dove il contesto urbano viene valorizzato come oggetto della visione. La pertinenza dalle qualità segniche percepibili attraverso il darsi a vedere intrinseco degli spazi urbani concorrono a conferirle quella che potremmo definire, nell'ambito di questa precisa tipologia di presa estetica, «una particolare impronta identitaria» (Marsciani 2007: 41), dove «una latente espropriazione (verticale) da parte dei Poteri che [della città] fanno il terreno della propria affermazione e autorappresentazione» (Pezzini 2008: 63). Si tratta di un processo percettivo che definisce una dimensione oggettivata in quanto essa si manifesta «ad una certa distanza rispetto al soggetto che l'apprezza e la valuta» (Marsciani 2007: 41).

Infine la terza isotopia è quella della "partecipazione degli abitanti" che viene raffigurata nel suo grado più "intenso" in un frame dove si vede qualcuno che, dal suo balcone, porge il caffè ad uno degli artisti (fig. 4).

4.3 Due opere: l'albero della vita e la donna che allatta

Un terzo passaggio dell'analisi riguarda invece due opere, ritenute pertinenti rispetto alla domanda di ricerca in quanto risultano particolarmente paradigmatiche del senso dell'intera operazione. Si tratta delle opere di Mr. Blob e di Stereal.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

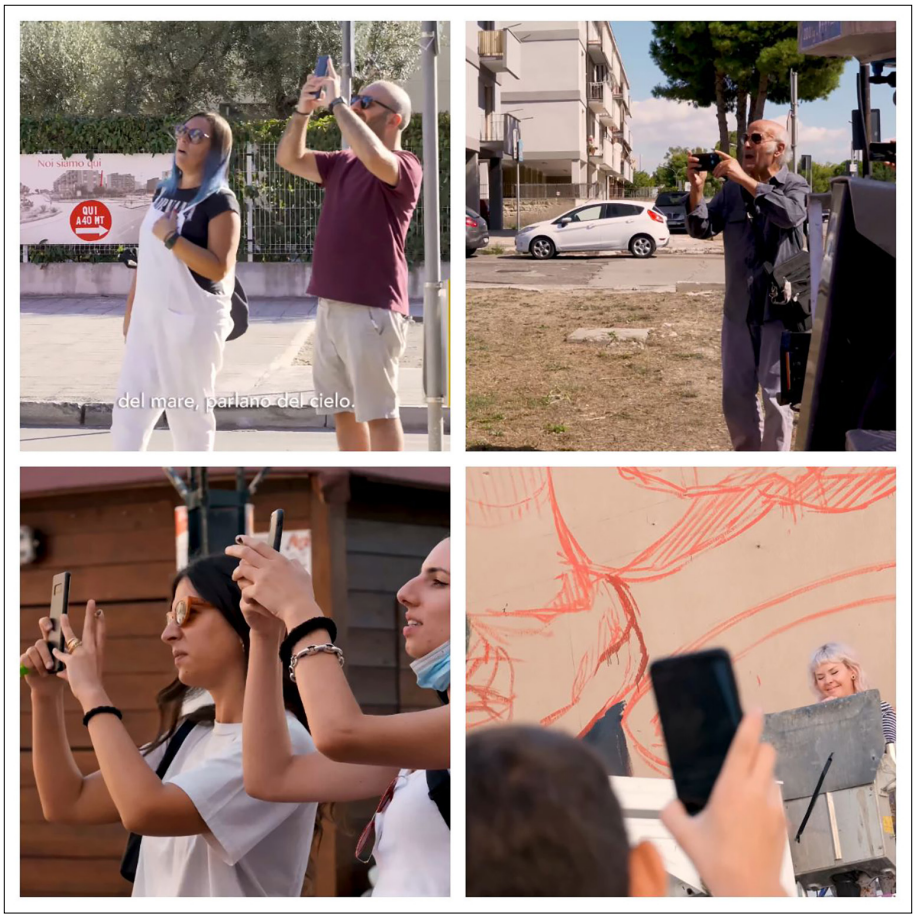

Figura 4. Alcuni dei frame dove vengono mostrate persone che fotografano le opere finite o in fase di creazione.

La pertinenza dell'opera di Mr. Blob (fig. 5) è ricondotta al fatto che, come già accennato (cfr. *infra* par. 2), si tratta dell'unica che restituisce figurativamente il siderurgico, riconoscibile e riconducibile a quello dell'ex Ilva di Taranto in particolare grazie alla presenza dei formanti figurativi delle ciminiere, i cui tubi sono raffigurati di colore azzurro, con l'estremità superiore a bande bianche e rosse, esattamente come quelle *iconiche* dello stabilimento di Taranto:

> Mr. Blob (18:33 – 19:47): [...] l'opera è la reinterpretazione dell'albero della vita, dove al suo interno crescono degli esseri viventi dalla natura e aiutandosi a vicenda l'un l'altro cercano di preservare il proprio habitat per non rischiare di estinguersi praticamente. In tutto ciò però si cerca, mentre questo ciclo perfetto funziona perfettamente, si cerca di liberare un'ape da una sfera dove al suo interno c'è la fabbrica, ma l'uccello che prova a liberarla non ci riesce perché è comunque chiuso in gabbia: cerca, cerca, cerca, sta quasi per spaccare la gabbia ma non ci riesce. Poi durante le giornate [...] tutti che venivano a chiedere il perché, cosa fosse, cosa non fosse... E spero che abbiano apprezzato e soprattutto colto [...] quello che è il messaggio che l'unione fa la forza e che essendo come popolo, essendo tutti uniti potremmo magari risolvere alcuni problemi [...].

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

Sebbene l'*intentio auctoris* non appaia totalmente coerente in quanto sul piano narrativo effettivamente l'unione *non riesce* a "far la forza" in quanto il soggetto, ossia gli altri animali nella loro funzione di attore collettivo, non riescono a portare a compimento il programma narrativo della liberazione dell'ape, è interessante soffermarsi sull'*intentio operis*. Tra i vari elementi desumibili, ne evidenziamo due. Il primo, è che sebbene l'ape sia in una sfera che ricorda molto la cupola presente nel romanzo *Under the Dome* di Stephen King (2009),[5] la sua liberazione non preveda l'eliminazione della fabbrica: essa passa evidentemente da un allontanamento fisico dalla prossimità con

Figura 5. L'albero della vita di Mr. Blob. In basso a sinistra, la cupola con l'ape e il siderurgico al suo internocupola con l'ape e il siderurgico al suo interno.

le fonti inquinanti. In secondo luogo, anche gli altri animali si trovano a loro volta ingabbiati: sarà che ad impedire la formazione di una coalizione è un qualche tipo di sovrastruttura?

La seconda opera, dell'artista Stereal (fig. 6), diventa invece pertinente non solo perché rientra nell'isotopia della partecipazione ma anche in quanto è l'unica che menziona una relazione diretta degli abitanti con la fabbrica. Riflettendo però sulle modalità di funzionamento dell'opera e del monologo

5 Dal quale è stata successivamente tratta una serie-tv (2013-2015) col medesimo nome e che ha ispirato *The Simpson Movie* (Silverman, 2007) la cui isotopia narrativa era proprio la questione ambientale: per circoscrivere la fuoriuscita di fonti inquinanti provenienti dal territorio, il governo statunitense predisponeva una cupola sotto la quale veniva rinchiusa la città di Springfield.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

Figura 6. La donna che allatta il bambino di Streal.

dell'artista, questa relazione viene espressa secondo uno schema narrativo particolarmente significativo.

L'opera, realizzata dall'artista Stereal, raffigura una donna che allatta un bambino:

STEREAL (48:31 – 50:08): [...] raffigurerò questa ragazza che appunto allatta, è una ragazza che è qui del posto che è di Taranto [...]. Tra l'altro Taranto ha affrontato il tema dell'allattamento in maniera anche più specifica proprio perché ci sono state delle ricerche dove hanno constatato che nel latte materno delle persone del posto ci fossero delle sostanze inquinanti per il bambino e quindi si era un po' persa questa cosa dell'allattamento [...] e le donne avevano paura ad allattare perché avevano paura di far male al proprio figlio, queste ovviamente sono cose che mi sono state raccontate dalle persone del posto e quindi secondo me è un argomento che va affrontato in una località del genere.

Riprendendo le parole dell'artista, si potrebbe affermare che l'*intentio auctoris* è quella di rendere presente una questione che attanaglia le madri del luogo. Prestando però attenzione al monologo, i verbi vengono declinati al passato, rendendo quindi il problema come relativo a un tempo altro e precedente a quello del tempo dell'enunciato. Allo stesso modo, l'enunciato-opera ha un effetto di senso che si discosta dall'idea di rendere manifesto un pro-

blema, anche se forse per un aspetto risulta concorde con l'*intentio auctoris*: quella che si propone è infatti un'immagine non voltificata – che quindi si propone di essere passibile di identificazione da *tutte* le abitanti – ma mette in scena l'atto dell'allattamento in quanto tale senza ulteriori formanti che possano rendere l'opera narrativamente polemica. L'effetto di senso è quindi quello di una ri-naturalizzazione di un atto che era stato invece de-naturalizzato da agenti esterni e ben noti alla cittadinanza, dei quali però non v'è traccia all'interno del testo. L'inquadratura che viene proposta nel documentario (fig. 8), in chiusura dello spezzone dedicato all'opera di Stereal, è un'oggettiva irreale (Casetti 1986): risalendo il muro dell'opera, si scorge il siderurgico in lontananza in modo non tanto da indicarne una prossimità alla semiosfera abitativa del quartiere – potremmo dire: al *contesto* dell'enunciato – quanto invece di marcarne una lontananza e, in concordanza con i tempi verbali usati nel monologo dell'artista, è come se appartenesse a un tempo passato e a un altrove.

5. Conclusioni

Quelli menzionati nei paragrafi precedenti sono alcuni degli elementi tra quelli ritenuti più significativi del documentario in funzione di un'analisi che sia atta a delineare i tratti dell'intera operazione. Il mediometraggio appare così ricco di dettagli al punto da rappresentare una istanza idonea per la comprensione di un possibile modello di articolazione del discorso istituzionale, particolarmente utile proprio perché si produce all'interno di un contesto urbano particolarmente complesso dal punto di vista sociopolitico come quello della città di Taranto. Si propone quindi in queste pagine una analisi semiotica applicata, guidata dal principio critico secondo il quale essa si può definire come «disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire» (Eco 1975: 17).

Attraverso un'operazione (semio)culturale come quella che è in oggetto, viene tentata una trasformazione semantica di una situazione socioculturale, attualizzando delle proprietà e promuovendo degli oblii secondo il più tipico schema della produzione ideologica, intesa come una «visione del mondo parziale e sconnessa» (*ivi*: 369). Infatti, mentre il problema sanitario e ambientale non accenna ad essere risolto o trasformato ma anzi viene semplicemente narcotizzato al livello simbolico, politico e narrativo (Casula 2022b), il tentativo di cambiamento di paradigma riguarda meramente l'immagine – e con essa la percezione – che si ha della città, sia all'interno che dall'esterno. In ogni caso, in questo processo gli abitanti vengono considerati, al più, come un attore non protagonista del cambiamento ma ad esso accessorio, come testimonia l'immagine in cui la partecipazione è figurativizzata con la – o relegata alla – consegna del caffè agli artisti (fig. 4), dove porre l'analisi sul livello plastico permette di esplicitare la posizione subalterna dell'abitante: mentre l'artista è al centro, egli o ella rimane relegata ai margini della scena. Anche dal sindaco, gli abitanti non vengono considerati come il soggetto del cambiamento, poiché non hanno la "competenza" per poter emanciparsi: vengono

piuttosto "oggettificati", devono anzi subire un cambiamento «nella testa» per poter essere integrati nel processo di rigenerazione. Si tratta di una vera e propria traduzione di una cultura esterna, una non-cultura, all'interno della cultura neoliberista del soggetto economico ed imprenditoriale che ricorda la resistenza culturale del «pensiero meridiano» descritta da Franco Cassano (1996), secondo il quale non è il sud ad essere in «difetto di modernità», ma che l'integrazione in questa cultura sia, a certi gradi, del tutto incompatibile da un punto di vista socio-culturale.[6] In un tentativo di traduzione del monologo del sindaco portato all'estremo, ma lecito secondo le coordinate semiotiche desunte: gli abitanti sono responsabili della situazione della città, anche perché hanno protestato. Ora invece devono guardare ai problemi senza vergogna, attraverso un cambiamento delle lenti con cui li si guarda.

Rispetto all'installazione della statua del carabiniere nella città vecchia avvenuta nel 2014 (cfr. Dentico in press), sebbene si tratti di operazioni apparentemente differenti,[7] condividono comunque diverse analogie. Su tutte, c'è la posizione attanziale che si trova ad occupare l'attore collettivo della cittadinanza, rimasta pressocché immutata. In quel caso, a partire anche dalle dichiarazioni dell'autore dell'opera, del sindaco e delle sedute del consiglio comunale, si comprendeva che il senso dell'operazione sotteso all'installazione della statua del carabiniere nella città vecchia aveva l'obiettivo di "riportare l'ordine" in un contesto sociopolitico complesso. Anche in quel caso, gli abitanti del quartiere erano relegati a una posizione iniziale forse anche di anti-soggetto prima per essere oggetto dopo, poiché dovevano subire una trasformazione per essere integrati all'interno di una "cultura interna", in quel caso quella della legalità. Ma c'è anche un'altra analogia: se in quel caso era la categoria della legge a narcotizzare il piano politico dell'abbandono della città vecchia e del suo recupero, in questo caso invece è la categoria del "bello" ad assumere la stessa valenza. In entrambi i casi, dunque, le istituzioni abdicano al loro ruolo di risolutore politico delle questioni che attanagliano i quartieri e più in generale i territori, delegando altri attori: l'Arma, facendone una questione che pertiene il dominio della Legge; gli artisti, definendo il problema su un piano prettamente estetico.[8]

Tornando al Progetto T.R.U.St., il problema della fabbrica viene invece narcotizzato, decurtato anch'esso a una questione di percezione. La fabbrica, attraverso alcune immagini che scorrono nel documentario (figg. 7 e 8), viene

[6] «Se si vuole ricominciare a pensare il sud sono necessarie alcune operazioni preliminari. In primo luogo occorre smettere di vedere le sue patologie solo come la conseguenza di un difetto di modernità. Bisogna rovesciare l'ottica e iniziare a pensare che probabilmente nel Sud d'Italia la modernità non è estranea alle patologie di cui ancora oggi molti credono che essa sia la cura. Per iniziare a pensare il sud è in altri termini necessario prendere in considerazione anche l'ipotesi che normalmente si scarta a priori: la modernizzazione del sud è una modernizzazione imperfetta o insufficiente o non è piuttosto l'unica modernizzazione possibile, la modernizzazione reale?» (Cassano 1996: 5).

[7] Ad esempio, nel caso della Statua del carabiniere, il Comune di Taranto abdicava al suo ruolo politico delegando all'Arma la risoluzione dei problemi del quartiere, relegando la questione a un problema di legalità. Nel caso di T.R.U.St., invece, le istituzioni si fanno carico del problema.

[8] Intendiamo in questo caso per estetico non solo il dominio del gusto e del bello ma, più genericamente, ciò che riguarda la sintonia e la sensibilità tra l'organismo e l'ambiente (Berardi 2016).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

Figura 7. Frame (ritagliato) dell'oggettiva irreale.

Figura 8. Una carrellta dal basso verso l'alto che lascia intravedere sullo sfonfo lo stabilimento siderurgico.

nuovamente naturalizzata all'interno dello skyline urbano, ridimensionandola a sfondo del discorso urbano e politico, come si può notare da questo emblematico frame che riguarda l'unica opera che la menziona esplicitamente ma solo nell'immediato circuito discorsivo della semiosfera che la riguarda.

Un ultimo elemento riguardante il Progetto T.R.U.St. non può sfuggire allo sguardo semiotico e appare davvero emblematico: ad essere coinvolti in questa operazione sono tutti i quartieri periferici, tranne uno. Si tratta del quartiere Tamburi, situato a ridosso del siderurgico (fig. 9). Del resto è lo stesso Pagnottella ad affermare che la decisione non è casuale:

> Volevamo lasciare come un vuoto in un quartiere che è senza futuro. Che futuro può esserci per un quartiere dove nei giorni dove tira il vento forte viene ordinato di chiudere le finestre per la dispersione delle polveri tossiche? Dove i bambini nascono con la leucemia, un posto da cui le persone non possono andarsene, perché non riescono a vendere il proprio appartamento a più di 10mila euro, quando non hanno altro che quello? (firenzeurbanlifestyle.com 2021)

L'effetto di senso è che la trasformazione, nella mentalità e nella percezione degli abitanti, che il Progetto T.R.U.St. dovrebbe mettere in atto non può avvenire con successo nei luoghi dove la presenza dell'industria insiste così tanto da non riuscire a passare in secondo piano. Ma c'è anche il sospetto semiotico che l'installazione di un'opera muraria in quel quartiere avrebbe potuto rendere manifesta la continuità della condizione di subalternità che vivono gli abitanti: le strade e gli edifici dei quartieri hanno un colore tendente al rossastro causato dalla presenza del minerale che, nei giorni di vento, si adagia sul quartiere. Una materialità che diventa segno di una condizione

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

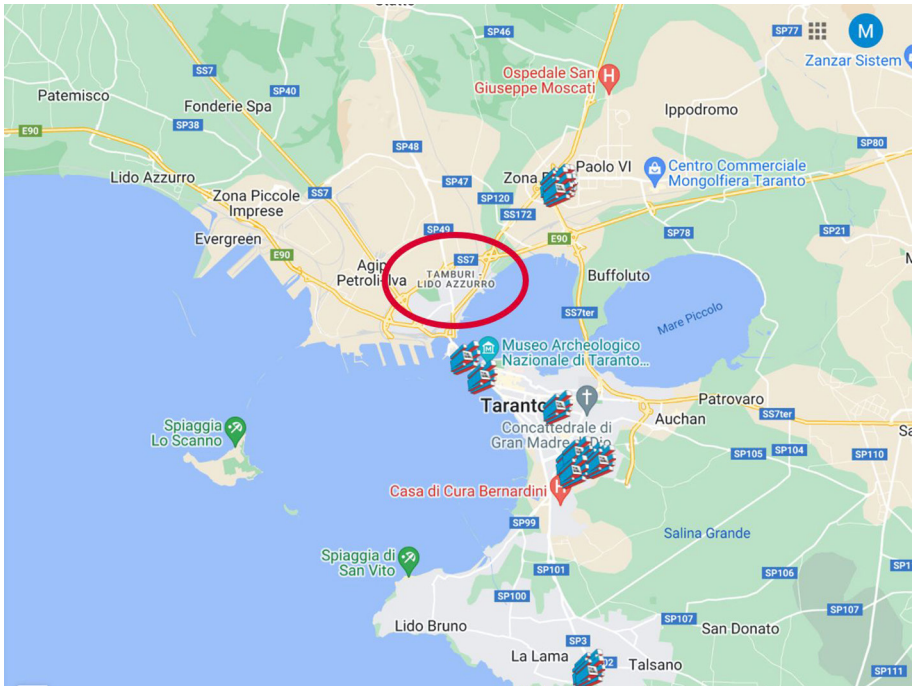

Figura 9. La mappa delle opere del T.R.U.St. a cui si accede dalla pagina Facebook del progetto. Evidenziato in rosso (aggiunta dell'autore) il quartiere Tamburi.

che, in un'opera muraria, si sarebbe potuta riaffermare in tutta la sua inelut-tabilità.

Bibliografia

Barthes, Roland
1974 *Le plasir du texte*, Paris, Seuil.

Baudrillard, Jean
1990 *La Transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée.

Berardi, Franco
2016 *L'anima al lavoro: alienazione, estraneità, autonomia*, Roma, DeriveApprodi.

Casetti, Francesco
1986 *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Torino, Einaudi.

Cassano, Franco
1996 *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza.

Casula, Francesco
2021 Taranto, la battaglia persa da 6 governi. Decreti inutili e i veleni sempre come prima. La politica del "salva Ilva" che non ha mai risolto nulla» <https://www.ilfattoquotidiano.it/2021/06/02/taranto-la-battaglia-persa-da-6-governi-decreti-inutili-e-i-veleni-sempre-come-prima-la-politica-del-salva-ilva-che-non-ha-mai-risolto-nulla/6217232/>; online il 28 luglio 2022.

2022a «L'ex Ilva dieci anni dopo il sequestro: il nodo salute-lavoro è irrisolto. E i magistrati che indagarono insistono: "È ancora pericolosa"» <https://www.ilfattoquotidiano.it/2022/07/26/lex-ilva-dieci-anni-dopo-il-sequestro-il-nodo-salute-lavoro-e-irrisolto-e-i-magistrati-che-indagarono-insistono-e-ancora-pericolosa/6741874/?fbclid=IwAR1H2CX3Am3JuPJmoCXw39q54qOfjDI0qkydcHKtqZ_OaQQ-5OnOY2jrJ-w>; online il 28 luglio 2022.
2022b «Ilva, dieci anni di decreti e proclami: da Monti a Draghi, l'elenco di promesse e fallimenti sulla nuova vita dell'acciaieria di Taranto» <https://www.ilfattoquotidiano.it/2022/07/26/ilva-dieci-anni-di-decreti-e-proclami-da-monti-a-draghi-lelenco-di-promesse-e-fallimenti-sulla-nuova-vita-dellacciaieria-di-taranto/6742194/?fbclid=IwAR2ZD9P23Als2xDhvUA15fAOi-VFPZ0ZJS6cOmv4Uno e10R01sPTJeouFJMc>; online il 28 luglio 2022.

Conte, Giuseppe
2019 «La lettera di Conte ai ministri: "Portate idee per Taranto"» <https://www.repubblica.it/economia/2019/11/11/news/la_lettera_di_conte_ai_ministri_portate_idee_per_taranto_-240885186/>; online il 28 luglio 2022.

Dardot, Pierre; Laval, Christian
2009 *La nouvelle raison du monde Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte.

Dentico, Michele
2021 «Dal decoro al degrado. Appunti per una semiotica dei segni urbani», *Filosofi(e)Semiotiche*, 8, 1, 2021.
2022 «Dans la ville marquée. Enonciations piétonnes et graffitis dans le quartier de San Lorenzo à Rome», in Beyaert-Geslin, A., *Sémiotique & écritures urbaines*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
[In press] «La statua del carabiniere nella città vecchia di Taranto: tra politiche della memoria e conflitti culturali», in Mazzucchelli, F.; Vitale M.R.; Leone M., *Heritage and the city. Semiotics and Politics of Cultural Memory in Urban Spaces*, *Lexia*, 41-42.

Eco, Umberto
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.

<firenzeurbanstyle.com>
2021 TRUSt: Taranto Regeneration Urban Street.

Fisher, Mark
2009 *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books.

Genette, Gérard
1972 *Figure III, coll. « Poétique »*, Paris, Le Seuil.

Giraud, Claudia
2021 «Street art a Taranto. I murales di T.R.U.St. nella città capitale europea del genere. Le foto», <https://www.artribune.com/arti-visive/street-urban-art/2021/11/street-art-taranto-murales-foto/>; online il 28 luglio 2022.

King, Stephen
2009 *Under the Dome: A Novel*, New York, Scribner.

Lorusso, Anna Maria
2010 *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-19

Lotman, Jurij Mikhailovich
1985 *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio.
2006 *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Roma, Meltemi.

