

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Introduzione

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1982391> since 2024-06-06T08:51:11Z

Publisher:

Franco Angeli

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

AbiTO

Abitudini estetiche e arte pubblica

Il caso Torino

A cura di

Alessandro Bertinetto, Luca Davico, Paolo Furia



Filarti
Collana di Storia dell'Arte e dell'Architettura contemporanee

diretta da Anna Ciotta e Leonardo Di Mauro

Comitato scientifico: Massimo Bignardi (Università di Siena); Alberto Castán Chocarro (Università di Saragozza); Ada Patrizia Fiorillo (Università di Ferrara); Rafael Gil Salinas (Università di Valencia); Javier Ibáñez Fernández (Università di Saragozza); Concepción Lomba Serrano (Università di Saragozza); Ettore Sessa (Università di Palermo); Gennaro Toscano (Biblioteca Nazionale di Francia, Parigi); Isabella Valente (Università di Napoli "Federico II"); Stefania Zuliani (Università di Salerno).

Filarti. Collana di Storia dell'Arte e dell'Architettura contemporanee intende pubblicare studi e ricerche di Storia dell'Arte e di Storia dell'Architettura contemporanee in un'ottica di interdisciplinarietà e internazionalità.

Il suo scopo è quello di evidenziare come i fenomeni, le tendenze e gli stessi linguaggi delle due discipline, osservati nel periodo compreso tra il XIX e il XXI secolo, siano stati rispondenti allo spirito del tempo, e, come, in taluni casi, ne abbiano addirittura anticipato i successivi processi evolutivi.

La sua ambizione vuole essere quella di fornire una lucida lettura interpretativa dell'Arte e dell'Architettura contemporanee: per una più ampia consapevolezza del tempo presente e per una maggiore comprensione della società e della cultura odierne. Inoltre la collana, nello spirito della pluralità delle visioni e dei metodi d'indagine non limitata all'ambito strettamente nazionale, si avvarrà di contributi, nelle rispettive lingue di appartenenza, di accademici e studiosi italiani e stranieri. Essa, infatti, aspira ad un bacino di lettori internazionale e si propone come matrice e motore per ricerche, dibattiti e riflessioni che potranno svilupparsi in futuro nell'ambito delle due discipline in Italia e all'estero.



Il presente volume è pubblicato in open access, ossia il file dell'intero lavoro è liberamente scaricabile dalla piattaforma **FrancoAngeli Open Access** (<http://bit.ly/francoangeli-oa>).

FrancoAngeli Open Access è la piattaforma per pubblicare articoli e monografie, rispettando gli standard etici e qualitativi e la messa a disposizione dei contenuti ad accesso aperto. Oltre a garantire il deposito nei maggiori archivi e repository internazionali OA, la sua integrazione con tutto il ricco catalogo di riviste e collane FrancoAngeli massimizza la visibilità, favorisce facilità di ricerca per l'utente e possibilità di impatto per l'autore.

Per saperne di più: [Pubblica con noi](#)

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio "[Informatemi](#)" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

AbiTO

Abitudini estetiche e arte pubblica

Il caso Torino

A cura di

Alessandro Bertinetto, Luca Davico, Paolo Furia

FrancoAngeli  *FilArti*

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo del Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio del Politecnico e dell'Università di Torino.



Politecnico
di Torino



UNIVERSITÀ
DI TORINO



Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio

Impaginazione: Luisa Montobbio

In copertina: Residenza universitaria Olimpia a Torino; opere di Chase, Fabio Petani, Luogo Comune, Sara De Lucia, Supe, Sheko, Mach505, Elisa Veronelli, Luca Zamoc, Nice and the Fox; foto di Michele Rossi, Il Cerchio e le Gocce

Isbn e-book: 9788835165682

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

Publicato con licenza *Creative Commons Attribuzione-Non Commerciale-Non opere derivate 4.0 Internazionale* (CC-BY-NC-ND 4.0)

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it>

Copyright © 2024 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy. ISBN 9788835165682

Indice

Introduzione di <i>Alessandro Bertinetto, Luca Davico, Paolo Furia</i>	»	7
---	---	---

I. Estetica, abitudini, pratiche

1. La città come nicchia estetica di <i>Alessandro Bertinetto</i>	»	17
2. Città e immagine. Questione d'abitudine di <i>Paolo Furia e Alberto Romele</i>	»	30
3. Abitudini e follia nell'Antropologia hegeliana di <i>Gaetano Chiurazzi</i>	»	41
4. L'arte della relazione. Riflessioni a quattro mani su arte e antropologia culturale di <i>Carlo Capello e Roberto Mastroianni</i>	»	52

II. Abitudini dell'arte contemporanea

5. Del perché rieducare l'olfatto in una società oculocentrica di <i>Elena Giulia Abbiatici</i>	»	69
6. Fenomenologia del fallimento nell'arte catalana contemporanea di <i>Pol Capdevila</i>	»	84
7. L'amavo troppo e le ho sparato: la pratica collettiva del ricamo fra ricerca d'archivio, violenza di genere e risignificazione artistica di <i>Irene Pittatore</i>	»	100

8. *Habitus per una guerriglia. Operaismo, movimenti studenteschi e Arte Povera*
di *Alice Jacobone* » 111
9. *Il sapere sotto nuove vesti. Il caso del fumetto*
di *Giacomo Pezzano e Manuela Rocca* » 126

III. Estetica e abitudini a Torino

10. *Abitudini estetiche barocche: la Cappella della Sacra Sindone*
di *Guarino Guarini*
di *Ivan Quartesan e Gregorio Tenti* » 139
11. *Abito mentale e abito estetico. Una fenomenologia dell'ornamento tra medioevo e rinascimento*
di *Amalia Salvestrini* » 149
12. *Habitus e innovazione a Torino: isole di collaborazione*
di *Pedro Medina* » 163

IV. Arte pubblica a Torino

13. *Le molte facce dell'arte pubblica: un censimento a Torino*
di *Luca Davico* » 181
14. *Censire l'arte pubblica urbana: aspetti metodologici e tecnici*
di *Paola Guerreschi e Luisa Montobbio* » 194
15. *Disegni e immagini per la sostenibilità nello spazio urbano*
di *Pia Davico* » 204
16. *Cosa è l'arte pubblica ad oggi e perché, anche a Torino, serve censirla, studiarla, comprenderla?*
di *Bruno Montaldo* » 219
17. *L'arte pubblica come impegno sociale ed esame critico di interventi contemporanei nella città di Torino*
di *Monica Saccomandi* » 232
18. *Arte e spazio pubblico. 25 anni di politiche e pratiche a Torino*
di *Francesca Comisso* » 251
19. *Arte nei quartieri: progetti ed esperienze dell'Accademia Albertina e del MAU*
di *Edoardo Di Mauro* » 261

Introduzione

di *Alessandro Bertinotto, Luca Davico, Paolo Furia*

Le abitudini sono un aspetto cruciale della costituzione degli individui. Ma hanno anche una profonda dimensione sociale e culturale. Concernono le pratiche collettive degli esseri umani e ne plasmano l'*habitat*. Secondo una concezione di stampo pragmatista¹ sono il frutto del rapporto di reciproco modellamento tra gli organismi e il loro ambiente. In quanto costitutive della, pur sempre dinamica, identità insieme incorporata e culturale degli individui, le abitudini iscrivono la cultura di una società nell'individuo e al contempo incarnano la cultura in pratiche dinamiche capaci di riplasmare modelli culturali ereditati, in risposta alle contingenze di una specifica situazione. Le abitudini, dunque, producono "forme di vita" condivise e tuttavia sono capaci di modificarsi rispondendo alle sollecitazioni ambientali.

In quanto incorporate e sociali, le abitudini hanno anche una forte dimensione estetica. L'ambiente umano (in particolare, ma non solo, quello urbano) è espressione delle abitudini che organizzano e regolano la vita di una cultura, strutturando anche risorse, capacità e attitudini percettive, affettive, espressive, simboliche, cognitive ed immaginative. Le abitudini che organizzano le specifiche forme di vita di un'epoca e di una cultura assumono la dimensione di stili collettivi che ne manifestano lo specifico *ethos* e forgiando esteticamente anche i luoghi dove le diverse pratiche umane vengono esercitate, così come gli artefatti d'uso quotidiano. Questa impronta estetica dell'abitudinarietà delle pratiche culturali è spesso assorbita in modo inconsapevole dall'individuo: vivendo in un certo luogo e in una certa epoca di solito non ci rendiamo conto di essere guidati da abitudini estetiche che condividiamo con le persone con cui coabitiamo a livello cittadino, regionale o statale, e che forgianno la specificità dei nostri gusti e stili estetici.

L'inconsapevolezza dell'assuefazione ad abitudini estetiche condivise, che organizzano, plasmano, e regolano normativamente l'esperienza estetica a livello individuale e collettivo, ha senz'altro una dimensione di passività, perché la semplice esposizione prolungata e costante a pattern comportamentali

estetici (percettivi, affettivi, simbolici, ecc.) predispone lo stile e il gusto nei diversi ambiti delle esperienze e delle pratiche estetiche.

Tuttavia tale passività non è esclusiva e non è un fattore completamente negativo. Non è esclusiva, perché l'esercizio delle pratiche estetiche organizzate e guidate da abitudini culturali incorporate è capace di retroagire su queste abitudini modificandole. In altri termini, un'abitudine, per quanto acquisita passivamente, si modifica attivamente durante il suo esercizio; il che è particolarmente significativo nell'ambito estetico, laddove il gusto (abitudine estetica per eccellenza) evolve grazie all'uso. Ma la passività non è neppure un fattore solo negativo. Infatti, per un verso è un imprescindibile motore di aggregazione, dato che consente una facile condivisione di esperienze estetiche di base, frequenti e quotidiane. Per altro verso, liberando energie per compiti più difficili e dispendiosi, la passività dell'abitudine, assorbita come routine automatica, facilita anche l'esercizio di attività creative consapevoli e più complesse: è sulla base di un *background* di abitudini estetiche ereditate, assimilate e condivise socialmente in modo principalmente passivo che si possono esercitare, anche a livello collettivo, attitudini estetiche – ed artistiche – creative, capaci di intervenire, modificandole, anche su abitudini estetiche acquisite inconsapevolmente, passivamente e date per scontate – e che magari possono essere avvertite come non (più) adeguate.

Questa osservazione solleva anche il tema del disaccordo estetico. Il fatto che l'esperienza estetica collettiva sia guidata da abitudini che si imprimono nella vita sociale così come nelle pratiche apprezzative e creative – in diverse manifestazioni dell'estetica quotidiana (moda, arredo urbano, cucina, consuetudini, etichette sociali, ecc.) – e nelle opere d'arte non solo non contraddice la divergenza tra i gusti e gli stili, ma, almeno in parte, li spiega. Infatti, proprio la contrazione di abitudini diverse in ambienti culturali connotati diversamente a livello estetico può offrire una ragione plausibile dei contrasti che si verificano in sede estetica – e che a loro volta possono anche essere manifestazione o fondamento di conflitti di tipo etico e politico.

Il disaccordo estetico può manifestarsi per esempio quando in una città i flussi migratori importano attitudini e modelli estetici inconsueti, e percepiti come “esotici”, o quando un intervento artistico innovativo in un luogo pubblico non è bene accolto dai cittadini abituati a un'immagine consuetudinaria di quel luogo, la cui trasformazione può essere recepita come una violazione della loro stessa identità personale. In entrambi i casi si tratta di un conflitto tra abitudini estetiche diverse. Nel primo caso, ciò è forse più evidente: infatti, qui la forza dell'abitudine è responsabile del possibile rifiuto dell'altro e delle sue diverse abitudini estetiche. Ma anche nel secondo caso l'innovazione artistica non può essere intesa astrattamente come esercizio

di una libera creatività individuale che disturba consuete abitudini estetiche collettive intese come vincolanti e “giuste”. Piuttosto, anche l’esercizio della creatività nell’arte, volto magari a intervenire trasformativamente su abitudini estetiche trite e routinarie, è reso possibile da abitudini estetiche: abitudini estetiche (sentite come) diverse e “altre”, ma pur sempre tali da organizzare, anche in senso normativo, l’esperienza e le pratiche creative. Così come l’avversione estetica verso l’alterità può essere intesa come fondata su abitudini estetiche “chiuse” e “ossificate”, e quindi come trasformabile grazie all’acquisizione di un’abitudine, all’apertura estetica e al cambiamento creativo, un’abitudine è il risultato di un’educazione estetica capace di ricordarci che ogni abitudine estetica non è che l’esito, in continua benché magari lenta trasformazione, di un processo; anche l’intervento creativo – come un progetto di arte contemporanea o un’opera di Street Art – non richiede l’abbandono di ogni abitudine. Piuttosto è reso possibile dalla configurazione di abitudini estetiche che consentono l’esercizio di una specifica pratica artistica e più in generale espressiva: abitudini che proprio quel progetto e quell’opera di Street Art contribuiscono a forgiare. Per dirla con uno slogan, per rendere possibile il gesto esteticamente rivoluzionario dell’avanguardia ci vogliono abitudini estetiche che la rendono possibile e che, vicendevolmente, è proprio quel gesto a costituire e ad alimentare.

Certamente, in alcuni casi – alcuni dei quali sono discussi nella parte di questo volume dedicata all’arte contemporanea – i progetti artistici sono volti a smascherare e denunciare abitudini culturali, magari eticamente condannabili, che caratterizzano una società, e che ne plasmano anche le manifestazioni estetiche. L’arte può insomma incoraggiare un’educazione estetica capace di impatto sociale. Ad esempio, il ricamo come pratica collettiva di critica sociale alla violenza di genere illustra come l’arte contemporanea possa fungere da strumento di trasformazione di abitudini comportamentali inaccettabili, portando alla luce dinamiche intersoggettive immorali e offrendo nuove chiavi di lettura della realtà.

Inoltre, sfidando abitudini percettive inadeguate, l’arte può affinare l’attenzione per modalità esperienziali, come quelle olfattive, tradizionalmente trascurate a livello estetico, eppure decisive nel quotidiano. Oppure, anche – e forse soprattutto – quando si manifesta in forme popolari di ampia divulgazione (come il fumetto), può smuovere abitudini mentali, estetiche ed espressive troppo ristrette. Ancora più radicalmente, l’arte può invitare a riconsiderare l’ansia verso la perfezione della propria autorealizzazione che la società contemporanea impone come asfissiante *habitus* normativo.

Insomma, in vari modi, mezzi e forme l’arte può intervenire sulle abitudini che regolano il nostro comportamento estetico ed artistico e anche su

abitudini estetiche spesso ossificate e inconsapevoli che riflettono abitudini, consuetudini e usanze sociali eticamente, ma anche epistemologicamente, sbagliate e inopportune.

Tuttavia, come altri contributi del libro dimostrano, anche questi progetti creativi sono a loro volta espressione di un *habitus* sociale collettivo e della sensibilità estetica specifica di una data cultura, nel senso che sono possibili grazie alle forme storico-sociali di vita in cui possono essere articolati e, questione non di poco conto, anche alle tecnologie che le caratterizzano. Più in generale, i diversi generi e le diverse pratiche artistiche che caratterizzano la dimensione estetica di una cultura sono forme di abitudini collettive – percettive, espressive, immaginative, simboliche – che assumono valore normativo, forgiando il gusto di una comunità e sono in continua (tras)formazione.

Per ovvie ragioni ciò è assai significativo a livello urbano. In quanto risultato della sua storia, infatti, una città manifesta quell'incontro/scontro tra diverse stratificazioni di abitudini estetiche che ne manifesta la dinamicità e che ne caratterizza lo stile specifico. Nella città il ruolo delle abitudini nell'espressione della vita artistica e, più in generale, estetica è insomma particolarmente evidente e interessante. Per un verso la città è un *habitat* in cui interagiscono abitudini estetiche ed artistiche diverse sedimentatesi storicamente: il che si manifesta nell'accostamento tra gli stili architettonici dei suoi edifici o delle forme estetiche del suo arredo urbano, così come nell'affiancarsi di pratiche artistiche ed estetiche moderne a pratiche tradizionali. Per altro verso, nell'*habitat* urbano convivono diverse forme di vita artistica, diversi eventi culturali (alcuni più istituzionali, promossi "dall'alto", ed altri più spontanei e generati "dal basso"), e diverse espressioni estetiche quotidiane ordinarie. E convivono anche forme diversissime di rappresentazione estetica e mediatica della città stessa, le quali, da un lato, esibiscono quei pattern estetici che specificamente la caratterizzano nell'immaginario comune e, dall'altro, sono esse stesse manifestazioni delle abitudini che ne configurano il tessuto estetico, influenzando con effetti, e talvolta intenti, manipolativi il modo in cui sono ordinariamente percepite.

Così, se già lo stile che caratterizza l'immagine di un *habitat* urbano (magari talmente tipico da poter essere ricostruito come parco tematico kitsch a scopo turistico, come avviene con la cittadina italiana di plastica presente al DisneySea di Tokyo) è l'intreccio di abitudini comportamentali quotidiane che a livello estetico ordinario manifestano l'articolazione di una forma di vita, l'intervento artistico deve essere considerato anche come particolare contributo espressivo alla realizzazione di quella forma di vita: in altri termini, anche quando si propone di denunciare, scardinare e cambiare abitudini, l'arte è parte del tessuto di pratiche che definiscono l'*habitus* estetico

dinamico di una città e che a sua volta esprime modi collettivi di pensare e agire. Infatti, come dimostrano per esempio ornamenti architettonici come quelli del Duomo di Torino, le strutture fisiche possono riflettere e al contempo modulare gli abiti mentali ed estetici di una società. I modelli formali e figurativi dei monumenti che caratterizzano uno stile architettonico, come ad esempio il romanico o il barocco, manifestano concezioni del mondo (anche di stampo metafisico) consolidate in regimi epistemologici e tradotte in abitudini comportamentali a tenore etico-normativo. Espressioni estetiche come l'armonia di una decorazione o l'organizzazione geometrica di un ambiente architettonico traducono in pattern percettivi e al contempo influenzano le pratiche sociali e culturali che organizzano il vissuto quotidiano di un nucleo urbano.

Inoltre, anche pratiche artistiche innovative fortemente radicate in un luogo specifico e in una determinata epoca – si pensi all'Arte Povera nella Torino degli anni '60 – sono espressione della vita quotidiana di quel luogo e, segnatamente, del suo tessuto sociale e politico. Di questo sono consapevoli quei progetti collaborativi contemporanei promossi a livello cittadino anche allo scopo di generare immaginari diversi da condividere e consolidare come nuovo *habitus* culturale, capace, per esempio, di accogliere il diverso, il marginale e l'escluso. La trasformatività e la creatività sociale con cui si vuole promuovere l'attività artistica di una città configurano l'arte (o comunque alcune delle sue più felici espressioni) come pratica sociale consapevolmente partecipativa e relazionale di abitare il mondo: una pratica che, a sua volta, rispecchia un aspetto cruciale delle forme di vita, e di pensiero, contemporanee.

Insomma, come questo libro si propone di illustrare, anche attraverso il caso paradigmatico di Torino, la città è *interplay* tra diverse pratiche e forme di vita radicate in, e alimentate da, abitudini estetiche in continua (tras)formazione che esprimono un certo *habitus* culturale. Le arti, che sono una parte importante di queste pratiche, insieme manifestano e influenzano (tras)formativamente quelle abitudini.

Un'applicazione specificamente paradigmatica della questione delle abitudini estetiche in riferimento al contesto urbano – e, segnatamente, agli spazi pubblici delle città – è, per ovvie ragioni, offerta dal tema dell'arte pubblica. Sebbene non esista – né sia mai esistita – una definizione universalmente valida (e accettata) di cosa debba intendersi per arte pubblica, è indubbio che l'arte pubblica sia un elemento costitutivo primario delle abitudini estetiche di una collettività così come un'espressione del loro dinamismo e della loro pluralità.

Per un verso, la presenza di opere di rilievo artistico negli spazi pubblici, sin dall'antichità, ha giocato un ruolo estremamente rilevante nel costruire

simboli urbani e nel rafforzare percezioni e identità condivise. Non a caso, per secoli l'arte pubblica è stata sostanzialmente promossa e finanziata da diversi poteri pubblici (politici, religiosi, economici, in particolare), essenzialmente allo scopo di veicolare messaggi di legittimazione di sé, ossia dei regimi al potere.

Tuttavia, in epoche relativamente recenti l'arte pubblica ha assunto anche un ruolo critico nei confronti del potere costituito, contribuendo così sia a evidenziare le abitudini estetiche tipiche delle collettività urbane, sia a trasformare in misura crescente le pratiche estetiche e il rapporto stesso tra opere d'arte e pubblico/cittadini.

Come si potrà vedere in diversi dei capitoli di questo volume, la gran parte degli autori oggi concorda nell'indicare negli anni '60 del XX secolo un momento di svolta, in cui l'arte comincia a "uscire" dai musei, come libera espressione di singoli o gruppi di artisti, spesso inserendosi all'interno di lotte portate avanti da movimenti e gruppi (operai, studenteschi, di abitanti delle periferie), secondo una nuova concezione di "arte nel sociale". Nei decenni successivi e, tanto più, oggi è diventata progressivamente sempre più "normale" la coesistenza – sia negli spazi pubblici sia in contesti museali – tra opere artistiche di "denuncia" e "critica sociale" e opere commissionate da istituzioni pubbliche o private, allo scopo di "riqualificare" determinati spazi urbani e/o (in forme più o meno velate) di legittimare pubblicamente un proprio ruolo di mecenatismo culturale.

Parallelamente a questa sua trasformazione qualitativa, l'arte pubblica ha conosciuto – in particolare dagli anni '90 del secolo scorso e in alcuni contesti urbani (tra cui quello torinese) – una crescita quantitativa molto rilevante, che ha assunto i caratteri di un vero e proprio boom nel caso di particolari tendenze artistiche, come la Street Art.

Questa dirompente crescita ha finito per ridefinire in modo significativo le percezioni diffuse circa i caratteri estetici di talune forme di arte pubblica – come il muralismo, la Street Art, specie nella sua variante delle "scritte" murali – un tempo spesso assimilate a forme di più o meno banale vandalismo. Allo stesso tempo, la presenza sempre più pervasiva di opere d'arte negli spazi pubblici urbani finisce per ridefinire le percezioni estetiche degli abitanti riguardo a quegli stessi spazi, anche perché molto spesso gli artisti intervengono in contesti urbani degradati e/o su superfici murali deturpate.

Buona parte dell'arte pubblica contemporanea, infine, contribuisce a creare e a ricreare di continuo le immagini condivise dalla collettività urbana, non solo riguardo ad aspetti estetici, ma anche politici o culturali. Come emergerà da alcuni dei capitoli seguenti, infatti, numerose opere contemporanee veicolano messaggi legati a temi quali, per esempio, crisi ambientale, tutela

dei valori democratici, pacifismo, integrazione culturale, ecc. Si noti che, di nuovo, questi messaggi talvolta provengono da opere originate da processi “dal basso” (per esempio per iniziativa di associazioni, centri sociali, gruppi di cittadini), in altri casi “dall’alto” (ossia per iniziativa di promotori pubblici o aziende private, come a Torino nel caso della Lavazza, che ha finanziato la realizzazione di una serie di murales dedicati agli obiettivi di sostenibilità dell’Agenda 2030).

La ricchezza quantitativa del patrimonio di arte pubblica contemporanea si caratterizza per un grado estremamente elevato di eterogeneità, da cui conseguono evidentemente effetti molto differenziati sull’estetica degli spazi urbani. Tali caratteri di eterogeneità dipendono essenzialmente dai seguenti fattori:

- Gli artisti: accanto a nomi celebrati e di rilievo internazionale, molte opere vengono realizzate da “astri nascenti” del panorama nazionale, altre ancora da artisti sconosciuti (o noti, al massimo, a livello locale) o, ancora, alle prime armi.
- Le tipologie: gli “oggetti” artistici prodotti sono estremamente diversi tra loro, andando da dipinti murali a sculture e monumenti, da installazioni a illuminazioni artistiche, a mosaici, ecc.
- Gli approcci stilistici: le opere di arte pubblica realizzate in questi anni sono riconducibili a stili estremamente vari ed eterogenei (in alcuni dei capitoli di questo volume si cercherà di delineare in proposito una sommaria classificazione), riproponendo di continuo, tra l’altro, l’irrisolta questione di quali stili e opere debbano – o meno – essere considerati come effettivamente “artistici”.
- La durevolezza delle opere: è estremamente varia, andando da interventi dichiaratamente effimeri (al cui estremo troviamo le performance artistiche pensate per durare poche ore o al massimo pochi giorni), fino a opere che rimangono a connotare certi spazi urbani per anni o a volte per decenni (ponendo dunque, in molti casi, il dilemma relativo al se e come mettere in atto interventi di restauro).
- La collocazione nel contesto urbano: le opere di arte pubblica, pur registrando tuttora una presenza significativa nei centri storici, anche in spazi aulici urbani, in misura crescente si stanno diffondendo in quartieri popolari, periferici, degradati.
- Le dimensioni fisiche: anche in questo caso, il quadro è estremamente variabile, andando da opere d’arte di piccole dimensioni (quasi una sorta di microinterventi di “rammendo” in alcuni spazi urbani) fino a interventi artistici su grandi edifici, che producono un inevitabile rilevante impatto sull’estetica urbana.

Note

In questo libro sono raccolti i contributi presentati in occasione dei due appuntamenti realizzati nell'ambito del progetto *Abi.To – Abitudini estetiche*, tenutisi il primo nei giorni 23/24 maggio 2023 e il secondo il 16 giugno 2023. I due seminari sono stati l'occasione per un confronto interdisciplinare tra docenti del Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione (DFE), Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio (DIST), Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, oltre ad artisti e operatori attivi nel campo delle arti visive e performative, in particolare sulla scena torinese.

1. Il pragmatismo è un'importante corrente filosofica sorta negli Stati Uniti nella seconda metà del XIX secolo, alcune delle cui tesi più significative – tra cui la dimensione pratica dell'esperienza e la natura processuale della realtà – sono oggi riprese nell'ambito di quegli orientamenti delle scienze cognitive che, rifiutando il modello computazionale e rappresentazionale della mente, sostengono che questa sia incorporata, estesa, attiva e situata.

I. Estetica, abitudini, pratiche

1. *La città come nicchia estetica*

di *Alessandro Bertinetto**

Abstract

The collective dimension of aesthetic experience can coalesce in the distinctive character or style of a place. Building on this premise, the chapter explores the ways in which urban lifestyles shape an aesthetic niche. Taking Turin as a primary example, the discussion centers on the role of socially shared and historically transmitted aesthetic habits that forge and are contingent upon a city's expressive atmosphere, and which influence the taste and the aesthetic disposition of its inhabitants.

Keywords: habitude, aesthetic niche, everyday aesthetics, existential aesthetics, Turin.

1. Abitudini, habitat e nicchie estetiche

Secondo la teoria delle “nicchie ecologiche” gli esseri umani vengono al mondo in ambienti naturali-sociali (“nicchie”) già organizzati che trasmettono loro abitudini e consuetudini che ne configurano il profilo culturale e la personalità caratteriale, e ne strutturano le capacità percettive, affettive, cognitive, espressive e pratiche. Viceversa, l'assorbimento da parte degli individui di abitudini e forme di vita porta alla (tras)formazione di queste ultime. Infatti, l'*Homo sapiens* è capace di modificare plasticamente le proprie proprietà strutturali e funzionali in risposta alle sollecitazioni ambientali.

Ciò influisce anche sulle attitudini e competenze estetiche degli esseri umani. L'ambiente in cui l'essere umano vive è (anche) una *nicchia estetica* (si veda Bertinetto, 2023): preforma capacità, attitudini e preferenze estetiche dei suoi abitanti, i quali a loro volta la (tras)formano mediante l'esercizio

* Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione

di pratiche estetiche – laddove 1) una *pratica estetica* è una forma di attività organizzata e guidata da usanze, abitudini o norme concernenti l'esperienza estetica e 2) *l'esperienza estetica* può essere intesa come uno stato mentale e corporeo edonico, affettivo e cognitivo che si attiva in risposta all'arte, alla natura e a fenomeni quotidiani che invitano all'esercizio della creatività, dell'apprezzamento e dell'espressività.

2. La città come nicchia estetica

In questo senso la città è una nicchia estetica: un ambiente che forgia le abitudini e le forme di vita estetiche dei suoi abitanti e che proprio grazie alle loro pratiche estetiche assume un suo profilo estetico specifico, eppure plasticamente modificabile attraverso la sua storia, cioè un particolare *stile*. La città è un *habitat* con un suo *stile* estetico riconoscibile, in virtù delle sue condizioni climatiche, geografiche, geologiche e geomorfiche, nonché dei suoi edifici (abitativi, pubblici, civili, industriali, religiosi) e delle sue strade, così come degli altri artefatti e luoghi che la caratterizzano – fontane, marciapiedi, fermate degli autobus, statue, giardini, cimiteri, paracarri, tram, cestini della spazzatura, metropolitane, parcheggi, mercati ecc. –, nonché dei media, che non sono più soltanto una rappresentazione della città, ma una sua parte integrante (De Rosa, 2023; Bandi, Pinotti, 2023). Inoltre, lo stile di una nicchia estetica urbana è dovuto alle pratiche estetiche che la animano e al modo in cui sono vissute dai suoi abitanti in relazione con gli elementi appena menzionati.

Nell'aspetto estetico dei suoi edifici, delle sue strade, dei suoi parchi, ecc., così come nelle esperienze estetiche che favorisce – vuoi grazie alle sue istituzioni artistiche (musei, sale da concerto, gallerie d'arte, teatri), vuoi grazie alle manifestazioni cui dà vita (festival, fiere d'arte, festività pubbliche ricorrenti come il Carnevale, il Natale, ecc., eventi a carattere sociale organizzati dalla cittadinanza, dai quartieri, ecc.) –, una città è frutto di una organizzazione di forme di vita collettive che regolano e inclinano il comportamento estetico quotidiano dei suoi abitanti. Il che vale anche quando, come nel caso di una precisa progettazione urbanistica, può essere decisiva l'impronta di un individuo o di un gruppo di individui, di solito detentori del potere di governo (si pensi alla Firenze dei Medici o alla Sabbioneta ideata da Vespasiano Gonzaga).

Una città incarna un *habitus* espressivo che rende possibile l'esercizio delle pratiche estetiche dei suoi abitanti: un esercizio di tipo "improvvisativo", in quanto si svolge in risposta per un verso alle sue precondizioni (la

dimensione estetica ereditata culturalmente e incorporata come abitudine comportamentale), che in tal modo vengono retroattivamente (tras)formate, e per altro verso all’occasione specifica e alla situazione ambientale concreta. Il paesaggio estetico di una città – che include certo la dimensione visiva e sonora, ma anche il clima, gli odori e i sapori che caratterizzano il vissuto percettivo, affettivo e immaginativo di una città – favorisce particolari comportamenti estetici dei suoi abitanti – specifiche pratiche, sensibilità e attitudini estetiche – che, a loro volta, contribuiscono a (tras)formare quel paesaggio urbano.

3. Abitudini e innovazioni della nicchia estetica urbana. L’esempio di Torino

Torino (con i suoi dintorni) è per esempio una città che ha un’anima barocca (figura 1), che racchiude ancora in sé un’anima medievale e romana, ma a livello artistico la sua dimensione estetica pubblica è ormai forgiata in modo strutturale dall’arte “contemporanea”, vuoi per i musei e le fondazioni, vuoi per le manifestazioni periodiche che la caratterizzano. Ciò vale altresì per le arti performative, il cinema e la letteratura – Torino è ad esempio sede della Orchestra della RAI, così come di festival e saloni di rilevanza internazionale. Se tutto ciò è il risultato delle usanze e delle pratiche dei cittadini, per altro verso contribuisce a formarle, benché, tuttavia, non manchino conflitti fra l’istituzione artistica e i cittadini, magari relativamente alla rappresentanza degli artisti locali in questi eventi.

Certamente, non si può ignorare che le abitudini estetiche della nicchia urbana torinese siano forgiate anche da altro: ad esempio l’industria dell’automobile, oggi ancora attiva, sebbene in modo decisamente meno marcato rispetto a qualche decennio fa, e, ancor di più, gli edifici del periodo postbellico che, com’è avvenuto in generale in Italia, hanno ampliato l’estensione della città segnandola in modi esteticamente pregnanti; oppure, per pescare qualche altro significativo elemento, i caratteristici mercati all’aperto (figura 2).

Tuttavia, una certa atmosfera estetica, che ricordo aver costituito il sottofondo espressivo della mia infanzia in città tra gli anni ‘70 e ‘80 del Novecento – il freddo grigiore –, mi sembra appunto, in gran parte, un ricordo. Sebbene faccia di nuovo capolino quando in qualche gelida e nuvolosa mattina d’inverno percorro una strada lontana dal centro, non è più una costante percettiva. Qualcosa è cambiato. I fattori del cambiamento sono molteplici: certamente la deindustrializzazione, il “global warming”, la “gentrification” di molti quartieri (uno su tutti: San Salvario); ma ce ne sono anche altri. Infatti, gli abitanti

non solo «interiorizzano i luoghi, diventano i luoghi», ma ne comportano anche la trasformazione: le città «cambiano al cambiare degli abitanti – anche se le mura restano le stesse» (La Cecla, 2021, pp. 67, 70). Insomma, sono le abitudini degli abitanti a modificare l’“abito”, anzi la “pelle” di una città (Griffero, 2014). Dunque, la trasformazione dell’estetica urbana è dovuta non solo alle mode delle giovani generazioni, ma anche al contributo di abitudini estetiche importate da chi nella città arriva da fuori.

Certamente, questo fenomeno riguarda il *turismo*, il cui impatto può comportare una soffocante estetizzazione della vita di una città tale da sconvolgerne le forme di vita consuete e modificarne il tessuto sociale e culturale in nome del profitto (è il tema di molti dei contributi raccolti in D’Ammando, 2023), e che a Torino si è incrementato dopo le Olimpiadi invernali del 2006; ma riguarda anche e soprattutto chi nella città si trasferisce stabilmente, in particolare come migrante: a Torino, se già forme estetiche di vita diverse erano state introdotte nella seconda metà del secolo scorso con l’immigrazione, soprattutto dal Meridione (a intaccare la, a volte asfissiante, sobrietà sabauda), la città ora è più vivace grazie all’arrivo di persone dall’Africa, dal Sud America, dall’Asia.

In generale, il paesaggio estetico di una città è modificato dai migranti che portano con sé forme di vita la cui espressione estetica impatta sull’*habitus* estetico urbano, rinnovandolo, ravvivandolo, ma generando anche contrasti¹. Proprio a livello estetico, usanze e abitudini (comunicative, alimentari, gestuali, abitative, ecc.) degli immigrati possono disorientare e disturbare sensibilità e sensorialità dei residenti di lunga data (Cingolani, 2018). D’altronde, il disaccordo e il conflitto estetico sembrano dovuti in gran parte proprio al contrasto tra abitudini estetiche assimilate come una “seconda natura”, che fornisce un’impalcatura espressiva in cui ci si sente a casa, e il nuovo che stride con quelle abitudini perché non (ancora) integrato nelle forme di vita consuete. Il vestito tradizionale di un migrante, l’odore di un cibo esotico o il suono di una musica etnica possono essere recepiti con atteggiamenti divergenti dagli abitanti “indigeni” – non da ultimo in funzione delle condizioni sociali e delle tendenze politiche. Tuttavia, simili conflitti tra abitudini estetiche possono interessare, e spesso interessano, anche i rapporti tra cittadinanza e istituzioni. Non di rado innovazioni estetiche proposte dall’amministrazione cittadina – indipendentemente dai loro meriti – possono ferire il gusto degli abitanti, o comunque provocare accese discussioni.

Pensiamo a un caso come il seguente. Quando Renzo Piano venne incaricato di progettare il grattacielo di Intesa Sanpaolo, un comitato di cittadini pretese che non fosse più alto del simbolo che, identificando la città, ne è espressione estetica: la Mole Antonelliana (figura 3). In astratto, Torino non

sarebbe stata più brutta esibendo un grattacielo più alto dei 167,5 metri di quell'edificio storico, oggi sede del Museo Nazionale del Cinema. Ma l'abitudine di molti abitanti a percepire la loro città come dotata di una precisa identità estetico-simbolica guidò il loro gusto al punto che l'eventualità della costruzione di un edificio più alto fu apprezzata come distonica rispetto all'immagine che la città aveva per loro; perciò il grattacielo di Piano venne riprogettato più basso della Mole Antonelliana di 0,25 metri (a differenza del grattacielo della Regione Piemonte, progettato da Massimiliano Fuksas e quasi contemporaneamente costruito a Torino sud, che ha un'altezza di 200 metri, ma è dislocato in periferia, a distanza maggiore dall'opera di Antonelli e quindi non sentito come in concorrenza con essa). Anche indipendentemente dal valore estetico specifico dell'artefatto in questione, la novità, soprattutto se imposta in modo troppo brusco, può risultare esteticamente sgradevole o irritante, proprio perché l'abitudine (nel caso specifico, l'esposizione consueta a un oggetto dall'elevato valore iconico e simbolico) rende bella, attraverso l'assuefazione, l'apparenza di quell'oggetto² – nel caso in questione un edificio che, proprio per la sua mole, ai torinesi dell'Ottocento apparve sicuramente bizzarro³.

Tuttavia, anche nell'ambito dell'estetica urbana, la novità non è necessariamente deleteria per le espressioni estetiche delle forme di vita. Può infatti essere recepita come uno stimolo ad abbandonare abitudini sclerotizzate e non più in grado di favorire comportamenti capaci di rispondere in modo efficace all'ambiente; ovvero come invito ad accogliere abitudini diverse, "intelligenti" (per dirla con Dewey, 1922, tr. it., p. 68) e plastiche, in grado di adattarsi al cambiamento, accogliendo nuove prospettive e opportunità. Se è vero che l'abitudine può essere favorevole alla percezione della bellezza, è, infatti, anche vero che l'assuefazione, se non ravvivata dall'attenzione per la situazione, desensibilizza e ci rende esteticamente indifferenti. In tal senso, la novità estetica introdotta in un ambiente cittadino può essere positiva e stimolante, di norma se non contrasta con la funzionalità delle opere pubbliche e favorisce così il generale benessere della cittadinanza. Eppure, anche un intervento artistico disturbante può avere risvolti salutari, trasformando abitudini estetiche sclerotizzate. Nel Novecento ciò accadeva ad esempio con le avanguardie storiche. Si pensi alla passeggiata surrealista, che si proponeva di accogliere il meraviglioso nella routine urbana, e alle sinfonie cinematografiche urbane degli anni '20 e '30 che si proponevano di demistificare il quotidiano (si veda Vergari, 2023). L'intervento artistico può cioè avere intenzionalmente un impatto scioccante, proponendosi l'obiettivo esplicito di contrastare la routine degli abitanti, defamiliarizzando la realtà abituale della vita cittadina per provocare sconcerto e indurre l'immaginazione di possibilità diverse di abitare e vivere un luogo.

4. Abitudini estetiche in città: tra routine e defamiliarizzazione

Nell'ambito di forme ordinarie di vita urbane, il crinale tra il carattere costitutivo dell'abitudine per l'esperienza estetica e l'opportunità della trasformazione della routine è sottile. Per un verso l'appagamento estetico sembra dipendere da forme di assuefazione a esperienze routinarie, rituali, ordinarie; per altro verso l'intervento estetico e artistico innovativo pare importante per ravvivare una vita estetica che potrebbe altrimenti avvitarsi su se stessa. Per contro, la novità estetica può essere indigesta e inopportuna – magari perché troppo edulcorata e pacificante, oppure al contrario perché troppo disfunzionale o rivoluzionaria e dissonante con il tessuto di abitudini e pratiche estetiche consuete. Questa ambiguità del ruolo dell'abitudine nell'ambito delle nicchie estetiche urbane dipende sia dalla duplice valenza estetica dell'ordinario, sia dal fatto che questa assume anche una dimensione esistenziale.

Infatti, come affermano alcuni tra i più intelligenti sostenitori della *every-day aesthetics*, come Arto Haapala (2005) e Yuriko Saito (2017), proprio la familiarità e il carattere ordinario di un'esperienza possono essere responsabili del suo valore estetico. La percezione assiduamente regolare e ripetuta di un luogo o di un edificio, di per sé magari esteticamente insignificante, ce lo può rendere caro: il vedere giorno dopo giorno, *comme d'habitude*, un edificio di per sé brutto sulla strada che ci conduce al luogo di lavoro può diventare esteticamente appagante. Può offrirci un senso di sicurezza, di ritmica organizzazione esistenziale; può diventare un fattore costitutivo dello stile espressivo personale. Infatti, è il modo in cui si vive il rapporto con il luogo, e non soltanto le caratteristiche fisiche e oggettive dello stesso, a configurare quella "tonalità affettiva" o *Stimmung*, quell'atmosfera che predispone e inclina verso una particolare sensibilità estetica (Furia, 2023). Dunque, benché l'anima espressiva di una città come nicchia estetica dipenda anche dal carattere estetico dei suoi monumenti, delle sue chiese, dei suoi musei e delle sue sculture, che ne offrono l'immagine idealizzata e turistica, comunemente abbiamo «un'esperienza "distratta" dell'architettura [e degli altri aspetti di una città], in quanto la fruizione non avviene sul piano dell'attenzione, come nella contemplazione delle opere d'arte, ma su quello dell'abitudine» (Di Stefano, 2023, p. 20), di un'abitudine che forma parte di noi stessi.

Così, confesso, anche Palazzo Nuovo (figura 4), un edificio non particolarmente attraente – e piuttosto disfunzionale – contribuisce, talvolta, a esperienze estetiche positive in quanto elemento consueto dell'arredo urbano, ma soprattutto in quanto ambiente dell'esercizio della mia professione (è la sede del Dipartimento dell'Università di Torino dove lavoro). Può, infatti, giovare

all'appaesamento che predispone le modalità del vissuto estetico quotidiano del (mio) mondo.

È questo il senso per cui l'estetica urbana diventa un aspetto dell'*estetica esistenziale* (Maes, 2022). L'esperienza abituale di una città e la vita estetica che una città anima sono cruciali per definire gusti e preferenze individuali, nonché le attitudini e le predisposizioni del "sé estetico" (Fingerhut et al., 2021). La città è nicchia estetica non solo in quanto costituisce il teatro dove si svolgono le attività estetiche e artistiche dei suoi abitanti, ma costituisce dall'interno modalità di esercizio di pratiche estetiche, perché nutre preferenze, gusti, attitudini, disposizioni e possibilità estetiche che forgianno l'identità estetica di una persona. A sua volta, tuttavia, le pratiche e i vissuti degli individui intonano anche l'esperienza estetica della città: se, come si è già osservato, sono gli abitanti e non solo i palazzi, le vie, le piazze, ecc., a costituire una città, il carattere specifico di una nicchia estetica urbana si sviluppa in rapporto a come evolve il sé estetico di chi la frequenta.

Da quando ho vissuto a lungo altrove, posso per esempio confrontare l'atmosfera estetica emanata da Torino con quella di altri luoghi, vederla con "occhi diversi" (l'occhio, se seguiamo quanto suggerito dalla lingua italiana, cambierebbe a seconda di ciò che percepisce, cosa che farebbe pensare proprio alla tesi che l'abitudine modifichi la qualità della percezione), apprezzandone aspetti che prima, appunto, non "saltavano all'occhio". In un certo senso, quando si riprende un'abitudine interrotta, essa non è più la stessa: non ci si rapporta a quella abitudine come una disposizione o un'inclinazione che si dà per scontata, ma la si tematizza come una possibilità scelta. Ciò che appagava esteticamente per la sua familiarità e per il suo coinvolgimento nel ritmo ordinario del quotidiano viene ora osservato con distacco. Il che accade anche quando guardiamo la città assumendo «lo "sguardo del turista" – ad esempio facendo da "ciceroni" agli amici in visita – o quando un fenomeno straniante dirotta la nostra curiosità su un luogo o un monumento (come fanno provocatoriamente molti interventi di arte pubblica)» (Di Stefano, 2023, p. 21). In tali casi, l'esperienza estetica della nostra città non è più quella di una distratta e inavvertita partecipazione all'*habitat* che ci è caro perché è costitutivo della nostra storia e identità personale, ma quella tipica della differenziazione estetica – ora quel palazzo, quell'angolo, quel negozio, quel monumento diventano oggetti che perdono la loro funzionalità, vengono defamiliarizzati e risaltano esteticamente in base alle qualità che li rendono particolari, straordinari. Ma non è tutto. Come osserva opportunamente Elisabetta Di Stefano (2023, p. 21), questa esperienza estetica che non è funzione dell'abitudine di una frequentazione, ma semmai della tematizzazione di ciò che rende peculiare un luogo o un oggetto, dipende «anche dall'acquisizione di

una maggiore consapevolezza estetica della propria presenza corporea nella città». Sentiamo cioè come corrispondiamo alle *affordances* estetiche che un ambiente specifico ci presenta. Le dimensioni dei marciapiedi, le forme delle finestre delle abitazioni, la presenza o meno di portici, lo sferragliare dei tram (figura 5), il profumo di una pasticceria, la forma e la posizione di una fontana, o il rumore caratteristico di un veicolo hanno una pervasività estetica cruciale, perché intonano la percezione estetica abituale dei cittadini, configurandone l'*habitat* estetico di riferimento, organizzandone la sensibilità espressiva e diventando parte costitutiva del loro sé estetico: a volte, soprattutto grazie alle nostre risposte affettive, ci *accorgiamo* di queste specificità ambientali come espressione *stilistica* di noi stessi.

Inoltre, un ruolo importante per l'attribuzione alla città di un particolare significato simbolico oltre che di un valore sentimentale è giocato dalla dimensione immaginativa che una città evoca anche grazie alla filmografia e alla letteratura: insieme alle immagini diffuse dai media (per lo più a scopo commerciale oltre che informativo), queste fanno di una città uno scenario sintonico o distonico rispetto a chi la vive (Di Stefano, 2023, pp. 24-25). In tal senso, è anche a causa del cinema e della letteratura che, ad esempio, Torino è città enigmatica e “magica” per antonomasia (si veda Messori, Cazzullo, 2004).

Ma l'atmosfera di una città non è soltanto una combinazione di immagini turistiche e immaginario letterario e cinematografico. Essa “entra” nel nostro sé, e nel nostro corpo estetico, soprattutto in virtù del vissuto personale – includendo in esso i ricordi e le memorie altrui. È concretamente incorporata in ciò che noi siamo. Gli *oggetti* – fontane, insegne, chioschi, semafori (figura 6) – le *pratiche* – sportive, artistiche, culturali ecc. – e le *abitudini* – vedere amici, frequentare luoghi come i cosiddetti *third places* quali bar, caffè, palestre, centri culturali, biblioteche, stazioni (si veda Riolo, 2023, pp. 253-269), ecc. – cui siamo costantemente esposti e che costituiscono il vissuto condiviso con altri estranei che alimentano la nostra specifica nicchia urbana ci forgiando in quanto espressione di un luogo cui apparteniamo e che reciprocamente ci appartiene.

Si pensi a un artefatto funzionale, ma esteticamente connotato, come il *torèt*: la fontana verde che dal 1862 versa acqua potabile nei viali, nei mercati, nelle piazze e nei giardini di Torino (figura 7). Il parallelepipedo terminante con una volta di ghisa e coronato da una testa a forma di toro, l'icona della città, fu subito accolto con favore dalla cittadinanza (Magnago Lampugnani, 2021, p. 108). Ancora oggi è considerato un simbolo irrinunciabile di torinesità: vi è dedicata un'app per localizzarli e un sito web specifico (<https://ilovetoret.it>) che permette di “adottarne” uno. E abbeverarsi a una di queste circa 700 fontane è una pratica di estetica quotidiana che caratterizza quella particolare nicchia estetica urbana che è Torino.



Fig. 1 – Barocco a Torino: Palazzo Carignano, foto di Alina Rebegea.



Fig. 2 – Mercato di Porta Palazzo, Torino, foto di Luca Davico.



Fig. 3 – Scorcio della Mole Antonelliana, Torino, foto di Luca Davico.



Fig. 4 – Palazzo Nuovo, una delle sedi dell'Università, Torino, foto di Diego Jahier.



Fig. 5 – Tram nel centro storico torinese, foto di Elena Cardino.



Fig. 6 – Semaforo, Torino, foto di Luca Davico.



Fig. 7 – *Torèt*, Torino, foto di Luca Davico.



Fig. 8 – Portici, Torino, foto di Elena Cardino.



Fig. 9 – *Luci d'Artista* al Monte dei Cappuccini a Torino: Rebecca Horn, *Piccoli spiriti blu*, 2006; fonte: Arte per strada Torino.



Fig. 10 – *Luci d'Artista* a Torino: Luigi Stoisa, *Noi*, 1998; fonte: Arte per strada Torino.



Fig. 11 – *Nice and the Fox*, *Mai Più Sole*, 2019, Torino, via Cigna 184; fonte: Arte per strada Torino.

5. La destabilizzazione estetica del consueto: disagio, *beautificazione* e reincantamento

Quando una di queste fontane venne dipinta di rosa (e poi di arancione) magari non come gesto vandalico, ma in quanto provocatoria espressione di arte di strada⁴, la sensazione affettiva che i torinesi provarono variò tra lo sconcerto, il disagio e la sorpresa divertita. Benché di per sé la figura di un toro rosa non sia particolarmente spregevole, la forza di un'abitudine che ha assunto una connotazione simbolica può indurci a rifiutare questa inattesa novità: una novità che può essere percepita come effetto estetizzante artificioso che rompe violentemente una consuetudine percettiva, e simbolica, cui si era affezionati. Ma non è detto che la reazione sia sempre questa: possiamo anche apprezzare il gesto innovativo, magari come un simpatico sberleffo nei confronti dell'atteggiamento di una passiva e conformista assuefazione estetica.

Eppure, insisto, sono proprio le consuetudini del vissuto quotidiano – passeggiare sotto i portici (figura 8), abitare in una casa con ballatoio, ritrovarsi nel solito locale – insieme agli stili dei palazzi storici, ai particolari mezzi di locomozione, ai rumori del traffico cittadino, alle pratiche artistiche che hanno marcato la storia del luogo, agli elementi naturali interni e circostanti, ai personaggi che vi hanno abitato (scrittori e scrittrici, musicisti/e, industriali, operai/ie, artisti/e, sportivi/e, ecc.), alle tradizioni culinarie, alle festività ricorrenti, e molto altro, a forgiare un *habitat* estetico urbano, la cui identità espressiva è (tras)formata dalle novità che, eccedendo la routine, sono poi magari accolte (anche) come esteticamente opportune.

Certamente la tendenza a un incantamento estetizzante, guidato dalla rincorsa del profitto – come nei casi di *touristizzazione* che snaturano la vita di una città o di un borgo, trasformandolo in un parco tematico – è oggi evidente. Un'abitudine estetica tipica di una nicchia urbana può diventare facilmente un *cliché* da consumarsi come una merce qualsiasi. E le prove di resistenza o meglio di reincantamento attraverso pratiche di creatività collettiva “dal basso”, che vogliono proporre abitudini estetiche diverse per vivere la città in modo più personale e al contempo partecipato e condiviso, non riescono sempre a contrastare la meraviglia fascinosa dell'estetizzazione propugnata dalle istituzioni al servizio del capitale che trasforma la cultura in merce. Pertanto, uno snodo cruciale nel tematizzare la città come nicchia estetica è il rapporto tra estetizzazione o *beautificazione* della città ed esperienza estetica autentica. La prima concerne l'uso funzionale dell'arte per decorare e curare spazi degenerati per fini di riqualificazione urbana, che a volte non tengono conto dei reali bisogni degli abitanti, ma seguono logiche di profitto.

La seconda concerne quelle forme di esercizio del «diritto alla spontaneità» (D'Ammando, 2023) che in una città danno vita a pratiche estetiche e artistiche come espressione autentica di identità locale da parte dei suoi abitanti (Raccanelli, 2023).

Il problema è se e come si possa intervenire nel tessuto che costituisce il carattere estetico di una nicchia urbana. In tal senso la questione dell'arte pubblica (al centro della quarta parte di questo volume) è decisamente spinosa. Per *arte pubblica* si può intendere in generale l'insieme di quegli interventi di tipo artistico che impattano sul volto estetico di una città. Opere "istituzionali" come monumenti e installazioni (figure 9-10), ma anche opere di artisti di strada la cui azione estetico-artistica, spesso rivolta a importanti temi etico-sociali (figura 11), può essere svolta anche violando i regolamenti locali e che magari si oppongono alla legalizzazione delle loro attività in nome della libertà di espressione creativa (si veda Baldini, 2022).

Inoltre, iniziative ed eventi (fiere d'arte e festival di danza o di musica) e istituzioni (per esempio musei o teatri) sono aspetti dell'arte pubblica, almeno nel senso che, pur offrendo possibilità per fare esperienza (spesso) individuale, organizzano forme di vita che hanno una dimensione sociale e culturale di tipo collettivo e che definiscono (certamente, in modo fluido) l'identità estetica di una città. Ovviamente il contrasto più stridente è quello tra l'arte che è pubblica perché è performativamente partecipata, per così dire, "dal basso" e arte che è pubblica perché promossa dalle istituzioni e finanziata con denaro pubblico. Probabilmente quando queste due forme di arte pubblica, che possono essere entrambe più inclini all'innovazione o più legate a tradizioni consuetudinarie, si incontrano armoniosamente si ha anche un felice connubio tra le abitudini tipiche delle forme di vita che forgiavano lo stile di una nicchia urbana e l'espressione creativa collettiva. In certi periodi della mia vita torinese ho vissuto queste situazioni la cui realizzazione non è facile programmare.

Note

1. Da qualche anno la questione è il tema specifico di una disciplina dell'estetica, la migratory aesthetics. Si veda Durant, Lord, 2007.

2. Lo sosteneva già Steno Tedeschi (1909), cugino di Italo Svevo e legato alle idee estetiche della scuola di Graz.

3. La Mole fu commissionata nel 1863 come sinagoga dalla comunità ebraica, che però la vendette al Comune di Torino a causa delle sue dimensioni e dei costi esagerati.

4. <https://www.lastampa.it/cronaca/2017/07/15/news/ecco-perche-dipingo-torino-di-colore-rosa-1.34452112/>.

Bibliografia

- Baldini A. (2022). Street Art and the Politics of Improvisation. In Bertinetto A., Ruta M. (eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts*. New York: Routledge, pp. 285-299.
- Bandi F., Pinotti A. (2023). Emersioni nello scenario urbano. In D'Ammando A., Morawski T., Velotti S. (a cura di). *Urban Forms of Life*. Macerata: Quodlibet, pp. 229-252.
- Bertinetto A. (2023). Il senso estetico dell'abitudine. *I Castelli di Yale*, 11 (1): 31-57.
- Cingolani P. (2018). È tutto etnico quel che conta? In Capello C., Semi G. (a cura di). *Torino. Un profilo etnografico*. Milano: Meltemi, pp. 91-113.
- D'Ammando A. (2023). Il diritto alla spontaneità. In D'Ammando A., Morawski T., Velotti S. (a cura di). *Urban Forms of Life*. Macerata: Quodlibet, pp. 87-101.
- D'Ammando A., Morawski T., Velotti S. (a cura di, 2023). *Urban Forms of Life*. Macerata: Quodlibet.
- De Rosa M. (2023). Abitare con le immagini. In Cavalletti F., Fimiani F., Grespi B., Sabatino, A. C. (a cura di). *Immersioni quotidiane*. Milano: Meltemi, pp. 293-306.
- Dewey J. (1922). *Natura e Condotta dell'uomo*. Tr. it. Firenze: La Nuova Italia. 1968.
- Di Stefano E. (2023). *Estetica urbana*. Milano: Mimesis.
- Durant S., Lord C. M. (eds., 2007). *Essays in Migratory Aesthetics*. Amsterdam-New York: Rodopi.
- Fingerhut J. et al. (2021). The Aesthetic Self. *Frontiers in Psychology*, 11.
- Furia P. (2023). *Spaesamento*. Milano: Mimesis.
- Griffero T. (2014). La 'pelle' delle città. In De Luca P. (a cura di). *Visioni metropolitane*. Guerini: Milano, pp. 21-28.
- Haapala A. (2005). On the aesthetics of the everyday. In Light A., Smith J. M. (eds.), *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, pp. 39-55.
- La Cecla F. (2021). *Mente locale. Antropologia dell'abitare*. Milano: Eleuthera.
- Maes H. (2022). Existential Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 80 (3): 265-275.
- Magnago Lampugnani V. (2021). *Frammenti Urbani*. Torino: Bollati Boringheri.
- Messori M., Cazzullo A. (2004). *Il Mistero di Torino*. Milano: Mondadori.
- Raccanelli L. (2023). Estetiche e contro-estetiche dai margini. In Capello C. (a cura di). *Illuminazioni etnografiche: Walter Benjamin e l'antropologia*. Verona: Ombre Corte, pp. 117-144.
- Riolo M. M. (2023). Emigrazioni e immigrazioni ludico-digitali. In D'Ammando A., Morawski T., Velotti S. (a cura di). *Urban Forms of Life. Per una critica delle forme di vita urbana*. Macerata: Quodlibet, pp. 253-269.
- Saito Y. (2017). *Aesthetics of the familiar*. Oxford: Oxford University Press.
- Tedeschi S. (1909). L'abitudine nel godimento estetico. *Rivista d'Italia*, 12 (8): pp. 261-269.
- Vergari A. (2023). Fissare gli shock della modernità. In Cavalletti F., Fimiani F., Grespi B., Sabatino A. C. (a cura di). *Immersioni quotidiane*. Milano: Meltemi, pp. 283-292.

2. Città e immagine. Questione d'abitudine

di *Paolo Furia** e *Alberto Romele***

Abstract

In this essay we will propose a reflection, necessarily introductory and programmatic in character, on the relationship between city and image, with special consideration for the impact of digital images (and, in particular, stock images) on the ways people inhabit and orient themselves in the city. First of all, we will show the importance of the city for the development of the main visual practices and habits in Western modernity. Then, we will discuss the impact of digital images on the visual habits related to the use of urban spaces and the practices of representation of the city; in this respect, we will sketch out a tense relation between the current emphasis on the experiential immersivity enabled by the digital media and the 'still' representational character of digital images. Third, we will focus on the case of stock images and their way of interacting with urban spaces and depicting the city on dedicated repositories.

Keywords: cityscape, image, landscape, scopic regimes, visual studies.

1. Il regime scopico della modernità e la città

L'importanza che accordiamo a diversi contenuti visivi e agli stili delle rappresentazioni figurative e visuali dipendono dai «regimi scopici», definiti dal teorico del cinema francese Christian Metz (1975) come modalità condivise dello sguardo in una determinata epoca, in relazione alle tecnologie e ai media disponibili. Di un dato regime scopico fanno parte fattori tecnici, quali gli apparati e strumenti di produzione delle immagini e i media in cui esse circolano; fattori culturali, come i modi in cui i media visivi e le immagini contribuiscono a definire pratiche non solo visuali, come viaggiare, fare

* Università di Torino, Dipartimento di Studi Umanistici

** Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione; Université Sorbonne Nouvelle, Paris, Institut de la Communication et des Médias

ricerca scientifica, commerciare; fattori cognitivi, quali i modi di concepire e praticare le arti visive, le concezioni filosofiche sulla rappresentazione e sul suo statuto nei confronti della realtà rappresentata e le concezioni sullo statuto della realtà stessa in quanto rappresentabile. Anche la considerazione in cui una determinata epoca tiene la vista rispetto agli altri sensi è parte di un regime scopico.

Il concetto di regime scopico può essere applicato a scale diverse. Si è sostenuto che tutta la tradizione occidentale sia affetta da «oculocentrismo [...] a partire dalla *theoria* greca» (Pinotti e Somaini, 2009, p. 19). Stringendo lo zoom, l'oculocentrismo è considerato una caratteristica della cultura moderna occidentale: dall'invenzione della prospettiva in pittura alla ricerca di una cartografia sempre più precisa, dalle possibilità visive dischiuse nei nuovi mezzi di trasporto (prima il treno, poi l'aereo) all'*enhancement* tecnico e tecnologico della visione a scopi scientifici e ludici, la vista diventa il principale organo attivo del progresso umano. L'attività dello sguardo moderno si esercita in primo luogo sullo spazio, inteso come estensione cartesiana infinita e isotropa, qualitativamente ed esteticamente neutra; spazio passivo, in attesa che lo sguardo vi si applichi, realizzando la libertà umana nell'oggettività delle nuove forme urbane (Casey, 1997).

Si può sostenere, con Joachim Ritter (1963) e Augustin Berque (2008), che il paesaggio sia la natura vista dalla prospettiva dell'abitante della città moderna, il quale, avendo perduto il contatto immediato con la natura, ha fatto di essa un oggetto da indagare oppure da contemplare. Sia nel caso dell'indagine scientifica sia in quello della contemplazione estetica, centrale è il fatto che la natura diventa l'oggetto di uno sguardo urbano. Nota Gillian Rose: «entro la fine del XIX secolo, in Europa di sicuro, la cultura visuale era profondamente urbana» (Rose, 2022, p. 13, tr. nostra). Ciò non solo perché dagli ambienti cittadini si irradia un nuovo sguardo estetico verso la natura, ma anche perché la città moderna stessa si afferma come laboratorio di elaborazione delle nuove politiche e pratiche dello sguardo. L'urbanismo, tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo Novecento, con il decisivo ausilio della fotografia e del cinema, diventa dipendente dall'immagine. Le immagini sono, nella moderna pianificazione urbanistica, «le impronte o le tracce degli spazi urbani reali» (Rose, 2022, p. 14, tr. nostra). L'illuminazione elettrica rende visibili nuovi spazi e realizza possibilità di controllo socio-spaziale prima inaudite. Non solo la rappresentazione di città, antica quanto le città¹, ma la città stessa è pertanto un problema di cultura visuale: in quanto realtà paradigmatica di quell'impasto di «corpi, media e immagini» (Belting, 2001) in cui si incarna la vita moderna, la città della

rivoluzione industriale e urbana dell'Ottocento è in se stessa l'espressione più lampante del regime scopico della modernità.