Lotman, Jurij Mikhailovich; Uspenskij Boris
1975 *Tipologie della cultura*, Milano, Bompiani

Marrone, Gianfranco; Pezzini, Isabella
2006 *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Milano, Booklet.

Marsciani, Francesco
2007 *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, FrancoAngeli.

Pezzini, Isabella
2008 «Nuovi spazi semiotici nella città – Due casi a Roma», in Leone, M. (a cura di), *La città come testo. Scritture e riscritture urbane*, Roma, Aracne.
2014 «Noveaux paysages sémiotiques et changement de la forme urbaine: perspectives de recherche à partir d'une étude sur Rome», *Degrés*, 156-157, 11-18.

Pezzini, Isabella; Virgolin, Luigi
2020 *Usi e piaceri del turismo. Percorsi semiotici*, Roma, Aracne.

Pollarini, Andrea
2021 *Turismi*, Roma, Luca Sossella Editore.

Progetto Trust
2022 (april 15) *T.r.u.st. – Il documentario*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QGmQ3hpBlVk>; online il 28 luglio 2022.

S.e.n.t.i.e.r.i.
2019 «Quinto rapporto s.e.n.t.i.e.r.i. – studio epidemiologico nazionale dei territori e degli insediamenti a rischio inquinamento», *Epidemiologia & prevenzione*, 2-3, 43.

Violi, Patrizia
2014 *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.

Michele Dentico è professore a contratto presso il Dipartimento Coris (Comunicazione e Ricerca sociale) dell'Università di Roma "La Sapienza", dove ha conseguito anche il dottorato con una ricerca etnografica sulle pratiche di ascolto collettivo della musica techno. Si è laureato in Semiotica presso l'Università di Bologna con una tesi sperimentale in etnosemiotica sul tifo calcistico (*Sul tifare il Taranto*, Esculapio, 2019). Si occupa principalmente dello studio di fenomeni sociali e di fruizione collettiva degli spazi urbani, con particolare attenzione ai conflitti culturali, adottando una prospettiva etnosemiotica. Tra i temi di ricerca affrontati ci sono anche i rave party, le modalità di didattica a distanza e il graffitismo

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-20

28 Public Art e spazi urbani
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Un'invenzione della modernità
La spettatorialità nell'arte contemporanea

Pietro Gaglianò
Ricercatore indipendente, Docente di Art History and Criticism, SRISA - Santa Reparata International School of Art, Firenze, IT
pietrogagliano75@gmail.com

Abstract
The spectatorship conditions the relationship between observers and artworks since the crisis of the Ancien Règime. The most engaged artists and theorist, in twentieth-century art and theater, considered such position as impossible and intolerable. Jacques Rancière opposed to this sentence an essay here assumed as an optical tool for the critical reinterpretation of the reciprocal positions between work, artist and audience in some case-studies involving the relationship between art and the public sphere.

Key Words
Spectatorship; Public Art; Public sphere; Performance art; Empowerment

Contents
1. L'origine
2. Un male necessario
3. Aperto al possibile
4. Una creazione condivisa di senso
Bibliografia

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-20

1. L'origine

Il 15 agosto 1791, mentre la storia europea procede al ritmo accelerato e talvolta cruento della Rivoluzione francese, nel Salon Carré, al Palazzo del Louvre non più residenza reale, si inaugura *le premier Salon de la liberté*. Si tratta del primo Salon aperto a tutti gli artisti viventi, qualunque fosse la loro formazione e provenienza decretando, con l'abolizione (sancita nel 1793) dell'Académie royale e del suo potere, un'ulteriore cesura con l'Ancien règime.[1] Tutto questo, assieme alla formalizzazione del concetto di collezione pubblica, già presente in Europa, in modi diversi, da alcuni decenni,[2] e alla democratizzazione dell'accesso alle opere, ai reperti, ai documenti, è all'origine di un'invenzione che possiamo ascrivere completamente alla modernità: lo spettatore. L'insieme di donne e uomini che si recano a visitare le collezioni del museo e, soprattutto, le esposizioni degli artisti a loro contemporanei, si pongono rispetto alle opere d'arte in una posizione inedita. Il suddito diventa cittadino, il popolo diventa pubblico (inteso nella sua qualità sostantivale). I due concetti di collettività, popolo e pubblico, hanno una comune origine etimologica ma il secondo si allontana dal primo per una più precisa consapevolezza civica e, in questo modo, definisce la propria alterità rispetto all'opera: scioglie un incantamento di reciproca appartenenza e, di conseguenza, misura una distanza intellettuale e fisica che autorizza lo sguardo critico.

Viene interrotto così un carattere specifico della produzione artistica mediterranea ed europea che, nel segno di una narrazione egemonica tesa ad amministrare la continuità e l'inevitabilità dei poteri, aveva sempre incluso nel proprio orizzonte la presenza delle comunità come parte consustanziale dell'area di significazione dell'opera, sia nello spazio pubblico sia in tutti quei luoghi (sacri e secolari) che la comunità abitava e in cui ritrovava le geometrie della propria appartenenza, nonché della propria subalternità, ai sistemi di sovranità temporale e spirituale. Invece i liberi cittadini che osservano le opere del *Salon*, emancipate dagli obsoleti canoni dell'accademismo, sanno di poter esprimere un giudizio a proprio gusto e arbitrio, non essendo più vincolati alle narrazioni implicite nell'arte di regime, nelle figurazioni utilizzate per secoli dal potere laico e religioso, nella città così come nei luoghi pubblici.[3] Lo spettatore (colui che guarda) si manifesta, al suo debutto nella Storia, come un soggetto indipendente, autonomo, fornito di capacità critica e, al tempo

[1] Il "Salon de Peinture", in essere dal XVII secolo (prende questo nome solo a partire dal 1737 dal Salon carré del Louvre, all'epoca Grand Salon, dove veniva organizzato), era interamente regolato dall'Academie royale de peinture et sculpture che vi ammetteva solo i suoi membri e, quindi, le opere conformi all'estetica di regime. Nel 1791 l'Assemblea nazionale decreta che «tutti gli artisti francesi o stranieri, che siano o no membri dell'Accademia di pittura e scultura, sono ugualmente ammessi a esporre le loro opere nella parte del Louvre destinata a questo scopo»; cfr. Caubisens-Lasfargues (1961: 193-214).

[2] Nello stesso quadro si matura il 10 agosto del 1793, poco meno di due anni più tardi, l'apertura al pubblico delle collezioni storiche, d'arte e archeologia, del Louvre, sotto il nome di Musée Français. Sulla genesi del museo vedi soprattutto Pomian (2020-2021).

[3] Sul carattere egemonico dei monumenti e sull'iconografia del potere si veda tra gli altri Foucault (2004); Miles (1997); Nelson, Olin (2003); Gaglianò (2016).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-20

stesso, più solo, depauperato della continuità che in ripetuti rituali collettivi lo aveva sempre legato alle forme, alle epifanie delle produzioni artistiche e culturali del suo mondo.

Da questo momento in poi la spettatorialità non ha mai smesso di trasformarsi e diversi attori si sono alternati nei ruoli di questa sindrome, prima precisamente borghese e poi trasversale all'intero corpo sociale. Dal secondo dopoguerra l'essere spettatore non riguarda più soltanto le forme dell'arte ma tutte le produzioni del discorso politico e sociale; questo ha portato a un paradossale atto di delega della propria capacità intelligente alle strutture del potere, via via più ramificate e pervasive. In una concatenazione di dinamiche del desiderio e della soddisfazione si è sviluppata la contraddizione di una sempre maggiore, e sempre più diffusa, capacità di entrare in possesso di beni di consumo e assumere status qualificati (o apparentemente qualificanti) scambiandola per autentica facoltà di scelta. Nell'estrema metamorfosi dello spettatore il pubblico è diventato clientela, disgregato in innumerevoli unità irrelate e unitario soltanto nella coralità del consumo sfrenato, equivocamente contrabbandato come autoaffermazione individuale. In antitesi a questo corso e a esso parallela si è sviluppata la critica della spettatorialità, con un'accelerazione impressa a metà del secolo scorso dal propagarsi della cultura e della comunicazione di massa. L'attivismo politico e la critica estetica, talvolta incrociando e sovrapponendo le traiettorie, hanno ripetutamente tentato la decostruzione di questa prospettiva, cercando di restituire al cittadino centralità e allo spettatore capacità di interazione, quando non di partecipazione creativa, reintegrandolo nella perduta adesione tra singolo e comunità ma con la pienezza degli strumenti del pensiero sociale di ispirazione democratica.[4]

2. Un male necessario

Dobbiamo chiederci se la produzione culturale oggi abbia ancora bisogno di spettatori. Con il recupero dello sguardo come azione qualificante è forse possibile scardinare sia gli automatismi del consumismo sia i guasti della degnazione intellettuale, di quella condiscendenza verso il pubblico non convenzionale che sentiamo il bisogno di coinvolgere, di mettere al centro della scena, di spingere a un'interazione spesso forzata o superficiale? Jacques Rancière ha dedicato alla definizione politica della spettatorialità una riflessione che rovescia la subalternità di questa posizione, smontando la presunta inferiorità dell'essere spettatore e ponendo in evidenza nuove sensibilità, nuovi possibili movimenti dello sguardo. Il filosofo ricostruisce la fenomenologia dello spettatore e, osservando da vicino le argomentazioni dei suoi detrattori, evidenzia come per tutto il Novecento la spettatorialità sia stata considerata un male «perché guardare è il contrario di conoscere» e perché «è il contrario

[4] Le diverse prospettive di questa genealogia della critica sociale fanno riferimento a una imponente e ramificata serie di riferimenti che percorrono la filosofia politica dell'intero Novecento, qui si rimanda solo alle recenti analisi di Hardt, Negri (2000); Boltanski, Chiapello (2005); Graeber (2013); dalla vasta bibliografia sul ruolo dell'arte nei rivolgimenti politici dell'ultimo secolo si segnalano solo Bru, Martens (2006); Bishop (2012); Weibel (2014); Reilly (2018).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-20

di agire» (Rancière [2008] 2018: 7). Il «paradosso dello spettatore»,[5] come lo definisce Rancière e come si articola nel succedersi di ipotesi per la sua eliminazione, si basa quindi sulla necessaria presenza di questa figura (non c'è teatro senza spettatore) e sulla connotazione negativa che non la abbandona, mentre artisti, registi e autori auspicano, con le migliori intenzioni, «un teatro senza spettatori, dove gli astanti diventino partecipanti attivi invece di essere dei passivi *voyeur*» (*ivi*: 8).

La critica estetica del Novecento, con il pensiero teorico, con un'inesausta sperimentazione nell'ambito del teatro, della composizione musicale, delle arti visive sembra declinare un continuo tentativo, appassionato e desiderante almeno quanto pragmatico e operativo, di scardinare la binarietà tra l'attore (o l'artista o l'opera, etc.) e lo spettatore. Tale desiderio è spesso animato da una tensione ideologica ed è avvinto alla radicalità della lotta politica, altre volte invece si svolge internamente a una riflessione sulla forma, tesa a ricentrare alcuni termini che, nella tradizione europea, definiscono la qualità dell'opera, il suo rapporto con la temporalità, con lo spazio, con lo sguardo esterno. Rancière ricorda le diverse attitudini di due autori teatrali come Bertolt Brecht e Antonin Artaud. Secondo Brecht «occorre strappare lo spettatore all'abbrutimento del perditempo, imbambolato dall'apparenza e conquistato da quell'empatia che lo porta a identificarsi con i personaggi della scena», gli verrà quindi proposta una visione straniante per indurlo ad «abbandonare la posizione dello spettatore passivo e assumere quella dell'inquirente o dello scienziato» (*ivi*: 8-9); per Artaud, invece, deve essere abolita ogni distanza nel nome di una partecipazione viscerale e autentica, e lo spettatore dovrà andare a teatro mettendo in gioco il suo spirito, i suoi sensi, la sua carne.[6]

Lasciando il piano del teatro, che Rancière sceglie come caso esemplare dell'aporia sullo spettatore – «si presenta come una mediazione tesa alla propria abolizione» (*ivi*: 13) –, nell'universo delle arti visive troviamo tanti costrutti teorici almeno quanti sono stati i tentativi di riformulare la geometria dello sguardo, nei luoghi espositivi, nello spazio pubblico e su tutti i fronti di una guerra ingaggiata contro il mantenimento dello status quo. All'inizio del secolo scorso futuristi e dadaisti, sulla spinta di visioni politiche a tratti antitetiche, hanno sollecitato le platee, lanciato proclami, demolito cornici architettoniche e limiti dettati dalla consuetudine pur di far balzare dalla sedia il pubblico borghese, aggredito e scombussolato, e eradicare una volta per tutte un regime estetico fondato sull'intrattenimento, la decorazione e l'ornamento, lo spettacolo. Contro lo "spettacolo" (lo *spectacŭlum* che genera e catalizza spettatori) in modo diretto o implicito, autonomo, sparso, a volte conflittuale e quasi sempre tragicamente vano, si è mosso un vasto universo di autori, un elenco che sarebbe lunghissimo, inevitabilmente incompleto e non fedele alla ricchezza delle proposte e delle visioni.[7] Tutti hanno identificato

[5] Il riferimento è al trattato *Paradoxe sur le comédien*, scritto da Denis Diderot alla fine del XVIII secolo e pubblicato postumo nel 1930.

[6] Artaud teorizza il *Teatro della Crudeltà* in un primo manifesto nel 1932. Successive edizioni e la loro elaborazione definitiva vengono pubblicate in Artaud ([1938] 1968-2000).

[7] L'alfiere più noto di questa crociata, citato fino allo sfinimento, spesso equivocato e frainteso, è

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-20

nella spettacolarizzazione dell'arte, e nel suo complemento, la spettatorialità, la manifestazione spudorata dell'architettura di un potere fondato sulla separazione delle competenze, sulla disgregazione delle collettività, sull'alienazione dei singoli definitivamente relegati al di qua della linea di proscenio, o di uno schermo televisivo, in un confino dove *spĕctare*, guardare (qualcosa o qualcuno), si fonde definitivamente con *exspĕctare*, aspettare (che qualcosa o qualcuno faccia e decida per loro).

A tutta questa ampia e ramificata azione critica, mossa sempre con le migliori intenzioni, Rancière contrappone la possibilità che tra chi guarda e chi crea ci sia la condivisione di un patrimonio comune, una stessa intelligenza «che traduce i segni in altri segni e che procede per confronti e figure, per comunicare le sue avventure intellettuali e per capire quello che un'altra intelligenza si sta sforzando di comunicarle» (*ivi*: 15). Il filosofo riprende e sviluppa il pensiero del "maestro ignorante", un maestro non sempre sapiente ma capace di creare le condizioni, "i vincoli", che catalizzino l'apprendimento e mantenere così «il ricercatore sulla propria via, quella su cui egli è solo a cercare e non cessa mai di farlo» (Rancière [1987] 2008: 61). Secondo una linea teorica che molto deve alla pedagogia anarchica e libertaria, tra aspirazioni antiautoritarie e autentiche emancipazioni, l'educatore dovrebbe trovare il proprio ruolo nella coerenza tra mezzi e fini, facendosi catalizzatore di una forza propulsiva che è come un vento percepibile solo a lui mentre gli effetti, ben più della sua figura di maestro, si manifestano a chi vuole apprendere. È una forza altrettanto potente quella che dovrebbe muovere il lavoro dell'artista, senza intenzioni educative, mentre nutre la prassi e scompagina le regole del metodo; questa è la ragione dell'arte e così, in diverse forme, dovrebbe mostrarsi allo spettatore: una sorta di pedagogia appassionata, la cui regia è arcana, gli esiti imprecisati e le posizioni dei giocatori non devono venire assegnate sulla base di un presunto disegno egemonico, di una superiorità morale.[8]

Rancière propone di riconsiderare i termini in gioco chiedendosi se la distanza tra maestro (tradizionale) e allievo, tra l'artista e lo spettatore (non emancipato) non sia enfatizzata proprio dal desiderio stesso di annullarla, in base al presupposto di un'opposizione rigida tra attivo e passivo. È davvero passivo lo spettatore, sia esso a una prima teatrale o al cospetto di un'installazione di Rauschenberg o, addirittura, seduto a casa propria davanti allo schermo televisivo? Lo è del tutto e in modo irrevocabile, antitetico al

sicuramente Guy Debord (1931-1994), personalità inquieta, scrittore instancabile, attivista politico, parte di quel gruppo di autori che convoglia nel Situazionismo la diffusa tensione di contestazione alla mercificazione dell'esistenza di una irrequieta generazione di autori. Il suo *La société du spectacle*, pubblicato nel 1967, è stato un punto di riferimento per la critica sociale degli ultimi cinquant'anni.

[8] Le frange più sensibili nel panorama dell'educazione artistica, in tutta la pedagogia libertaria, prendono molto seriamente il problema dello sbilanciamento morale e intellettuale legato all'irrinunciabilità della presenza del maestro, il quale viene esaminato lungo varie linee di criticità che contemplano la sua posizione di autore del percorso pedagogico, il punto dell'autorità o quello dell'autorevolezza, il peso della sua formazione etica, morale, estetica e politica. Sulla consapevolezza etica dell'educatore anarchico e libertario, sulla posizione politica dell'artista e sulle reciprocità tra arte e pedagogia rimando a quanto scritto in Gaglianò (2020) e alla bibliografia ivi indicata.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-20

genio creativo dell'artista o al talento dell'interprete? L'emancipazione dello spettatore, scrive il filosofo, inizia quando capiamo che queste persone «vedono, sentono e comprendono qualcosa nella misura in cui compongono il loro proprio poema, così come a modo loro fanno gli attori o i drammaturghi, i registi, i ballerini o i performer» (Rancière [2008] 2018: 19).

3. Aperto al possibile

Adottando questo punto di vista, cosa rimane quindi di decenni di istanze, pratiche, provocazioni, sfondamenti disciplinari e critica istituzionale che hanno cercato di reagire alla crisi della società di marca occidentale, all'atomizzazione del vivere in comune, con un disegno che includesse il coinvolgimento, la partecipazione attiva, l'intervento nella sfera pubblica senza gerarchie, nella costante attenzione ai cascami del colonialismo culturale, nella fiducia verso l'adesione consapevole e intelligente delle persone ai processi dell'arte? Fatta la tara dei molti, troppi casi in cui questo sistema di basi teoriche ed esperienze è stato ridotto a un mero esercizio retorico, reso da parole chiave e slogan, istruito da una correttezza politica farisea e guidato da tendenze artificiose più che da un genuino impegno, al netto di tutto questo, possiamo usare gli argomenti di Rancière come uno speciale strumento ottico. Si procede qui, in forma di introduzione a una possibile indagine ben più ampia, alla rilettura del lavoro di un certo numero di artiste e artisti le cui opere possono essere considerate emblematiche dell'articolarsi di concetti chiave come autorialità, specificità dell'opera rispetto a contesto, partecipazione e, appunto, spettatorialità. Più nel dettaglio, viene esaminato il trasformato rapporto tra arte e sfera pubblica che rappresenta un caso particolare, sia pure di vaste proporzioni, dell'area appena descritta, interessata a rifondare la relazione con lo spettatore.

Un fenomeno parallelo a questa invenzione della modernità riguarda infatti il modo in cui gli spazi pubblici sono stati progressivamente disertati dalle forme dell'arte che, depoliticizzate, sono migrate verso le gallerie private e nuovi luoghi deputati. Le piazze, i viali e i parchi, soprattutto dalla seconda metà del Novecento, hanno perso le connotazioni di rappresentanza, di armamento delle retoriche dei regimi, sempre più presenti invece nella diffusione mediatica, radiofonica, televisiva, digitale, in una dimensione capillare a tu per tu di efficacia inaudita. Lo spazio pubblico è stato in una certa misura decolonizzato dalle narrazioni del potere ma anche trascurato dai suoi abitanti, privato in larga parte della collocazione di segni e del prodursi di azioni, incontri e contrasti che generano appartenenza, che edificano le comunità (i linguaggi che lo abitano ormai sono quelli manipolatori della promozione commerciale, completamente irrelati rispetto ai luoghi). Qui, in una sfera parzialmente liberata ma ancora centrale, stratificata, attraversabile e, malgrado tutto, aperta al possibile, hanno preso forma progetti coraggiosi, sensibili alle questioni sociali, a volte politicamente impegnati e spesso così coerenti con le proprie premesse da definire una specifica categoria estetica.

A stabilire il lessico di una partizione tra la *Plop art* (che, in modo quasi esclusivo, prende il posto della tradizionale statuaria monumentale come com-

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-20

mittenza pubblica negli spazi urbani[9]) e la più consapevole geografia dell'arte pubblica (più o meno socialmente impegnata, non istituzionale, incentrata sull'incontro con gli abitanti, sui processi più che sugli esiti tangibili, poco incline alla permanenza dell'oggetto) è Suzanne Lacy con la definizione di *New Genre Public Art*.[10] L'artista californiana, raccogliendo le tensioni di una nutrita compagnia di colleghi e teorici, nel 1994 cura la pubblicazione di *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, un'antologia di testi firmati, tra l'altro, da Allan Kaprow, Mary Jane Jacob e Lucy Lippard, destinata a influenzare tutto il dibattito sull'arte pubblica e sulle pratiche partecipative (v. Lacy 1994).

La ricca produzione di Lacy è sempre stata considerata per l'esemplarità nel rapporto con le collettività invitate a entrare nel processo di progettazione dell'opera; che si tratti della comunità afroamericana di San Francisco, degli adolescenti di Oakland o degli abitanti di un quartiere ad alto tasso di criminalità in Colombia, le persone coinvolte partecipano attivamente alla formulazione di una narrazione, fatta da loro e con loro, senza essere esotizzate dall'artista, senza semplificazioni, senza predazioni culturali. La formalizzazione (può trattarsi di una drammaturgia corale, di un *potluck*, dell'allestimento di uno spazio transitorio per la conversazione, di un museo temporaneo di memorie private in un autobus pubblico) è in generale secondaria rispetto al lungo lavoro di incontro, preparazione e condivisione ma restituisce sempre un preciso carattere, nel ritmo o nella scelta di elementi esteriori, che lo riconduce alla poetica di Lacy. Al centro, dunque, di queste dense e in larga parte sommerse coreografie ci sono i membri attivi di una comunità chiamati a condividere una parte di autorialità con l'artista, in tutto lontani dalla posizione di spettatori per la quale, apparentemente, sembra non esserci posto. In realtà sia nei lavori giovanili, che echeggiano ancora il linguaggio dell'attivista che Lacy era ed è, sia in quelli più maturi la presenza di un pubblico esterno che osserva gli esiti non solo è prevista ma appare fondamentale. Le anziane donne che nell'atto finale di *Whisper, the Waves, the Wind* (1984) si trovano a La Jolla Beach, in California, a conversare delle loro vite lo fanno a beneficio dalle quasi mille persone che le ascoltano e le osservano nel corso dell'evento finale del progetto. La vita delle 165 protagoniste sarà stata sicuramente influenzata, e forse migliorata, dal lavoro preparatorio di incontri privati, durato alcuni mesi, ma il loro riposizionamento come protagoniste e non come figure marginali della società è diretto al pubblico presente, agli spettatori per i quali, in un certo senso, è stato in parte pensato lo scenografico allestimento, quasi un *tableau vivant*, sulla spiaggia. Riflessioni analoghe possono essere fatte per *Full circle* (1993) dove il coinvolgimento di gruppi e associazioni femminili *è strumentale alla messa in opera di una serie di anomali monumenti*

[9] Il termine venne utilizzato dall'architetto statunitense James Wines dalla fine degli anni Sessanta per definire le sculture monumentali e ornamentali, solitamente moderniste o minimaliste, imposte dalle istituzioni su piazze o aiuole senza la minima relazione con il contesto, in opposizione a una nuova progettualità più attenta all'ambiente sociale e urbano; cfr. Wines (2005); vedi anche Kwon (2002).