Il regime scopico della modernità rende possibile un ampio ventaglio di pratiche e abitudini visuali non necessariamente omogenee tra loro. Martin Jay ha osservato che il regime scopico della modernità «può essere meglio compreso come un terreno conteso, invece che come un complesso integrato di teorie e pratiche visive» (Jay, 1988, p. 4, tr. nostra). Una buona prospettiva per cogliere il dinamismo interno al regime scopico della modernità è quella mediale: la comparsa di diversi media non solo riflette l'evoluzione scientifica, economica e politica di una data epoca, ma determina una riformulazione dei meccanismi di produzione di senso, delle abitudini e della quotidianità sul piano fenomenologico nel complesso e sul piano delle pratiche visuali nello specifico. Vilém Flusser ha identificato nella nascita della fotografia un discrimine tutto interno al paradigma moderno, già prevalentemente visuale dopo la rivoluzione della prospettiva nell'arte rinascimentale e la rivoluzione del gusto del Settecento. La discontinuità riguarda principalmente la natura dell'immagine fotografica: non più immagine tradizionale, tratta direttamente dall'esperienza, che ha nel corpo e nei suoi utensili il proprio medium, bensì immagine tecnica, «astrazione di terzo grado» (Flusser, 2006, p. 11), in quanto risultato di un'astrazione dai testi scientifici da cui sono tratti i codici di funzionamento della macchina, i quali sono astratti dalle immagini tradizionali che offrono il fenomeno immediatamente, come preludio alla ricerca scientifica e sperimentale, le quali infine sono astratte dal mondo della vita. L'artificialità dell'immagine tecnica è tanto più sensazionale quanto maggiore è la capacità del nuovo medium di far perdere le tracce di tale artificialità, producendo l'illusione di un'aderenza mimetica pressoché assoluta al reale.

Le immagini digitali che popolano il mondo contemporaneo sembrano intensificare, ma non stravolgere, il carattere tecnico della fotografia e poi del cinema. Ciò che viene intensificato, nel percorso che dalla fotografia e dal cinema porta alle immagini digitali, sarebbe la capacità di «potenziare la raffigurazione fino a farla diventare un perfetto 'come se', al punto che alla coscienza del postmoderno persino la differenza tra immagine e realtà sembrò tendenzialmente svanire, *factum* e *fictum* finirono per coincidere» (Boehm, 1995, in Pinotti e Somaini, 2009, p. 62). Le potenzialità simulatorie dei media digitali possono così apparire in continuità, invece che in rottura, con le simulazioni analogiche precedenti, almeno sotto questo rispetto: come i *deceitful media* dell'intelligenza artificiale di cui discute Simone Natale (2021) sono illusori perché propongono una simulazione d'intelligenza come se fosse un'intelligenza a tutto tondo, così la fotografia di Flusser è espressione di una «magia non decifrata» (Flusser, 2006, p. 15), che dispiega tutto il suo

potere nella pretesa di essere perfettamente adeguata al reale. Nello stesso modo, i new media in cui sono diffuse immagini di luoghi nell'ambito delle strategie di *place branding* e marketing territoriale sono stati definiti come «media dell'immediatezza» (Albanese e Graziano, 2020, p. 105). L'obiettivo di queste immagini è infatti quello di produrre un'anticipazione dell'esperienza di mobilità a scopo turistico o commerciale. Tale anticipazione sarà tanto più potente quanto meglio saranno nascosti i molteplici fattori costruttivi dell'immagine sul piano tecnico (il taglio fotografico, il montaggio video, i filtri, la postproduzione) ed ermeneutico (i motivi della scelta del contenuto iconico; i motivi della scelta delle parole dell'*ekphrasis*; le concezioni e gli immaginari dei committenti, dei produttori di immagini e dei clienti, opportunamente studiati dalle ricerche di mercato). L'immaginario dei luoghi, che è presupposto in tante abitudini estetiche che li riguardano (tra le quali, ad esempio, la nostra maggiore o minore propensione a sceglierli come destinazione turistica), risulta dunque da una costruzione complessa che resta perlopiù nascosta al consumatore e che è compito di una iconologia critica (Belting, 2001) rivelare.

È importante notare che l'iconologia critica proposta da Belting, lungo un programma di ricerca già condiviso da Boehm e Mitchell, non si propone di rivelare l'illusorietà dell'immagine allo scopo di identificare un nocciolo duro di realtà, dunque non si propone di separare realtà e apparenza secondo un'impostazione tipicamente platonica. L'immagine, riconosciuta come realtà irriducibile alla linguisticità delle strutture di senso della predicazione, è al contrario dotata di una spiccata performatività, in grado di produrre effetti significativi sul piano ontologico della realtà e sul piano fenomenologico dell'esperienza, contribuendo in modo determinante a realizzare quel mondo della vita da cui pure, presa come tale, si separa, ponendosi essa stessa come mediazione differenziale tra io e mondo. L'illusorietà delle immagini sta nella loro ipostatizzazione, cioè nella pretesa delle immagini tecniche di proporsi come realtà *tout court*, di saturare la realtà anziché di arricchirla (o impoverirla) attraverso i propri specifici procedimenti di produzione, diffusione e ricezione. Le immagini illusorie, in quanto nascondono le condizioni della loro costruzione, favoriscono lo sviluppo di abitudini visuali irriflesse e alienate, dal momento che reificano le contingenze da cui sono occasionate. Il compito di un'iconologia e mediologia critiche, perciò, non è dissolvere le immagini di cui le nostre abitudini si nutrono, ma rendere conto del loro carattere contingente e negoziale, così potendo comprendere le abitudini visive, incluse le più radicate e scontate, non già come dato naturale o necessario, bensì come articolazioni possibili dei regimi scopici cui apparteniamo – articolazioni che rendono i regimi scopici agiti e vissuti.

2. Le immagini digitali tra rappresentazione e immersività

Se la distinzione tra immagini tradizionali e tecniche elaborata da Flusser può essere condivisa per ciò che riguarda la natura del rapporto tra immagine e tecnologie medialità (basate su avanzamenti scientifici tutt'altro che immediati) che le immagini tecniche presentano dalla fotografia in poi, non si possono certo ignorare gli elementi di discontinuità che comunque si danno tra immagini tecniche analogiche, statiche o in movimento che siano, e immagini digitali. Nei *media studies*, è stato chiaro da subito che i media digitali non avrebbero annullato gli altri ma li avrebbero “ri-mediate” (Bolter e Grusin, 1999), portando in rete contenuti e formati propri dei media precedenti, in questo modo adeguandoli alle nuove condizioni costruttive del *cyberspace*. Così, il digitale ri-media poco alla volta le attività analogiche che si svolgono abitualmente nello spazio urbano, e certamente non solo quelle rappresentazionali: le mappe GIS ristrutturano profondamente il nostro modo di orientarci e lo spazio urbano diventa a tutti gli effetti una realtà aumentata grazie alle interfacce dei nostri smartphone, vere e proprie protesi, estensioni medialità del nostro vedere. L'immediatezza del nuovo medium, favorita dalla continuità di corpo e smartphone, consiste anche in una progressiva perdita della vista oggettivante e panoramica in favore di una incorporazione della visione nella totalità vissuta del corpo. Dalla centralità della contemplazione, dove decisiva è la distanza che si pone tra il soggetto osservatore e l'oggetto osservato, si passa a un paradigma dove centrale è l'immersività, per la quale il soggetto osservatore è prima di tutto un soggetto pratico, immerso nell'ambiente co-costruito attraverso i media con cui si orienta.

Alcuni autori hanno insistito sul carattere performativo e immersivo dei media digitali, sostenendo ad esempio che «più che una traccia rappresentazionale, l'immagine digitale è un evento che avviene» (McQuire, 2016, p. 5, tr. nostra). Cambia il ruolo dell'immagine nel mercato del turismo e la competizione tra territori, anche perché cambiano gli attori che producono e diffondono immagini di città, sempre più numerosi grazie alle opportunità di *sharing* offerte dai social media. La frattura tra, da una parte, le strategie top-down della visione (figurative, cartografiche, fotografiche e cinematiche) e della progettazione verticale dello spazio e, dall'altra, le tattiche con cui le popolazioni usano immagini e spazi in modi diversi e sfidanti rispetto a quelli previsti dalla strategia deve essere problematizzata². Infatti, l'immagine dei luoghi non è più predefinita secondo schemi costruttivi statici e unidirezionali, ma si negozia continuamente con l'introduzione sul web di immagini diffuse dagli *users*. D'altra parte, talmente forte è l'accento sulla customizzazione dell'immagine di città, anche in letteratura, che vengono largamente

trascurati i profondi (e facilmente riscontrabili) effetti di standardizzazione del gusto in materia di destinazioni turistiche e in generale di luoghi e territori, favoriti ad esempio dagli algoritmi di Instagram. Con i social media, l'illusione di immediatezza non riguarda più la pretesa del medium di restituire un'immagine sempre più precisa della realtà, bensì la pretesa di adeguare la realtà al punto di vista, al gusto, alle abitudini di un soggetto incarnato che chiede di potersi riconoscere in ogni scatto, in ogni condivisione, in ogni *like*³.

Come anticipato, attraverso i *new media* è possibile fare molte cose in città, e non tutte hanno carattere prevalentemente visuale. L'accento sull'immersività e la performatività dei media digitali si associa a una maggior attenzione per le pratiche piuttosto che per le rappresentazioni⁴: ecco perché il *digital turn* nei media studies incontra così bene le esigenze, da una parte, di una ricerca estetologica rivolta alla riscoperta dell'estetica ambientale⁵, e, dall'altra, di una ricerca geografica orientata a riscoprire la dimensione non-rappresentazionale (Thrift, 2008) o più-che-rappresentazionale (Lorimer, 2005) dello spazio vissuto. In tutto ciò c'è effettivamente una discontinuità tra il regime scopico della modernità, fondato su una separazione di principio tra soggetto e oggetto, e i suoi risvolti contemporanei, più rivolti a reintegrare la visione nella multidimensionalità dell'esperienza sensibile di un soggetto ormai profondamente ibridato dalle nuove tecnologie digitali. Sarebbe tuttavia assurdo negare il carattere essenzialmente visivo, o audiovisivo, dei new media e delle esperienze geografiche favorite da essi. Infatti, i dati della realtà aumentata (che si tratti di Pokemon da inseguire nelle vie della città o delle informazioni relative a un monumento, una piazza o una chiesa) in primo luogo si vedono, e da questa visione si innescano meccanismi di attenzione, concentrazione e messa a fuoco che rigenerano, anziché negare, la dimensione prospettica dello spazio inaugurata agli albori della modernità. L'immersività delle esperienze digitalmente mediate, inoltre, allo stato attuale del mondo, è una copia simulata dell'unica vera immersività che il nostro corpo conosca, cioè quella nello spazio terrestre: «Si può fare esperienza dello spazio reale attraverso il corpo e la mente usando tutti i sensi [...]. Il cyberspazio, d'altro canto, è un modo di presentazione dell'informazione estremamente sensibile e che cambia all'istante, percepito attraverso i sensi dai suoi utilizzatori con modalità piuttosto circoscritte, di solito al livello visivo o audio-visivo» (Kellerman, 2016, p. 10, in Albanese e Graziano, 2020, p. 43). Infine, proprio le immagini di città favorite nei media digitali, non per forza social, rispondono a scelte estetiche, stilistiche, compositive destinate a influenzare e nutrire l'immaginario diffuso di una determinata città. L'enorme abbondanza di scatti panoramici, viste dall'alto e punti di vista scenici spettacolari, così diffusi tra i siti di immagini di stock e sugli stessi social, è lì a testimoniare

come il regime scopico della modernità sia tutt'altro che tramontato: il mondo digitale ri-media anche questo, senza per ciò negarne alcuni assunti rappresentazionali che, talvolta, con troppo entusiasmo, nella ricerca si tendono a considerare come superati.

A proposito del carattere ancora rappresentazionale del web in materia di immaginari, pratiche e abitudini estetiche inerenti la città, non si potrebbero capire le abitudini visuali nei confronti delle nostre città senza un rapido riferimento a una fattispecie di immagine digitale meno tematizzata nella ricerca, ma non per questo meno importante nella determinazione dell'attuale regime scopico: le immagini di stock.

3. Immagini di stock e ambiente urbano

Il settore delle immagini di stock, spesso relegato ai margini del dibattito culturale e accademico, merita un'analisi specifica, data la sua pervasività nella cultura visuale contemporanea. Diviso in macrostock e microstock, il primo si riferisce alla fotografia stock tradizionale gestita da agenzie come Getty Images, dove i clienti pagano per licenze esclusive o semi-esclusive. Le immagini macrostock sono spesso opera di professionisti in stretta collaborazione con l'agenzia. In contrasto, il microstock, con Shutterstock come esponente di spicco, si apre a un ventaglio più ampio di fornitori, inclusi gli amatori, e distribuisce immagini royalty-free, a basso costo, esclusivamente online.

La tendenza a minimizzare o deridere le immagini di stock per la loro rappresentazione stereotipata della realtà nasconde la loro onnipresenza e influenza. Come i film di Hollywood, plasmano la percezione pubblica, introducendo nella cultura globale prassi e aspettative tipiche della società nord-americana. A questo proposito, filosofi come Adorno e Horkheimer hanno dedicato attenzione al cinema mainstream hollywoodiano, e un'analisi simile può essere applicata alle immagini di stock. Numerosi ricercatori hanno esaminato il sistema simbolico delle immagini di stock, rilevando come le strategie visive come la decontestualizzazione e l'uso di oggetti di scena tipizzino e generalizzino la realtà. La critica ha esplorato anche le rappresentazioni tematiche, come la Green Collection di Getty Images e il visual trend Genderblend, svelando l'induzione di affetti astratti e la perpetuazione delle più classiche discriminazioni e ineguaglianze di genere.

Le critiche prevalenti sulle immagini di stock attaccano la loro natura standardizzata e alienante, ma Frosh (2020) le difende come 'oggetti cattivi' che stimolano la riflessione, sostenendo che la loro genericità ha un ruolo

fondamentale nell'esistenza umana. Per lui, le immagini di stock hanno uno stile talmente riconoscibile che è facile, e persino divertente, farne un bersaglio, per avanzare poi verso riflessioni più profonde sulla natura della nostra società, tra regime scopico e capitalismo. Tuttavia, l'argomento non può essere generalizzato; la consapevolezza critica non è infatti uniformemente distribuita tra la popolazione o applicabile a tutti gli aspetti delle immagini di stock.

In un nostro lavoro precedente (Romele, 2022) si è indagato l'uso delle immagini di stock nella rappresentazione dell'Intelligenza Artificiale (IA), sostenendo che contribuiscono significativamente alla creazione degli immaginari dell'IA generalmente ottimistici e, nel migliore dei casi, fortemente polarizzati tra utopia e distopia. Tali immaginari, come argomenta il sociologo della tecnica Patrice Flichy (2001), non sono distaccati ma centrali nei processi di invenzione e innovazione tecnoscientifica, influenzando ed essendo influenzati da realtà materiali in un rapporto circolare ed ermeneutico.

Questo vale per tutte le scienze e tecnologie "di spicco", in cui la realtà degli immaginari anticipa una realtà materiale che è sempre annunciata come prossima a venire. Si può parlare a questo proposito di "oggetti assenti", ovvero di cose che, sia nei discorsi sia nelle immagini, riguardano sempre un altrove temporale e/o geografico. Questi oggetti, che non si vedono qui, ci sarebbero però nei laboratori di ricerca di altri Paesi (l'Unione Sovietica degli anni Ottanta, la Cina di oggi, ecc.) e, soprattutto, è sempre solo questione di tempo. Le immagini di stock hanno, in questo senso, la funzione di ridurre lo scarto tra presenza e assenza, tra possibilità e impossibilità di quel che si sta quasi per fare ma non è ancora qui tra noi. Insomma, esse funzionano come delle tracce, dei segni e degli annunci di un mondo a venire.

In un altro contesto (Furia e Romele, 2024) abbiamo riflettuto sulle immagini di stock che rappresentano la città di Torino. Ci siamo basati su un'analisi semiotica delle prime cento immagini risultanti dalla ricerca "Turin OR Torino" col motore di ricerca di Shutterstock. La nostra analisi ha messo in luce una notevole assenza di persone, creando un senso di solitudine e concentrazione sull'ambiente stesso. Abbiamo notato che la maggior parte di queste immagini presenta punti di riferimento storici o naturali, con la Mole Antonelliana come soggetto frequente, mentre altre strutture significative come il Duomo o il grattacielo di Intesa San Paolo raramente sono protagoniste. La città è rappresentata attraverso strade ortogonali che si snodano attorno a isolati di edifici del XIX o inizio XX secolo, connotati da siti riconoscibili come la Mole Antonelliana. I tetti rossi e ordinati enfatizzano un calore nell'immaginario. I punti di riferimento naturali sono solitamente impostati su sfondi primaverili o estivi, a volte evidenziando le montagne innevate che incorniciano la città. Le immagini dimostrano un'attenzione marcata al

valore compositivo, quasi pittorico, insistendo sulle idiosincrasie di Torino: la regolarità delle sue strade, i coppi caldi e ben disposti, i monumenti distintivi che svettano sopra lo skyline e le montagne che ne abbracciano gli orizzonti. I valori formali del centro cittadino (poiché le periferie sono completamente ignorate) sono enfatizzati attraverso un deliberato sforzo compositivo.

La mancanza di persone e l'assenza di panorami dei quartieri periferici esemplificano come l'immaginario punti a escludere i paesaggi vernacolari dall'ordine del rappresentabile. La prevalenza di rappresentazioni patinate e disincarnate della città nelle immagini di stock suggerisce un'anestetizzazione del paesaggio urbano, un punto che si interseca con l'estetica, l'etica e la politica del paesaggio. Secondo Aiello (2022), che si occupa non delle immagini di stock degli ambienti urbani ma di come, negli ambienti urbani, sono usate le immagini di stock, queste hanno una doppia funzione, di creare familiarità e flessibilità. Nelle sue parole, «le qualità ambientali della fotografia di stock sono incentrate su scelte estetiche che possono rendere più coinvolgenti e persino confortanti luoghi e superfici urbane spesso poco significativi e utilitaristici, se non addirittura precari e alienanti. Si tratta di uno stato d'animo che si nutre dell'incontro con soggetti familiari e flessibili, che ci fanno sentire vicini a questi luoghi e a queste superfici, e anche bene con noi stessi mentre attraversiamo la città» (Aiello, 2022, p. 247). È come se ci fossero due tendenze: da una parte, delle immagini di stock *nella* città che la vogliono rendere familiare a ogni altra esperienza di città; dall'altra, delle immagini di stock *sulla* città che la vogliono connotare nelle sue specificità (pochi luoghi e monumenti riconoscibili) rispetto ad altre città.

Tornando qui all'idea formulata nella sezione precedente, in cui mettevamo in tensione il rappresentazionale e l'immersivo, è chiaro allora che le immagini di stock *della* città controbilanciano gli effetti dell'immersività. Si potrebbe persino dire che in queste immagini di stock ci sia una certa nostalgia per una città prima di ogni sua esperienza e uso. Certo, rimane il fatto che il tentativo di connotare una città nei suoi tratti specifici è esso stesso un gesto di tipicizzazione. Le singole città, all'interno di un panorama globalizzato come è quello delle immagini di stock – e del turismo frettoloso, di massa –, devono essere *tutte* riconoscibili a 'colpo d'occhio': la Mole Antonelliana a Torino, il balcone di Giulietta a Verona, la noiosissima Tour Eiffel a Parigi, ecc. In questo modo, proprio come le immagini di stock nella città rendono l'esperienza d'immersione nella città più familiare, così le immagini di stock sulla città ci familiarizzano a quel che non abbiamo visto e vissuto.

Cheché ne sia, è del tutto evidente che le immagini di stock condizionano pesantemente le abitudini visive di un soggetto sovrastimolato e, nello stesso tempo, distratto. Che l'iperstimolazione del moderno generi strategie

di semplificazione che favoriscono l'orientamento del soggetto nel mondo è, d'altronde, un fatto noto. Ciò che viene notato più raramente è che sono ancora le strategie e le abitudini visuali a determinare in buona misura il modo in cui ci muoviamo nella città e sullo spazio terrestre. Occorre che di questo si tenga conto, anche per evitare che il giusto accento contemporaneo sulle pratiche più che sulle rappresentazioni e sul performativo più che sul visivo degradi in facile retorica.

Note

1. D'altronde, nota Ed Soja (2006), di quella che secondo la celebre urbanista Jane Jacobs è la prima città del mondo, la città neolitica di Çatalhöyük in Anatolia, molto di ciò che possiamo sapere è affidato alla rappresentazione topografica rinvenuta sulla parete di una delle case scoperte negli scavi archeologici: un'espressione risalente al 6150 a.C. di «un panorama visto dall'alto di più di settanta case: il primo esempio di *cityscape*, nello stesso tempo reale e immaginario» (Soja, 2006, p. XVI, tr. nostra).

2. Questa distinzione tra strategie e tattiche spaziali si deve a Michel De Certeau (1980).

3. Una ricerca quali-quantitativa in questa direzione è stata realizzata da Boy e Uitermark a proposito del traffico di immagini di Amsterdam su Instagram: analizzando circa 600.000 immagini secondo caratteristiche relative tanto al contenuto visuale quanto alle prospettive adottate e alle categorie sociologiche degli *users*, è stato possibile identificare la presenza di *pattern* di gusto relativamente regolari, a dispetto della forte retorica esperienziale di cui si nutre la pratica della condivisione social. Secondo Gillian Rose: «sui social media si dà evidenza del fatto che gli agglomerati disuguali di likes, follows e commenti determinano gerarchie tra spazi urbani» (Rose, 2022, p. 23).

4. È così, per esempio, nell'importante contributo su questi problemi di Elisabetta di Stefano (2023).

5. Non solo nel ben più problematico senso dell'*environmental aesthetics*, perlopiù fondata su una distinzione ontologica di natura e cultura quantomeno discutibile, ma nel più ampio senso, ad esempio riscontrabile nella ricerca di Arnold Berleant (1997) di un'estetica diffusa, di cui è carico lo spazio in quanto vissuto e articolato in luoghi connotati da significati e valori qualitativi comunicabili, appunto, per via estetica.

Bibliografia

- Aiello G. (2022). Perfect Strangers in the City: Stock Photography as Ambient Imagery. In Rose G. (ed.). *Seeing the City Digitally. Processing Urban Space and Time*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 233-251.
- Albanese V. e Graziano T. (2020). *Place, cyberplace e le nuove geografie della comunicazione*. Bologna: Bononia University Press.
- Belting H. (2001). *Antropologia delle immagini*. Tr. it. Roma: Carocci. 2013.
- Berleant A. (1997). *Living in the Landscape. Towards an Aesthetics of Environment*. Kansas City: University of Kansas Press.

- Berque A. (2008). *Pensare il paesaggio*. Tr. it. Milano: Mimesis. 2022.
- Boehm G. (1995). *Was ist ein Bild*. Leiden: Brill.
- Bolter J. D. e Grusin R. (1999). *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Tr. it. Milano: Guerini. 2005.
- Boy J. D. e Uitermark J. (2017). Reassembling the City through Instagram. *Transactions of the Institute of British Geographers*. 42 (4): 612-624.
- Casey E. (1997). *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press.
- Di Stefano E. (2023). *Estetica urbana. Atmosfere e artificiazione negli spazi della città*. Milano: Mimesis.
- Flichy P. (2001). *Les imaginaires d'internet*. Parigi: La Découverte.
- Flusser V. (1983). *Per una filosofia della fotografia*. Tr. it. Milano: Mondadori. 2006.
- Frosh P. (2020). Is Commercial Photography a Public Evil? Beyond the Critique of Stock Photography. In Miles M. and Welch E. (eds.). *Photography and its Publics*. London and New York: Routledge, pp. 187-206.
- Furia P. e Romele A. (2024, in corso di pubblicazione). Rappresentazioni della città: immagini di stock e anestetizzazione del paesaggio. *Rivista di estetica*.
- Jay M. (1988). *Scopic Regimes of Modernity*. In Foster H. (ed.), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, pp. 3-23.
- Kellerman A. (2016). *Geographic Interpretations of the Internet*. Cham (Zug): Springer.
- Lorimer H. (2005). Cultural geography: the busyness of being more-than-representational. *Progress in Human Geography*. 29: 83-94.
- McQuire S. (2016). *Geomedia: Networked Cities and the Future of Public Space*. Cambridge: Polity Press.
- Metz C. (1975). Le significant imaginaire. *Communications*. 23: 3-55.
- Natale S. (2021). *Deceitful Media. Artificial Intelligence and Social Life after the Turing Test*. Oxford: Oxford University Press.
- Pinotti A. e Somaini A. (a cura di, 2009). *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*. Milano: Raffaello Cortina.
- Ritter J. (1963). *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*. Tr. it. Milano: Guerini. 2001.
- Romele A. (2022). Images of Artificial Intelligence: a Blind Spot in AI Ethics. *Philosophy & Technology*. 35 (4): 1-19.
- Rose G. (2022). Introduction. Seeing the City Digitally. In Rose G. (ed.). *Seeing the City Digitally. Processing Urban Space and Time*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 9-35.
- Soja E. (2006). Foreword. Cityscapes as Cityspaces. In Lindner C. (ed.). *Urban Spaces and Cityscapes*. Abingdon: Routledge, pp. I-XVII.
- Thrift N. (2008). *Non-representational Theory. Space, Politics, Affect*. Abingdon: Routledge.

3. *Abitudini e follia nell'Antropologia hegeliana*

di *Gaetano Chiurazzi**

Abstract

Hegel's treatment of habits, in the section on Anthropology, is preceded by an examination of the various forms of madness (idiocy, paranoia, delirium or schizophrenia) which, according to Hegel, are due to the identification of the Self with its particular determinations, that is, to its inability to set itself up as their ideal moment: while unifying them, it negates their unilaterality and absoluteness. This systematic construction is important, because it shows how habits are understood by Hegel as a moment of liberation in and from nature, a moment of constitution of the Self, which can fail to the extent that the Self remains entangled in its own particularities, i. e. also in its own habitual behaviors.

Keywords: habits, Hegel, madness, second nature, liberation, enslavement.

1. Effetto e funzione delle abitudini

La trattazione hegeliana delle abitudini si trova in alcuni paragrafi dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* (§§409-410), precisamente nella parte dedicata alla Filosofia dello Spirito Soggettivo, sezione sull'Antropologia. Questa collocazione è già indicativa della funzione che Hegel attribuisce alle abitudini: esse vi sono trattate da un punto di vista genetico, ovvero come momento di dischiusura della natura umana alla soggettività, come momento, diremmo, costitutivo del processo di ominazione. Il fatto che i paragrafi sulle abitudini siano poi il secondo momento di una triade che va dall'"Anima naturale" all'"Anima reale" lascia anche intendere che esse riguardino, fin dall'inizio, il momento della negatività. L'abitudine è infatti intermedia tra due positività: la positività dell'intelletto (che è di per sé statica e corrisponde

* Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione; Collège International de Philosophie de Paris

alla positività della natura, governata da leggi immutabili) e la positività della ragione (che ha assimilato la negatività come movimento interno e spinta al cambiamento). Il titolo generale del capitolo, “L’anima senziente”, dice che questo momento negativo è quello della riflessione, del “sentire se stessi” (*sichfühlen*), che, dall’iniziale condizione naturale, giunge a determinarsi come soggettività, cioè, per Hegel, come idealità:

Il sentimento di sé, immerso nella particolarità dei sentimenti (delle sensazioni semplici, come desideri, impulsi, passioni e relative soddisfazioni), non è distinto da essi. Ma il Sé è, in se stesso, semplice rapporto dell’idealità con se stessa: universalità formale, la quale è la verità di tale essere particolare. (Hegel, 2000, pp. 237-238)

L’idealità è per Hegel la non sussistenza autonoma del finito, senza che questo implichi la ricaduta delle determinazioni finite nell’indifferenziato. L’idealismo, come si dice nella *Scienza della logica*, è l’affermazione che il finito non è: «L’idealismo della filosofia consiste soltanto in questo, nel non riconoscere il finito come un vero essere» (Hegel, 2004, p. 159). In quanto idealità delle sensazioni e dei sentimenti particolari, l’anima sensibile afferma, quindi, il loro non-essere, cioè, appunto, la loro semplice particolarità e unilateralità, la loro non-assolutezza. «L’idealità è la *negazione* del reale (*des-Realen*), questo è però al tempo stesso *conservato* (*aufgehoben*), mantenuto allo stato virtuale, per quanto non esista» (Hegel, 2000, p. 182). “Reale” è qui, non l’effettività (*Wirklichkeit*), ma la determinazione qualitativa, concernente la *res*, la quale viene superata in una determinazione ulteriore.

Già il corpo è per Hegel *ideale* perché non è né la semplice composizione dei singoli organi né la loro cancellazione, ma la loro unità in una organizzazione che non può essere compresa come semplice assemblaggio. Il corpo rende ideali i singoli organi, nel senso che connette la loro unilateralità in una organizzazione superiore, una forma, all’interno della quale soltanto acquistano un senso complessivo e possono addirittura sopravvivere. L’unità del corpo, che rende in tal senso ideali i singoli organi, è l’anima, principio della vita (*psyché*). L’anima quindi rappresenta il superamento dell’unilateralità della natura, che si parcellizza nei singoli organi individuandosi a partire dall’indifferenziato della sostanza originaria, senza riuscire a ritrovare il principio di una nuova unitarietà che, di conseguenza, non può che essere “non naturale”, e cioè ideale. L’anima appare come l’idealità della molteplicità delle sensazioni, cioè come la loro negazione. Tale, appunto, è il corpo animato, che possiede un “sentimento di sé” come *ipseità*, e non più come identità (*idem*) sostanziale¹.

2. La follia come momento alienante dell'abitudine

Nel passaggio dalle determinazioni fisico-corporali dell'anima senziente, immersa nella naturalità (cioè nelle sue funzioni fisico-biologiche: la digestione, la sessualità, il sonno e la veglia, ecc.) a quelle ideali della soggettività, cioè dell'anima reale, le abitudini svolgono un ruolo di cerniera, nel senso che segnano il momento in cui le determinazioni naturali vanno incontro a una modificabilità, una plasmabilità (Malabou, 2004), che apre una sorta di iato tra la *cosalità* sostanziale del corpo e l'idealità del soggetto. È a questo punto che Hegel si interessa a una questione che, a prima vista, può sembrare alquanto stravagante, ma che è invece di grande importanza per cogliere appieno il ruolo e il senso che le abitudini rivestono per Hegel nella formazione della soggettività e persino della vita sociale. Il paragrafo dedicato all'abitudine, nell'Antropologia, è infatti preceduto da una discussione sul nesso tra corpo organico e follia, cioè sugli stati patologici dell'Io. La follia consiste in generale, per Hegel, nel non raggiungimento, da parte del Sé, di quell'idealità che rende *non assolute* le determinazioni finite. Gli stati patologici sono infatti dovuti all'incapacità dell'Io di disidentificarsi dalle sue determinazioni particolari, al suo rimanere bloccato e impigliato in esse. Il §408 si apre quindi con una considerazione sul nesso, ancora immediato, tra corpo e sentimento di sé, come qualcosa di ancora molto naturale, nel senso che il soggetto, «che pure si è elevato a coscienza intellettiva, è ancora suscettibile di *malattia*; può cioè rimanere bloccato in una particolarità del sentimento di sé, ch'egli non può elaborare in idealità e superare» (Hegel, 2000, p. 218). La follia è il rimanere presi, invischiati, in una determinatezza particolare.

Il delirio e la follia, a cui Hegel dedica una lunga aggiunta al §408, consistono nella non comprensione del carattere negativo del Sé, del suo rendere *ideali* le proprie particolarità, costituendosi appunto come ciò che le rende tali, *non essendo nessuna delle sue determinazioni particolari*. Essere universali, infatti, non può coincidere con la riduzione a questa o quella particolarità, che sia sensibile o astratta: l'universalità non è la determinazione più povera di qualcosa, ma la sua determinazione più elevata. Il folle non coglie l'idealità del suo Sé come ciò che allo stesso tempo nega l'indipendenza delle sue determinazioni, non riesce a porsi come il loro momento universale, come ciò che le "tiene insieme", cioè come la loro totalità. «Il soggetto si trova in questo modo nella *contraddizione* tra la sua totalità, sistematizzata nella sua coscienza, e la determinatezza particolare, priva di fluidità e di coordinazione e subordinazione: è ciò che costituisce la *follia* (*Verrücktheit*)» (Hegel, 2000, p. 218). Hegel arriva a dire che è solo nella misura in cui il soggetto viene considerato, non come qualcosa di negativo, ovvero come principio di

idealità, ma come una cosa, come qualcosa di positivo, naturale ed essente, che diventa preda della follia e della finitezza che si irrigidisce in esso.

La follia può comunque essere intesa in tre modi: 1) essa è innanzitutto *idiotia* o *ebetudine*, un fare fisso e inconcludente, in cui la mente sembra girare a vuoto, che ha spesso un fondamento naturale; 2) è poi *paranoia*, come identificazione assoluta con qualche aspetto particolare, con qualche sensazione, sentimento o comportamento della propria personalità: essa nasce da una chiusura e uno sprofondamento in se stesso dello spirito naturale, che si fissa su una rappresentazione particolare, come un «imbozzolarsi dell'anima» (Hegel, 2000, p. 230); 3) in terzo luogo si ha la follia come *pazzia* o *delirio*, in cui il soggetto disturbato «sa della propria lacerazione in due modi di coscienza reciprocamente contraddittori» (Hegel, 2000, p. 232). È questo il momento schizofrenico della follia², quello che rappresenta nella maniera più completa la sua vera natura, ovvero il suo essere risultato della reificazione dell'Io, che, ridotto a cosa, si oppone al mondo oggettivo come altro da sé, dando luogo a un vero e proprio dualismo, per cui la dualità in cui si scinde la personalità squilibrata non viene superata e portata all'unità (Hegel, 2000, p. 231). La coscienza si scinde in due personalità, in maniera tale che l'«elemento animico» non è più visto come qualcosa di diverso dal corpo, ma come qualcosa a esso contrapposto e quindi scisso in sé, tra un "Io" corporeo e un "Io" psichico, ovvero tra due "Io".

L'aspetto veramente peculiare della trattazione hegeliana della follia è che, lungi dall'essere intesa come conseguenza di una "repressione" del desiderio, essa è piuttosto intesa come *conseguenza di una mancata liberazione della soggettività* dalla sua immersione nella natura: gli abiti, scrive Hegel, sono «una liberazione in e dalla natura (*Freiheit vom und im Natürlichen* – Hegel, 1991, p. 19)». Infatti, l'essere abbarbicato dell'Io a una determinazione particolare, la sua ostinata identificazione con essa, nella forma dell'identità *idem*, in maniera tale da essere «immediatamente identica con il suo mondo individuale» (Hegel, 2000, p. 226) e non comprendere la differenza che egli è, andando persino contro la realtà effettiva (il folle può pensare di essere un re, un cane, o anche un filo d'erba), costituiscono un impedimento alla libera estrinsecazione della soggettività. Nel folle, la differenza costitutiva del suo Sé si *cosalizza*, diventa qualcosa di naturale ed essente, di fisso, o nella forma paranoica dell'identificazione con una rappresentazione o determinazione particolare, o nella forma schizofrenica della scissione tra due entità, l'oggettivo e il soggettivo, o due personalità, che non trovano alcun collegamento tra esse. In questo modo l'Io, non riuscendo a liberarsi dalla particolarità, viene trascinato da questa fissazione, che assume la forma temporale e alternata di una coazione a ripetere, un restare alternativamente su questa o su quella

rappresentazione di sé. La coscienza insomma è trascinata nelle sue determinazioni e non comprende di essere qualcosa di ideale, cioè di *non essere* quelle determinazioni: «in questo modo si crea nel folle una *dualità* dell'essere non superata dalla sua coscienza oggettiva, una differenza *essente*, che per l'anima del folle diviene una solida barriera» (Hegel, 2000, p. 226).

3. Una grafica del Sé

La trattazione della follia ha un profondo significato teorico per la comprensione delle abitudini: essa è un momento necessario dello spirito, non nel senso che ognuno debba necessariamente passare per questo stadio di lacerazione del Sé, ma nel senso che, senza questo momento estremo, non si potrebbe comprendere appieno il carattere *non naturale* del Sé. Come l'errore a livello gnoseologico, la follia è una peculiarità tutta umana: solo l'uomo ha «il *privilegio* della mania e del delirio» (Hegel, 2000, p. 225). Essa consiste nell'incapacità di disidentificarsi dalle proprie determinazioni naturali, di distaccarsene, cioè nell'eccessiva identificazione con esse (con questa o quella sensazione o sentimento, con questo o quel comportamento, ecc.); o, viceversa, nell'assunzione di una determinazione non naturale (il proprio particolare modo di essere) come se fosse naturale, cioè fissandola in una rigidità che elide la sua storicità. In entrambi i casi, la follia comporta un eccesso di identificazione, cioè la fissazione su una rappresentazione di sé o su un'immagine di sé, al punto da diventare un guscio in cui il Sé rimane imprigionato.

Il concetto di abitudine, già per la collocazione della sua trattazione, rappresenta allora un luogo cruciale per comprendere l'origine e il superamento di questa alienazione estrema: esso è stato ingiustamente trascurato dalla filosofia, perché considerato secondario, poco importante, mentre in realtà, per Hegel, è una delle determinazioni più importanti e difficili dello spirito (Hegel, 2000, p. 242). L'abitudine è infatti un momento costitutivo della soggettività e questo dà alla sua trattazione una piega sicuramente più critica rispetto a quella aristotelica. Per Aristotele, infatti, l'*habitus* o *héxis* è essenzialmente un momento della vita etica comunitaria: esso riguarda il comportamento finalizzato alla realizzazione della vita buona, ed è quindi uno stato abituale che è presupposto della virtù, il cui criterio ultimo è dato dalla figura esemplare del *phronimos*. Per Aristotele, la *héxis* segna il passaggio dalla mera vita (la *zoé*) alla vita qualificata (il *bíos* – Aristotele, 2009), plasmata dalla cultura, con un proprio stile o modo di essere. Essa richiede esperienza ed educazione (*paideia*). Hegel, invece, pone il problema delle abitudini a un livello più radicale, più profondo, quello della strutturazione stessa dell'Io,

prima di qualsiasi valutazione etica (McCumber, 1990). La parola “virtù” non compare mai nella trattazione che Hegel ne fa nell’Antropologia, a significare che il problema delle abitudini è per lui anteriore a quello della distinzione tra azione giusta o ingiusta, bene e male, bello e brutto: è, in un senso molto diverso da quello di Nietzsche, “al di là del bene e del male”, perché si colloca nel punto di origine, laddove nasce la possibilità stessa dell’etica o della cultura in generale. È, cioè, il punto di articolazione tra natura e cultura.

Hegel estende perciò significativamente le abitudini a tutti i comportamenti umani che non sono riducibili a funzioni naturali (quali i «cambiamenti dell’età, del sonno e della veglia» – Hegel, 2000, p. 239), ma sono acquisiti. Rientrano nelle abitudini atteggiamenti e posture tipicamente umani, come la posizione eretta, che non è naturale per l’uomo, ma è «cosa d’una perdurante attività volitiva; l’uomo sta in piedi solo perché ed in quanto egli vuole, e solo finché inconsapevolmente lo vuole» (Hegel, 2000, p. 241), o il vedere e il pensare, che non è affatto qualcosa di naturale, ma richiede ripetizione ed esercizio, tanto che la scarsa domestichezza con il pensiero può far venire il mal di testa (Hegel, 2000, p. 241). L’abitudine riguarda quindi tutti quei comportamenti non naturali e mutevoli che vengono acquisiti “culturalmente”, attraverso esercizio e pratica.

Il problema delle abitudini non concerne quindi tanto la distinzione tra vita buona e cattiva, tra ciò che è giusto e ciò che non lo è, tra l’educazione al bello e la mancanza di gusto, quanto piuttosto la possibilità stessa di una vita culturale, di un *bíos* distinto non riducibile alla *zoé*. L’intento di Hegel non è normativo, ma trascendentale. Sebbene, soprattutto nei *Lineamenti della filosofia del diritto*, Hegel sembri insistere sul carattere normativo della cultura, in particolare dei costumi, in quanto contenuto sostanziale della soggettività, al fine di delineare le condizioni normative dello Stato, cioè della struttura dell’ordine sociale, dando persino l’impressione di una posizione conservatrice, la trattazione dell’abitudine nell’*Enciclopedia* e il significato stesso di cultura, soprattutto nella *Fenomenologia dello Spirito*, conferiscono al concetto di abitudine una inflessione decisamente critica e riflessiva, rendendo meno cogente e più sfumata la sua portata conservatrice. È senz’altro vero che, a questo livello – quello della vita sociale –, le abitudini possono diventare una sorta di “gabbia”, di sistema costrittivo, che produce la sottomissione degli individui alle consuetudini e alle ideologie condivise: il sistema delle abitudini può insomma effettivamente diventare qualcosa di meramente positivo, che viene assunto così com’è, e funziona come un *dispositivo*, cioè come una struttura imposta che inquadra la vita sociale e porta a processi di assoggettamento (Agamben, 2010). Si deve tuttavia notare che le abitudini sono il risultato di un esercizio che porta una disposizione a darsi una forma

costante, a incanalarsi in una certa direzione, pur mantenendo il suo carattere di “disposizione”, cioè di capacità aperta a varie alternative. Le teorie delle abitudini molto spesso confondono l’abitudine con la disposizione, che non sono invece la stessa cosa, ma si distinguono modalmente come possibilità e attualità (*dynamis* ed *enérgeia*, la *dynamis* essendo in questo caso più precisamente la *dynamis metá logou* di cui parla Aristotele nel capitolo 2 del Libro IX della *Metafisica*: la *dynamis*, cioè, che implica una possibilità di scelta, delle alternative, e in cui Agamben ha intravisto il momento aurorale di una teoria del soggetto (Agamben, 2005, p. 284). Quel che manca alle teorie, di ascendenza foucaultiana, che fanno coincidere la soggettività con l’assoggettamento, e che pensano il dispositivo come un meccanismo sociale che sovrasta la soggettività, è in fondo una teoria delle disposizioni come ciò che è anteriore e relativamente indipendente – che permette cioè una “scelta” – dal dispositivo, cioè da realtà attuali, positive, ovvero una teoria delle disposizioni come *dynamis*, potenze, e non forme attuali.

Si capisce così la novità di Hegel: pur riprendendo il discorso aristotelico, egli si concentra più esplicitamente, al fine di evitare la positivizzazione delle abitudini, e il risultato alienante che ne conseguirebbe, sulla loro genesi, radicandole in un punto in cui l’anima si “stacca” dalla natura, cioè dalle sensazioni e dalle rappresentazioni particolari, e si pone come loro limite ideale. La collocazione stessa dei paragrafi sull’abitudine nell’insieme dell’Antropologia, e cioè nella sezione seconda, che è normalmente quella del momento dialettico o negativo, come si è sottolineato, contribuisce ulteriormente a suffragare questa ridefinizione dell’abitudine in termini non positivi. L’inserzione del momento negativo si ripercuote anche sul linguaggio che definisce il rapporto instaurato dall’abitudine, che è per Hegel un rapporto di “possesso”: l’anima *non* è le sue sensazioni, come non lo è il corpo, che ne è la forma naturale, ma le *ha*. Questa relazione di possesso esprime lo stacco tra la reificazione naturalistica dell’anima, che conduce alla follia, e il suo costituirsi come negatività rispetto ad essa, il suo *non essere* una cosa, ovvero la sua irriducibilità a un *essente*. Il termine *héxis*, che traduciamo con “stato abituale”, deriva infatti da *échein*, “avere”, esattamente come il latino *habitus* o l’italiano “abito”, che derivano da *habeo*. Nonostante la sua costruzione transitiva, “avere”, come ha evidenziato Emile Benveniste (1971), è un verbo di stato e significa una relazione contingente e mutevole tra i termini che collega. A differenza del verbo “essere”, che in linea di principio afferma un’identità essenziale e imm modificabile, la relazione definita da “avere” (*héxis*, *habitus*, *abitudine*) introduce una possibile disconnessione (una negazione, una non identificazione), cioè una possibile modificazione di tale relazione. Quel che “si ha” può essere perso, e aperto a modificazioni possibili. È in questo senso che l’uomo, come direbbe

Heidegger “ha” un mondo, nel senso che lo abita. *Habitare* è un frequentativo di *habere*³: l’uomo abita il mondo, cioè esiste, come dice Heidegger (1986, p. 123), in maniera non immediata, ma rapportandosi alle cose in generale in forma mediata, tramite strumenti, *órgana*, frutto di un *poieîn* o di un processo di differenziazione e formazione. La tecnica non è che la forma più “primitiva” – o, meglio, *pre-positiva*⁴– di questa maniera umana di abitare il mondo, che riflette necessariamente la negatività, cioè l’atto di distanziamento, che il Sé afferma nella sua relazione con le cose.

Il Sé si iscrive dunque nella natura, non come una positività *accanto* a un’altra positività, con cui entra in conflitto, come una *res* accanto a un’altra *res*, come nel modello dualistico di Cartesio, ma come una sorta di spazio vuoto che (gli) permette di muoversi in essa con una certa libertà: non identificandosi più con le proprie sensazioni, scrive Hegel, l’anima è «*libera* da quelle, nella misura in cui non se ne interessa e non se ne occupa; ed esistendo in tali forme come in una sua proprietà, essa è insieme aperta all’ulteriore attività ed occupazione (tanto della sensazione, quanto della coscienza dello spirito in genere)» (Hegel, 2000, p. 239). La coscienza, o il soggetto, non è una cosa, ma è lo spazio vuoto nella cosa: è l’effetto di un *ritrarsi* del Sé dalle proprie sensazioni, dalla propria vita naturale, che produce l’iscrizione di un vuoto, come il vuoto che si produce nella *chôra* platonica del *Timeo* sotto l’azione delle forme. È, possiamo dire, letteralmente un *effetto di scrittura*.

L’abitudine ha lo scopo di mostrare questa struttura di presenza e assenza, una struttura che possiamo a ragione chiamare “grafica”, del Sé. Non è un caso che l’esempio più facile che si usa fare, quando si parla di abitudini, sia quello dell’imparare a scrivere. Quando impariamo a scrivere, inizialmente dobbiamo rivolgere la nostra attenzione ad ogni singolo passaggio e a un’immensa moltitudine di mediazioni. Quando poi invece tale attività è diventata abituale, questi dettagli scompaiono, nel senso che «non sono più presenti a noi *in quanto singoli dettagli*, e noi fissiamo lo sguardo soltanto su ciò che essi hanno di universale» (Hegel, 2000, p. 246). La struttura dell’abitudine svela il rapporto che c’è tra il Sé, o l’anima, e le sensazioni, cioè le sue particolarità: esse sussistono nella loro realtà, ma non in quanto particolari, in quanto pluralità sconnessa e irrelata, bensì in quanto “tenute assieme”, comprese in un unico atto. In quest’atto di “comprensione” il Sé si mostra come qualcosa di assente: quanto più afferma la propria universalità, e cioè l’idealità dei singoli atti che lo compongono, tanto più si fa assente in quanto loro limite, che conferisce un’impronta di negatività, un *non essere*, alla loro pretesa di valere come singolarità sconnesse e separate. Quel che le “tiene assieme” è la loro continuità in un processo dinamico unitario, ma non indistinto: in greco “tenere assieme” si dice *synéchein*, “con-avere”. Nell’abitudine, «l’anima ha il

contenuto *in suo possesso*, cosicché in tali determinazioni essa non sta come senziente, non sta in relazione ad esse distinguendosi, né è immersa in esse; ma le possiede e vi si muove dentro senza averne sensazione né coscienza» (Hegel, 2000, pp. 238-239). La relazione possessiva dell'abitudine svolge questa funzione di sintesi e di co-ordinamento, sia a livello delle singole sensazioni o dei singoli atti necessari per svolgere un determinato compito, sia a livello della formazione di unità più complesse, come quella del corpo sociale, che è letteralmente “tenuto assieme” da abitudini collettive. Rispettare le medesime regole – comportamentali, linguistiche, interpersonali – è una condizione fondamentale per l'esistenza stessa di una società.

Hegel conclude il §410 dedicato all'abitudine con una frase molto significativa:

Così noi vediamo che nell'*abitudine* la nostra coscienza è al tempo stesso *presente* nella Cosa, *interessata* ad essa e tuttavia, per converso, *assente* da essa, *indifferente* nei suoi confronti; che il nostro Sé si *appropria* della Cosa al tempo stesso che si *ritrae* da essa, che l'anima da un lato *penetra* interamente nelle proprie manifestazioni esteriori, mentre dall'altro canto le *abbandona*, dando quindi loro la figura di qualcosa di *meccanico*, d'un mero *effetto naturale*. (Hegel, 2000, p. 246)

L'abitudine rappresenta l'essenza del Sé, mostrando come esso svolga la sua funzione – quella di tenere assieme la molteplicità delle sensazioni particolari naturali – non apparendo in esse, come una cosa tra le cose. La sua maniera di apparire è nella forma di un'assenza, di una inconsapevolezza, che opera in un meccanismo ripetitivo che però *non è naturale*. Tutto ciò che l'abitudine mette in atto *appare* infatti come qualcosa di meccanico e ripetitivo, ma si tratta di una meccanicità “costruita”, formata dall'esercizio, da una ripetizione volontaria, e quindi, nella sua origine, non naturale. Non è effettivamente facile descrivere questa struttura dell'abitudine, di cui peraltro Hegel dice esplicitamente che è una delle più difficili determinazioni dello spirito: la difficoltà consiste nel comprendere che l'Io è quella funzione “assenziale” (uso qui un termine di Deacon, 2012, p. 15) che trasforma la positività della natura in qualcosa di *non positivo*. Nella ripetizione dell'abitudine – che è una seconda natura⁵ – l'Io non si dà a vedere, non si fenomenizza, o si fenomenizza proprio nel suo ritrarsi, dando cioè apparenza di naturalità a ciò che invece è stato costruito, formato, plasmato. Eppure senza questo tratto assenziale, senza questa funzione *scritturale*, non sarebbe possibile distinguere la meccanicità di un processo naturale dal meccanismo con cui un trapezista esegue i suoi esercizi o un pianista suona uno spartito. Non si potrebbe distinguere la ripetitività propria delle rivoluzioni celesti dalla ripetitività delle commemorazioni celebrative e rituali. In breve: non si potrebbe distinguere

la natura dalla cultura, quel che è necessario da quel che è libero, quel che è inevitabile da quel che è storico. Per riprendere una distinzione introdotta da Michel Foucault, non si potrebbe distinguere quel che appartiene alle condizioni necessarie a priori dell'esperienza (una analitica della verità) da quel che appartiene invece alle sue condizioni contingenti e rivedibili (un'ontologia dell'attualità – Foucault, 1985).

Andreja Novakovic ha sottolineato il carattere *critico* dell'abitudine proprio sulla base della sua peculiare struttura, che ella mette in relazione con il concetto di “riflessione” (Novakovic, 2017). In effetti, il concetto di abitudine può sembrare altamente conservativo, persino antifilosofico, proprio a ragione della sua apparente irreflessività: se la filosofia consiste nella presa in considerazione critica di ciò che si fa e si crede abitualmente, allora l'abitudine è quanto di più antifilosofico ci possa essere (Piazza, 2018, pp. 8-9). L'abitudine tende a perpetuare certi comportamenti, non a cambiarli e a considerarli criticamente. Tuttavia, l'aspetto critico dell'abitudine consiste, non tanto, ovviamente, nella sua funzione di persistenza e di conservazione, che ha comunque un significato importante, perché garantisce la permanenza e la tradizionalizzazione di contenuti e comportamenti acquisiti in maniera contingente (e anche in questo essa svolge una funzione analoga a quella della scrittura), quanto nella sua stessa struttura, o meglio nella sua *genesi*: nel suo derivare da una negatività che le conferisce l'impronta indelebile della storicità. Questa impronta può tutt'al più essere dimenticata, ma non cancellata. Come scrive Bourdieu, l'abitudine è «l'arbitrario storico dell'istituzione storica che si fa dimenticare come tale» (Bourdieu, 1998, p. 100; su ciò anche Chiurazzi, 2021). Proprio come la *physis* secondo Eraclito, essa, questa cellula germinale della seconda natura, «ama nascondersi», tende cioè a nascondere la propria genesi, la propria vera natura: quella di *non essere* natura.

Note

1. L'identità *idem* è l'identità sostanziale, ovvero di ciò che permane numericamente identico, l'identità *ipse* è quella che si ottiene attraverso varie differenziazioni qualitative, come quando si dice che una persona è la stessa pur essendo invecchiata: si tratta di un'identità differenziale, che si definisce in rapporto ad altro, mentre quella *idem* è tautologica, l'in sé di qualcosa.

2. Il traduttore italiano chiama paranoia quel che Hegel chiama *Narrtheit* e assimila esplicitamente la pazzia o delirio (*Tollheitoder Wahnsinn*) alla schizofrenia (Hegel, 2000, nota 28, p. 230).

3. D'altronde anche in tedesco il termine *Gewohnheit* (abitudine) è semanticamente legato al termine *Wohnen* (abitare).

4. Sull'uso di questo termine si veda Chiurazzi (1996).

5. Su questo concetto in Hegel si vedano: Rath, 1996; Rödl, 2013; Ranchio, 2016.

Bibliografia

- Agamben G. (2005). *La potenza del pensiero*. Vicenza: Neri Pozza.
- Agamben G. (2010). Che cos'è un dispositivo?. In *Che cos'è il contemporaneo e altri scritti*. Roma: Nottetempo, pp. 4-21.
- Aristotele (2009). *Etica nicomachea*. Roma-Bari: Laterza.
- Benveniste E. (1971). "Essere" e "avere" nelle loro funzioni linguistiche. In *Problemi di linguistica generale*. Milano: il Saggiatore.
- Bourdieu P. (1998). *Meditazioni pascaliane*. Tr. it. Milano: Feltrinelli.
- Chirazzi G. (1996). *Hegel, Heidegger e la grammatica dell'essere*. Roma-Bari: Laterza.
- Chirazzi G. (2021). *Seconda natura. Da Lascaux al digitale*. Torino: Rosenberg & Sellier.
- Deacon T.W. (2012). *Natura incompleta. Come la mente è emersa dalla materia*. Roma: Edizione speciale per il mensile *Le Scienze*.
- Foucault M. (1985). Qu'est-ce que les Lumières? *Magazine Littéraire*, 207: 35-39.
- Hegel G.W.F. (1991). *Vorlesungüber die Philosophie des Subjektiven Geistes, Berlin 1827/1828*. Eds. Hesse F. e Tuschling B. Hamburg: Meiner.
- Hegel G.W.F. (2000). *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, con le Aggiunte, Parte terza: *Filosofia dello spirito*. A cura di Bosi A. e Verra V. Torino: Utet.
- Hegel G.W.F. (2004). *Scienza della logica*. 2 voll. Roma-Bari: Laterza.
- Heidegger M. (1986). *Essere e tempo*. Torino: Utet.
- James W. (2019). *Le leggi dell'abitudine*. Milano-Udine: Mimesis.
- Malabou C. (2004). *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, and Dialectic*. London: Routledge.
- McCumber J. (1990). Hegel sull'abitudine. *La Civetta di Minerva*, 21-22: 155-165.
- Novakovic A. (2017). *Hegel on Second Nature in Ethical Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Piazza M. (2018). *Creature dell'abitudine. Abito, costume, seconda natura da Aristotele alle scienze cognitive*. Bologna: il Mulino.
- Ranchio F. (2016). *Dimensionen der zweiten Natur. Hegelspraktische Philosophie*. Hamburg: Meiner.
- Rath N. (1996). *Zweite Natur. Konzepteeiner Vermittlung von Natur und Kultur in Anthropologie und Ästhetik um 1800*. Munster/New York: Waxmann.
- Rödl S. (2013). Reason and Nature, First and Second. In Honneth A., Hindrichs G. (eds.), *Freiheit. Internationaler Hegel-kongress 2011*, Frankfurt a. M.: Klostermann.

4. *L'arte della relazione. Riflessioni a quattro mani su arte e antropologia culturale*

di Carlo Capello* e Roberto Mastroianni**

Abstract

In the present essay, we would like to reflect on the affinities between the role of the anthropologist and that of the art curator and critic, as well as on the deep affinities between anthropology and contemporary art – and relational art in particular – highlighting the potential for further intermingling between the two. In the first part of the essay, Capello argues that cultural anthropology is not the study of other cultures or the Other; it is, instead, the study of social relations. A study that necessarily passes through the ethnographic relationship.

In the second part, Mastroianni takes this argument further, showing that the role of the curator in contemporary art is mostly ethnographic. That the curator is (or can or should be) an ethnographer of the contemporary is demonstrated by the analysis of some narrative curatorships and some relational and ethnographic artworks, which he has curated in recent years. Even from the local but vibrant vantage point of Turin, then, the potential of dialogue between anthropology and contemporary art is evident in order to explore the contemporaneity of complex and changing societies.

Keywords: cultural anthropology, anthropology of art, arts of the contemporary, relational esthetics, ethnographic art.

1. Antropologia: un'arte della relazione

Ha sicuramente ragione Anand Pandian (2019) quando, nel tratteggiare i lineamenti di una nuova possibile antropologia per il mondo a venire, afferma a più riprese che la disciplina dovrebbe dialogare sempre più con le arti del contemporaneo. Del resto sono numerosi gli appelli in questo senso,

* Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione

** Accademia Albertina di Belle Arti, Torino

provenienti tanto dall'antropologia quanto dal mondo artistico. Tutto sta però nell'intendersi sui termini in gioco: quale antropologia? Cosa intendiamo per antropologia culturale oggi? E di quale arte stiamo parlando?

I nostri stessi percorsi sono lì a testimoniare di questo possibile dialogo: Roberto, dopo una laurea e un dottorato in Filosofia, si è votato al mondo dell'arte come curatore, riscoprendo l'antropologia e l'etnografia all'interno della pratica curatoriale; Carlo, al contrario, si è sempre dedicato anima e corpo all'antropologia culturale ma, da sempre affascinato dall'arte e dalla letteratura, ha iniziato a riflettere sui rapporti tra questi mondi simbolici grazie all'incontro con una serie di opere che sembrano aprire nuovi percorsi e possibilità.

Del resto, i rapporti tra arte e antropologia non sono certo qualcosa di nuovo, avendo caratterizzato tutta la storia dell'antropologia, passando attraverso l'esperienza surrealista e i suoi legami simbolici e sociali con l'etnologia francese (Guolo, 2021), per arrivare in anni più recenti a una sempre maggiore intensità ed effervescenza (Sansi, 2014). Anche se, come giustamente ricorda Ivan Bargna (2011), la relazione non è mai stata facile, intessuta com'è di incontri fruttuosi e veri e propri "balzi di tigre" rivoluzionari, ma anche di incomprensioni e veri e propri fraintendimenti. Potenzialità e deviazioni, perché guardando all'antropologia culturale, l'arte andava in cerca dell'alterità etnografica, in primo luogo, dell'Altro che emerge dalle pagine delle etnografie, per alimentare la propria creatività e mettere in discussione, attraverso il confronto con l'Altro, la placida datità dei valori estetici e morali della società occidentale (Clifford, 1988). E più recentemente, per cercare un aiuto – o addirittura un metodo! – per avvicinarsi all'alterità culturale (Foster, 1995). Dal canto suo, l'antropologia ha cercato nell'arte contemporanea nuove modalità di espressione e di rappresentazione, al di fuori della pagina scritta e come fuga dal piatto realismo della scrittura accademica (Pandian, 2019). Nulla da obiettare; tutto ciò ha un suo senso e un suo significato storico e teorico: ma è sufficiente? E se tanto l'arte quanto l'antropologia sono enormemente cambiate dai tempi del "surrealismo etnografico", un rapporto ancora impostato su quelle basi (la ricerca e il fascino dell'alterità) può ancora evolversi e far evolvere l'una e l'altra, come giustamente si chiede Massimiliano Mollona (2021) nel proporre una svolta radicale a un tempo politica, antropologica e artistica?

Partendo dall'assunto – ben delineato da Tim Ingold (2014) – che l'antropologia non è solo una disciplina, ma un'attitudine, un modo di essere al mondo incentrato sull'apertura, sull'ascolto, sul pensare insieme agli altri, è su questo terreno allora che affiorano le possibilità di incontro e di intreccio con l'arte e la letteratura. Ma quale arte? E quale l'antropologia culturale?

È ormai assodato, dopo anni di dibattiti e dopo aver superato la temperie postmoderna, che molte delle avite definizioni della disciplina non reggono più. L'antropologia non è sicuramente lo studio e la scienza dei "primitivi", secondo una vecchia idea superata dalla storia, dall'etica disciplinare e dalla prassi. Un'idea e un'impostazione che peraltro hanno orientato a lungo il rapporto con gli artisti, in primo luogo di avanguardia. Allo stesso modo, la definizione, a prima vista più corretta, dell'antropologia come studio dell'Altro, delle culture e società altre, non regge, carica com'è di assunti eurocentrici, per quanto impliciti e involontari. Ecco allora una prima possibile fonte di fraintendimenti nei rapporti con il mondo dell'arte, perché storicamente è a queste immagini dell'antropologia che si è fatto riferimento, attingendo all'etnologia come archivio dell'alterità. Come andare oltre?

L'antropologia non è neppure lo studio della società e delle culture, nonostante sia ormai frequentemente intesa così. Non lo è, perché istituzioni, cultura, società, ecc. si rivelano a uno sguardo più profondo termini a un tempo semplificanti e reificanti. Come ha mostrato magistralmente Marilyn Strathern (2020) l'antropologia non può allora che essere lo studio delle relazioni, dei rapporti sociali. Ma allora il nostro oggetto di studio non sarà l'essere umano, altro oggetto sfuggente e problematico, ma più precisamente il condividuo (Remotti, 2019) che tutti siamo, nelle sue dimensioni dividuali e transindividuali.

Il primo incontro con l'arte contemporanea si trova qua, nello spazio della relazione che l'antropologia condivide con l'arte relazionale (Bourriaud, 2010; Sansi, 2014), sebbene la relazione non esaurisca le possibilità di intreccio, di sviluppo e di sperimentazione.

A livello di pensiero, e di discorso, però, ciò che contrassegna l'antropologia è l'apertura all'altro e al mondo, che si declina come attitudine etnografica, come ricerca sul campo, come etnografia. Letnografia è l'anima dell'antropologia, ciò che la inverte e la vivifica sostanziandosi nell'osservazione partecipante e nell'ascolto. L'antropologia è vivere con, esperire insieme, costruire concetti con gli altri, attraverso il dialogo e l'esserci sul campo, non semplicemente descrivere altre forme di vita. Il che significa che il sapere antropologico è relazionale – è un sapere della relazione – già nel suo farsi.