[10] Per una documentazione sul lavoro di Suzanne Lacy vedi Frieling, Sanromán, Willsdon (2019); per un'antologia della sua ricca produzione di scritti e saggi vedi Lacy (2010).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-20

nella città di Chicago, rocce grezze dedicate a cento donne importanti nella storia e nella vita cittadina, perché il pubblico vario e indistinto dei passanti possa incontrarle, trovarle, rimanendo sollecitato o anche indifferente.[11] E, ancora, la presenza dello spettatore è ben leggibile anche in opere più recenti: in *Between the Door and the Street* (2013) le scale esterne di una intera via residenziale di Brooklyn hanno accolto le conversazioni di gruppi di donne, dopo un lungo periodo di organizzazione condiviso con attivisti su questioni di genere, etnia e classe sociale; a questo evento finale più di duemila persone, concepite come spettatrici, senza interazione con i gruppi di conversazione, sono entrate in contatto con i temi generali e le storie personali, non diversamente dalla dinamica di un talk show televisivo ma con la differenza profonda di trovarsi nel proprio quartiere, di verificare l'importanza della propria presenza fisica, di condividere dal vivo, nella parte finale della giornata pubblica, alcune performance musicali e i rinfreschi offerti dai residenti. Nel lavoro di Lacy si delinea quindi una reale fiducia nei confronti dello spettatore, incarnata nella proposta che l'artista e le comunità protagoniste porgono alla sua intelligenza senza cercare di abbellirla, senza seduzioni ingannevoli, ma anche senza il ricatto dell'interazione che spesso richiede una partecipazione guidata come prezzo per la pienezza dell'esperienza. I passanti, i residenti non coinvolti direttamente e chi, a distanza di tempo, osserva i video e le foto di documentazione, noi tutti sediamo come spettatori, con diverse sfumature che riguardano la prossimità fisica, la condivisione di elementi sensoriali, linguistici, culturali, ma non la possibilità di avere una relazione autonoma, del tutto interiore, con la forma dell'arte.

La ricerca di Suzanne Lacy è parte di un paesaggio estetico e culturale che si produce negli Stati Uniti e in Europa a partire dalle sperimentazioni Neo-Dada e che si manifesta con una speciale concentrazione, tra gli anni Sessanta e Settanta, nell'esperienza della Performance art, programmaticamente tesa a connettere quanto più possibile arte e vita.[12] Apparentemente non esiste, per lo spettatore, la scelta di osservare senza essere coinvolto visceralmente in quanto accade davanti a lui (torna qui il principio espresso da Artaud, principale ispiratore, con il suo Teatro della crudeltà, del Living Theatre).[13] Ma al centro di tutte le provocazioni e le sfide lanciate da Julian Beck e Judith Malina, Allan Kaprow, Chris Burden o, da questa parte dell'oceano, da Jean-Jacques Lebel, Valie Export, Gina Pane, c'*è soprattutto una faccenda di*

[11] Con questo progetto Lacy partecipa alla mostra *Culture in Action*, curata da Mary Jane Jacob, che consacra su larga scala un genere artistico, relazionale, pubblico, partecipativo.

[12] È un paesaggio che non sarebbe esistito senza l'influenza capitale delle Avanguardie storiche e, successivamente, di tutti i movimenti e le estetiche che nel secondo dopoguerra hanno movimentato il dibattito in Europa dai succedanei del Surrealismo alle molte ipotesi di riscrittura dell'esistente, dal Lettrismo fino al culmine rappresentato dal Situazionismo e in modo più disordinato nella composita pattuglia di Fluxus.

[13] Nelle dichiarazioni poetiche di questa generazione è sempre molto vivace l'invettiva contro la spettatorialità; per Augusto Boal lo spettatore è «una cattiva parola! Lo spettatore è meno di un uomo ed è necessario riumanizzarlo, ripristinare la sua capacità in tutta la sua pienezza» (Boal [1974] 2000: 134-135); per Allan Kaprow, pioniere di tutta la Performance Art, lo spettatore va completamente rimosso dal quadro dell'azione artistica per eliminare «l'ultimo brandello di convenzione teatrale» (Kaprow 1966: 195).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-20

geometrie spirituali e morali che si sintetizzano nel principio di simulazione. A venire contestata è la separazione tra i due ambiti, la platea e la scena, intesa come supremo apparato della finzione, come ripetizione vana e socialmente e politicamente accomodante di formati esausti. Ma, mentre questa prospettiva critica della compenetrazione tra arte e vita si spinge a negare anche la possibilità della documentazione,[14] nei fatti alcune influenti azioni della *Golden Age* della Performance Art stabiliscono un rapporto sostanziale con gli strumenti e con il concetto stesso di documentazione, predisposta come un necessario complemento all'azione performativa, una sua estensione a favore di un pubblico più ampio, di spettatori.[15] Il rifiuto della spettatorialità non si esprime quindi in una professione granitica di fede, ma si articola negli innumerevoli e diversi percorsi di una ricerca che, in larga parte, ha una precisa coscienza dell'importanza dello sguardo dall'esterno.

Da questi affondi dell'arte nel mondo, parte di una catena di riferimenti teorici e di rimandi estetici che negli ultimi duecento anni hanno invocato l'annullamento della separazione tra arte e vita, Rancière trae un'interpretazione pedagogica. Il filosofo vi legge il tentativo di opporre alla «pedagogia incerta della mediazione rappresentativa un'altra pedagogia, quella dell'immediatezza etica» (Rancière 2008: 66). Si intende con la prima la tradizionale assunzione di un messaggio politico o morale che l'artista trasmetterebbe con la propria opera, la *mimesis* teatrale; la seconda, che i detrattori della spettatorialità chiamerebbero "la buona *mimesis*", descrive il desiderio di rimettere alla comunità, al popolo, il ruolo di cantare il proprio manifestarsi: una visione politica dell'arte che, secondo il filosofo, fa «dileguare immediatamente l'arte e la politica» (*ibidem*). Secondo Rancière al margine, o in un punto labile tra questi due poli si trova una «terza forma di efficacia dell'arte [...], efficacia estetica» la cui natura è in apparenza paradossale perché si fonda sulla possibilità dell'arte stessa di essere irrelata, in termini di continuità storica e sensibile, rispetto a chi la osserva (*ivi*: 67). È, scrive il filosofo, «l'efficacia di una distanza» data in una doppia temporalità: ogni opera connette e separa il tempo della sua origine e il tempo di chi fa esperienza della sua epifania e questo implica un «duplice rapporto di separazione e di non separazione tra arte e vita» (*ivi*: 70). In questo intervallo, lungo l'intermittenza di una tale separazione prende forma la specificità dell'arte (ed è questo che da sempre ce la fa riconoscere, distinguendola da tutto quello che arte non è): la sua capacità di esprimere un altro possibile, che Rancière chiama «l'efficacia di un dissenso [...] il conflitto di diversi regimi di sensorialità» (*ibidem*). La grande bellezza, se ne esiste una, è proprio questa: «è il momento in cui le persone si scoprono capaci di riconoscere un'esperienza come qualcosa che è dentro la loro vita, senza schermi, senza rete di protezione, e al tempo stesso è così potentemente altro rispetto alla loro vita che quest'ultima non può restarvi indifferente» (Gaglianò 2022: 74).

[14] Nel 1993 l'autorevole teorica della Performance Art Peggy Phelan scriveva dogmaticamente: «*Performance only life is in the present*» (Phelan 1993: 146).

[15] Su questo aspetto e sulle molteplici implicazioni della documentazione dell'azione artistica si veda soprattutto Bedford (2012).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-20

4. Una creazione condivisa di senso

Nel 2009 il collettivo madrileno Democracia ha realizzato *Ne vous laissez pas consoler*, in collaborazione con gli Ultramarines, gli ultrà della squadra di calcio del Bordeaux Girondins.[16] *Ne vous laissez pas consoler* è una delle frasi che, assieme ad altri slogan della contestazione politica, sono state utilizzate per rivisitare tutti gli apparati della tifoseria (bandiere, sciarpe e altri gadget) in vendita in uno stand, presso lo stadio, e per creare una serie di striscioni dipinti rapidamente ed esibiti durante la partita tra i Girondins e lo Stade Rennais di Rennes. Così, nello stadio, dagli spalti della curva sud, hanno garrito al vento frasi come "La verità è sempre rivoluzionaria", "Comandano perché noi obbediamo" oppure "Il campo di battaglia principale è la mente del nemico". La felice collaborazione tra gli artisti e i tifosi costituisce, per Democracia, una prova del pensiero di Rancière sull'emancipazione dello spettatore e una sua estensione al pubblico sportivo che, quasi proverbialmente, è gregario e condizionato da automatismi. In realtà la posizione del tifoso restituisce vividamente la necessità dello spettatore nella geometria della Performance e la sua corrispondenza nella ritualità sociale dalla quale questa discende e che, nelle intenzioni di teorici e artisti, intende restaurare.

I linguaggi e le dinamiche della Performance, dalle forme embrionali emerse all'inizio del secolo scorso, fino a tutte le sue evoluzioni recenti, anche le più eterodosse, si basano sulla creazione condivisa di senso, condivisa appunto tra artisti e spettatori. Questo elemento, che edifica tanto la motivazione quanto la finalità delle azioni artistiche, è connesso in modo strettissimo con le ritualità sociali, con i riti comunitari che l'antropologia pone come legante tra i singoli e le comunità.[17] Questi riti si animano sempre a partire da una separazione temporanea tra il protagonista e il consesso sociale rispetto al quale vuole e deve provare un passaggio di stato, con prove di coraggio, forza fisica, capacità intellettuale, costanza, concentrazione, resistenza. Tra quelli ancora presenti nella società contemporanea, o di recente formulazione, è facile verificarlo: esami pubblici e concorsi di bellezza, cerimonie religiose e iniziazioni nelle culture urbane, prove di talento creativo e, appunto, gare sportive.

La Performance si presenta quindi come sublimazione di rituali iniziatici, sociali, comunitari ed è un'esperienza che si compie alla convergenza di un tempo e di uno spazio irripetibili, è il coagularsi di fattori fisiologici, emotivi e culturali incidentali, unici. La performance si libera da qualsiasi condizione di persistenza (al punto di non essere esaustivamente documentabile) e implica la necessaria presenza di un pubblico di spettatori-testimoni nella cui memoria, solamente, dovrebbe essere destinata a perpetuarsi, in un modo che le è proprio ed esclusivo. *È indispensabile* dunque che ci sia uno, almeno uno, spettatore-testimone: qualcuno che con la sua muta presenza convalida

16 Una presentazione generale del lavoro del collettivo è presente sul sito ufficiale di Democracia <www.democracia.com.es>.

17 Sul carattere sociale della performance, oltre ai classici Turner (1982) e Schechner (1985), vedi Carlson (2004).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-20

il compiersi del rito, della performance che vuol dire, infatti, "concludere un progetto", "portare a compimento qualcosa". È un progetto che gli artisti non possono compiere senza altre persone che decidono di leggere, interpretare o anche ignorare il loro lavoro. È un progetto che può rendere la vita dello spettatore, più densa, piena, fertile di nuove personali invenzioni. È un progetto, infine, che non ha senso immaginare senza il recupero degli spazi comuni, del vivere insieme.

Bibliografia

Artaud, Antonin
1938 *Le théâtre et son double*, Parigi, Gallimard; tr. it. *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1968.

Bedford, Christopher
2012 *The Viral Ontology of Performance*, in Jones, A., Heathfield, A. (a cura di), *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, Bristol-Chicago, Intellect.

Boal, Augusto
1974 *Teatro del Oprimido*, Buenos Aires; eng. tr. *Theatre of the Oppressed*, Londra, Pluto Press, 2000.

Carlson, Marvin
1996 *Performance: A Critical Introduction*, Londra-New York, Routledge.

Caubisens-Lasfargues, Colette
1961 «Le salon de peinture pendant la révolution», in *Annales historiques de la Révolution française*, 164, 22 (aprile-giugno), 193-214.

Debord, Guy
1967 *La Société du Spectacle*, Parigi, Buchet/Chastel; tr. it. *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini&Castoldi, 1997.

Foucault, Michel
2004 *Sécurité, Territoire, Population. Cours au Collège de France. 1977-1978*, Parigi, Gallimard/Seuil; tr. it. *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Frieling, Rudolf; Sanromán, Lucía; Willsdon, Dominic
2019 *Suzanne Lacy: We Are Here*, San Francisco-New York, San Francisco Museum of Modern Art, DelMonico Books.

Gaglianò, Pietro
2016 *Memento. L'ossessione del visibile*, Milano, Postmedia books.

Gaglianò, Pietro
2020 "Archiviare la non oggettualità. Performance, memoria e documentazione", *roots§routes*, 33, 10 (maggio-agosto), <www.roots-routes.org/archiviare-la-non-oggettualita-performance-memoria-e-documentazione-di-pietro-gagliano/>; online il 23 settembre 2023.

Gaglianò, Pietro
2020 *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia*, Pistoia, Gli Ori editori.

Gaglianò, Pietro
2022 "Che forma ha la vita quando diventa arte?", in Gaglianò, P. (a cura di) *Spazi pubblici e poetici dell'abitare. Un progetto di ricerca sul Festival Cantieri Culturali Firenze 2021*, Fiesole, Fondazione Michelucci Press, Fiesole.

Kaprow, Allan
1966 *Notes on the Elimination of the Audience*, in *Assemblages, Environments and Happenings*, New York, Harry N. Abrams.

Kwon, Miwon
2002 *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge (Ma), The MIT Press; tr. it. *Un luogo dopo l'altro. Arte site-specific e identità localizzativa*, Milano, Postmedia books 2020.

Lacy, Suzanne
1994 *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press.

Lacy, Suzanne
2010 *Leaving Art. Writings on Performance, Politics and Publics, 1974-2007*, Durham-Londra, Duke University Press.

Miles, Malcolm
1997 *Art, Space and the City. Public Art and Urban Future*, Londra-New York, Routledge.

Nelson, Robert S., Olin, Margaret
2003 *Monuments and Memory, Made and Unmade*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press.

Phelan, Peggy
1993 *Unmarked. Politics of Performance*, Londra-New York, Routledge.

Pomian, Krzysztof
2021 *Le musée, une histoire mondiale*, Parigi, Gallimard; tr. it. *Il museo. Una storia mondiale*, Torino, Einaudi, 2021-2022.

Rancière, Jacques
1987 *Le maitre ignorant*, Parigi, Fayard; tr. it. *Il maestro ignorante*, Milano, Mimesis, 2008.

Rancière, Jacques
2008 *Le spectateur émancipé*, Parigi, La Fabrique éditions; tr. it. *Lo spettatore emancipato*, Roma, DeriveApprodi, 2018.

Schechner, Richard
1985 *Between Theatre and Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press.

Turner, Victor
1982 *The Anthropology of Perfomance*, Cambridge (Ma), The MIT Press.

Wines, James
2005 *SITE – Identity and Density – monograph on architecture, public spaces, interiors, and product designs of SITE from 1969 to 2004*, Sydney, Images.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-20

Pietro Gaglianò, laureato in architettura, è critico d'arte contemporanea, educatore e curatore indipendente. Concentra la sua ricerca sul rapporto tra l'estetica del potere e le contronarrazioni agite dall'arte, prediligendo il contesto urbano e sociale come scena dei linguaggi contemporanei. Nei suoi progetti sperimenta formati ibridi tra arte e scienze sociali per coltivare la percezione politica dello spazio pubblico e della comunità. È docente di "Art and Criticism" alla Santa Reparata International School, Firenze, e allo IED. Tra le sue pubblicazioni *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia* (Gli Ori, 2020) e *Memento. L'ossessione del Visibile* (Postmedia Books, 2016); dal 2022 dirige la collana "I limoni" per Gli Ori editori, dedicata al rapporto tra arte a e questioni sociali.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

28 **Public Art e spazi urbani**
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Curare l'Arte Pubblica negli spazi urbani
Il caso del Festival *Without Frontiers* a Mantova

Irene Ruzzier
DA – Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Ferrara, Ferrara, IT
rzzrni@unife.it

Abstract
This paper explores curatorship's role in relation to public art interventions in urban spaces, with a particular attention to cases where they are part of urban regeneration processes. Through the analysis of *Without Frontiers,* an Urban Art festival that has been organised by Caravan SetUp Association in Mantova, the author aims at describing one of the possible curatorial approaches to art in public spaces. The contribution problematizes themes such as the definition of the role of the curator working in urban contexts, its differences compared to the museum curator and the possibility to adopt museum strategies in urban public spaces.

Key Words
Curatorship; Public Art; Urban regeneration; Public space; Museum strategies

Contents
1. Introduzione
2. La nuova figura del curatore dello spazio urbano
3. La curatela del festival *Without Frontiers*
4. Considerazioni conclusive
Bibliografia

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

1. Introduzione

Il contributo mira a indagare il ruolo della curatela in relazione a interventi di Arte Pubblica eseguiti negli spazi urbani, con particolare attenzione ai casi in cui essi rientrino all'interno di processi integrati di rigenerazione urbana.

La metodologia adottata include un'ampia ricerca bibliografica e documentale interdisciplinare: partendo da studi sull'Arte Pubblica e Urbana, l'autrice – di formazione storico-artistica – ha poi esplorato temi urbanistici e sociologici, quali la rigenerazione urbana e l'integrazione sociale. A ciò si sono affiancate le esperienze sul campo, con un tirocinio presso l'associazione Caravan SetUp, organizzatrice del festival *Without Frontiers*, in qualità di Assistente ai progetti curatoriali, durante il quale sono stati intervistati alcuni dei principali attori coinvolti. Questi studi sono all'origine del lavoro di ricerca che l'autrice sta attualmente svolgendo presso il corso di Dottorato Internazionale in Architettura e Pianificazione Urbana dell'Università di Ferrara.

L'Arte Pubblica ha le sue origini nelle avanguardie storiche europee e nei movimenti politici degli anni Sessanta, periodo nel quale gli artisti cominciarono a uscire dagli spazi istituzionali dell'arte, quali musei e gallerie, per lavorare nello spazio urbano: ciò era legato, in particolare, al rifiuto del ruolo istituzionale del museo nello stabilire lo statuto artistico delle opere (Mazzucotelli, Salice 2016). In questo periodo storico nacquero anche alcune importanti iniziative che incentivavano pratiche di questo tipo, come il Federal Art Project (1935), i Public Art Programs (dal 1959) e lo strumento del Percent for Art negli Stati Uniti, ma anche la cosiddetta "legge del due per cento" (legge 717/1949) in Italia. Non sono mancate poi celebri mostre, che hanno fatto la storia dell'arte nello spazio pubblico, come *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana* (Como, 1969) e *Skulptur Projekte* (Münster, dal 1977), e singoli interventi, come ad esempio *Tilted Arc* di Richard Serra (New York, 1981) o *Wrapped Reichstag* di Christo e Jeanne-Claude (Berlino, 1995). In questi casi, tuttavia, sebbene gli interventi siano stati collocati in spazi pubblici, non erano specificamente legati a processi di rigenerazione urbana. Questo tema emerse prepotentemente negli anni Ottanta, momento in cui le città postindustriali cercarono di rispondere alla crisi urbana con azioni di rigenerazione nei vuoti urbani lasciati dalla deindustrializzazione e nelle aree periferiche degradate. In particolare, a partire dagli anni Novanta, la Commissione Europea promosse politiche di rigenerazione urbana, attraverso iniziative quali i programmi *Urban* (1994-1996; 2000-2006), la *European Spatial Development Perspective* (1999) e le *European Cities of Culture* (1983). Agli interventi di rigenerazione fisica ed economica, si affiancarono anche interventi di rigenerazione culturale, basati su politiche di promozione del consumo culturale e sull'affermazione di una nuova identità post-industriale (Vicari Haddock, Moulaert 2009).

Alcuni studi ed esperienze chiave promossero in questi anni l'inclusione di pratiche artistiche nei processi di rigenerazione: da un lato, l'economista Richard Florida introdusse le idee di classe creativa e città creativa (2002), viste come fertili terreni per processi di rigenerazione *culture-led* e *tourism-led*. In essi, la creatività e la cultura avrebbero dovuto risolvere questioni come

la creazione di coesione sociale e inclusione, il miglioramento dell'immagine della città, la riduzione di comportamenti criminali, la promozione di interesse per l'ambiente locale, lo sviluppo di fiducia della comunità, la costruzione di partnership pubbliche e private, l'esplorazione di identità della città, lo sviluppo di un senso del luogo, il coinvolgimento dei cittadini, la promozione del cambiamento sociale, l'attrazione del turismo. Dall'altro, a supportare queste teorie – la cui effettiva validità è stata aspramente criticata – sono stati casi di successo come quelli di Glasgow, Barcellona e Bilbao (divenuto così celebre da far parlare di "effetto Bilbao").

A partire da queste premesse, nacquero da un lato sempre più progetti di rigenerazione urbana aventi al centro azioni artistiche, dall'altro azioni artistiche focalizzate su temi legati alla rigenerazione urbana: alcuni esempi sono *Nuovi Committenti* (Mirafiori Nord, Torino, 2001-2008), il progetto per il passante ferroviario di Torino (2002), *2up2down / Homebaked* dell'artista Jeanne Van Heeswijk (Liverpool, dal 2010), ed *Eminent domain* delle artiste Kate Ericson e Mel Ziegler all'interno del progetto *Culture in Action* (Chicago, 1993).

Parallelamente a queste dinamiche, è emersa sempre più l'idea che interventi di questo genere debbano essere curati da professionisti specializzati, proprio come avviene per le mostre realizzate in contesti museali. Ha preso così forma una nuova figura professionale: il curatore che abbandona i luoghi espositivi tradizionali per lavorare nello spazio urbano.

2. La nuova figura del curatore dello spazio urbano

La curatela è divenuta una tematica sempre più centrale negli ultimi decenni, a partire dagli anni Novanta del secolo scorso in particolare: infatti, in tale momento ha avuto il suo apice quello che è stato definito come «*curatorial turn*» (O'Neill 2008), che già aveva cominciato a prendere forma nel corso degli anni Sessanta con i primi esempi di curatori indipendenti, tra i quali il più famoso è probabilmente Harald Szeemann. In seguito all'ingresso nel mondo dell'arte del concettualismo, che con le sue pratiche ha dato inizio alla smaterializzazione del prodotto artistico, il curatore è passato sempre più dall'essere un conservatore di oggetti all'avere una molteplicità variegata di ruoli, tra cui conoscitore, traduttore, mediatore e organizzatore del panorama artistico, nonché, in alcuni casi, vero e proprio meta-artista. Il fatto che la curatela si sia trasformata in un modo di essere e di pensare dominante nel mondo contemporaneo, tanto che oggi ogni aspetto del quotidiano sembra venire "curato" in qualche modo, è stato descritto come il carattere fondamentale di una nuova era: quella del «*curationism*» (Balzer 2014). All'interno di questo trend, si può facilmente capire come la curatela e le sue metodologie possano essere facilmente passate dal campo storico-artistico ad altri, tra i quali, in particolare, quello della pianificazione urbana.

Negli ultimi anni la pratica curatoriale è sempre più stata vista come possibile metodo per colmare il divario tra le esigenze dello sviluppo urbano e l'inadeguatezza degli strumenti di pianificazione tradizionali (Holub 2015), come modo per forgiare connessioni tra estetica, economia, cultura, socialità e politica (rasny 2015), o come fresco espediente per evadere dalle prigioni

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

delle regole di pianificazione (Schalk 2007): tuttavia, quali siano le pratiche che vengono caricate di tante aspettative e come effettivamente possano riuscire a soddisfarle è un territorio ancora poco perlustrato. Sarebbe interessante riuscire a definire cosa davvero possa fare il curatore nel contesto urbano: se è vero che le pratiche curatoriali non possono sostituire completamente gli strumenti di pianificazione tradizionali, secondo gli studiosi esse possono però fornire le basi per una riflessione critica (Rendell 2006), rivelare caratteri inaspettati della città (Chaplin, Stara 2009), riorganizzare il sistema urbano in modo flessibile, strutturandolo attraverso linee curve piuttosto che dritte (Spuybroek 2002), creare senso di appartenenza (Holub 2015), spostare l'attenzione dagli oggetti ai processi urbani (Helsel 2009) e, in definitiva, dar vita a (non) pianificate interferenze (Schalk 2007).

La ricercatrice e curatrice Elke Krasny ha ricostruito una breve storiografia della curatela urbana, facendo risalire le prime pratiche di questo genere all'attivista statunitense Jane Addams, fondatrice della prima casa di assistenza sociale negli Stati Uniti, la Hull House di Chicago (1889). Le attività sviluppate includevano residenza, ricerca, riforma, attivismo nel campo delle problematiche spaziali e legate al lavoro, e arte. Questi sono considerati da Krasny come elementi trans-storici attraverso i quali la curatela urbana odierna può essere compresa (Krasny 2015). Come seconda figura Krasny propone l'artista Suzanne Lacy, la quale nel 1993 realizzò il progetto *Full Circle: Monuments to Women,* che previde il posizionamento di un centinaio di blocchi di pietra nel centro di Chicago, ciascuno riportante una targa con il nome di una donna scelta dalle comunità locali nel corso di un processo collettivo biennale. Krasny enfatizza come nel lavoro di Lacy sia presente il concetto di servizio, centrale nelle pratiche di curatela urbana.

Tuttavia, è dalla metà degli anni Novanta che artisti e architetti che lavoravano nello spazio cittadino in Giappone ed Europa hanno cominciato a parlare di curatela urbana: l'artista Jeanne Van Heeswijk e l'architetto Raoul Bunschoten hanno sviluppato un nuovo profilo di architetto professionalizzato come curatore urbano, in grado di creare metaspazi chiamati «gallerie urbane», database digitali interattivi utilizzabili come potenziali strumenti di pianificazione (Krasny 2015).

Un altro passo è stato rappresentato secondo Krasny dal saggio *Urban Curating: A Critical Practice Towards Greater Connectedness* della studiosa Meike Schalk (2007) e dal proprio saggio "A Preliminary A-Z of Urban Curating" (2010). L'idea di curatela urbana è stata introdotta anche dallo studio di architettura giapponese Bow-Wow, con riferimento alla propria ricerca urbana sugli spazi non pianificati presenti nel tessuto urbano di Tokyo. Ulteriori casi presentati sono quelli del gruppo Urban eXperiment, che, a partire dal 1980, ha partecipato al miglioramento di aree degradate di Parigi, quello dell'associazione MG3.0_Masterplan Mönchengladbach, che nel 2012 presentò ai cittadini un masterplan sviluppato attraverso processi partecipativi, poi adottato come linea guida per lo sviluppo della città di Mönchengladbach, e, infine, quello del *Favela Café*, progetto site-specific realizzato dall'artista giapponese Tadashi Kawamata a Basel Art Fair nel 2013, che fu poi occupato da artisti e attivisti locali fino a suscitare l'intervento della polizia (Krasny

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

2015). A questi casi potrebbero esserne aggiunti molti altri, più o meno recenti, quali ad esempio in Europa quelli di Artangel, *Skulptur Projekte* a Münster e della biennale itinerante Manifesta, in Italia quelli del Polisocial, di Isola Art Center, di Osservatorio Nomade e di Connecting Cultures.

I casi presentati da Krasny, sebbene collegati dall'idea di curatela urbana come pratica relazionale radicale, che può prendere la forma di arte, comunicazione, costruzione, discorso, organizzazione di comunità, azione legale, auto-organizzazione, mostra o protesta, e che si allinea all'idea di lotta contro le ingiustizie sociali, mostrano già come i modelli curatoriali utilizzabili all'interno del contesto urbano siano in realtà molto diversi e anche distanti tra loro.

Catalogare e riordinare le pratiche curatoriali utilizzate negli spazi pubblici urbani negli ultimi decenni in maniera non sistematica, ma spesso in occasione di eventi quali festival o biennali d'arte e architettura potrebbe incentivare un utilizzo più consapevole di queste pratiche e una loro integrazione in processi di pianificazione urbana inclusiva, innovativa e sostenibile, non più solo in qualità di elemento occasionale, ma strutturale (a lungo termine).

3. La curatela del festival *Without Frontiers*

Attraverso l'analisi del caso *Without Frontiers*, festival di Arte Urbana organizzato dal 2016 a Lunetta (Mantova) dall'Associazione Caravan SetUp e curato da Simona Gavioli, e, nelle prime quattro edizioni, da Giulia Giliberti, si intende descrivere uno dei possibili approcci curatoriali all'arte nello spazio pubblico. In questo caso, il modello curatoriale è strettamente legato all'esperienza della curatrice nei contesti museali, rimanendo quindi ancora piuttosto tradizionale.

Lunetta è un quartiere di edilizia popolare sorto tra gli anni Sessanta e Settanta nella periferia a nord-est di Mantova per rispondere al boom economico e demografico. Sorta sulla base di un ambizioso progetto urbanistico, a causa di una lunga serie di problemi economici, architettonico-urbanistici, sociali e culturali, Lunetta si è trasformata in pochi anni in un quartiere-ghetto, un "Bronx" mantovano evitato da chiunque non vi risiedesse direttamente: lì regnavano disoccupazione, squallore, microcriminalità, povertà, bruttezza, assenza di prospettive. Tuttavia, negli ultimi due decenni Lunetta è diventata un vero laboratorio di sperimentazione di progetti di rigenerazione urbana, attraverso interventi architettonico-urbanistici, sociali e culturali integrati. All'interno di queste attività si è inserito il festival d'Arte Urbana *Without Frontiers*, nato in occasione della nomina di Mantova a Capitale Italiana della Cultura, con l'idea di fare rigenerazione urbana attraverso la creatività. Gli obiettivi principali erano di generare un senso di appropriazione, ricostruire i legami sociali attraverso l'arte e di portare a Lunetta artisti internazionali.

Al centro del progetto curatoriale del festival c'è stata fin da subito la questione dell'abbattimento delle frontiere, dei confini sia fisici tra centro e periferia, sia culturali tra le diverse etnie che abitano il quartiere (Caravan SetUp 2020a).

La prima e la seconda edizione del Festival (2016-2017) hanno aperto un dialogo tra la storia rinascimentale della città e la contemporaneità delle peri-

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

Figura 1. Fabio Petani, *Cadmium & nelumbo adans & pteridophyta*, Viale Valle d'Aosta 14, Lunetta (Mantova), 2016. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

Figura 2. Etnik, *Inside out*, Ex Banca Agricola Mantovana, Lunetta (Mantova), 2016. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

ferie, sviluppando il concetto di Arte Pubblica e Arte Urbana intorno ai centri storici (Caravan SetUp 2020a). Il legame con il glorioso passato di Mantova è evidente dalle citazioni e rielaborazioni presenti in alcune delle opere realizzate in queste edizioni: nell'opera di Fabio Petani *Cadmium & nelumbo adans & pteridophyta* (2016) (fig. 1) le forme geometriche «rimandano alla sagoma architettonica del porticato a volte di Palazzo del Capitano, al tipico piastrellato della città e al concetto di ordine rinascimentale inteso come l'insieme di regole che uniscono tra loro le parti» (Gavioli e Giliberti 2018: 7); nell'opera di Etnik *Inside Out* (2016) (fig. 2), l'artista propone una critica dell'architettura brutalista delle periferie occidentali, raffigurando metaforicamente i blocchi di cemento che caratterizzano questi edifici, ma ricoprendoli con le texture della Mantova rinascimentale (i cieli della Sala dei Giganti a Palazzo Te, i pa-

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

Figura 3. Corn79, *Untitled*, Viale Valle d'Aosta 16/18, Lunetta (Mantova), 2016. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

Figura 4. Made514, *Untitled*, Viale Lombardia 12, Lunetta (Mantova), 2017. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

vimenti di Palazzo Ducale, gli interni del Castello di San Giorgio), che vengono così rovesciate all'esterno (Gavioli e Giliberti 2018); l'opera *Untitled* di Corn79 (2016) (fig. 3), attraverso «un'esplosione concentrica di luce bianca che esce dal buio nero del muro, rappresenta l'idea della rinascita», richiamo «al Rinascimento mantovano e alla rigenerazione urbana contemporanea, quindi a quell'arricchimento che le forme e i colori portano nella vita degli esseri umani» (Gavioli e Giliberti 2018: 6); *Untitled* di Made514 (2017) (fig. 4) rappre-

senta invece il concetto di rinascita attraverso la figura di un bambino circondato da stilizzate lingue di fuoco, a simboleggiare l'uscita da un momento di difficoltà personale dell'artista attraverso il ritorno al proprio mondo infantile. Nel corso di queste due prime edizioni hanno lavorato Corn79, Fabio Petani, Vesod, Bianco-Valente, Etnik, Perino & Vele, Elbi Elem, Made514, Panem et Circenses e Zedz.

La terza edizione del Festival (2018) ha segnato il momento di svolta per il quartiere: essa, non a caso, ha avuto come tema *Una nuova pelle,* prendendo spunto dal libro *La pelle e la traccia* di David Le Breton e raccontando il lento, ma crescente, cambio di pelle che stava coinvolgendo il quartiere (Caravan SetUp 2020a). I palazzi sono diventati un foglio bianco, una pelle sulla quale scrivere per acquisire un'identità unica. Hanno partecipato a questa edizione Joan Aguilò, Boogie EAD, Corn79, Ericailcane & Bastardilla, Mach505, Made514, Molis, Peeta e Sebas Velasco. È inoltre stata realizzata un'opera per il Progetto NOVA, nato dalla collaborazione tra il gruppo Co-Hum, formato dagli studenti del Liceo Classico Virgilio, e ReteLunetta, e ideato dalla studentessa Maria Antonella Bresug dell'Istituto d'Arte Giulio Romano. Il concetto di cambiamento di pelle è stato così interpretato da alcuni degli artisti partecipanti: l'artista Made514 in *Untitled* (2018) (fig. 5) rappresenta una vera e propria «metamorfosi attraverso l'elemento dell'acqua, simbolo del rinnovamento, legato alla trasformazione. L'acqua nasconde scaglie di pelle di serpente, proprio a supportare la tesi del cambiamento che sta avvenendo nel quartiere di Lunetta. Tra il movimento dell'acqua appare una testa di cavallo, simbolo del reagire» (Gavioli, Giliberti 2018: 24); invece Peeta in *Untitled* (2018) (fig. 6), interpreta il tema attraverso l'utilizzo dell'anamorfosi, tecnica attraverso la

Figura 5. Made514, *Untitled*, Lunetta, 2018. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

Figura 6. Peeta, *Untitled*, Viale Calabria 17, Lunetta (Mantova), 2018. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

Figura 7. Joys, *Tsunamy*, Viale Piemonte 13, Lunetta (Mantova), 2018. Fonte: archivio privato Caravan SetUp.

quale smonta e ridisegna le superfici architettoniche dei palazzi del quartiere; l'intervento più importante a livello di superfici coinvolte è stato *Tsunamy* (2018) (fig. 7) di Joys, opera che è andata a valorizzare l'edificio C.O.C.E.L., uno dei punti più problematici del quartiere, diventando l'esempio emblematico del cambio di pelle di Lunetta.

La quarta edizione del Festival (2019) ha visto come progetto curatoriale *È sui fianchi delle città che si sviluppa la vita*, che prendeva spunto dal libro *Lo zen e l'arte della manutenzione della motocicletta* di Robert M. Pirsig, romanzo di formazione da cui emerge un messaggio salvifico che Pirsig assegna

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

Figura 8. Telmo Miel, *Untying the knots that limit you*, Viale Lombardia 8, Lunetta (Mantova), 2019. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

alla produzione artistica, mostrando un mondo in cui l'arte funziona come strumento di ausilio per migliorare e cambiare il senso dello sguardo sulla vita (Caravan SetUp 2020a). Partendo da questi presupposti gli artisti hanno raccontato la propria visione del mondo, l'esperienza dell'arte come interpretazione della vita, come momento di confronto con se stessi e l'altro.

Hanno partecipato all'edizione Corn79, Dado, Xena – Fátima de Juan, Mr-fijodor, Michele Giangrande, Mohamed L'Ghacham, Mach505, Psiko, Rash,

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

Figura 9. Raul33, *Untitled*, Portico di Viale Veneto, Lunetta (Mantova), 2019. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

Figura 10. Mrfijodor, *Plastic Rain*, Viale Calabria 4, Lunetta (Mantova), 2019. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

Raul33 e Telmo Miel. Anche in questo caso, il tema è stato interpretato in modi molto diversi: Telmo Miel in *Untying the knots that limit you* (2019) (fig. 8) raffigura un signore anziano intento a sciogliere i nodi formatisi sui lacci delle proprie scarpe, che gli impediscono di camminare, una metafora dei limiti e preconcetti che condizionano la vita di tutti, e un invito a superarli (Caravan SetUp 2020b); Raul33 in *Untitled* (2019) (fig. 9) vede la qualità

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

Figura 11. Xena – Fátima de Juan, *Untitled*, Viale Veneto 31, Lunetta (Mantova), 2019. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

come una riscoperta delle proprie origini, un contatto con il proprio io più profondo, possibile percorrendo la via del simbolismo e della spiritualità (gli elementi raffigurati sono i simboli basilari presenti in molte religioni del mondo) (Caravan SetUp 2020b); Mrfjodor in *Plastic Rain* (2019) (fig. 10) fa esplicito riferimento a tematiche sociali, ambientali ed ecologiche, raffigurando un paesaggio industriale dove padre e figlio sono talmente intenti a riparare un robot – simbolo della soluzione dei problemi per mezzo della tecnologia – da non rendersi conto della pioggia di bottiglie di plastica che si sta abbattendo su di loro (Caravan SetUp 2020b); Xena in *Untitled* (2019) (fig. 11) rappresenta una sgargiante oasi tropicale, dove piante, animali e colori vivaci si impongono sul muro grigio come denuncia di uno spazio che un tempo era naturale, ricordando all'osservatore l'importanza di prendersi cura dell'ambiente (Caravan SetUp 2020b).

La quinta edizione del Festival *Without Frontiers | Lunetta a colori* (2020), dal nome *Bada al senso e le parole baderan a se stesse*, prende spunto dal libro di Lewis Carroll *Alice nel paese delle Meraviglie* e dalla sua analisi attraverso Gilles Deleuze con il testo *Logica del senso*, in cui soprattutto si esamina la logica del senso, gli effetti di superficie, le dualità, i giri di parole, il gioco ideale, il paradosso, il pensiero, l'umorismo, il linguaggio. Attingendo, sviluppando e interpretando le visioni e le tematiche messe in luce da Carroll, gli artisti invitati hanno ricercato un immaginario surreale in grado di restituire le "meravigliose" atmosfere di comunità e unione tra diversi popoli che sono state evidenziate all'interno del quartiere Lunetta (Caravan SetUp 2020a).

Hanno lavorato al Festival Corn79, Aris, Howlers, Kiki Skipi e Andrea Casciu. Un'opera è stata inoltre realizzata da Redb e Milay, giovani studentesse dell'Istituto Giulio Romano. Si riportano alcuni esempi di interpretazione del tema curatoriale: Andrea Casciu e Kiki Skipi nella loro combo *Eikasia*

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

Figura 12. Andrea Casciu e Kiki Skipi, *Eikasia*, Viale Piemonte, Lunetta (Mantova), 2020. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

(2020) (fig. 12) rendono omaggio all'immaginazione, arma potente che è in grado di trasformare il mondo e che ha un potere "magico", uno strumento fondamentale per volare con le proprie ali e non restare inchiodati al suolo (cfr. Caravan SetUp 2020b); Aris e Corn79 in *Hybrido2* (2020) (fig. 13) invitano l'osservatore a indagare la propria individualità, cogliendo nel vorticare

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

Figura 13. Aris e Corn79, *Hybrid02*, Viale Lombardia 22, Lunetta (Mantova), 2020. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

di forme astratte e nel lirismo cromatico spunti intimi e personali (Caravan SetUp 2020b); gli Howlers con *Alice in Borderland* (2020) (fig. 14) intendono riprendere l'idea di paradosso, di indefinitezza e destrutturazione dell'io a livello spaziale e temporale, rappresentando i personaggi – Alice e il Bianconiglio – in scomposizione, ma in continua fluidità con gli elementi naturalistici dell'ambiente circostante (Caravan SetUp 2020b).

La sesta edizione (2021) ha avuto al centro il tema *"e" – la congiunzione copulativa*, in riferimento al saggio *Eros in agonia* di Byung-Chul Han, in cui il filosofo sud-coreano mira a ricostruire la centralità dell'amore, inteso come attenzione e unione reciproca, minata dall'individualismo contemporaneo. Le congiunzioni copulative, e in particolar modo la "e", sono viste come l'unico modo per esperire in maniera radicale l'Altro. Sinergie, scambi, socialità, relazioni sono i temi attorno ai quali gli artisti hanno sviluppato le proprie riflessioni, in grado di trasmettere un senso di comunità e familiarità al luogo. Gli artisti partecipanti sono stati Tellas, David De Limón, Erosie, 108, Corn79 e Antonello Ghezzi.

La settima edizione (2022) si è sviluppata intorno al tema del *Per-Durare*. Si sono indagati temi come la costanza, la fedeltà, la persistenza che hanno consentito al festival di raggiungere il traguardo del settimo anno. Il titolo, che sulla doppia valenza della parola, ha richiamato tanto il trasporto sentimentale generato riappropriandosi di spazi, colori e immaginazione, quanto il concetto di fine temporale. Gli artisti partecipanti sono stati Corn79, Vesod, Luca Zamoc, Sara De Lucia ed Elisa Veronelli.

L'ottava edizione (2023) ha preso le mosse dal duplice significato della parola àncora-ancòra. Da un lato l'idea di àncora richiama la strada percorsa

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

Figura 14. Howlers, *Alice in Borderland*, Viale Lombardia 8, Lunetta (Mantova), 2020. Fonte: archivio privato Caravan SetUp

dal festival e il suo impegno nel decostruire l'immaginario urbano di Lunetta, portando nuova vitalità nel quartiere. Dall'altro l'ancòra rappresenta lo slancio verso il futuro che si prospetta agli abitanti del quartiere. Gli artisti partecipanti sono stati 4 Vene, Beg, Corn79, Lio Brepi, Luca Zevio, Nice and the fox, Rame13, Scrivimi Presto, Sheko, Supe, Viola Gesmundo e Zedz[1]

1 Le opere pertinenti alla sesta, settima e ottava edizione non sono state studiate in maniera diretta dall'autrice, che ha svolto il proprio tirocinio presso Caravan SetUp nel corso della quinta edizione (2020).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

Per *Without Frontiers*, il progetto curatoriale ha assunto particolare importanza, in quanto motore della parte del processo di rigenerazione urbana del quartiere Lunetta realizzato attraverso l'arte: senza una visione, l'iniziativa sarebbe stata destinata a esaurirsi senza lasciare un segno profondo. Il progetto curatoriale ha avuto il compito di creare un filo rosso che fosse ben individuabile e che si imprimesse nella memoria del quartiere: ciò ha permesso di dare risultati duraturi nel tempo, andando oltre la natura effimera e la materialità delle opere stesse.

Spiega Simona Gavioli:

> Un curatore deve fare un disegno, perché deve sapere dove deve andare. [...] Non è sempre facile con gli artisti, anche se alla fine si divertono: non amano il curatore, anzi odiano i curatori, è una figura che non riconoscono ancora, ma si stanno rendendo conto che è fondamentale per fare un progetto che funzioni. [...] Non farei [...] [mai] un festival senza curatore. Io ho sempre vissuto il progetto di Lunetta come la costruzione di una mostra in un museo o in una galleria d'arte. I progetti d'Arte Urbana non possono essere fatti senza curatore, senza un progetto curatoriale. Sennò viene fuori una jam: che va bene, adoro le jam! Ma è una jam, non rigenerazione urbana. È meravigliosa e spontaneissima palestra! [...] Se tu [...] [percepisci che a un festival] ci sono opere magnifiche, ma che non dialogano tra di loro, per me è un problema. [...] Se anche Mantova prima o poi avrà opere in tutti i quartieri, comunque dovranno necessariamente, secondo me, dialogare l'una con l'altra mantenendo la propria identità ed energia. A chi le vede si deve accendere una lampadina! Io credo che a Mantova questo sia stato fatto e si percepisca. Sento tante persone che – senza che io racconti loro tutto questo lungo procedimento di cinque anni – lo sentono, che c'è un legame tra un'opera e l'altra. [...] [Se non c'è un progetto] diventa decorazione urbana. [...] Io non credo che gli artisti vogliano fare decorazione: vogliono rimanere nella storia, e per rimanere nella storia serve un progetto. (Gavioli 2020a)

Una volta individuato il tema del progetto, che funziona come chiave di volta di tutto il processo, vengono selezionati gli artisti: di particolare importanza nel caso di *Without Frontiers* è il contributo di Riccardo Lanfranco, artista e presidente dell'associazione culturale torinese Il Cerchio e le Gocce, dedicata alla creatività urbana, che fin dalla nascita del festival ha fornito consulenza sui materiali da utilizzare e sugli artisti da invitare.