È a questo punto chiaro che è con l'arte relazionale e con tutta l'arte che si ispira alla pratica etnografica che la vicinanza è massima. Ciò che resta da fare, è trarne tutte le conseguenze.

2. Persone (e arti) relazionali

Nell'evocare il fondamento filosofico dell'arte relazionale, «un'arte che come orizzonte pratica la sfera delle interazioni umane e il suo contesto sociale», Nicolas Bourriaud (2010, p. 14) rimanda a un nuovo materialismo, aleatorio e transindividuale.

Se per la nozione di materialismo aleatorio Bourriaud rimanda esplicitamente alle posizioni dell'ultimo Althusser, il riferimento al transindividuale resta indefinito, nel testo. L'uso di questo termine così evocativo è però un evidente riferimento a Gilbert Simondon (2021) – che per primo ha utilizzato il concetto per riferirsi alla trama originaria delle relazioni umane che configura il soggetto umano – e ancor più a Étienne Balibar che, partendo dalla rilettura di Spinoza e Marx, parla di transindividuale per ripensare radicalmente l'essere umano. Ciò che il concetto di transindividuale vuole sottolineare è la “natura” relazionale dell'essere umano (Morfino, 2022), il suo essere un “insieme di rapporti sociali”, per citare la VI Tesi su Feuerbach di Marx, dove per la prima volta emerge con chiarezza tale idea (Marx, 1969; Balibar, 1994).

Il concetto filosofico di transindividuale ha più di un'affinità con un concetto antropologico altrettanto significativo: quello di *dividuo*, elaborato da Marilyn Strathern (1988). Concetto che sintetizza le idee di persona proprie delle culture melanesiane, le quali non vedono il soggetto come un individuo, un atomo isolato e indivisibile, bensì come un fascio, un nodo di relazioni sociali costitutive, come un essere che incorpora in sé il sociale, anziché opporsi (Strathern, 1988). Per estensione, inoltre, la persona dividuale può essere vista come l'epitome di tutte quelle concezioni relazionali, sociocentriche e processuali di persona, proprie delle società non-moderne, che si oppongono e offrono un'alternativa alle secche concettuali, etiche e politiche dell'individualismo moderno e capitalista (Capello, 2013; Raunig, 2016).

È dalla convergenza e parziale sovrapposizione tra queste due figure del pensiero relazionale che Francesco Remotti (2019) è partito per elaborare la sua nozione di *condividuo*, che in unico termine rimanda tanto allo spazio tra i soggetti (e dentro ai soggetti) del transindividuale quanto alle soggettività non individualistiche del dividuo, andando verso una visione coerentemente relazionale della realtà umana. È in questo senso allora che l'antropologia – lo studio delle relazioni – si pone come sapere del *condividuo*.

3. Un'etnografia dell'arte relazionale a Torino

Come si è detto all'inizio, Carlo è stato spinto a riflettere sulle potenzialità del dialogo tra arte e antropologia grazie ad alcune opere piuttosto significative. In particolare dall'opera *Unemployment* di Josh Kline e dal progetto *Ultrabandiere* di Guerrilla Spam e Mattia Branca, incontrato grazie alla tesi di laurea in Antropologia della Complessità di quest'ultimo.

Carlo ha visitato l'installazione di Kline, presso la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, nel 2016, quasi al termine della sua ricerca etnografica sull'esperienza dei disoccupati torinesi (Capello, 2020), rimanendo colpito dalla prossimità con il proprio lavoro di ricerca e dal valore etnografico dell'opera di Kline.

L'installazione si sviluppava su tre sale: nella prima, buia, delle sfere di plastica sospese contenevano una serie di quelle scatole usate soprattutto negli uffici americani, per sgomberare la propria scrivania quando si è licenziati. I contenitori sono però qui pieni, non di cancelleria, bensì di effetti personali di ex lavoratori, incontrati da Kline nelle sue ricerche per preparare l'opera. Nella seconda ci accoglie una luce straniante come i manichini iperrealistici – modellati sui volti di veri disoccupati incontrati dall'artista – chiusi dentro grandi sacchi di plastica accanto a carrelli e sacchi pieni di bottiglie di plastica e lattine. Infine, nella terza sala viene proiettato in loop un video, con un marcato e parodico stile pubblicitario, a favore di un reddito universale di cittadinanza. Al di là dei significati dell'opera – che rappresenta bene i problemi dei disoccupati, come l'effetto della perdita del lavoro sulla vita privata, il loro sentirsi degli scarti, dei rifiuti (Capello, 2020) – è da sottolineare la natura etnografica dell'arte di Kline, il cui impatto dipende anche dagli incontri, dalle relazioni strette dall'artista con i disoccupati che gli hanno raccontato le loro storie.

Anche l'opera *Ultrabandiere* (figure 1-2) ha preso vita a Torino ormai qualche anno fa, nel 2017, nello Spazio Neruda, un'occupazione abitativa che unisce militanti e famiglie in difficoltà. Come ben racconta il curatore, Mattia Branca (2022), *Ultrabandiere* è un “simbolo di resistenza”, che si concretizza in quattordici bandiere di stoffa, ispirate alla tradizione dei Fante del Ghana (Forni, Ross, 2017) disegnate e cucite, con l'aiuto degli artisti-curatori, da alcuni abitanti del Neruda. Uno spazio occupato e liberato, quest'ultimo, che si pone come uno spazio di resistenza alle logiche di espulsione delle persone ai margini della città, offrendo non solo un tetto ma la possibilità concreta di una comunità alternativa. Nate in seguito all'ascolto degli occupanti, delle loro storie e dei loro progetti, esistenziali ed artistici, le bandiere diventano un'occasione di lavoro comune e un emblema – del singolo artista e del collettivo.

Se l'installazione di Kline colpisce per l'impegno etnografico dell'artista, così come per la finalità riflessiva e critica dell'opera rispetto a un problema strutturale come la scomparsa del lavoro, il progetto *Ultrabandiere* sembra andare ancora più in là, unendo l'osservazione partecipante alla costruzione di legami e relazioni, tra i partecipanti e tra questi ultimi e i fruitori dell'opera, uniti in una comune militanza simbolica. Un'arte comune, del comune, per il comune (Mollona, 2021).

4. Estetica relazionale tra antropologia, processualità e politica

Ha sicuramente ragione Marilyn Strathern (2020) nel definire l'antropologia lo studio delle relazioni e dei rapporti sociali, di modo che la triade concettuale di individuo, condiviso e transindividuale diviene il nucleo di un'"antropologia della persona" (Capello, 2016), che vede nella relazione la modalità che delinea il campo di emersione della soggettività. Come, d'altronde, ha avuto ragione Nicolas Bourriaud a organizzare attorno a una "somiglianza di famiglia", imperniata sull'interesse per i rapporti umani e la partecipazione, gli artisti che mise assieme per delineare un'estetica relazionale capace di individuare nella relazione, appunto, l'elemento specifico soggiacente alla produzione artistica contemporanea, nello stesso modo in cui in una fase socio-storica precedente «la produzione di massa stava alla Pop Art e all'Arte Minimal» (Bourriaud, 2010, p. 45). Questo emergere dell'interesse per la relazione, nelle scienze umane e sociali come nell'arte contemporanea, è dovuta senz'altro allo sviluppo delle discipline, alla ricerca di modelli alternativi di natura politica e filosofica e al ripensamento di pratiche e narrazioni in un intreccio di nodi teorici di tipo ontologico ed epistemologico, che investono tanto le pratiche artistiche e i loro risultati quanto i discorsi teorici sull'estetica, la politica e la società, i linguaggi e le modalità della rappresentazione. Ma anche, e soprattutto, ha a che fare con un possibile discorso sulla globalizzazione che riflette sull'emergere di un "mondo dentro il capitale" (Sloterdijk, 2006), che vede il Pianeta divenire "ultima sfera" unificata, maneggiabile e percorribile da «capitali, merci, testi, simboli, tecnologie e personaggi in visita», e che si comporta come una specie di "Palazzo di Cristallo" di natura biopolitica.

Proprio il processo di globalizzazione, infatti, mette in risalto il carattere bio-politico delle pratiche simboliche e il valore prioritario dell'estetico e del linguaggio come sistemi modellizzanti dell'umano e della sua fenomenologia. Si diffonde perciò l'idea che l'uomo sia un "dispositivo" (Agamben, 2006), caratterizzato da un'"apertura" (Agamben, 2002) che lo pone sempre in

relazione a se stesso e all'alterità e che ne permette l'emersione grazie a complessi processi antropogenetici (Gehlen, 2010) e antropopoietici (Remotti, 2013). In questa prospettiva, diviene chiara la consapevolezza che la relazione è fondamentale per definire l'emersione onto-antropologica dell'animale umano e la strutturazione di uno spazio antropico, che tiene insieme lo spazio fisico di prossimità e i giochi linguistici quotidiani con la spazialità sociale e la dimensione mondana e ultra-mondana. Se l'attenzione alle relazioni porta l'antropologia e le scienze umane a ridefinire il proprio oggetto di studio spostando lo sguardo sui rapporti, nello stesso tempo *l'esthétique relationnelle* tende a individuare nella relazionalità l'elemento capace di tenere assieme la critica d'arte, la teoria estetica e la pratica curatoriale attorno a un'idea di umanità dal forte carattere politico e processuale. A partire dagli anni Ottanta del Novecento – si può individuare l'atto di nascita di questa impostazione nella performance di Maria Lai *Legarsi alla Montagna* del 1981 – assistiamo, infatti, a livello internazionale a un mutare del ruolo e dell'attività dell'artista, che non si propone più come artefice e produttore di opere, ma come manipolatore di simboli capace di innescare un processo in cui, sia lo stesso artista, sia i fruitori, sia il pubblico sono coinvolti in un'azione partecipativa che tende a coincidere con l'opera stessa. Il carattere politico e antropologicamente rilevante di questa prospettiva non sta, o almeno non sta solo, nella riproposizione di una coscienza politica antagonista alle logiche del mercato e del consumo e nella critica dell'individualismo, ma nella messa in evidenza proprio del carattere onto-antropologico della relazione e della partecipazione nel costituire la sfera degli affari umani e dell'umanità stessa, mettendo in evidenza le pratiche di esclusione e inclusione che danno forma alla società e come esse possano essere rotte e riarticolate dalla pratica artistica, che diventa al contempo rappresentazione e critica dei rapporti sociali ed elemento di trasformazione, attivando processi di partecipazione e consapevolezza.

Aveva sicuramente ragione Claire Bishop (2004) nel criticare *l'esthétique relationnelle* dalle pagine della rivista *October*, affermando che le pratiche relazionali esposte nel libro/manifesto di Bourriaud non avessero la coscienza politica di operazioni artistiche a esse contemporanee, come quelle di Santiago Sierra e Thomas Hirschhorn per esempio, inserendole in una linea inaugurata da artisti e movimenti come Joseph Beuys e Fluxus, ma sbagliava quando immaginava che non fossero in grado di porre la premessa per la critica e la trasformazione della società. La potenza dell'arte relazionale, che prende forma a cavallo tra il XX e il XXI secolo, consiste, infatti, nella rottura di un posizionamento politico di natura ideologica, figlio dei movimenti e delle soggettività antagoniste novecentesche, in direzione di una valorizzazione

della relazionalità e della partecipazione come caratteristiche proprie della dimensione antropologica e delle marginalità come sedimento di senso e possibilità alternative per le configurazioni e le trasformazioni sociali. Nelle evoluzioni italiane della *participatory art* e dell'arte relazionale nelle sue ibridazioni con *l'outsider art* e l'arte irregolare si individua, infatti, la possibilità di delineare la nascita di un "nuovo campo estetico" (Mastroianni, 2020), capace di tenere assieme antropologia, psichiatria, storia e critica d'arte, filosofia e pratiche curatoriali e artistiche, al fine di unire ricerca e pratica di una nuova definizione processuale e dinamica dell'esperienza umana singola e associata. Non si tratta, in questa prospettiva, di portare solamente alle estreme conseguenze i riferimenti a Felix Guattari contenuti nella teoria di Bourriaud, secondo i quali vi sarebbe una funzione terapeutica dell'arte e della partecipazione, ma di rimettere in discussione i presupposti epistemologici e ontologici delle pratiche artistiche e curatoriali, della fruizione e dei ruoli in gioco nel sistema e nel mercato dell'arte. Questa operazione permette di muoversi in direzione di una nuova definizione della performatività simbolica e materiale dell'arte nella creazione di dispositivi capaci di ridefinire la rappresentazione estetica e sociale, individuando in esse possibilità e alternative al discorso egemone, riscattando la marginalità attraverso l'attribuzione di dignità estetica alla produzione artistica degli esclusi e dei subalterni al discorso sociale, clinico ed economico dominante. Questa possibilità assume immediatamente una tonalità politica e si nutre di una dimensione relazionale che rende evidente come l'essere umano sia esso stesso "un rapporto che si rapporta" di natura processuale e relazionale.

5. Arte relazionale e curatela narrativa tra estetica ed etnografia

Il rapporto tra antropologia e arte, negli ultimi decenni, si è sviluppato essenzialmente su tre assi, anch'essi in relazione e dialogo tra loro, producendo un'arte etnografica, un'arte dall'interesse antropologico e un'arte irregolare di tipo relazionale.

Alla prima tendenza possiamo ascrivere molte delle pratiche che utilizzano materiali etnografici e d'archivio, che tematizzano esplicitamente le tendenze postcoloniali, la decolonizzazione delle istituzioni e delle pratiche, l'immaginario e i conflitti sociali che emergono dalle migrazioni e dalla globalizzazione. In questa categoria rientra, ad esempio, l'installazione audiovisiva *FIAT 633NM* di Eleonora Roaro, in mostra al CAMEc di La Spezia, nel 2021, e poi al centro di una mostra dal titolo *Scenografie coloniali* al Museo Diffuso della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti e della

Libertà di Torino, nel 2022 (figure 6, 7, 8). Questo lavoro si presenta come una rielaborazione audiovideo di un archivio familiare (quello dell'artista), che fa i conti con l'eredità rimossa di un bisnonno protagonista dell'esperienza coloniale italiana nell'Africa Orientale Italiana (AOI) tra il 1937 e il 1938 e della più generale rimozione dell'esperienza coloniale stessa, indagando e restituendo esteticamente materiali e immagini d'epoca, al fine di indagare il nesso tra immaginario, razzismo e costruzione del paesaggio coloniale (Manera, Mastroianni, Miranda, 2022). Siamo di fronte a un utilizzo di materiali archivistici ri-articolati esteticamente in vista della costruzione di un discorso pubblico sulla memoria e la società dai marcati tratti antropologici.

Al secondo gruppo potremmo ascrivere, invece, tutti i tentativi di riflettere sulla condizione politica e biopolitica della contemporaneità a partire delle pratiche disciplinanti messe in atto nell'istituire forme di inclusione ed esclusione di carattere sociale, clinico e migratorio. È questa un'arte dal generale interesse antropologico, che riflettendo sulla natura delle pratiche e delle dinamiche politiche si interroga su statuto e canone di umanità e vita giusta che pervadono le nostre narrazioni sociali e il nostro discorso pubblico. Potremmo collocare in questa categoria cicli di opere come *Percorso Galera*, *Le città invisibili - Nicosia* e *Identità interstiziali* dell'artista Claudia Virginia Vitari (Mastroianni, 2012, 2021), che tematizzano le "istituzioni totali" (carcere, strutture psichiatriche postbasagliane, centri di prima accoglienza ecc.) e le pratiche di lotta per i diritti dei marginali. Nell'ultimo ciclo di opere dell'artista (*Identità interstiziali*), l'interesse per migrazioni, rifugiati e centri di accoglienza e detenzione trova il proprio compimento estetico in sculture installative in vetro, ferro, serigrafia con figurazione e iscrizioni, attraverso le quali l'artista restituisce la complessità dei dispositivi disciplinanti, mettendo assieme letteratura filosofica, antropologica e narrazioni dei soggetti ispiratori e co-creatori delle opere (figure 3, 4, 5). Siamo qui innanzi a una più evidente pratica di natura relazionale, che usa l'osservazione partecipante, il materiale etnografico e la letteratura filosofica e antropologica per dare forma a opere d'arte che tendono a includere nel processo creativo le narrazioni prodotte da soggetti caratterizzati da una marginalità sociale.

Nel terzo caso, siamo invece in presenza di pratiche nate dalla riflessione sul limite e sull'interazione tra pari, con contenuti che vedono nell'arte relazionale metodo e prassi per la realizzazione di forme di arte partecipata che hanno come tema il margine, al fine di restituire dignità alla persona e individuare possibilità di trasformazione e inclusione sociale. A questa tendenza potremmo ascrivere, a titolo esemplificativo, la trentennale esperienza del PARI - Polo per le Arti Relazionali e Irregolari di Torino, gruppo torinese di ricerca-azione che lavora tra psichiatria, musei, antropologia, *outsider art* e

arte relazionale nel tentativo di dare vita a un nuovo campo di ricerca e azione attorno all'arte irregolare (Mastroianni, 2020). Questa esperienza, esemplare dello sviluppo dell'arte relazionale in Italia, dimostra come l'antropologia e il sistema delle arti possano dialogare con reciproca influenza dando vita a dispositivi narrativi di carattere estetico, artistico e scientifico capaci di presentarsi come modello internazionale.

Se il concetto di estetica relazionale rappresenta il tentativo di tenere uniti il campo della critica e della teoria estetica con quello antropologico e curatoriale, incarnando una tendenza che, a partire dagli anni Ottanta, diventa sempre più diffusa e prioritaria, questo è possibile in quanto la narrazione assume una centralità fondamentale nella costruzione di quel dispositivo comunicativo integrato che è la mostra di arte contemporanea. Siamo, infatti, dinanzi a una tendenza sempre più esplicita nella curatela contemporanea (Scotini, 2019), quella di assumere temi e modalità di natura antropologica, filosofica o politica inserendoli in una narrazione che vede sullo stesso piano curatore e artisti nella definizione di esposizioni in cui le opere diventano elementi di una articolata narrazione sul contemporaneo. Curatore e artista diventano in questo modo co-creatori di dispositivi discorsivi utili a mettere in scena in forma transmediale e interdisciplinare temi, urgenze ed emergenze del contemporaneo. La "curatela narrativa" diventa in questo modo una forma di etnografia, che concorre, come ci ha insegnato Richard Rorty (1980), a contribuire alla grande conversazione dell'umanità con se stessa, valorizzando voci, discorsi e pratiche marginali o anonime, cui l'arte e l'etnografia si prendono il compito di dare voce.

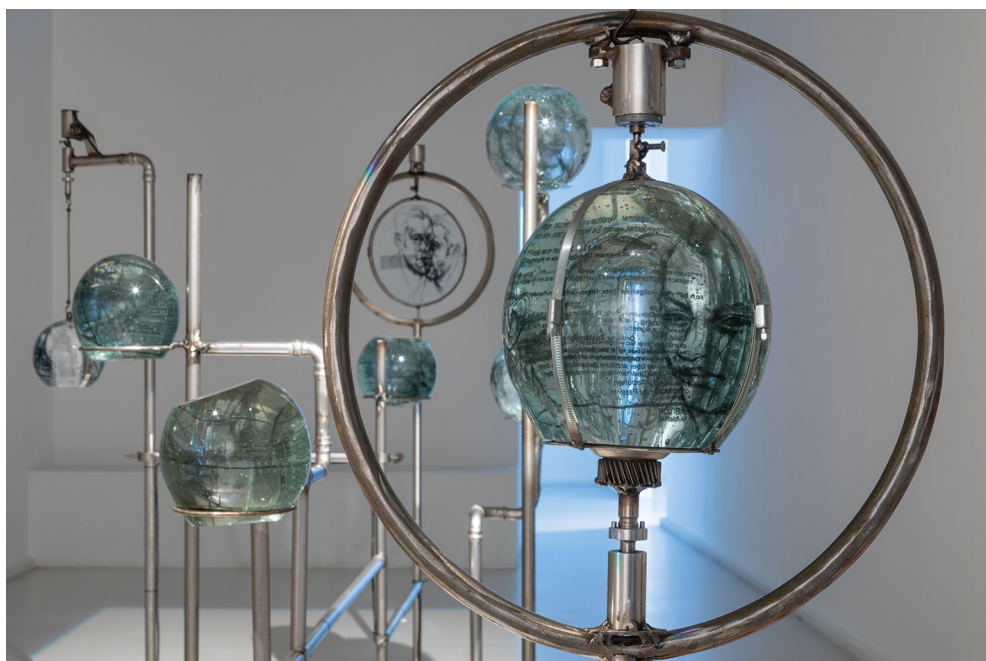
Bibliografia

- Agamben G. (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Agamben G. (2006). *Che cos'è un dispositivo?*. Milano: Nottetempo Editore.
- Balibar E. (1994). *La filosofia di Marx*. Roma: Manifestolibri.
- Bargna I. (2011). Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza. *Antropologia*, VII (13): 75-106.
- Bishop C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, Fall, 2004, 110: 51-79.
- Bourriaud N. (2010). *Estetica relazionale*. Milano: Postmedia books.
- Branca M. (2022). *Tessere etnografia, dai margini al centro, attraverso l'arte*. Torino: Università degli Studi. Tesi di Laurea in Antropologia della Complessità.
- Capello C. (2013). Dai Kanak a Marx e ritorno: antropologia della persona e transindividuale. *Dada. Rivista di Antropologia Post-Globale*, 1: 99-114.
- Capello C. (2016). *Antropologia della persona. Un'esplorazione*. Milano: FrancoAngeli.

- Capello C. (2020). *Ai margini del lavoro. Un'antropologia della disoccupazione a Torino*. Verona: Ombre Corte.
- Clifford J. (1988). *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Art, and Literature*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Forni S., Ross D. H. (2017). *Art, Honor and Ridicule: Fante Asafo Flags from Southern Ghana*. Toronto: ROM Publications.
- Foster H. (1995). The Artist as Ethnographer, in Marcus G. e Myers F. R. (eds.), *The Traffic in Culture*, Berkeley: University of California Press.
- Gehlen A. (2010). *Luomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*. Milano: Mimesis Edizioni.
- Guolo R. (2021). *Iferventi. Gli etnologi francesi tra esperienza interiore e storia (1925-1945)*. Milano: Mondadori Università.
- Ingold T. (2014). That's enough about ethnography!. *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4 (1): 383-395.
- Manera E., Mastroianni R., Miranda C. (2022). *Scenografie Coloniali. Fiat 633NM di Eleronora Roaro*. Torino: Prinp Editore.
- Marx K. (1969). Tesi su Feuerbach, in Engels F., *Ludwig Feuerbach*. Roma: Editori Riuniti.
- Mastroianni R. (2012). *Claudia Virginia Vitari, Le città invisibili*. Barcellona/Torino/Berlino: The private Space Barcelona.
- Mastroianni R. (2020). *Transizioni. Percorsi fra arte contemporanea, arte irregolare, antropologia, psichiatria e servizi sociali*. Torino: Prinp Editore.
- Mastroianni R. (2021). *Identità interstiziali*. Torino: Prinp Editore.
- Mollona M. (2021). *Art/Commons: Anthropology beyond Capitalism*. London: Zed Books.
- Morfinò V. (2022). *Intersoggettività o transindividualità. Materiali per un'alternativa*. Roma: Manifestolibri.
- Pandian A. (2019). *A Possible Anthropology. Methods for Uneasy Times*. Durham/London: Duke University Press.
- Raunig G. (2016). *Dividuum. Machinic Capitalism and Molecular Revolution*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Remotti F. (2013). *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poiesi*. Bari/Roma: Laterza.
- Remotti F. (2019). *Somiglianze. Una via per la convivenza*. Bari/Roma: Laterza.
- Rorty R. (1980). *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press.
- Sansi R. (2014). *Art, Anthropology and the Gift*. London: Routledge.
- Scotini M. (2019). *Utopian Display. Geopolitiche curatoriali*. Macerata: Quodlibet.
- Simondon G. (2021). *L'individuazione psichica e collettiva*. Roma: DeriveApprodi.
- Sloterdijk P. (2006). *Il mondo dentro il capitale*. Roma: Meltemi Editore.
- Strathern M. (1988). *The Gender of the Gift*. Berkeley/Los Angeles: University of California press.
- Strathern M. (2020). *Relations*. Durham/London: Duke University Press.



Figg. 1-2 – *Ultrabandiere*, a cura di Mattia Branca e Guerrilla Spam, Spazio popolare Neruda Torino, 2017, foto di Mattia Branca.



Figg. 3-4 – Claudia V. Vitari, *Identità interstiziali*, a cura di Roberto Mastroianni e Chiara Miranda, Museo diffuso della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti e della Libertà di Torino, 21 giugno-29 agosto 2021, foto di Stefano Guastella.



Fig. 5 – Claudia V. Vitari, *Identità interstiziali*, a cura di Roberto Mastroianni e Chiara Miranda, Museo diffuso della Resistenza, della Deportazione, della Guerra, dei Diritti e della Libertà di Torino, 21 giugno-29 agosto 2021, foto di Stefano Guastella.



Fig. 6 – Eleonora Roaro, *FIAT 633NM*, video-still, 2021. Collezione CAMEc, La Spezia. Opera vincitrice dell'avviso pubblico "Cantica21. Italian Contemporary Art Everywhere" – Sezione Under 35 promosso da MAECI-DGSP/MiC-DGCC, cortesia dell'artista e CAMEc.



Figg. 7-8 – Eleonora Roaro, *FIAT 633NM*, video-still, 2021. Collezione CAMEc, La Spezia. Opera vincitrice dell'avviso pubblico “Cantica21. Italian Contemporary Art Everywhere” – Sezione Under 35 promosso da MAECI-DGSP/MiC-DGCC, cortesia dell'artista e CAMEc.

II. Abitudini dell'arte contemporanea

5. *Del perché rieducare l'olfatto in una società oculocentrica*

di *Elena Giulia Abbiatici**

Abstract

The olfactory sensory language has represented, in the affirmation or negation it has undergone, an instrument of constitution and/or discrimination of subjectivities and the collective body. Over time, however, the devaluation of the sense of smell has long weighed on the scientific and humanistic community who considered this sense inadequate to the aesthetic dimension, right up to modern physiologists who have judged it a mere evolutionary residue. The atrophy of the sense of smell is, in the learned opinion of Charles Darwin, a sacrosanct sacrifice in the name of civilisation. Only recently, with the recognition of olfactory mechanisms by scientists Linda B. Buck and Richard Axel (Nobel Prize in Physiology or Medicine 2004), and the interest in the 'design of the invisible', the sense of smell has received more attention from anthropologists, historians, philosophers, architects and neuroscientists. This interest is also fuelled by the Covid-19 pandemic, which has highlighted both the dangers in the air we breathe and the lack of attention to smell in the scientific and humanistic disciplines. From the sacredness of odours in the religious sphere to their use as a tool of colonial discrimination and/or as an instrument of social control, smell has subtly influenced community and cultural dynamics. The essay is intended as an opportunity to re-educate the aesthetic and biopolitical dimension of smell through contemporary artistic practices that have paved the way for a new awareness of the complex olfactory atmospheres we inhabit. The artistic researches of Amy Balkin, Peter de Cupere, Anicka Yi, Lucy McRae, Paul Vanouse, Luca Vitone, Where Dogs Run, Leanne Wijnsma are considered.

Keywords: olfactory pollution, olfaction and behaviour, chemical-bacteriological terror, olfactory surveillance, sacredness of smell.

* Politecnico di Milano, Dipartimento di Design

1. Introduzione

La dimensione olfattiva è fondamentale nella percezione degli spazi. Secondo la definizione coniata da Philippe Rahm e Jean-Gilles Decosterd, essa disegna un'architettura fisiologica, cioè determina le interazioni che lo spazio extracorporeo può produrre su quello fisico. Il linguaggio sensoriale olfattivo ha rappresentato, infatti, nell'affermazione o nella negazione che ha subito, uno strumento di costituzione e/o di discriminazione delle soggettività e del corpo collettivo.

Le prime civiltà, come quella egizia, consideravano il naso il santuario del divino e attrezzavano i sarcofagi con fragranze con il compito di accompagnare il corpo nell'aldilà. Secondo le analisi condotte per dodici anni dal ricercatore René Adolphe Schwaller de Lubicz, la pianta architettonica del tempio di Luxor – uno dei più grandi complessi templari dell'Egitto, situato sulla riva orientale del Nilo nell'antica Tebe – rappresenterebbe l'anatomia del sistema olfattivo umano (Barbara e Perliss, 2006).

Pian piano nell'occidente cristiano, l'olfatto e il mondo degli odori sono diventati oggetto di controllo e di contenimento, allontanati da qualsiasi piacere dionisiaco e considerati lontani dalla sopravvivenza o dalle necessità fisiologiche. Di conseguenza, il linguaggio sensoriale olfattivo è stato a lungo trascurato nella storia dell'arte e nelle espressioni culturali. Nel corso del tempo, le persone non hanno più dovuto fare affidamento sull'olfatto per la sopravvivenza, la caccia e la fuga dal pericolo, ed è iniziato un processo di svalutazione dell'olfatto. I filosofi, da Platone a Kant, hanno considerato questo senso inadeguato alla dimensione estetica, in quanto contrario all'ideale kantiano di moralità, fino ai fisiologi moderni che lo hanno giudicato un mero residuo evolutivo. L'atrofia dell'olfatto è stata, secondo la dotta opinione di Charles Darwin (1871), un sacrificio sacrosanto in nome della civiltà. Prova ne è che dei 1.000 geni identificati nel genoma umano dedicati alla codifica dei recettori olfattivi, il 43% sono "pseudogeni", cioè non codificano (Richichi, 2010). Altra prova ne è l'assenza di un vocabolario esatto, a descrivere la componente olfattiva del mondo.

A seguito dell'assegnazione del Premio Nobel per la Medicina nel 2004 agli scienziati Linda B. Buck e Richard Axel per le scoperte di alcuni meccanismi fondamentali del sistema olfattivo, antropologi, filosofi, architetti, storici e neuroscienziati hanno iniziato ad approfondire il "design dell'invisibile", legato all'olfatto, con tutte le sue ramificazioni. Possiamo anche ipotizzare che la pandemia da Covid19 abbia riaccessato l'attenzione tanto per i pericoli batteriologici e chimici presenti nell'aria che respiriamo, tanto per un senso sacrificato dalle discipline scientifiche e umanistiche, quale l'olfatto.

L'intervento fatto il 16 giugno 2023 presso l'Università di Torino, nel contesto di *AbiTo, Abitudini Estetiche Torino, Prospettive dal Mondo dell'Arte*, e qui riproposto, si colloca quindi sulla scia di un contesto aereo delicato e di un contesto ecologico complesso, che spinge ad indagare la dimensione olfattiva dell'aria e il ruolo che il design degli odori storicamente ha ricoperto per servire il potere papale, coloniale ed ora tecno-capitalista.

2. L'odore sacro

Tra tutte le religioni, il Cristianesimo, di cui volenti o nolenti siamo figli culturali, è quella che ha sempre avuto un atteggiamento altalenante nei confronti dell'uso delle essenze come ponte verso il divino. La convinzione che il "Bene" profumi e il "Male" puzzi affonda le sue radici nella morale cristiana, dove il naso diviene uno strumento di giudizio morale, capace di filtrare il bene dal male. Se da un lato la Chiesa promuoveva riti religiosi e feste urbane che erano vere e proprie performance olfattive – si pensi al Corpus Domini, in cui le strade venivano e vengono tuttora, in particolare in alcuni paesi del Centro-Sud Italia, pavimentate con tappeti policromi di petali di fiori per il passaggio del corpo di Cristo – dall'altro condannava l'uso personale e dionisiaco dei profumi.

Nella storia del profumo, l'incenso occupa un ruolo particolare, in quanto in epoca medievale è uno dei pochi profumi a non essere censurato, a differenza di altre fragranze considerate edonistiche. Se l'incenso rappresenta l'aroma del divino, lo zolfo è associato al respiro dell'inferno. Tutta la letteratura si riferisce all'inferno come luogo dal fetore mefitico, testimonianza dei peccati che ivi albergano. Nella *Divina Commedia*, ad esempio, nella decima e ultima Bolgia dell'VIII Cerchio, i falsari di metalli (gli alchimisti) producono un odore nocivo, che Dante paragona sia a quello emanato da tutti i malati di malaria degli ospedali della Valdichiana, della Maremma e della Sardegna riuniti in un unico luogo, sia, mitologicamente, alla pestilenza dell'isola di Egina, scatenata da Giunone per la gelosia verso la ninfa amata da Giove.

Quando nel medioevo la peste del XIV secolo costringe alla chiusura dei più importanti bagni comuni d'Europa, l'unica alternativa è quella di profumarsi in sostituzione del bagno quotidiano. L'acqua veniva infatti considerata il vettore di un male letale, associato al demonio, e si credeva di combattere il contagio della peste addolcendo l'aria con legni profumati, come il pino e l'abete, da bruciare per strada. I medici, foderati fino all'ultimo centimetro del corpo, indossavano maschere con un becco riempito di erbe fresche e petali secchi. L'acqua di Colonia, un grande classico della profumeria, nasce

proprio come rimedio per la peste e viene utilizzata come pratica di disinfezione, fino a quando si cominciano ad attribuire, a ragione, le malattie a batteri e microbi, piuttosto che al diavolo, e il processo di civilizzazione accelera, in nome di una purificazione morale e igienica (Barbara, Perliss, 2006).

3. Olfatto come misura della tossicità coloniale

Nel corso del XVIII e XIX secolo, una visione osmofobica della società si afferma da parte degli imperi coloniali degli stati europei a danno delle comunità indigene d'America e Asia. In epoca coloniale l'imperialismo sensoriale passa, infatti, attraverso la condanna dell'odore degli schiavi e coesiste con il loro sfruttamento, intervenendo sia sulla reputazione degli odori, sia sulla loro distribuzione materiale nell'aria.

Andrew Kettler, nel suo libro *The Smell of Slavery*, delinea il ruolo che gli odori ebbero nella sottomissione degli schiavi afroamericani e nell'affermazione della superiorità biopolitica del colonizzatore. Molti coloni inglesi nel Nord America sostenevano che l'odore degli afroamericani avrebbe aiutato nel processo di coltivazione della seta, perché offensivo per i bachi da seta. La correlazione tra lebbra, razza e odore si fece popolare, come l'idea di una poligenesi, cioè l'idea di origini umane diverse tra individui di pelle bianca e individui di pelle nera (Kettler, 2021).

Ad oggi, permane lo stigma culturale attribuito agli odori del corpo, che portano con sé un giudizio estetico ed etico deprecabile. Gran parte della cultura occidentale è stata progettata e commercializzata per minimizzare tali odori: deodoranti, mentine per l'alito, detersivi per il bucato, deodoranti per ambienti. Ai paesaggi olfattivi socio-culturalmente condannati, l'industria dei deodoranti risponde con prodotti che coprono, nell'impossibilità di eliminare, gli odori presenti negli ambienti domestici e di socialità.

L'artista giamaicano-americano Paul Vanouse, professore del Dipartimento di Arte e direttore del Coalesce Centre for Biological Art dell'Università di Buffalo, riflette nostalgicamente sugli odori del corpo che la società va man mano cancellando. Nell'installazione *Labor* (2019, figura 1) presenta tre bioreattori, ciascuno per un tipo di batteri – *Staphylococcus epidermidis*, *Corynebacterium xerosis* e *Propionibacterium avidum* – al fine di ricreare l'odore delle persone che si esercitano in condizioni di stress, ansia e sforzo. Il sudore umano di per sé è inodore, ma sono i batteri a nutrirsi delle componenti del sudore e a creare composti chimici volatili e odorosi, che noi riconosciamo come l'odore del sudore e dello sforzo fisico. *Labor* veicola il ricordo dell'odore del sudore come fosse un odore passato, scomparso

a causa di attività sempre più computerizzate e ricreato nostalgicamente in laboratorio. Il titolo infatti allude all'immaginario del lavoro manuale, in una operazione critica e melanconica insieme. Le t-shirt, sottoposte al processo bioreattivo, si fanno ritratti di ipotetiche narrazioni intime future. Se da un lato l'intenzione del lavoro è quella di forzare odori che sono stati classificati e razzializzati nel regno dell'alta cultura, l'opposto dell'estetica occidentale del buon gusto, dall'altro ci invita a riflettere sul ruolo dei microbi e dei batteri nei processi biologici del nostro corpo, nel sistema immunitario, digestivo ed emotivo (al di là di quello a cui un'eccessiva disinfezione ci ha abituato), e sull'antibiotico-resistenza a cui ci ha portato l'abuso di antibiotici.

Leggendo *La strada per Wigan Pier* – libro dello scrittore britannico George Orwell, pubblicato per la prima volta nel 1937, che documenta le desolanti condizioni di vita della classe operaia nell'Inghilterra nord industriale prima della Seconda guerra mondiale – ci si rende conto di quanto la questione sociale sia stata e, forse, sia ancora, una questione di odori e di «come il comunismo per scendere sulla terra debba prima passare in profumeria» (Zucconi, 2014).

Veniamo ora al vero segreto delle distinzioni di classe in Occidente, alla vera ragione per cui un europeo di origine e formazione borghese, anche quando si definisce comunista, non può pensare a un operaio come suo pari se non con uno sforzo profondo. Si riassume in quattro terribili parole che oggi si dicono con cautela, raramente, ma che durante la mia infanzia si sentivano con grande frequenza: la gente bassa puzza (Orwell, 1937, tr. it. 2002).

È curioso ricordare che l'invenzione delle comodità sanitarie sembra aver distrutto il senso di uguaglianza delle persone. Somerset Maugham, scrittore e drammaturgo inglese, raccontando un incontro tra un generale cinese di alto rango e il più oppresso degli schiavi, scrive infatti: «L'odore è responsabile dell'odio di classe molto più del monopolio del capitale nelle mani di pochi. È tragico pensare che il primo uomo che ha tirato la catenella di un w.c., con quel gesto negligente abbia suonato la campana della democrazia».

La questione dell'ipersudorazione è così preoccupante a livello sociale che Lucy McRae, artista australiana di origine britannica con sede a Los Angeles, si immagina come una tecnologia olfattiva edibile possa venirci in soccorso, domandandosi quali forme di soggettività possano emergere dall'ibridazione tra corpo e tecnologia olfattiva. Il suo progetto, *Swallowable Parfum* (2011), sviluppato insieme al biologo sintetico Sharef Mansy, è una pillola cosmetica che funziona dall'interno, emettendo profumo attraverso la superficie della pelle quando si suda. Il corpo si trasforma in un atomizzatore e la pelle emana l'odore gradevole del cosmetico. Ne nascono una serie

di “What ifs” sull’impatto emotivo delle tecnologie, generati e prototipati, all’interno di un laboratorio condotto dall’artista presso la Pin Up Gallery in Melbourne. Ad esempio: «Cosa succederebbe se mangiassimo la tecnologia? Il corpo stesso potrebbe divenire tecnologia?».

L’aria asettica rappresenta l’estremo punto finale di un processo di proibizione degli odori del corpo iniziato nel XX secolo, quando l’odore dei cadaveri è diventato clinico, disinfettato, congelato. La cancellazione e il rifiuto di alcuni odori fisiologici – sudore, sangue, morte, ecc. – è per altro emblematica di un’umanità metropolitana che li ha placidamente sostituiti con odori tossici, derivati da rifiuti, scarti industriali, emissioni di fabbriche e automobili, creando un paradossale cortocircuito olfattivo.

4. Il sistema olfattivo come guida al comportamento

Anicka Yi è un’artista coreano-americana, le cui opere incorporano fragranze derivate da campioni microbici, batteri in germinazione, per esaminare quella che lei chiama “una biopolitica dei sensi”, cioè la relazione tra la percezione degli odori e le questioni di genere, razza e classe. L’artista utilizza spesso le formiche, insetti con una struttura sociale matriarcale strettamente dipendente dal sistema olfattivo come guida al comportamento, alludendo alla speranza di una società più attenta alla qualità degli spazi olfattivi e guidata da essi.

Nell’installazione *Life is Cheap*, presentata in occasione dell’Hugo Boss Prize 2016 (a cura di Katherine Brinson, curatrice d’arte contemporanea del Museo Solomon R. Guggenheim, e di Susan Thompson, assistente alla curatela della mostra *Life is Cheap*), Yi realizza una video-installazione (*Lifestyle Wars*) con un allevamento di formiche che si muovono lungo un circuito elettronico, esposte ad una fragranza specifica, vaporizzata come fosse un diserbante (*Immigrant Caucus*), e allusiva agli ambienti olfattivi tossici delle miniere di litio, coltan e altri minerali che servono l’industria tecnologica. *LifeStyle Wars* apre il tema dello sfruttamento del lavoro prodotto dall’industria tecnologica, e, attraverso la lente olfattiva, drammatizza la nocività ambientale a cui sono sottoposti lavoratori asiatici e manodopera infantile nelle miniere deputate alla tech industry. Se il termine *caucus* sta ad indicare una riunione di un partito politico finalizzata alla scelta di un rappresentante, così l’opera *Immigrant Caucus* vuole essere una forma di deliberazione politica multiculturale e multispecie con diversi rappresentanti, e sostenere una coesistenza tra formiche e cittadini asiatici e americani. Si tratta infatti di un profumo ibrido, nato dalla combinazione fra le note olfattive di una donna

asiatico-americana (vegetale e floreale, con note di cedro, fieno, cumino e cellofan), di una formica carpentiere (agrumato e carnoso) e un insieme di profumi derivati da composti presenti nel sudore umano e nel tessuto delle formiche. Obiettivo di Yi è pervadere lo spazio museale con un odore peculiare, al fine di allontanare gli spettatori da una situazione di comfort e invitarli a pensare a nuovi modelli sociali, come quello delle formiche, guidati dall'olfatto come via essenziale di informazione.

L'olfatto è un discriminatore difficilmente riproducibile tecnicamente, e rimane l'ultimo sistema sensoriale umano che ha tuttora qualche vantaggio sui sistemi sensoriali artificiali. Al momento potrebbe funzionare come uno dei modi per stabilire relazioni orizzontali tra organismi biologici e cyber-organismi. Questo è il presupposto da cui il collettivo di artisti russi Where Dogs Run ha sviluppato la recente opera *Kerosine_Chronicles. Fungus* (2021), in occasione della mostra *HYDRA: New Media Art nel contesto di Eco-Anxiety*, Sevcable Port, San Pietroburgo, 2021 (figura 2).

Il cosiddetto “fungo del cherosene” prospera nei serbatoi di carburante, nutrendosi di cherosene e gasolio. Ciò che inizialmente funge da fonte di energia per le macchine diventa altresì nutrimento per il fungo. Se il fungo dovesse proliferare con successo, potrebbe causare malfunzionamenti gravi, come ad esempio l'ostruzione di un aeroplano, provocando incidenti e danni significativi alle infrastrutture petrolifere. Where Dogs Run ha concepito quattro robot, ognuno dotato di serbatoi di cherosene contenenti il fungo. Il cambiamento dell'odore del carburante in cui il fungo, durante il suo metabolismo, si sviluppa ha ispirato gli artisti a immaginare una situazione in cui l'interazione chimica tra il fungo e la macchina potesse facilitare una comunicazione chimica tra i robot, ripensando così l'interazione tra esseri viventi e non. I robot-fungo comunicano attraverso varie modalità, come il movimento caotico o vorticoso per individuare la direzione con la concentrazione più alta di cherosene. Gli artisti hanno individuato diverse modalità di comunicazione fra cui: la conservazione del cherosene (*fuga*, per evitare che gli altri funghi-robot gli sottraggano cherosene), la ricerca attiva di cherosene fresco (*caccia*), l'esplorazione (*passaggiata*), l'eccesso di cherosene (*altruismo*) e l'attesa passiva dei cambiamenti (*immobilità*). Sono i dati dei serbatoi, quali il pH, l'analisi del gas, il livello del cherosene, a influenzare la scelta della strategia e della modalità di comunicazione dei robot per interagire con gli altri membri del gruppo.

Il design dell'aria si nutre dell'ambivalenza che l'essere umano ha maturato col mondo microcosmico di batteri, virus e funghi, e permette di generare scenari divergenti di naturale ripensamento dei codici naturali, avvalendosi anche dei progressi che l'ingegneria degli odori ci offre.

5. Terrore nell'aria

Il filosofo tedesco Peter Sloterdijk, nel suo libro *Terrore nell'aria* (2002, tr. it. 2006), parla del XX secolo come di un secolo in cui le guerre fisiche sono state sostituite da guerre chimiche, inaugurando l'era del terrore proveniente dall'aria stessa. L'idea principale non è più quella di colpire il corpo del nemico, ma il suo ambiente. L'uomo contemporaneo vive quotidianamente nell'atmoterrorismo dell'aria, presente nella sua condizione più ingannevole, sotto forma di particolato, ossidi di azoto, monossido di carbonio e altri inquinanti, istituzionalmente accettati.

I gas lacrimogeni e vescicanti usati durante la prima guerra mondiale, tra cui cloro, fosgene e iprite, o lo Zyklon B utilizzato nei campi di concentramento durante la seconda guerra mondiale, fino all'orrore di Hiroshima e Nagasaki, non sono altro che l'evoluzione, che affonda nella storia dell'umanità, del ricorso ad agenti biologici e sostanze chimiche a scopo bellico e a un definitivo tramonto del rapporto "naturale" tra l'uomo e l'atmosfera. Solo qualche accenno: durante le guerre con i nemici tra i Greci e i Romani era diffusa l'abitudine di utilizzare animali morti maleodoranti per contaminare le scorte di cibo e l'acqua potabile dei gruppi avversari; più tardi, nel 1763, durante la guerra per il dominio del Nord America, l'esercito britannico regalò agli indiani d'America Ottawa delle coperte militari, che poi si rivelarono un'arma batteriologica perché contaminate dal vaiolo.

Nel 2018, la maledizione delle coperte diventa il soggetto ispiratore dell'opera dell'artista italiano Luca Vitone, *A tale of forked tongues* (2018-2022, figura 3), racconto di lingue biforcute, perché un gesto apparentemente nobile contiene un potenziale bellico. Per la mostra *Odor. Immaterial sculptures* al Museo Ferdinandeum di Innsbruck, nel 2023, l'artista è ricorso a una scultura olfattiva sviluppata in collaborazione con la maestra profumiera Maria Candida Gentile. Note fresche, pungenti e legnose – cedro degli Stati Uniti, cipresso, lavanda e cristallo di canfora – per raccontare un'atmosfera boschiva perturbante e pericolosa, e visualizzare una situazione di potere, giacché l'odore, come il potere, arriva ovunque. Vitone non è nuovo a questi temi: già nel 2013 aveva presentato alla Biennale di Venezia, presso il Padiglione Italia, *Per l'Eternità* (figura 4), una "scultura mono-olfattiva acromatica", un ritratto odoroso dell'Eternit, il materiale da costruzione versatile e inodore il cui nome si ispira al latino *aeternitas* (per la sua resistenza), che ha causato, attraverso l'inalazione delle sue particelle minerali fibrose, troppa morte, in Italia soprattutto a Casale Monferrato, dove si trovava la fabbrica di Eternit. Tre note olfattive per un odore dinamico e ambivalente: essenza di rabarbaro svizzero come nota di testa, essenza di rabarbaro belga come nota centrale

ed essenza di rabarbaro francese come nota di fondo. *Per l'Eternità* è stata realizzata sempre in collaborazione con Maria Candida Gentile e ha permeato l'aria del padiglione italiano alla Biennale di Venezia 2013, annunciandosi a volte anche al di fuori del suo perimetro. L'artista racconta il terrore dell'aria, ovvero il terrore di inalare sostanze mortifere da parte dei familiari dei morti da Eternit, attraverso una scultura olfattiva in grado di penetrare sottilmente e invisibilmente i polmoni dei visitatori. Se l'Eternit, a detta degli operai che ci lavoravano, non aveva odore, ma una componente quasi tattile, corporea, per via delle sue particelle scheggiate, l'artista delega a tre note olfattive il potere di rievocare il limbo a cui furono condannati molti operai, costretti, per avere un reddito, ad abitare ambienti atmosfericamente maledetti.

Il grado di manipolazione atmosferica generato dagli agenti chimici, siano essi industriali, batteriologici o virali, è evidente. L'atmosfera è il luogo dove si combattono conflitti ambientali e finanziari, con implicazioni sociali e politiche legate al suo utilizzo.

Eppure l'aria è un bene comune e un diritto pubblico, vero patrimonio naturale dell'umanità. Non a caso Amy Balkin, artista che vive e lavora a San Francisco, ha presentato una candidatura all'Unesco per qualificare l'intera atmosfera come patrimonio dell'umanità. *Public Smog* (2006) è più di un'opera d'arte; è un progetto che coinvolge l'acquisto e il trattenimento di crediti di emissione di gas serra dai mercati commerciali internazionali, per creare un parco temporaneo di aria pulita. *Public Smog* solleva le complessità e le contraddizioni degli attuali protocolli ambientali in merito al controllo e al diritto pubblico dell'aria pulita e alla proprietà dei relativi siti. Chi ha diritto all'aria? Tutti. Chi è responsabile della sua custodia? Tutti. Quindi tutti dovrebbero contribuire alla sua salvaguardia e alla gestione della sua qualità. Ciò contrasta con l'attuale panorama in cui numerose aziende agiscono abusivamente nei confronti di un bene pubblico, compromettendone la qualità a fini di lucro. Evidenzia inoltre la necessità di una maggiore consapevolezza da parte dei cittadini nella partecipazione alla gestione dell'ambiente, anziché delegare completamente questa responsabilità ai governi e alle istituzioni.

Peter de Cupere, artista olfattivo belga che ricorre agli odori come medium e come soggetto, in modo poetico ci fa fare esperienza del prezzo atmosferico, che uno stile di vita urbanizzato fa pagare ai nostri organismi. L'installazione *Smoke Cloud* (2014, figura 5) permette allo spettatore di mettere la testa tra le nuvole attraverso un foro, al centro dell'installazione, raggiungibile da una scala a pioli. Una volta salito, lo spettatore si imbatte in un odore repellente, in contrasto con la sofficietà che la vista gli aveva suggerito: quello dell'inquinamento atmosferico delle nostre città. L'intensità dell'odore viene modificata a seconda del luogo in cui viene esposta: ad esempio, mentre

nei Paesi Bassi riflette gli scarichi filtrati delle automobili, all'Avana riflette l'odore intenso delle vecchie vetture americane.

L'antropologa Deborah Jackson ha coniato, a proposito, l'espressione *olfactive displacement*, per alludere a un profondo senso di alienazione che gli odierni paesaggi olfattivi, ricoperti di nano-particelle inquinanti, hanno determinato, allontanando ogni rapporto con la terra.

6. L'odore della sorveglianza

Se in passato il controllo delle atmosfere era legato al rifiuto dei profumi ritenuti incompatibili con la morale cristiana (nel medioevo), al controllo razziale (durante l'epoca coloniale), oggi l'applicazione dell'apprendimento automatico nella sfera olfattiva consente di simulare come gli odori possano servire il capitalismo della sorveglianza, per profilare gli individui a partire dal loro odore primario – l'odore specifico caratteristico di ogni persona, unico e inconfondibile.

Simultaneamente alle ricerche accademiche e scientifiche in questa direzione (Rodríguez Luján et al., 2013), il sopracitato collettivo russo, Where Dogs Run, concepisce l'installazione *Faces of Smell* (2012, figura 6), evidenziando come l'olfatto, nella sua ovvia invisibilità, possa diventare il mezzo preferito del controllo biometrico, in un momento in cui l'industria dei sensori olfattivi artificiali si sta sviluppando intensamente. Nell'installazione, rilevatori e analizzatori di gas sono collocati per raccogliere informazioni sulle persone, sulla loro posizione e sulla loro biologia in un momento specifico attraverso il loro odore e il loro respiro. Quando una persona si avvicina all'analizzatore di gas e annusa i tubi, questi ultimi odorano a loro volta. Dopo aver elaborato i dati sulla composizione dell'aria, producono un volto – una testimonianza delle informazioni logistiche e biologiche catturate attraverso il respiro e l'olfatto. In breve, una persona vede un volto conforme al proprio odore, esattamente in linea con le odierne esigenze di tracciamento costante.

Anche la designer olandese Leanne Wijnsma e la regista olandese Froukje Tan attivano una visualizzazione della macchina capitalista attraverso il design dell'olfatto. *Smell of Data* (2014) è uno *smell device* messo a punto per allertare istintivamente gli utenti internet di fughe di dati dai propri dispositivi personali. L'olfatto ha aiutato i primi esseri umani a sopravvivere. Ma ora che la caccia e la raccolta si sono spostate nell'ambiente digitale, il nostro naso non è più in grado di avvertirci dei pericoli in agguato nella selva online. L'ispirazione per questo lavoro è fortemente guidata dalla aggiunta dell'odore del mercaptano (composto organico solforato derivato dagli alcoli) al gas: il



Fig. 1 – Paul Vanouse, *Labor*, Multi-sensory installation (detail), Burchfield Penney Art Gallery, Buffalo, NY. 2019, foto di Tullis Johnson.

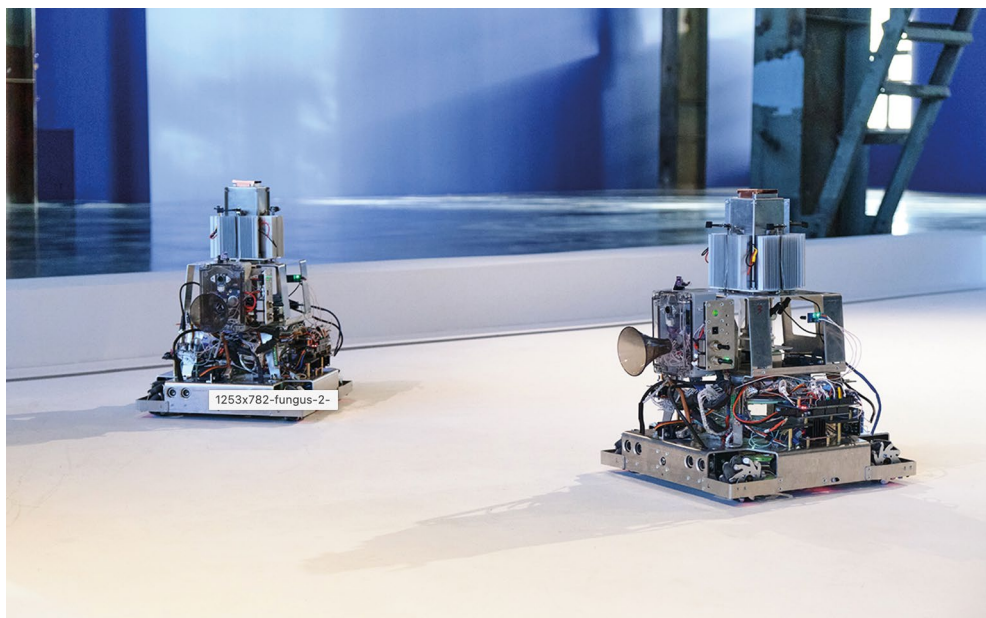


Fig. 2 – Where Dogs Run, *Kerosene Chronicles. Fungus*, installazione generativa, 4 robot, metallo, plastica, resina sintetica, componenti elettronici, componenti meccanici elettronici, computer, vetro, analizzatori di gas, sensori, motori, bruciatori a kerosene, kerosene, Amorphoteca Resinae, termogeneratori, 2021.



Fig. 3 – Luca Vitone, *A tale of forked tongues*, 2018-2022, in collaborazione con Maria Candida Gentile. Scultura monocromatica monolfattiva, acqua, alcol, due distributori. Dimensioni ambientali. Galerie Nagel Draxler, Berlino-Colonia-München; Galerie Michel Rein, Parigi-Bruxelles; Galleria Rolando Anselmi, Roma-Berlino, immagine fornita dall'artista.

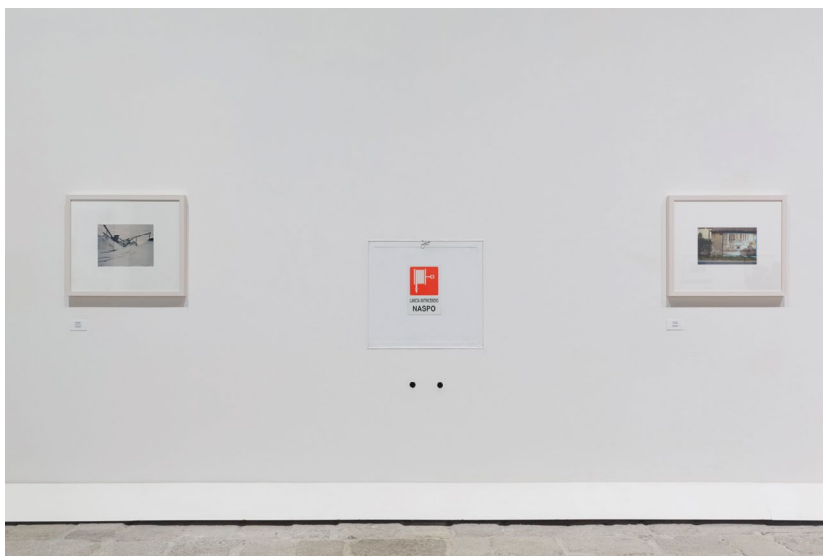


Fig. 4 – Luca Vitone, *Per l'Eternità*, 2013, in collaborazione con Maria Candida Gentile. Scultura acromatica monolfattiva su tre note: nota di testa rabarbaro svizzero essenza, nota di cuore assoluta di rabarbaro belga, nota di fondo rabarbaro essenza Francia. Essenza e assoluta di rabarbaro, acqua, alcool, due macchine erogatrici. Dimensioni ambientali. Collezione Eric Guichard, Londra, immagine fornita dall'artista.



Fig. 5 – Peter de Cupere, *Smoke Cloud*, Installazione, Cotone bianco sintetico, poliestere, resina epossidica, legno, metallo, scala, cavi di ferro, odore di inquinamento atmosferico e fumo, 2013. Edizione per l'esposizione *The Importance of Being*, al Museo de Arte Contemporáneo, Buenos Aires, 2015.

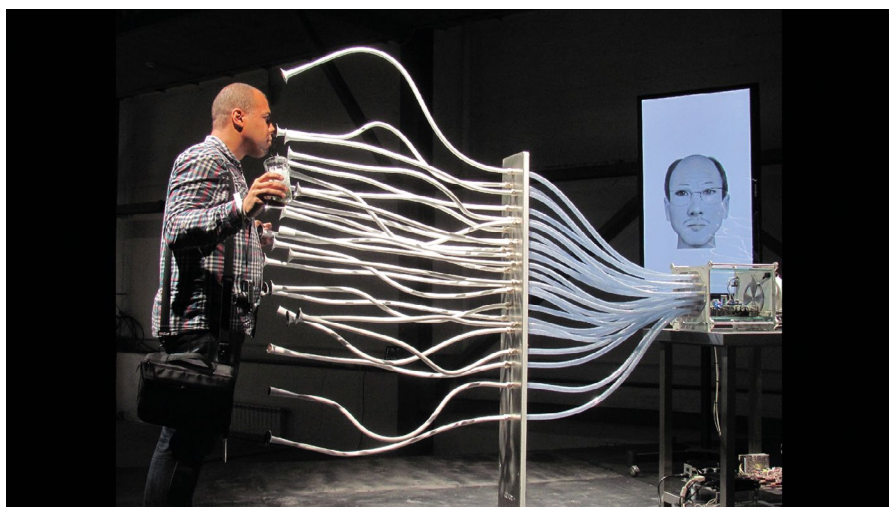


Fig. 6 – Peter de Cupere, *Where Dogs Run*, *Faces of Smell*, Installazione interattiva, software, metallo, plastica, vetro, acciaio inossidabile, alluminio, silicone, sensori di gas, rilevatore di fotoioni, componenti elettronici, ventola, microcontrollori, computer, schermo al plasma, supporto, tavolo da taglio, telemetro, 2012.

gas infatti è una sostanza pericolosa inodore. Allo stesso modo anche i dati non hanno odore, ma, come dimostrano numerosi episodi di violazione della privacy, le fughe di dati possono avere gravi conseguenze. Partendo da questa connotazione, Wijnsma ha scelto di usare l'olfatto, perché direttamente collegato al cervello e in grado di richiamare l'azione quasi istantaneamente. La designer ha quindi realizzato una fragranza in collaborazione con l'azienda Scent Air e, dopo un lungo studio sugli effetti di varie fragranze e numerosi test sulle essenze, la scelta è ricaduta su un profumo freddo e stimolante adatto alla segnalazione dei dati, con essenze di iodio (un profumo un po' metallico che si associa ai dati e alla tecnologia) ed essenze di agrumi (note per favorire una rapida reazione).

Variegata e poco esplorata è la complessità degli ambienti olfattivi contemporanei. Tra composti chimici tossici, spazi asettici, sistemi olfattivi di riconoscimento biometrico, gli odori aprono questioni di biopolitica legate ai temi della classe, dell'etnia, dello status socio-lavorativo e del capitalismo di sorveglianza e dispiegano un'analisi della tossicità atmosferica e socio-culturale che abitiamo.

Bibliografia

- Barbara A. e Perliss A. (2006). *Architetture Invisibili. L'esperienza dei luoghi attraverso gli odori*. Ginevra-Milano: Skira. Riedizione Milano: FrancoAngeli, 2024.
- Darwin C. (1871). *L'origine dell'uomo e la scelta sessuale*. A cura e con introduzione di Brunetto Chiarelli. Milano: Bur. 1997.
- Kettler A. (2021). *The Smell of Slavery: Olfactory Racism and the Atlantic World*. New York: Cambridge University Press.
- Orwell G. (1937). *The Road to Wigan Pier*. Tr. it. Milano: Mondadori. 2002.
- Richichi M. (a cura di, 2010). *L'olfatto il senso dimenticato*. LVI Raduno Gruppo Alta Italia di Otorinolaringoiatria e Chirurgia Cervico-Facciale. 27 settembre 2010. Pescara: Comunicazioni Adriatiche Edizioni.
- Rodríguez Luján I. et al. (2013). Analysis of Pattern Recognition and Dimensionality Reduction Techniques for Odor Biometrics, *Knowledge-Based Systems*. 52: pp. 279-289. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.knosys.2013.08.002>.
- Sloterdijk P. (2002). *Luftbeben: An den Quellen des Terrors*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag. Tr. it. *Terrore nell'aria*. Milano: Booklet.
- Zucconi G. (2014). *La sua voce è profumo. Passeggiata letteraria tra aromi, odori, fragranze*. Milano: Mondadori.