Il progetto rappresenta una guida importante da seguire anche nella selezione degli spazi, come spiega Simona Gavioli:

> Esiste una logica e non vengono scelti i palazzi perché quella facciata piace di più a Corn, o perché quell'altra piace di più ad Aris. Esiste un progetto curatoriale, si traccia una linea, un percorso, si stampa la mappa, la piantina [...] e si cerca di capire, in base al progetto curatoriale, quali sono i palazzi che potrebbero funzionare meglio. E poi ci si confronta, con Riccardo in questo caso, e decidiamo insieme, in base al progetto curatoriale, al percorso che vogliamo fare noi stessi e far fare alle persone in maniera naturale. (Gavioli 2020b)

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

Anche gli artisti, specialmente quelli più giovani e meno legati a un background da writers, stanno cominciando a rendersi conto della crucialità del ruolo del curatore. Dicono gli artisti Kiki Skipi e Andrea Casciu:

> Dietro [un festival] ci deve essere una persona che sa quello che fa, che ha studiato, un bravo curatore, qualcuno che è del settore: è molto importante. Le migliori cose si organizzano sempre quando c'è un artista che fa quello dietro, perché sa effettivamente cosa serve e cosa non serve. Un curatore come c'è a Lunetta va benissimo: un bravo curatore affiancato da un bravo artista [Corn79], che si confrontano. Poi magari il curatore fa da tramite con il Comune, con determinate situazioni. L'artista fa da tramite con gli artisti. Così si crea un bel giro. [...] A volte il curatore è visto un po' strano, ma quando tra un artista e un curatore si crea un legame importante, per l'artista è molto utile. Ci si scambia delle opinioni, e poi il curatore ha sempre un occhio critico, del settore e differente dal tuo che aiuta. (Kiki Skipi e Casciu 2020)

Simona Gavioli, in occasione della Scuola di Alta Formazione sull'Arte Urbana *LUNETTA. Anno ZERO*, tenutasi a ottobre 2020, ha raccontato le difficoltà iniziali incontrate nella curatela del progetto *Without Frontiers* e le idee chiave che le sono servite per superarle:

> Fino a gennaio 2016 non mi ero mai approcciata all'Arte Urbana, la vedevo come qualcosa di molto lontano da me, che guardavo anche con un po' di sufficienza perché non avevo capito, non avevo guardato alla storia, non avevo ben collegato il fatto che [rispetto al] mio artista preferito, Giulio Romano, o ad Andrea Mantegna, gli artisti di oggi non fanno niente di diverso. [...] Una curatrice come me, più rigida, più museale, più impostata per le fiere e per le cose impettite, cosa deve fare per poter dire di sì ad un progetto di Arte Urbana della quale non sa niente? [...] Ho disobbedito a me stessa. La parola chiave è disobbedienza, disobbedire. Dobbiamo, in maniera equilibrata, disobbedire. E l'ho fatto nel 2016 con questo progetto. Sono uscita completamente da quello che faccio di solito per entrare in un mondo completamente diverso, che in realtà poi ha cambiato tutto il mio modo di curare, di progettare una mostra o un'esposizione. (Gavioli 2020b)

4. Considerazioni conclusive

L'esperienza sul campo effettuata nel 2020 presso il festival *Without Frontiers* ha fatto sorgere nell'autrice una molteplicità di interrogativi legati a questa tipologia di interventi sulla città e su questa nuova professionalità, riproponibili anche in riferimento ad altre operazioni curatoriali nello spazio pubblico. Tra le questioni che rimangono aperte e che questo contributo intende iniziare a problematizzare: qual è il ruolo del curatore all'interno di contesti urbani (regista, meta-artista, mediatore, urban planner, ecc.)? Deve curare il paesaggio cittadino come fosse una mostra in un museo (sempre più frequente è l'espressione "museo a cielo aperto")? Quali sono le strategie museali che possono essere esportate in città? Quali sono invece gli aspetti in cui il curatore del paesaggio urbano dovrebbe differire dal curatore museale? È una figura che è effettivamente necessaria, o è soltanto frutto di una moda

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

passeggera? Può prendersi davvero cura della città e trasformarla (anche a lungo termine, a livello profondo, non solo di *maquillage*), ad esempio prendendo parte a processi di rigenerazione urbana? In caso affermativo, che diritto ha di farlo? Come deve relazionarsi con le altre figure che intervengono sul paesaggio urbano, quali architetti, pianificatori, artisti, ma anche i cittadini? È possibile per il curatore dare spazio alla propria creatività in questo contesto, o dovrebbe rinunciarvi, ascoltando le voci della città? Nel primo caso, quali sono i rischi legati all'imposizione di una visione individuale (mai neutra) sul paesaggio urbano? Nel secondo, il curatore non rischia di perdere il proprio status professionale per trasformarsi in una sorta di operatore sociale?

La presentazione del caso studio ha permesso di vedere come nel modello curatoriale adottato siano state riprese, per quanto adattate al contesto urbano, modalità tipiche della curatela tradizionale e museale, quali la stesura a priori di un progetto curatoriale concernente un tema specifico (come in una classica mostra tematica), la selezione degli artisti, la selezione degli spazi espositivi e la loro successiva assegnazione agli artisti stessi.

D'altra parte sono anche state introdotte delle novità metodologiche specifiche, quali la collaborazione con le istituzioni comunali, che hanno promosso il festival, con la rete di associazioni di quartiere ReteLunetta, con cui è stata istituita una cabina di regia mensile, e con altri festival ed eventi culturali quali SEGNI d'Infanzia, Festivaletteratura e IUVENIS Danza. Un altro punto di discontinuità importante è stato costituito dal coinvolgimento dei cittadini, attraverso presentazioni pubbliche, iniziative come *Con i piedi per terra,* durante le quali si vuole favorire un confronto diretto tra artisti e cittadini, ed esperienze partecipative, quali il Progetto NOVA, in cui sono stati coinvolti gli studenti de Liceo Classico Virgilio e del Liceo Artistico Giulio Romano, e il progetto *Come il vento* degli artisti Bianco-Valente. Altro punto importante è stato rappresentato dall'inserimento del progetto artistico all'interno di un processo integrato di rigenerazione urbana a lungo termine: gli obiettivi pertanto sono stati fin da subito non soltanto di natura estetica, ma anche e soprattutto sociale. Infine, ulteriore differenza legata alla collocazione del progetto curatoriale in un contesto urbano è stata lo studio del contesto architettonico-urbanistico e sociale sia da parte delle curatrici, sia da parte degli artisti, che ha permesso un'integrazione armoniosa delle opere con il contesto stesso, favorendo l'affezione degli abitanti e la riconoscibilità del quartiere.

Il caso di *Without Frontiers* rappresenta pertanto uno dei possibili modelli curatoriali adottabili per gestire operazioni di Arte Pubblica all'interno di spazi urbani: in questo caso molto importante è stato il ruolo narrativo e creativo del curatore, così come quello di mediazione tra i diversi attori in gioco (pubblica amministrazione, cittadini, associazioni di quartiere, ecc.). Proprio per l'adozione di metodologie curatoriali tradizionali, forte è anche stato il richiamo all'idea di trasformare il quartiere in una sorta di "museo a cielo aperto", dove l'arte potesse essere fruibile a tutti, e l'idea di non creare così una superficiale copertina, ma di contribuire in modo strutturale nei processi di rigenerazione urbana a lungo termine che hanno coinvolto il quartiere negli ultimi vent'anni. Per raggiungere quest'ultimo obiettivo, le curatrici si sono

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

dovute adattare al nuovo contesto e adottare anche nuovi metodi, intessendo relazioni con tutti gli attori coinvolti.

In conclusione, il festival *Without Frontiers* rappresenta certamente un esempio positivo di curatela urbana, sia per la sua continuità nel tempo sia per il suo centrale ruolo all'interno dei processi di rigenerazione del quartiere Lunetta, e potrebbe rappresentare il punto di partenza per l'analisi e la catalogazione di ulteriori e diversi modelli curatoriali utilizzati negli spazi urbani, al fine di incentivarne l'inserimento strutturale in processi di pianificazione urbana sostenibili e inclusivi.

Bibliografia

Balzer, David
2014 *Curationism: How curating took over the art world and everything else*, Toronto, Coach House Books.

Caravan SetUp
2020a *Il progetto: Without Frontiers, Lunetta a Colori*, abstract del progetto pluriennale, archivio privato Caravan SetUp.
2020b *"Without Frontiers, Lunetta a colori". Tutte le opere 2020/2016*, comunicato stampa, archivio privato Caravan SetUp.

Chaplin, Sarah; Stara, Alexandra (a cura di)
2009 *Curating Architecture and the City*, London, Routledge.

Gavioli, Simona
2020a Intervista sul Festival Without Frontiers raccolta da Irene Ruzzier. Inedita.
2020b Lezione su Curatela e organizzazione di eventi, Scuola di Alta Formazione sull'Arte Urbana "LUNETTA. Anno ZERO", trascrizione a cura di Irene Ruzzier. Inedita.

Gavioli, Simona; Giliberti, Giulia
2018 *Itinerari di street art: Lunetta, rinascita di un quartiere*, Mantova, Comune di Mantova.

Helsel, Sand
2009 *A search for common pleasures: CURATING THE CITY*, tesi di dottorato, RMIT University.

Holub, Barbara
2015 «Planning Unplanned. Towards a new positioning of art in the context of urban development», in Holub B. e Hohenbüchler C. (a cura di), *Planning Unplanned. Can art have a function? Towards a new function of art in society*, Wien, Verlag für Moderne Kunst, 20-46.

Kiki Skipi; Casciu, Andrea
2020 Intervista sul Festival Without Frontiers raccolta da Irene Ruzzier. Inedita.

Krasny, Elke
2015 «Urban curators at work. A real-imagined historiography», in Holub B. e Hohenbüchler C. (a cura di), *Planning Unplanned. Can art have a function? Towards a new function of art in society*, Wien, Verlag für Moderne Kunst, 119-127.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-21

Lacy, Suzanne (a cura di)
1995 *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press.

Mazzucotelli Salice, Silvia
2016 *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e Stati Uniti*, Milano, Franco Angeli.

Meschini, Emanuele Rinaldo
2021 *Comunità, spazio, monumento. Ricontestualizzazione delle pratiche artistiche nella sfera urbana,* Milano-Udine, Mimesis.

O'Neill, Paul
2008 «The curatorial turn: from practice to discourse», in Rugg J., Sedgwick M. (a cura di), *Issues in curating contemporary art and performance*, Bristol, Intellect Ltd, 13-28.

Olson, Eva; Brenson, Michael; Jacob, Mary Jane (a cura di)
1995 *Culture in Action*, Seattle, Bay Press.

Rendell, Jane
2006 *Art and Architecture: a place between*, London, IB Tauris.

Scardi, Gabi (a cura di)
2011 *Paesaggio con figura. Arte, sfera pubblica, trasformazione sociale*, Torino, Allemandi.

Schalk, Meike
2007 «Urban Curating. A critical Practice Towards Greater Connectedness», in Petrescu D. (a cura di), *Altering Practices. Feminist Politics and Poetics of Space*, London-New York, Routledge, 153-165.

Spuybroek, Lars
2002 «The structure of vagueness», in Brouwer J., Mulder A., Martz L. (a cura di), *TransUrbanism,* Rotterdam, V2_Publishing/NAI Publishers, 65-88.

, Annalisa; Rosellini, Anna; Djalali, Amir
2020 «Curating the city», *CPCL European Journal of Creative Practices in Cities and Landscapes*, 3(1), 1-8.

Vicari Haddock, Serena; Moulaert, Frank (a cura di)
2009 *Rigenerare la città. Pratiche di innovazione sociale nelle città europee*, Bologna, Il Mulino.

Irene Ruzzier è storica dell'arte e dottoranda nel corso International Doctorate in Architecture and Urban Planning (IDAUP) dell'Università degli Studi di Ferrara. È interessata alle relazioni ibride tra architettura, pianificazione urbana e arte e, in particolare, studia il ruolo della curatela all'interno di processi di pianificazione innovativi. Ha avuto numerose esperienze come assistente curatrice, presso Soprintendenza di Architettura, Belle Arti e Paesaggio per il comune di Venezia e Laguna (Venezia, 2017), Caravan SetUp (Mantova, 2020), Flanders Architecture Institute (Anversa, 2021) e Public Art Agency Sweden (Stoccolma, 2023). Tra le sue pubblicazioni più recenti *Curatela degli spazi urbani: metodologie per una pianificazione innovativa e flessibile* (2022).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

28 Public Art e spazi urbani
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Arte pubblica a Belfast

Tra re-immaginazione e amnesia urbana

Gabriella Rava
Charles University, Prague, CZ
ravagabriella@gmail.com

Abstract
On the basis of some recent studies that, from an interdisciplinary perspective, have focused in particular on the socio-political dimension of Public Art, this paper aims at analyzing the controversial use of public artworks in post-conflict Northern Ireland. Sculptures such as *RISE* and *Beacon of Hope*, located in the capital city Belfast, are part of a wider project aimed at "reimagining" the sense of place according to globalizing dynamics (Hocking 2015) which are alien to the (often conflictual) memories inscribed in the territory. When such artworks do not favor an actual "amnesia" (Crinson 2005), they reveal the fundamental inability to establish meaning relationships (Zingale 2017) with the space in which they arise and the local communities they claim to represent. And yet, Public Art can only manifest its political and social value when adopting an approach able to bring out the set of relationships that connect the artwork to the place and its memories.

Key Words
Public Art; urban regeneration; Belfast; amnesia; public space

Contents
1. Introduzione
2. Lo spazio pubblico come luogo del conflitto
2.1. Arte pubblica: per una definizione del concetto
3. Arte pubblica, rigenerazione urbana e memorie sociali
4. Case studies: *RISE* e *Beacon of Hope*
5. Patrimonio, memoria e amnesia nello spazio pubblico
6. Uno sguardo al futuro attraverso il passato
Bibliografia

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

1. Introduzione

Quando si pensa all'arte pubblica in Irlanda del Nord, la si associa spontaneamente agli ormai celebri murales visitati da numerosi turisti alla ricerca delle tracce lasciate dal conflitto noto come *the Troubles*.[1] Per trent'anni (1968-1998) il paese vide inasprirsi una già profonda divisione etnico-religiosa tra, semplificando notevolmente una realtà ben più complessa, repubblicani/cattolici da un lato e lealisti/protestanti dall'altro. I murales che rendono distintivi alcuni quartieri delle città di Belfast e Derry/Londonderry raccontano anche, e soprattutto, la storia recente di violenza che ha colpito un territorio dalle identità in conflitto tra loro, e dove lo spazio raramente è percepito come "neutrale". Accanto a quest'arte delle comunità, celebrata al presente come una forma di espressione autenticamente pubblica, è andata però affermandosi negli ultimi decenni anche un'arte non direttamente legata alla storia politica dell'Irlanda del Nord, eppure potenzialmente non meno conflittuale. Si tratta di un'arte istituzionale, in linea con i linguaggi espressivi di tante opere pubbliche che riempiono lo spazio di innumerevoli città nel mondo. Nonostante uno stile perlopiù impersonale, quest'arte pubblica merita una maggiore considerazione quando la si esamini sullo sfondo del tessuto spaziale nel quale sorge, in particolare in un contesto delicato come quello nordirlandese.

Il presente saggio si propone di analizzare le più o meno manifeste relazioni tra arte pubblica, spazio urbano e le ideologie politiche in esso inscritte. Sulla scorta di alcuni recenti studi che, da una prospettiva multidisciplinare, si sono occupati degli aspetti eminentemente politici e sociali dell'arte pubblica, il presente contributo tenta di (ri)definire quest'ultima in connessione con lo spazio in cui sorge e, soprattutto, le memorie collettive che lo investono di significati. In particolare, il saggio di Bree T. Hocking (2015), grazie al suo focus sulle dinamiche globali e socio-politiche attraverso le quali lo spazio pubblico viene re-immaginato in Irlanda del Nord, costituisce lo sfondo teorico di riferimento per l'analisi di due opere d'arte pubblica site nella capitale Belfast, *Beacon of Hope* e *RISE*. Tale analisi segue una prima parte volta a proporre, a scopo puramente orientativo, alcuni caratteri distintivi attraverso i quali è possibile trovare una definizione comune di arte pubblica. Insistendo sulle dimensioni sociali, politiche e ideologiche che la contraddistinguono, il presente contributo intende riflettere su come esse subiscano la crescente pressione esercitata da dinamiche globali e neo-liberali che tendono alla deterritorializzazione delle opere e del loro significato. In tale contesto, l'uso dell'arte pubblica in Irlanda del Nord, soprattutto in relazione a spazi carichi di memorie traumatiche o controverse, appare particolarmente rivelatore di tendenze più generali che rendono spesso ambigue opere che pretendono di essere rappresentative di una certa realtà o comunità. Attraverso un approccio interdisciplinare attento a cogliere le relazioni sempre instabili tra arte pubblica, spazio e memoria, guardando anche alla ricezione delle opere, diventa

[1] Per un'analisi delle cause e della storia del conflitto in Irlanda del Nord si veda, tra gli altri, Kennedy-Pipe (1997) e McKittrick e McVea (2001).

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

possibile comprendere come l'appello al territorio e alle realtà locali nasconda sempre più spesso sollecitazioni a dimenticare, se non a favorire una vera e propria amnesia urbana (Crinson 2005).

2. Lo spazio pubblico come luogo del conflitto

L'intreccio di ideologia, potere e architettura è stato analizzato da Sudjic (2011) come tratto comune tanto ai sistemi totalitari del novecento quanto alle democrazie del presente. Se i grandi monumenti eretti dal potere politico per celebrare le proprie vittorie o la nazione avevano come principale scopo quello di veicolare precise ideologie e cementificare (o eventualmente "forgiare") un'identità collettiva (Sozzi 2012), l'arte pubblica contemporanea è certamente meno omogenea sotto tali punti di vista. Legata perlopiù allo spazio urbano e alle sue contraddizioni, quest'ultima si pone spesso come luogo del conflitto tra gruppi e visioni del mondo contrapposti, contribuendo alla ridefinizione del significato sociale dello spazio (Tunali 2021). L'architettura e la statuaria "tradizionali" non erano certo indifferenti allo spazio e al suo valore, eppure sembra che tale relazione sia centrale per l'arte pubblica, la quale entra in dialogo con il luogo e la sua memoria. A partire dall'ambiguità della nozione di "spazio pubblico" in una realtà urbana sempre più privatizzata e alla ricerca di crescenti profitti, l'arte pubblica (ri)mette in discussione l'ordine sociale sul quale il senso del luogo è costruito. O almeno tale è la sua ambizione.

In realtà, al di là dei programmi più o meno pretenziosi che sostengono la realizzazione di opere pubbliche, emergono una serie di questioni più problematiche legate al legame tra arte e potere (Dal Lago e Giordano 2014), così come alle logiche del profitto che governano molte delle produzioni culturali contemporanee. Tali fattori sono generalmente veri in qualsiasi contesto, ma particolarmente laddove lo spazio è chiamato a reinventarsi a seguito di conflitti, crisi o drastici cambiamenti socioeconomici. È questo il caso di Belfast, città del post-conflitto, e più ampiamente di tutta l'Irlanda del Nord, paese duramente colpito da decenni di violenza e segregazione. Prima però di entrare più specificamente nel contesto nordirlandese, attraverso un'analisi dell'uso dell'arte pubblica per promuovere una diversa immagine del paese, è necessario riflettere su cosa si intenda per "arte pubblica". La sua stessa definizione è infatti tutt'altro che scontata, tanto più in un'epoca in cui la digitalizzazione sollecita una molteplicità di interazioni che investono uno spazio attraversato da dinamiche globalizzanti.

2.1. Arte pubblica: per una definizione del concetto

Numerose raccolte di saggi sono state recentemente dedicate all'arte pubblica e alla sua funzione sociale (tra queste: Cartiere, Zebracki 2016; Zebracki, Palmer 2018; Cartiere, Tan 2021). La moltitudine di opere analizzate mostra chiaramente quanto l'arte pubblica possa esprimersi in una varietà di forme, modi e materiali differenti, rendendo estremamente complessa una definizione univoca. È tuttavia possibile rilevare una serie di caratteristiche generali

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

che ricorrono anche in opere pubbliche molto diverse, a partire dal loro essere orientate all'osservatore, e particolarmente alle comunità locali nel cui spazio le opere sono realizzate. Tale aspetto si traduce molto spesso nella gratuità dell'arte pubblica, solitamente fruibile da chiunque. La seconda peculiarità riguarda la già anticipata relazione tra opera e spazio: l'arte pubblica tende naturalmente a dialogare con il luogo, integrandosi a esso sia storicamente che territorialmente, eventualmente "riattivando" il senso stesso dello spazio o la sua memoria. Non si tratta soltanto di uno spazio geografico, ma più ampiamente di uno spazio sociale e identitario, il cui legame con le comunità locali è enfatizzato dall'opera pubblica, che rispetto a esse si può porre tanto criticamente quanto in chiave commemorativa/rievocativa.

Più complesso da definire risulta il carattere temporale dell'arte pubblica, la quale non è necessariamente pensata per durare, ovvero nella forma di opere permanenti, ma anche in quella di installazioni temporanee o effimere. Possono rientrare nella categoria di arte pubblica l'arte performativa e la video arte, il cui carattere temporaneo costituisce la loro essenza, pur rimanendo forme espressive esplicitamente rivolte al pubblico e capaci di integrarsi nello spazio che le accoglie. Nel caso di opere pubbliche permanenti, la questione temporale riguarda poi anche la loro manutenzione e conservazione, aspetti che coinvolgono direttamente la collettività. L'arte pubblica è infatti una forma espressiva *sociale*, tanto nella sua capacità di sollecitare tematiche e inquietudini diffuse quanto di stimolare pratiche collettive di "appropriazione" dell'opera. Tale dimensione può essere definita come il carattere più genericamente *politico* dell'arte pubblica, da intendersi nel senso della sua pretesa di rappresentare la comunità ed eventualmente coinvolgerla nel proprio immaginario spaziale. Infine, un ultimo carattere che distingue l'arte pubblica da altre pratiche espressive come la Street Art o il graffitismo è la sua legalità. In quanto arte rappresentativa, essa è finanziata e strategicamente pianificata; un aspetto, quest'ultimo, che rende quanto meno problematica ogni pretesa di porsi in una relazione critica o sovversiva nei confronti del tessuto sociale in cui si colloca.

Non è dunque un caso che l'arte pubblica sia spesso al centro di polemiche e contestazioni da parte delle comunità locali, critiche verso forme espressive che non vengono comprese o fatte proprie, così come anche, più frequentemente, nei confronti delle ingenti somme investite per la realizzazione di alcune opere. L'aspetto centrale dell'interazione tra opera pubblica e comunità/spettatore risulta in generale complesso da valutare, dal momento che una specifica metodologia per analizzare il modo in cui l'arte pubblica è compresa dalla popolazione locale (e non soltanto) non è ancora stata elaborata (Cartiere, Guindon 2015). Tale metodologia dovrebbe prendere in considerazione se e in quale misura l'opera in questione contribuisce a promuovere una diversa comprensione dello spazio urbano con i suoi conflitti sociali e politici, eventualmente favorendo un impatto positivo. Il contesto nordirlandese si presenta particolarmente interessante in questa prospettiva, laddove l'arte pubblica è chiamata a rappresentare, e possibilmente a superare, una società del post-conflitto, ancora segnata da una persistente segregazione interna.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

3. Arte pubblica, rigenerazione urbana e memorie sociali

Il problema di come reimmaginarsi a livello locale e internazionale diventa una questione centrale per Belfast e l'Irlanda del Nord almeno a partire dal 1994, anno della tregua annunciata dall'IRA[2] (Neill 1999). Evento foriero di ottimismo e speranza per un'immediata fine dei combattimenti, la tregua permette di iniziare a pianificare una diversa immagine del paese, e particolarmente della città di Belfast, che ambisce a competere con le maggiori capitali europee in termini di attrattività economica e turistica. L'accento viene posto sul futuro, prefigurato come un avvenire di prosperità e coesione, da pianificarsi attraverso quelle che Neill definisce come *place visions*, un insieme di concezioni spaziali, economiche e sociali relative a un certo luogo. L'imperativo di "reimmaginare" una società del post-conflitto ricorre abbondantemente nei discorsi e nei progetti rivolti alle comunità locali, coinvolgendo in primo luogo lo spazio e la sua simbolicità. In un territorio segnato dalla segregazione e da una geografia fortemente politica, lo spazio acquisisce infatti una dimensione fondamentale (Abdelmonem, Selim 2019), alla quale l'arte pubblica è chiamata a dare un importante contributo.