6. *Fenomenologia del fallimento nell'arte catalana contemporanea*

di *Pol Capdevila**

Abstract

Failing is becoming fashionable. In our neoliberal and individualistic social milieu that imposes ideals of beautiful and healthy bodies with brilliant and successful minds, a growing number of critical voices are rising up to defend a playful and queer liberation from the disciplined demands of perfection. Beneath the surface of stumbling and falling lies a universe of a profound and rich experience. The art of failure is dedicated to cultivating this universe. It teaches us that, far from being a means to success, this experience can make us aware of different fundamental existential facets. I will turn to various Catalan artists to unfold an initial phenomenology of failure: Martí Anson, Tere Recarens, Roger Bernat, Carlos Pazos, Jaume Clotet, Jaume Pitarch and Fermín Jiménez Landa. Their artworks and the harassment they initially caused me invited me to expand these reflections until compiling a nuanced existential analysis of the experience of failure. Moments of this experience are marked by negative states such as frustration, crisis of the self, recovery of dignity in retrying, and the fall into absurdity through compulsive repetition. Then they lead to critical awareness of the formation of habits and social norms and to a painful experience of the elemental state of existence and free will. These experiences show us that, when we fail thoroughly, we genuinely and paradoxically feel and value life and freedom.

Keywords: failure, art teleology, art and criticism, critics of habits, failure and existentialism.

1. Che volontà di naufragio?

Noi catalani abbiamo fama di essere gente ordinata. Lavoratori, risparmiatori e tradizionali, si dice che abbiamo delle abitudini salutari e moderate.

* Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Articolo sviluppato nell'ambito del progetto di ricerca PID 2022-140020NB-100. "Réplicas de la investigación artística a la crisis histórica".

Una delle parole catalane che meglio ci definisce, e che usiamo quotidianamente, è *seny*, che potrebbe indicare una cautela o senso comune, una *phronesis* greca che permette di scegliere il punto intermedio tra diverse situazioni estreme. *Seny* ci permette di essere miti, pragmatici e sereni. Tuttavia, chi conosce un po' più a fondo la cultura catalana sa anche che è posseduta da un'incontenibile spinta verso il caos e il surrealismo. Si tratta della *rauxa*, un'agitazione dell'anima che, spesso, accompagna il *seny* come suo contrario; per conferirvi una certa dignità, potremmo dire che si tratterebbe di una sorta di delirio posto tra la *mania* greca e la *stultitia* di Erasmo da Rotterdam. Dalla prospettiva del *seny*, la *rauxa* è il "mostro della ragione quando sogna", la sua caduta nell'insuccesso. È come un precipitare nella pazzia, il fallimento della razionalità. Eppure, in tanti pensiamo che la *rauxa* non sia soltanto uno stato vitale inevitabile, bensì anche una condizione necessaria per decostruire le abitudini automatizzate e costruirne di nuove e più libere. Attraverso una fenomenologia del fallimento nell'arte catalana contemporanea cercherò di mostrare l'importanza di questa maniacale ricerca dell'irragionevole.

Martí Anson ha messo in scena un noto fallimento nel Centro d'Art Santa Mònica, a Barcellona, nel 2005. Affondò prima ancora di partire per mare, perché non riuscì neanche a finire l'imbarcazione che voleva costruire. Dal giorno successivo all'inaugurazione della mostra intitolata *Fitzcarraldo*, Anson lavorò per 55 giorni alla costruzione di un veliero tipo Stela 34 nel Centro de Arte Santa Mònica. Lavorava otto ore al giorno guadagnando uno stipendio medio. Il progetto si imbatté in diversi imprevisti: ci fu un ritardo nell'arrivo del materiale e non fu possibile esporlo nel vernissage; l'artista subì un incidente a una mano, dovette partire per un viaggio... Ogni momento spuntava l'inatteso e, anche se verso la fine un nutrito gruppo di amici gli offrì un po' di aiuto, dopo la mostra il progetto non era finito. Dovettero portare via la nave a metà costruzione quando si resero conto che non sarebbe passata dalla porta per pochi centimetri. Col rammarico del direttore del Centro e di molti dei presenti, lo dovettero distruggere a colpi d'ascia per riuscire a portarlo via.

Almeno i danni personali subiti durante la produzione dell'opera non sono stati così gravi rispetto a quelli che avevano segnato la produzione del film usato come ispirazione, il colossale *Fitzcarraldo* di Werner Herzog. Questo delirante documentario di finzione del 1982 fu girato nella foresta amazzonica per raccontare le assurde imprese dello storico personaggio irlandese, Fitzcarraldo. Questi era un bizzarro amante dell'opera e voleva costruire un teatro del bel canto nel mezzo della foresta. Per avere i finanziamenti si imbarcò in un'improbabile missione alla ricerca di alberi della gomma. Decise di trasportare una nave da un affluente del Rio delle Amazzoni verso un altro

attraverso la collina che li divideva. Una volta riuscita l'impresa, entrò nella foresta di alberi della gomma, li abbatté e li caricò sulla nave. In base al lungometraggio di Herzog, il percorso di ritorno dall'altro affluente delle Amazzoni attraversava alcune rapide: per non naufragare, dovette abbandonare il carico. Quindi, tornò a mani vuote. Le manie di grandezza di Herzog lo portarono a rifare la stessa improbabile impresa per girare il suo film, inclusi lo spostamento di una nave a vapore attraverso la foresta e il ritorno attraversando delle rapide. Dopo quanto vissuto, Herzog si autodefinì "conquistatore dell'inutile". Ci vollero due navi per girare il documentario e tre lavoratori dell'Amazzonia morirono durante la scena nella quale cercavano di spingere la nave sulle salite della collina.

Che senso aveva per Herzog conquistare l'inutile? Cosa raggiungeva con quella assurda grandezza? Perché Martí Anson ha voluto ripercorrere i passaggi della pazzia di Herzog che, a sua volta, ricostruiva in modo delirante il fallito progetto di deforestazione di Fitzcarraldo? Cosa succede quando falliamo?

2. La caduta e il dolore

Fallire è, in primis, psicologicamente doloroso, frustrante e deprimente. Nel fallimento si manifestano un dolore e una rabbia frutto dello sforzo e del tempo impiegati nelle azioni svolte per raggiungere un obiettivo, oltre a sentirsi frustrati e incompleti a livello personale.

Una forma per spiegare il malessere generato dal fallimento si trova nella teoria della narritività. La filosofia di Ricoeur argomenta che la nostra identità si costruisce partendo da narrazioni. Le narrazioni non si limitano a spiegare il passato, ma articolano i fatti del passato per offrire una spiegazione del presente e, in un modo inseparabile, una proiezione verso il futuro. Tutta la struttura narrativa guarda anche in avanti e, quando ci raccontiamo, costruiamo una soggettività includendo, in un modo più o meno esplicito, scopi e fini per il futuro (Ricoeur, 1995). Il nostro Io narrativo ha anche una forma teleologica, è definito dal raggiungimento dei fini. Perciò, quando ci troviamo nell'impossibilità di raggiungere un obiettivo per il quale ci siamo impegnati attraverso una serie di azioni, si frustra un desiderio, un'aspettativa. Con la caduta del fine che supportava le azioni, questa catena di significati si spezza. Le azioni intermedie perdono il loro senso e, con esse, quello che la nostra identità cercava di incorporare. Il tempo e lo sforzo impiegati nelle azioni dotate di significato sembrano assurdi e l'Io si rivela incompleto, frammentato. Con il fallimento si crea, in una certa misura, una crisi d'identità.

Il *Fitzcarraldo* di Martí Anson era pieno di piccoli errori e impedimenti che portarono al fallimento finale. La mostra si inaugurò con la stanza vuota, senza il materiale della nave, il che lasciò il direttore del Centre d'Art Santa Mònica, Ferran Barenblit, in una situazione scomoda. L'artista rimase in congedo qualche giorno per riprendersi dall'infortunio. L'immagine (figura 1) mostra la sua frustrazione e preoccupazione. Infine, fu necessario distruggere l'opera perché non passava dalla porta, facendo così sparire la possibilità di conservare l'oggetto artistico cui l'artista e tanti colleghi avevano lavorato durante i due mesi precedenti.

Tutti i difetti del piano non sarebbero venuti a galla se Anson avesse finito la nave: la sua incompetenza nella costruzione di navi e il suo limitato apprendimento della tecnica necessaria durante le settimane della mostra; l'incapacità di concludere l'oggetto artistico; l'aver calcolato misure troppo grandi per la nave; il ritardo iniziale dell'azienda che doveva fornire il materiale... È evidente che Anson giocava con troppi fattori imponderabili per poter avere successo. Il fallimento ha fatto emergere tutti gli altri problemi, quelle crescenti difficoltà che trasformavano tutto il processo espositivo nell'argomento del progetto.

Così, è messa a tema l'eterna questione della relazione tra tecnica e arte, la trasformazione del pubblico in artista, l'inversione della temporalità propria della mostra – che si inaugura con l'oggetto finito – ecc. Attraverso il fallimento, *Fitzcarraldo* metteva in risalto il processo di tanti progetti artistici e valori sui quali si supporta l'istituzione artistica.

3. Fallire un'altra volta. Fallire meglio

Tere Recarens assunse un rischio poco comune nel suo progetto *I was ready to jump* (1999). Nella cornice di una separazione emotiva, decise che doveva appropriarsi di un cartellone che pubblicizzava il centro d'arte P.S.1 a New York. Dopo poco tempo fu invitata al P.S.1 e decise che, per farlo, sarebbe saltata giù dal tetto del centro, lungo il muro dove era stata dipinta la sigla del centro. I responsabili del P.S.1 erano entusiasti dell'idea e iniziarono a lavorare per realizzarla. Recarens contattò il fotografo del manifesto (figura 2), uno dei migliori esperti in salti da grandi altezze, cercò sponsor, ecc. Creò addirittura delle cartoline per convincere la direttrice del centro che era tutto pronto. Per mesi visse una sorta di delirio organizzando il suo salto dal tetto, una caduta di circa venti metri. Alla fine, però, la direttrice del centro non la autorizzò. Il fallimento comportò un importante sollievo da parte dell'artista, la quale, nel frattempo, era riuscita a capire l'enorme rischio e

la futilità del salto. Almeno c'erano le cartoline, che soddisfecero lo scopo di appropriarsi del cartellone originario. Poco dopo decise di saltare dalla scala del Clocktower Building. Questa volta l'altezza non arrivava ai tre metri e più persone riuscirono ad ammortizzare la sua caduta.

Come direbbero tanti *influencers* dell'imprenditoria, il fallimento è la strada verso il successo: osa fallire, perché senza l'errore non imparerai ciò che ti porterà alla vittoria. La ripetizione, dunque, fa parte della fenomenologia del fallimento. Alzarsi e riprovare conferisce una certa dignità al soggetto dopo la prima grande frustrazione. Lo rende più consapevole della dimensione della sfida e più resiliente davanti alle difficoltà.

Roger Bernat e Roberto Fratini inventarono una drammaturgia collettiva per la Documenta 15 di Kassel del 2017. Con l'idea di sovvertire un modello gerarchico del teatro di massa tedesco, il *Thinkspiel*, cercarono di produrre un dispositivo per mobilitare i collettivi con i quali si trovavano in viaggio tra Atene e Kassel. Crearono una copia in cartone e a dimensione reale della Pietra dei Giuramenti, che si trova nell'Agorà di Atene e la piazzarono in diversi luoghi della città che diede i natali alla democrazia (figura 3). Così, iscrissero simbolicamente sulla sua superficie i loro valori e le loro rivendicazioni, favorendo un processo di riappropriazione degli spazi da parte della comunità¹. Per diverse settimane esposero la pietra in più luoghi pubblici ateniesi, dalle piazze a siti di interesse turistico, dalle palestre ai teatri. Una lunga serie di fotografie fu esposta in una mostra a Kassel, visitabile anche nella pagina del drammaturgo catalano: mostrava l'apparente indifferenza di coloro che vedevano la pietra. Alcuni passavano oltre, altri la usavano come un arredo urbano su cui riposare. L'unica cosa sorprendente di quei mesi fu il sequestro della pietra da parte del collettivo *LGBTQI + Refugees in Greece*. Stando al suo sito web, questo gruppo considerò la proposta artistica un atteggiamento coloniale da parte di un'istituzione artistica degli Stati ricchi che cerca di interagire con "gli altri invisibili ed esotizzati"; di fronte a questo, decisero di sabotare il progetto e rubare la pietra per non restituirla mai².

Naturalmente, questo fallimento fu ritenuto un successo per gli ideatori dell'azione e non ci volle molto tempo per portare una seconda copia della Pietra dei Giuramenti, che avevano commissionato nel caso si fossero verificate circostanze di questo tipo. L'intento era interpellare ancora la cittadinanza e cercare nuovamente di riunire altri collettivi affinché esprimessero i loro valori attraverso la pietra. Tuttavia, non ci furono nuovi incidenti e la seconda copia arrivò a Kassel senza difficoltà e senza alcuna ripercussione sociale. Fu esposta nel Museum für Sepulkralkultur – Museo della cultura funeraria di Kassel; un luogo in perfetta armonia con la capacità della Pietra di sollevare

l'animo della gente. Successivamente, sembra sia stata seppellita nel teatro *Thinkspiel* vicino a Kassel.

Le fotografie esposte mostrano la tenacia dei drammaturghi nell'interpellare gli abitanti delle località che attraversavano con la Pietra. Nello sforzo di incarnare la popolare sentenza di Beckett, "Riprovaci, fallisci di nuovo, fallisci meglio", il progetto mostrava un certo disinteresse verso la Pietra, il fallimento nel dis-autorizzare la drammaturgia sociale e lo spostamento dell'agenzia alla cittadinanza fu sottolineata.

Così, è inevitabile che si avvii una riflessione sulla natura del teatro: se si possa o se sia desiderabile costruire un dispositivo attribuendo il triplo ruolo a un pubblico che sia a sua volta autore e attore dell'opera stessa. Ripetere il fallimento più volte, come nella condanna di Sisifo, è assurdo e apprezzabile allo stesso tempo. Ambire a ciò che sembra irraggiungibile diventa una pazzia che può contenere alcune verità. Quando ci si imbatte nelle strutture e nei valori che sostengono il sistema, permette di far emergere il loro nonsenso. Diventa uno specchio deformato che indica l'assurdità del sistema e, sulla linea del primo Heidegger, l'irriducibilità dell'esserci che cerca di seguire le regole del mondo del sì impersonale (Heidegger, 1977, §288 e Marder, 2007).

Questi casi mostrano che l'arte del fallimento, senza l'intento di esserlo, è un'arte critica. La sua struttura teleologica incompiuta, indicando il processo, dà visibilità a tutto ciò che si nasconde dietro il successo, le norme che si devono accettare e quelle che si devono rimuovere. L'arte del fallimento (*el fracaso*, con la stessa radice etimologica dell'italiano *fracassare*) urta contro la norma, mettendola in evidenza.

L'inglese *to fail*, fallire, ha la stessa radice della sua traduzione francese, *faillir*, che significa anche disubbidire. Perciò, chi fallisce ripetutamente e, in certe occasioni, con premeditazione, trasgredisce alla norma. Rompendo con la sua narrazione, disubbidisce alle narrative che ideologicamente intervengono nella costruzione della soggettività. Frustrando le aspettative che il contesto artistico e sociale di tali azioni provoca, richiama l'attenzione su questo contesto e lo interroga. Così, mostrando i loro fallimenti, gli artisti ci permettono di prendere coscienza delle narrazioni sociali nelle quali si contestualizzano le nostre azioni.

4. Un altro mondo è possibile

La fenomenologia del fallimento evidenzia i motivi della sua negatività. La soggettività subisce la sua fragilità e incompletezza di fronte all'incapacità di soddisfare i fini che impongono le narrazioni sociali dominanti, le forme

di soggettivazione a partire dalle quali costruiamo il senso dell'esistenza lungo le nostre vite. La scomparsa del fine che determina il senso delle azioni sposta l'attenzione su di queste. Il processo si rende manifesto. La presa di coscienza del processo può dare luogo a un nuovo tentativo, e a tanti altri quanti risultino necessari. Ma assumere il fallimento e perseverare in esso come parte della propria condizione richiede un cambio di prospettiva. La ripetuta esperienza del fallimento evidenzia la negatività del sistema stesso, mette in discussione le regole sulle quali si fonda, la loro convenzionalità e disumanizzazione.

La rottura della teleologia nel fallimento colloca il soggetto in uno spazio e un tempo diversi. Mentre la struttura narrativa articola il passato e il presente partendo da un obiettivo di futuro, il fallimento del fine richiede un'esperienza personale diversa. Gli aspetti processuali dell'azione si manifestano nell'immediatezza. La critica alla narritività ideologica è vissuta come qualcosa di incarnato, e non come un discorso intellettuale.

Tuttavia, oltre la dimensione negativa dell'esperienza del fallimento, esso contempla anche una dimensione costruttiva. L'interruzione della catena di azioni volte a un fine è diversa dal semplice non fare, che Agamben ha analizzato in modo sapiente nel suo articolo *Bartleby o della contingenza*. Dobbiamo ricordare che Agamben caratterizza l'ambigua situazione del "vorrebbe non farlo" di Bartleby come l'affermarsi di uno stato di potenzialità totale. Tutto è fattibile e non fattibile nello stato potenziale di Bartleby. Perciò, Bartleby incarna il più alto grado di contingenza: può essere come può non essere.

Il fallimento è una struttura differente dal non fare. Prima del fallimento, la struttura delle azioni si orienta verso un fine, il quale, però, allontanandosi dall'orizzonte del possibile, alla lunga smette di determinare le azioni stesse. Queste acquisiscono un'importanza e un'autonomia che prima non avevano. Diventano, in un certo senso, autoreferenziali. L'intento, lo sforzo e il tempo impiegati per svolgerle caratterizzano un soggetto attivo, in processo. Se sparisce il fine, rimane il soggetto nel suo movimento, con un orientamento ma senza una destinazione, con una finalità ma senza uno scopo determinato. Anche la famosa caratterizzazione kantiana del giudizio estetico si applica, dunque, all'attività che sorge dal fallimento. Così come si era già scoperto che il gioco è un'attività caratterizzata da una sorta di finalità senza scopo, l'attività che sorge dallo stato di fallimento offusca l'obiettivo, ma si conserva come attività con un valore in se stessa. Perciò, lo stato derivato dal fallimento, che prevede il fallimento o lo ricerca, permette di aprire l'orizzonte dell'azione a dimensioni inaspettate. Permette di andare oltre le azioni utili o sensate verso tutte quelle che ogni razionalità scarterebbe. Si tratta proprio di girovagare per quelle vie parallele che non prendiamo mai, le vie dell'immaginazione.

In *Besenrein* (2003, figura 4), Tere Recarens saltò da un aereo con il paracadute per spazzare via le nuvole sul cielo di Berlino. Quest'azione cercava di chiarire la sua visione della vita quotidiana berlinese, città nella quale risiedeva da anni. Voleva appoggiare i piedi fermamente lì. Sentiva anche che la sua limitata conoscenza della lingua tedesca la lasciava tra le nuvole in tante conversazioni. Quindi, voleva anche spazzare via quelle nuvole. Spazzare via le nuvole dal cielo è un'azione impossibile, destinata a fallire, ma che, accettata in questa condizione, genera uno stato di gioco e di volontà soggettiva che permette di lasciare alle spalle una situazione di stallo psicologico. È un lasciare spazio all'immaginazione come capacità di formulazione di soluzioni che, anche se nella pratica sembrano impossibili, è proprio per questo che possono arrivare a produrre un effetto. Il fallimento, così, libera un'immaginazione costruttiva sullo stesso presente del soggetto.

Jaume Clotet ha vissuto per alcuni anni una condizione di artista provvisorio e ibrido – come artista, si ritiene un intrattenitore. La sua fallita condizione di artista gli ha consentito di fare di ogni atto nella sua vita una potenziale opera d'arte. Qualsiasi azione, come prendere un bicchiere di latte e biscotti oppure passeggiare nel parco, perde il suo senso ordinario e si trasforma in materiale da gioco. Da qualche anno, Clotet permette che l'assurdo emerga dalla sua quotidianità (figura 5), affinché tutte le azioni acquisiscano la stessa qualità ontologica e possano essere godute autonomamente. Nelle azioni di Jaume Clotet, il carattere dell'immaginazione e il gioco hanno un effetto diretto sul mondo della vita.

La pratica di Jaume Clotet mostra un altro momento del fallimento. Fallire è, come indicato dal verbo inglese *to fail*, uno sbaglio non soltanto nel senso di errare, ma anche in quello di smarrirsi. Nel campo semantico del fallimento, la comparsa dello stesso genera un campo di possibilità nuovo non perché elude le regole, ma perché agisce al margine dello schema aristotelico della virtù. Quel che risulta significativo è che la pratica del fallimento, la sua ricerca, la sua ripetizione – qui bisogna ricordare Beckett – diluisce la polarizzazione che socialmente esiste tra il successo e il fallimento. L'idiosincrasia dell'azione nell'ambito dell'integrazione virtuosa del fallimento permette di sfuggire allo schema tradizionale della morale.

Per Aristotele, la buona azione dipende da una costruzione attiva delle abitudini. L'abitudine prende forma attraverso la ripetizione consapevole che conferisce un vantaggio – in definitiva, la felicità. È l'atto (*energeia*) di una potenzialità (*dynamis*) esercitata consapevolmente; l'abitudine, pur essendo una seconda natura che porta ad azioni quotidiane, non procede da azioni routinarie. In questo contesto, i fallimenti conducono il soggetto allo stato precedente alla formazione dell'abitudine. Le azioni fallite costituiscono delle

sfide, possibili o impossibili. L'azione che si effettua in un contesto di fallimento probabile è un'azione esplorativa, fine a se stessa, anzi, si caratterizza come una finalità senza scopo. Nel sistema aristotelico, è pura *praxis* (Met. 1048b21), una pratica che trae beneficio da se stessa e a partire dalla quale si prende coscienza nel processo del fallimento.

Questo permette di capire che il fallimento, senza dover alterare le norme, può essere al tempo stesso commovente e provocatorio. Ci provoca perché mostra che seguiamo molte delle nostre abitudini senza la necessaria consapevolezza, perché ci mostra che possiamo trasformare qualsiasi azione strumentale in un'azione con valore in sé. Ci commuove perché per rivelare l'azione in una condizione tanto nobile quanto assurda, bisogna portare la condizione umana a uno stato elementare, uno stato anche caratterizzato dalla sua fragilità.

5. Fragilità è scomparsa. Metafisica del fallimento

In un certo periodo, Tere Recarens invitava i visitatori della sua mostra a simulare un terremoto. A Marsiglia, a Barcellona, a Berlino e a Grand-Hornu (Belgio), costruiva un corridoio di legno con mensole piene di oggetti di vetro. Le tavole si posizionavano in modo da farle affondare sotto il peso del pubblico mentre camminava di fretta. Affondando, le mensole facevano barcollare gli oggetti, che finivano per cadere a terra rompendosi in mille pezzi (figura 6). Le reazioni dei visitatori erano diverse. C'era chi passeggiava lentamente e prudentemente, altri giocavano a cercare il limite in cui gli oggetti si muovessero senza cadere. E c'era anche chi correva lungo il corridoio per raggiungere il massimo livello nella scala Richter e far cadere il maggior numero possibile di oggetti. Ogni versione dell'installazione ebbe esiti diversi. In una il pubblico non poteva immaginare che si potessero rompere degli oggetti; in un'altra, l'assenza di danni produsse delusione in alcune persone. L'installazione si trovava in quel confine che in alcuni suscita l'attenzione e ad altri l'istinto distruttivo.

Terremoto non pretendeva di eludere le regole proprie degli spazi espositivi. Non consisteva nell'invito a rompere oppure oltrepassare una regola. Come in tanti dei progetti che ho esposto, seguire la sua logica implica vivere una situazione paradossale: accettare uno spazio di fallimento, più o meno intenzionale, vale a dire che, in quanto tale, non è un fallimento come progetto, ma un progetto sul fallimento. Perciò, la questione non si pone nei termini di un'alterazione delle regole sociali dello spazio artistico.

Il senso del fallimento che definisce l'arte del fallimento è qualcosa di più profondo e sottile, ma qualcosa che regge per quanto possibile nella vita

quotidiana. Heidegger, in *Essere e Tempo*, ha sostenuto che la completezza dell'esistenza non dipende dal raggiungere o meno un obiettivo o un oggetto (Heidegger, 1977, § 283). Il *Dasein* esiste anche quando fallisce un obiettivo o non soddisfa un'aspettativa sociale, una norma definita dal mondo del "si". Questa è soltanto la forma volgare del fallimento (Heidegger, 1977, § 282). Aggirare la regola, dice Heidegger, conserva il *Dasein* nel mondo delle preoccupazioni allo stesso modo di ciò che fa il successo, ma in forma privata. Non raggiungere qualcosa non è un vero fallimento, perché c'è sempre la possibilità di riprovarci e, così, è soltanto una questione di dove si trova l'oggetto del desiderio nella catena degli "ora", in quale punto futuro si trova l'oggetto del successo.

Tuttavia, il fallimento quotidiano può portare all'interruzione della logica del mondo della finalità. Il fallimento permette di rompere la forma quotidiana di vivere nel mondo. Genera, così, la possibilità di ascoltare quello che Heidegger chiama "la silenziosa chiamata" della consapevolezza e l'attenzione all'autenticità dell'esistenza. Il fallimento nel mondo è la possibilità di tornare sui propri passi: «non "essere se stesso" funziona come la possibilità positiva di quell'entità la cui preoccupazione essenziale è l'essere inglobata nel mondo» (Heidegger, 1977, § 176). Immergersi nella propria interiorità, fallire nell'attività quotidiana del *Dasein*, caratterizzato dall'essere-nel-mondo, può essere inteso come la presa di coscienza dello stato elementare dell'esistenza. In questo contesto si capiscono quelle azioni che, senza raggiungere nulla nel mondo delle finalità, mostrano questo stato fondamentale della vita. Forse vi risuona, anche se in modo tenue e fragile, la propria esistenza.

Jaume Pitarch ha dipinto per sette anni dei barattoli con la pittura contenuta al loro interno. Iniziò questo processo in una situazione di "crisi creativa", vale a dire in uno stallo professionale nel quale le sue idee non riuscivano a materializzarsi in opere d'arte. Come atto elementare proprio del pittore, ogni giorno copriva il barattolo con un nuovo strato della pittura che c'era al suo interno. Ogni giorno ripeteva il gesto di dipingere nel vuoto, come dichiara l'artista stesso³. Aspettava che il nuovo strato asciugasse per ripetere l'operazione il giorno successivo con uno nuovo. In questo lento e ripetuto trascorrere del tempo, i barattoli trasformavano il loro interno in esterno, ritrovavano sulla loro pelle ciò che perdevano al loro interno. Questo ripetitivo fare senza meta, che si creava in una situazione di fallimento professionale, stimolò nell'artista un lungo processo di introspezione, portandolo a un certo raccoglimento. Riuscì ad allontanarsi dal mondano rumore e a entrare in contatto con un'esistenza non spettacolarizzata, silenziosa e sottile.

L'infinita ripetizione di un gesto senza senso è la perfetta esecuzione della figura di Sisifo, alla quale si è tanto ispirato l'esistenzialismo per illustrare

le sue principali idee. Dopo aver dedicato un grande sforzo per issare la roccia fino alla cima della montagna dell'Ade, Sisifo deve guardarla cadere di nuovo, più e più volte. In questi precisi momenti in cui la roccia rotola giù, Sisifo deve riflettere sulla sua condanna e l'assurdo dell'esistenza. Camus si avvaleva del mito di Sisifo per sostenere come la vita riparta sempre dalle azioni che compiamo, ma nessuna di esse in particolare né tutte nel loro insieme possono dare senso alla vita. Per quante siano le azioni dell'essere umano, di successo o meno, nessuna di esse riesce a dare senso alla sua vita. Perché, secondo Camus, la vita non è diretta da un significato o fine ultimo e, così, non ci sono azioni che possono soddisfare questo senso. Tuttavia, come ha sostenuto lo scrittore francese, questo è il rovescio della consapevolezza della libertà. L'assenza di senso delle proprie azioni permette di prendere coscienza della sua contingenza, della mancanza di gerarchia delle une sulle altre. Il singolo scappa così dal determinismo della catena di azioni e sente la libertà partendo dall'assurdo del suo ripetitivo fare. In quel breve intervallo di tempo nel quale qualsiasi azione può apparire la più assurda, la vita umana può ascoltare se stessa. Quest'idea può aiutarci a capire il motivo per cui a volte compiamo azioni davvero assurde, quelle che riescono a porre l'esistenza al suo livello fondamentale.

Fermin Jiménez Landa eseguì un'azione nel 2016 che costituiva una sorta di fuga. Guidò un camion che trasportava una macchina al suo interno, la quale a sua volta trasportava una motocicletta. Quando il camion rimase senza benzina, scaricò la macchina e seguì la sua strada. Quando la macchina rimase senza benzina, scaricò la motocicletta e guidò finché anche questa rimase senza benzina. Sempre nella stessa direzione. L'azione si sarebbe ispirata a un romanzo di Cristina Rivera Garza *El mal de la taiga*, centrato sulle incomprensibili azioni di alcuni degli abitanti di una regione abbandonata della taiga. Raccontano che, ogni tanto, uno si mette alla guida della sua vettura e procede in linea retta finché finisce il carburante, sparendo in ambienti selvaggi.

La scomparsa che simboleggia la proposta di Jiménez Landa può essere il risultato della disperazione ma, nel prendere tale decisione, manifesta una dignità esistenziale, una comprensione della propria esistenza e del peso che il mondo può esercitare su ognuno. Anche se è il risultato di un fallimento e della consapevolezza di un non-senso, tale fuga costituisce anche un gesto di resistenza di fronte alle narrazioni che ci impongono modi di essere, alle abitudini che ci schiavizzano. L'arte, mostrando questi fallimenti, ci rende consapevoli di questa dimensione dell'esistenza, del vasto orizzonte di possibilità che accoglie la sua contingenza. Senza dover fallire come arte, l'arte del fallimento ci invita ad assumere, ma anche a ridere di, quanto sia necessario il fallimento per l'esistenza.



Fig. 3 – Roger Bernat, *The Place of the Thing*, Atene, 2017; foto di Karol Jarek, immagine fornita dall'artista.



Fig. 4 – Tere Recarens, *Besenrein*, Berlino, 2003; immagine fornita dall'artista.



Fig. 5 – Jaume Clotet in un'azione quotidiana; immagine fornita dall'artista.



Fig. 6 – Tere Recarens, *Terremoto*, 1994-2016; immagine fornita dall'artista.

Note

1. Bernat R., *The Place of the thing*, 2017, <https://rogerbernat.info/en/shows/the-place-of-the-thing>.
2. Lo stesso Roger Bernat documenta questo fatto sul suo sito web: <https://contraindicaciones.net/boicot-a-la-accion-de-roger-bernat-en-documenta-14>.
3. Dichiarazione di Jaume Pitarch sul sito web della galleria dove inaugurò l'insieme di barattoli: <https://www.f2galeria.com/exposicion/jaume-pitarch-una-exposicion-de-pintura>.

Bibliografia

- Agamben G. (1993). *Bartleby o della contingenza*. In *Bartleby. La formula della creazione*. Macerata: Quodlibet.
- Aristotele (1984). *Ética a Nicómaco*. Nepi (VT): Orbis.
- Aristotele (2000). *Metafisica*. Barcelona: Gredos.
- Camus A. (2001). *Il mito di Sisifo*. Tr. it. Milano: Bompiani.
- Heidegger M. (1977). *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klosterman.
- Marder M. (2007). Heidegger's Phenomenology of Failure. In *Sein und Zeit - Philosophy Today*. 51 (1): 69-78.
- Ricoeur P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Vol. I. México: Siglo Veintiuno.
- Rivera Garza C. (2019). *El mal de la taiga*. Madrid-Barcelona: Literatura Random House.

7. *L'amavo troppo e le ho sparato: la pratica collettiva del ricamo fra ricerca d'archivio, violenza di genere e risignificazione artistica*

di Irene Pittatore*

Abstract

The practice of embroidery, within the contemporary art project *I loved her too much and I shot her* – by Irene Pittatore (artist) and Isabelle Demangeat (trainer and coach) – accompanies an intergenerational and intercultural reflection on gender-based violence, its countering and prevention. The participatory project features four different artistic formats, permeated by the shared experience of embroidery: a workshop, an exhibition, a performance-parade and an artist's notebook. The sharing of knowledge and experiences occurs in academic, associative and museum contexts, starting from the collective embroidery of excerpts from international trials and articles related to domestic violence and femicide since 1847. Each format creates a fruitful dialogue between established habits and initial approaches to cross-stitching, between classical techniques and transformative reinterpretations of a practice historically connoted as feminine and domestic.

Keywords: collective embroidery, activism, participatory art practices, archival research, gender-based violence, feminism.

1. La ricerca (infilare l'ago)

L'amavo troppo e le ho sparato è un progetto d'arte contemporanea di Irene Pittatore (artista) e Isabelle Demangeat (formatrice e coach) dedicato al contrasto e alla prevenzione della violenza di genere, che ha avuto a Torino il baricentro di una serie di azioni internazionali. Il progetto ha preso forma a partire da un'iniziativa collaborativa di mediazione scientifica dell'Aix-Marseille Université¹, attivata nel 2021 dalla storica Karine Lambert, che prevedeva una riflessione scientifica e una produzione artistica condivise intorno agli atti di un processo del 1847 per “assassinio di una donna”, conservati negli

* Artista visiva e performer

archivi giudiziari del Dipartimento del Var, a Toulon. Quattro artiste (collettivo Aartemis, Adrienne Art, Irene Pittatore), una sociologa (Sylvette Denèfle), una storica (Karine Lambert), una formatrice (Isabelle Demangeat) e una scrittrice (Claude Ber) hanno a questo scopo elaborato, in dialogo, testi e opere destinati a intrecciarsi al dibattito scientifico contemporaneo dedicato alla divulgazione della ricerca sulla violenza di genere e sul femminicidio².

Al termine di questa esperienza ai confini fra arte, scienze umane e scienze sociali, Irene Pittatore e Isabelle Demangeat hanno inteso approfondire l'analisi delle forme in cui il femminicidio e la violenza di genere si manifestano, avvalendosi di documenti giudiziari e giornalistici internazionali dalla metà dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento. Il progetto artistico, di natura partecipativa, si declina in quattro diversi format attraversati dalla pratica collettiva del ricamo: un workshop, una mostra, una performance-parata e un quaderno d'artista, edito da Capovolte, la cui pubblicazione è prevista entro la fine del 2024. A lungo relegato al rango di pratica femminile domestica o di passatempo, il ricamo ha assunto fra le artiste, in particolare a partire dagli anni Settanta, e anche all'interno di collettivi femministi e *queer*, una dimensione sovversiva, che accantona la sua natura domestica e decorativa per farsi strumento di consapevolezza, condivisione e lotta a paradigmi culturali patriarcali e a rapporti consolidati di potere e dominazione fra i generi. La ricerca si è avvalsa di articoli e processi per violenza domestica e femminicidio provenienti dagli Archivi di Stato di Firenze e di Torino (Tribunali di Firenze e di Torino), dagli Archives Départementales du Var (Cour d'Assises du Var) e dall'Archivio *La Stampa*. I documenti presi in esame portano alla luce le voci di donne che hanno subito abusi, le dichiarazioni dei loro aggressori e dei testimoni dei fatti e rivelano una stupefacente attualità e ricorrenza di azioni, discorsi e posizioni giustificatorie nei confronti degli aggressori e denigratorie nei confronti delle donne perseguitate e uccise. L'obiettivo del progetto artistico *Lamavo troppo e le ho sparato* è quello di favorire il riconoscimento di posture culturali misogine radicate – spesso condivise inconsapevolmente – per imparare a contrastarle e a prevenirle, a partire dalla riappropriazione ludica, condivisa e militante della pratica del ricamo, che ha storicamente contribuito a perpetuare la sottomissione e il confinamento delle donne alla sfera domestica, anche attraverso l'apprendimento scolastico obbligatorio per le bambine e le ragazze.

2. Il workshop (fare il nodo)

Lamavo troppo e le ho sparato ha in primo luogo assunto la forma di un workshop itinerante, aperto a un massimo di quaranta persone a tappa, della

durata di quattro ore. Nel corso del workshop sono messe a disposizione, e discusse collettivamente, le espressioni ricorrenti all'interno di una selezione di documenti giudiziari e giornalistici, per riflettere su rapporti di potere radicati e sulla perdurante lettura del femminicidio come "crimine passionale", aprendo un confronto con le esperienze e i punti di vista delle persone presenti. Il dibattito si concentra in particolare su otto stralci e sul titolo del progetto, ispirato a un articolo de *La Stampa della Sera* del 1933: «Le volevo troppo bene e ho sparato»³, dichiarazione rilasciata alla polizia, in via Nizza a Torino, da un uomo che aveva tentato di uccidere l'amante dopo la sua decisione di interrompere la relazione. Per favorire un confronto di natura esperienziale e non solo narrativa, gli stralci d'archivio sono stati riprodotti su grandi tessuti con un carattere tipografico che richiama una classica tecnica di ricamo su tela o canovaccio, il punto croce⁴. L'adozione di questo espediente ha favorito la concreta attivazione di un'esperienza di ricamo, parallela e organica allo scambio verbale. Il workshop si avvale infatti di un percorso di facilitazione e mediazione interculturale e di una pratica condivisa del punto croce, che sfocia nella creazione di un'opera tessile collettiva. Per prendere parte ai lavori non è necessaria una pregressa esperienza nel ricamo.

Dopo la lettura e un inquadramento storico degli stralci d'archivio, le persone partecipanti sono invitate a ricamare la loro croce sui tessuti che riportano testimonianze che risuonano con la propria esperienza di vita o di lavoro. Il ricamo si fa dunque strumento di misura della diffusione dell'esperienza della violenza di genere, oltre che di conoscenza e pubblica visibilità di parole destinate a rimanere all'interno di archivi giudiziari o in contesti scientifici contigui.

Come sostiene l'artista Fanny Viollet, «ricamare è pensare con le mani per offrire qualcosa in più di una lettura»⁵. Parole dolorose sono state lette, discusse, meditate, ripercorse, fissate attraverso l'impiego di un ago, di un filo e di un piccolo telaio.

«*L'amavo troppo e le ho sparato* ci ha permesso di sperimentare una pratica tradizionale molto segnata in termini di genere e risignificarla completamente» ha considerato uno studente del corso per animatori interculturali. «Il lavoro con questi frammenti d'archivio permette di ricucire una storia solo apparentemente lontana e di contattare la propria esperienza, ragionando sulla diversità di punti di vista e sulle molteplici letture espresse dal gruppo».

Con la progressione del ricamo, infatti, molte persone hanno scelto di condividere vissuti personali, riferendo di quanto sia stato importante uscire dall'ombra, in alcuni casi per la prima volta. Si sono manifestati un forte senso di vicinanza, prospettive di lotta comune e desiderio di proseguire insieme i lavori, in un'atmosfera concentrata e solidale.

«Io ho scelto di ricamare la parola *ira*. Il ricamo costringe all'attenzione, alla cura: la mia rabbia per la persistenza della violenza di genere si è stemperata e incanalata, trasformata», ha commentato una partecipante al workshop alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, cui ha fatto eco la voce di uno studente: «Abbiamo appreso i rudimenti di una tecnica, sradicato alcuni assunti, praticato manualità e pazienza. Io ho verificato che trovare scorciatoie non sempre serve. Osservare gli errori aiuta a riaggiustare il tiro».

Una studentessa del Master mention Direction de projets ou établissements culturels dell'Università della Bretagna Occidentale a Brest ha confidato: «Ho scelto di partecipare al ricamo della frase “ognora titubante e timorosa di incontrarlo” perché risuona direttamente con la mia esperienza e con quella di chi mi sta intorno». Ha proseguito una compagna: «Io ho scelto “je m'en doutais bien” (me lo aspettavo) perché è rappresentativa del mondo in cui viviamo. Dice molto delle persone che ci circondano e non agiscono, che si voltano dall'altra parte: ci sono donne che vengono aggredite in metropolitana e nessuno reagisce».

Il workshop itinerante, avviato a gennaio 2023, nell'arco di sei edizioni fra Italia, Francia e Germania⁶, ha visto cimentarsi con la pratica del ricamo più di duecento persone fra docenti, studenti e studentesse, attiviste e attivisti del movimento *Donna vita libertà*, rappresentanti di istituzioni, cittadine e cittadini interessati alle pratiche artistiche partecipative e alle tematiche della democrazia di genere. I lavori hanno coinvolto anche persone afasiche della Fondazione Carlo Molo e persone con disabilità visiva di UICI - Unione Italiana Ciechi e Ipovedenti, grazie a un'apposita selezione di materiali⁷.

3. La mostra (perdere il filo)

Gli esiti del workshop itinerante – gli otto drappi ricamati, le fotografie e il video girato durante le attività di ricamo e di pubblico confronto – sono stati esposti in occasione di tre mostre, a cura di Tea Taramino, alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, a InGenio Arte Contemporanea e presso il nuovo Centro Antiviolenza della Città di Torino. Le mostre sono state visitate da oltre duemila persone.

L'esposizione permette di ripercorrere le tappe del progetto e di osservare i progressivi esiti dell'indagine sull'esperienza della violenza di genere: le persone partecipanti al workshop, ricordiamo, sono state invitate a ricamare la propria croce sul tessuto la cui testimonianza risuona con un'esperienza personale o professionale. Il ricamo, dunque, oltre a conferire progressiva nettezza visiva a ciascuna testimonianza storica, rende tangibile la

sconcertante attualità di questi documenti d'archivio francesi e italiani della metà dell'Ottocento e degli inizi del Novecento.

L'esperienza delle persone che visitano la mostra è duplice. In primo luogo, il pubblico ha la possibilità di confrontarsi da vicino con il frutto dei gesti di chi ha reso visibile ogni lettera attraverso il ricamo: punti sicuri, tesi e regolari tracciati da mani esperte come quelle di Melina Benedetto, Adriana Pittatore o Laura Guercio Coppo – che ha guidato il ricamo dei partecipanti a ogni tappa del workshop – si alternano a punti segnati da esitazioni e ripensamenti eseguiti da mani volenterose e ancora incerte. Tracce di smalto rosso, piccole macchie, cedimenti del tessuto ne segnalano la vitalità e la pluralità di gesti che vi si sono avvicinati. In secondo luogo, i visitatori e le visitatrici possono cimentarsi con la pratica del ricamo sui drappi, con intervento spontaneo o mediante attività guidata dal personale educativo in mostra.

Secondo l'antropologa Silvia Stefani, docente del Corso per Animatori Interculturali del Centro Interculturale della Città di Torino, partecipante al workshop, «il progetto ha un valore fortemente simbolico. Un problema come quello della violenza di genere sembra inaffrontabile. Ricamare una lettera, o un pezzo di una lettera, e sapere che lo si farà in tanti, fino a quando ogni drappo sarà completato, fa riflettere e incoraggia».

L'esposizione contigua degli otto drappi rende inoltre chiaramente visibile il lavoro di differenziazione cromatica all'interno del ricamo. Le parole ricamate in giallo e in bianco, in contrasto con quelle ricamate in grigio, invitano a percorrere una prospettiva alternativa. Leggendo consecutivamente le parole colorate – qui sotto segnalate in corsivo – è infatti possibile intercettare una proposta di riscrittura delle dolorose parole oggetto della riflessione⁸:

«Si je prenais *une femme*, j'en choisirais une qui n'a pas été à la disposition d'autres» (Se dovessi prendere moglie, ne sceglierei una che non sia stata a disposizione di altri).

«Pour la soustraire à ses mauvais traitements, je la cachai *dans une chambre*» (Per sottrarla ai suoi maltrattamenti, la nascosi in una stanza).

«Je lui proposais de monter avec moi pour se coucher. J'insistai, elle s'obstina. *Je lui donnai un coup avec la main*» (Le proposi di salire a letto con me. Insistetti, lei rifiutò. La colpì con la mano).

«*Je m'en doutais bien*» (Me lo aspettavo).

«*Je l'aimais trop pour la frapper*» (L'amavo troppo per picchiarla).

«Nulla di più grave si seppe addurre contro del marito fuorché il fatto di avere in *un momento* di ira gettato contro la moglie una catinella di feci e averla colpita con pugni»⁹.

«[La accolte] per salvarla, *prima* che si perdesse con altri»¹⁰.

«Ognora titubante e timorosa *di incontrarlo*»¹¹.

Il ricamo dei drappi sarà terminato nel corso delle prossime edizioni del workshop e delle mostra. Saranno necessarie complessivamente più di cinquecento ore di applicazione, dal momento che il completamento di una lettera a punto croce richiede mediamente sessanta minuti.

4. La parata (chiudere il cerchio)

Nel corso di un'edizione del workshop alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, segnata da forte vento, il volteggiare dei tessuti nelle mani degli studenti e delle studentesse ha reso evidente l'interesse visivo, plastico, dei drappi in movimento, attraversati dall'aria e dalla luce.

In questa circostanza ha preso vita, per l'artista, l'idea di una performance pubblica collettiva, in coerenza con il desiderio di riportare il corpo al centro dell'azione e di rendere visibili e condivise esperienze di abusi e pratiche, come quella del ricamo, frequentemente relegate alla dimensione domestica e alla sfera privata.

La progettazione di una manifestazione pubblica, di carattere performativo, aperta alle persone partecipanti al workshop e a tutte le cittadine e ai cittadini interessati, si è nutrita del pensiero che il cerchio aperto con lo studio degli atti del processo per "assassinio di una donna" nel 1847 potesse chiudersi nello stesso ambito disciplinare in cui ha avuto origine, quello delle arti di strada. Clémence, la giovane donna assassinata a Toulon dal compagno Jean, era una cantante di strada, diciassettenne. Il suo assassino, un acrobata di ventiquattro anni.

A questo scopo è stata attivata una collaborazione con la Fondazione Cirko Vertigo, che ha di recente istituito in Italia il primo corso di Laurea Triennale per Artista di Circo contemporaneo, con sede a Torino, all'interno del quale tiene un corso di Sociologia delle Pari Opportunità Stefania Doglioli – direttrice del Centro Studi e Documentazione Pensiero Femminile APS – che ha supportato e promosso, sin dai suoi primi passi, lo sviluppo di *L'amavo troppo e le ho sparato*.

La scelta della docente di adottare il progetto all'interno del corso e la proposta della Fondazione Cirko Vertigo di aprire a tutti gli studenti e studentesse del triennio l'opportunità di partecipare al workshop hanno posto le basi per la realizzazione delle performance che hanno accompagnato la parata pubblica. Diciotto studenti del primo anno, con la supervisione all'*acrobalance* di Guillermo Hunter, hanno dato vita a quattro azioni acrobatiche dedicate agli stralci d'archivio.

Il 24 novembre 2023, gli otto drappi, ricamati a oggi da più di duecento persone, si sono incaricati di diffondere nel centro di Torino, in via Montebello

sotto la Mole Antonelliana, gli stralci di articoli e di processi internazionali per violenza domestica e femminicidio oggetto di molti mesi di studio e di pratica.

Issati su supporti in legno, i drappi sono stati portati allo sguardo e alla consapevolezza del pubblico attraverso un'azione acrobatica silenziosa, che ha annunciato la Giornata internazionale per l'eliminazione della violenza contro le donne, invitando pubblico convenuto e passanti a farsi carico di una parte di responsabilità.

I corpi e i gesti degli acrobati e delle acrobate hanno restituito con forza e complessità l'ampio spettro di forme in cui la violenza di genere può manifestarsi: dalla violazione dello spazio di espressione e di movimento allo scherno, dall'esercizio della coercizione verbale alle percosse, dall'intimidazione all'umiliazione. Le azioni performative, puntellate dall'evidenza materica di parole secolari, hanno visto gemmare al proprio interno anche forti spunti di ribellione e sorellanza, atti maturi di solidarietà e alleanza fra i generi.

Con una manifestazione corale di natura popolare, accessibile e silenziosa, ha trovato una prima sintesi un progetto artistico dedicato alla riflessione e all'analisi dell'immaginario legato alla virilità, che porta con sé assegnazioni e ingiunzioni sociali in cui la violenza raramente è messa in discussione, se non nel momento in cui diventa reato. *L'amavo troppo e le ho sparato*, in ogni sua tappa, si propone infatti come azione condivisa di consapevolezza, immaginazione e lotta a paradigmi culturali di stampo patriarcale orchestrata nel tentativo di tracciare, anche visualmente, alternative e vie di fuga.

5. Il quaderno d'artista e la riattivazione di un metodo (riprendere il filo)

Ciascuno dei drappi ricamati nel corso del workshop itinerante, oltre a interpellare nuovi sguardi in occasione delle future edizioni della mostra e della performance-parata, introdurrà e illustrerà un capitolo dell'omonimo quaderno d'artista¹², una pubblicazione transmediale che sarà edita da Capovolte entro la fine del 2024.

Il quaderno d'artista, dedicato a lettrici e lettori a partire dai quattordici anni di età e al personale educante che si occupa di contrasto alla violenza, documenterà le diverse tappe del progetto, traducendole in pratiche sperimentabili anche a scuola, in sedi associative o a livello individuale.

La pratica guidata del ricamo su tessuto o cartoncino, un materiale economico e facilmente reperibile, insieme ad altri strumenti di natura artistica e pedagogica e a moduli per attività espressive, potrà facilitare il riconoscimento delle radici culturali della violenza di genere – in molti casi condivise e riprodotte senza consapevolezza – per apprendere a contrastarle.

L'amavo troppo e le ho sparato, un progetto artistico a lungo termine, intende nei prossimi anni moltiplicare il proprio terreno di ricerca e azione in altri Paesi, a partire dall'India, indagando nuove fonti storiche giudiziarie e giornalistiche da intrecciare a differenti tecniche di ricamo, in coerenza con le tradizioni locali e in collaborazione con collettivi che praticano resistenza e attivismo attraverso l'arte e l'artigianato.

Note

1. Il progetto è stato selezionato nell'ambito della borsa di studio dell'Aix-Marseille 1 Université (AMU) 2021 per progetti di cultura scientifica ed è stato sostenuto dalla Vicepresidenza AMU per l'Uguaglianza tra Donne e Uomini e la Lotta contro la Discriminazione, dalla rete GenderMed (MMSH-CNRS), dall'UMR TELEMMe (AMU-CNRS), dal MMSH e dall'INSPE dell'Académie de Nice.

2. Dopo una prima collaborazione nell'ambito del festival *Jeu de l'oie* 2020 (AMU e Mucem), il gruppo ha sviluppato *SAFé - Sciences, Arts, Féminicide*, un set di strumenti narrativi, visuali e scientifici da utilizzare a scuola, oltre che in ambito scientifico e artistico.

3. *La Stampa della Sera*, 3.3.1933, n. 53, pagina 2: *Le rivoltellate di un passionale*.

4. Il carattere tipografico Punto Croce è stato messo a punto da Studio Grand Hotel, uno studio creativo con base a Torino.

5. *Des Lettres brodées*, Maîtrise d'arts-plastiques, 1980-1982, ricamo su tela assemblato in forma di libro.

6. Il workshop ha fatto tappa alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino (per tre edizioni dedicate al pubblico del centro d'arte contemporanea, al corso di Animazione interculturale della Città di Torino e dell'Associazione di Animazione Interculturale ASAI), al Teatro Perempruner per la Fondazione Circo Vertigo a Grugliasco, all'Università della Bretagna Occidentale a Brest (Master mention Direction de projets ou établissements culturels), a Berlino con il collettivo Allesbien.

7. Sono stati messi a disposizione delle persone partecipanti otto tessuti stampati (147×107 cm), telai, fili, aghi, accessori per il ricamo, cartoncini preforati e traduzione in Braille dei documenti di lavoro.

8. Le citazioni seguenti sono tratte da: Archives Départementales du Var, Cour d'Assises du Var. *Déposition du témoin*. 1847.

9. Archivio di Stato di Torino, Sezioni riunite. Corte d'appello di Torino, *Sentenze civili*, 1874.

10. Archivio di Stato di Firenze, Tribunale di Firenze. *Atti in materia penale. Processi d'Assise*, 1904.

11. Archivio di Stato di Firenze, Tribunale di Firenze. *Atti in materia penale. Processi d'Assise*, 1888.

12. Il contributo di 129 donatori, fra enti e soggetti privati, unito a quello della Fondazione Sviluppo e Crescita CRT, ha consentito di mettere a punto la prima edizione – a diffusione gratuita per scuole e associazioni – del quaderno d'artista in versione e-book.

Bibliografia

- Corbett S. (2022). *A little book of craftivism*. London: Cicada Books Limited.
- Do-Knit-yourself (2009). *Diritto rovescio. Fili intrecciati tra arte, design e creatività di massa*. Milano: Mondadori Electa.
- Lauvaux L. (2020). L'expression de la violence dans la broderie contemporaine. *Les Cahiers de l'École du Louvre*. 15. DOI: <https://doi.org/10.4000/cel.7816>.
- Parker R. (2019). *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*. London: Bloomsbury Publishing.
- Pasini F., Verzotti G. (2003). *Il racconto del filo. Ricamo e cucito nell'arte contemporanea*. Milano: Skira Editore.
- Radica C. (2019). *Onore, follia e amore: storie di assassini a Firenze (1866-1914)*. Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche. 2: pp. 63-82.



Fig. 1 – Mostra *L'amavo troppo e le ho sparato*, a cura di Tea Taramino, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino. Vista dell'installazione (gennaio 2023), foto di Irene Pittatore.



Fig. 2 – Il workshop *L'amavo troppo e le ho sparato* al Teatro Perempruner di Grugliasco (TO), dedicato al Corso di Laurea Triennale per Artista di Circo contemporaneo della Fondazione Cirko Vertigo (ottobre 2023), foto di Irene Pittatore.



Fig. 3-4 – Parata *L'amavo troppo e le ho sparato* in via Montebello a Torino (novembre 2023), foto di Pino Chiezzi.

8. *Habitus per una guerriglia. Operaismo, movimenti studenteschi e Arte Povera*

di Alice Iacobone*

Abstract

The chapter reconstructs and analyzes the events of protest that occurred in Turin between 1967 and 1968, focusing on some episodes that brought together factory workers, university students, and finally, the artists, gallerists and critics tied to the then emerging *Arte Povera* movement. All three categories adopted an antagonistic stance towards the socio-political system of neocapitalism, developing rejection strategies (including strikes and occupations) that were framed as practices of a “guerrilla warfare” – an expression used not only by students and *operaisti* but also by art critic Germano Celant in the manifesto of *Arte Povera*. Firstly, the chapter provides a reconstruction of the origins of *operaismo* in the Turin of the early 1960s, showing how at the roots of this experience, which later took on a variety of forms, there was a strong distrust towards institutional organizations (from the party to the union). The following section highlights how some of the theoretical and practical claims of *operaismo* also intervened in the student protests and particularly in the occupation of Palazzo Campana, one of the premises of the University of Turin, during the months between 1967 and 1968. Not only students and workers participate in the occupation, but also some artists, such as Piero Gilardi and Gilberto Zorio, who in those same months were involved in the birth of *Arte Povera* – a movement that, as will be shown in the third section, took shape in dialogue and continuity with the political radicalism of the extrainstitutional left. Critically drawing on the concept of *habitus* elaborated by Pierre Bourdieu, the last section formulates an explanatory hypothesis for the peculiar alliance between factory workers, university students, and *Arte Povera* exponents.

Keywords: Workerism, Wildcat strike, University occupation, 1960s, Arte Povera, Germano Celant.

* Università di Torino, Consorzio Filosofia del Nord Ovest

Nel dicembre del 1967, sulle pagine del quinto numero della rivista *Flash Art*, usciva un articolo di Germano Celant intitolato *Arte povera. Appunti per una guerriglia* (figura 1). Vero e proprio manifesto del movimento poverista, il testo presentava l'immagine dell'artista come soggetto non più inserito nel sistema ma in aperto conflitto con questo – dove “sistema”, uno dei termini chiave di quegli anni, era inteso non solo come mercato dell'arte ma come quadro generale della situazione politica, sociale e culturale immediatamente successiva al boom economico¹. Secondo Celant, «l'artista», opponendosi al sistema per scardinarne le posture classiste e capitalistiche, «da sfruttato diventa guerrigliero» (Celant, 1967 a, p. 3). Registrando e consacrando questo cambio di posizionamento operato da alcuni giovani artisti attivi in quegli anni, il critico genovese, allora ventisettenne, allineava la nascita dell'Arte Povera al gesto antagonista realizzato alle stesse date dagli studenti che occupavano le università e dagli operai in sciopero all'interno delle fabbriche.

La città di Torino rappresenta uno degli scenari privilegiati di queste vicende di lotta e contestazione, con episodi che intersecano su suolo urbano esperienze ed esigenze nate in contesti così diversi come le gallerie d'arte, l'università e le fabbriche. Guardando agli avvenimenti degli anni Sessanta e dei primi anni Settanta, e in particolare al periodo di pochi mesi a cavallo tra il 1967 e il 1968, ci si può domandare cosa abbia portato soggetti sociali e politici tanto distanti come operai, studenti, e infine artisti, galleristi e intellettuali, a collaborare alleandosi in un antagonismo comune. A cosa era dovuta la comune avversione al sistema, la comune urgenza di far saltare le abitudini socio-culturali acquisite e consolidate durante il periodo della Ricostruzione?

Una chiave di lettura possibile può essere rintracciata nel concetto di *habitus*. Nella misura in cui descrive l'azione sociale e politica innanzitutto come esito di istanze e disposizioni incarnate e solo in seguito come il risultato di una progettualità razionale, l'idea di *habitus* può aiutare a rendere conto di questi macroeventi realizzatisi orizzontalmente (ovvero non come frutto di un'organizzazione nel quadro di un sistema di relazioni codificato). Passando criticamente dall'idea di *habitus* di classe, teorizzata da Pierre Bourdieu, all'idea di un «*habitus* generale generazionale» (in cui comunque la componente di classe rimane forte, ma non si configura come spartiacque ultimo), si può provare a rendere conto dell'alleanza precaria ma significativa che tra il 1967 e il 1968 collegò «l'operaio che sciopera, lo studente che incendia le macchine e alza le barricate e l'intellettuale che collabora con ambedue» (Celant, 1969, p. 14).

1. Torino, «culla del capitalismo italiano e del suo contraltare operaio»

Torino non è stata scenario di queste vicende storiche per mera contingenza. Asse portante dello sviluppo industriale della nazione, sede della Fiat e delle sue officine storiche (come Mirafiori o Lingotto), meta della maggior parte dell'immigrazione interna dal Sud, Torino si presentava negli anni Sessanta come una vera e propria città-fabbrica – come una città, cioè, il cui territorio e la cui composizione sociale si organizzavano non solo attorno al luogo dell'officina, ma come sua vera e propria ramificazione. La città, di conseguenza, era profondamente intrisa di cultura operaista, che proprio nel capoluogo piemontese aveva conosciuto una delle sue prime e più importanti esperienze: la formazione del gruppo dei Quaderni Rossi grazie all'iniziativa di Raniero Panzieri. Costitutosi nel 1961, il gruppo e la rivista erano nati a Torino proprio in quanto questa rappresentava, a un tempo, la «culla del capitalismo italiano e del suo contraltare operaio» (Balestrini, Moroni, 1988, p. 36).

Alle radici dell'operaismo stava una forte disillusione nei confronti delle istituzioni di sinistra – sia nella forma del partito che in quella del sindacato. I sindacati, in effetti, avevano da tempo smesso di rivolgersi all'operaio reale, riferendosi piuttosto al Partito Comunista. Il PCI, dal canto suo, promuoveva un'ideologia del lavoro e del progresso che mirava a conciliare lo sviluppo capitalistico con le esigenze operaie, inquadrare come rivendicazioni puramente salariali (Balestrini, Moroni, 1988, p. 40). Ma la lotta operaia non ambiva a una più consapevole e meglio stipendiata partecipazione al sistema del neocapitalismo: l'obiettivo era invece un «rovesciamento totale dell'ordine capitalistico» *tout court* (Balestrini, Moroni, 1988, p. 44). L'operaismo rifiutava ogni forma di collaborazione e si opponeva al sistema – il sistema del capitale, del partito, del sindacato. In antagonismo rispetto ai toni conciliatori della sinistra istituzionale e alle narrazioni edulcorate dei rapporti coi “padroni” e della vita di fabbrica, la classe operaia intendeva se stessa come “nemico della società” e adottava così una generalizzata “strategia del rifiuto”².

Se i sindacati avevano abbandonato la fabbrica, mancando di osservare l'operaio reale e di porsi in suo ascolto, l'esperienza dei *Quaderni Rossi* andava in direzione apertamente contraria. Nasceva così l'inchiesta alla Fiat (vedi Wright, 2021, pp. 47-104), condotta nel 1960 da Panzieri e altri futuri militanti dei *Quaderni Rossi*, tra cui Romano Alquati. Realizzata adottando il metodo della “conricerca” elaborato e promosso da Danilo Montaldi, questa e altre indagini simili entravano nella fabbrica, incontravano l'operaio, osservavano la società dal suo punto di vista, e promuovevano «una ricerca fatta [...] a

scopo di lotta e di iniziativa a partire dal basso e al di fuori (spesso contro) la funzione mediatrice di partiti e sindacati» (Balestrini, Moroni, 1988, p. 37).

Ciò che risultò dalle inchieste operaie era un'immagine della classe profondamente mutata a livello di composizione. Se negli anni precedenti gli operai si presentavano come figure professionali, con un orientamento ideologico e una memoria storica della Resistenza partigiana, già nel corso degli ultimi anni Cinquanta una diversa figura si andava sostituendo a questa: quella del cosiddetto "operaio massa", mera forza-lavoro dequalificata e ad alta produttività, spolticizzata, tipicamente proveniente dal Mezzogiorno e costretta a vivere in condizioni abitative degradate. L'operaio massa, presto divenuto maggioranza lavorativa, metteva in atto pratiche che lasciavano perplessi anche i quadri comunisti: questo nuovo soggetto «non rispetta[va] nessuna delle regole dello sciopero conosciute, ne inventa[va] anzi di nuove. Come lo sciopero "a fischiotto", in cui a un segnale convenuto il lavoro [veniva] interrotto senza preavviso» (Balestrini, Moroni, 1988, p. 129). Questa strategia, conosciuta anche come "a gatto selvaggio", è quella con cui si realizzò lo sciopero occorso alla Fiat il 15 e 16 ottobre 1963, un evento storico con cui si chiariva definitivamente la capacità degli operai di organizzarsi al di fuori delle strutture sindacali e di realizzare antagonismi "spontanei" e orizzontali. Già l'anno prima si era verificato uno sciopero di grande importanza, quello legato al rinnovo dei contratti, che il 7, l'8 e il 9 luglio 1962 aveva portato in piazza Statuto duecentocinquantamila operai pronti a scontrarsi violentemente con la polizia. La rivolta di piazza Statuto non segnava solo lo spartiacque tra il periodo della Ricostruzione e il periodo di conflittualità permanente che sarebbe poi sfociato nell'"Autunno caldo": essa mostrava anche che «la composizione di classe era cambiata, e così i suoi comportamenti, le pratiche e i tempi dello scontro». La classe ora «si esprime[va] in comportamenti anormali, non previsti, non conosciuti, non governabili, fuori della disciplina e delle regole politiche e sindacali che avevano caratterizzato la [...] Ricostruzione» (Balestrini, Moroni, 1988, p. 136). Capace di azione politica non verticalizzata, l'operaio massa usciva dai confini della fabbrica: andava in piazza, si appropriava del suolo urbano.

2. Contro l'autoritarismo accademico, potere agli studenti

Negli anni immediatamente successivi, elementi teorici di provenienza operaista andarono a informare la nascita dei movimenti studenteschi. Se gli operai scioperavano nelle fabbriche, gli studenti occupavano le sedi universitarie; se per gli operai la crisi nei confronti del sistema e delle istituzioni si

traduceva in una frattura coi sindacati e col partito, per gli studenti la stessa crisi si manifestava nell'azione diretta e nella presa di distanza dagli organismi associativi studenteschi ufficiali, organizzati su base rappresentativa. Le *Tesi della Sapienza* del febbraio 1967 per la prima volta intendevano esplicitamente lo studente come «figura sociale interna alla classe operaia» (Balestrini, Moroni, 1988, p. 203)³; nell'autunno dello stesso anno, gli occupanti dell'Università di Trento redigevano un manifesto per una “università negativa”, dove l'istituzione universitaria ufficiale era descritta come strumento di dominio classista e veniva evidenziata la necessità di una collaborazione con le masse operaie (Balestrini, Moroni, 1988, pp. 210-213).

Nel novembre del 1967 e fino al gennaio 1968 venne occupato anche Palazzo Campana, la sede dell'Università di Torino. Caratterizzata da un fitto e approfondito programma di “controcorsi”, l'occupazione torinese fu utile dapprima a segnalare il malessere degli studenti nei confronti dell'“autoritarismo accademico” in un contesto caratterizzato dallo strapotere dei “baroni”, e poi per manifestare l'intenzione di una presa di potere in continuità e collaborazione con la classe operaia (figura 2). All'occupazione di Palazzo Campana parteciparono infatti non solo gli studenti, ma anche gli intellettuali provenienti dagli ormai terminati *Quaderni Rossi* e gli operai della Fiat, reclutati direttamente di fronte ai cancelli delle fabbriche.

L'occupazione di Torino fu dunque fortemente intersezionale, favorendo l'incontro di studenti, intellettuali e operai, e poté esserlo poiché connotata nel senso della classe. Guido Viale (uno dei leader dell'occupazione, poi tra i fondatori di Lotta Continua) sottolineava in primo luogo come le differenze di classe determinassero diverse traiettorie all'interno dell'università e di conseguenza al suo esterno, notando come «per alcuni inserirsi nella struttura di potere dell'università non [fosse] che un primo passo del loro inserimento nelle strutture di potere della società, mentre per la maggioranza la subordinazione al potere accademico non [fosse] che l'anticipazione della loro condizione socialmente subordinata» (Viale, 1968, p. 2). Per quanto riguarda la questione del “potere agli studenti”, poi, l'obiettivo – anche qui – non era l'integrazione al sistema, ma il suo rovesciamento. In una dichiarazione di un altro leader studentesco dell'epoca, Luigi Bobbio, si legge:

Gli studenti rifiutano la loro condizione di sfruttamento e di predeterminazione professionale e chiedono controllo sulla loro formazione, inteso come rifiuto alla disponibilità. Per ottenere questo controllo si porta avanti la parola d'ordine del potere studentesco. Con questo non si intende soltanto l'immissione degli studenti negli organi decisionali dell'università, perché ciò di per sé significherebbe ben poco se si lasciasse inalterata l'organizzazione complessiva degli studi. Potere studentesco implica invece una ristrutturazione integrale dell'università in cui tale

potere (e quindi il controllo sulla formazione) possa essere effettivo. Si vuole così superare la parola d'ordine della democratizzazione dell'università, che da anni il movimento studentesco sta portando avanti, perché l'esigenza sostenuta dagli studenti non è la democrazia (che poi vuol dire generalmente collaborazione) ma il potere che implica evidentemente un antagonismo (Bobbio, 1967, p. 58).

Così come gli operai, gli studenti si proponevano di portare avanti una fuoriuscita dal sistema per rivoluzionarne le logiche. Per il movimento studentesco, dunque, la classe operaia rappresentava il «punto di riferimento e di verifica» (Bobbio, 1967, pp. 59-60) della propria azione, la quale poteva acquisire significato solo se integrata dal movimento operaio all'interno di una comune strategia rivoluzionaria.

Studenti, operai, intellettuali: gli occupanti di Palazzo Campana furono numerosi e diversificati. Tra questi c'erano anche Gilberto Zorio, allora studente all'Accademia Albertina ma già anche artista attivo e riconosciuto, e Piero Gilardi, di cui Zorio era assistente: entrambi destinati a diventare, seppur in modi assai diversi, figure fondamentali per l'allora nascente Arte Povera.

3. Arte ricca, arte povera

Negli stessi anni delle contestazioni studentesche, la scena artistica torinese conduceva le proprie sperimentazioni in un senso altrettanto radicale. Dopo aver ricoperto a lungo un ruolo di secondo piano, Torino si presentava a quelle date come uno dei centri più vitali per l'arte contemporanea. Oltre ad una offerta espositiva aggiornatissima grazie all'attività di attenti galleristi (su tutti, Gian Enzo Sperone, la cui galleria costituiva il riferimento italiano della galleria parigina di Ileana Sonnabend), nascevano in città anche nuovi «spazi sperimentali» (Bertolino, Pola, 2010, p. 127), come il *Deposito d'Arte Presente* (1967-1969; figura 3). Promosso da Sperone e da Marcello Levi, il "Deposito" incoraggiava l'autogestione, il dialogo e l'azione diretta (e il rimando allo spazio industriale del magazzino non era casuale). Vi transitarono molti degli esponenti dell'Arte Povera: tra gli altri, Zorio, Merz, Calzolari, Penone, Anselmo, Gilardi. Quest'ultimo, soprattutto, vedeva nel *Deposito d'Arte Presente* la possibilità di uno spazio espositivo alternativo ai circuiti galleristici ed estraneo alle logiche del sistema.

Contemporanea all'occupazione universitaria fu la mostra *Con temp l'azione* che, inaugurata il 4 dicembre 1967, si tenne fino al febbraio 1968 presso le gallerie Sperone, Stein e Il Punto (figura 4). La curatrice, Daniela Palazzoli, vi aveva riunito molti degli artisti che Celant aveva iniziato a raggruppare sotto l'etichetta dell'Arte Povera, e nel catalogo faceva riferimento alla guerriglia

come strategia adottabile dagli artisti per ripensare la propria azione politica. Rimandando alle contestazioni studentesche di ispirazione operaista, l'idea della guerriglia era stata applicata all'arte da Celant per primo. Il suo testo più radicale da un punto di vista politico uscì nel dicembre del 1967 sulle pagine della provocatoria rivista *Bit* (fondata nel marzo dello stesso anno e diretta da Palazzoli insieme a Gianni-Emilio Simonetti). Lì, Celant (1967 b) si dichiarava apertamente a favore della guerriglia; ma l'idea ricorreva anche, in termini meno schiettamente politicizzati, nel manifesto pubblicato su *Flash Art* alle stesse date (Celant, 1967 c). Già qualche mese prima, comunque, il critico pubblicava su *Casabella* il testo *Arte ricca e arte povera: due tendenze descritte quali altrettanti "atteggiamenti" in relazione al sistema della produzione industriale* (Celant, 1967 c). L'ispirazione e l'obiettivo erano, ancora una volta, quelli dell'azione avversa e antisistemica:

Da un lato [...] un atteggiamento ricco, perché legato osmoticamente alle altissime possibilità strumentali e informazionali che il sistema offre, un atteggiamento che imita e media il reale, che crea la dicotomia tra arte e vita, comportamento pubblico e vita privata, dall'altro una ricerca "povera", tesa all'identificazione azione-uomo, comportamento-uomo, che elimina così i due piani di esistenza. Un esserci, quest'ultimo, [...] che non dialoga né col sistema sociale, né con quello culturale, che aspira a presentarsi improvviso, inatteso rispetto alle aspettative convenzionali, un vivere asistemico, in un mondo in cui il sistema è tutto. Un atteggiamento (che evidentemente non vuole contrapporsi ad alcuna ricerca particolare, risultando non una corrente, ma un modo di comportarsi, che evita persino la concorrenza, proprio per non cadere nuovamente nell'integrazione alle leggi del sistema e nel dialogo con lo stesso) teso al reperimento del significato fattuale del senso emergente del vivere dell'uomo (Celant, 1967 a, p. 3).

L'Arte Povera nacque dunque non accanto, bensì in dialogo e in continuità con il radicalismo politico della sinistra extraistituzionale. Ancora nell'estate del 1968 Celant si esprimeva entusiasticamente rispetto a questa alleanza, sostenendo che «gli studenti stavano esponendo i limiti di un sistema sull'orlo del collasso. I critici d'arte dovevano accelerare questo processo, mettendo in discussione il sistema dell'arte, le gallerie e la relazione con il pubblico; in breve, disseminando nel mondo dell'arte ciò che gli studenti attivisti stavano facendo nelle università e nelle strade» (Galimberti, 2013, p. 430). L'entusiasmo di Celant era però destinato a sfumare, e sarebbe terminato nel settembre 1968 – preceduto già di qualche mese dalla disillusione maturata da alcuni esponenti del movimento, come Fabro, Paolini, Pascali e Pistoletto⁴. L'eccezione significativa fu rappresentata da Gilardi, che infatti abbandonò

il movimento e l'attività artistica per dedicarsi completamente, nel decennio successivo, all'attivismo politico⁵.

Nel mutato clima degli anni Ottanta, Celant e Carolyn Christov-Bakargiev (1999) realizzeranno una sistemazione teorica dell'Arte Povera in chiave fortemente revisionista rispetto alla politicizzazione del movimento nei suoi esordi (significativa in questo senso fu, tra le altre cose, l'esclusione di Gilardi dalla lista dei tredici artisti riconosciuti come esponenti del gruppo). Tuttavia, ancora negli anni Settanta si davano contatti tra Celant e i poveristi, da una parte, e le varie realtà della sinistra extraparlamentare dall'altra – basti menzionare la collaborazione del critico con Massimo D'Alessandro (tra i leader di Potere Operaio e responsabile della Galleria Arteper), e le interazioni tra gli artisti del gruppo e i membri di Lotta Continua, la cui sede si ubicava nello stesso palazzo della Galleria Sperone in corso San Maurizio. Come ricostruisce Jacopo Galimberti, «nell'ambito di queste alleanze, artisti come Zorio e Pistoletto donarono alcuni lavori a Lotta Continua», e «tra il 1974 e il 1976 a Merz, Boetti, Anselmo, Fabro, Kounellis e Paolini furono dedicate delle personali presso Area, una delle due gallerie aperte da Lotta Continua» (Galimberti, 2013, p. 438). Di fronte a questo panorama (che meriterebbe di essere ulteriormente ricostruito), risulta impossibile non registrare la presenza di una linea di forza politica che attraversa e collega realtà eterogenee come quella artistica, quella studentesca e quella operaista. Come rendere conto di questo fenomeno?

4. Pratiche della guerriglia: *habitus* di una «classe generale generazionale»

L'intersezione tra studenti, artisti e operai che si realizzò soprattutto nei mesi a cavallo tra il 1967 e il 1968 può suscitare, in effetti, alcune perplessità. Come si è potuta produrre una simile alleanza, articolata più nella pratica (gli scioperi, le occupazioni, i gesti dissidenti rispetto al sistema – in generale, la “guerriglia”) che in una progettualità razionale condivisa? Una chiave di lettura utile a fornire una possibile spiegazione è offerta, ci pare, dal concetto di *habitus*.

Elaborato dal sociologo Pierre Bourdieu, il concetto di *habitus* indica un sistema di disposizioni corporee acquisito attraverso la pratica e capace di orientare le azioni pratiche future. La nozione procede da quella di abitudine, pur distinguendosi da questa (intesa in senso ristretto) sotto due aspetti: in primo luogo, gli *habitus* riguardano l'individuo colto non in isolamento, bensì nel “campo sociale”; in secondo luogo, se le abitudini (per quanto modellabili) sono *pattern* comportamentali automatici, gli *habitus* sono invece disposizioni

ARTE POVERA

APPUNTI PER UNA GUERRIGLIA



Piero Gilardi: Carrello, Mixed media, 1966.

Prima viene l'uomo poi il sistema, anticamente era così. Oggi è la società a produrre e l'uomo a consumare. Ognuno può criticare, violare, demantellare, proporre riforme, deve rimanere però nel sistema, non gli è permesso di essere libero. Crea un oggetto vi si scontrano, il sistema ordina. L'aspettativa non può essere frustrata, acquisita una parte, l'uomo, sino alla morte, deve continuare a resistere. Ogni suo gesto deve essere assolutamente coerente con suo atteggiamento passato e deve anticipare il futuro. Uscire dal sistema vuol dire rivoluzione. Così l'artista, novello giullare, soddisfa i consumi raffinati, produce oggetti per i palati colti. Avuta un'idea vive per e su essa. La produzione in serie lo costringe a produrre un unico oggetto che soddisfi, sino all'esecuzione, il mercato. Non gli è permesso creare ed abbandonare l'oggetto al suo cammino, deve seguirlo, giustificarlo, immerterlo nei canali, l'artista si sostituisce così alla rivoluzione. Non si progetta mai, ma si integra. Per "inventare" è costrutto in epigono da clonazione e ad attingere agli altri sistemi linguistici. Si appropria, si gioca a scacchi (la mossa del cavallo non è mai rettilinea) e sceglie, mai lasciarsi scegliere. Più volte cercato il sistema, non si è mai fatto trovare dove si pensava di reperirlo.

Così in un contesto dominato dalle invenzioni e dalle imitazioni tecnologiche due sono le scelte: l'assunzione (la clonazione) del sistema, dei linguaggi codificati ed artistici, il comico dialogo con la struttura esistente, siano esse sociali o rivoluzionarie, e la parodia ideologica, l'omosi con ogni rivoluzione, apparente e subito integrato, la sistematizzazione della propria produzione o nel microcosmo astratto (pop) o nel macrocosmo socio-culturale (pop) e formale (struttura primaria), oppure, all'opposto, il libero progetto dell'uomo.

La un'arte complessa, qui un'arte povera, impegnata con la contingenza, con l'evento, con l'istorico, il presente, l'non siamo immutabili, i complementi contemporanei nel nostro presente (Debra) con la concezione antropologica, con l'uomo "reale" (Marx), la speranza, diventa sicurezza, di gettare alle ortiche ogni discorso visualmente univoco e coerente (la coerenza è un dogma che bisogna infrangere), la univocità appartiene all'individuo e non alla "sua" immagine e ai suoi prodotti. Un nuovo atteggiamento per ripossedere un "reale" dominio del nostro esserci, che conduca l'artista a continui spostamenti dal suo luogo deputato, dal cliché che la società gli ha stampato sul viso. L'artista da sfruttato diventa guerrigliero, vuole scegliere il luogo del combattimento, possedere i vantaggi della mobilità, sorprendere e colpire, non l'opposto.

Da un lato, quindi, un atteggiamento ricco, perché legato oscuramente alle altissime possibilità strutturali ed informazionali che il sistema offre, un atteggiamento che limita e media il reale; da un altro, l'atomia tra arte e vita, comportamento pubblico e vita privata, dall'altro una ricerca "povera", tesa all'identificazione azione-omo, componimento-omo, che elimina così i due piani di esistenza. Un essere, quest'ultimo, che predilige l'essenzialità informazionale, che non dialoga né col sistema sociale, né con quello culturale, che aspira a presentarsi improvvisamente, in un modo convenzionale, in un modo in cui il sistema è tutto. Un atteggiamento (che evidentemente non vuol contrapporsi ad alcuna ricerca particolare, risultando non una correttezza, ma un modo di comportarsi, che evita persino la concorrenza, proprio per non cadere in questo) teso al riparametro del significato fattuale del senso emergente del vivere dell'uomo. Un'identificazione uomo-natura, che non ha il fine teorico del narrato-narratum medioevale, ma un intento pragmatico di liberazione e di non agnizione di oggetti e idee al momento degli atti di presenza. Di qui l'abolizione di ogni posizione categoriale (o pop od o p

struttura primaria) per una focalizzazione di gesti che non aggiungono nulla alla nostra colta percezione, che non si contrappongono come arte rispetto ad un'opera, ma come un'azione, una frattura e alla creazione del doppio piano lo è mondo, ma cita vivente, come i gesti sociali e a stralci di ibridazioni formative e compositive, anacronistiche, tese all'identificazione uomo-mondo.

L'abbandono da compiersi è dunque quello del ritorno alla progettazione limitata ed unilinare, in cui l'uomo è il futuro e il fuoco della ricerca, non più il mezzo e lo strumento. L'uomo è il messaggio, per parafraseare Mac Luhan. Nelle arti visuali la libertà è un perno che certainties ogni produzione. L'artista rifiuta ogni etichetta e si identifica solo con se stesso.

Così Pistoletto (come Warhol, Maerz e Grozowski) si è posto sin dal 1964, il problema della libertà del linguaggio non più legato al sistema, alla coerenza visiva, ma alla coerenza "interiore", ed ha realizzato nel 1966 opere estremamente "povere". Un prelievo, un pozzo di cartone con tele spaccate al centro, una bacchetta per vestiti, una struttura per parlare in piedi e una struttura per parlare seduti, un tavolo fatto di corni e di quadri, un fante gigante di Jasper Johns, una lamina di luce di mercato, un'impressione sulla registrazione "dell'irripetibilità di ogni istante" (Pistoletto), una presunzione il rifiuto di ogni sistema e di ogni aspettativa codificata. Un il- l'altro, un'agire, involontario ed imprevedibile (nel 1967 un sarcofago, una casa fittizia con estraneità cromatica, una sfera di carta di giornali prelevati, un corpo ricoperto di mica), un frustrare l'aspettativa, permette a Pistoletto di rimanere sempre al confine tra arte e vita.

Un estensore rivoluzionario che si fa parlare con Boetti, Zorio, Fabro, Anselmo, Pistoletto, Gilardi, Merz, Kounellis, Paolini e Pascoli, artisti che già nel loro agire sono posti questo recupero del libero progettare.

Così Paolini esalta il carattere empirico e non speculativo del suo lavoro, sottolinea il dato di fatto, la presenza fisica dell'oggetto e il comportamento del soggetto in un sistema "pittura". La sua sovrapposizione tra idee e immagini, le porta alla "prise de pouvoir" degli elementi strutturali, non ancora direzioni e sistematizzati, quali la linea, il colore, lo spazio (diventato ora lo spazio del mondo). Le componenti linguistiche ritornano così in campo quei paradigmi, primigeni, ancora liberi da sistemi di collocazione iconologica. Elementi di un farsi, che non sono vincolati all'immediato realizzarsi, ma si presentano per "lingue" e si staccano dal sistema.

Il sentismo comportamentistico sale sull'attesa con Pascoli e Kounellis. La realizzazione immediata di una sensazione conduce in pochi anni Pascoli a passare dai busti di donna, ai muri, ai cannoni, agli animali mitici, alla barca, al mare, alle zanzare, ai cubi di terra, al campo di lavoro libero atteggiamento si evidenzia, cercò di vincolarsi ad un solo prodotto? Ogni elemento è infatti sinodico della natura del suo vivere e del suo esistere percettivo e plastico, perché diventare paradigma? Così Kounellis, colpito dalla ricchezza del suo essere, recupera il suo gesto artistico col dare il beccuccio agli uccelli, con lo staccare le rose dal quadro, ma circondando di elementi banali, ma naturali quali il carbone, il cotone, un pagpagallo. Tutto si riduce ad un riconoscimento concreto che lotta con ogni riduzione concettuale, l'importanza è focalizzare, per Kounellis, che Kounellis vive, il mondo veda in malora.

Un'argenza all'esserci che ha condotto Gilardi, soffercato dai suoi tappeti e dal polluterano, a realizzare nel 1966 mostra "arte abitabile". Sperone degli oggetti che sono la concretizzazione, non più mediate e mimetica, del suo agire strumentale e funzionale, ed ecco il basto, la cartella, la sega, la scala per chi conosce "l'operoso" Gilardi, questi sono i suoi "simboli". La tautologia è il primo strumento di possesso sul reale, eliminando le sovrastrutture, si rifugia a concretizzare il presente e il mondo. Così Fabro concretizza in un anno, due o tre atti di possesso sul reale. La difficoltà di conoscere, come possesso, è enorme, i condizionamenti non permettono di vedere un pavimento, un angolo, uno spazio quotidiano e Fabro propone la scoperta del pavimento, dell'angolo, dell'asse che unisce soffitto e pavimento di una stanza, non si preoccupa di soddisfare il sistema, vuole evincerlo.

Parimenti Boetti "reinventa le invenzioni" dell'uomo, i suoi gesti non sono più un accumulato, un incastro di segni, ma i segni dell'accumulo e

dell'incastro. Si pongono come apprendimento immediato di ogni archetipo gestico, di ogni invenzione primitiva. Sono gesti univoci che portano con sé "tutti i possibili processi" formativi ed organizzativi, liberati da ogni contingenza storica e montana. Dalle annotazioni gestiche di Boetti alle annotazioni perimetrali e spaziali di Pistoletto, il passo è breve. Una stanza è e risuona di quattro angoli, un uomo si blocca in un passo da un metro, il pavimento diventa scacchiera, la sedia è un'immagine piatta sovratta da una sedia, ogni gesto di Pistoletto si conclude nel presentarsi. Il dominio passa all'uomo dagli ai sensi.

L'autonomia domina incontrastata in Pistoletto. Le sue "monumentali" composizioni si impongono, sono un'eccezione alle convenzioni di spazio, di ambiente, impossibile organizzarle, collocarle, piegarle al codice spaziale abituale, seppur cronometricamente possibili, al punto da lusingare la percezione colta dello spettatore, esse sfuggono. Come la luce fugge, così il mondo. Per possederli bisogna bloccarli nell'attimo in cui si incontrano.

Così Merz violenta gli oggetti e il reale con il roco. Il suo è un inchiodare drammatico, che atterrisce. E' un continuo sacrificio dell'oggetto bello al culto dell'oggetto e, una nuova "religione". Trovare il chiodo, la mercia da buon filatello del sistema, crocchia per il mondo.

Più attentamente "povera" l'azione

di Anselmo. Qui la precarietà si esalta. Gli oggetti vivono nel momento di essere composti e montati, non esistono come oggetti immutabili, si ricompongono di volta in volta, la loro esistenza dipende dal nostro intervento e dal nostro comportamento. Non sono prodotti autonomi, ma instabili, vivi in rapporto al nostro vivere. Infine la "tenuta espressiva" di Zorio, enfatizzazioni visuali di un avvenimento instabile. Così la violenza dei tubi d'almine, dei colori, dei cementi, dialoga con la precarietà del tempo, con la sottile instabilità del maglio, che sta per cadere sulla "sedia", con il graduo cristallizzare dell'acqua salata, con la incredibile resistenza dell'elemento estetico rispetto alla struttura d'acciaio. Un'imprevedibile coesistenza tra forza e precarietà esistenziale che sconcerta, pone in crisi ogni affermazione, per ricordarci che ogni "cosa" è precaria, basta infrangere il punto di rottura ed essa salterà. Perché non proviamo col mondo?

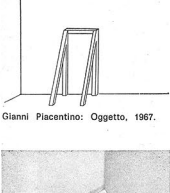
Incontro, il 23 novembre, Isaro Ceroli che mi confermano che questo atteggiamento è ormai di molti artisti. Alvisi, Scheggi, Bonalumi, Colombo, Simonetti, Castellani, Bignardi, Marotta, Da Vecchi, Tacchi, Boriani, Mondino, Nespolo. Questo testo nel suo farsi è già lucumoso. Siamo infatti già alla guerriglia.

Germano Celant
23-11-1967

Mario Merz: Bottiglia con neon, 1967.



Gilberto Zorio: Untitled (Tubi d'almine, tela, acqua salata), 1967.



Gianni Pistoletto: Oggetto, 1967.

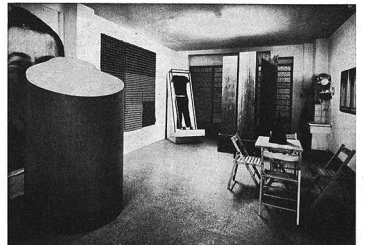


Giulio Paolini: Decima musa, 1966.

Anselmo: Struttura, 1967.

Pistoletto: Perimetro, 1957.

Boetti: Oggetto, 1967.



Michelangelo Pistoletto: Oggetti in meno, 1967. (da sinistra a destra: foto gigante di Jasper Johns; Corpo; Palfino decorativo; Vetrina di indumenti; Colonne di cemento; Tavolino con piramide verde in legno.

Fig. 1 – Germano Celant, Arte povera. Appunti per una guerriglia, pubblicato in *Flash Art*, 5, Novembre-Dicembre 1967, immagine fornita da Archivio Flash Art.



Fig. 2 – Manifesto relativo all’occupazione di Palazzo Campana, Università di Torino, novembre-dicembre 1967. Grafica di Paolo Grassi. Comparso come supplemento alla rivista *Quindici*, 7, 15 gennaio 1968. Fonte: Archivio storico dell’Università di Torino, Collezione “Marco Albera”. <https://www.asut.unito.it/mostre/items/show/251>; <https://atom.unito.it/index.php/proteste-a-torino> (ultimo accesso il 19 gennaio 2024).



Fig. 3 – Locandina del Deposito d'Arte Presente, Torino, giugno 1968, immagine fornita dall'Archivio Ugo Nespolo.

Daniela Palazzoli

con temp l'azione

Getulio Alviani

Anselmo

Alighiero Boetti

Luciano Fabro

Aldo Mondino

Ugo Nespolo

Gianni Piacentino

Michelangelo Pistoletto

Paolo Scheggi

Gianni-Emilio Simonetti

Gilberto Zorio

La Galleria Christian Stein, v. Teofilo Rossi, 3d tel. 555.574 Torino

La Galleria Il Punto, v. Principe Amedeo, 1 tel. 510.164 Torino

La Galleria Sperone, v. Cesare Battisti, 15 tel. 547.621 Torino

sono liete d'invitarla all'inaugurazione della mostra:

Per un'ipotesi di *Con temp l'azione*,

che avrà luogo lunedì 4 dicembre 1967, alle ore 21

Fig. 4 - Invito all'inaugurazione della mostra *Con temp l'azione*, lunedì 4 dicembre 1967, immagine fornita dall'Archivio Ugo Nespolo.

relativamente flessibili (Portera, 2020, pp. 63-65). «L'*habitus* non è mai un principio di ripetizione» (Bourdieu, 2002, p. 30), ma è piuttosto un tratto stilistico, una postura che accompagna l'individuo e lo accomuna a individui che provengono da un contesto sociale simile, permettendogli di prodursi in comportamenti nuovi eppure tutti caratterizzati da un'affinità sensibile, estetica.

In *La distinction* (1979), Bourdieu «mette in relazione il gusto e le condotte di vita con la composizione sociale» (Krais, Gebauer, 2009, p. 38) e introduce il concetto di *habitus* di classe: crescendo in contesti sociali e culturali simili, vivendo simili condizioni economiche, lavorative, abitative, i membri di una stessa classe sviluppano *habitus* simili – ovvero simili gusti e simili pratiche, simili gestualità e simili posture corporee. Il gusto unisce e separa le classi, poiché «nella produzione e classificazione delle differenze sociali partecipano tutti i sensi corporei» (Gebauer, Wulf, 1998, p. 260); basti pensare alle reazioni (spontanee ma non naturali) rispetto a determinati odori. Così, le classi si costituiscono e si separano anzitutto in ragione di pratiche, gusti e sensibilità condivise: in ragione di un'estetica prima che di una logica. L'*habitus* di classe precede sempre la coscienza di classe.

Di fronte agli avvenimenti che scossero Torino alla fine degli anni Sessanta, la nozione bourdieusiana può risultare utile in sede di analisi da due diversi punti di vista. In primo luogo, rappresentando «il sociale fatto corpo» o «il sociale incorporato» (Bourdieu, Wacquant, 1992, pp. 95, 100), l'*habitus* è in grado di produrre «pratiche differenziate e spontanee» (Krais, Gebauer, 2009, p. 40) condivise tra i membri della classe senza dover passare da una progettualità specifica, ma passando piuttosto dalla dimensione corporea. Si può forse spiegare così, allora, la forza che mosse eventi collettivi extraistituzionali quali ad esempio gli scioperi “a gatto selvaggio”: come realizzazione di pratiche non ordinate dall'esterno e in risposta a ordini provenienti dall'alto in un ordinamento gerarchico, ma come pratiche condivise possibili poiché provenienti, per ciascuno, dalla corporeità, a un tempo propria e plasmata insieme a quella dei compagni.

In secondo luogo, la teoria di Bourdieu può essere prolungata per provare a fornire un'ipotesi circa la peculiare alleanza tra operai, studenti e artisti. Non solo, ci sembra, la classe si traduce in un *habitus* condiviso; un set di pratiche condivise e di affinità stilistiche può produrre coesioni nuove, seppur precarie, nel tessuto sociale, travalicando la stretta appartenenza di classe. Queste vicende si svolgono in un campo sociale comune che si dà, secondo Bourdieu, come uno spazio di relazioni dinamico e non fisso. Si può allora passare dal concetto di *habitus* di classe all'idea che, in quel giro di anni e forse solo di mesi, un *habitus* abbia creato una «classe generale generazionale» (Balestrini, Moroni, 1988, p. 51) e intersezionale⁶.

Tale *habitus* condiviso può essere individuato schematicamente in un'afinità stilistica entro le pratiche di rifiuto e antagonismo messe in atto da operai, studenti e intellettuali: un *habitus* della guerriglia. Se Celant parlava dell'Arte Povera come di un «atteggiamento», un «modo di comportarsi», e se tale atteggiamento rimandava da ultimo al gesto con cui l'artista «da sfruttato [diveniva] guerrigliero» (Celant, 1967 a, p. 3), sembra allora che sia proprio a partire da questa pratica, costituita come *habitus*, che la breve e vacillante alleanza degli artisti con studenti e operai può trovare una prima ipotetica spiegazione.

Note

1. Su questi temi si vedano anche i capitoli di B. Montaldo e M. Saccomandi in questo volume.

2. Sul tema del “rifiuto del lavoro” e, in generale, sul rifiuto come strategia, si consumerà nel 1963-1964 la scissione interna a *Quaderni Rossi* che darà vita a *Classe Operaia*, diretta da Mario Tronti. La “strategia del rifiuto” trova una rappresentazione acuta ed ironica in un disegno di Mario Mariotti (dalla serie di lavori destinati appunto a *Classe Operaia*): la vignetta raffigura da una parte un folto gruppo di “padroni” e dirigenti armati di cartelli dai messaggi presunti progressisti («W [viva] i salari», «W i lavoratori», «W la democrazia», «W il centrosinistra»), dall'altra un operaio, minuto e solo, con un cartello su cui è riportato semplicemente «M» [abbasso]. Sull'iconografia di questa e altre delle grafiche militanti di Mariotti, si veda Galimberti (2023), pp. 49-57.

3. Occorre ricordare che l'università, ad eccezione di un paio di facoltà (ad esempio quella di Agraria), non era aperta ai diplomati tecnici. Seguendo un modello scolastico fortemente classista, l'università escludeva il proletariato dall'alta formazione. La situazione cambiò a partire dal caso dell'Università di Trento, che nel 1962 inaugurò un'innovativa facoltà di sociologia: aperta anche a chi non aveva frequentato il liceo, come gli studenti proletari del Meridione.

4. Per esempio, Pistoletto rimase deluso dagli esiti concreti dell'occupazione della Triennale di Milano, dove si era recato con grande entusiasmo dopo aver rifiutato l'invito ad esporvi il proprio lavoro. Su questa e altre occupazioni di manifestazioni artistiche, si veda Galimberti, 2013, pp. 425-433.

5. Sull'esperienza politica di Gilardi dopo il congedo dall'Arte Povera e durante gli anni Settanta, si veda Gilardi (1982).

6. Il concetto di *habitus* di Bourdieu è stato sviluppato in direzione dell'intersezionalità ad esempio da Elizabeth Silva (2016).

Bibliografia

- Balestrini N. e Moroni P. (1988). *L'orda d'oro. 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*. Milano: Feltrinelli, 1997.
- Bertolino G. e Pola F., (a cura di, 2010). *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*. Catalogo della mostra (Torino: Sala Bolaffi, 19 febbraio - 9 maggio 2010). Torino: Bolaffi.

- Bobbio L. (1967). Le lotte nell'Università. L'esempio di Torino. *Quaderni Piacentini*. 30: 56-63.
- Bourdieu P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu P. (2002). Habitus. In Hillier J. e Rooksby E. (eds.). *Habitus: A Sense of Place*. Burlington: Ashgate, pp. 27-34.
- Bourdieu P. e Wacquant L. (1992). *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*. Milano: Bollati Boringhieri.
- Celant G. (1967 a). Arte povera. Appunti per una guerriglia. *Flash Art*. 5: 3.
- Celant G. (1967 b). Una rivoluzione in serie. *Bit*. 6: 11.
- Celant G. (1967 c). Arte ricca e arte povera. *Casabella*. 319: 60-62.
- Celant G. (1969). *Arte povera azioni povere*. Salerno: Rumma Editore.
- Christov-Bakargiev C., (a cura di, 1999). *Arte Povera*. London: Phaidon.
- Galimberti J. (2013). A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera. *Art History*. 36 (2): 418-441.
- Galimberti J. (2023). *Immagini di classe. Operaismo, Autonomia e produzione artistica*. Bologna: Derive Approdi.
- Gebauer G. e Wulf C. (1998). *Spiel-Ritual-Geste. Das Mimetische in der sozialen Welt*. Reinbek: Rowohlt.
- Gilardi P. (1982). *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*. Milano: La Salamandra.
- Krais B. e Gebauer G. (2002). *Habitus*. Bielefeld: transcript. Tr. it. *Habitus*. Roma: Armando. 2009.
- Portera M. (2020). *La bellezza è un'abitudine. Come si sviluppa l'estetico*. Roma: Carocci.
- Silva E. (2016). Habitus: Beyond Sociology. *The Sociological Review*. 64: 73-92.
- Viale G. (1968). Contro l'Università. *Quaderni Piacentini*. 33: 2-28.
- Wright S. (2021). *The Weight of the Printed Word. Text, Context and Militancy. Operaismo*. Chicago: Haymarket Books.

9. *Il sapere sotto nuove vesti. Il caso del fumetto*

di *Giacomo Pezzano e Manuela Roccia**

Abstract

In this contribution we engage with aesthetic habits by insisting on the nexus between perception and cognition, in order to argue for a change in the traditionally “scriptist” modes of production and dissemination of academic knowledge. The text interweaves the perspectives of philosophy, semiotics, comics studies and linguistics and is divided into two parts: a more general and a more specific one. In the first part, we introduce the problem of “monomodalism”, which characterizes academic research habits that focus almost exclusively on the perceptual-cognitive affordances of the written word (§1); we then argue for a more hybrid and plural view of our habits of thought, one that is more inclusive with respect to media and subjectivities of visual thinking in particular (§2). In the second part, we take comics as one of the most interesting places to renew our aesthetic-conceptual habits, emphasizing its inherently mixed character, capable of harnessing the semantic and conceptual potential of words and images (§3), as well as the wealth of expressive resources it provides, in terms of organization, function and power (§4). Finally (§5), we claim that comics can and should be used for more than just storytelling and entertainment (*graphic novel*): we can also think and make arguments through them (*graphic essay*).

Keywords: aesthetic habits, writing, visual media, epistemic injustice, comics.

* Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell’Educazione

Pur trattandosi di un lavoro di collaborazione e condivisione, Pezzano è il principale responsabile dei §§1-2 e Roccia dei §§3-4, mentre il §5 è invece pienamente attribuibile a entrambi. Per Pezzano, questo lavoro rientra tra i prodotti della ricerca condotta come capofila di due progetti legati al programma europeo Horizon 2020 (MSCA - GF, SoE): *Philographics: How To Do Concepts With Images* (finanziato dalla fondazione Compagnia di San Paolo di Torino) e *GraPhil. New Habits in Mind. In Search of a Graphic Philosophy* (finanziato dal MUR, PNRR-M4C2, 1.2).

1. L'abito fa l'accademico? Ricerca e scrittura

È un'acquisizione piuttosto assodata nei correnti dibattiti estetologici: “estetico” non coincide con “artistico”, ma chiama in causa il dominio della percezione intesa in senso rinnovato (per esempio Ferraris, 1997). Ciò significa che l'*aisthesis* concerne non solo la ricezione e registrazione passiva di un dato esterno, bensì anche la cognizione, quando non la riflessione (Arnheim, 1969). Infatti, se l'atto del pensare è inseparabile dal dispiegamento di un gesto grafico attraverso cui i significati vengono esteriorizzati, diventando iscrizioni-oggetti, ossia cose su cui ritornare osservandole e manipolandole, allora il pensiero si configura come abito strutturalmente estetico (si veda in particolare Nöe, 2015). Su queste basi, rilevare che spesso nei testi filosofici si è esortati a immaginare «a titolo di esempio per l'atto della percezione: “vedo un libro”» e considerare tale “restringimento percettivo” il chiaro segno che «il filosofo non aveva sottomano, per lo più, altro che portacenere, fermacarte, penna – e libri» (Blumenberg, 1981, p. 337), assurge a indicatore del fatto che l'attività filosofica si estrinseca nella lettura/scrittura di testi composti di sole parole. Detta altrimenti, in filosofia visualizzare concetti sembra non avere altro significato che prendere visione di parole scritte, materialmente come simbolicamente: l'*habitus* estetico del pensare filosofico comporta una prassi scritturale sia esteriore (si producono e consumano parole inscritte) sia interiore (si elaborano e processano rappresentazioni dalla veste proposizionale)¹.

In quest'ottica, gli abiti filosofici estremizzano la tendenza generale che caratterizza le abitudini di ricerca accettate come professionalmente valide in accademia, improntate a un «monomodalismo» (Kress, van Leeuwen, 2001) tale per cui la produzione e la diffusione della conoscenza gravitano intorno alle *affordances* offerte dal linguaggio scritto, ritenuto l'unico veicolo capace di garantire sufficienti precisione e stabilità semantiche e concettuali (Gourlay, 2016). In questo modo, le pratiche di generazione e distribuzione del sapere accademico relegano qualsivoglia componente grafica nei più svariati ambiti artistici e/o commerciali, finendo per rimuovere anche la dimensione grafica propria della stessa scrittura: uno sguardo alle norme di composizione dei paper di qualsivoglia rivista scientifica può facilmente testimoniare come – per limitarci a un esempio – non siano previste o siano esplicitamente bandite variazioni di font, dimensione, colore, formato, ecc. dei caratteri. La scrittura accademica sembra così fare della radicale “auto-degraficizzazione” la precondizione per la conquista delle verità più pure e valide.

Tuttavia, questa situazione risulta oggi quantomeno restrittiva, come può emergere se si considera che i) la diffusione delle tecnologie digitali ha

segnato un mutamento persino epocale dello scenario mediale e ii) si comincia a rivendicare la piena dignità di modi di pensiero tradizionalmente trascurati se non marginalizzati. Vediamo che cosa ciò significa.

2. Guardaroba da rinnovare. La pluralità degli abiti di pensiero

i) È ormai persino ovvio constatare che grazie alla *combo* tra visualizzazione e digitalizzazione, la tecnologia per registrare, produrre, diffondere e utilizzare immagini di vari tipi intraprende un processo di “domesticazione”, diventando via via:

- *socialmente* disponibile a pressoché chiunque,
- *temporalmente* attivabile in qualunque momento,
- *spazialmente* accessibile in qualsiasi luogo,
- *economicamente* abbordabile a costi sempre più irrisori,
- *tecnologicamente* utilizzabile con crescente facilità.

Ciò si traduce in un generale movimento di *privatizzazione* e *liberalizzazione* delle videoimmagini: la loro produzione e il loro consumo sono nelle mani anche del singolo qualunque, non soltanto di macrosoggetti politici o istituzionali, e si prestano a venire impiegate per le finalità più disparate (propagandare, vendere, fare impresa, ingannare, descrivere, manipolare, intrattenere, raccontare, criticare, esprimere, comunicare, pensare, ecc.). Quando manipolare – in tutti i sensi – immagini è ormai altrettanto se non più facile che manipolare parole, viene a problematizzarsi la disparità di considerazione e trattamento tradizionalmente riservata alle due basilari tecnologie della mente o psicoteologie di cui gli esseri umani dispongono: *la parola e l'immagine*. Difatti, sin dai tempi di Platone, mentre alla prima è demandata l'amministrazione dei processi cognitivi più elevati, alla seconda è deputata la gestione dei processi cognitivi di livello inferiore, se non di quelli subcognitivi e affettivi: se la parola rappresenta l'organo per eccellenza della razionalità (*il maschile*), l'immagine ricopre il ruolo di organo per eccellenza dell'emotività (*il femminile*). Simile contrapposizione frontale ed esclusiva ha finito – tra le altre cose – per spingere in secondo piano il dato antropologico fondamentale per cui la nostra cognizione «è radicata in “forme miste” (ibride) che si trovano al di là della chiara linea di demarcazione tra parola e immagine» (Krämer and Ljungberg, 2016, p. 1).

ii) Questo pregiudizio veniva segnalato anche dal pioniere dello studio del pensiero visuale:

Siamo vittime di una inveterata tradizione secondo la quale il pensare avviene lontano dall'esperienza percettiva. [...] Ci vogliono i "più alti" poteri della mente per elaborare i dati sensoriali. Per imparare dall'esperienza la mente deve estrarre il generale dal particolare, e nel campo del generale si suppone che non sia possibile nessun altro rapporto con la percezione diretta. [...] Se le operazioni del pensiero erano assunte senza rapporto con la percezione, quale veicolo potevano usare? L'inevitabile risposta era che l'uomo pensa soltanto in parole, e che non può esistere pensiero alcuno senza parole (Arnheim, 1965, p. 11).

Non a caso, l'educazione all'immagine, quando c'è, detiene «una posizione marginale anche nella formazione scolastica e universitaria»: gli stessi libri di testo di ogni grado si concentrano ben poco sull'integrazione intersemiotica (Gualdo, 2022, pp. 17, 88), facendo della lingua adoperata quella della norma letteraria, con ben poca attenzione al modo in cui parole e immagini sono compresenti nel testo (Gualdo, 2021, pp. 50-51) – tanto che persino nei manuali di geografia e scienze le rappresentazioni visive e il testo hanno un esito poco coerente (Malagnini, 2017). Eppure, oggi vanno ponendosi le basi per riconoscere in simile situazione i contorni di una vera e propria «ingiustizia epistemica», espressione alludente a tutte le tipologie di iniquità – sotto forma di svalutazione, silenziamento, discriminazione ed emarginazione – inerenti alle pratiche di creazione di significato, di produzione della conoscenza e di partecipazione alle prassi comunicative, che generano situazioni tali per cui si danno voci che non vengono considerate con altrettanta serietà delle altre o rimangono del tutto inascoltate, e si danno esperienze che rimangono misconprese perché non si incasellano in concetti già noti o in quelli predominanti (si veda per esempio Fricker, 2007; Kidd, Medina and Pohlhaus, 2017; Molinari, 2022).

Nel caso specifico, l'ingiustizia epistemica riguarda il privilegio tradizionalmente accordato al pensiero verbale, e più precisamente testuale, rispetto a quello visuale, che culmina nel misconoscimento di soggettività che invece costruiscono la propria geometria mentale intorno a modalità visuali di elaborazione dell'informazione, a livello di processi subpersonali o fantastico-immaginativi come di ragionamento astratto. Un esempio eclatante è il caso delle persone nello spettro autistico che pensano in termini visuali e rivendicano esplicitamente che il proprio modo di pensare esiste e merita quantomeno uguale dignità (vedi per esempio Grandin, 1995, pp. 23-48), ma lo stesso può valere per l'insieme di *visualthinkers* le cui abilità presiedono alla generazione delle più disparate forme di *graphic design*, *dataviz* e via di seguito con cui sempre più andiamo interfacciandoci.

Anche su questo piano, inizia dunque a diffondersi la consapevolezza che i nostri modi di pensare sono – a voler concedere il minimo – più misti di

quanto non eravamo soliti considerare: la nostra mente sta scoprendo o riscoprendo la propria intima vocazione grafica, sollecitando con crescente forza anche le istituzioni deputate a produrre e diffondere i saperi a intraprendere radicali lavori di ristrutturazione.

Ricapitolando, come i nostri abiti esteriori di pensiero hanno cominciato a farsi sempre più ibridi, coniugando l'utilizzo di cose-parola a quello di cose-immagine, così stiamo via via realizzando che i nostri abiti interiori di pensiero sono più variegati di quanto tendevamo a credere, offrendo una gamma di modalità tanto verbali quanto visive. In breve, il nostro guardaroba degli abiti di pensiero offre opzioni esteticamente ampie sia per le vesti *outdoor* sia per le vesti *indoor* e questo impegna in maniera ormai ineludibile il mondo della ricerca a quantomeno ampliare i modi assodati di intendere e praticare la testualità e la scrittura.

3. Idee comiche. Il fumetto tra *comics studies* e linguistica

Rispetto a tale cornice, il fumetto si candida a essere il luogo persino paradigmatico di tale rielaborazione, principalmente per due motivi.

Il primo è che il fumetto riproduce l'esempio plastico del modo in cui una testualità contaminata da immagini venga ritenuta infantile, in quanto sembra non comportare alcuna attività intellettuale, anzi appare in grado di rapire la mente aggirando qualsiasi processo critico (si veda Dubois et Dubois, 1964, p. 24): finanche il poeta, certamente lontano dall'essere un fanatico del rigore argomentativo, può adottare l'espressione «attenzione fumettistica», intesa come sinonimo di lettura svagata e superficiale – dunque *apensante* (Montale, 1966, pp. 97-101). Il fumetto pare configurarsi, perciò, quale testo intento ad autosabotarsi: non solo non si protegge dall'organo della distrazione (l'immagine), ma ne fa della fusione con esso il principio della propria stessa esistenza. È però qui che il vizio apparente si rovescia in virtù reale.

Difatti – secondo punto – il medium fumettistico compie l'ardua impresa di ricomporre la frattura tra parola e immagine, restituendo piena dignità sia alla dimensione grafica della prima sia alla dimensione concettuale della seconda: da un lato, l'aspetto strettamente visuale della parola fumettistica è a tutti gli effetti un veicolo del suo significato e, dall'altro lato, l'immagine fumettistica mette in moto un peculiare processo astrattivo sotto forma di amplificazione attraverso semplificazione (McCloud, 1993-2006, pp. 32-67). È per questo motivo che nei *comics studies* il fumetto è variamente connotato come medium *misto/ibrido* o *multi/meta-medium*, retto dal principio di

“parità ontologica” per il quale la parola e l’immagine concorrono a pari titolo alla produzione del significato (si vedano perlomeno Bramlett, Cook and Meskin, 2017; Cowling and Cray, 2022; Meskin and Cook, 2012; Mitchell, 2014). Il fumetto conquista quindi lo statuto di linguaggio a tutti gli effetti, ossia di uno strumento atto a generare e trasmettere concetti (Cohn, 2013).

Un’analoga riflessione è applicabile alla linguistica, in cui – a partire dal riconoscimento che gli esseri umani sono dotati naturalmente di un’abilità «plurisimbolica» (Voghera, 2023, p. 2) e pluricomunicativa – ci si può domandare se il fumetto rappresenti un aspetto della multimodalità della comunicazione oppure possa essere considerato un suo medium. Nel primo caso, si pone l’accento sulle numerose risorse semiotiche che contraddistinguono il fumetto: da quelle verbali (dialoghi e didascalie) a quelle iconiche (immagini, scelte grafiche, tipografiche, cromatiche, ecc.); nel secondo caso, invece, il fumetto è raffigurato come un tipo di medium, in cui sono compresenti immagini e parole. In realtà, l’interazione tra modi e media si realizza «in un complesso variabile di potenzialità d’uso e di restrizioni: è questa una delle constatazioni su cui si basa la categoria della diamesia» (Prada, 2023, p. 93): ciò significa che il mezzo influisce sui mo(n)di comunicativi possibili e viceversa. Il fumetto ha solitamente una forma cartacea, tuttavia, può assumere anche una forma digitale che consente di approdare a soluzioni originali e inattese; contemporaneamente, possiede i caratteri di un medium che unisce in sé differenti possibilità di realizzazione modale.

Da questo punto di vista, il fumetto racchiude più modi, o più codici diversi, quali immagini e parole, ma anche scelte legate alle sequenze visive, al tipo di grafica inserita, ecc.; ragion per cui, si attua una visione che si intreccia più a una complessa operazione di *design* che non alla sola scrittura estesa. Nell’analisi di testi semioticamente complessi, in cui segni diversi coesistono e si integrano tra loro, i due concetti di modo e medium risultano due variabili utili alla loro interpretazione: «un modo può essere impiegato in testi fruibili in diversi ambienti mediali e, d’altra parte, data una struttura mediale, un discorso può realizzarsi in testi modalmente diversi». Ne consegue, quindi, che le interazioni monomodali siano rarissime: infatti, «il codice verbale è fondamentale a tutti i livelli ma non è l’unico che si usa per produrre senso». Più specificamente, le risorse cosiddette «mediazionali», che si hanno a disposizione con il fumetto, si differenziano e si distinguono in base i) alla loro organizzazione, ii) alle loro funzioni e iii) alla loro potenza (Prada, 2023, pp. 91-92).

4. Le risorse del fumetto: organizzazione, funzioni e potenza

Vediamo dunque più nel dettaglio questi tre aspetti.

i) Le vignette possono essere su una striscia o su più strisce fino ad avere una gabbia libera e una *splash page*; il racconto in sequenza può assumere più o meno movimento tra le varie sezioni: per esempio, per definirne lo spazio si utilizza un campo lungo oppure medio, ci si concentra visivamente su una figura intera oppure si adotta un piano americano, fino a giungere al primo piano o addirittura l'attenzione si sofferma su un dettaglio. La sua organizzazione dipende dalle indicazioni grafiche fornite dalla narrazione: per esplicitare i diversi passaggi temporali nelle vignette è possibile ricorrere a un contorno liscio oppure ondulato per indicare un richiamo ad un'azione passata, o ancora una linea tratteggiata che definisce un salto in avanti nel racconto; i collegamenti logici tra le vignette avvengono con l'introduzione di uno spazio bianco, oppure con l'inserimento di una didascalia o di un cartiglio, o con l'adozione di frecce che consentono di proseguire nella lettura.

ii) Le principali funzioni testuali che può avere il fumetto sono quattro.

- a. Funzione *narrativa/intrattenitiva*. La genesi del fumetto moderno in Europa affonda le sue origini a metà Ottocento, quando Rodolphe Töpffer, che è considerato il fondatore della nona arte, pubblicò l'*Historie de monsieur Jabot*, in cui utilizzò *cartoon* e bordi di vignetta per generare «la prima combinazione interdipendente tra parole e immagini mai vista» (McCloud, 1993-2006, p. 25).
- b. Funzione *regolativa*. Si pensi alle immagini a corredo delle istruzioni per l'uso, che si rivelano efficaci nell'illustrare le attività e le sequenze necessarie alla loro esecuzione. A tal fine, il fumetto può essere utilizzato per descrivere operazioni e azioni articolate in più fasi, per esempio per attuare una procedura.
- c. Funzione *informativa/espositiva*. È il caso del *graphic journalism*, che fa il suo esordio in ambito statunitense a metà Ottocento, periodo in cui «disegnatori-reporter venivano inviati sul campo della guerra civile americana (1961-1865) per riportarne gli aggiornamenti» (Sergio, 2020, p. 219), e in Italia trova un rinnovato interesse in anni recenti, quando nel 2005, con il volume *Unabomber*, si avvia una fortunata serie di pubblicazioni dedicate a fatti di cronaca del nostro Paese: pertanto, «la letteratura disegnata può fare cronaca, indagare, ricostruire fatti e fattacci realmente avvenuti» (Raffaelli, 2005, p. 27).

- d. Funzione *argomentativa*. Uno tra i primi e più significativi esempi risale addirittura a Leonardo, che dedicò ampio spazio al tema del «dialogo continuo tra testo e disegno», specie «negli scritti di ambito tecnico-scientifico» (Felici, 2020, p. 88). Secondo Leonardo, la chiarezza espositiva dipendeva dalla compresenza di parole ed immagini: *figurare* e *descrivere* risultavano, quindi, complementari.

iii) La potenza espressa dal fumetto si evince dal ruolo e dall'equilibrio affidato alle parole e alle immagini presenti. Ne deriva che il fumetto non è solo multimediale e multimodale, ma inscena un costante processo di traduzione intersemiotica, lungo cui le informazioni transitano da un codice a un altro, rimanendo in uno stato di tensione costante. La potenza delle parole è affidata a dialoghi, didascalie e onomatopoeie e si esprime in un continuo gioco di equilibrio tra le parti, tanto che parola e immagine possono intrattenere diverse relazioni: *prevalenza* dell'una sull'altra e viceversa; piena *equivalenza*, in cui le due sono in equilibrio; *intersezione*, tale per cui esse collaborano per certi aspetti e rimangono indipendenti per altri; *interdipendenza*, quando «si combinano per trasmettere un'idea che singolarmente non potrebbero comunicare»; *parallelismo*, nel momento in cui parola e immagine non evidenziano nessi (McCloud, 1993-2006, p. 612).

Pur nella sua sinteticità, il quadro illustrato pone in luce i modi in cui nel fumetto immagini e testo si fondono in un'*icono-grafia* armoniosa ma contemporaneamente complessa. Affinché sia possibile definirne il senso, i lettori sono sollecitati ad attivare strategie di lettura e interpretazione che si dimostrano indispensabili per sciogliere i legami tra i due codici. Sia la produzione sia la comprensione del fumetto sono l'esito di azioni cognitive culturalmente situate: infatti, sono dipendenti da pratiche semiotiche ed ermeneutiche elaborate collettivamente. Ne risulta che sono in gioco risposte ad aspettative socialmente condivise, abiti mentali indossati per consuetudine: se «tutte le letture di un testo sono in vario grado *letture esperte*», cioè attività per cui si è *preparati* a leggere (Prada, 2023, p. 93), a ciò certo non sfugge il fumetto (Cohn, 2020). Di conseguenza, per la sua fruizione si richiede un «guardare *esperto*» (Falcinelli, 2014, p. 15), ma che sappiamo essere in qualche modo «condizionato dalla cultura» (Gualdo, 2022, p. 18), ragion per cui diventa necessario educare alla lettura e alla comprensione delle immagini, parimenti come accade per un testo scritto esteso; diversamente, la visione rischia di rimanere «inconsapevole e dunque culturalmente debole», rivelandosi incapace di sfruttare il caleidoscopico potenziale che possiede l'immagine quando è associata alla parola: «dare una forma immediata e unitaria a una

descrizione; rendere meglio comprensibile un processo [...]; dare concretezza alla denominazione di un gesto o di un'azione [...]; visualizzare una metafora [...], ricorrendo a sineddoche e metonimia per enfatizzare un dettaglio» (Gualdo, 2022, pp. 18-20).

5. Conclusioni: fare cose con il fumetto

In definitiva, per poter approfittare appieno della forza “pensiva” del fumetto, occorre allo stesso tempo riscattare l'immagine dalla “discriminazione epistemico-mediale” a cui è stata tradizionalmente sottoposta e riconoscere che i testi reali sono sempre misti e mai puri, cioè non appartengono mai esclusivamente a un'unica tipologia – in questo caso quella narrativa, non sorprendentemente legata alla sfera più evasiva ed emotiva (Lavinio, 2023, p. 176). Che il fumetto moderno abbia vissuto un *imprinting* narrativo non significa che esso debba restare confinato alla *graphic novel*: alla luce di quanto discusso, il fumetto può per esempio rivendicare piena cittadinanza nell'esposizione, con la manualistica, come nell'argomentazione, con la sagistica. Fortunatamente, il clima sembra stia cambiando, tanto da permettere al sapere di presentarsi sotto nuove vesti *comiche*, in chiave tanto di “public engagement” quanto di effettiva ricerca: pensiamo per esempio non solo a iniziative come il *Comics & Science* promosso dal CNR o all'*ERC Comics* sostenuto dall'UE, ma anche ai primi esperimenti di *graphic essay*, dal classico meta-fumetto *Understanding Comics* di Scott McCloud alla grafo-sofia *Unflattening* di Nick Sousanis, passando per l'etno-graphia *Il Re di Bangkok* di Claudio Sopranzetti, Sara Fabbri e Chiara Natalucci.

Indubbiamente, siamo ancora lontani dall'aver scalfito la convinzione per cui il fumetto è al più un medium ricreativo e intrattenitivo e non certo conoscitivo in senso pieno: nessuno mai si sognerebbe di presentare un prodotto di ricerca sotto forma di *graphic essay* intitolato *Come fare concetti con le immagini* a una valutazione ANVUR. Eppure, un'ipotesi del genere può quantomeno cominciare a sembrare un'idea meno comica di quanto sarebbe apparsa in passato.

Note

1. Per approfondimenti e maggiori indicazioni bibliografiche, anche rispetto a quanto discusso nell'insieme dei §§1-4, si veda Pezzano (2024), pp. 203-347; Roccia e Noto (2022).

Bibliografia

- Arnheim R. (1969). *Visual Thinking*. Tr. it. *Il pensiero visivo. La percezione come attività conoscitiva*. Torino: Einaudi. 1974.
- Arnheim R. (1965). *Education of Vision*. Tr. it. *Pensiero visuale*. Milano-Udine: Mimesis. 2013.
- Blumenberg H. (1981). *Die Lesbarkeit der Welt*. Tr. it. *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*. Bologna: il Mulino. 1984.
- Bramlett F., Cook R.T. and Meskin A. (eds., 2017). *The Routledge Companion to Comics*. London-New York: Routledge.
- Cohn N. (2013). *The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images*. London - New Delhi - New York - Sidney: Bloomsbury.
- Cohn N. (2020). *Who Understands Comics? Questioning the Universality of Visual Language Comprehension*. London - New Delhi - New York- Sidney: Bloomsbury.
- Cowling S. and Cray W.D. (2022). *Philosophy of Comics: An Introduction*. London - New Delhi - New York- Sidney: Bloomsbury.
- Dubois J. et Dubois R. (1964). *La Presse enfantine française*. Neuchâtel: Meseiller.
- Falcinelli R. (2014). *Critica portatile al visual design: da Gutenberg ai social network*. Torino: Einaudi.
- Felici A. (2020). Tra figurare e descrivere. Un percorso tra parole e immagini nei manoscritti di Leonardo. In Ciociola C. e D'Achille P. (a cura di). *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni e fumetti*. Firenze: Accademia della Crusca, pp. 87-99.
- Ferraris M. (1997). *Estetica razionale*. Milano: Cortina.
- Fricker M. (2007). *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford: Oxford University Press.
- Gourlay L. (2016). Multimodality, Argument and the Persistence of Written Text. In Breuer E. and Archer A. (eds.). *Multimodality in Higher Education*. Leiden: Brill, pp. 79-90.
- Grandin T. (1995). *Thinking in Pictures and Other Reports from My Life with Autism*. Tr. it. *Pensare in immagini e altre testimonianze della mia vita di autistica*. Trento: Erickson. 2001.
- Gualdo R. (2021). *Introduzione ai linguaggi specialistici*. Roma: Carocci.
- Gualdo R. (2022). *Dialoghi tra parole e immagini. Il testo verbale e non verbale nella comunicazione specialistica*. Roma: Carocci.
- Kidd I.J., Medina J. and Pohlhaus Jr.G. (eds., 2017). *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. London - New York: Routledge.
- Krämer S. and Ljungberg C. (2016). Thinking and Diagrams. In Krämer S. and Ljungberg C. (eds.). *Thinking with Diagrams: The Semiotic Basis of Human Cognition*. Berlin: De Gruyter, pp. 1-21.
- Kress G. and van Leeuwen T. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.