Accanto a progetti che utilizzano l'arte con lo scopo di migliorare i rapporti tra le comunità, attraverso la realizzazione di murales collettivi o vere e proprie opere *site-specific*,[3] un più ambizioso piano per lo sviluppo dell'arte pubblica nel paese è iniziato a partire dalla fine del conflitto. Legate anche a esigenze diverse, come quella di rigenerare spazi segnati della deindustrializzazione o di recuperare il patrimonio locale, le politiche culturali dell'Irlanda del Nord diventano spesso un terreno di scontro tra le esigenze delle comunità e quelle di uno stato ancora alla ricerca di una propria identità collettiva. L'arte pubblica, in quanto arte sociale e politica nel modo in cui è stata definita nei paragrafi precedenti, è infatti incline al conflitto ideologico:

> the ability of public art materially to inject particular narratives of memory, heritage and identity into public space – to, in some respects, territorialize – assures that its creation and reception are inevitably subject to contestation. Battles over the right to define landscape before, during and after its material production reflect entrenched and contemporary social struggles.[4] (Hocking 2015: 4)

Tensioni sono sorte per esempio intorno alla creazione del cosiddetto *Titanic Quarter*, nell'area portuale di Belfast in cui sorgeva il cantiere navale *Harland & Wolff*, il cui passato glorioso è rievocato oggi dalle due imponenti

[2] L'IRA (*Irish Republican Army*) era (ed è) un'organizzazione paramilitare repubblicana.

[3] Si veda per esempio il programma *Building Peace through the Arts: Re-Imaging Communities*, implementato nel periodo 2012-2015, per la realizzazione di progetti nelle comunità locali. Cfr. <http://artscouncil-ni.org/the-arts/visual-arts1/re-imaging-communities>.

[4] La capacità dell'arte pubblica di immettere materialmente specifiche narrazioni della memoria, del patrimonio e dell'identità nello spazio pubblico – e di, sotto certi aspetti, territorializzare – fa sì che la sua creazione e ricezione siano inevitabilmente soggette a contestazione. Gli scontri sul diritto di definire il territorio prima, durante e dopo la sua produzione materiale riflettono battaglie sociali radicate e contemporanee [*Trad. it.*].

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

gru gialle, ennesimo simbolo della città, affettuosamente denominate *Samson* and *Goliath*. Il sito, nel quale rigenerazione urbana, turismo e arte pubblica si fondono in un unico spazio, conserva di fatto una memoria del tutto parziale del passato del cantiere, luogo emblematico per le comunità lealiste di *East Belfast*. Nato dall'esigenza di offrire una diversa immagine della città, il *Titanic Quarter* ha rilanciato in chiave turistica il luogo nel quale il celeberrimo transatlantico fu costruito, sfruttando anche l'enorme successo del film del 1997 diretto da James Cameron. Come evidenzia Neill (2006), se per un lungo tempo il Titanic era stato considerato dai nordirlandesi una vergogna nazionale, esso poteva infine essere riconvertito in un vero e proprio brand commerciale capace di oscurare parzialmente il più recente passato conflittuale.

Trasformato in uno spazio urbano volutamente "neutrale" ed estraneo al binarismo repubblicano/cattolico da una parte e lealista/protestante dall'altra, il quartiere finisce con l'escludere l'eredità memoriale dei lavoratori del vecchio cantiere navale, quasi esclusivamente lealisti. Non trova spazio neppure la memoria della storica esclusione dei cattolici dal cantiere, trascurata a favore della rappresentazione di un passato tra il glorioso e il nostalgico (Etchart 2008). Di fatto, la riconversione del luogo in un quartiere dall'aspetto anonimo non ha tenuto conto del forte legame identitario che la classe lavoratrice intrattiene con l'area del vecchio cantiere; a una *heritage memory* forgiata selettivamente dallo stato, si contrappone così una *social memory* delle comunità locali (Hodson 2019), e particolarmente della East Belfast, dove sorge un'opera raffigurante tre lavoratori e nota come *Titanic People*. L'opposizione delle comunità locali al processo di estetizzazione del quartiere si manifesta anche, come sottolinea Hodson, nell'insistenza a utilizzare la storica denominazione di *Queen's Island* al posto del più artificiale *Titanic Quarter*, secondo una logica di resistenza alla cancellazione delle memorie personali e sociali del luogo.

Se "l'invenzione" del Titanic Quarter mette in evidenza il complesso contesto politico e la conflittualità che ancora caratterizzano l'Irlanda del Nord nel presente, è facile comprendere come l'arte pubblica, e specialmente quella di carattere commemorativo, possa farsi veicolo di contestazioni o tensioni sociali. Essa è perlopiù incapace di dar vita a rappresentazioni non settarie che non ricadano in un'espressività astratta o anonima, segno evidente di un paese che è tuttora diviso nelle proprie pratiche memoriali, e che ha ben presto rinunciato all'idea di realizzare un'opera inclusiva in tal senso (Nagle 2008). Semplificando una realtà ben più complessa, è possibile individuare in Irlanda del Nord tre principali forme artistiche ed espressive: un'arte istituzionale e commemorativa, un'arte settaria prodotta da e nelle comunità e, infine, un'arte pubblica che promuove un'estetizzazione del territorio.

La prima è visibile per esempio nel centro della città di Belfast, nel quale sorgono il Cenotafio dedicato ai caduti della Prima Guerra Mondiale o il memoriale del Titanic; si tratta di opere pubbliche destinate a una commemorazione collettiva e promossa dallo stato, all'insegna di una memoria pubblica (almeno nelle intenzioni). La seconda forma di arte è legata invece alle comunità, che ambisce a rappresentare in modo "autentico". Essa si manifesta

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

perlopiù negli ormai celebri murales, attrazione turistica delle città di Belfast e Derry/Londonderry, dove veri e propri tours a bordo di taxi o bus sono organizzati per raccontare la storia delle comunità locali (Wiedenhoft Murphy 2010). L'arte muraria è tuttavia al centro di numerosi interventi e progetti finanziati da enti pubblici o da fondi europei, volti a favorire forme espressive meno conflittuali, così come a promuovere un'arte che, pur rimanendo legata alle realtà locali, possa ben integrarsi in una dimensione crescentemente internazionale. Infine, soprattutto dagli anni '90, è andata affermandosi un'arte pubblica nel senso più proprio del termine, nella forma di statue, installazioni o creazioni tese a incentivare una diversa immaginazione del luogo. Volutamente iconiche, spesso simbolico-astratte, tali opere d'arte pubblica hanno il carattere inclusivo dell'arte istituzionale, ma la tendenza (almeno formalmente) ad assumere un'impronta locale che "imita" l'arte delle comunità. In realtà, proprio quest'ultimo aspetto risulta essere troppo spesso assente, o presente soltanto nelle intenzioni dell'artista. Attraverso l'analisi di alcune opere d'arte, in particolare l'imponente scultura *RISE* e la statua nota come *Beacon of Hope*, entrambe site a Belfast, verrà indagata la relazione tra arte pubblica e memoria del luogo, sullo sfondo del persistente problema di come rappresentare efficacemente una società (ancora) del post-conflitto.

4. Case studies: *RISE e Beacon of Hope*

L'arte pubblica in Irlanda del Nord inizia a svilupparsi in modo importante solo a partire dagli anni '70, quando, nel 1971, l'*Arts Council of Northern Ireland* (*ACNI*) lancia un programma chiamato *Art in Context* con lo scopo di portare l'arte nello spazio pubblico, tanto urbano quanto rurale (ACNI 2005). Anche lo spazio interno di alcuni luoghi pubblici come ospedali, scuole e biblioteche viene scelto per esporre una serie di opere realizzate tra il 1975 e il 1978; si tratta di un'arte dal carattere profondamente civico, tanto in relazione ai luoghi che tende a privilegiare, quanto per il modo in cui viene promossa e finanziata a livello pubblico. Due sono gli aspetti che emergono chiaramente: una tendenza a uno stile astratto che caratterizza molte delle opere realizzate, così come, più sorprendentemente, una loro totale estraneità rispetto agli eventi che stavano sconvolgendo il paese. Non compaiono infatti pressoché alcuni riferimenti al conflitto in corso, scoppiato nel 1968, una tendenza, quest'ultima, che caratterizzerà la produzione artistica anche nei decenni successivi (Rolston 2012). Le rappresentazioni di natura politica vengono fatte proprie dai murales che contraddistinguono le comunità locali, in particolare a Belfast, a partire soprattutto dagli anni '80, mentre l'arte "istituzionale" volge il proprio sguardo altrove.[5]

Come anticipato nei paragrafi precedenti, la fine del conflitto nel 1998 non sembra tuttavia influire sulle scelte estetiche alla base dell'arte pubblica

[5] Tale tendenza muta completamente con la fine del conflitto, come mostrano per esempio molte opere dell'esposizione *Archiving Place & Time: Contemporary Art Practice in Northern Ireland since the Belfast Agreement* (2009-2010) tenutasi nelle città di Manchester, Craigavon e Wolverhampton. Sulla mutata relazione tra arte e conflitto si veda anche Logan (2019).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

Figura 1. *Beacon of Hope (Andy Scott)*; acciaio e bronzo, 19.5m, Belfast, Irlanda del Nord, 2007. Fotografia dell'autrice (2018).

nordirlandese. Se le raffigurazioni politiche sono oggi tollerate all'interno di una cornice di "sanitizzazione" turistica e consumistica, esse sono perlopiù estromesse da uno spazio pubblico che non sia quello delle comunità locali. Malgrado ciò, gli investimenti nell'arte pubblica in Irlanda del Nord sono spesso giustificati dalla necessità di offrire ai cittadini delle immagini di pace e speranza orientate al futuro, mantenendo dunque un implicito riferimento al conflitto. I discorsi attraverso i quali le opere d'arte sono commentate e sponsorizzate riflettono pienamente tale volontà; quanto poi quest'ultima sia davvero compresa e accettata dai cittadini rimane una questione più problematica da affrontare.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

Figura 2. *RISE (Wolfgang Buttress)*; acciaio, 37.5x30m, Belfast, Irlanda del Nord, 2011. Fotografia dell'autrice (2018)

Si consideri per esempio la descrizione che si legge sulla targa dell'opera *Beacon of Hope*, riportata da Bigand (2012):«To bring people together and to change hearts and minds; to make bridges across the divides in our community; to work towards a peaceful, happy existence for everyone on this planet by respect for each other, their cultural heritages and all our aspirations».[6]

[6] Traduzione: «Unire le persone e cambiare sentimenti e opinioni; costruire dei ponti che superino le divisioni nella nostra comunità; impegnarsi per un'esistenza pacifica e felice per tutti su questo pianeta attraverso il rispetto dell'altro, delle sue eredità culturali e di tutte le nostre aspirazioni».

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

Il linguaggio utilizzato è volutamente vago e applicabile a qualsiasi contesto; non a caso si passa immediatamente dal riferimento alla realtà locale della comunità (Belfast? L'Irlanda del Nord?) a quella dell'intera umanità sul pianeta, secondo quella logica *glocal* indiduata da Lisle (2006) a proposito di alcune recenti rappresentazioni murali nell'Irlanda del Nord contemporanea.

Beacon of Hope (nota anche come *Ring of Thanksgiving*) è una scultura realizzata nel 2005 dall'artista scozzese Andy Scott a Belfast, in un'area che si affaccia sul fiume Lagan ed è nota come *Thanksgiving Square*[7] (fig. 1). La scultura, realizzata in acciaio, raffigura in modo stilizzato una donna che solleva un cerchio verso l'alto, guardando in direzione del fiume. Essa poggia su di una sfera in bronzo, rappresentazione del pianeta, sulla cui superficie sono indicate alcune città nel mondo storicamente legate (via rotte commerciali) a Belfast.

La figura della donna, di dimensioni imponenti, appare del tutto anonima nella sua stilizzazione, offrendosi a una moltitudine di significati: l'apertura del gesto con il quale solleva verso l'alto il cerchio, vago simbolo di unione, può essere letta come un'ambigua proiezione verso un futuro di condivisione e speranza. Lo sguardo rivolto verso il fiume Lagan, elemento centrale nella geografia di Belfast, cerca debolmente di radicare la scultura nel territorio e nella storia dei suoi legami commerciali con altre città del mondo, rappresentate, come sopra descritto, nel globo in bronzo che funge da basamento. Il senso di vaghezza che emana dalla scultura riflette insomma le parole che la descrivono nella targa, unendo una presunta specificità del luogo all'universalità di uno spazio globalizzato.

Come riporta Neill (2006), pur presentandosi come l'ennesimo simbolo di una società del post-conflitto, la scultura venne pubblicamente criticata da un giornalista per il suo stile (a detta di quest'ultimo paragonabile a uno scarabocchio su di un libro per bambini) e per non aver coinvolto i cittadini nel processo di selezione e creazione dell'opera. L'ambiguità dei riferimenti al simbolismo femminile in chiave mitologica, difesi dalla commissione responsabile della scultura, non sembrano giustificare l'importante somma spesa per la sua realizzazione, altro tema che spesso ricorre, e non soltanto in Irlanda del Nord, quando l'arte pubblica viene messa in discussione. *Beacon of Hope* risulta insomma un'opera incapace di stabilire quella relazione con lo spazio urbano in cui sorge che dovrebbe caratterizzare l'arte pubblica come espressione del luogo o della comunità.

Ancora più controversa in questo senso appare un'altra opera d'arte pubblica sita a Belfast, l'imponente *RISE* (fig. 2).

Realizzata nel 2011 dall'artista inglese Wolfgang Buttress, la scultura, in acciaio, è al presente il più grande esempio di arte pubblica in Irlanda del Nord. Situata presso la *Broadway Roundabout*, lungo una delle principali arterie stradali della città di Belfast, l'opera è visibile da grandi distanze, soprattutto quando viene illuminata nelle ore notturne. Costituita da una struttura sferica geodetica contenuta all'interno di una seconda sfera, la scultura rappresenta

[7] *Thanksgiving Square* è un'area pubblica ispirata all'omonima piazza a Dallas, nel Texas.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

simbolicamente un sole che sorge, immagine della Belfast del futuro come città che risorge dalle "ceneri" dei *Troubles*.

A differenza della precedente scultura (*Beacon of Hope*), che sorge in un'area percepita come politicamente "neutra" in relazione alla geografia settaria di Belfast, *RISE* è stata eretta su di un territorio il cui legame con le memorie e identità locali è ben diverso. Luogo segnato dagli effetti della deindustrializzazione e dal conseguente declino urbano, esso è inoltre marcato da una persistente tensione a causa della vicinanza tra la comunità repubblicana e quella lealista di *West Belfast*, una delle aree più colpite dalla violenza del conflitto (Hocking 2015). La realizzazione di un'opera d'arte pubblica su di un territorio "politicamente marcato" viene interpretata da Hocking come un atto attraverso il quale lo stato cerca di *riappropriarsi* dello spazio urbano, imprimendo su di esso un'immagine giudicata più conforme all'ideologia del peacebuilding che domina la retorica pubblica.

Come racconta l'autore, *RISE* non era il progetto originario: nel 2005 era stata selezionata un'altra opera, *Trillian*, dell'artista americano Ed Carpenter, successivamente abbandonata per mancanza di fondi. Quando nel 2008 viene lanciato un nuovo bando per la selezione di un progetto sostitutivo, la città di Belfast ha intanto da poco adottato un nuovo logo. L'opera da realizzare deve sintetizzare in sé lo stesso impulso alla base della campagna per il rebranding della città, a detta di Hocking più orientato a sollecitare l'attenzione di attori "esterni", e in particolare quella dei turisti o degli investitori. I caratteri di visibilità e imponenza che contraddistinguono la scultura riecheggiano dunque quella ricerca di una fiducia che l'Irlanda del Nord a venire è chiamata a perseguire, puntellando il proprio territorio di opere e installazioni capaci di farsi icone di una nuova realtà da costruire. Hocking lega esplicitamente l'arte pubblica in Irlanda del Nord al processo di rigenerazione del paese, ma anche alla costruzione di una società globalizzata, dominata da politiche neoliberali (*vedi anche* Nagle 2009; Baker 2020).

RISE e *Beacon of Hope* sono esempi di un'arte pubblica che è andata proliferando a Belfast, un'arte che privilegia uno stile astratto, antifigurativo, spesso del tutto estraneo alla retorica che circonda tali opere. *RISE* venne pesantemente contestata dalla popolazione locale, che non ne capì (e condivise) il linguaggio, ma soprattutto l'esborso, ritenuto ingiustificato in un'area caratterizzata da una profonda depressione economica e dalla necessità di investimenti pubblici (Hocking 2015). Il suo ideatore, Buttress, incontrò alcuni abitanti delle comunità locali, cercando di spiegare loro il legame tra l'opera, lo spazio urbano e la sua eredità industriale, i quali appaiono tuttavia ben labili quando si guarda la scultura. In realtà, né la memoria industriale del luogo, né il suo più recente passato (e presente) di violenza politica sono in alcun modo leggibili nell'opera, la cui vaghezza in termini semiotici la adatta di fatto a qualsiasi interpretazione possibile.

Lo stile antirappresentativo e prevalentemente minimalista che inizia a diffondersi nei memoriali e monumenti a partire dagli anni '60 promuove ancora spesso una certa critica sociale, la quale tende tuttavia a farsi sempre meno leggibile in un'arte che privilegia uno stile astratto (e a volte grandioso), e la

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

ricerca di una neutralità del senso (Doss 2010). Le opere pubbliche analizzate da Erika Doss sorgono su di un terreno non meno complesso rispetto a quello fortemente politico dell'Irlanda del Nord, quello cioè degli Stati Uniti, il cui spazio è altrettanto conteso e intriso della memoria delle violenze perpetrate ai danni delle popolazioni indigene. Dietro lo scopo di celebrare una nazione finalmente unita nella riconciliazione delle sue pluralità interne, si nasconde allora il tentativo di "sospendere" uno sguardo ideologico-politico sulla realtà presente, una posizione che finisce con il favorire gli interessi dello stato/nazione. Tanto *RISE* quanto *Beacon of Hope* privilegiano una grandiosità che si manifesta nelle loro dimensioni, aumentandone la visibilità nel panorama urbano. *RISE*, in particolare, ambisce a coinvolgere lo spettatore anche fisicamente, come opera multisensoriale (Hocking 2015), e dunque capace di attivare una dimensione emotiva dell'opera e della materia.

Quanto le ambizioni dei due artisti siano riuscite a concretizzarsi risulta essere un aspetto tuttora difficile da valutare. Certo *Beacon of Hope* è diventata nel tempo un'icona di Belfast, e sembra godere di un maggiore gradimento rispetto a *RISE*. Entrambe, tuttavia, non sono sfuggite all'ironia degli abitanti di Belfast, che le hanno subito ribattezzate con alcune espressioni che giocano con le forme delle due sculture[8]. L'atto di rinominare due opere d'arte pubblica che sono state "imposte" al territorio e agli abitanti della città, è tuttavia ambivalente. Da un lato esso appare come il rifiuto del linguaggio vago e conciliante che la società del post-conflitto è andata imponendo nei discorsi pubblici; dall'altro, tale atto mette in circolazione una lettura sovversiva delle opere, propriamente "popolare" e collettiva, giocosa ma anche irriverente nei suoi riferimenti ai genitali maschili (nel caso di *RISE*) o come parodia della terminologia religiosa (*Our Lady of Thanksgiving*).

La capacità di attivare nuovi percorsi interpretativi rinominando opere pubbliche contestate e incomprese può aprire a una loro riappropriazione da parte dei cittadini, anche se in modi non previsti da chi le crea e sovvenziona. È il caso per esempio di *The Spirit of Belfast*, scultura in acciaio dell'artista Dan George in *Arthur Square*, diventata in breve tempo sede di una serie di iniziative del tutto estranee all'originaria concezione dell'opera (Hocking 2015; Hunter 2014). Tanto la scultura quanto il luogo nel quale sorge sono state reinventate dai cittadini in modi alternativi, come spazio per protestare, ballare o ancora esprimere la propria spiritualità. Si tratta di un destino comune a tanta arte pubblica: monumenti e memoriali commissionati per esaltare una certa ideologia di stato vengono spesso contestati dai cittadini (Panico 2017; Bellentani e Panico 2016), o diventano lo spazio attorno al quale inventare pratiche non previste nella funzione originaria dell'opera (Bellentani 2021). Legata ai discorsi della memoria e al mutare delle ideologie, l'arte pubblica si dà come un intricato processo in cui lo spazio rivendica usi passati

[8] *Beacon of Hope* è meglio conosciuta come *Nuala with the Hula*, ma anche con i soprannomi di *Belle on the Ball*, *Thing with the Ring*, *Our Lady of Thanksgiving* e *Angel of Thanksgiving*. *RISE* è invece nota con i soprannomi di *Balls of the Falls*, *Testes on the Westes* e the *Westicles*, nei quali si fa riferimento alla posizione geografica dell'opera nella città, accanto all'area repubblicana di *Falls Road*, nella zona ovest di Belfast.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

Figura 3. *The Big Fish (John Kindness)*; ceramica, 3x10m, Belfast, Irlanda del Nord, 1999. Fotografia dell'autrice (2018).

o semplicemente diversi che un'opera può attivare, ri-attivare, celare o, più drasticamente, cancellare.[9]

5. Patrimonio, memoria e amnesia nello spazio pubblico

Nonostante nelle parole degli artisti sopra citati riecheggi continuamente l'idea che le loro opere siano state ispirate dal passato industriale del territorio in cui sorgono, lo stile anonimo che le caratterizza rende problematica ogni effettiva rievocazione dei precedenti usi e significati del luogo. Il tema della rigenerazione urbana che ha dominato e domina molti degli interventi sul paesaggio della città di Belfast, ha interessato svariate aree urbane a partire almeno dagli anni '70, quando si formano dei movimenti sociali interessati alla riscoperta del loro patrimonio (Wicke 2021). La memoria, spesso recente, delle comunità e del loro spazio sociale, minacciati dagli interventi sul territorio, inizia a essere vista come un patrimonio da preservare o eventualmente riattivare. Si tratta di una vera e propria memoria urbana minata alla base dall'abbandono, l'incuria o, all'opposto, da un rinnovamento selvaggio passibile di generare amnesia (Crinson 2005) attraverso una manipolazione selettiva dello spazio.

L'estraneità nei confronti di una memoria urbana collettiva che opere come

[9] Sui processi attraverso i quali lo spazio e l'architettura vengono coinvolti in operazioni di risemantizzazione, preservazione o vera e propria "distruzione segnica" si veda Mazzucchelli (2010; 2017).

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

RISE e *Beacon of Hope* mettono in evidenza, a discapito dei discorsi istituzionali che le circondano, è un aspetto tutt'altro che irrilevante nella loro percezione pubblica. *RISE* sorge non a caso presso uno di quei *non-lieux* (Augé 1992) della fluidità e del transito, l'autostrada A12, e nonostante la vicinanza alle due comunità repubblicana e lealista la sua forma sembra meglio riflettere l'ideale globalista che una trafficata arteria stradale rappresenta. Inoltrandosi nell'adiacente area di *Falls Road*, per esempio, resa celebre dai suoi murales e dalla presenza di una segnaletica in gaelico, ci si confronta con un senso del luogo dominato da una ben radicata identità etnico/religiosa, pur se in costante evoluzione. Nessuna traccia della geografia politica delle comunità circostanti viene al contrario evocata dalla geometricità di *RISE*, così come essa appare del tutto estranea al passato industriale del territorio. La scultura non si integra che nello spazio autostradale, come *RISE* definito da una sostanziale negazione del luogo, incessantemente reinventato dal flusso di automobili e persone.