- Lavinio C. (2023). Scienze e linguaggi tecnico-scientifici a scuola. *I Quaderni di Italiano Lingua Due*. 15 (2):176-189.
- Malagnini F. (2017). Testo e immagini tra passato e presente. In Pirvu E. (a cura di). *Presente e futuro della lingua e della letteratura italiana. Problemi, metodi, ricerche*. Firenze: Franco Cesati, pp. 131-164.
- McCloud S. (1993-2006). *Understanding, Making and Reinventing Comics*. Tr. it. *Capire, fare e reinventare il fumetto*. Milano: BAO. 2018.
- Meskin A. and Cook R.T. (eds., 2012). *The Art of Comics: A Philosophical Approach*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Mitchell W.J.T. (2014). Comics as Media: Afterword. *Critical Inquiry*. 40 (3): 255-265.
- Molinari J. (2022). *What Makes Writing Academic: Rethinking Theory for Practice*. London - New York: Bloomsbury.
- Montale E. (1966). *Auto-da-fé. Cronache in due tempi*. Milano: il Saggiatore.
- Nöe A. (2015). *Strange Tools: Art and Human Nature*. Tr. it. *Strani strumenti. L'arte e la natura umana*. Torino: Einaudi. 2022.
- Pezzano G. (2024). *DIGit4l-m3nte. Antropologia filosofica e umanità digitale*. Milano: FrancoAngeli.
- Prada M. (2023). Letture multimodali per l'educazione linguistica. *I Quaderni di Italiano Lingua Due*. 15 (2): 96-131.
- Raffaelli L. (2005). Serial killer, criminali di carta. La cronaca scopre il fumetto. *La Repubblica*. 30 maggio: 27.
- Roccia M. e Noto G. (2022). Alla ricerca del canto perduto: tra Dante e Topolino. *Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti*. 24: 20-42.
- Sergio G. (2020). Giù dalle nuvole. La realtà raccontata dal giornalismo a fumetti. In Ciociola C. e D'Achille P. (a cura di). *L'italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni e fumetti*. Firenze: Accademia della Crusca, pp. 219-236.
- Voghera M. (2023). Scritto-parlato e altri modi nell'educazione linguistica. *I Quaderni di Italiano Lingua Due*. 15 (2): 2-18.

III. Estetica e abitudini a Torino

10. Abitudini estetiche barocche: la Cappella della Sacra Sindone di Guarino Guarini

di *Ivan Quartesan e Gregorio Tenti**

Abstract

This chapter examines the concept of Baroque habits in its various declensions, dwelling in particular on aesthetic habits through the case study of Guarino Guarini's Chapel of the Holy Shroud in Turin. In the first part three declensions of Baroque habits, linked together by profound implications, are identified: habits of knowledge, referred to the ideal of Baroque encyclopedism; moral habits, framed in the Baroque practices of government of affects; and aesthetic habits, consisting in regimes of ordering of sensible experience which finds in the *Wunderkammer* one of its highest manifestations. In the second part of this chapter, these concepts are applied and further elaborated in the light of one of the greatest results of European Baroque, the Guarinian Chapel. Through the example of the Turinese architecture it is demonstrated how Baroque representative practices perform a gesture of immanentization of the transcendent principle by composition of light and application of geometry. Such "sensible metaphysics" is aimed at both the government of affects and at the creation of a habitable space of experience, where the infinite transcendence of Christian divinity becomes source and object of habits.

Keywords: Baroque, Guarini, politics of affection, habits, architecture.

1. Introduzione

Un'arte adulatorice, che per la ragione non vuole disgustare il senso.
Guarino Guarini, *Architettura Civile*, Tr. 1, cap. III

Il termine Barocco si riferisce a un regime storico-culturale animato da un profondo sforzo riorganizzativo a fronte della disgregazione della Cristianità come organizzazione centralizzata. In questo senso, il Barocco

* Università di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione

non fu il semplice prodotto di una riforma della cultura ecclesiastica, ma l'ambito di una riarticolazione generale del Cristianesimo come forma di vita, ossia come insieme dei costumi e delle condotte che articolano l'identità cristiana. È in questo senso possibile intendere il Barocco come un vero e proprio regime di produzione di abitudini, volto alla plasmazione del "buon cristiano" in una chiave molto più consapevole, esplicita, deliberata, prescrittiva e insieme molto più capillare di quanto non fosse accaduto fino ad allora (e questo sia per la parte cattolica sia per quella protestante).

Molto prima che il concetto di condizionamento comportamentale divenisse famoso nel lavoro di Pavlov e Skinner, e prima che il sociologo Pierre Bourdieu popolarizzasse il concetto di *habitus*, Blaise Pascal sostenne che un non-credente può aumentare la probabilità di convertirsi alla Cristianità cattolica per mezzo di una catena di movimenti associati: genuflessione, benedizione con acqua santa, e così via. Non è forse un caso che Pascal fosse anche l'inventore della macchina calcolatrice. In entrambi i casi stava stabilendo una specie di "programma". Non sorprende davvero che Maravall sostenga che il Barocco enfatizza una forma di behaviorismo: «Ciò che possiamo chiamare una semplice *guida statica che controlla per mezzo della presenza* dovette cedere il passo a una *guida dinamica che controlla per mezzo dell'attività*» (Lyons, 2019, p. 12; si veda Maravall, 1900, tr. it. 1975, p. 68).

Si sarebbe tentati di scorgere nel Barocco una biopolitica precapitalistica e prescientifica giocata sull'intreccio del potere con la forma religiosa. In questa sede, tuttavia, ci limiteremo ad analizzare la produzione barocca di abitudini in tre ambiti tra loro connessi, quello epistemico, quello morale e quello estetico, per soffermarci in particolare su quest'ultimo, perfettamente esemplificato dal caso della Cappella torinese progettata da Guarino Guarini.

2. Il Barocco e le abitudini. Dall'ideale enciclopedico al governo degli affetti

In ambito epistemico, il Barocco è conteso tra concezioni ancora legate al periodo umanistico e rinascimentale e altre già proiettate verso l'Illuminismo. Nel *Discorso sul metodo* cartesiano, per esempio, si trova una definizione già propriamente "moderna" di sapere come abitudine – o attitudine appresa – alla ricerca della verità.

Avendo io esaminato tutto ordinatamente, quello che mi resta ancora da scoprire è sicuramente più difficile e nascosto di ciò che fino ad oggi sono riuscito a sapere, ed essi avrebbero molto minor piacere ad impararlo da me che da se stessi; senza considerare che *l'abitudine* che acquisteranno ricercando prima le

cose facili e passando poi gradualmente ad altre più difficili, sarà loro molto più utile di tutti i miei insegnamenti. Sono infatti persuaso che se mi fossero state insegnate fin dalla giovinezza tutte le verità delle quali in seguito ho cercato la dimostrazione, e se non avessi durato alcuna fatica a impararle, forse non sarei mai riuscito a conoscerne altre, e certamente non avrei acquisito *l'abitudine* e la facilità, che ora ritengo di avere, di trovarne sempre di nuove via via che mi applico a ricercarle (Descartes, 1637, tr. it. 1999, p. 38, corsivi nostri).

La verità, qui, coincide con la ricerca della verità, che è l'abitudine più astratta e indeterminata che l'uomo possa acquisire. Questa attitudine generale sta alla base della *mathesis universalis*, scienza della legge di tutte le scienze. In termini aristotelici, la scienza implica qui un ordine progressivo dettato dall'orientamento verso un fine esterno.

L'idea più tipicamente barocca di sapere è invece quella veicolata dall'ideale enciclopedico, secondo cui il sapere non è una ricerca individuale, ma una totalità acquisita che occorre navigare con il giusto metodo, secondo un ordine dettato da un fine interno. L'enciclopedia barocca si presenta come un elenco abnorme di principi di metodo, precetti, modi di classificare, dicotomizzare e combinare; ovvero, di *abiti del pensiero*. Scrive Johann Heinrich Alsted, uno dei principali enciclopedisti dell'epoca: «Se, infatti, ci si impegna a comprendere che cosa venga insegnato di una qualsiasi scienza, ci si accorgerà che l'obiettivo è uno solo: arrivare a capire l'abito mentale più idoneo alla facoltà cui si ricorre. [...] A ciò si aggiunge il fatto che una scienza altro non è se non un abito dell'intelletto» (Alsted, 1983, p. 244). Il primo principio e il fine ultimo delle scienze, ovvero Dio e la salvezza dell'anima, sono già presenti nell'ordine intelligibile del pensiero, e non possono dunque essere colti o ottenuti in sé, bensì unicamente nell'esercizio indefesso e sistematico dei giusti abiti: la via che conduce alla verità è interamente codificata perché la verità è interamente presente proprio in quella codificazione.

Laddove la *mathesis* filosofica individua una prassi aperta e progressiva del pensiero, l'enciclopedia sottende una prassi meccanica di apprendimento di schemi e una combinazione interna delle parti entro una totalità completamente data. C'è quindi una proliferazione mostruosa di principi pragmatici a fronte dell'impossibilità di prendere a oggetto il principio primo, che è tuttavia già da sempre presente e realizzato. L'epistemica barocca, in conclusione, mira alla verità come funzionamento, in cui fini e mezzi del sapere coincidono senza resti. Apocalittica senza escatologia (Luisetti, 2001, p. 37), la ragione enciclopedica è preposta a navigare una realtà razionale e una razionalità reale, ratificando sempre e ancora l'immanenza del divino all'universo.

Lo stesso paradigma si ritrova all'opera in ambito morale. Prendiamo gli *Esercizi spirituali* di Sant'Ignazio di Loyola, forse il più celebre esempio di

dottrina pedagogica barocca. Lì si mostra con estrema evidenza che quella che potremmo definire la “morale barocca” è fondata sull’interiorizzazione di abitudini tramite ripetizione ciclica di pratiche in vista della salvezza dell’anima. «Come sono esercizi corporali il passeggiare, il camminare, il correre», scrive Loyola, «così si chiamano esercizi spirituali tutti i modi di preparare e di disporre l’anima a togliere da sé tutti i legami disordinati e, dopo averli tolti, di cercare e trovare la volontà divina nell’organizzazione della propria vita per la salvezza dell’anima» (Loyola, 1548, tr. it. 2016, p. 7). Come la verità ultima è riportata al metodo di organizzare tutte le singole verità delle singole scienze, così la salvezza dell’anima è riportata al metodo di organizzare tutti i momenti della vita individuale. La coscienza del fedele è una materia da forgiare ammorbidendola attraverso il fuoco della passione e piegandola attraverso lo strumento dell’ordine.

Ecco che dall’enciclopedia alla precettistica gesuita si consuma il passaggio dal dogmatico al parenetico, dall’enunciazione dei principi all’esortazione. Ci troviamo ora nel campo del governo degli affetti, in cui la coscienza del fedele deve essere portata a fusione, modellata e temprata. Difatti gli *Esercizi* sono costellati di *exempla* volti a muovere l’immaginazione del fedele e a orientarne l’esperienza tramite stupore e meraviglia (l’esercitante deve vedere concretamente le fiamme dell’inferno, sentire davvero i suoni degli angeli, figurarsi in un luogo ameno, esercitare la memoria e così via). Fondamentale a questa operazione persuasiva è la creazione della “fucina” interiore, ossia la composizione di un teatro dell’anima, luogo sicuro e chiuso dell’esperienza.

Il governo degli affetti, al contrario della codificazione del sapere, agisce per mezzo dell’immaginazione, della messa in presenza sensibile del principio. Si stabilisce cioè una fondamentale continuità tra esperienza interiore ed esperienza esteriore del soggetto nel momento in cui il fine della persuasione incrementa lo spessore sensibile dell’azione di governo: se gli abiti del sapere non necessitano di altro che della cogenza della descrizione, per orientare le coscienze è indispensabile l’*exemplum*. Gli *Esercizi*, in tal senso, mirano alla mobilitazione totale dell’interiorità attraverso il limitato potere di ostensione del segno scritto – facendosi, come nota Barthes (1972, p. 13), vera e propria costruzione pansemiotica (Westerhoff, 2001) e arte dell’interlocuzione divina.

Diverso è invece il caso di altre pratiche diffuse tra i gesuiti, come la camera delle meraviglie. Le *Wunderkammern* europee erano luoghi chiusi affollati di macchine meravigliose, congegni automatici apparentemente miracolosi, statue semoventi, scenografie fantastiche, oggetti mirabili e paradossali con la funzione di sbigottire lo spettatore e portare in presenza i misteri della fede (Bredenkamp, 2012, tr. it. 2016). Il meraviglioso aveva qui la funzione

di vincolare a sé la percezione e l'immaginazione degli spettatori attraverso un'esperienza semi-ipnotica con scopi persuasivi. La creazione di uno spazio separato e conchiuso (la *Kammer*, antenata del museo moderno, ma anche il teatro gesuitico¹) favoriva anche in questo caso l'impossessamento del flusso d'esperienza e la costruzione di un piano di passività: in esso gli oggetti potevano saturare lo spazio sensibile sia per mezzo della loro spettacolarità sia del loro valore simbolico-emblematico, per cui ogni parte rimandava a tutte le altre ed esauriva il tutto (si veda Luisetti, 2008, pp. 115-140).

Il Barocco è altamente caratterizzato da questa proliferazione di habitat e invaginature dell'esperienza volte all'assiomatizzazione dei comportamenti. Ma mentre nel caso della produzione di abiti morali il grado di presenza resta subordinato alla creazione e all'incitamento delle pratiche individuali, con la produzione di abiti estetici la rappresentazione guadagna piena autonomia. I *mirabilia* hanno un sufficiente grado di presenza da ridurre lo spettatore a completa passività, costituendosi come vera e propria epifania divina. Qui viene pienamente alla luce la natura ambigua del gesto barocco: la proliferazione dei principi funge sì da immanentizzazione del principio primo (le statue semoventi dei santi sono intermediari reali e sensibili di Dio), ma accentuando parossisticamente la propria evidenza diventano anche una moltitudine proteiforme di principi autonomi. Quando basata sulla meraviglia, la corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo sancisce allora l'autosufficienza del sensibile.

Il principio all'opera è sempre lo stesso: messa in presenza del principio attraverso la saturazione dello spazio (intellettivo, affettivo, sensibile) ottenuta per proliferazione di principi locali. A livello sensibile, l'esperienza dello spettatore subisce una dissezione e una ricostruzione ordinata nella misura in cui impara a percepire il mondo come un cosmo epifanico divinizzato. Ma la specificità dell'abito estetico risiede proprio nell'intensificazione esasperata e schiacciante della presenza, ultima tappa di un processo interno all'estetica cristiana che ha come sue tappe precedenti la misterizzazione della realtà tipica del medioevo e la realizzazione del mistero inaugurata dal rinascimento.

3. Abitare il Barocco. La filosofia di Guarino Guarini e la Cappella della Sacra Sindone

Proprio di tutto questo, e in specie dell'autonomia della rappresentazione e dell'autosufficienza del sensibile in cui consiste l'abito estetico barocco, si ha un esempio eccezionale a Torino. È la cappella della Sacra Sindone di Guarino Guarini, ora parte del complesso dei Musei Reali, posizionata tra il

Duomo e il Palazzo Reale di Torino. Dopo il lungo e difficile restauro che l'ha coinvolta, terminato solo nel 2018, è ora di nuovo accessibile: se vi si fa visita, ci si può rendere conto di come la complessità della costruzione e la bellezza delle sue forme rimandi oltre una fruizione solamente estetica e di gusto più moderno. Già l'intimità di cui vi si fa esperienza, dal momento che vi si accede dai locali interni della Residenza Reale dei Savoia, e vi si trovano i monumenti funebri dei membri della famiglia, declina il valore di questa bellezza verso la volontà di percepire e abitare il senso stesso che ne orientava la vita. Allo stesso modo, la carica simbolica che si può intuire negli aspetti formali della costruzione, dall'effetto ottico vertiginoso in cui culmina la Cappella fino al contrasto dei colori dei materiali usati, come dal relativo gioco di luci fino alla distribuzione degli spazi e alla configurazione geometrica delle superfici, indica come nella percezione di questo senso venissero codificati significati complessi ma intellegibili, e come alla bellezza spettasse la responsabilità di persuadere del loro valore affettivo. È esattamente per questi motivi che la Cappella della Sacra Sindone di Guarini è un esempio eccezionale degli abiti estetici barocchi.

D'altronde, eccezionale era la ragione per cui i Savoia si impegnarono nell'edificazione. La Cappella, come ne rende conto il nome, doveva ospitare il telo di lino con impressa l'immagine che i cristiani identificano con il Cristo deposto, ovvero la Sindone. I Savoia ne erano in possesso fin dal 1453, e ancora oggi viene conservata nella Cattedrale, ora in una teca in fondo alla navata sinistra. Sarebbe interessante ragionare su come la stessa reliquia, per via della *impressione* del volto di Cristo, abbia di per sé determinato il valore di autonomia della rappresentazione come è espressa dal progetto della Cappella di Guarini. E anche su come il suo possesso da parte dei Savoia legghi in modo essenziale – e sempre sul piano della rappresentazione – gli aspetti religiosi a quelli politici. Si è accennato a questo legame anche nella prima parte di questo saggio. Quanto però si vuole fare in questa sede è riferire il valore della rappresentazione espresso dalla Cappella al pensiero dello stesso Guarini, avendo di mira la possibilità di interpretarne il valore esemplare di abito estetico barocco e la possibilità di inserirlo – pure con le sue specificità – nel contesto delineato precedentemente.

Questo valore è infatti ben inteso da Guarini: per lui, l'architettura è il culmine di un intero sistema di saperi e – insieme e nello stesso momento – di un intero sistema metafisico e teologico; è il punto di arrivo della *mathesis universalis* – scienza di tutte le scienze, come detto – intesa come *geometria e legge della proporzione* tra ogni cosa; e lo è in ragione del fatto che rende tanto quel sistema quanto queste proporzioni abitabili, intelligibili, percepibili, e disponibili al vissuto affettivo, dove la verità religiosa porta a compimento quella

metafisica. Ma non solo: la tridimensionalità delle superfici dell'architettura, l'organizzazione dei suoi spazi e la disposizione delle luci e delle ombre realizzano la verità più profonda della matematica, la più alta e universale delle scienze, da cui l'architettura dipende in modo essenziale. Per Guarini, la matematica è la scienza della realtà, in quanto dimensione finita e composta di parti, e perciò *continua* – motivo per cui, tra l'altro, è possibile pensare come ogni cosa rimandi a un'altra. La verità più profonda della matematica e della realtà è tuttavia il principio su cui si basano, che è un principio unico e infinito, ovvero Dio. Essendo unico e infinito, la matematica, come scienza del continuo, non vi può accedere direttamente, e il principio la trascende. L'unico modo per accedervi è quello indiretto della prospettiva e della proiezione tridimensionale delle superfici, e della creazione di una profondità verticale nello spazio orizzontale, che sono appunto le leggi dell'architettura: l'infinito si manifesta nell'ordine finito non come realtà discreta tra le altre, ma soltanto sul piano della sua rappresentazione, ossia soltanto come realizzazione geometrica e architettonica dei *limiti* della matematica. Il punto, la linea, la superficie e la legge dei loro rapporti non sono entità reali, ma sono il presupposto della matematica e della rappresentazione della realtà così come Dio lo è per il mondo. Solo nello spazio della rappresentazione si danno a vedere.

Con ciò, si può dire come per Guarini il modo per accedere a un principio unico, infinito e trascendente quale è Dio non sia quello di una fuga in verticale, ossia della sua ricerca in direzione di una dimensione che non si può descrivere, e di cui nell'ambito che compete invece alla vita non si può fare esperienza. Piuttosto, è la sua messa in orizzontale, la sua disposizione lungo le superfici e la loro proiezione nello spazio tridimensionale dell'architettura, dove l'infinito appare e si manifesta come legge della rappresentazione dello spazio che si percepisce e *si abita*. È nel passaggio dalla *quantità* discreta della realtà, che la matematica può dimostrare con efficacia, alla *qualità* della sua esperienza, che è proprio l'architettura a realizzare, portando al suo culmine la matematica e facendo della rappresentazione un piano di massimo significato. Così, in questo senso, è ancora il passaggio dalla dimostrazione della realtà, dalla sua comprensione razionale (*matematica*) – che rimane chiusa all'interno del proprio ordine, senza coglierne il vero e proprio principio, che lo trascende – alla sua esperienza (*architettura*), dove invece il principio della realtà cessa di essere inaccessibile e compare. È in definitiva invertito il rapporto gerarchico tra matematica e architettura che vigeva rispetto alla verità metafisica: per la comprensione più profonda della verità, che è di ordine religioso, è l'architettura a essere superiore. Ma questo non soltanto perché rende percepibile la verità: seppure la rappresentazione diventi ambito legittimo della verità religiosa, questa non è infatti sufficiente.

La verità religiosa, come verità che coinvolge dal profondo la stessa vita degli individui, deve essere soprattutto vissuta al livello degli affetti. E ciò è quanto realizza di nuovo l'architettura: lo spazio della rappresentazione, come ambito di manifestazione della verità, è uno *spazio abitabile*. E inoltre, in questo spazio, e nel modo in cui si abita, i credenti vivono momenti centrali della loro vita pubblica e privata, e trovano il riferimento che regola le loro forme di vita. In altri termini, l'architettura non è soltanto lo spazio in cui la *manifestazione della verità* diventa abitabile, ma è anche è soprattutto il luogo in cui diventa *abitudine*. È questo il punto decisivo in cui il pensiero di Guarini giustifica il valore esemplare di abito estetico barocco della Cappella della Sacra Sindone.

Ma per tornare a quanto si diceva prima, nella definizione del contesto di cui si vuole mostrare la relazione con Guarini e la Cappella della Sacra Sindone, si può allora dire che l'architettura sia qui un vero e proprio metodo con cui le forme di vita possono cogliere la verità. D'altronde Guarini offre un perfetto esempio di epistemica barocca: si pensi al genere artistico del "concettismo" cui si ascrive la Cappella, ma anche e soprattutto ai riferimenti intellettuali del suo pensiero – ascrivibile alla «Seconda Scolastica» (Eschweiler, 1928) – che spaziano dalla matematica di Euclide alla filosofia di Aristotele, dai lavori di Francis Bacon e Petrus Ramus alla *Characteristica Universalis* di Leibniz, ma ancora all'*Ars Combinatoria* di Raimondo Lullo, ad Athanasius Kircher, ad Agostino e a Roberto Grossatesta. È soprattutto a quest'ultimo che si riferisce il pensiero di Guarini, che tiene anch'esso insieme geometria e metafisica della luce (McQuillan, 1992), e che anzi al loro rapporto dedica la più parte del suo testo filosofico, il *Placita Philosophica* (1655).

È tra la metafisica della luce e la geometria che si sviluppa, nei termini che abbiamo visto, il pensiero di Guarini. Ma il rapporto tra luce e geometria diventa la tensione propria dello stesso spazio della rappresentazione, ed è la tensione tra fine *interno* o *esterno* all'ordine della realtà, ossia tra *immanenza* e *trascendenza* del principio. Con ciò si tocca qui, e con lo stesso gesto di saturazione degli spazi e di intensificazione dell'esperienza di cui si è fatto cenno sopra, l'ambiguità dell'abito estetico barocco. È l'ambiguità tra l'autonomia del principio trascendente, l'autonomia dei principi interni che dovrebbero renderlo immanente, e la loro risultante nell'autonomia della rappresentazione. Per Guarini, si può dire però che questa ambiguità è già sempre caratteristica della rappresentazione e di ciò di cui si fa carico, ossia della stessa verità. Ancora meglio, la rappresentazione manifesta la verità proprio per via di questa stessa ambiguità che le compete: è la relazione non altrimenti dimostrabile tra finito e infinito, tra visibile e invisibile, il cui rapporto non si può cogliere all'interno della realtà, come qualcosa tra le altre, ma per l'appunto solamente nello spazio che la rappresentazione apre nel finito. Pertanto, la

rappresentazione è autonoma perché riesce ad essere infinita. La sua ambiguità è dovuta alla sua essenziale condizione di *limite*: precisamente come il punto, la linea e la superficie per la geometria, oppure la luce (e non tanto per l'ottica, quanto anzitutto per la metafisica), il limite non è una realtà, bensì una condizione di possibilità. È quanto vale in modo simile per la Rivelazione, che richiama la fede proprio su questo rapporto non dimostrabile tra il finito e l'infinito. Ma che, a riprova del valore della rappresentazione, non è sufficiente che sia espressa in parola e deve anch'essa venir rappresentata ed espressa in simboli. Vale a dire, deve diventare architettura e deve essere abitata.

Ma tutto ciò determina il progetto della Cappella della Sacra Sindone di Torino, che proprio nei suoi aspetti legati alla *luce* e alla *geometria*, da tenere insieme, manifesta anche tutti i suoi valori simbolici: gli esagoni e i quadrati in proiezione spiraliforme che accompagnano la verticalità e l'effetto ottico della Cappella, l'anamorfoosi di figure crociate e circolari, il contrasto tra l'illuminazione naturale e il marmo nero di Frabosa, la disposizione degli spazi e dei locali sui tre piani della Cappella, tutti questi elementi *rappresentano* insieme la metaforica dell'eclissi, e dunque la Passione di Gesù e il Triduo Pasquale («era circa l'ora sesta, e si fecero tenebre su tutto il paese fino all'ora nona; il sole si oscurò e la cortina del tempio si squarciò nel mezzo» Matteo 23:44-47). È evidente come tutta questa simbologia sia intenzionalmente legata alla Sindone, motivo per cui – come detto – la Cappella venne edificata. D'altra parte, quando Guarini venne chiamato a Torino nel 1666 da Carlo Emanuele II e dal Cardinale Maurizio di Savoia per portare a compimento il progetto della Cappella (terminata solo *post mortem*, nel 1694), dovette lavorare proprio su questo vincolo simbolico, e non senza fini pedagogici – a riprova di come l'abito estetico vada insieme a quello etico. Un vincolo che incontrava d'altronde il pieno favore e interesse di Guarini, che di ritorno da Parigi, dove aveva da poco concluso il suo *Placita Philosophica*, ebbe la possibilità di realizzare tutto quanto aveva pensato. La Cappella della Sacra Sindone di Torino dovette così diventare il massimo risultato della riflessione e della pratica di architetto di Guarini, ma anche e soprattutto un eccezionale esempio di abito estetico barocco.

Note

1. Oltre alla *Wunderkammer* sarebbe necessario menzionare un'altra pratica della rappresentazione a essa strettamente connessa, per l'appunto il teatro gesuitico. Come esemplarmente segnalato da Pfeiffer (1995, p. 37): «Una volta fatte tutte queste composizioni di luogo come preludio ad una meditazione, diventava abitudine, e dall'abitudine interiore si passava alla *traduzione esterna*. Il passaggio dalla composizione del luogo alla composizione delle quinte

teatrali non ha bisogno del ricorso al libro degli Esercizi. È un passaggio organico e vitale [...] per muovere la volontà degli uomini verso il bene e verso la volontà di Dio si deve presentare dei modelli quanto più vivi [...]. Il teatro gesuitico ha visto questo scopo, [...] non per un singolo uomo, ma per la grande massa [...]. Così l'attività teatrale è servita a un doppio scopo: la formazione degli alunni e l'influsso sul comportamento morale delle masse». Questi aspetti sono nuovamente messi in luce da Luisetti (2008, p. 123).

Bibliografia

- Alsted J.H. (1983). *Encyclopedia septem tomis distinct*. Tr. it. parz. in Tega W. (a cura di). *L'unità del sapere e l'ideale enciclopedico nel pensiero moderno*. Bologna: il Mulino.
- Barthes R. (1972). *L'arbre et la foi*. In Loyola S.I. de. *Exercices spirituels*. Paris: Union Générale d'Éditions, pp. 5-53.
- Bredenkamp H. (2012). *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach. Tr. it. *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstammer e il futuro della storia dell'arte*. Milano: Il Saggiatore. 2016.
- Descartes R. (1637). *Discours de la méthode*. Paris: Jan Maire. Tr. it. *Discorso sul metodo*. Milano: Mondadori. 1999.
- Eschweiler K. (1928). *Die Philosophie der spanischen Spätscholastik auf den deutschen Universitäten des siebzehnten Jahrhunderts*. Münster: Aschendorff.
- Guarini G. (1665). *Placita Philosophica*. Paris: Thierry.
- Loyola I. de (1548). *Ejercicios espirituales*. Tr. it. *Esercizi spirituali*. Milano: Mauri Spagnol. 2016.
- Luisetti F. (2001). *Plus ultra. Enciclopedismo barocco e modernità*. Milano: Trauben.
- Luisetti F. (2008). *Eстетica dell'immanenza. Saggi sulle immagini, le parole e le macchine*. Torino: Aracne.
- Lyons J.D. (ed., 2019). *The Oxford Handbook of the Baroque*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Maravall J.A. (1900). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel. Tr. it. *La cultura del Barocco*. Bologna: il Mulino. 1975.
- McQuillan J.P. (1992). *Geometry and Light in the Architecture of Guarino Guarini*. Cambridge: University of Cambridge. <https://www.repository.cam.ac.uk/items/ba7aecdb-481d-43ee-931d-c711550c1d58>.
- Pfeiffer H. (1995). La radice spirituale dell'attività teatrale della Compagna di Gesù negli Esercizi spirituali di Sant'Ignazio. In Chiabò M. e Doglio F. (a cura di). *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*. Viterbo: Centro studi sul teatro medioevale e rinascimentale, pp. 31-37.
- Westerhoff J.C. (2001). A World of Signs: Baroque Pansemioticism, the Polyhistor and the Early Modern Wunderkammer. *Journal of the History of Ideas*. 62 (4): 633-650. DOI: <https://doi.org/10.1353/jhi.2001.0041>.

11. Abito mentale e abito estetico. Una fenomenologia dell'ornamento tra medioevo e rinascimento

di *Amalia Salvestrini**

Abstract

In the light of the Panofskian analogy between scholastic thought and Gothic cathedrals, which share the same *mental habit*, and the interpretative problems it presents, the article intends to investigate a possible way to lighten the architectural metaphor by shifting the discourse to the level of *aesthetic habit* through a *phenomenology of ornamentation*, in order to achieve interesting results on a theoretical and aesthetic level.

Starting from Giovanni Piana's observations on chromaticism in music as a dialectic between continuous and discrete, the theme of ornamentation in architecture is explored in this sense, focusing on two examples: the tiles of Giotto's Campanile of Santa Maria del Fiore in Florence and those of the intradoses on the facade of the Turin Cathedral. While in the former one notices, for example, a discretisation of the vertical continuum in grace of the horizontality of a narration of social practices (the liberal and mechanical arts), which have also become aesthetic habits, in the decorations on the portals of the Turin Cathedral, in some cases, one observes a fluidification of the discrete into a continuous narration.

The idea of ornamentation as an *aesthetic habit* is thus outlined, an ornament in which the practices of a certain society are settled, in which the continuities of forms are discretised, or discrete relations are fluidised according to visual or sonorous consonant relationships.

Keywords: aesthetic habits, ornament, Giotto's Bell Tower, Duomo of Turin, phenomenology, music.

* Università degli Studi di Milano, Dipartimento di Filosofia "Piero Martinetti"

Questo articolo è il frutto di un lavoro svolto nel periodo di ricerca presso l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli (2023), al quale sono molto grata. Si ringraziano i professori Elio Franzini e Carlo Serra per la possibilità di confronto e di dialogo sui temi fenomenologici, il professor Alessandro Bertinetto per la possibilità di svilupparne alcuni nell'ambito del Convegno torinese sugli Abiti Estetici.

1. Dagli abiti mentali agli abiti estetici

Il tema dell'abito consente di riflettere su molteplici fenomeni che intersecano le forme dello spazio-tempo e la dialettica tra continuo e discreto. L'abito permette di indagare gli ambiti dell'esperire, del loro modularsi e fissarsi in modi di pensare e di praticare, che si rifletta sull'oggi o sul passato.

La categoria di *habitus* in alcuni casi ha permesso di andare oltre a interpretazioni tradizionali di fenomeni storici. Tale sembra essere il caso di Erwin Panofsky quando, in *Architettura gotica e filosofia scolastica* (2010), utilizza l'espressione *mental habit* per descrivere un tipo di somiglianza tra due fenomeni distinti, la filosofia scolastica e l'architettura gotica, nell'area parigina tra i secoli XII e XIII.

I due fenomeni sarebbero accomunati, secondo Panofsky, da un tipo di somiglianza più debole della causalità delle "influenze" individuali e più forte di un semplice parallelismo. Si tratta di una causalità che si produce per "diffusione". L'abito mentale è allora, secondo Panofsky, in questo tomista, «il principio che regola l'atto» (Panofsky, 2010, p. 21).

Senza problematizzare il principio sostanzialistico che pare governare la storia nella concezione panofskiana, si può osservare che se da un lato sembra centrare un problema effettivamente decisivo nell'indagine storica, cioè quello di comprendere perché chi osserva fenomeni storici può cogliere somiglianze strutturali, dall'altro risente di un ulteriore problema a nostro avviso decisivo.

Privata del suo fondamento metafisico, la relazione che individua Panofsky è un'analogia che collega fenomeni diversi in virtù di una somiglianza tra i due. Ma, come osserva Perelman, utilizzare un'analogia piuttosto che un'altra modifica l'oggetto stesso che viene chiarito, o meglio ne illumina caratteri diversi (Perelman e Olbrechts-Tyteca, 2001). Paragonare la filosofia scolastica alle cattedrali gotiche significa fare agire la metafora architettonica che mette in luce gli aspetti di solidità, sistematicità e conclusività di un pensiero che invece, anche secondo gli studi più recenti, presenta tratti meno solidi, meno sistematici, meno conclusivi (Parodi, 2012)¹. Un pensiero cioè più incline ad argomentare che a dimostrare.

L'analogia di Panofsky rischia di diventare una metafora che ha l'effetto di irrigidire forme di pensiero e di arte, delle quali si potrebbero invece evidenziare gli aspetti che ne accentuano la fluidità, l'articolazione non necessariamente conclusiva. Per smontare la metafora, qualcuno ha suggerito di entrare nell'edificio e di «passeggiare per quelle scale e per quei corridoi» (Parodi, 2012). Entrando nella cattedrale, nelle pagine che seguono si farà perciò attenzione ad alcuni particolari molto significativi: gli *ornamenti*.

Resta, tuttavia, il problema – acutamente sottolineato da Panofsky – del tipo di relazione che intercorre tra fenomeni di ambiti diversi a proposito dei quali si intravede una qualche somiglianza. Osservata da una prospettiva meno sostanzialistica, potremmo dire *fenomenologica*, la nozione di abito sembra comunque feconda. I fenomeni storici paiono così stagliarsi in un continuo spazio-temporale che ha le sue regole e che rappresenta una struttura costantemente variata dai propri fenomeni. Il nostro problema diventa allora quello di riflettere sulle variazioni della struttura che esse dinamizzano. Si riduce perciò il campo di indagine a un livello più basilare, l'ambito dell'*esperire*, al fine di cogliere i modi attraverso cui il continuo spazio-temporale si dinamizza e si fissa in *abiti*. Occorre cioè effettuare il passaggio dagli abiti mentali agli *abiti estetici*².

2. Riduzione all'esperire. Dell'ornamento in musica

Se gli abiti estetici possono essere letti alla luce del rapporto tra continuo e discreto, poiché, invece di riferirsi a un fondamento sostanzialistico, sembrano piuttosto richiamare stabilizzazioni o schemi di esperienza rappresentabili come punti in un continuo spazio-temporale, allora il nostro discorso si può considerare come una sorta di prolungamento delle riflessioni di Giovanni Piana sul cromatismo in musica (Piana, 2014 b).

Si dice che la musica sia un'arte del tempo, ma proprio sulla nozione di continuo e sulle variazioni immaginative che ne evocano le dimensioni spaziali si può operare il passaggio dalla musica alle arti visive di cui si tratterà in seguito. Come osserva Piana, inoltre, la materia sonora richiama la spazialità, mentre la forma è temporale (Piana, 2014 a, p. 79).

Nella sua forma temporale, la musica mette in gioco un'interessante dialettica tra continuo e discreto: all'interno della «forma del processo» in cui si succedono i suoni, si dialettizza il rapporto tra i due poli del continuo e del discreto, secondo una «straordinaria varietà di forme espressive» (Piana, 2014 b, p. 58). Casi di estremo interesse per illustrare tale rapporto sono quelli del cromatismo e dell'ornamento. Secondo Piana, «con il termine cromatismo possiamo intendere strutture che dal piano della discretezza possono raggiungere quello del flusso» (p. 58). Gli ornamenti in musica, o abbellimenti, sembrano inoltre articolare in modo molto vario la dialettica tra continuo e discreto. Mentre le figure ornamentali medievali descrivono un fluire continuo all'interno di punti discreti, come nel *quillisma*, alcune barocche sembrano delineare un discretizzarsi del continuo.

Diversamente da abbellimenti come il trillo, il glissando o il portamento, in età barocca la “diminuzione” – cioè il collegamento tra due altezze con note intermedie che descrivono a loro volta una linea melodica – va nel senso del discretizzarsi del continuo. Piana, richiamando il trattato del Quantz, osserva:

uno schema motivico “scritto intenzionalmente in maniera molto scarna e lineare [...] per dare all’esecutore la libertà di variarlo a suo piacere [...] al fine di sorprendere continuamente gli uditori con nuove invenzioni” viene riempito da un percorso assai vario, dove tuttavia il riempimento non ha affatto il senso della saturazione, ma piuttosto quello che richiama da vicino l’analogia architettonica di un *ornamento che arricchisce una struttura* (Piana, 2014 b, p. 180).

Si introduce così un effetto sul piano del *pathos* retoricamente suscitato dall’ornamento, in musica come in architettura. L’analogia tra musica e architettura non coincide con il passaggio dal continuo temporale (musica) a quello spaziale (architettura), poiché è nel *materiale sonoro* stesso che è implicita un’articolazione spaziale insita nella sua forma temporale. L’analogia tra musica e architettura descrive perciò una somiglianza di continui spaziali che va dall’udibile al visibile. Il discretizzarsi di una struttura continua accomuna così l’ornamento musicale (nella diminuzione) e quello architettonico (come si vedrà nelle nostre esemplificazioni).

Prosegue Piana: «Nel dipanarsi della diminuzione, viene implicato il disegno musicale nel suo complesso, in essa si delinea un “percorso melodico” vero e proprio» (p. 180). Proprio tale *ambiguità* che si delinea, «sospesa come è tra il riferimento alla nota, di cui rappresenta l’abbellimento, e lo sviluppo del brano in cui la nota si trova» (p. 180), ben circoscrive la valenza di *soglia* dell’ornamento, al limite tra continuo e discreto, tra struttura e variazione, nell’appropriato sedimentarsi del flusso continuo in formazioni modulari o nel dinamizzare punti dello spazio.

3. Le formelle del Campanile di Giotto

Si può proseguire con la prima esemplificazione per riflettere sul discretizzarsi di una struttura continua sul piano architettonico partendo dalle formelle del Campanile di Giotto. La figura verticale della torre campanaria ideata da Giotto per Santa Maria del Fiore è scandita dall’andamento orizzontale di una serie di ordini di ornamentazioni scultoree che dinamizzano policromaticamente e figurativamente la struttura del Campanile. La variazione della struttura presenta un modulo di sviluppo che ne permette l’iterazione: mai identica a se stessa sebbene appropriata alla struttura che essa porta a dinamizzare.

I riquadri dei primi due ordini, opera di Andrea Pisano, segnano l'andamento orizzontale della verticalità nel primo ordine con forme esagonali e nel secondo a losanghe, descrivendo sul piano scultoreo un ciclo sul nesso lavoro-tempo scandito sul piano sonoro dai rintocchi del campanile (Carlotti, 2008).

Nel lato ovest l'enfasi sul fare poetico è visibile dalle scene scelte per raccontare i momenti salienti della *Genesis*: dopo la creazione di Adamo ed Eva, si prosegue con il lavoro dei progenitori. Seguono figure bibliche degli inventori delle arti e dei mestieri. Nel lato sud si rappresentano le arti liberali e quelle a esse comparate, seguendo, anziché ordinamenti tradizionali, una logica interna che parte dall'astronomia e dall'architettura per finire con la meccanica. Nel lato est si esplicitano le meccaniche. Qui, nel primo progetto trecentesco, trovavano posto scultura e pittura accanto a *theatrica* e architettura. Nel XV secolo pittura e scultura vengono spostate nel lato nord per la costruzione di una porta (Carlotti, 2008). La nuova disposizione sottolinea una rinnovata attenzione al gruppo di arti che nel rinascimento si cerca di equiparare alle liberali. Pittura e scultura aprono così il ciclo quattrocentesco, opera di Luca della Robbia, seguite da armonia, grammatica, dialettica, poesia e aritmetica. Dopo gli inventori della scultura (Fidia; figura 1) e della pittura (Apelle, figura 2), compare la musica, ora nelle sembianze di Arione o di Orfeo con uno strumento a corde (figura 3).

Senza addentrarsi sul significato dell'ordinamento dei saperi proposto nel ciclo di bassorilievi³, per il nostro discorso è utile descrivere i nodi problematici che l'ornamentazione di una struttura architettonica verticale solleva. Se restiamo all'interno della legalità dell'ornamento, osservato dal suo lato formale, si può notare che esso sembra stagliarsi dalla struttura verticale del campanile dinamizzandola secondo una scansione iterativa, ritmica, con cui si discretizza il continuo spaziale delle fasce orizzontali dei primi due ordini. La variazione introdotta dall'ornamento è interpretabile come *abito estetico* in quanto esso è teso tra iterazione, adattamento e innovazione, tra staticità modulare e dinamismo iterativo della forma⁴, mantenendo così la sua valenza retorica di variazione essenziale internamente appropriata, ma rivolta all'osservatore. Inoltre, contenutisticamente, la legalità interna dell'ornamento descrive la genesi storica delle attività e del lavoro umano.

Se ampliamo lo sguardo per cogliere la relazione tra l'ornamento e il mondo di pratiche sociali che rappresenta, possiamo scorgere il passaggio dall'abito pratico all'*abito estetico*. L'ornamento è allora sedimentazione che rende discreto il continuo della storia, in tal caso delle pratiche sociali, e si adatta perciò al costruire artistico?

Senza poter esaurire la complessa questione, che coinvolge mutazioni nella società e nell'ordinamento dei saperi⁵, si può osservare che sia la

collocazione originaria di scultura e pittura, sia la nuova risistemazione, testimoniano la progressiva dignificazione di alcune arti meccaniche. È significativo che nel ciclo trecentesco tra le meccaniche si sottolineino proprio *theatrica*, scultura, pittura e architettura. A maggior ragione è rilevante che in quello quattrocentesco scultura e pittura siano “elevate” tra le liberali, secondo una tendenza diffusa nella trattatistica d’arte del Quattrocento fiorentino, da Cennini e Ghiberti ad Alberti⁶.

Se non possiamo proporre interpretazioni conclusive sulle formelle del Campanile di Giotto, questo esempio è però molto utile per mettere a fuoco il passaggio fondamentale dagli abiti che potremmo dire sociali, agli *abiti estetici*, là dove si trasformano adattandosi a nuovi contesti artistici. Passaggio che segna altresì una riduzione all’esperire là dove costrutti culturali si fondano su forme circostanziate di esperire e generano modi di esperienza nell’osservatore. Il punto finale dell’abito sociale e quello iniziale dell’abito estetico si situa forse nel sottile crinale tracciato dall’ornamento. L’ornamento descrive così una forma che si staglia su due continui: quello temporale delle pratiche sociali che fluiscono nella storia e che l’ornamento fissa, adattandole, nel bassorilievo sulle arti umane; quello spaziale del campanile che l’ornamento discretizza nel ritmico modulare delle forme e dei colori. In entrambi i casi, l’ornamento è un *abito estetico* che insieme è struttura e variazione, tradizione e invenzione poetica.

4. Motivi albertiani nel Duomo di Torino

La dialettica tra struttura e variazione porta a considerare un concetto più generale, quello di rapporto, o percezione di rapporti. L’ornamento è percepibile certamente in se stesso, ma acquisisce senso quando osservato nell’insieme che orna. Occorre quindi riflettere su un tipo di rapporto particolare: quello tra parti e intero che nel corso della storia si è costituito in vario modo nel senso di *bellezza proporzionale* o *armonia*. Senza poter ripercorrere la genesi di tale concetto, che vede confluire molteplici tradizioni, tra cui quelle musicali, retoriche e filosofiche⁷, occorre porre attenzione a una delle sue definizioni rinascimentali. Leon Battista Alberti nel *De re edificatoria* parla della nozione generale di bellezza come *concinnitas* che regola l’accordo tra parti e intero (Alberti, 1452, IX, 5, tr. it. 1989, pp. 452-454).

L’ornamento può allora essere inteso come la parte di un intero il cui rapporto deve essere regolato, armonizzato secondo la *concinnitas*. Il farsi discreto di un continuo è attuato dall’accordarsi delle parti rispetto a un tutto. Sarebbero molteplici le possibili esemplificazioni della bellezza albertiana, qui

si propone di riflettere sugli ornamenti della facciata del Duomo di Torino di Amedeo di Francesco da Settignano, che ha operato nell'ultimo decennio del Quattrocento ed è testimone dei rinnovamenti rinascimentali nel torinese⁸.

La facciata è sobria con volute rovesciate ispirate al motivo inaugurato da Alberti in Santa Maria Novella a Firenze. Le decorazioni degli archivolti sui tre portali presentano tratti molto interessanti per approfondire il nostro tema (figura 4)⁹.

Nell'archivolto a sinistra (figura 5), nel riquadro di serraglia, è rappresentato il Padre Eterno, con il globo in mano. Come per gli altri due archi (figure 6, 7), anche qui la formella centrale è circondata da angeli, ma questa volta gli angeli dei riquadri laterali sembrano scandire ritmicamente un'ascesa verso il centro: le figure dei cherubini laterali sono appena definite e si intravede solo il volto rappresentato di profilo con le ali, approssimandosi al centro le figure degli angeli si definiscono e progressivamente compare il corpo intero.

Si tratta forse di un esempio emblematico dell'effetto dinamico dell'ornamento che innesta una particolare dialettica tra continuo e discreto. L'ornamento sembra discretizzare il continuo dell'arcata con figure individualizzanti, ma l'immagine suggerisce nello spazio una scansione temporale, che lega la distanza tra gli estremi e il punto centrale. La dinamicità suggerita dagli angeli in volo arriva a convergere in centro attraverso un movimento che si scandisce ritmicamente in tre tempi, legati da un unico gesto espressivo.

Il portale centrale (figura 6) presenta nuove variazioni. I motivi delle lesene rappresentano ora armi, scudi, spade, elmi. Nella decorazione dell'archivolto compaiono angeli musicanti, che variano nel tipo di strumento mano a mano che si sale al riquadro di serraglia in cui si situa Giovanni Battista circondato da due angeli in contemplazione.

Gli ornamenti del Duomo sembrano accordarsi con il testo albertiano nell'idea che «gli elementi dell'ornamentazione devono essere tutti proporzionati in modo che a parti uguali corrispondano parti uguali» (Alberti, 1452, tr. it. 1989, p. 248), senza tuttavia portare a un'uniformità statica. L'ornamento ha una propria regola interna che se da una parte scandisce ritmicamente l'iterazione dei medesimi schemi modulari (Piana, 2013 b)¹⁰, dall'altra porta alla loro variazione tramite figure ornamentali differenziate.

Quale regola d'ordine determina la scansione ritmica che dalla base delle lesene si svolge verso il timpano dei portali laterali e apre prospetticamente agli intradossi dell'arco a tutto sesto e alle decorazioni dell'archivolto? Vorremmo qui suggerire, come ipotesi di lavoro, che gli ornamenti della facciata del Duomo rispondono al principio albertiano della *concininitas*.

Si è detto che la *concininitas* regola il rapporto tra parti e intero, quindi anche dell'ornamento rispetto alla struttura che esso dinamizza nella variazione

modulare. La *concinnitas* permette quindi all'ornamento di svolgersi secondo rapporti armonici e precisamente in grazia dei tre criteri di numero (*numerus*), delimitazione (*finitio*) e collocazione (*collocatio*).

La delimitazione, in particolare, introduce un'armonia che volge il continuo a un'articolazione spaziale scandita in altezza, larghezza e profondità. A questo punto l'architettura si associa a un'arte che boezianamente studia la quantità successiva in rapporto ad altro, cioè la musica. Osserva Alberti (1452, tr. it. 1989, p. 456): «quei numeri che hanno il potere di dare ai suoni la *concinnitas*, la quale riesce tanto gradevole all'orecchio, sono gli stessi che possono riempire di mirabile gioia gli occhi e l'animo nostro. Pertanto proprio dalla musica [...] ricaveremo tutte le leggi della delimitazione».

È interessante notare come Alberti consideri la musica intesa proprio nei rapporti tra altezze sonore e non negli altri parametri: come si è visto, è sul piano della spazializzazione immaginativa delle altezze sonore che si può situare il passaggio tra musica e architettura. L'armonia è qui «un accordo di note gradevole all'udito» (p. 456). Inoltre, «dal variare di tali diverse note hanno origine armonie diverse, le quali sono state classificate dagli antichi secondo determinati numeri che riflettono il rapporto tra le corde consonanti» (p. 457). I rapporti che regolano la costruzione di figure architettoniche articolate in altezza, larghezza e lunghezza sono allora rapporti consonantici. Le consonanze costituiscono quindi la regola d'ordine con cui svolgere l'armonizzarsi dell'ornamento nello spazio bidimensionale, intervallare potremmo dire.

Lo spazio discreto tra una forma e l'altra è reso fluido dal variare del medesimo in figure diverse: tra un riquadro e l'altro si situano le immagini ornamentali che simulano una sorta di collegamento, o legatura, sottolineata dal motivo degli angeli che dai punti di appoggio della cornice si muovono suggerendo una continuità che converge verso il riquadro di serraglia. Il discretizzarsi della struttura ha al proprio interno un dinamismo che fluidifica verso forme continue che evocano, a livello spaziale, il continuo temporale. L'ornamento come *abito estetico*, che varia e dinamizza il continuo della struttura spaziale, raggiunge il confine di una struttura temporale che può articolarsi nello spazio intervallare musicale.

5. Conclusioni

Ritornando alla questione principale, ossia se l'ornamento sia un *abito estetico*, si può ora rispondere probabilmente in modo affermativo, poiché l'ornamento circonda un insieme di pratiche, sedimentate nelle tradizioni, ma riadattabili e aperte all'invenzione.

Dalla definizione panofskiana e tomista di *habitus* da cui si era partiti, si è seguito un percorso che ha permesso di abbracciare, *fenomenologicamente*, un'ampia sfera non tanto dell'essere, quanto piuttosto dell'esperienza. Il continuo spaziale si discretizza attraverso formazioni modulari, iterative, che si muovono grazie a una regola d'ordine interno per divenire ornamentazioni. Per divenire cioè *abiti estetici* che a loro volta adattano e fissano pratiche sociali che si svolgono nel continuo temporale della storia, come hanno mostrato le formelle del campanile di Giotto. Una regola d'ordine interno che si dispiega con le leggi della *concinnitas*, descrivendo un'iterazione modulare di forme (*numerus*) che si adattano in modo appropriato alla superficie e al tutto (*collocatio*), secondo un'armonia musicale di rapporti consonantici (*finitio*). Tuttavia, per evitare la visione sostanzialistica da cui occorreva distanziarsi, è opportuno sottolineare che la regola d'ordine interno ha sì un lato oggettuale, ma oggettuale in quanto il materiale, come *sintesi passiva*, descrive gli orizzonti di senso grazie ai quali si circoscrivono modalità intenzionali possibili, esperienze cioè del dinamizzarsi di strutture invariante, del discretizzarsi in figure, o del fluire entro una distanza intervallare e spaziale.

La considerazione dell'ornamento come *abito estetico*, che peraltro potrebbe a sua volta generare *pensiero*, ha permesso di rimodulare la metafora architettonica panofskiana e di mostrare che non vi è una cattedrale gotica di pensiero che nel tardo medioevo sarebbe stata dissolta dalle consunzioni critiche nominaliste o dal soggettivismo incipiente, poiché, entrando nella cattedrale, nell'osservare i particolari dell'edificio senza perdere il senso del tutto, si possono notare ornamentazioni che dinamizzano, variano in senso polimorfo la fissità solida delle forme strutturali, sia nel medioevo sia nel rinascimento. Certamente gli ornamenti medievali e rinascimentali sono caratterizzati da stili, modi e finalità differenti tra loro, tuttavia essi descrivono in entrambe le epoche *abiti estetici* capaci di rielaborare al proprio interno istanze profonde della loro cultura, nel dispiegare altresì la potenza dinamica della struttura.

Ornamenta come *abiti estetici*, quindi, spazi in cui si svolgono sia il sedimentarsi di continui temporali di società e culture, sia il discretizzarsi dinamico delle strutture architettoniche, ma anche il fluire che collega distanze spaziali e temporali, che lega, secondo rapporti consonantici, intervalli visivi e sonori.

Note

1. Le osservazioni legate alle problematicità storiografiche della lettura, per certi versi neotomista, del pensiero medievale di Panofsky, oltre a trovarsi nel saggio inedito su Borges di Massimo Parodi, erano molto diffuse nelle lezioni introduttive ai suoi corsi di Storia della Filosofia Medievale tenute presso l'Università degli Studi di Milano tra il 2010 e il 2018. Si veda anche: Parodi (2008).

2. Per una declinazione specificamente estetica del tema dell'abito si segnalano: Portera (2022) e Bertinetto (2023).

3. Per una disamina storico-artistica sulle formelle del campanile si rinvia a: Becherucci (a cura di, 1965), Carlotti (2008).

4. Per fenomenologia dell'iterazione si rinvia a Piana (2013 b), a cui si è fatto riferimento per le implicazioni filosofiche della ripetizione nell'ornamento.

5. Su questo tema si può vedere Bologna (1972).

6. Si veda, per esempio, il caso di Leon Battista Alberti (Di Stefano, 2000). Per una sintesi sulla classificazione dei saperi tra medioevo e rinascimento si veda Salvestrini (2024).

7. Su questo punto si rinvia agli studi di De Bruyne (1998), Eco (1987), Boulnois et Moulin (éd., 2018). Per una sintesi mi permetto di segnalare quelle contenute in Salvestrini (2021, 2023). Per le tradizioni che fanno riferimento alle teorie musicali si segnalano Serra (2003) e Piana (2013 a).

8. Sul Duomo di Torino si segnalano i seguenti studi: Rondolino (1898), Romano (a cura di, 1990), Venegoni (a cura di, 2015).

9. Si ringrazia la Diocesi di Torino per la concessione di pubblicare le immagini da me effettuate del Duomo di Torino.

10. Anche le considerazioni che seguono sulla *regola d'ordine* che articola la scansione iterativa dell'ornamento riprendono concettualmente le analisi condotte da Giovanni Piana (2013 b) per delineare una «genealogia fenomenologica» dei concetti di numero e figura, considerati sia nella loro struttura che nel modo in cui essa si è formata processualmente.

Bibliografia

Alberti L. B. (1452). *L'architettura*. Tr. it. Milano: Il Polifilo. 1989.

Becherucci L., a cura di (1965). *Andrea Pisano nel campanile di Giotto*. Firenze: Sadea Sansoni.

Bertinetto A. (2023). Il senso estetico dell'abitudine. *I Castelli di Yale*. 11 (1): 31-57.

Bologna F. (1972). *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*. Bari: Laterza.

Boulnois O. et Moulin I., (éd., 2018). *Le beau et la beauté au Moyen Âge*. Paris: Vrin.

Carlotti M. (2008). *Il lavoro e l'ideale: il ciclo delle formelle del Campanile di Giotto*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.

De Bruyne E. (1998). *Etudes d'esthétique médiévale*. Paris: Albin Michel.

Deoté J.-L. (2010). Bourdieu et Panofsky: l'appareil de l'habitus scolastique. *Appareil*.

DOI: <https://doi.org/10.4000/appareil.1136>.

- Di Monte M. (2016). *Abitare il confine. Febvre, Panofsky, Bourdieu e gli abiti d'epoca*. In Pedone S. e Tedeschini M. (a cura di), *Abitare*. Milano/Udine: Mimesis Edizioni, pp. 103-121.
- Di Stefano E. (2000). *L'altro sapere. Bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*. Palermo: Aesthetica Preprint.
- Eco U. (1987). *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: Bompiani.
- Panofsky E. (2010). *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Milano: Abscondita.
- Parodi M. et al. (2008). Prefazione. *Doctor Virtualis*. 8. DOI: <https://doi.org/10.13130/2035-7362/139>.
- Parodi M. (2012). *Lo specchio e l'obolo. Con Jorge Luis Borges tra i pensatori medievali*. Inedito.
- Perelman C. e Olbrechts-Tyteca L. (2001). *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*. Torino: Einaudi.
- Piana G. (2013 a). *Album per la teoria greca della musica*. S.l.: Lulu.
- Piana G. (2013 b). *Numero e figura. Idee per un'epistemologia della ripetizione*. S.l.: Lulu.
- Piana G. (2014 a). *Barlumi per una filosofia della musica*. S.l.: Lulu.
- Piana G. (2014 b). *Intervallo e cromatismo nella teoria della musica*. S.l.: Lulu.
- Portera M. (2022). Aesthetics as a Habit: Between Constraints and Freedom, Nudges and Creativity. *Philosophies*. 7 (2): 24. DOI: <https://doi.org/10.3390/philosophies7020024>.
- Romano G., (a cura di, 1990). *Domenico della Rovere e il Duomo di Torino. Rinascimento a Roma e in Piemonte*. Torino: Cassa di Risparmio di Torino.
- Rondolino F. (1898). *Il Duomo di Torino illustrato*. Torino: Roux Frassati e C.
- Salvestrini A. (2021). *Bellezza retorica. Un percorso tematico in Nicola di Autrecourt*. Milano: Mimesis.
- Salvestrini A. (2023). *L'artefice nel pensiero francescano*. Milano: Milano University Press. DOI: <https://doi.org/10.54103/milanoup.105>.
- Salvestrini A. (2024). Classificazioni e paragone delle arti tra Medioevo e Rinascimento. In Mari G., Ammannati F., Brogi S. et al. (a cura di). *Idee di lavoro e di ozio per la nostra civiltà*. Firenze: Firenze University Press.
- Serra C. (2003). *Intendere l'unità degli opposti: la dimensione musicale nel concetto eracliteo di armonia*. Milano: Cuem.
- Venegoni C., (a cura di, 2015). *Duomo di Torino: fede, arte e storia. La Santa Sindone*. Cantalupa (TO): Effatà.



Fig. 1 – Andrea Pisano, *Fidia, ovvero La scultura*, 1348-50. Campanile di Santa Maria del Fiore, lato nord, Firenze. Tutte le immagini delle formelle sono ad accesso aperto, con licenza CC BY 3.0.



Fig. 2 – Andrea Pisano e bottega, *Apelle, ovvero La pittura*, 1348-50. Campanile di Santa Maria del Fiore, lato nord, Firenze



Fig. 3 – Luca della Robbia, *Orfeo, ovvero l'Arte della Musica*, 1437-39. Campanile di Santa Maria del Fiore, lato nord, Firenze.



Fig. 4 – Facciata del Duomo di San Giovanni Battista, Torino, foto di Amalia Salvestrini.



Fig. 5 – Portale sinistro del Duomo di Torino, foto di Amalia Salvestrini.



Fig. 6 – Portale centrale del Duomo di Torino, foto di Amalia Salvestrini.



Fig. 7 – Portale destro del Duomo di Torino, foto di Amalia Salvestrini.

12. Habitus e innovazione a Torino: isole di collaborazione

di *Pedro Medina**

Abstract

In Pierre Bourdieu's works, *habitus* becomes the way of creating society starting from the preexisting one, sharing the same perception of social practices as something essential in cultural reproduction. However, faced with what is inherited, one can also adopt an innovative attitude, capable of developing own tradition.

Through the analysis of artistic projects and cultural projects based in Turin (*We-Traders* and Turin as a Unesco Creative City), this intervention will be about the paradoxes and potential of understanding artistic work as a collaborative process and, furthermore, within a culture of project beyond traditional models. In this way, artistic practices, as a way of inhabiting the world, are conceived as a means of transforming visions of reality, offering a more relevant mode of participation, because they are able to problematize the ways of perceiving our time, in awareness that changing the way of seeing the world is a good way to renew the way of transforming reality and, therefore, of becoming a driver of social change.

Keywords: *habitus*, innovation, project, collaboration, politics, art.

1. *Habitus/habitare: alla ricerca di un ethos comune*

Qual è il palcoscenico del nostro futuro? Potrebbe essere questa la domanda che ci porta a pensare a un concetto come “abitare” applicato alle pratiche artistiche, attraversato senza dubbio da un'evidente profusione di prospettive e posizionamenti. Per questo motivo credo sia opportuno limitare il mio intervento ad alcuni aspetti basilari delle attuali proposte politico-artistiche, per analizzare il modo in cui esse ci avvicinano alla “realtà”.

* IED Torino

Il campo di studio è, quindi, quello che comprende quei comportamenti artistici dotati di visibile senso critico, che dimostrano una volontà non solo di rappresentare il mondo, ma anche di trasformarlo. Ma prima di pensare alle modalità o ai linguaggi ideali per raggiungere questo obiettivo, è opportuno stabilire altri riferimenti. Si propongono due premesse da cui partire:

- in primo luogo, iniziare dal carattere progettuale dell'opera d'arte, lontano da posizioni romantiche, di autonomia della sfera dell'arte o legate a un'idea di disinteresse (Medina, 2019);
- la premessa principale consisterebbe nel rivendicare la contemporaneità di progetti artistici che fanno dell'abitare un'abitudine e non un semplice atto. In questo modo, colleghiamo due termini con un'origine comune: *habere e habitare*¹.

La prima premessa ci immette in una disposizione che concepisce la realtà come un "progetto", mira cioè ad annunciare un "avvenire", perché progettare crea futuro. Sono discipline come l'architettura che da sempre lo "immaginano" – nel senso di Hilary Putnam –, realizzando una proiezione razionale che calcola il modo più appropriato per raggiungere il risultato desiderato. L'arte si collocherebbe allora all'interno di questa cultura del progetto con uno scopo deciso di trasformazione della società, vale a dire, che si trova in un campo di *praxis* politica.

Bisogna anche ricordare le origini della parola *habitus* in Aristotele (*hexis*): si può intendere come un conflitto fra natura umana e cultura, il cui fine è di porsi sul cammino dell'eccellenza. In Bourdieu non c'è più questo scontro e l'*habitus* diventa il modo di creare il mondo a partire dalla società preesistente, condividendo una stessa percezione delle pratiche sociali fra diversi individui, come qualcosa di essenziale nella riproduzione culturale. Le abitudini sono dunque una seconda natura che ci permette di abitare il mondo.

Tuttavia, di fronte a ciò che si eredita, si può anche assumere un atteggiamento originale, capace di elaborare una tradizione propria (Gebauer, 2021). Ed è qui che l'opera d'arte può farci capire che qualcosa di nuovo è sempre possibile, avendo come conseguenza una concezione plastica dell'abitudine, vale a dire che si possono cambiare le abitudini.

Non è questo il luogo per discutere la fortuna del termine *habitus*, ma lo è per ricordare che al di là della sua concezione, come principio di unificazione sociale e di sopravvivenza di certe strutture, esistono anche differenze e non tutto rimane omologato a un principio livellatore, anzi, si attivano principi di differenziazione. Occorre anche una riflessione sul termine "abitare", poiché quando si parla di costruire un'azione rivolta verso l'abitare, il discorso si connota facilmente con ciò cui ha sempre aspirato il progetto moderno: da una parte un "abitare armonioso", inteso come un luogo sicuro, un interno

confortevole che, tuttavia non ospita niente più che un'utopia che è in realtà la nostalgia di una casa. Dall'altra parte, il riferimento a un'*imago mundi* che determina l'impostazione moderna e che situa la visione del mondo all'interno di un sistema di rappresentazioni (Dal Co, 1982).

Sappiamo che la prima concezione non è nient'altro che una bella illusione che ci muove alla scoperta di nuovi orizzonti; la seconda ci consegna a "l'immagine del mondo", alla conquista del mondo come immagine, così come percepì un autore come Heidegger. È lui che ci farà da guida nella parte finale di questo testo, non per affrontare il gran paradigma della modernità, ma per comprendere la realtà concreta del concetto di "abitare" legato alla costruzione di un immaginario condiviso creato dalle pratiche artistiche considerate. Insomma, *habitus* e *habitare* ci rimandano a un sistema di esperienze nel quale il vissuto può andare oltre il linguaggio ereditato, verso l'elaborazione di un concetto di "spazio pubblico", che acquisirà un tono sempre più collaborativo, e conoscerà varie evoluzioni. Ci addentriamo così in un panorama nel quale l'azione artistica sarà capace di creare un modo di abitare che fondi nuove abitudini da un posizionamento critico.

Si svela dunque un'ambizione: rivendicare il momento di giudizio legato alla *praxis* nell'azione artistica. Tutto diventa allora *ethos*, "etica" legata a una tradizione della responsabilità (cioè della possibilità di scegliere, così come viene capita per esempio da Aristotele), ma anche norma di vita e comportamento pratico.

Le pratiche artistiche esaminate si contraddistinguono per rendere l'abitare un'abitudine, interrogando il passato in modo critico e progettando nuove derivazioni future. Si delineano come "agenzie di osservazione", dove l'osservatore è considerato un "attante" che agisce per provocare il verificarsi di un fenomeno e contemporaneamente muove l'azione (Akrich and Latour, 1992). Il panorama che si apre adesso: favorire orizzonti dove emergano rapporti con altri possibili attanti e un panorama di partecipazione, spostando il nostro sguardo dal territorio dell'osservazione a quello dell'azione che vuole costruire un nuovo spazio comune partendo dalla problematizzazione degli immaginari preesistenti.

2. Torino come campo di analisi e di azione: *We-Traders*

L'area metropolitana di Torino, storicamente un crocevia culturale e di tendenze, ha rappresentato un terreno fertile per la convergenza di movimenti sociali, politici, culturali e industriali. Inoltre, è stata sede del primo piano strategico per una città in Italia nell'anno 2000 (Medina, 2022), e anche

scenario di molteplici pratiche sociali nate dalla base della società. Perciò fu scelta come uno dei “laboratori” idonei per un progetto artistico che percorse l’Europa nel 2014: *We-Traders. Cedo crisi, offro città* (figure 1-2).

Questa mostra itinerante si tenne a Lisbona, Madrid, Tolosa, Torino e Berlino, progettata come piattaforma di scambio di idee e di processi sociali creati da cittadini che reagiscono alla crisi in vari ambienti urbani per puntare su nuove concezioni di “comunità” o “bene comune”. Il luogo centrale di aggregazione per il progetto fu il Toolbox Coworking, il primo fablab d’Italia, che appariva come un luogo di *We-Traders*, così come Buena Vista Social Housing, Casa del Quartiere, Il Piccolo Cinema e Miraorti, tra gli altri luoghi.

La messa in scena di questo punto di incontro fu allestita intorno al tavolo *Love Difference* di Michelangelo Pistoletto e alle installazioni di Stefano Boccalini, Caretto e Spagna e di Eva Frapiccini, elementi fissi di un intenso e diverso programma di attività, incontri, conferenze e workshop.

Le curatrici, Angelika Fitz e Rose Epple – e le curatrici italiane: a titolo – concepivano questi *We-Traders* come coloro che partecipano in modo attivo alla configurazione della città, ridefinendo allora il rapporto tra valore, profitto e bene comune, grazie soprattutto a cittadini e associazioni, ma anche ad artisti, architetti, designers, attivisti, agricoltori, ecc. di questi cinque contesti urbani europei, la cui risposta alla crisi fu condivisa in ognuna delle città in cui si tenne la mostra.

Uno degli elementi che vorrei sottolineare di questo progetto è che la co-determinazione di iniziative diventa anche co-autorialità, incoraggiando e sviluppando una cultura della partecipazione e processi che soltanto hanno senso come processi collaborativi, dove il bene collettivo prevale sull’individuo. Allo stesso tempo, rende visibili iniziative simili in diversi luoghi d’Europa, mostrando in rete queste realtà come parte di un movimento in comune.

Di fronte a progetti come questi, o a tante proposte artistiche che attivano processi collettivi e partecipativi, come per esempio quelle di Irene Pittatore anche a Torino, si solleva una riflessione sul “luogo” sul quale le pratiche artistiche intervengono, in linea con progetti storici come *If you lived here* (1989), quel progetto di Martha Rosler che voleva riflettere sulle fondamenta della vita urbana a New York.

Davanti a *If you lived here*, che porta lo spazio pubblico all’interno dello spazio finzionale di una galleria d’arte, si poteva porre una domanda riguardo l’uso politico di uno spazio espositivo: la mostra è fatta per deliziare il voyeurismo del pubblico specializzato o ha delle conseguenze sociali? *We-Traders* creò una rete di rapporti e di visibilità di realtà quotidiane, in grado di avviare processi di socializzazione in una città caratterizzata da un’incredibile innovazione, ma che di solito si caratterizza per isole di creazione non collegate fra di loro.

La collaborazione rimane allora il punto fondamentale per favorire una cultura della partecipazione. Infatti, sia in *If you lived here* sia in *We-Traders* erano essenziali i momenti di incontro e discussione, per coinvolgere anche i cittadini e collettivi di solito isolati.

In definitiva, l'esito di *We-Traders* è stato un ritratto documentaristico che si allontanava dagli stereotipi, particolarizzando l'individuo, e quindi umanizzandolo. Si è cercato anche di garantire che il lavoro documentario non diventasse uno spettacolo. Ha fornito inoltre informazioni al pubblico e ha tentato di risolvere i problemi contattando gruppi militanti di quartiere e organizzazioni di assistenza legale, cercando di confondere i confini tra interno ed esterno.

Questo tipo di iniziative artistiche sono cruciali come campo di sperimentazione sulle questioni sociali del nostro presente. Sarà essenziale, quindi, ridefinire le reali tattiche di intervento sociale dei diversi progetti, che potrebbero implicare la riattivazione politica delle pratiche artistiche. Forse allora si trasformerà il giudizio dello spettatore-cittadino, che non dovrebbe assistere passivamente a certi fatti come se fossero qualcosa di isolato dalla realtà.

È evidente che queste pratiche sono una via utile per rendere un concreto modo di abitare un'abitudine condivisa. Nonostante ciò, bisogna non dimenticare che siamo sempre in un contesto artistico, quindi converrebbe anche proporre la necessità di stabilire diversi livelli di analisi al momento di esaminare il valore (formale, sociale, economico, conoscitivo, etico, ecc.) delle pratiche artistiche. Conviene dunque distinguere varie considerazioni che dovrebbero appartenere alcune all'analisi dell'opera stessa e altre a questioni legate alla politica culturale. Per questo motivo potremmo distinguere due livelli di analisi:

- Uno composto da valori da difendere, in cui si dovrebbe studiare ciò che si intende trasmettere (considerando aspetti di "controllo"), insieme a ciò che è rilevante per una comunità in termini di riconoscimento e anche di piacere all'interno dei processi sviluppati su base quotidiana (che avrebbe a che fare con l'individuo come cittadino e come consumatore).
- Un'analisi epistemica, cioè concepita come un fenomeno che deve essere descritto e spiegato, e che inciderebbe sulle risorse espressive utilizzate.

Ciò stabilisce la necessità di separare l'esame di entrambi i livelli – che sono sostanzialmente una concrezione della classica corrispondenza forma/contenuto – per dire se un'opera sia riuscita o meno in entrambi gli aspetti. In questo modo si potrebbero individuare e separare, valorizzare o correggere, le questioni normative, cariche di valori e di convinzioni, da quelle epistemiche, il cui obiettivo è spiegare categorie e funzioni, esigendo modalità di comprensione applicabili alle pratiche discorsive, senza dimenticare che quelli che non sono altro che valori locali e vocazionali non devono essere

universalizzati ed elevati all'ordine epistemico (Mignolo, 1998). Se un'opera funziona in entrambi i casi, probabilmente riceverà una buona accoglienza e interesse per la sua attualità, acquisendo ancora più valore se nutre una certa capacità autoriflessiva, che può attivare considerazioni critiche capaci di mettere in discussione la realtà stabilita.

In conclusione, per entrambi gli aspetti *We-Traders* risulta un progetto riuscito, come evidenziano i casi di studio descritti all'interno del progetto, ma anche da un punto di vista formale, vista la capacità emozionale della messa in scena, in grado di avviare nuovi rapporti, conoscenze e dinamiche in coloro che venivano coinvolti. A questo punto, converrebbe riflettere soprattutto sui processi che avvia l'azione artistica e soprattutto sui modi di lavoro collaborativo e le sue probabilità di diventare un'abitudine condivisa.

3. Torino come Unesco Creative City

Torino fu designata dall'Unesco come città creativa del design nel 2014. L'Unesco Creative Cities Network (UCCN) fu creato nel 2004 per promuovere la cooperazione tra le città che identificano la creatività come fattore strategico per lo sviluppo urbano sostenibile (figura 3). L'obiettivo comune è porre la creatività e le industrie culturali al centro dei piani di sviluppo urbano e cooperare attivamente a livello internazionale.

La visione e gli obiettivi specifici dell'UCCN erano dunque: rafforzare la creazione, produzione e diffusione di attività, beni e servizi culturali; sviluppare poli di creatività e innovazione, ampliando le opportunità per i creatori e i professionisti della cultura; migliorare l'accesso e la partecipazione alla vita culturale, in particolare per i gruppi e gli individui vulnerabili; integrare pienamente la cultura e la creatività nei piani di sviluppo sostenibile (AA.VV., 2014). La realtà era ben diversa, poiché questa collaborazione si è ridotta a inviti a rappresentanti delle altre città creative a convegni internazionali o alle Design Week di alcune di queste città, senza produrre una collaborazione reale, continuativa e strutturale all'interno dell'UCCN.

Con lo scopo di risolvere questa mancanza, io, come rappresentante dello IED al tavolo di lavoro avviato dal Comune di Torino, raccontai le esperienze dei Design Net sviluppati dallo IED Madrid e il bisogno di creare una metodologia e una piattaforma di lavoro collaborativo per puntare a una dinamica e a una struttura che rendessero reale il circolo virtuoso tra il Comune di Torino (proponente e organizzatore), istituzioni formative (laboratorio di idee e innovazione), professionisti del design, aziende e istituzioni culturali (produzione delle soluzioni per la città di Torino).

I progetti Design Net costruivano soluzioni per contesti di studio, sfruttando le possibilità di azione collaborativa che i progressi tecnologici iniziarono a offrire intorno al 2008-2009 e che avevano già dato i loro frutti come progetti artistici: *Mapping Madrid* per Photo España 2009.

Sulla base delle esperienze dei tre progetti Design Net (Comune di Madrid, Comune di Città del Messico e Ministero dell'Industria del Perù, 2010-2014), si apre la possibilità di pensare a forme di collaborazione dove l'industrializzazione, intesa come linearità e standardizzazione, lascia il posto a pratiche lavorative e formative personalizzate e in rete, con il cambiamento di gerarchie e di ruoli che questo comporta. Tuttavia, al di là delle affiliazioni tecnologiche, è importante pensare al sistema completo in cui queste pratiche si sviluppano, sottolineando le nuove metodologie e le dinamiche che si generano tra i partecipanti, sia in ambito aziendale sia in ambito pedagogico, in un contesto in costante cambiamento e globale. Un processo come quello proposto serve a rispondere a questa realtà e a indicare nuovi modelli di azione.

Per lo sviluppo di questi progetti è fondamentale l'utilizzo di metodologie specifiche, che garantiscano risultati in una determinata tempistica e che permettano il confronto tra i progetti realizzati in diversi gruppi di lavoro. Si tratta dello IED ToolKit (figura 4), pensato per chi si occupa di innovazione, gestione orizzontale della conoscenza e valutazione dei prodotti nel contesto reale, sia globale che locale. Si valorizza così la creatività collettiva e il lato ludico del design, concentrandosi sui bisogni reali degli utenti e dei destinatari dell'innovazione. Comprende nel suo metodo diverse attività che promuovono la ricerca pratica e sociale, oltre a diverse tattiche già conosciute nel mondo della creatività.

Questi gruppi di lavoro sono il campo dell'analisi empirica e i loro risultati vengono interpretati come parte di un sistema, cioè comprendendo il modello nel suo insieme per estrarre quei risultati che ci permettono di comprendere le procedure e le dinamiche proposte. Vengono quindi evidenziati quegli elementi che differenziano ogni caso particolare e quelli che possono essere universalizzati più facilmente. Pertanto, sebbene la metodologia miri a trarre conclusioni strutturali applicabili ad altri casi, vengono presi in considerazione anche elementi contestuali, poiché ogni processo creativo è soggetto a esigenze oggettive, sociali e temporali.

Tra gli obiettivi di questo progetto c'è quello di stabilire nuove forme di collaborazione professionale, promuovendo processi di ricerca e creativi, sviluppando il tessuto urbano e imprenditoriale di diverse città, e quindi attivando processi didattici e metodologici che sfruttino le nuove tecnologie e le loro possibilità di collaborazione all'interno di un nuovo modello che privilegi l'analisi e l'interpretazione dei contesti in evoluzione.

Proprio con questo scopo, fu essenziale il *project manager* DesignPass (figura 5), la piattaforma online per lo sviluppo di Design Net, che sottolinea la specificità di ciascun membro attraverso la definizione del suo profilo secondo parametri stabiliti, oltre ad altre variabili come la densità dei flussi di lavoro tra i membri del gruppo. Questo ci permette di identificare i membri più rilevanti per ciascun progetto, fornendo gli strumenti per costruire gruppi di rete multidisciplinari e la possibilità di rispondere simultaneamente da diverse parti del mondo a ogni sfida.

Nonostante non sia stato possibile sviluppare una rete di collaborazione a lungo termine a Torino, c'è la consapevolezza della necessità di altre pratiche collaborative per affrontare le sfide di un contesto in crescita di complessità, coinvolgendo numerosi *stakeholder*.

4. Progettare l'accadere

Heidegger può aiutarci a considerare l'effetto che sono in grado di provocare i progetti culturali. È frequente ricorrere a un testo classico, *L'arte e lo spazio*, soprattutto per parlare del rapporto tra intervento scultoreo e lo spazio che lo circonda. Ma qua non si vuole far riferimento alla sua concezione dell'arte come «il porre-in-opera la verità» (Heidegger, 1969, p. 25), ma all'analisi etimologica del verbo *räumen* (fare-spazio). Nella versione spagnola del testo di Heidegger, Jesús Adrián spiega approfonditamente questo verbo e le sue possibili traduzioni: “spaziare”, “sgombrare”, “aprire la strada” o “togliere di mezzo”, chiarendo che per Heidegger lo spazio non è una grandezza nella quale sono contenuti i corpi, ma un elemento costitutivo del mondo, intendendolo in termini di esistenza e non come un elemento fisico, dato che si tratta di uno spazio vitale (Heidegger, 1969, tr. sp. 2009, p. 42)².

Rispetto a ciò recuperiamo qualche frase: «Nella parola spazio parla il fare – e lasciare spazio. Il che significa disboscare, dissodare. Il fare-spazio porta il libero, l'aperto per un insediarsi e un abitare dell'uomo. Il fare-spazio è, pensato in ciò che gli è proprio, libera donazione di luoghi [...], fare-spazio conferisce la località che appresta di volta in volta un abitare» (Heidegger, 1969, tr. it. 2015, pp. 25-27). Qui compare il concetto “abitare” (o la preparazione del luogo da abitare), che diventa essenziale per capire il rapporto tra *habitus* e *habitare* da cui siamo partiti.

Esiste un'altra opera di Heidegger che può aiutarci a concretizzare ancor di più questa prospettiva: *Costruire, abitare, pensare*. Il filosofo tedesco riparte da etimologie che rivendicano un nesso perduto, quello che esiste fra costruire e abitare, dove il tratto fondamentale di abitare è un “aver cura”

(Heidegger, 1951, tr. it. 2015, pp. 100-101), mettendo in relazione in questo testo il costruire con l'abitare, quest'ultimo con l'essere, l'essere con l'aver cura, nel senso di prendersi cura di qualcosa.

A tal proposito è utile evocare un'immagine chiarificatrice: il "ponte", che istituisce lo spazio in luogo. Il ponte riunisce, collega, però soprattutto permette una trasformazione: laddove ci sarebbero solamente spazi indifferenziati, l'azione di costruire un ponte provoca la comparsa di un luogo con significato e uso differenti (Heidegger, 1951, tr. it. 2015, pp. 101-103).

In questo modo, i progetti artistici collaborativi potrebbero essere concepiti come questi "ponti" che creerebbero una differenza significativa, volta a permettere di osservare lo spazio pubblico da un altro punto di vista, modificandone il significato.

Si potrebbe così stabilire che è proprio nella volontà di "abitare" che risiede l'essenza delle future abitudini da stabilire, che si deve intendere come una nuova prospettiva che dà significato e istituisce immaginario, ma anche come attenzione che protegge e valorizza uno spazio comune.

Il progetto artistico può allora agire come catalizzatore per il cambiamento sociale e culturale. Si associa dunque a un atteggiamento rivoluzionario che considera l'opera un mezzo per mobilitare le persone, diventando una forza motrice per l'innovazione. Abitare il mondo attraverso questi progetti implica anche una partecipazione attiva di tutti gli *stakeholder*. In questo modo, l'arte diventa uno strumento per la costruzione di significati condivisi e per la negoziazione di significati personali all'interno di una comunità più ampia. Insomma, questi progetti trasformano la nostra comprensione della realtà, ci connettono emotivamente con gli altri e agiscono come motore per il cambiamento sociale.

Infine, i casi di studio accennati ci insegnano che, per costruire una vera ed efficace "cultura partecipativa" orientata all'innovazione e all'azione politica, questi progetti dovrebbero essere aperti, *peering* (scambio trasversale di competenze tra i partecipanti), condivisi, in continua revisione, di azione locale ma tenendo presenti anche le grandi sfide globali (ambientali, di genere, multiculturali, ecc.).

È proprio la cultura del progetto, rappresentata tradizionalmente da discipline come l'architettura e il design – e ora i progetti di ricerca nel campo dell'arte, come *We-Traders* –, quella che sembra più in grado di assumere una prospettiva simile, acquisendo anche una disposizione flessibile e trasversale, oltre ad alcune caratteristiche già accennate, come l'enfasi sui processi collettivi e sul ruolo attivo dell'utente al loro interno. Le conseguenze sono chiare: la difficoltà di parlare di un unico autore e il presupposto della condizione smaterializzata e aperta di qualsiasi cultura del progetto.

Dobbiamo quindi riconsiderare ancora una volta le pratiche intorno alla creatività. Infatti, se guardiamo le ultime Biennali di Venezia – sia arte sia architettura –, curate da Hashim Sarkis, Cecilia Alemani e Lesley Lokko, ci rendiamo conto proprio che si muovono in questa direzione, puntando su valori etici in primo luogo, ma anche trasformando i confini delle discipline, per considerare tutto il progetto creativo come un laboratorio sociale. Sono quindi uno stimolante esercizio di “immaginazione”, con l’obiettivo di rispondere a sfide urgenti. Vanno inoltre apprezzate come stimolante campo di sperimentazione dove realtà locali e globali si incontrano in intersezioni aperte.

Infine, in questo testo è stata evidenziata una specifica idea di “progetto”, che comporta l’assunzione radicale della partecipazione in un contesto globale e la riscrittura degli interessi di sistemi consolidati. Processi in questa direzione hanno favorito un territorio ibrido e multidisciplinare dove nasce buona parte dell’innovazione.

Con questo in mente, abbiamo creato il progetto di ricerca *Forme di cultura* all’interno di *Tessuti connettivi (Tejidos conjuntivos)* presso il Centro Studi MNCARS (figura 6). Il nostro contributo consiste nel fornire una prospettiva interrogativa, per riflettere su come orientarsi attraverso le diverse forme esistenti, sapendo che ogni sistema costituito parte da un paradigma egemonico.

In breve, le pratiche artistiche possono offrire una modalità di partecipazione più rilevante, perché queste pratiche sono capaci di problematizzare i modi di percepire il nostro tempo, sapendo che cambiare il modo di vedere il mondo è una buona via per rinnovare il modo di trasformare la realtà.

A questo punto proponiamo strategie di disorientamento che servono a smantellare modelli dominati da un’ideologia. Ora occorre creare nuovi modelli di orientamento per descrivere altre “cartografie”, non di luoghi ma di sistemi di relazioni. Si apre allora un interessante campo di sperimentazione dove realtà locale e globale si incontrano in incroci aperti, descrivendo un *novum* ancora tutto da esplorare. Speriamo che le esperienze descritte aiutino a “pro-gettarlo”.

Note

1. «*Habitus* ‘àbitus’ s. m., lat. [propr. «aspetto», der. di *habere* nel sign. intr. di «stare (bene, male)»]. Latinismo usato in medicina costituzionalista e in biologia, e anche in altri ambiti, invece di abito, per indicare il complesso di caratteri morfologici o di comportamento di un individuo o di una specie, o più genericam. un’attitudine, una tendenza» (AA.VV., 2023 b). «*Abitare* v. tr. e intr. [dal lat. *habitare*, propr. «tenere», frequent. di *habere* «avere»] - 1. tr. Avere come propria dimora. 2. intr. Avere dimora, risiedere, o avere l’abitazione, cioè la propria casa, in un luogo o in una zona» (AA.VV., 2023 a).

2. Per le derive etimologiche e associazioni concettuali, si veda Duque (2001), pp. 12-13 e 47.



Fig. 1 – *We-Traders*, Toolbox Coworking, Torino, 2014, foto di Yujai Ebisuno e Raffaella Mantegazza, immagine fornita da a.titolo.



Fig. 2 – *We-Traders*, Toolbox Coworking, Torino, 2014, foto di Yujai Ebisuno e Raffaella Mantegazza, immagine fornita da a.titolo.



Fig. 3 – Unesco Creative Cities Network, fonte: <https://www.unesco.org/en>.



Fig. 4 – *IED ToolKit*, 2010, immagine fornita da IED Madrid.

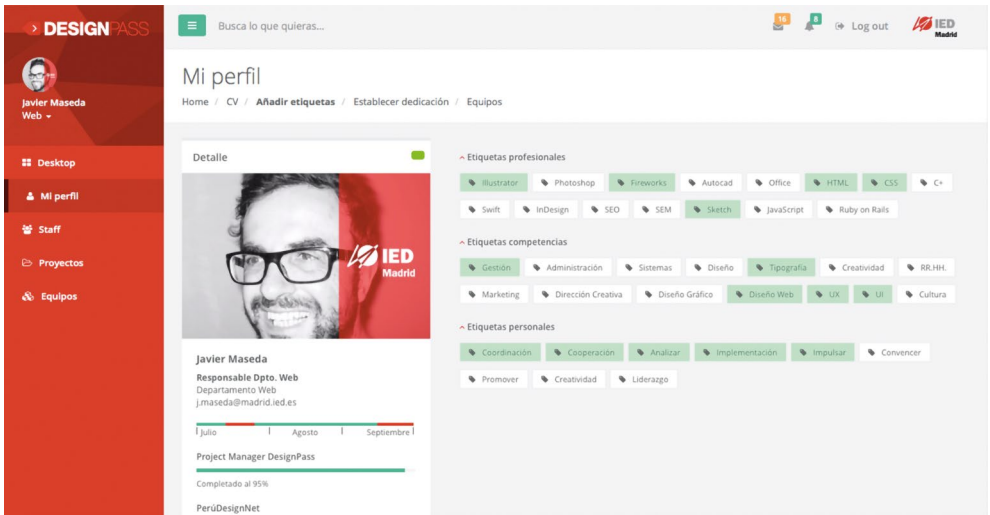


Fig. 5 – DesignPass, 2014, immagine fornita da IED Madrid.

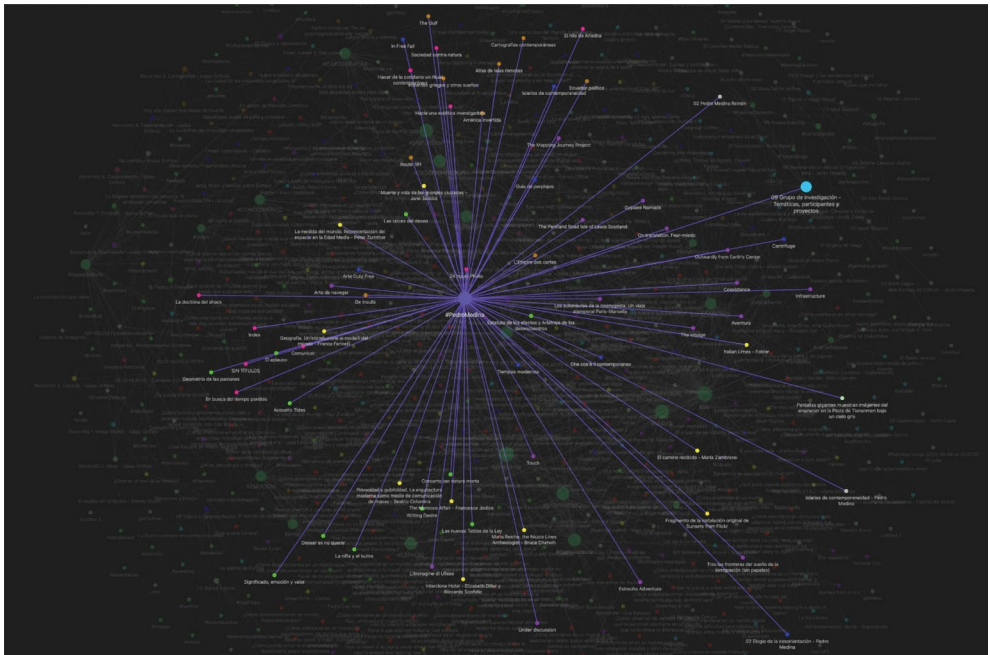


Fig. 6 – Formas de cultura. In Tejidos conjuntivos, Madrid, Centro de estudios del MNCARS, <https://publish.obsidian.md/formasdecultura/00+Meta/00+Formas+de+Cultura>; fonte: Pedro Medina.

Bibliografia

- AA.VV. (2014). Creative Cities Network Unesco. <https://en.Unesco.org/creative-cities/home> [07/07/2014].
- AA.VV. (2023 a). *Abitare*. Treccani. https://www.treccani.it/vocabolario/abitare_res-ec03dde3-000b-11de-9d89-0016357eee51/ [20/05/2023].
- AA.VV. (2023 b). *Habitare*. Treccani. <https://www.treccani.it/vocabolario/ricerca/habitus/> [20/05/2023].
- Akrich M. and Latour B. (1992). A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies. In Buker W. e Law J. (eds.). *Shaping Technology-Building Society. Studies in Sociotechnical Change*. Cambridge: The MIT Press, pp. 259-264.
- Bottici C. (2019). *Imaginal Politics: Images Beyond Imagination and the Imaginary*. NY: Columbia University Press.
- Bourdieu P. (1979). *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit. Tr. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*. Bologna: il Mulino. 1983.
- Dal Co F. (1982). *Abitare nel moderno*. Bari: Laterza.
- Duque F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.
- Gebauer G. (2021). *Habitus*. Modena: Festival Filosofia. <https://www.youtube.com/watch?v=gi19q7ZE6fY> [25/09/2021].
- Gebauer G. & Kraiss B. (2002). *Habitus*. Bielefeld: Transcript.
- Heidegger M. (1951). *Bauen, Wohnen, Denken*. Tr. it. *Costruire, abitare, pensare*. In Vattimo G. (a cura di). *Martin Heidegger. Saggi e discorsi*. Milano: Mursia. 2015.
- Heidegger M. (1969). *Die Kunst und der Raum*. St. Gallen: Erker-Verlag. Tr. it. *L'arte e lo spazio*. Genova: Il Melangolo. 2015. Tr. sp. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder. 2009.
- Medina P. (2009). *Mapping Madrid*. Madrid: PHE - Editorial IED.
- Medina P. (2019). Estatus y estado del diseño más allá del objeto. *Laocoonte*, 6: 109-125. DOI: 10.7203/LAOCOONTE.6.16267.
- Medina P. (2022). The Cultural Dynamics in the City of Turin. *We All Culture*. 4. <https://www.weallculture.com/04-pedro-medina-the-cultural-dynamics-in-the-city-of-turin> [02/11/2022].
- Mignolo W. (1998). *Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)*. In Sullà E. (a cura di). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, pp. 237-270.
- Putnam H. (1990). The Craving for Objectivity. In *Realism with a Human Face*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wallis B. (ed., 1991). *If You Lived Here. The City in Art, Theory, and Social Activism. A Project by Martha Rosler*. Seattle - NY: Bay Press and Dia Art Foundation.

IV. Arte pubblica a Torino

13. *Le molte facce dell'arte pubblica: un censimento a Torino*

di *Luca Davico**

Abstract

History and social functions of public art have changed greatly over the course of human history, especially in recent decades, with a growing presence in public spaces of artworks, largely belonging to currents and styles that were once clandestine and underground. Especially since the end of the 20th century, public art has registered a new tendency towards growing institutionalization. The self-managed spontaneity of murals is increasingly conveyed into projects conceived or supported by public or private institutions. Thus, public art is playing an important role in policies aimed at reviving urban spaces.

Even in Torino, in recent decades, public art has grown remarkably throughout the city, especially in the outskirts. For the first time – at least in Italy – all the street artworks are now reported on a website, that of *Arte per strada Torino* project (www.arteperstradatorino.it), containing a complete census, carried out through an analysis of existing repertoires of public artworks, supplemented by interviews with qualified witnesses and by detailed field surveys through systematic inspections in every district.

Keywords: Public art, Street Art, census, culture, urban redevelopment, Torino.

1. Cultura, arte e trasformazioni sociali

Concetti come “cultura” o “arte” risultano non di rado decisamente sfuggenti, oggetto da secoli di frequenti riadattamenti semantici, da parte di soggetti sia “esperti” (critici, antropologi, sociologi, filosofi, ecc., ma in primo luogo naturalmente gli artisti stessi) sia non esperti (i cittadini¹).

* Politecnico di Torino, Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio

Nelle scienze sociali, con “cultura” si fa riferimento a un insieme estremamente ampio ed eterogeneo, comprensivo di numerosi sottoinsiemi, più o meno coerenti, di significati, che orientano l’agire degli attori sociali relativamente a idee, rappresentazioni, conoscenze, valori, norme, linguaggi, stili artistici, di vita, ecc. Analogamente, i “prodotti” culturali risultano decisamente variegati, nel caso sia di quelli tangibili (edifici, monumenti, dipinti, sculture, ecc.) sia di quelli intangibili (brani musicali, racconti, linguaggi, ecc.).

Una distinzione spesso ricorrente rimane quella tra forme culturali *alte* (d’élite) e *diffuse*. Le prime includono per esempio manifestazioni o prodotti artistici ritenuti – soprattutto dalle classi dominanti – culturalmente più rilevanti e prestigiosi (Mela, 2006); nel linguaggio corrente tali forme espressive finiscono così per coincidere *tout court* con l’idea di “arte” o “cultura”. La cultura *diffusa*, invece, racchiude pratiche e manifestazioni condivise da ampie fasce di popolazione, come per esempio quelle riconducibili a “tradizioni” (religiose, gastronomiche, folkloristiche, sportive, ecc.) o ad arti “minori” (come fumetto, Street Art, musica popolare, ballo liscio, ecc.).

Le diverse forme di cultura si collocano all’interno di una continua dialettica sociale che, da un lato, adatta e ridefinisce di frequente, per esempio, caratteri e confini tra stili, correnti, tipologie di opere, ecc., dall’altro, combina in modi diversi due funzioni caratteristiche dei sistemi culturali, quelle di produzione e di riproduzione (ossia di preservazione). Un esempio evidente in tal senso è dato dal linguaggio, in parte in costante trasformazione (neologismi vs vocaboli desueti) ma perlopiù riprodotto e trasmesso, specie alle nuove generazioni, attraverso istituzioni dedicate e apparati sociali specializzati (scuole, pubblicistica, cultura orale, ecc.). Anche nel caso delle arti, naturalmente, si assiste sia a una continua creazione di nuovi “prodotti”, sia a processi di conservazione di essi (o, meglio, di selezioni di opere reputate di particolare pregio) da parte di apposite istituzioni (quali musei, archivi, pinacoteche) e/o strumenti (cataloghi, testi, siti web, ecc.).

A proposito di quest’ultima funzione, i primi casi noti di preservazione di oggetti e materiali (considerati di pregio culturale/artistico) risalgono all’antichità, mantenendo per molti secoli le forme di collezioni private (possedute da monarchi, papi, personaggi facoltosi, mecenati, ecc.), con un bacino di fruitori estremamente ridotto, formato da relativamente pochi soggetti privilegiati “ammessi” a condividere il godimento della “bellezza”).

Una svolta significativa, da questo punto di vista, si verifica con l’avvento dell’età moderna (Davico, Guerreschi e Montobbio, 2024), quando – in parallelo alla diffusione di concetti quali opinione pubblica, democrazia, diritti civili – anche la sfera della cultura diventa progressivamente sempre meno elitaria. Dal XVIII secolo, si registra l’apertura di collezioni di opere a un ampio

pubblico, come nel caso del British Museum londinese o delle Collections Royales parigine, poli museali sorti, non a caso, nelle capitali di due nazioni avanguardia della modernità sia culturale sia politica.

Un paio di secoli più tardi si entra in una fase nuova, di ulteriore diffusione del patrimonio culturale e artistico, in ambiti e tra soggetti pressoché da sempre esclusi dalla sua fruizione: ciò avviene grazie a forme artistiche “critiche” e “contro-culturali” (spesso inserite all’interno di lotte sociali e politiche), a una “democratizzazione” della cultura (spettacoli e opere d’arte sui territori, fuori dai canonici “templi”), alla crescente rivendicazione di libertà espressiva da parte di varie “tribù” urbane² (come nel caso della Street Art, in campo musicale, del rap). In tale contesto, il concetto di *arte pubblica* – diffusosi dagli anni ’70 del ’900 – finisce per ampliare progressivamente la propria portata, comprendendo un numero crescente di stili, tipi e forme artistiche, accomunati per altro da un denominatore: inserire le opere nel “tessuto vivo” delle città, superando la concezione tradizionale di un pubblico che fruisce in modo passivo delle opere d’arte³.

Specie dall’inizio del XXI secolo, le istituzioni pubbliche rivelano un’attenzione nuova – e crescente – per tali forme artistiche negli spazi urbani, spesso inserendole in più ampi progetti di riqualificazione e/o di marketing territoriale. Per l’arte pubblica, così, si apre una stagione nuova, comprensiva sia di un dibattito – talvolta dai toni accesi – caratterizzato da ricorrenti accuse di “mercificazione” (per questo concetto si veda Harvey, 1989), di un’arte scesa a compromessi col potere politico e/o con sponsor privati, sia di un rapporto che rimane controverso – e talvolta conflittuale – con le istituzioni, specie nel caso di quelle forme artistiche *underground*, “antagoniste”, che si muovono nella “zona grigia” tra arte legale e illegale.

2. Il progetto *Arte per strada Torino*

Torino è una tra le città europee in cui l’arte pubblica si è molto diffusa negli ultimi decenni e pertanto si caratterizza come uno dei casi studio più promettenti per analizzare – in tutte le sue potenzialità, ma anche contraddizioni – la stagione “nuova” dell’arte sul territorio.

In tale contesto, per iniziativa del dipartimento Dist di Università e Politecnico, si sviluppa da alcuni anni il progetto *Arte per strada Torino*, che cura un censimento completo e permanente – il primo in una città italiana – di tutte le opere d’arte presenti negli spazi pubblici⁴.

Da un punto di vista metodologico, questo progetto di ricerca si deve continuamente confrontare con un’intricata questione, quella della “soglia” che

permette di discriminare tra opere “artistiche” (da includere nel censimento) e interventi che invece non vanno considerati tali; in concreto, per questo censimento si è scelto di adottare criteri relativamente laschi e inclusivi, documentando per esempio anche opere di artisti “non professionisti” e limitandosi a escludere unicamente gli interventi più banali di graffitismo murale, senza alcuna particolare finalità artistica (si veda la seconda immagine nella figura 1).

Esaminando il repertorio delle opere censite dal progetto *Arte per strada Torino*, si evidenzia il recente boom registrato dall’arte pubblica e la sua progressiva diffusione nelle periferie e nella cintura metropolitana: a Torino, fino agli anni ’70 del XX secolo solo il 30% delle opere di arte pubblica si trovava fuori dal centro storico, mentre tale quota supera oggi l’80%. Un altro elemento di conferma che emerge dalle analisi condotte sul caso torinese riguarda la crescente ibridazione tra tradizioni e stili artistici; al tempo stesso sono riconoscibili specifiche tipologie (figura 2): nell’area torinese, per esempio, prevalgono opere riconducibili a uno stile fumettistico (pari a circa il 41% del totale delle opere censite), seguite da opere astratte (36%), mentre risultano decisamente meno diffuse quelle di impronta realistica (15%) e le scritte murali⁵ (8%).

Nel caso delle opere figurative (siano esse di stile fumettistico o realistico), è anche possibile classificare le categorie dei vari soggetti rappresentati: la più diffusa è quella degli esseri viventi, specialmente persone (presenti in 428 delle opere censite), quindi animali⁶ (261), paesaggi (urbani e non, 116 casi in tutto), oggetti vari (69), vegetali (61). Gli esseri umani raffigurati sono in prevalenza maschi (pari al 56% delle persone rappresentate nelle opere, contro un 36% di femmine e un 8% di genere indefinito) e giovani (41% del totale), contro un 18% di adulti, un 4% di bambini e altrettanti anziani; per il resto, si tratta di gruppi intergenerazionali (11%) o di persone dall’età indefinibile (23%)⁷. Sebbene la maggior parte degli esseri umani rappresentati nelle opere sia di etnia bianca (51%), emergono ricorrenti riferimenti alla crescente multietnicità urbana: il 7% dei soggetti raffigurati ha la pelle nera, un altro 3% appartiene a diversi gruppi etnici (ispanici, indiani, arabi, orientali), nell’8% dei casi compaiono gruppi multietnici, nel 31% dei casi i tratti somatici non sono distinguibili (evocando con ciò una sorta di generica appartenenza alla “razza umana”). Inoltre, il 15% delle opere raffigura personaggi noti, con una prevalenza di esponenti politici, quindi di figure iconiche (fiabesche, mitologiche), del mondo dei fumetti, della letteratura.

I riferimenti a personalità e leader politici fanno parte di un più ampio ambito tematico, quello dei messaggi a sfondo socio-politico trasmessi da un certo numero di interventi artistici realizzati in spazi pubblici urbani. Nel caso torinese in un terzo dei casi emergono espliciti “messaggi” di questo tipo, con una prevalenza di opere (73) che mirano a una valorizzazione del territorio

locale, celebrandone simboli, luoghi e memorie. Opere con ancor più marcati “messaggi” politici riguardano tematiche ambientali (37 casi), anti-razzismo e interculturalità (25), antifascismo e democrazia (15), pace e solidarietà (9), femminismo (6), militanza e lotta politica (6), antimafia e legalità (3).

Tali opere “politiche” producono spesso un significativo impatto percettivo ed emozionale, finendo così per svolgere una funzione “integrativa” rispetto alla più tradizionale toponomastica celebrativa. Se infatti quest’ultima – da secoli – adempie a una missione di “pedagogia civica”⁸, intitolando spazi urbani a personaggi, eventi, località, allo scopo di rafforzare memorie sociali e politiche condivise (Muti e Salvucci, 2020), l’arte pubblica, da un lato, spesso tratta temi politici praticamente assenti dalla toponomastica (come l’ambiente, l’interculturalità, il femminismo), dall’altro attraverso la raffigurazione grafica produce un impatto percettivo decisamente superiore rispetto a quello di una semplice targa stradale in memoria di un personaggio di rilievo storico (figura 3).

3. Tra riqualificazione degli spazi urbani e conservazione delle opere

L’esplosione dell’arte pubblica (specie nelle sue forme “neo-istituzionali”) si inserisce in più generali strategie volte a riqualificare gli spazi urbani, che si affermano in molte città una volta concluse altre “stagioni”, prima quella della ricostruzione postbellica, quindi quella espansiva, durante il boom economico ed edilizio, sotto la spinta dell’immigrazione interna e della crescente urbanizzazione degli abitanti.

Dagli anni ‘90 del XX secolo, in particolare, il tema della riqualificazione urbana si afferma nell’agenda pubblica locale – spesso per effetto di iniziative e piani dell’Unione Europea – con lo scopo di intervenire, contemporaneamente, sullo spazio fisico (attraverso restauro del patrimonio immobiliare, rifunzionalizzazione di spazi e servizi pubblici, adeguamento delle infrastrutture, ecc.) e sull’ambiente sociale (miglioramento della qualità della vita quotidiana, *empowerment* degli abitanti, maggiore coesione sociale). Nel quadro di tali interventi, all’arte pubblica viene spesso affidato il compito di migliorare qualità e percezione degli spazi pubblici urbani, creando nuovi simboli territoriali positivi, per accrescere un senso di appartenenza tra gli abitanti.

Con ciò, certamente non si può affermare che tutti gli interventi di arte pubblica abbiano ottenuto effetti migliorativi degli spazi urbani, anche perché tali valutazioni rimangono inevitabilmente legate alle soggettività degli osservatori, dunque al loro maggiore o minore apprezzamento per l’estetica

– ed eventualmente i contenuti – di ciascuna opera. Al tempo stesso, constatando come, di frequente, le opere di arte pubblica vengano realizzate in contesti urbani piuttosto squallidi e degradati (muri scrostati, pareti cieche di edifici, ecc.), un effetto migliorativo è quasi sempre riscontrabile (figura 4) e, in genere, ampiamente riconosciuto dagli abitanti.

Per indagare percezioni e opinioni sui cambiamenti degli spazi urbani grazie all'arte pubblica, a Torino sono state condotte di recente indagini⁹ in alcuni quartieri, chiedendo a campioni di cittadini se gli interventi artistici abbiano a loro avviso migliorato gli spazi urbani: ne è risultata una quota sempre maggioritaria di risposte affermative, andando da un minimo del 58% nel quartiere Barriera di Milano¹⁰ a un massimo dell'88% nel quartiere Borgo Po. Sono emerse, in proposito, anche significative differenze d'opinione a seconda delle fasce di età: la quota di chi gradisce le opere di arte pubblica risulta, nel complesso dei quartieri, attorno al 75% tra i giovani e tra gli adulti intervistati, mentre scende al 60% circa tra gli anziani.

Un tema di dibattito (relativamente nuovo, poiché conseguente alla recente crescita esponenziale dell'arte pubblica) è quello che riguarda la conservazione e, quindi, la manutenzione delle opere; queste, infatti, se abbandonate a un progressivo decadimento (dovuto ad atti vandalici, ma più spesso all'azione degli agenti atmosferici), da elementi di riqualificazione urbana finiscono per trasformarsi in nuovi elementi di degrado territoriale.

A tale proposito, il confronto si sviluppa oggi a più livelli. In primo luogo, si ragiona sul come documentare al meglio le opere¹¹, dovendo così fare i conti con questioni relativamente inedite: per esempio quale debba essere l'unità di analisi da considerare nella schedatura delle opere (non così ovvia, in particolare, nel caso delle "murate" collettive), quali parametri analitici utilizzare e così via.

Altre questioni dibattute riguardano scelte legate a un (eventuale) restauro delle opere, ragionando per esempio sui criteri più adeguati per selezionare quali conservare (visto che in genere mancano risorse per restaurarle tutte¹², specie in città con collezioni particolarmente ricche), discutendo se, per esempio, vi siano tipologie o stili di per sé più meritevoli di conservazione, se ci si debba basare sulla notorietà dell'autore, ecc. Un altro aspetto controverso riguarda i soggetti titolati a giudicare la qualità artistica di opere così eterogenee e, per molti versi, innovative: gli stessi tecnici e decisori pubblici (si pensi per esempio a quelli facenti capo, in Italia, al Ministero della cultura o alle locali Soprintendenze alle belle arti) ammettono spesso di non possedere – almeno non ancora – le competenze necessarie per analizzare il patrimonio recente di arte pubblica e, quindi, per stabilire regole, parametri e priorità relativamente agli interventi di conservazione.

Vi sono, ancora, problemi più squisitamente tecnici, che vanno, a monte della realizzazione di un'opera, dalla scelta di materiali durevoli e meno usurabili, fino, a valle, alle modalità migliori di restauro, per esempio se strettamente conservativo o almeno parzialmente trasformativo (Ricci et al., 2022).

A complicare ulteriormente il quadro concorre il fatto che buona parte dell'arte pubblica proviene da una tradizione *underground*, che ha sempre creato opere per loro natura perlopiù "effimere", mentre da relativamente poco tempo sta emergendo un nuovo orizzonte culturale che mira a far durare maggiormente (almeno ove e finché tecnicamente possibile) le opere realizzate. Così, nell'insieme delle politiche urbane sull'arte pubblica, non è infrequente assistere oggi a una sorta di tendenza "schizofrenica", per cui da un lato si ragiona approfonditamente su come preservare un certo numero di opere (degradatesi dopo un certo numero di anni), mentre dall'altro si continua ad avallare (o decisamente a promuovere) la cancellazione di molte opere (anche di pregio, oltre che in ottimo stato di conservazione), magari soltanto pochi mesi dopo la loro realizzazione, per coprirle e sostituirle con altre. Se sul versante degli artisti, talvolta, tale pratica viene tuttora legittimata – o, addirittura, rivendicata – come un tratto caratteristico della propria tradizione identitaria (specie da parte di chi provenga dal mondo dei "graffitari" urbani), su quello dei decisori pubblici tale pratica artistica "usa e getta" viene giustificata con una (presunta) carenza di spazi urbani adatti ad accogliere nuove opere. Almeno nel caso di Torino, constatando la grande abbondanza di superfici murali in pessimo stato, risulta evidente la relativa inconsistenza di tale argomentazione, utile perlopiù a giustificare pigrizie e ritardi da parte dei soggetti che dovrebbero occuparsi di individuare nuovi spazi urbani adatti ad accogliere opere d'arte e, quindi, ad avviare le necessarie azioni, procedure e trattative per renderli fruibili a tale scopo¹³.

Note

1. La multidimensionalità del concetto di "cultura" è estremamente presente anche nel sentire diffuso. Da un recente sondaggio, condotto nel 2022 da Eurobarometer tra i cittadini dell'Unione Europea, è emerso come il 39% associ al termine "cultura" le arti visive e performative, il 25% i concetti di tradizioni, linguaggi, usi e costumi, il 24% letteratura, poesia, scrittura, il 20% istruzione ed educazione, il 19% la ricerca scientifica, il 18% stili di vita e abitudini, ecc.

2. Il concetto di *tribù urbana* (Sennett, 1990) si attaglia molto bene, per esempio, ai gruppi di giovani (quasi sempre maschi) che, spesso in quartieri marginali, riaffermano la propria identità e volontà di cittadinanza lasciando "segni di sé" sul territorio, in particolare attraverso interventi grafici e/o artistici. La connotazione maschile, e un po' "tribale" appunto, della Street Art emerge anche dalle indagini condotte nel contesto torinese, dove le opere sono state realizzate per oltre l'80% da artisti di sesso maschile, quota che supera il 90% nel caso dei collettivi artistici come le *crew*.

3. Per una ricostruzione delle diverse fasi storiche dell'arte pubblica, e dei suoi rapporti con le politiche, si vedano, per esempio: Griffiths (1995), Tisi (2007), Maspoli e Saccomandi (2012), Pioselli (2018), Crivello (2020).

4. Per maggiori dettagli metodologici su questo progetto, si veda il capitolo di P. Guerreschi e L. Montobbio in questo volume.

5. Nel caso delle scritte murali, il numero relativamente basso dipende anche dal fatto che esse, più di altre categorie di opere, risentono del labile discrimine tra interventi "artistici" (inclusi dunque nel censimento di *Arte per strada Torino*) ed altri dallo scarso/nullo contenuto estetico (esclusi dal censimento).

6. Lo "zoo" rappresentato dall'arte pubblica torinese è prevalentemente costituito da animali selvatici (in 99 opere), specie rettili e anfibi, quindi elefanti, ungulati, leoni, scimmie; seguono uccelli (55), animali domestici (46), marini (37), insetti (20).

7. L'impressione è che spesso si manifesti da parte di molti artisti – specie nel caso della Street Art – un'autorappresentazione di quella subcultura giovanile e maschile, di cui già s'è detto; non sono rare, tra le altre, le opere dedicate a giovani amici/colleghi scomparsi che ne raffigurano le sembianze.

8. Per molti secoli, i toponimi (di strade, piazze, rioni o edifici) erano stati quasi solo orali, popolari, dialettali; a partire dalla Rivoluzione francese si produce una svolta: nella crescente consapevolezza del potenziale politico ideologico derivante dalle intitolazioni dei luoghi urbani, la toponomastica diventa perlopiù scritta (su targhe ufficiali) e assume sempre più finalità propagandistiche e "pedagogiche".

9. Le indagini tra gli abitanti dei quartieri torinesi (condotte da Dellarossa, 2016; Milan, 2023; Barbero e Montaldo, 2024) sono riconducibili a un approccio (molto più generale) di tipo partecipativo, che mira a coinvolgere gli abitanti in progetti di varia natura (Ciaffi e Mela, 2006). Nel campo specifico dell'arte pubblica, tale dimensione partecipativa può andare da un livello "minimo" (in cui, per esempio, i proponenti un progetto e/o gli artisti si confrontano, in modo relativamente spontaneo, con gli abitanti di un territorio) a un livello massimo in cui i cittadini vengono coinvolti, almeno in parte, anche nelle fasi realizzative di un'opera (Zukin, 1995).

10. In quartieri più "problematici" (com'è, a Torino, Barriera di Milano) spesso gli interventi sottolineano come le criticità locali siano a tal punto numerose e complesse che gli interventi artistici – per quanto apprezzati – costituiscono una forma di intervento ritenuta largamente insufficiente, specie se non associata ad altre azioni di riqualificazione fisica e sociale del quartiere.

11. In tale ambito di analisi documentaria si inserisce, come ovvio, lo stesso progetto *Arte per strada Torino*.

12. La carenza di risorse per la conservazione colpisce anche opere di artisti molto famosi: a Torino, per esempio, in occasione delle Olimpiadi invernali del 2006, una grande scultura di Arnaldo Pomodoro era stata inaugurata al centro di una rotonda stradale molto trafficata e inquinata, venendo poi rimossa dopo pochi anni (e restituita all'autore) proprio perché degradata, non avendo né il Comune né soggetti privati investito le risorse economiche necessarie al suo restauro.

13. La pratica di interventi artistici "usa e getta" risulta piuttosto deprecabile, a parere di chi scrive, specie in un'ottica di sostenibilità urbana, in quanto rappresenta un evidente spreco di risorse sociali (creatività, progettualità, lavoro, aspettative, ecc.) ed economiche (investimenti pubblici e/o privati destinati ad acquistare materiali, retribuire gli artisti, ecc.), senza dimenticare gli impatti ambientali (per esempio, CO₂ o rifiuti generati nelle varie fasi, dalla produzione dei materiali alla realizzazione dell'opera). Non va infine sottovalutato – nel quadro del più generale dibattito sulla riqualificazione degli spazi urbani attraverso l'arte – il subliminale perverso messaggio trasmesso ai cittadini circa uno (scarso) valore artistico di opere che gli stessi promotori e creatori decidono di eliminare poco tempo dopo la loro realizzazione.

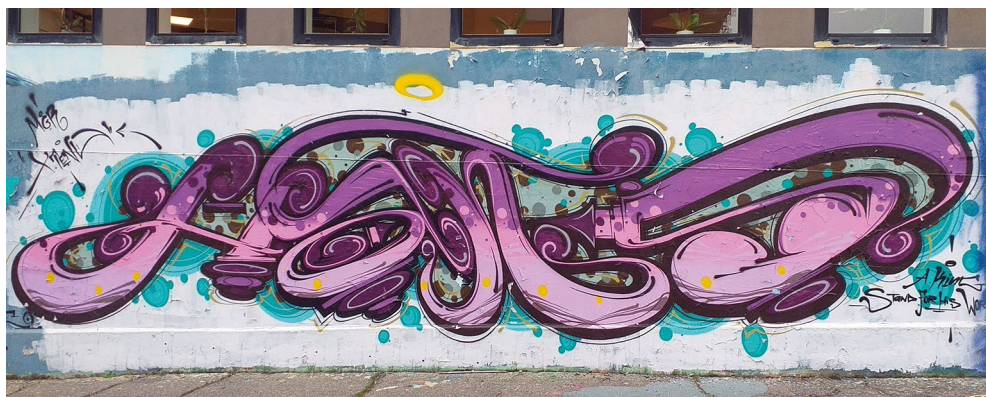


Fig. 1 – Esempi di interventi di writing rispettivamente inclusi ed esclusi dal progetto *Arte per strada Torino*. In alto: Dukel e Wave, via D'Annunzio, Torino, 2022; in basso: autore ignoto, corso Matteotti, Torino, 2022, foto di Luca Davico.



Fig. 2 – Opere censite dal progetto *Arte per strada Torino*, per stile prevalente e numerosità: esempi fotografici quattro stili. In alto da sinistra: Duke1, *Wave*, 2023, via Carmagnola; Angelo Barile, *Il cappellaio*, MAU 2013, via Musiné 17; Karim Cherif, *Omaggio a Piero Angela*, 2023, via Torino 116, Nichelino; Augustine Kofie, 2012, via Del Sarto 3; foto di Luca Davico e Bruno Montaldo.



Fig. 3 – Opere d'arte pubblica dedicate a personaggi storici, a confronto con le corrispondenti tradizionali targhe toponomastiche. In alto da sinistra: Margherita Bobini, Andrea Gritti, 2016, MAU; Volkwriters, 2013, via Balbo; Karim Cherif, 2017, piazza Risorgimento; Luciana Penna, 2011, giardino Impastato Collegno; foto di Luca Davico e Bruno Montaldo.

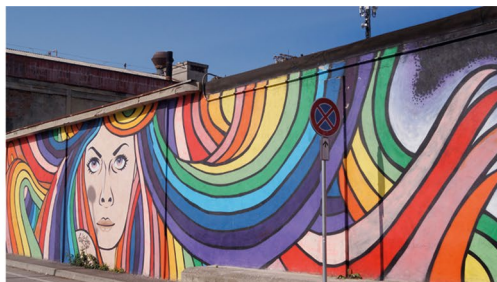


Fig. 4 – Alcuni scorci urbani, prima e dopo interventi artistici murali: Millo, 2014, via Cherubini 63; Kamel, 2016, via Schiapparelli, Settimo Torinese; foto Google Street View, Luca Davico e Bruno Montaldo.

Bibliografia

- Bolle M., Davico L. e Scira R. (2017). *L'arte nelle strade di Torino*. Torino: Edizioni del Capricorno.
- Ciaffi D. e Mela A. (2006). *La partecipazione. Dimensioni, spazi e strumenti*. Roma: Carocci.
- Crivello S. (2020). Città e politiche culturali. In Ciaffi D., Crivello S. e Mela A. *Le città contemporanee. Prospettive sociologiche*. Roma: Carocci.
- Crivello S. e Salone C. (2013). *Arte contemporanea e sviluppo urbano: esperienze torinesi*. Milano: FrancoAngeli.
- Davico L., Guerreschi P. e Montobbio L. (2024, in corso di pubblicazione). The first complete census of public artworks in Torino, in Verhoeven G. et al. (eds.), *Proceedings of the goINDIGO 2023 International Graffiti Symposium*, Wien: Urban Creativity / AP2.
- Dellarossa G. (2016). *L'arte pubblica come strumento di riqualificazione delle periferie di Torino?*. Torino: Politecnico di Torino, tesi di laurea.
- Barbero P. e Montaldo B. (a cura di, 2024, in corso di pubblicazione). *DepurArte: tre anni di sperimentazione tra arte pubblica e sostenibilità*. Bergamo: Aletheia.
- Fontanesi A. e Fornaciari A. (2022). *Street Art in Italia. Viaggio fra luoghi e persone*. Faenza (RA): Polaris.
- Griffiths R. (1995). Cultural strategies and new modes of urban intervention, *Cities*, 4: 253-265.
- Harvey D. (1989). *The condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell.
- Maspoli R. e Saccomandi M. (a cura di, 2012). *Arte, architettura, paesaggio*. Firenze: Alinea.
- Mela A. (2006). *Sociologia delle città*. Roma: Carocci.
- Milan A. (2023). *L'arte pubblica tra rigenerazione urbana e percezione dei cittadini*. Torino: Politecnico di Torino, tesi di laurea.
- Mininno A. (2022). *Graffiti Writing in Italy 1989-2021*. Venezia: Bruno.
- Muti G. e Salvucci G. (2020). Odonomastica e vittime innocenti; una geografia della memoria antimafia in Italia, *Cross*, 1, DOI: <http://dx.doi.org/10.13130/cross-13615>.
- Pioselli A. (2018). *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*. Monza: Johan & Levi.
- Ricci C. et al. (2022). Tools to document and disseminate the conservation of urban art: the experience of the CAPuS project. *goINDIGO 2022 international graffiti symposium*.
- Sennett R. (1990). *The conscience of the eye. The design and social life of cities*. New York: Norton & Company.
- Tisi M. (2007). *Il luogo e le opere, arte e architettura: nuovo dialogo per nuovi paesaggi*. Torino: Celid.
- Zukin S. (1995). *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell.

14. *Censire l'arte pubblica urbana: aspetti metodologici e tecnici*

di Paola Guerreschi* e Luisa Montobbio**

Abstract

Public art in Turin has assumed an important role in the shaping of a new image of the city and the redevelopment of suburban districts. Starting in 2017, the *Arte per strada Torino* project carried out the first full census of public art works in the city of Turin and some of the municipalities in the city's belt, which resulted first in a printed volume and later in a website, structured as a portal containing the complete cataloguing, and numerous links to thematic sites and documents. The research is structured in several stages of work, having as a central element a database in which all the data collected are systematized, and from which the cards and the interactive map of the works are generated. Active participation was given to the users of the site, who can report any errors or changes in the consistency of the holdings. The project is not finished: the census is continuously updated, and the research is expanding in new directions, supported by experts from different disciplinary fields.

Keywords: Public art, Street Art, urban redevelopment, Web GIS, Torino.

1. Introduzione

A partire dagli anni '90 la città di Torino ha affrontato una transizione epocale per distaccarsi dal modello di *one company town* che l'aveva caratterizzata per gran parte del XX secolo. Le amministrazioni locali hanno puntato in misura crescente su turismo, cultura, arte come nuovi assi strategici di sviluppo. Allo stesso tempo, anche gli spazi urbani si sono trasformati radicalmente, riconvertendo chilometri quadrati di aree industriali dismesse in

* Università di Torino, Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio, LARTU

** Politecnico di Torino, Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio

nuovi quartieri, in cui si stratificano edifici abitativi, centri commerciali, servizi, aree verdi. In molti quartieri degradati si sono avviati piani e progetti di riqualificazione per migliorarne tanto l'ambiente fisico quanto quello sociale.

Nelle politiche per rilanciare la città, l'arte pubblica gioca un ruolo importante, sia trasformando alcuni paesaggi urbani (cercando, in particolare, di dar loro una nuova identità), sia contribuendo a rafforzare l'immagine di "città dell'arte contemporanea"¹, basata anche su eventi come Artissima e Paratissima e su numerosi musei e sedi espositive pubbliche e private dedicate all'arte moderna e contemporanea.

2. Il primo censimento

Per documentare tale fenomeno, a partire dal 2017, un gruppo di ricerca del DIST (Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio del Politecnico e dell'Università di Torino) ha avviato un percorso di analisi che si è concretizzato in un primo censimento – il più possibile completo ed esaustivo – di tutte le opere d'arte presenti negli spazi pubblici di Torino. Il fatto di documentare la totalità dell'arte pubblica (anziché concentrarsi su selezioni di opere ritenute, per diverse ragioni, come "più significative") costituisce, a parere di chi scrive, una rilevante svolta metodologica, poiché consente per la prima volta di disporre di un quadro complessivo della produzione artistica, sul quale poter condurre analisi e riflessioni. La ricerca si è svolta innanzitutto individuando, raccogliendo e sistematizzando repertori già esistenti – ma parziali – quindi conducendo un'ampia campagna di interviste a operatori qualificati del mondo dell'arte pubblica torinese (associazioni artistiche, responsabili di progetti pubblici), per poi completare il quadro attraverso campagne di sopralluoghi sistematici – quartiere per quartiere, strada per strada² – alla ricerca di altre opere d'arte, specialmente di quelle meno note, estranee ai progetti strutturati, spesso espressioni della cultura *underground*.

In questa prima fase non ci si è posti limiti temporali, censendo di fatto tutte le opere oggi visibili in luoghi gratuitamente accessibili, compresi monumenti e sculture dei secoli scorsi. Si sono escluse viceversa quelle non più esistenti, così come quelle temporanee o prive di una collocazione stabile (ad esempio le *Luci d'artista*, installate solo nel periodo natalizio), e le opere che costituiscono parte organica dell'apparato decorativo degli edifici.