Non meno labile appare la relazione con la memoria urbana della Belfast legata all'industria navale e commerciale che *Beacon of Hope* debolmente richiama nell'immagine del globo terrestre. Ancora una volta viene prediletta la forma sferica, ma soprattutto un simbolo che richiama il flusso, il movimento delle genti e delle merci da e verso Belfast, includendo la città in una dimensione globale che di fatto annulla la specificità del luogo. Entrambe le sculture si dimostrano incapaci di rappresentare la popolazione di Belfast o la sua storia locale; come già anticipato, esse sembrano indirizzate a sollecitare uno sguardo dall'esterno sulla città, quello del visitatore o dell'investitore (Hocking 2015). Se l'arte pubblica è chiamata a integrarsi nello spazio che la ospita, sia pure eventualmente per contestarlo o rinnovarlo, l'analisi condotta sulle due sculture non sembra confermare tale proprietà.

Diverso è il caso di un'altra opera pubblica che sorge vicino a *Beacon of Hope*, il *Big Fish* di *Donegall Quay*, dell'artista nordirlandese John Kindness[10] (fig. 3).

Realizzata nel 1999, la scultura a forma di salmone, lunga dieci metri e pensata per celebrare la rigenerazione del fiume Lagan, integra la consueta ironia dell'artista alla memoria storica della città. La "pelle" del pesce è infatti costituita da piastrelle in ceramica che riproducono svariati episodi e fatti storici relativi a Belfast, nella forma di immagini o testi "originali", come titoli di giornali o materiale offerto dall'Ulster Museum (ACNI 2005). Il *Big Fish* è insomma un ottimo esempio di arte pubblica che entra in dialogo con lo spazio urbano, la sua memoria, pur se necessariamente selettiva e parziale, e la cittadinanza, che attraverso la scultura e le storie riprodotte si sente rappresentata in quanto comunità, al di là delle tradizionali divisioni interne.

Affinché l'arte pubblica possa davvero contribuire a un miglioramento non

[10] L'opera è nota anche come *The Salmon of Knowledge*, in riferimento a una leggenda della mitologia irlandese (Corr 2021). A differenza di altre opere pubbliche, il *Big Fish* è stato favorevolmente "adottato" dai cittadini come uno dei simboli rappresentativi di Belfast; è indicativa in questo senso l'assenza di soprannomi o epiteti ironici con i quali sono conosciute altre sculture pubbliche.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

soltanto estetico del luogo, essa deve "produrre» uno spazio (Prokopenko 2021) capace di proiettare le memorie sociali del luogo nel panorama urbano del presente, con le sue diverse pratiche di consumo ed esperienze. La tendenza di tanta arte pubblica, che opere come *RISE* e *Beacon of Hope* testimoniano, a produrre l'ennesimo spazio postmoderno (Lagopoulos 2019) nel tessuto urbano contemporaneo, conferma l'impotenza da parte dei cittadini di esercitare un controllo sullo spazio pubblico (Dal Lago e Giordano 2016). Se la Street Art viene considerata da Dal Lago e Giordano come una pratica in grado di rimettere in discussione i concetti di appartenenza e proprietà dello spazio urbano, l'arte pubblica è chiamata a fare altrettanto. La sua presenza deve incentivare una risemantizzazione del luogo, la quale può orientarsi in molteplici direzioni: verso una riscoperta della stratificazione di storie, memorie e usi di un certo spazio urbano, oppure verso un rinnovato senso civico e di appartenenza, o ancora sollecitare modi diversi di esperire e abitare il territorio. In una città, Belfast, "premiata" nel 2017 per la peggiore opera pubblica realizzata nell'anno precedente nel Regno Unito (Scott 2017), la necessità di ripensare un'arte troppo spesso "aggressiva" verso il territorio e sorda alle esigenze dei suoi cittadini si pone come un cambiamento essenziale.

6. Uno sguardo al futuro attraverso il passato

I due esempi di arte pubblica analizzati nel presente saggio hanno messo in evidenza quanto il complesso contesto urbano di Belfast sia determinante per comprendere le motivazioni, la retorica e i discorsi che circondano tali opere. L'importanza rivestita dalle politiche di rigenerazione urbana che un panorama postindustriale ha contribuito a incentivare a partire almeno dagli anni Settanta è sicuramente un aspetto primario da considerare. Come brevemente illustrato, il caso della rigenerazione dei vecchi cantieri navali, convertiti nel *Titanic Quarter*, è particolarmente indicativo delle esigenze di una città in trasformazione, presa tra il bisogno di reimmaginarsi a livello internazionale e trovare un proprio equilibrio interno. In tale contesto, l'arte pubblica è stata investita della funzione di rinnovare lo spazio urbano, affinché quest'ultimo veicoli la propaganda anti-settaria e di riconciliazione che è andata imponendosi a partire dalla fine del conflitto. Il processo di rigenerazione degli spazi pubblici dell'Irlanda del Nord è infatti pesantemente condizionato dalla storia recente del paese, che ha segnato un territorio già marcato dalla divisione politica.

In questo senso, è stato necessario adottare una prospettiva che facesse emergere l'insieme delle relazioni tra opera pubblica, spazio e memorie collettive. Si tratta di "relazioni di senso" (Zingale 2017: 133) che l'opera deve saper instaurare nel territorio e con gli utenti/fruitori, senza dimenticare però che esse si inseriscono all'interno di altre e preesistenti relazioni di senso con le quali l'opera è sollecitata a dialogare. L'arte pubblica deve insomma essere indagata come *pratica relazionale* (Guida 2022), più che non come testo o immagine, le cui espressioni "non possono che essere "situate" nei flussi delle trasformazioni storiche, sociali, politiche ed economiche di un determinato

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

spazio pubblico e riguardare le modalità di sconfinamento tra l'estetico, l'artistico e il quotidiano" (*ivi*: 20). Tale approccio consente di cogliere le ragioni che stanno alla base dell'implementazione di progetti le cui motivazioni vanno ben oltre la volontà di estetizzare il territorio, ma anche le ragioni del loro fallimento o insuccesso nell'integrarsi nel tessuto sociale e politico dal quale sorgono. Quest'ultimo caso è stato illustrato attraverso i due esempi di opere pubbliche analizzate nel corso dell'articolo, le quali rappresentano soltanto alcune delle ragioni che possono determinare l'incapacità dell'arte pubblica di instaurare autentiche relazioni di senso. Se è vero che essa è andata sempre più convertendosi in una pratica civica, capace di riscoprire anche spazi periferici e non direttamente legati al potere istituzionale (Bingham-Hall 2016), è altrettanto vero che essa, troppo spesso, tende a essere sottomessa a dinamiche di globalizzazione estetica che la rendono potenzialmente anonima.

Ripensata in quanto pratica relazionale capace di (ri)attivare percorsi del senso tanto inediti quanto preesistenti, l'arte pubblica può così riscoprire il proprio valore politico, facendosi carico della pluralità e frammentarietà della memoria del luogo. Ciò deve essere tanto più vero in società, come quella nordirlandese, in cui lo spazio è raramente percepito come neutrale, e che varie pratiche commemorative tendono a trasformare in un, parafrasando Violi (2014), "paesaggio della memoria". Se il passato a Belfast e in Irlanda del Nord tende ancora a essere percepito come un fardello, spetta (anche) all'arte pubblica del futuro re-immaginarlo in quanto possibilità che dischiude invece di precludere.

Bibliografia

Abdelmonem, Mohamed G.; Selim, Gehan
2019 *Architecture, Space and Memory of Resurrection inNorthern Ireland. Shareness in a Divided Nation*, London, Routledge.

ACNI
2005 *Public Art Handbook for Northern Ireland*, Belfast, Arts Council of Northern Ireland.

Augé, Marc
1992 *Non-Lieux; introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

Baker, Stephen
2020 «Tribeca Belfast and the on-screen regeneration of Northern Ireland», *International Journal of Media & Cultural Politics*, 16,1, 11-26.

Bellentani, Federico
2021 «Pratiche istituzionali per la reinvenzione culturale dei monumenti controversi», *Filosofi(e)Semiotiche*, 8, 1, 8-21.

Bellentani, Federico; Panico, Mario
2016 «The meanings of monuments and memorials: toward a semiotic approach», *Punctum*, 2, 1, 28-46.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

Bigand, Karine
2012 «Peace in History and Heritage. Some thoughts on a Museum of Peace in Northern Ireland», *E-rea*.

Bingham-Hall, John
2016 «Public art as a function of urbanism», in Cartiere, C.; Zebracki, M. (a cura di), *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space and Social Inclusion*, London, Routledge.

Cartiere, Cameron; Zebracki, Martin (a cura di)
2016 *The Everyday Practice of Public Art*, London, Routledge.

Cartiere, Cameron; Guindon, Ashley
2018 «Sustainable influences of public art. A view on cultural capital and environmental impact», in Zebracki, M. e Palmer, J.M. (a cura di), *Public Art Encounters. Art, Space and Identity*, London, Routledge.

Cartiere, Cameron; Tan, Leon (a cura di)
2021 *The Routledge Companion to Art in the Public Realm*, New York and London, Routledge.

Corr, Shauna
2021 *The story behind Belfast's 'big blue fish' on the bank of the River Lagan*,<https://www.belfastlive.co.uk/whats-on/arts-culture-news/story-behind-belfasts-big-blue-20216794>; online il 7 luglio 2022.

Crinson, Mark (a cura di)
2005 *Urban Memory: History and amnesia in the modern city*, London, Routledge.

Dal Lago, Alessandro; Giordano, Serena
2014 *L'artista e il potere: episodi di una relazione equivoca*, Bologna, il Mulino.
2016 *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Bologna, il Mulino.

Doss, Erika
2010 *Memorial mania: public feeling in America*, Chicago, The University of Chicago Press.

Etchart, Joana
2008 «The Titanic Quarter in Belfast: Building a New Place in a Divided City», *Nordic Irish Studies*, 7, 31-40.

Guida, Cecilia
2022 «L'arte pubblica e le sue possibili relazioni», in Guida, C. e Pinto, R. (a cura di), *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell'arte pubblica*, Milano, Postmedia Books.

Hocking, Bree T.
2015 *The Great Reimagining. Public Art, Urban Space and the Symbolic Landscapes of a 'New' Northern Ireland*, New York and Oxford, Berghahn.

Hodson, Pete
2019 «Titanic Struggle: Memory, Heritage and Shipyard Deindustrialization in Belfast», *History Workshop Journal*, 8, 224-249.

Hunter, Dorothy
2014 *A public city*, <https://sculpture.org/blogpost/1860294/350555/A-PublicCity?hhSearchTerms=%22public+and+city+and+hunter%22&terms>; online il 4 luglio 2022.

Kennedy-Pipe, Caroline
1997 *The Origins of the Present Troubles in Northern Ireland*, London, Longman.

Lagopoulos, Alexandros Ph.
2019 «The Semiotics of Urban Space», in Krajina, Z. e Stevenson, D. (a cura di), *The Routledge Companion to Urban Media and Communication*, London and New York, Routledge.

Lisle, Debbie
2006 «Local Symbols, Global Networks: Rereading the Murals of Belfast», *Alternatives*, 31, 27–52.
Logan, Karen
2019 «Collecting the Troubles and Beyond: The Role of the Ulster Museum in Interpreting Contested History», in *Difficult Issues: Proceedings of the ICOM International Conference 2017*, Heidelberg, Arthistoricum.net.

Mazzucchelli, Francesco
2010 *Urbicidio: il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella ex Jugoslavia*, Bologna, Bononia University Press.
2017 «Modi di distruzione segnica. Come si arresta la semiosi?», *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, 124, 105-127.

McKittrick, David; McVea, David
2001 *Making Sense of the Troubles*, London, Penguin Books.

Nagle, John
2008 «From Mourning to Melancholia? The Ambivalent Role of Commemoration in Facilitating Peace-Building in Northern Ireland», *Irish Journal of Anthropology*, 11, 1, 28-34.
2009 «Potemkin Village: Neo-liberalism and Peace-building in Northern Ireland?», *Ethnopolitics*, 8, 2, 173-190.

Neill, William J.V.
1999 «Whose city? Can a place vision for Belfast avoid the issue of identity?», *European Planning Studies*, 7, 3, 269-281.
2006 «Return to Titanic and lost in the maze: The search for representation of 'post-conflict' Belfast», *Space and Polity*, 10, 2, 109-120.

Panico, Mario
2017 «Esplosioni di icone. Street art e iconoclastia performativa sui monumenti socialisti dell'Europa orientale», *Ocula. Occhio semiotico sui media/Semiotic eye on media*, 18, 43-56.

Prokopenko, Lesia
2021 «Changing space», in Cartiere, C. e Tan, L. (a cura di), *The Routledge Companion to Art in the Public Realm*, London, Routledge.

Rolston, Bill
2012 «Re-imaging: Mural painting and the state in Northern Ireland», *International Journal of Cultural Studies*, 15, 5, 447-466.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-22

Scott, Sarah
2017 *Belfast sculpture wins Spectator 'worst public art' award*, <https://www.belfastlive.co.uk/news/belfast-news/belfast-sculpture-wins-spectator-worst-12805646>; online il 2 luglio 2022.

Sozzi, Paola
2012 «Spazio, memoria e ideologia. Analisi semiotica del Sacrario Monumentale di Cima Grappa», *E|C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*.

Sudjic, Deyan
2005 *The Edifice Complex. How the Rich and Powerful Shape the World*, London, Penguin Books; tr. it. *Architettura e potere: Come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo*, Roma, Laterza, 2011.

Tunali, Tijen
2021 «Contemporary Public Art and Dialectical Aspects of the 'Democratization' of the Urban Public Space», *CAP - Public Art Journal*, 3, 2, 10-17.

Violi, Patrizia
2014 *Paesaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.

Wicke, Christian
2021 «Memory 'within', 'of' and 'by' urban movements», in Berger, S.; Scalmer, S.; Wicke, C. (a cura di), *Remembering Social Movements. Activism and memory*, London, Routledge.

Wiedenhoft Murphy, Wendy Ann
2010 «Touring the Troubles in West Belfast: Building Peace or Reproducing Conflict?», *Peace & Change*, 35, 4, 537-560.

Zebracki, Martin; Palmer, Joni M. (a cura di)
2018 *Public Art Encounters*, London, Roitledge.

Zingale, Salvatore
2017 «Semiotica e territorio: il vedere progettuale», in Sirtori, W. e Bozzuto, P. (a cura di), *La città dell'Adda. Un parco abitato*, Roma, Aracne.

Gabriella Rava è dottoranda presso la Charles University di Praga in Semiotica e filosofia della comunicazione. La sua tesi di dottorato analizza i murales politici dell'Irlanda del Nord in quanto rappresentazioni delle memorie collettive delle comunità tra settarismo e nuove dinamiche transnazionali.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
www.ocula.it • ISSN 1724-7810 • Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-23

28 Public Art e spazi urbani
a cura di Annalisa Cattani, Federico Montanari, Ruggero Ragonese, Fabrizio Rivola

Opera pubblica, opera civica?
Contenuto Rimosso e Ca'Mon. Due casi di studio di pratiche artistiche-culturali nelle terre alte[1]

Alessandra Pioselli
Politecnico delle Arti di Bergamo, Bergamo, IT
alessandra.pioselli@abagcarrara.it

Abstract
"*Contenuto Rimosso* e *Ca'Mon* – Centro di Comunità per l'arte e l'artigianato di montagna" are two projects located in small mountain villages. They contribute to rethinking the mountain as a place for contemporary production as well the directions of an artistic practice that has civic value in bringing out forms of civic activation and by participating in building new cultural heritage and "heritage communities", capable of assigning new values and meanings to their resources to reconsider the path of local development.

Key Words
Mountain; Community; Territory; Cultural heritage; Public Art

1 Il presente articolo è stato scritto, facendo riferimento all'esperienza dei progetti di ricerca in oggetto, nel settembre-ottobre 2022.

Ocula_temi
Occhio semiotico sui media | Semiotic eye on media
Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-23

In una sera di giugno del 2012 si spengono per la prima volta le luci elettriche nel cuore di un piccolo paese delle Dolomiti bellunesi. Il centro storico di Lorenzago di Cadore rimane rischiarato solo da torce, fuochi e candele, per commemorare l'incendio che nel 1855 lo distrusse. Incaricato della ricostruzione, l'architetto Giuseppe Segusini diede al paese un impianto a griglia ortogonale, per cui il centro storico fu chiamato il Quadrato. Nuove abitazioni in pietra sostituirono le vecchie case in legno, sulla scorta di un disposto del 1845 dell'Imperial Regio Governo di Venezia che prescriveva l'uso di questo materiale nella ricostruzione dei paesi cadorini colpiti dagli incendi. L'accensione dei fuochi costituisce il cuore del progetto *Contenuto Rimosso* di Chiara Trivelli, che ribalta la forza distruttrice delle fiamme in azione di cura della memoria, restituendo una possibilità al nucleo spopolato del paese. Lorenzago ha adottato il rito. Dal 2013 ogni anno il 30 di luglio, la notte dell'incendio, *Contenuto Rimosso* si ripete.[2] Anno dopo anno l'evento è diventato una festa.

Il 17 luglio del 2021 apre a Monno, nell'alta Valle Camonica, Ca'Mon – Centro di comunità per l'arte e l'artigianato della montagna, con la direzione artistica di Stefano Boccalini, artista. L'edificio diventato Ca'Mon possiede un particolare significato per i monnesi. È l'ex asilo delle suore Canossiane che ha accolto dalla fine degli anni Venti generazioni di bambini e bambine, costituendo un punto di riferimento per il paese fino al 2007, quando la scuola materna è stata trasferita e lo stabile è stato chiuso. Il valore memoriale di questo luogo per gli abitanti è un fattore determinante per il progetto. «È rimasto il loro asilo», afferma l'ex assessora alla cultura di Monno Nadia Ghensi, la sua riqualificazione architettonica è partita da un principio: «volevamo che questa casa mantenesse lo stato che aveva», gli elementi originali, «entri in un edificio che riconosci».[3]

Monno e Lorenzago hanno circa cinquecento abitanti. Non distanti da località dotate di una forte caratterizzazione turistica, segnata dai comprensori sciistici, al contempo percepiscono una propria differenziazione identitaria. Ca'Mon e *Contenuto Rimosso* sono progetti in cui la pratica artistica gioca un ruolo nel ripensare le aree montane e le direzioni dell'arte pubblica e partecipativa. Entrambi nascono dalle convergenze tra l'artista ed energie locali. Al posto di "opera", la parola progettualità è più idonea per queste sperimentazioni perché indica una capacità e volontà di articolare interazioni organiche e sistemiche tra realtà plurali (locali e non), azioni polifoniche che vedono le persone attivarsi e mettere in comune obiettivi, valori e significati, con una dimensione civica e potenzialità immaginative e trasformative rispetto all'esistente. L'opera (materiale/immateriale, prodotto/processo) è un tassello (eventuale) della progettualità. L'artista è sia attivatore sia facilitatore di processi. In modi diversi, Stefano Boccalini e Chiara Trivelli portano la figura dell'artista sul piano della mediazione territoriale.

A Lorenzago Chiara Trivelli è arrivata nel 2012 per una manifestazione collettiva (v. nota 1). Sul posto ha compiuto ricerche d'archivio, appreso la

2 Il progetto si è tenuto per la prima volta il 16 giugno 2012 in occasione del festival *Lorenzago: montagna contemporanea nel quadrato*, a cura di Francesca Conchieri e Vito Vecellio; dal 2013 è stato spostato al 30 di luglio per farlo coincidere con la notte dell'incendio.

3 Nadia Ghensi, conversazione con la sottoscritta, Monno, 29 luglio 2022.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-23

storia del Rifabbrico – termine che designava il tipo di pianificazione urbana ottocentesca per file parallele di case in pietra, derivante dal disposto del governo austriaco di Venezia citato a introduzione di questo testo –, ha iniziato una frequentazione del luogo che le ha permesso di conoscere e dialogare in modo informale con abitanti, associazioni locali e l'amministrazione pubblica. Il progetto è nato da questo confronto e si è avviato, non senza qualche difficoltà iniziale. Dice l'artista che vederla lavorare fisicamente, portare le pietre a mano per i falò, ha creato una relazione, le persone si sono coinvolte, «l'allestimento è diventato un momento di lavoro collettivo».[4]

Stefano Boccalini ha raggiunto la Valle Camonica nel 2013 per una residenza d'artista e ha realizzato l'opera permanente *Pubblica/Privata*.[5] Ha approfondito la conoscenza della valle, il dialogo con la Comunità Montana di Valle Camonica e le collaborazioni con gli artigiani locali. Nel 2021 il progetto *La ragione nelle mani*, che li coinvolge, è stato tra i vincitori della VIII edizione dell'Italian Council (v. Pioselli 2021).

In entrambi i contesti l'artista ha incontrato un ambiente fertile: innanzi tutto, le associazioni locali nel Cadore (la secolare tradizione comunitaria di queste terre forse costituisce una precondizione), la Comunità Montana di Valle Camonica (ente pubblico che ha deciso di investire nel «processo artistico come motore di attivazione sociale» e di «rifunzionalizzazione» contemporanea dei patrimoni locali).[6] I due casi indicano una prospettiva progettuale che si nutre di una temporalità aperta come condizione essenziale, un fare processuale e un tempo esteso che consente la coevoluzione progetto-contesto. Il "darsi tempo", la "durata necessaria" è una strategia sia di radicamento sia di resistenza. Il tempo prolungato, sottolinea Nato Thompson (2010), «fa resistenza alla natura agitata dei nostri tempi» e la lentezza emerge come strategia per sviluppare forme di coesione sociale che arginino le ragioni del capitale. Allora una scelta (politica) è lavorare con "il giusto tempo", quello richiesto dal luogo. Con un'altra prospettiva di ragionamento sulle policy, Paul O'Neill e Claire Doherty (2011) hanno provato a dimostrare quanto sia fondamentale pensare alla durata piuttosto che solo allo spazio per effettuare un cambiamento a livello di politiche e committenze a sostegno dell'arte pubblica.

Progetto e contesto non sono da considerarsi entità predefinite e separate da mettere in relazione. La concezione di coevoluzione suggerisce una concettualizzazione del rapporto progetto-contesto che supera il concepimento dell'arte "nello" o "con" lo spazio pubblico. Pensando in termini di "cambiamento evolutivo reciproco", si intravede una progettualità non leggibile se-

4 Intervista on line con la sottoscritta, 26 maggio 2020.

5 La residenza si è svolta nell'ambito di *aperto_art on the border*, programma di arte pubblica della Comunità Montana di Valle Camonica, a cura di Giorgio Azzoni, che dal 2011 sostiene opere *context-specific*, assumendo come riferimento le comunità, l'ambiente, la storia della valle e ripensando i saperi artigiani e la cultura dei luoghi attraverso l'arte contemporanea. L'opera *Pubblica/Privata* di Stefano Boccalini è stata realizzata nel 2013 in un torrente presso Saviore dell'Adamello. Distrutta da una frana, l'opera è stata rifatta nel 2015 nel fiume Oglio a Temù.

6 Sergio Cotti Piccinelli, direttore del Distretto Culturale di Valle Camonica e responsabile del Servizio Cultura e Valorizzazione del Territorio della Comunità Montana di Valle Camonica, intervento on line per la presentazione del progetto *La ragione nelle mani* di Stefano Boccalini, Politecnico di Milano, 15 aprile 2021.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-23

condo nessi deterministici di causa-effetto – progetto-risultato – ma la cui struttura accoglie trasformazioni, tensioni adattive, svolgimenti progressivi, esiti non previsti, direzioni non programmabili: una progettualità aperta, flessibile, non lineare, basata su reciprocità non consequenziali per cui anche gli obiettivi sono continuamente e collettivamente riformulati.