Nel complesso questo primo censimento – i cui esiti sono pubblicati nel volume *L'arte nelle strade di Torino*, a cura di Bolle, Davico e Scira (2017) – ha permesso di individuare e raccogliere in tutto 440 opere, di cui 189 pitture

murali, 128 sculture e monumenti, 66 dei quali concentrati nel centro storico e per lo più raffiguranti militari (22), personaggi politici (20), monarchi e membri della casa reale Savoia (11); infine, 98 installazioni e 25 opere di altro genere.

3. Gli aggiornamenti successivi

Nel biennio 2021-22 il censimento è stato ripreso, aggiornato e integrato. Rispetto alla prima fase è stato ristretto l'arco temporale considerato, concentrandosi sulle opere più recenti, create dagli anni '90 in poi, avendo già documentato nel precedente volume del 2017 il repertorio completo delle opere dei decenni precedenti, in particolare statue e monumenti, per loro natura stabili e durevoli nel tempo. Viceversa, si è scelto di ampliare i confini geografici dell'area considerata, includendo – oltre a quelle del capoluogo piemontese – anche le numerose opere di arte pubblica presenti nei comuni della cintura.

Si è optato per la pubblicazione dei risultati della ricerca in un sito web (www.arteperstradatorino.it), strumento comunicativo flessibile, aggiornabile e integrabile nel tempo, aspetti fondamentali per poter adeguatamente documentare un patrimonio in continua evoluzione come quello dell'arte pubblica. Il sito web è stato quindi concepito come un portale, che può essere visualizzato in italiano o in inglese, su cui raccogliere l'intera catalogazione, mettere a sistema e diffondere, attraverso link e rimandi, altri portali, pubblicazioni e documenti inerenti questo tema.

Anche per il secondo censimento si è fatto ricorso a fonti diverse: repertori parziali già esistenti, sistematiche ricognizioni nei quartieri e nei Comuni della cintura, confronti con le amministrazioni pubbliche e con le principali associazioni artistiche protagoniste dell'arte pubblica torinese. Il progetto del sito è stato inoltre discusso e sviluppato in stretta sinergia con i portali *Arte Urbana a Torino* della Città di Torino³ e *Geografie metropolitane* di Urban Lab⁴, oltre che con l'Accademia Albertina di belle arti.

Non è facile censire l'intero repertorio delle opere presenti negli spazi pubblici cittadini, è quindi altamente probabile che nella catalogazione ci siano delle omissioni non intenzionali. D'altronde, la frequente produzione, rimozione o sostituzione di opere rende il patrimonio dell'arte pubblica per sua natura estremamente "instabile", oltre che spesso prodotto con logiche *underground*, che lasciano volutamente scarse tracce persino sul web o sui social. Per tale motivo il censimento viene mantenuto costantemente aggiornato e la schedatura periodicamente ricontrollata.

Durante le campagne di ricognizione ogni opera viene fotografata, e vengono raccolte le informazioni relative ad autore, titolo, anno di realizzazione, eventuale progetto a cui appartiene, collocazione fisica, autore della fotografia. In alcuni casi non è possibile risalire al nome dell'autore, al titolo dell'opera o all'anno di realizzazione. La documentazione fotografica, prodotta quasi totalmente dal nostro gruppo di ricerca, comprende tutte le opere singole identificate sul territorio, mentre nel caso delle opere collettive – come le numerose “murate”, *jam wall*, su cui intervengono vari artisti – si scattano più fotografie.

I dati raccolti vengono poi organizzati in un database dove le opere sono suddivise in sei categorie: dipinti multipli, dipinti singoli, installazioni, mosaici, pannelli e sculture. In questa fase di sistematizzazione dei dati raccolti si cercano in rete eventuali link di approfondimento sulle singole opere, che vengono aggiunti al dataset.

La collocazione sul territorio è indicata con l'indirizzo civico, il quartiere nel caso della città di Torino o il comune della cintura e le coordinate geografiche, ricavate dai metadati della fotografia scattata.

4. Il sito web di *Arte per strada Torino*: aspetti metodologici e tecnici

Il contenuto del database viene utilizzato per compilare le schede in formato HTML che costituiscono le pagine del sito web. Ogni scheda (figura 1) è suddivisa in tre sezioni che contengono rispettivamente le immagini, i dati catalogati e un estratto di mappa topografica con indicazioni toponomastiche, provvista di un puntatore che indica la posizione dell'opera da cui è possibile accedere alla visualizzazione di Google Street View. Le immagini sono costituite da una singola fotografia o da più fotografie che è possibile far scorrere attraverso un pulsante di avanzamento.

Dalla home page, in cui si spiegano la storia e lo scopo del portale, si accede a una galleria fotografica (figura 2), a un elenco testuale delle schede e a una mappa interattiva, che costituiscono tre diverse vie di accesso alle singole schede catalografiche.

Si trovano inoltre una pagina con i nomi di tutti i partecipanti a vario titolo al progetto, una raccolta di documenti bibliografici e di collegamenti a siti tematici sull'arte pubblica, e una pagina di contatti che contiene un form da cui è possibile inviare segnalazioni su opere nuove, modificate o scomparse e su eventuali errori riscontrati nel sito. In questo modo si ottiene il risultato di rendere il sito interattivo facendo partecipare attivamente gli utenti all'aggiornamento della catalogazione.

La mappa è realizzata con il software cartografico QGIS⁵. Vengono utilizzate le informazioni delle coordinate geografiche contenute nel database per georiferire la posizione delle opere sul territorio, e ottenere un file vettoriale o *shapefile* di tipo puntuale. La tabella di attributi interna è opportunamente predisposta per riportare tutte le informazioni necessarie alla presentazione sul sito web: dal database generale del censimento si riversano i dati principali, e si elaborano alcune stringhe di codice HTML per ottenere l'inserimento di un'immagine dell'opera e il link alla scheda relativa. Gli elementi puntuali vengono elaborati per essere suddivisi in sei strati informativi differenti in funzione delle sei categorie di opere a cui appartengono.

Gli *shapefile* sono visualizzati su una carta di base scelta per la sua semplicità e linearità grafica, inserita come servizio web⁶, CartoDBPositron[®] di OpenStreetMap[®]. La mappa così predisposta viene resa interattiva ed esportata mediante l'uso del *plugin* QGis2Web, e successivamente caricata nella pagina web del sito.

L'utente che consulta la mappa interattiva può aumentare o diminuire il dettaglio che intende visualizzare selezionando diversi livelli di zoom, può effettuare ricerche sulla base dell'indirizzo e misurazioni delle distanze sul territorio. Ogni opera è tematizzata con un simbolo triangolare di colore differente a seconda della tipologia; dalla legenda della mappa l'utente può agire in autonomia abilitando o disabilitando singolarmente i sei *layers* differentemente tematizzati, per rendere visibile la categoria di interesse. Cliccando su un simbolo compare una finestra *popup* che contiene una miniatura della fotografia dell'opera o di un particolare, la categoria, l'indirizzo civico e un link per accedere alla scheda (figura 3).

La mappa è stata predisposta per permettere in modo efficace e rapido di cogliere la localizzazione spaziale delle opere fornendo senza soluzione di continuità attraverso differenti livelli di zoom anche la lettura del tessuto urbano, dell'ambiente circostante. Le condizioni spaziali al contorno giocano un ruolo fondamentale per la lettura e l'approccio alle opere ma possono offrire anche spunti di riflessione sulla geografia dell'arte pubblica, rendendo possibile analizzare la sua diffusione territoriale.

Attualmente il sito contiene 849 schede di opere, suddivise in 226 dipinti multipli, 393 dipinti singoli, 82 installazioni, 60 pannelli, 16 mosaici e 73 sculture. Le opere sono documentate con l'ausilio di circa 1.400 immagini. È inoltre presente una ricca bibliografia di circa 80 pubblicazioni – in gran parte scaricabili – e una raccolta di collegamenti a 24 siti web sul tema dell'arte pubblica. Alla pubblicazione sul web si è affiancata una pagina Instagram del progetto, in cui vengono pubblicate fotografie delle opere con i relativi dati di censimento (figura 4).

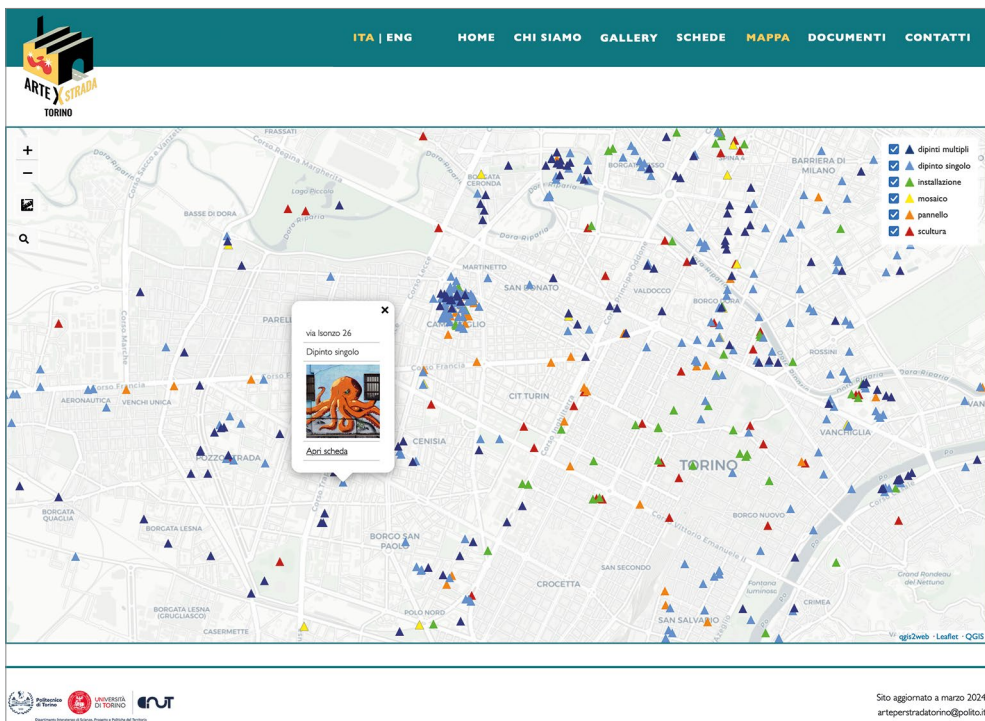


Fig. 3 – La mappa con un popup attivo; www.arteperstradatorino.it.

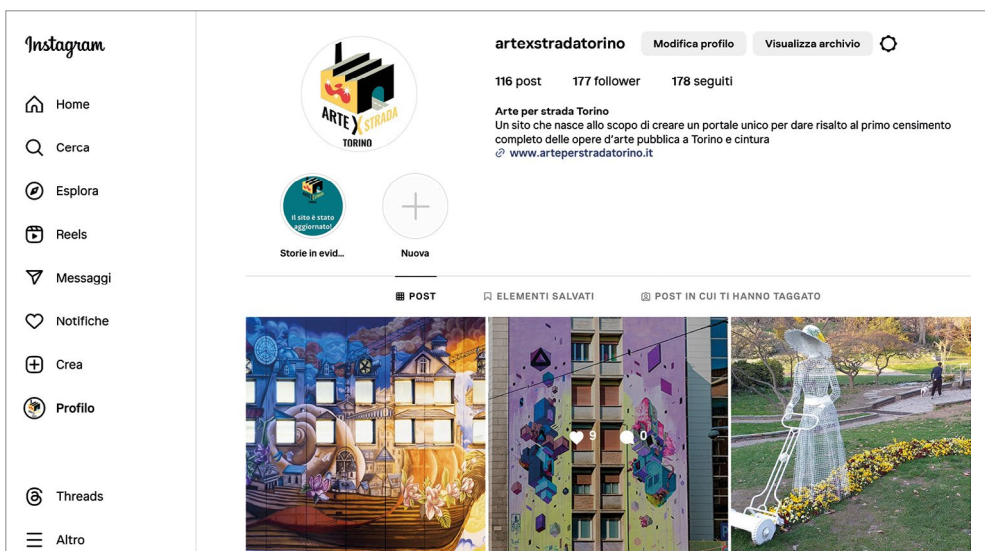


Fig. 4 – La pagina Instagram di *Arte per strada Torino*: www.instagram.com/artexstradatorino/.

5. Sviluppi futuri

Come si è accennato precedentemente, la catalogazione viene continuamente integrata, e il sito viene aggiornato alcune volte all'anno. In occasione degli aggiornamenti le pagine vengono arricchite di nuovi contenuti.

A seguito del confronto con ricercatori di vari settori scientifici in merito al tema delle opere scomparse o sostituite, e all'eventualità della salvaguardia delle opere degradate, è emersa l'importanza della conservazione della memoria e dell'analisi diacronica delle continue trasformazioni del patrimonio artistico pubblico. A breve verrà aggiunta sul sito una sezione dedicata alle opere scomparse, con l'ausilio di tutti i soggetti che a diverso titolo posseggono informazioni e documentazione a riguardo.

Per il futuro si sta ragionando su possibili ulteriori approfondimenti, ad esempio integrando la schedatura con nuove voci relative alla consistenza delle opere, quali le dimensioni, la tecnica utilizzata, lo stato di conservazione, con la collaborazione di esperti nei settori dell'arte e del restauro.

Per le opere tridimensionali si sta valutando la predisposizione di modelli 3D, di ricostruzioni foto-realistiche a integrazione delle immagini statiche, realizzate con l'utilizzo di fotocamere digitali, *total station* per rilievi laser scanner e software fotogrammetrici.

Un ulteriore spunto di particolare interesse per il prosieguo dell'attività di ricerca, al fine di ottenere nuovi elementi attorno a cui sviluppare riflessioni e letture sull'arte pubblica con un approccio geografico-sociale, è offerto dalle potenzialità insite nei *tool* di analisi spaziale dei GIS. Si tratta di un insieme di strumenti di elaborazione in ambiente *raster*, dove, a partire da set di dati di differente natura individuati e opportunamente elaborati, è possibile produrre nuova informazione. Fondamentali risultano le funzionalità della *map algebra*, che permettono di eseguire calcoli e normalizzazioni di indicatori utilizzando semplici operatori matematici, e quindi di effettuare incroci trasversali tra informazioni eterogenee per produrre, per esempio, mappe di idoneità (*suitability map*⁷), ma anche di applicare tecniche per confrontare diverse alternative quale risultato dell'attribuzione di criteri e pesi differenti a ciascuno dei set di dati (Analisi Multi Criteria⁸).

Note

1. A questo proposito si veda anche il capitolo di F. Comisso in questo volume.

2. In questo modo, i ricercatori di *Arte per strada Torino* vivono concretamente sul campo un'esperienza di "serendipity", caratteristica della città, in cui si sperimenta la "scoperta casuale di qualcosa che non si cercava" (Ciaffi e Mela, 2006, p. 159).

3. <http://geoportale.comune.torino.it/web/arte-urbana-torino>.
4. <https://geografiemetropolitane.it>.
5. <https://www.qgis.org/it/site>.
6. Web Map Service (WMS), <https://www.ogc.org/standard/wms>.
7. <https://desktop.arcgis.com/en/arcmap/latest/extensions/spatial-analyst/solving-problems/using-the-conceptual-model-to-create-suitability.htm>.
8. Si veda Malczewski (2006).

Bibliografia

- Blanché U. (2015). Street Art and related terms: discussion and working definition. *SAUC - Street Art and Urban Creativity*, 1 (1): pp. 32-29, <https://journals.ap2.pt/index.php/sauc/article/view/14>.
- Bofkin L. (2014). *Concrete Canvas. How street art is changing the way our cities look. Global Street Art*, London: Cassel.
- Bolle M., Davico L. e Scira R. (2017). *L'arte nelle strade di Torino*, Torino: Edizioni del Capricorno.
- Ciaffi D. e Mela A. (2006). *La partecipazione. Dimensioni, spazi e strumenti*, Roma: Carocci.
- Cortese R. (a cura di, 2020). *Urban Art. L'evoluzione dell'arte nelle strade di Torino*, Torino: MAU, Città di Torino.
- Crivello S. (2020). *Città e politiche culturali*, in Ciaffi D., Crivello S. e Mela A., *Le città contemporanee. Prospettive sociologiche*, Roma: Carocci.
- Davico L., Guerreschi P. e Montobbio L. (2023). Censire l'arte pubblica, per ragionarci sopra: il progetto Arte per strada Torino, *Atti e rassegna tecnica della Società Ingegneri e Architetti in Torino*, LXXVII, 1: 9-16, <http://art.siat.torino.it/lxxvii-1>.
- Davico L., Guerreschi P. e Montobbio L. (2024, in corso di pubblicazione). The first complete census of public artworks in Torino, in Verhoeven G. et al. (eds.), *Proceedings of the goINDIGO 2023 International Graffiti Symposium*, Wien: Urban Creativity / AP2.
- Dellarossa G. (2016). *L'arte pubblica come strumento di riqualificazione delle periferie di Torino?*, Torino: Politecnico di Torino, tesi di laurea.
- Governo Italiano Ministero della Gioventù e Città di Torino (2011). *Segno metropolitano e muralismo artistico a Torino da MurArte a PicTurin*. Trofarello (TO): Stamperia Artistica Nazionale.
- Lanfranco R. e Sechi L. (a cura di, 2005). *MurArte: interventi di estetica urbana*. Torino: Città di Torino, Murarte, Il Cerchio e le Gocce .
- Lossau J. and Stevens Q. (eds., 2014). *The uses of art in public space*. Abingdon-on-Thames: Routledge.
- Malczewski J. (2006). GIS-based multicriteria decision analysis: a survey of the literature, *International Journal of Geographical Information Science*, 20 (7): 703-726.

- Milan A. (2023). *L'arte pubblica tra rigenerazione urbana e percezione dei cittadini*, Torino: Politecnico di Torino, tesi di laurea.
- Mininno A. (2022). *Graffiti Writing in Italy 1989-2021*, Venezia: Bruno.
- Montaldo B. (2021). *Censimento dell'arte urbana torinese dal 1991 al 2021*, Torino: Politecnico di Torino, tesi di laurea.
- Panta P. (2019). *Italian street art. 90 best Italian street artists*, Milano: How2-Hoepli.
- Ricci C. et al. (2022). Tools to document and disseminate the conservation of urban art: the experience of the CAPuS project, *goINDIGO 2022 international graffiti symposium*, <https://journals.ap2.pt/index.php/indigo/article/view/709>.
- Vanolo A. e Santangelo M. (a cura di, 2010). *Di capitale importanza. Immagini e trasformazioni urbane di Torino*, Roma: Carocci.

15. Disegni e immagini per la sostenibilità nello spazio urbano

di *Pia Davico**

Abstract

The images and meanings of Street Art have become and are increasingly becoming a characterising element of the urban image. A coexistence between art and the built environment, in which drawings and colours convey various meanings, proposing thoughts and ideological positions, among which emerges the intention to raise awareness of the sustainability of the planet and mankind. This 'art for all', present in cities, towns and even less urbanised spaces, proposes incisive messages through images of great impact.

An iconic example is represented for Italy by the Turin project *TOward 2030. What are you doing?*, which marked the city as the first metropolis in the world to be an ambassador for the 17 UN Sustainable Development Goals (SDGs) with the creation of murals interpreting the various Goals, from the centre to the periphery. The Turin project is in fact one of the many experiences, both national and international, focused on sustainability issues, in which great names in Street Art, as well as lesser-known artists or ordinary citizens, realise very personal and highly expressive artistic solutions, sometimes combined with the choice of using specific materials or techniques that emphasise their meanings, even acting concretely, as in the case of paints capable of developing air-polluting processes.

Street Art is therefore increasingly becoming a wide-ranging artistic phenomenon, capable not only of acting to requalify the urban and environmental image, but also of playing a not indifferent role in society, easily spreading precise messages in everyday life, whose ideological and social impact spreads like an echo among people, acting perhaps more than many words.

Keywords: Street Art, representation, environment, sustainability

* Politecnico di Torino, Dipartimento Architettura e Design

1. Introduzione

La realtà urbana che ci circonda ogni giorno propone una moltitudine di stimoli che innescano anche inconsciamente reazioni in ciascuno di noi. La sua complessità è definita da un equilibrio anche instabile tra elementi che ne definiscono l'immagine formale e altri (come movimenti, suoni, relazioni, ecc.) che contribuiscono a definirne caratteri e atmosfere che fanno essere ogni luogo "quel luogo", determinando quel *genius loci* che rende unici anche ambienti che non mostrano a priori caratteri formali da farli riconoscere come tali. In questa convivenza tra materialità e immaterialità dei luoghi si inserisce sempre più spesso come elemento cardine della caratterizzazione dei luoghi la Street Art. Le sue opere divengono fulcri catalizzatori dell'immagine urbana, proponendo fantasie artistiche all'interno dell'ordinarietà degli spazi pubblici: disegni e colori, forti della loro identità artistica, si impongono sul costruito, alterando spesso gli equilibri visivi tra i protagonisti della configurazione ambientale e stravolgendo percettivamente i reali rapporti dimensionali delle forme architettoniche con raffigurazioni spesso sovradimensionate. Questa capacità attrattiva della Street Art, utilizzata sempre più per riqualificare l'immagine dei luoghi, si è dimostrata in grado d'innescare il coinvolgimento emotivo della popolazione verso quanto rappresentato, avvicinandola a temi sociali, politici, economici, ambientali e culturali: un fenomeno che si amplifica "avvicinando le distanze" percepite tra varie zone di città e paesi, nonché tra le stesse persone di una comunità locale o dai confini più ampi, contribuendo spesso ad abbattere barriere e ritrosie talvolta presenti. Di quest'arte "a cielo aperto" si constata un ruolo sempre più di rilievo nella società odierna, capace di introdurre all'interno dei luoghi in cui viviamo e nella nostra quotidianità l'abbinamento tra il valore espressivo dell'arte e argomenti di sensibilizzazione o denuncia a più livelli.

Questo fenomeno, sempre più presente in tutto il mondo, connota tra i tanti luoghi Torino, in cui questa "arte per tutti" sta gradualmente agendo nell'abbattere i confini da sempre percepiti tra il centro storico – che si è sempre distinto per la presenza di palazzi e architetture auliche – e le zone di ampliamento che nel corso dei secoli hanno definito le aree di contorno e periferiche. I disegni e i colori della Street Art oggi caratterizzano infatti molti scorci sia delle strade del nucleo antico sia delle zone che si estendono sino ai confini comunali, trovando altrettanta continuità nelle opere presenti nei comuni attorno alla metropoli, definendo proprio attraverso l'arte urbana una nuova percezione dello spazio, totalmente privo di confini.

Tra i progetti che maggiormente hanno inciso in questa cucitura percettiva dello spazio urbano torinese è il recente *TOward 2030. What are you*

doing? che, con 18 murali prodotti da artisti locali e di fama internazionale, propone ampi dipinti che vivacizzano numerosi scorci, arricchendo artisticamente l'immagine ambientale e al contempo richiamando alla mente della popolazione il valore degli obiettivi per lo sviluppo sostenibile dell'ONU (*Sustainable Development Goals - SDGs*).

2. Toward 2030. What are you doing?: un progetto pilota diffuso nella città

Il progetto, inaugurato nel gennaio 2020, nato dall'intesa tra la Città e la Lavazza, ha realizzato murali interpreti dei vari Goals, utilizzando il linguaggio immediato e universale della Street Art, teso a scuotere e spingere all'azione, accendendo i riflettori sui temi della sostenibilità e sulla città, proiettandola all'interno di un dibattito a scala mondiale. Un dibattito richiamato con immediatezza dalle icone dei Goals presenti davanti alla nuova sede Lavazza¹, e amplificato dal murale presente sull'ampio fronte cieco di un palazzo vicino (in via Parma 24), in cui farfalle giganti fanno perdere i veri riferimenti dimensionali dello spazio urbano e dell'architettura. Sono immagini di grande impatto visivo che incuriosiscono, portando chiunque a ricercarne i significati. Significati palesati già dall'icona del Goal 13 *Climate action* abbinata al murale in cui il francese Mantra evidenzia «con la pittura la grande perdita di biodiversità che l'umanità sta subendo» (Mastroianni, 2019, p. 143), sovrapponendo a varie specie dalle tonalità smorte, estinte per effetto dei mutamenti climatici e dell'inquinamento, il volo della farfalla Morpho, l'unica blu superstite, in un'immagine dal forte realismo e simbolismo (figura 1).

L'inserimento nel contesto urbano di immagini così potenti, visivamente e nel significato, caratterizza altri scorci della zona nord di Torino che, grazie a *Toward 2030* e ad altri interventi in cui l'arte è protagonista, sta assumendo una nuova identità dopo la fase di smarrimento postindustriale, e un nuovo ruolo che la connette sempre più al centro, ponendosi come una delle nuove "centralità" della città futura. Questa nuova vocazione trova infatti continuità nelle altre opere del progetto, creando un legame identitario tra i vari murali e il centro città che ne accoglie alcuni. Questo legame "a distanza" creato dal binomio Street Art - Sostenibilità tra luoghi con caratteri differenti e, soprattutto, tra la parte più antica di Torino e altre più recenti, è infatti palesato dal murale del Goal 6 *Clean Water and Sanitation* di Hula, realizzato sul fronte di un fabbricato dell'Orto Botanico a fianco del Castello del Valentino, nel cuore dell'omonimo parco. Un luogo che trasuda secoli di storia e uno dei polmoni più importanti della città, in cui l'affaccio sul fiume attesta il segno

distintivo dell'autore e il riferimento al Goal. Contornato dai volumi decorati dell'architettura spicca il volto dipinto con tonalità azzurre che, caratterizzato da un'espressione inerme, pare sciogliersi in colature. In questa rappresentazione che spicca per la sua forte espressività, si distinguono due onde turchesi su una guancia (unico colore sgargiante su tinte cupe), ovvero i segni polinesiani detti Lau Hala, che simboleggiano l'unità (figura 2).

L'attenzione ai problemi dell'ecosistema è proposta da molti altri murales tra cui il Goal 2 *Zero hunger* di Truly Urban Artists in via Egidi, in prossimità, non a caso, del grande mercato di Porta Palazzo. Il suo significato, non così immediato, è da ricercare sia nella localizzazione dell'opera, sia nell'interpretazione metaforica: un ampio cerchio suddiviso in più spazi con il rapporto aureo richiama un campo dalla crescita armonica, cui si abbina una struttura esagonale a simboleggiare un seme, riferendone il significato al termine *cultus*, inteso nella doppia accezione di "coltura" e "cultura ed educazione". Il valore simbolico di quest'opera è abilmente espresso dalla composizione astratta che, con l'anamorfosi, crea visioni tridimensionali variabili in relazione al punto di osservazione, generando configurazioni e letture differenti, in un equilibrio di tonalità vivaci che ne accentuano il ruolo da protagonista dello spazio urbano (figura 3).

Decisamente meno astratta ma altrettanto densa di significati è l'opera del Goal 16 *Peace, justice and strong institutions*, dell'inglese Louis Masai, in corso Moncalieri 61 (nella fascia pedecollinare): un'immagine apparentemente allegra e gioiosa di un elefante decorato da disegni coloratissimi, fluttuante in un fondale ciano, cela veri drammi della nostra società, individuabili con una lettura approfondita. L'autore, noto per le sue opere con i *puppet in patchwork*, tese a denunciare e a sensibilizzare sui cambiamenti climatici e sull'estinzione di animali con raffigurazioni pseudo allegre, in quest'opera rompe l'apparente giocosità con zanne spezzate e la scritta rossa «il commercio illegale di avorio finanzia le guerre», sottolineando l'approccio etico mediante il ciondolo con il simbolo della pace retto dalla proboscide (figura 4).

In questo quadro generale del progetto torinese, inventato da Lavazza per diffondere trasversalmente la cultura della sostenibilità, non potendo citarli tutti per brevità del testo, desidero richiamare a titolo esemplificativo due murales che, con modi espressivi differenti, quasi opposti, danno voce agli obiettivi delle Nazioni Unite focalizzati sul genere umano. Il primo è il caso del Goal 3 *Good health and well-being* del venezuelano Gomez, in via Berthollet 6, nel quartiere San Salvario. Sul fianco di un edificio si stagliano tre enormi rose di grandezze differenti, riferite a varie fasce d'età: simbolo di femminilità e al contempo di caducità, rappresentano la precaria condizione umana. Le tonalità fredde dei grigi della raffigurazione richiamano il gelo

associato alla morte: un chiaro riferimento a intervenire per ridurre la mortalità e, più in generale, migliorare le condizioni di salute e di vita. Raffinata è la scritta «come le più belle cose», che richiama *La canzone di Marinella* di De André, ovvero la fragilità delle persone, destinate a sfiorire come le rose (figura 5). Opposta è la vivacità del Goal 5 *Gender equality* di Camilla Falsini (in corso Belgio 79, in zona Vanchiglietta), in cui una dama definita da forme geometriche e colori accesi sovrasta un aggregato di case e torri. L'opera interpreta la parità di genere richiamando Christine de Pizan, la prima scrittrice di professione e autrice nel 1364 di *La città delle dame*, storica anticipatrice del femminismo (figura 6).

3. Il richiamo della Street Art alla crisi ambientale

L'attenzione degli street artist per i Goals dell'Agenda 2030 colloca esempi come quello torinese al centro dell'ampio panorama internazionale attento a evidenziare l'urgente necessità di costruire un mondo che tuteli la qualità dell'ambiente, i diritti e la dignità delle persone. In questo quadro generale si riscontra un particolare interesse da parte di autori noti e meno noti a richiamare l'attenzione sulla situazione critica del pianeta, un tema sempre più attuale, dell'oggi così come del futuro. Immagini forti, provocatorie o apparentemente poetiche, evidenziano vari problemi dell'ecosistema, sintetizzando con estrema capacità espressiva i danni provocati dall'uomo, denunciandone fatti o conseguenze, a scala locale o mondiale, ai quali è necessario porre rimedio urgentemente. Tra le opere di artisti famosi che hanno avuto un riverbero internazionale per l'impatto visivo ed emotivo con cui si sono imposte, mobilitando le coscienze sociali e politiche, vi è indubbiamente quella contraddistinta dall'apparente semplicità della scritta rossa «I don't believe in global warming» (2009), con cui Banksy denuncia il fallimento della conferenza di Copenaghen sul clima, giocando sul riflesso che ne fa eco sulla superficie del Regent's Canal di Camden a Londra, con un'immagine che per la sua estrema incisività comunicativa riverbera nelle menti ancora a distanza di anni.

Altrettanto impattante e comunicativa è un'altra sua opera che, per quanto realizzata anch'essa diversi anni fa, rimane un riferimento iconico: è l'intervento a Detroit (2010), in cui Banksy denuncia gli effetti della cementificazione con uno stencil aerosol realizzato a mano libera, raffigurando un bambino che con una vernice rossa ha scritto «I remember when all this was trees» su un muro in cemento diroccato di un ex fabbricato industriale circondato da detriti. Una configurazione in cui la materialità del luogo partecipa con le parti dipinte a definire un'opera estremamente coinvolgente, in cui

lo sguardo e le gestualità del bimbo si fondono nello sconforto trasmesso dai reali fantasmi del luogo degradato².

Analogo rapporto di complicità tra raffigurazione dipinta ed elementi dello spazio urbano si riscontra in varie realizzazioni dello spagnolo Pejac, che camuffa in immagini apparentemente poetiche verità crudeli, come nel *Pianeta al capolinea*, interprete dei mutamenti climatici attraverso le sagome nere dei continenti che si sciogliono in un rigagnolo e scompaiono in un tombino. Sono proprio le sagome nere che caratterizzano le sue opere a farsi portavoce delle sue denunce, in cui il rapporto uomo natura è protagonista: Pejac lascia proprio alla gestualità stilizzata delle figure il ruolo narrativo di rappresentazioni che immortalano un preciso istante, come un fermo immagine di un'azione che si dilata nel tempo.

Lo stesso approccio apparentemente poetico si riscontra nell'opera *Là dove c'era un fiore* di Natalia Rak, in cui l'enorme bimba intenta a bagnare con un innaffiatoio un albero vero si staglia a tutta altezza sul fianco di una casa popolare polacca di Bialystok. L'illusorio gigantismo è ingentilito dalla delicatezza espressiva del volto e dall'interpretazione grafica assimilabile a quella di un libro di fiabe, con un arcobaleno di colori vivaci che attrae lo sguardo, portando con immediatezza a meditare sui problemi ambientali.

Ben diversa, quasi opposta, è la crudezza espressiva delle opere dell'italiano Blu in cui denuncia situazioni distruttive o critiche del pianeta con raffigurazioni che catalizzano l'attenzione con immagini dal significato immediato. Tra i suoi murali anti-globalizzazione, anti-capitalistici e a difesa dei diritti umani, sono particolarmente rappresentativi *Sete insaziabile* a Lisbona (2015), *Appetite for destruction* a Belgrado (2009) e *Soluzione al traffico di Milano* in zona Lambrate (2009). Il primo impone su un'antica facciata, annullando le forme dell'architettura, l'ampio volto dall'espressione fredda e avida di un uomo elegante intento a risucchiare con una cannuccia l'America Latina, riportando l'attenzione ai grandi colossi internazionali che stanno distruggendo l'ambiente naturale, citati nella corona costellata dai simboli delle principali aziende petrolifere. Gli altri due suoi murali sostengono invece temi ambientalisti legati alla città e sono espressi attraverso vaste superfici bianche su cui il tratto nero intesse il disegno, ricorrendo solo in minima parte al colore. In quello serbo spicca il morso di una bocca intenta a mangiare un albero, ove i denti sono rappresentati come palazzi, mentre in quello milanese un ciclista pedala su una distesa di autoveicoli, definendo un'immagine immediata da cogliere nella sua esasperata chiarezza. Di Blu è ancora il murale *Il tempo sta per scadere*, focalizzato sul surriscaldamento globale, in cui un'enorme clessidra contiene un iceberg che si scioglie su una città; un'immagine che si staglia sul fronte di un palazzo, imponendosi all'interno

dello spazio urbano come un richiamo a cui non si può rimanere indifferenti. Completamente diverso a livello espressivo e cromatico è l'altrettanto noto *Ghiaccio bollente* di Eduardo Kobra, un "urlo" graficizzato, in cui l'autore brasiliano denuncia il medesimo problema attraverso la forza visiva di un orso polare asserragliato su un iceberg circondato dal rosso infuocato di una distesa d'acqua in fiamme.

Rappresentativi dell'interesse e della varietà interpretativa con cui autori famosi trattano questo tema sono ancora, tra i tanti, *Beyond the sea* di Millo³, e il recentissimo *Under the sea* di Pongo 3D. Nel primo, uno dei suoi tipici personaggi giganti è seduto con atteggiamento passivo tra palazzi immersi nell'acqua, in cui compaiono pesci tropicali, come chiaro segnale della tropicalizzazione del Mediterraneo; nel secondo, un murale assorbi-smog crea un effetto tridimensionale che enfatizza visivamente l'assurda convivenza nei fondali marini di pesci, vegetazione e montagne di plastica⁴, uno dei tanti temi di denuncia legati alla sostenibilità dell'ecosistema proposti in tutto il mondo.

4. Materiali per sensibilizzare al rispetto del pianeta

Il legame tra Street Art e sostenibilità si sostanzia ormai su più fronti, con realizzazioni sempre più attente a utilizzare anche materiali e tecniche con un risvolto pratico nella salvaguardia ambientale. Ne sono un esempio opere che utilizzano rifiuti per sensibilizzarne il riciclo, come il murale lungo 45 metri di Oscar Olivares a Caracas, realizzato con 200.000 tappi di plastica di vari colori raccolti insieme alla popolazione. Un'operazione coinvolgente oltre l'estetica, confluita in un'ampia tessitura mosaicata dalle tinte vivaci, con raffigurazioni solari di fiori, alberi e uccelli, che ricorda le opere di Van Gogh. Anche gli animali del portoghese Bordalo II prendono vita da materiali di scarto, con l'intento di denunciare lo spreco nel nostro pianeta attraverso opere tridimensionali che si stagliano nel paesaggio urbano, come per esempio l'orso a lato del Teatro Colosseo nel quartiere San Salvario di Torino.

Parallelamente sono sempre più numerose le esperienze di murales antismog con vernici fotocatalitiche che, attraverso la luce, purificano l'aria neutralizzando gli agenti inquinanti. Iconico nel rappresentare il padre dei murales disinquinanti, da cui hanno avuto seguito molte altre esperienze, dello stesso autore e non solo, è *Hunting Pollution* di Iena Cruz (2018), il murale antismog più grande d'Europa (1.000 metri quadri), realizzato a Roma nel quartiere Ostiense. Sui fronti di un palazzo spicca un enorme airone tricolore (razza a rischio d'estinzione) dalle tinte vivaci, circondato da un mare

inquinato⁵. Dello stesso artista, sempre attento a denunciare i danni dell'inquinamento, i cambiamenti climatici e il rischio d'estinzione animale, sono da ricordare *Anthropocean* a Milano (2019)⁶ e *High tide* a New York, realizzato in occasione della Climate Week NYC e risultato vincitore del concorso *Green Point EARTH 2020: Screens2streets*. Sulla parete di un fabbricato sull'East River l'artista ha interpretato l'impatto delle attività umane sulla natura attraverso la raffigurazione di animali tipici della fauna locale, come l'airone blu e il cormorano, costretti a vivere in un ambiente con industrie che ne minano la salvaguardia.

Il successo di queste e altre esperienze con ecopittura ne stanno aumentando la popolarità e le realizzazioni: tra le tante, *#UnlockTheChange* di Zed1, il più grande ecomurale antismog del Sud Italia, dipinto a Napoli (2022): uno scenario con ciminiere fumanti e occhi piangenti, da cui si apre uno spiraglio con festose lampadine colorate con icone che interpretano una nuova dimensione possibile, più etica e rispettosa dell'ambiente, come è successo al quartiere Bagnoli che accoglie il murale dopo la chiusura dell'Italsider.

Il peso comunicativo delle realizzazioni di Street Art che rappresentano temi della sostenibilità con vernici antismog ha coinvolto anche numerose aziende, come la Vaillant, che ha caratterizzato il fronte di una sua sede milanese con il murale *Ortica noodles* (2017), con disegni di animali e vegetazione bianchi e verdi, palesando l'orientamento *green* dell'azienda. Analogamente, anche nei centri commerciali si stanno proponendo murali con pittura antismog, come *Off The Wall* di Alessio B (2023), che a Carugate (MI) ne ha realizzato uno dei primi, caratterizzato dalla forte espressività del volto di un bambino che si affaccia da un muro guardando verso un ambiente naturale.

Un'impronta marcatamente ecologista connota anche i Green graffiti che, rifacendosi alla tecnica dello stencil, inseriscono superfici verdi sui muri di aree urbane degradate, sperimentando linguaggi diversi. Ne sono un esempio le opere di Moss Art o Anna Garforth, in cui muschio applicato con sostanze naturali crea disegni e scritte con messaggi ecologici, oppure gli animali della "giungla urbana" di Edina Tokodi sui muri di New York.

eticamente affini, ma lavorando al contrario 'togliendo', sono le esperienze di Reverse graffiti⁷, ottenute rimuovendo lo sporco dalle superfici urbane con forti getti d'acqua e stracci. Sono opere spesso di denuncia, con effetti grafici e chiaroscurali anche eccezionali, come dimostrano già i primi interventi di Paul Moose Curtis, detto Dr. Dirt (dottor sporco) a Londra, seguiti da quelli del brasiliano Alexandre Orion. Una tecnica utilizzata recentemente anche in Italia dalla pubblica amministrazione, come per esempio a Milano e a Cesena, in campagne di comunicazione per promuovere mobilità sostenibile, riduzione dei rifiuti ed energia solare.

In questa ricerca creativa per realizzare opere che coniughino temi, tecniche e materiali ecosostenibili, non si possono certo dimenticare quelle recenti di Saype, ottenute spruzzando una vernice biodegradabile destinata a sparire in pochi giorni, come *A Story Of the Future* a Montreux, la serie *Trash* in Francia, dedicata al riciclo, o *Take care for future* in Colombia, in cui le immagini interpretative del rispetto della natura si fondono con il paesaggio naturale dei promontori verdi che le accolgono. Rappresentativa, infine, del rapporto fondamentale da creare tra la natura e le persone è *Beyond walls* realizzata a Torino (2020) nel Parco archeologico della Porta Palatina⁸, settima tappa di un progetto itinerante a scala mondiale. Un'opera che propone solidarietà, resilienza e rispetto per l'ambiente, attraverso la configurazione su un ampio prato di enormi braccia strette tra loro, generando una catena umana simbolica della necessità di annullare le distanze; un significato che si amplifica nelle parole dell'autore quando afferma che «ci troviamo a un punto della storia in cui il mondo si sta polarizzando, e in cui molte persone si stanno ripiegando su se stesse. Tuttavia credo profondamente che sia solo rimanendo insieme che l'umanità possa rispondere alle più grandi sfide del nostro tempo» (Giraud, 2020).

5. Seminare per il futuro

Come si evince dalle parole di Saype e dall'ampio panorama locale e internazionale di opere di Street Art attente ai temi della sostenibilità – qui purtroppo solo accennato con la finalità di farne cogliere aspetti della pluralità linguistica ed espressiva – si constata che questa “arte per tutti” assume un ruolo sociale che si lega a progetti di riqualificazione urbana o della società stessa, con ricadute di sensibilizzazione collettiva anche importanti. Si focalizza pertanto un legame tra arte, ambiente e società che ne espande il valore al di là del fattore estetico, dimostrando quanto sia più che mai vivo il pensiero del noto filosofo Henri Lefebvre (Lefebvre, 1967), che già alla fine degli anni Sessanta riconosceva nell'arte la capacità di contribuire alla realizzazione di una società urbana attenta alle esigenze umane con la sua meditazione sulla vita.

Un fenomeno sempre più in crescita affianca alle creazioni di autori più o meno noti molteplici iniziative che coinvolgono artisti – e talvolta cittadini – in realizzazioni di murali attenti a questi temi, spesso connesse a progetti di riqualificazione urbana di zone degradate.

In questo contesto si rilevano anche le esperienze sempre più numerose delle scuole, segni di una volontà diffusa nell'agire a difesa del pianeta e dell'uomo sensibilizzando le coscienze, soprattutto delle generazioni future.

Tra le tante, ne sono un esempio recenti realizzazioni del 2022, che ne dimostrano l'interesse attraverso interventi di varia dimensione, come il murale assorbimog del Liceo Volta di Torino, e quello più ampio *Urban Project* a Termini Imerese, in Sicilia, in cui decine di studenti hanno abbellito le strade cittadine e i muri della centrale elettrica con murales focalizzati sull'importanza dell'energia rinnovabile⁹. Biciclette, auto e monopattini elettrici e pale eoliche sono alcune delle immagini più ricorrenti; ed è proprio una pala eolica immersa in un paesaggio naturale che accoglie la frase dello scrittore Sergio Bambarén «Ogni individuo ha il potere di fare del mondo un posto migliore»¹⁰.

Questi esempi, come molti altri, dimostrano il ruolo e il valore della Street Art nel seminare una cultura e una sensibilità fondamentali per il futuro nostro e del mondo intero, visualizzando situazioni critiche ma anche possibili scenari, ovvero mettendo in pratica quanto dichiara Duccio Dogheria trattando la Street Art più in generale: «L'uso creativo del muro, insomma, accompagna passo-passo la storia dell'uomo, i suoi sogni, i suoi ideali, le sue vittorie e le sue sconfitte, ma soprattutto la sua voglia di immaginare» (Dogheria, 2015, p. 13).

Note

1. La cosiddetta “Nuvola Lavazza”, in via Bologna 32, è stata inaugurata a giugno 2018. Progettata da Cino Zucchi, con spazi e materiali attenti alla sostenibilità, è un importante riferimento della riconversione delle aree dismesse dall'industria torinese e un esempio di dialogo tra il vecchio e il nuovo.

2. E proprio i bambini, rappresentativi del futuro, sono ricorrenti nelle opere di denuncia dei problemi ambientali di Banksy, in cui i loro volti innocenti sono abbinati alla durezza del messaggio. Ne sono un esempio: il suo intervento a Port Talbot (2018), nel Galles, dove sorge il più grande polo siderurgico del Regno Unito, in cui un bimbo gioca con i fiocchi di una neve che, dietro l'angolo, si rivela essere cenere; il murale a Londra a favore della lotta ai cambiamenti climatici (2019), chiaramente a supporto del movimento Extinction Rebellion, in cui la scritta “From this moment despair ends and tactics begin” completa l'immagine di una bimba nell'atto di piantare il simbolo del nuovo movimento ambientalista accanto a un germoglio in crescita.

3. Il murale è stato realizzato a Cala Portavecchia a Monopoli. Significativo è il testo che lo accompagna nella pagina Facebook di Millo (29 luglio 2020): «La tropicalizzazione del Mediterraneo non va considerata come qualcosa di apocalittico o irreversibile possiamo fare una grande differenza agendo consapevolmente verso il nostro ambiente».

4. Il murale, realizzato nell'autunno 2023 in via Sarmartini 49 a Milano, vicino alla Stazione Centrale, è a lato di quello già voluto nel 2021 dall'Onlus Worldrise per promuovere il progetto “Oceano e clima”.

5. Il murale fa parte del progetto proposto da Yourban 2030, ente non profit che promuove attraverso l'arte i temi dell'Agenda 2030.

6. A Milano, dopo *Anthropoceano*, sono stati realizzati numerosi murales disinquinanti, tra cui *Protect the E(art)h*, del Collettivo A m'rum, il murale *Cura* (2022), inserito nel progetto *Worldrise Walls*, con opere in varie città italiane.

7. Questa tecnica è detta anche Clean tagging, Clean advertising o Green graffiti.
8. Questo progetto è stato sostenuto dal gruppo Lavazza in collaborazione con il Comune di Torino (come il già citato *ToWard 2030*) e i Musei Reali.
9. Questo progetto è stato voluto da Enel Green Power, coadiuvato dal collettivo di artisti i Pittamuri, che hanno formato gli studenti delle scuole medie e del liceo artistico coinvolti nella realizzazione.
10. Sergio Bambarén è conosciuto oltre che per i suoi scritti per il suo coinvolgimento nelle battaglie ecologiste.

Bibliografia

- Arnaldi V. (2014). *Che cos'è la street art? E come sta cambiando il mondo dell'arte*. Roma: Red Star press.
- Bolle M., Davico L. e Scira R. (2017). *L'arte nelle strade di Torino. Guida alla scoperta dell'arte moderna e contemporanea in città*. Torino: Edizioni del Capricorno.
- Ciotta E. (2012). *Street art. La rivoluzione nelle strade*. Lecce: Bepress Edizioni.
- Colantonio R. (2017). *La Street art è illegale? Il diritto all'arte di strada*. Napoli: Iemme.
- Dogheria D. (2015). *Street Art. Storia e contro storia, tecniche e protagonisti*. Firenze: Giunti.
- Gioja S. (2015). Murales 3D con porte riciclate: la street art si fa green. *Architetturaecosostenibile.it* 8/8/2015. <https://www.architetturaecosostenibile.it/green-life/curiosita-ecosostenibili/murales-porte-street-art-450>.
- Giraud C. (2020). Beyond Walls: le mani su Torino di Saype. Land art nel Parco archeologico della Porta Palatina. *Artribune* 8/10/2020. <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2020/10/beyond-walls-le-mani-su-torino-di-saype-land-art-nel-parco-archeologico-della-porta-palatina>.
- Lefebvre H. (1967). Le droit à la ville. *L'Homme et la société*, 6: 29-35.
- Mastroianni R. (a cura di, 2019). *TOward 2030. L'arte urbana e lo sviluppo sostenibile*. Milano: Feltrinelli.
- Meloni E. (2018). Il murales più grande d'Europa: "Hunting Pollution" a Roma. *Architetturaecosostenibile.it* 14/11/2018. <https://www.architetturaecosostenibile.it/green-life/curiosita-ecosostenibili/murales-antismog-hunting-pollution-roma-196>.
- Patrone V. (2014). L'arte contro la crisi globale dell'acqua: Water Tank Project di New York. *Architetturaecosostenibile.it* 20/10/2014. <https://www.architetturaecosostenibile.it/green-life/curiosita-ecosostenibili/arte-criasi-acqua-water-tank-093>.
- Perelli L. (2017). *Arte che non sembra arte. Arte pubblica, pratiche artistiche nella vita quotidiana e progetto urbano*. Milano: FrancoAngeli.
- Pioselli A. (2015). *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*. Monza: Johan & Levi editore.
- Tommasini A. (2019). Street Art sostenibile. Intervista a Refreshink. *Artribune* 18/06/2019. <https://www.artribune.com/arti-visive/street-urban-art/2019/06/intervista-refreshink>.



Fig. 1 – Murale di Mantra del Goal 13 *Climate action*, progetto *TOward 2030. What are you doing?*, foto di Pia Davico.



Fig. 2 – Murale di Hula del Goal 6 *Clean Water and Sanitation*, progetto *TOward 2030. What are you doing?*, foto di Pia Davico.



Fig. 3 – Murale di Truly Urban Artists del Goal 2 Zero hunger, progetto *TOWard 2030*. *What are you doing?*, foto di Pia Davico.



Fig. 4 – Murale di Louis Masai del Goal 16 *Peace, justice and strong institutions*, progetto *TOWard 2030*. *What are you doing?*, foto di Pia Davico.



Fig. 5 – Murale di Gomez del Goal 3 *Good health and well-being*, progetto *TOward 2030. What are you doing?*, foto di Pia Davico.



Fig. 6 – Murale di Camilla Falsini del Goal 5 *Gender equality*, progetto *Toward 2030. What are you doing?*, foto di Pia Davico.

16. Cosa è l'arte pubblica ad oggi e perché, anche a Torino, serve censirla, studiarla, comprenderla?

di Bruno Montaldo*

Abstract

The public art of Turin constitutes a national and European relevant study case: a best practice. Nevertheless, as with every good attitude, by the time it exists the possibility of losing the constant motivation cumulated in thirty years of good conduct, risking the thwarting of the work of illustrious administration, personalities, and artists. In an epoch of extreme media, it is always mandatory to revisit, with a critical view, the steps taken in the past, to well establish a healthy and continuous binary of development. For this reason, the Author researches a constructive polemics of the last thirty years of the City's creative politics government, hoping to continue that conscious binary of development. Moreover, considering the importance of being capable of distinguishing more than knowing, the Author proposes a short analysis of the more affirmed terminologies and stylistic currents in the public art context, in order to establish certain characters inside the opera's individuation and cataloguing.

Keywords: Land governance, conservation, muralism, graffiti, cataloguing, practices.

1. Un infinito di letture dello stesso fenomeno ma quale criterio per una promozione unica?

L'arte nello spazio pubblico contribuisce alla creazione dell'immaginario collettivo (Bouchard e Scott, 2017, pp. 23-47). Inteso da Lynch (1960) come senso d'appartenenza e legame con il territorio, da Comunian (2011) come espressione dei rapporti tra comunità e politiche di sviluppo della *creative city*, conoscere il prodotto dell'espressione artistica è necessario per conoscere l'estetica del nostro "tempo urbano". Sul tema, Emiliani (1997) ci ricorda che una politica dei beni pubblici si fonda sullo stato di coscienza del pianificatore, legislatore e amministratore del territorio, anche nella sua espressione creativa.

* Associazione Monkeys Evolution; progetto Arte per strada Torino

Infatti, l'arte – secondo il critico Paolo Levi – rappresenta uno specchio sulla società, manifestandosi all'interno dei riti quotidiani di sviluppo dell'identità collettiva (Bonino, 1987), capaci di plasmare l'aspetto estetico delle città. È quindi necessario, nonostante la difficoltà, provare a “tirare le somme” sulle correnti che hanno caratterizzato la creatività nello spazio condiviso, al fine di individuare una struttura utile a programmare la corretta azione¹ da parte del pianificatore. A Torino questo processo inizia nel 2006 con la creazione del *Progetto Arte Pubblica e Monumenti* (PAPuM), il quale censisce le allora 172 opere tra sculture, installazioni e statue, per poi scomparire senza un seguito dell'iniziativa. Bisognerà attendere fino al 2021 per la creazione di una sezione specifica sul Geoportale della Città di Torino, nel quale si tenta una parziale schedatura, solo dell'arte murale e non includente quanto raccolto da PAPuM come “arte pubblica”, su cui ritorneremo nel testo. Tuttavia, il concetto di arte “pubblica” (si veda Appendice A in questo capitolo) costituisce già di per sé un *bias* etimologico: cosa ne definisca il carattere di pubblicità – di conseguenza la sua regolazione da parte dell'amministrazione – è un discorso tuttora aperto. A tal proposito, Boeri (cit. in Birrozzi e Pugliese, 2015) assume che si dovrebbe ricercare una «logica pubblica di promozione dell'arte»², piuttosto che definirla una categoria altra, relegandola a una condizione di separazione, rispetto a quella museale e di galleria.

Può forse essere la divisione identificata da Boeri (2015) uno stigma che ne condiziona le modalità di osservazione, di valorizzazione e di conservazione? Come molti processi investiti dalla liquidità della città moderna, il concetto si presenta frammentato, investito da diverse correnti di pensiero che ne esaltano un'interpretazione facilmente variabile. Per esempio, quella legislativo-amministrativa delle opere – come autorizzate o meno – produce una differenza nelle politiche di produzione e regolazione. Un ulteriore comparto stagno viene rilevato nel primo gruppo, il quale divide le pratiche legate al circuito “dell'arte contemporanea”, quasi sempre scultoree e connesse al mondo galleristico delle *fine arts*, elevandole a un mercato e a una politica di valorizzazione a parte, separate dalle restanti.

Questa associazione si lega, apparentemente, alla differenza tra arte tridimensionale, ovvero scultoreo-installativa e quella bidimensionale, abitualmente, murale. La suddivisione ha prodotto due differenti, non comunicanti, binari di sviluppo: uno per le opere murali, erroneamente catalogate come «arte urbana»³, per esempio dal Geoportale della Città di Torino, l'altro rivolto a installazioni e sculture. Sembra apparire una segregazione amministrativa (Baldini, 2022), prodotta dalla divisione, normativa e politica, delle due categorie. Questo si evince dalla presenza di due differenti commissioni regolative per l'arte: a Torino arriva per prima, in ordine temporale, la Commissione

dell'Arte Pubblica del Comune, nel 2008, con potere di regolazione sulle opere tridimensionali, secondariamente, compare una sottocommissione⁴ rivolta unicamente alle opere bidimensionali. Altro fattore interessante è la completa assenza di opere murali incluse nel portale ministeriale *Luoghi del Contemporaneo*⁵, contrariamente a quelle tridimensionali, nonostante la proporzione numerica rispecchi tutt'altra realtà, almeno quantitativamente, nel contributo creativo locale. A un livello sia di produzione sia di promozione, i due binari di sviluppo non sembrano convergere mai.

Eppure, come in ogni separazione di due elementi nati dallo stesso concetto, è naturale il riavvicinamento nello spazio pubblico in quanto unico campo di gioco: un dibattito destinato a perdurare nel tempo nonostante le direzioni opposte delle politiche di produzione. A una notevole quantità di azioni promosse dalle istituzioni si aggiunge una controparte spontanea e deregolata, in quanto non autorizzata dalle autorità competenti e/o dai privati detentori dei beni interessati, spesso anonima (Baldini, 2022), come nel caso del *Graffiti Writing*. Il prodotto della mutua influenza di queste dimensioni, nonostante una regolazione amministrativa che le separa, è il continuo riavvicinamento e la sovrapposizione delle opere, lasciate al proprio destino una volta ultimate, spesso, in mancanza di una politica di conservazione, portate al deperimento (figura 1). Seguendo le parole di Emiliani (1997), urge lo sviluppo di una politica unica e coesa, di cui il primo pilastro è lo strumento conoscitivo dello stato dell'arte. Si concretizza quindi il bisogno di un censimento completo e aggiornato, rispetto a PAPuM e a quello sul Geoportale, utile ad accumulare un dato unico e privo di compartimenti stagni, intesi da Crivello e Salone (2013) come il frammentarsi delle comunità di pratiche torinesi, aggiungiamo, anche della catalogazione dei loro prodotti.

Questo è necessario per comprendere il passaggio dalla tendenza a produrre installazioni e sculture a quella di produrre opere murali, avvenuto nonostante lo stigma creatosi verso le migliaia di *tags* (si veda Appendice B) e le conseguenti politiche di repressione del fenomeno iniziate a fine anni Settanta, aumentate esponenzialmente dagli anni Novanta (figura 2). Dal 2015 a oggi c'è un "elefante nella stanza", ovvero una subpratica – per Crivello e Salone (2013, p. 38) essa rappresenta una sottocomunità di pratiche creative – iperdiffusa e sovrastante le restanti: il muralismo. L'allargamento della stessa, a danno della produzione di qualsiasi altra tipologia d'opera, avviene al punto da presentarsi come, quasi, unica modalità di azione contemporanea a Torino. Nel paragrafo successivo si ricerca una relazione tra le politiche di promozione di queste due categorie ben distinte, al fine di trarne spunti per una futura gestione più cosciente del fenomeno.

2. Uno sguardo critico alla storia dell'arte pubblica torinese: un elefante nella stanza delle dimenticanze amministrative

L'arte scultorea ha rappresentato un segno di potere egemone sul territorio e sulla comunità, parte della creazione del mito regale fino all'800, elevandosi a forma d'arte "fine" o "superiore". Durante la Seconda guerra mondiale avviene una svolta in termini di conservazione delle sculture nei luoghi pubblici, promossa dalle amministrazioni al fine di evitarne il danneggiamento durante i bombardamenti (Imarisio et al., 2018). Un'altra avviene nel 1960, con l'arrivo della componente di coinvolgimento del fruitore, iniziata con il processo di fuoriuscita dalle gallerie dell'arte performativa e tridimensionale, la quale "scende in piazza" con pratiche innovative portate da figure di spicco come Pistoletto, Kirkeby e Pasolini⁶. Dagli anni Settanta, nello spazio pubblico compare la prima forma di *murales*: quello connesso alla lotta politica. Essa è legata sia allo scontro tra movimenti operai di sinistra e controparti di destra, principalmente, sia a una critica sociale all'abitare, alla guerra e alla cultura "alta", spesso attraverso opere murali ispirate alla cosiddetta corrente cileno-messicana (si veda Appendice B) del muralismo politico⁷ (figura 3). Questa corrente costituisce una nuova forma d'arte murale che influenzerà lo spazio pubblico durante le lotte operaie e studentesche torinesi almeno fino alla fine degli anni Settanta, cui seguirà un periodo connotato dalle prime forme di muralismo non politico ma legato all'immaginario del *Graffiti Writing* (vedere Appendice B.). Quest'ultimo deriva dall'incontro delle sopracitate correnti con il movimento Dada e le subculture dei sobborghi nord-americani, influenzate dalla presenza di grandi passanti ferroviari in fase di abbandono, carattere comune a ex città industriali come Detroit e Torino⁸.

Qui si notano le prime tracce del processo di delegittimazione – contrapposto alla legittimazione della controparte scultoreo-installativa – delle *tags* e dei *murales politici*: per delegittimazione si intende la concezione, da parte degli organi amministrativi e della stampa locale (figure 2 e 4), della pratica come illegittima nello spazio pubblico a causa della mancanza d'autorizzazione, del danno alla proprietà privata e pubblica e del legame con attività di rivolta politica. Il murale si afferma in modo deregolato fino alla fine degli anni Novanta, spesso nell'illegalità, la scultura invece trova un terreno fertile nella diffusione, incontrando resistenze minori, anzi, godendo di circuiti preferenziali. La sottocomunità di pratiche del *writing* diversifica ulteriormente il rapporto con il fruitore: quest'ultimo diventa parte del sistema di "acquisizione di fama" del *writer*. Il sistema consiste nella ricerca di visibilità, rispetto agli osservatori, tramite il processo di scrittura e sovrascrittura delle *tags*

– riportanti il nome degli stessi “artisti” – sfociando in una competizione per il titolo di *writer* più riconosciuto⁹.

Mancando però di una dimensione di dialogo partecipato e autorizzato, questa pratica, piuttosto controversa, viene accolta in chiave negativa. Di conseguenza, insieme alla componente stilistica, viene importata la concezione di “atto vandalico”, legato alla *Broken Window Theory* di Kelling e Wilson (1982), di cui negli anni Novanta arriverà anche un’interpretazione nella legislazione italiana. Questo processo impone una segregazione dell’arte murale prodotta in contesti “bassi” o informali, relegandola a una durabilità incerta nello spazio pubblico (Baldini, 2022). Numerosi articoli di cronaca tra il 1977 e il 2005 – reperiti nell’Archivio storico de *La Stampa* – demonizzano questi interventi, evidenziandone i danni alla proprietà sia pubblica sia privata, rendendo il fenomeno una criticità, che porterà alla nascita d’una moltitudine di aziende per la rimozione dei graffiti “indesiderati”.

A oggi, la corrente del graffitismo è in fase di spegnimento (Minnino, 2022), come avvenuto per le *posse* e simili subculture informali (Caioli, 1986). L’arte murale ha trovato però anche dei porti sicuri, negli anni Novanta, in primis il Museo d’Arte Urbana (MAU) nel quartiere Campidoglio, sorto nel 1991 e responsabile di più di 170 interventi di muralismo, o il progetto *MurArte* della Città di Torino, nato nel 1999 e ancora attivo nel 2024. Quest’ultimo è la prima esperienza di graffitismo approvata e sostenuta dalle amministrazioni nel tentativo di contrastare il lato illegale della corrente, offrendo spazi liberi per la creatività. Si trovano infatti tracce di opere murali e graffiti risalenti ai tardi anni Ottanta (figura 5), con un crescendo legato alla comparsa dei progetti sopraccitati. Se fino ai primi anni Duemila, le opere scultoree rappresentavano la maggioranza della produzione formale e autorizzata, caratterizzata da interventi dove la riqualificazione urbana mista alla locazione d’opere tridimensionali costituiva la pratica principale, dal 2000 la tendenza alla realizzazione di opere murali inizia a palesarsi all’orizzonte. Uno dei primi progetti costituito da soli interventi murali è *Pareti ad Arte* (1998-2001).

Osservando l’andamento storico nella produzione, si possono identificare delle fasi di accentuazione delle pratiche: dagli anni Sessanta installazioni e sculture vivono il periodo di maggiore sviluppo fino all’apice del 2006, per poi diminuire fino al 2010 circa. Tra il 1990 e il 2006 la Città si anima di grandi progetti, come *Luci d’Artista* (dal 1998 e tuttora in corso), *