A Lorenzago la nascita nel 2018 del Comitato 30 luglio è un esito diretto del progetto. Voluto dalle associazioni locali a sostegno del progetto, il Comitato ne supporta l'organizzazione, la ricerca fondi e la promozione. L'artista ne fa parte. Il fatto che il Comitato sia qualcosa di più di un presidio organizzativo lo suggerisce il suo Statuto, utile per individuare l'investimento di significati e valori che la cittadinanza, o almeno una sua parte, riconosce a *Contenuto Rimosso*. Prendendo atto che il Quadrato è per lo più disabitato malgrado sia il centro storico, si sottolinea che *Contenuto Rimosso* è una occasione di «ripopolamento – seppure simbolicamente limitato a una serata – da parte degli abitanti di uno spazio e tempo pubblico», «di socialità e convivialità» e si mette in rilievo la sua capacità «di valorizzare la storia del quartiere il Quadrato e dell'intero paese», oltre che di evidenziare il problema «dello spopolamento che investe i paesi della Dolomiti bellunesi, stimolando la partecipazione attiva dei cittadini, la coesione sociale e la valorizzazione del territorio» (Statuto del Comitato 30 luglio, 2018).[7]

Anno dopo anno, altre iniziative si sono sommate all'accensione dei fuochi: banchetti con cibo e bevande, suonatori di fisarmonica, proiezioni di fotografie e filmati, giochi e laboratori per i bambini sono attività proposte e organizzate dalle associazioni. L'artista non le aveva previste. Festa o sagra, limite o opportunità? *Contenuto Rimosso* rischia di perdere identità artistica? Se la sagra è una forma della coevoluzione progetto-contesto, l'aspetto va indagato senza pregiudiziali. Proporre cibo è un modo per le associazioni di recuperare un introito,[8] ma accade altro. Le iniziative aggiuntesi negli anni rispecchiano in modo evidente un desiderio di recupero collettivo della storia del paese (in uno spazio che si riscrive ogni volta come pubblico, il Quadrato), forse a volte nostalgico ma da soppesare. È una forma di attivazione civica maturata nel tempo. Sui muri delle case si proiettano vecchie fotografie custodite dalle famiglie, ad esempio. Il programma culturale di incontri all'aperto è stato voluto e sollecitato dall'artista, e si è sviluppato negli anni per iniziativa delle associazioni e degli abitanti. Gli incontri sulla storia del Rifabbrico colmano un *gap* generazionale e di conoscenza. Non tutti gli abitanti sono consapevoli di questa storia, non solo i giovani. *Contenuto Rimosso* «ha contribuito alla riscoperta della memoria, innescato una curiosità sulla storia e sull'effetto dell'incendio», tiene a precisare Emilio Fabbro, vicesindaco, «si va a vedere il Quadrato con occhi più consapevoli».[9] Avanzando ragioni turistiche e ap-

7 Il Comitato 30 Luglio è costituito da Chiara Trivelli Studio, le sezioni locali di ANA – Associazione Nazionale Alpini, CAI – Club Alpino Italiano, Associazione Bellunese Volontari del Sangue, Vigili del Fuoco Volontari, Schola Cantorum Lorenzago e Bar Cooperativa.

8 Il progetto è autofinanziato e vive grazie anche al lavoro di volontari e professionisti non retribuiti. Non riceve finanziamenti pubblici.

9 Emilio Fabbro, vicesindaco e membro del Comitato 30 luglio come rappresentante del CAI di Lorenzago, intervista telefonica a cura della sottoscritta, 23 giugno 2020.

partenenze, egli specifica che la manifestazione «è un valore aggiunto per il paese», attrae persone dal Cadore e da fuori ma, innanzi tutto, lega e concorre a identificare l'identità di Lorenzago: è diventato «il paese dei fuochi» per gli abitanti stessi (*ibidem*).

La valenza culturale è percepita e difesa in quanto distintiva, con un certo orgoglio civico. «Nel Cadore ogni paese ha le sue feste, ma *Contenuto Rimosso* è particolare, è diventato una tradizione» (Michela Carissimi, abitante); «molta gente viene per il contorno, la sagra, ma poi ha conosciuto la storia. *Contenuto Rimosso* deve rimanere culturale» (Luca De Michiel, consigliere comunale); «la convivialità è importante (...) ma nessuno dei paesi vicini fa una cosa così particolare, l'atmosfera, i fuochi, questa manifestazione è diversa» (Marianna Piazza, Schola Cantorum Lorenzago), sono alcune affermazioni che danno il tenore del sentire.[10]

Il progetto porta a guardare il centro poco abitato del paese come luogo di possibilità? I centri storici di questi paesi spesso svuotati sono difficilmente adattabili a una riconversione abitativa e turistica contemporanea, con il loro «geometrismo accademico» che Edoardo Gellner (1991: 122) valutò «calato sul territorio con sovrana indifferenza per la dinamica morfologica», fino a trasformare radicalmente i caratteri peculiari dei paesi montani del Cadore. «Se il fuoco è il tratto d'unione tra il passato e il presente architettonico di questo luogo, l'immagine del fuoco fra i palazzi in muratura e lungo le strade di un quartiere ordinato e geometrico dovrebbe riattivare come contro-immagine la memoria di un tessuto urbano irregolare, fatto di case di legno, che si sviluppa in modo organico e spontaneo: riallacciare una cesura [...] sublimando/esorcizzando la paura del fuoco nel potere simbolico di un rito collettivo, trasformando la paura in cura del fuoco» (Trivelli 2012). *Contenuto Rimosso* chiama gli abitanti ad agire memoria, attraverso una forma rituale che, come ci ricorda Richard Schechner (2002: 52), è memoria collettiva codificata in azione. Accendere i fuochi insieme e tornare a camminare nel centro storico del paese sono azioni che si fanno rito e pratica sociale di memoria. Attorno ai fuochi nascono storie, cresce la festa. Le persone percorrono non solo lo spazio fisico ma il tempo, a ritroso, mentre il Quadrato rivive. Progetto *time-specific*, *Contenuto Rimosso* è un dispositivo performativo collettivo che fa agire e riattiva reminiscenze storiche e memorie comuni, attraverso una forma iterata di commemorazione antimonumentale.

Diverso il caso di Monno dove il progetto di Ca'Mon - Centro di Comunità per l'arte e l'artigianato della montagna nasce da una intuizione condivisa tra l'artista Stefano Boccalini, la Comunità Montana di Valle Camonica, il Comune di Monno e la Cooperativa sociale Il Cardo di Edolo, sul recupero dell'ex asilo del paese, che è stato reso possibile grazie al contributo della Fondazione Cariplo attraverso il bando Beni Aperti (2018).[11] La rigenerazione di un'architet-

10 Le dichiarazioni delle persone tra parentesi nel testo sono state raccolte dalla sottoscritta nel giugno del 2020. Michela Carissimi è diventata negli anni un punto di riferimento per quanto riguarda la documentazione fotografica del progetto; Luca De Michiel, consigliere comunale, partecipa al progetto fin dall'inizio, oggi è giornalista e, per *Contenuto Rimosso*, si occupa dei rapporti con la stampa locale; la Schola Cantorum è associazione membro del Comitato 30 luglio.

11 Il progetto Ca'Mon è sviluppato da Comune di Monno, Comunità Montana di valle Camonica e Cooperativa sociale Il Cardo. L'attività di Ca'Mon è in linea con il programma aperto art on the

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-23

tura pubblica abbandonata può diventare un modello sul territorio, sottolinea Sergio Cotti Piccinelli.[12] Ca'Mon è un centro di comunità come specificato nel nome perché intende essere un luogo di riferimento per gli abitanti e per la rielaborazione e la valorizzazione delle eredità culturali del territorio in chiave contemporanea, riposizionando l'ex asilo nella funzione primaria che aveva di spazio aggregativo per il paese e sostenendo sperimentazioni trans-settoriali sulla base di un approccio olistico che coniuga ricerca artistica, quadro sociale e saperi locali (artigianali e di agricoltura montana), riconoscendo gli abitanti come portatori di conoscenza. La compresenza nel Comitato direttivo della cooperativa sociale e di un artista attento ai processi comunitari come Stefano Boccalini, cui è affidata la direzione artistica, oltre che dell'ente pubblico nella figura dell'assessore alla cultura del Comune, propone un possibile modello innovativo che può agevolare progettualità trasversali e multidimensionali. A Monno «abbiamo avuto la possibilità di sperimentare», afferma il direttore della cooperativa e responsabile Innovazione sociale di Ca'Mon Marco Milzani, «quando sviluppiamo un progetto partecipa tutto Il Cardo, e questo approccio aiuta nel riconoscerci non solo nei settori della disabilità o dei minori».[13]

Realizzato con il supporto scientifico dell'AESS - Archivio di Etnografia e Storia Sociale di Regione Lombardia nel rispetto della Convenzione Unesco di Salvaguardia del Patrimonio Immateriale (2003), il progetto comunitario *D'orti e di semi* di narrazione e custodia dei saperi immateriali racchiusi negli orti di Monno – che sono luoghi di compenetrazione tra sfera domestica ed esperienza pubblica –, e nelle memorie e consuetudini delle persone che li curano, offre un esempio tra gli altri delle direzioni progettuali di Ca'Mon rivolte a intercettare e a «rendere comunitarie pratiche che nella quotidianità vengono svolte all'interno dei nuclei famigliari»,[14] mettendole a valore. Il lavoro sugli orti nasce da un progetto di ricerca sul campo sviluppato da Sara Galli, Tommaso Perfetti ed Elena Turetti, il quale ha incrociato lo scambio informale di semi e buone pratiche di coltivazione iniziato da un gruppo di donne del paese, portando ad avviare per loro volere una "collezione comunitaria di semi" a Ca'Mon.[15] Questo esito dimostra quanto i processi si possano dirigere verso esperienze non progettate a monte, la necessità per l'artista o il ricercatore di "stare sul campo", di una maieutica dell'ascolto. Diversamente

border, che si è tenuto anche a Monno più volte dal 2011 e costituisce il diretto precedente (v. nota 5). L'apertura di Ca'Mon è stata preceduta fin dal 2018 da diverse attività comunitarie per fare in modo che gli abitanti fossero progettisti della giornata di apertura (v. <https://www.vallecamonicacultura.it/camon-inaugurazione/>).

12 Sergio Cotti Piccinelli, intervento on line, cit.

13 Marco Milzani, conversazione con la sottoscritta, Edolo, 8 luglio 2022. Nata nel 1988, la Cooperativa sociale Il Cardo si occupa di servizi nel campo della disabilità e dell'educazione con un approccio innovativo, sviluppando progetti intersettoriali con le agenzie educative e le realtà territoriali.

14 In: <https://centrocamon.it/collezione-di-semi-comunitaria/>.

15 Il lavoro sugli orti si è declinato in molte direzioni, oltre al link indicato alla nota 16, si veda: <https://centrocamon.it/semi-e-orti/>, <https://www.facebook.com/centrocamon/>e il servizio di TelePontedilegno del 1 dicembre 2021 (post del 3 dicembre 2021: <https://fb.watch/9G2_VJu_Qb/>). Il racconto degli orti con i collage di Sara Galli, le fotografie di Tommaso Peretti, i testi di Giacomo Sartori e di Elena Turetti confluisce in un libro in via di realizzazione, che sarà pubblicato da Il Cardo che, per l'occasione, ha avviato un'attività editoriale.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-23

da una mera raccolta di dati etnografici o da fenomeni di musealizzazione, queste azioni attivano legami e culture localizzate che trovano traiettorie di emersione e riconoscimento in quanto beni comuni. La progettualità nasce dalla ricerca sul terreno: «lavorando con i territori incontri continuamente contenuti» e «Monno è ricca di saperi e di saper fare, di sollecitazioni da raccogliere».[16] La figura dell'artista può aiutare "a dare nuovo valore" alle cose e a coadiuvare le dinamiche della sua identificazione. Aggiunge Elena Turetti (responsabile Progettazione a Ca'Mon e fondatrice dell'associazione Spicca) che un aspetto legato al tempo e alla lentezza è che «la molteplicità delle voci, dei diversi artisti, pensatori, scrittori che sono coinvolti a Ca'Mon, diventano per la comunità delle possibilità di interlocuzione diversa per gli abitanti di Monno» e che la mediazione che lei attua – come le altre figure di Ca'Mon – lascia poi spazio alle relazioni dirette e, quindi, concrete tra l'artista e l'abitante, che agiscono «come qualsiasi altra relazione nella vita delle singole persone».[17]

I processi sono spesso lenti e più s'investe tempo più affiorano argomenti e domande. Per questa ragione, Stefano Boccalini ha voluto che le residenze per artisti – in senso ampio, scrittori, ricercatori, ecc. – partite a Ca'Mon dalla metà del 2021 durino un anno, provando a superare il format della residenza "mordi e fuggi" per stimolare più attente sedimentazioni.[18] Attività diversificate ingaggiano, nondimeno, differenti durate (dalla residenza *long-term* ai laboratori, ai percorsi senza limite temporale di cui è esempio la collezione comunitaria di semi, che rimane sollecita alle possibilità). Ca'Mon è uno spazio polifunzionale aperto nel senso letterale perché si può sempre entrare, è un luogo di ritrovo e ospitalità e lo è nella concezione. La mediazione tra lo spazio e il paese (gli abitanti) avviene attraverso le progettualità e le relazioni dirette che ne conseguono, con fondamentali interazioni e ibridazioni di tipo translocale. Un ruolo chiave di mediazione è assunto, inoltre, dalla custode Giacinta Antonioli che si prende cura di Ca'Mon e accoglie le persone, più di una custode che in modo informale fa opera di "traduzione" culturale. Generatore di relazioni, Ca'Mon è anche collettore, e la stratificazione (materiale) dei processi (immateriali) è uno dei nodi che sarà interessante approfondire.

L'approccio dell'amministratore è messo in chiaro dall'ex assessora che, nel passare il testimone al nuovo assessore, reclama un impegno che va oltre la funzione dell'ente comunale di predisporre le condizioni per il buon funzionamento di una istituzione civica, illuminando il significato della fiducia. «Sei tu amministratore che devi crederci» e «credere significa partecipare»; «il mio ruolo di amministratrice è stato di avvicinare la realtà dell'artista e della comunità, accompagnarlo nelle case di Monno, facilitare gli incontri, fare parlare le persone».[19]

16 Elena Turetti, conversazione con la sottoscritta, Edolo, 8 luglio 2022.

17 Elena Turetti, testimonianza scritta inviata alla sottoscritta per email in data 29 settembre 2022.

18 Le prime due residenze lunghe sono di Gabriele Sassone che tiene il laboratorio di scrittura creativa *Ognuno e una storia* da cui uscirà un libro collettivo su Monno e sul territorio della valle, e della sottoscritta sulle sue realtà culturali (questo testo è un primo esito della ricerca).

19 Nadia Ghensi, cit.; il riferimento all'artista è sia a Stefano Boccalini nel processo di costituzione di *CàMon* sia alle altre figure via via coinvolte.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-23

Avere fiducia significa investire nei processi con la consapevolezza che non è possibile ricevere risposta immediata, tangibile, diretta e quantificabile. La progettazione culturale non può finalizzarsi e vincolarsi al risultato (tantomeno economico, come se fosse valutabile in base al portare o meno vantaggi di questo tipo al territorio).

Ogni progetto dovrebbe avere una scala sostenibile e misurata al contesto. Spiega l'attuale assessore alla cultura del Comune di Monno Marco Pietroboni che Ca'Mon deve trovare la forma del proprio autosostentamento, per cui bisogna considerare la circolazione di persone che le attività possono generare, un turismo culturale non di grandi numeri ma composito lungo la linea che va dagli artisti ai potenziali interessati alle sapienze artigianali, alimentari e contadine della montagna, il maggiore coinvolgimento di una fascia di giovani adulti uomini e donne, e una strategia che dia rilievo a produzioni basate su un patrimonio agricolo e caseario, con il marchio *CàMon*.[20] L'economia generata sarà leggibile osservando un quadro più ampio e di lungo termine, sia perché non è immaginabile avere riscontri immediati sia perché è necessario contemplarla sull'intero territorio, sull'economia del paese. Inoltre, la complessa creazione di economie o microeconomie, se potrà soddisfare obiettivi di autosostentamento dell'istituzione, implica una riflessione d'ordine culturale nel cuore del progetto Ca'Mon, un'idea di sviluppo territoriale non economicista. Il lavoro sui semi, sulle filiere produttive abbandonate (provando in via sperimentale ad avviare campi comunitari di lino e di canapa) e sulle conoscenze locali a volte dimenticate, non visibili oppure percepite non *aventi* valore, dà peso e levatura a "saperi non omologati". In tal senso, Ca'Mon si pone come «un laboratorio permanente di sperimentazione e di ricerca che a partire da una condizione locale», dal recupero attivo delle tradizioni, contrappone «la cultura della diversità e della biodiversità» alle tensioni livellanti di univoci modelli di sviluppo estrattivo (Boccalini 2021: 18).

Contenuto Rimosso e Ca'Mon – un progetto artistico e una istituzione comunitaria come progetto – partecipano a re-immaginare le aree montane come ambiti di produzione culturale contemporanea e di riconoscimento non folkloristico delle tradizioni, recuperando spazi fisici ed eredità culturali materiali e immateriali attraverso strategie cooperative di reinterpretazione, restituzione, narrazione, trasmissione. Queste progettualità riguardano la dimensione relazionale e processuale dell'eredità culturale messa in luce dalla Convenzione di Faro (2005). Allora l'opera "pubblica" e "partecipata" è una progettualità che contribuisce a formare il quadro dell'attivazione civica. Va oltre l'ipotesi dell'artista che "chiama le persone a fare qualcosa con lui/lei" (con il rischio che si esaurisca in una collaborazione fattuale meramente contributiva). Riguarda la capacità di dare vita a processi di riconoscimento, di identificazione e di attribuzione collettiva di (nuovi) significati e valori alle eredità culturali. Significa coadiuvare il pensarsi "comunità" nello sviluppo di una responsabilità pubblica e civica nei confronti dei luoghi, dei patrimoni culturali e delle persone. Stefano Boccalini fa confluire dentro il ruolo di direttore artistico di Ca'Mon un approccio maturato nel corso della sua pluriennale

20 Marco Pietroboni, conversazione con la sottoscritta, Monno, 9 luglio 2022.

Vol 24 • No 28 • December 2023 • DOI: 10.57576/ocula2023-23

ricerca, mettendo in chiaro che «la "forma" su cui l'artista lavora non è solamente visiva ma soprattutto immateriale» e che l'artista è capace, «quando è consapevole, di 'accompagnare' i contesti di riferimento verso modelli di sviluppo dove al centro ci sono le persone e le loro relazioni».[21] È questa azione di accompagnamento o di attivazione che diventa "opera pubblica", nel senso di costruzione civica di consapevolezze, che investe la società civile e comporta creare alleanze sistemiche con e tra le sue parti, che a loro volta producono relazioni, concatenazioni, nessi, domande da raccogliere e rilanciare, nuove consapevolezze culturali. Come mette in luce anche Elena Turetti, un aspetto fondamentale di questi processi è la necessità di alimentarli nel tempo: nel momento in cui eventualmente "l'opera finisce" bisogna prendere in mano i contenuti «per non farli appassire», in modo che assumano altre forme, e questa azione si può declinare «con la creazione di gruppi attivi e permanenti su un certo contenuto, la concezione di una ricorrenza insieme, l'organizzazione di incontri di riflessione con altri autori, ecc.».[22] Ciò richiede tempo e investimento (non solo economico). *Contenuto Rimosso* e Ca'Mon sono due esempi di progetti che provano a lavorare sui processi di identificazione e di cura comunitaria delle eredità in piccoli abitati montani, guardando al futuro. Ci dicono quanto sia necessario allontanare pure strategie di marketing o la mera collocazione di "oggetti" perché i territori non hanno bisogno di oggetti, di abbellimenti o di "percorsi speciali" d'arte con il fine non troppo sottaciuto di ampliare i flussi turistici, come se la valorizzazione turistica fosse l'unico destino per "riscattarli", e non hanno necessità di operazioni (pure curatoriali e artistiche) che sfruttano i luoghi come vetrina per logiche che hanno poco a che vedere con la realtà dei luoghi stessi e per pubblici sostanzialmente indifferenti ad essi.

Bibliografia

Azzoni, Giorgio (a cura di)
2014 *Aperto art on the border. Esperienze di arte contemporanea in Valle Camonica 2011-2012-2013*, Milano, Silvana Editoriale.

Boccalini, Stefano
2021 «La ragione nelle mani», in Pioselli, A. (a cura di), *La ragione nelle mani*, Berlino, Archive Books.

Comitato 30 luglio
«Statuto», 18 luglio 2018, in <https://www.contenutorimosso.it/comitato-30-luglio/atti/2-statuto-comitato-30-luglio-p-1/>, online il 20 settembre 2022.

21 Stefano Boccalini, testimonianza, agosto 2021, in documenti non pubblicati del gruppo di lavoro n. 1 (formato da Boccalini, Costanza Meli, dalla sottoscritta e dalle funzionarie Valentina Fiore e Stefania Notarpietro), per la preparazione della call for papers e delle giornate di studio del progetto *Arte e spazio pubblico*, iniziativa congiunta della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura e della Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali.

22 Elena Turetti, testimonianza scritta, cit.; il tema della continuità e dell'eredità dei processi è stato discusso come punto fondamentale durante il tavolo Committenza civica (1 febbraio 2022), moderato dalla sottoscritta, in occasione delle giornate di studio (2022) nell'ambito del progetto Arte e spazio pubblico, cit. nota 22. In uscita gli atti per Silvana editoriale.

Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società, Faro, 2005.

Gellner, Edoardo
1991 «Il Rifabbrico. Una nuova forma di organizzazione urbanistica in Cadore», in Lazzarini, A. e Vendramini F. (a cura di), *La montagna veneta in età contemporanea*, Roma, Ed. Storia e Letteratura.

O'Neill, P. e Doherty C. (a cura di)
2011 *Locating the Producers. Durational Approach to Public Art*, Amsterdam, Valiz.

Pioselli, Alessandra (a cura di)
2021 *La ragione nelle mani*, Berlino, Archive Books.

Schechner, Richard
2002 *Performance Studies: An Introduction*, London & New York, Routledge.

Trivelli, Chiara
2012 «Testo di presentazione di Contenuto Rimosso», in <www.contenutorimosso.it/edizioni/edizione-2012/>, online il 20 settembre 2022.

Thompson, Nato
2010 «Contractions of time: on social practice from a temporal perspective», in *E-Flux Journal*, 20, novembre, <www.e-flux.com/journal/20/67649/contractions-of-time-on-social-practice-from-a-temporal-perspective/>, online il 20 settembre 2022.

Alessandra Pioselli è critica d'arte e curatrice. Dal 2010 al 2021 è stata direttrice dell'Accademia di belle arti G. Carrara, Bergamo. È docente di Storia dell'arte contemporanea e di Critica d'arte presso la stessa accademia, di Arte pubblica al Master in economia e management dell'arte e della cultura (24Ore Business School, Milano). È autrice del libro *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi* (Johan&Levi, 2015); nel 2021 ha curato il libro del progetto *La ragione nelle mani* di S. Boccalini (Archive Books, Berlino), tra i vincitori della VIII ed. dell'Italian Council. È membro del Comitato scientifico del progetto *Arte e Spazio Pubblico* (2021-23), promosso dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura e dalla Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali.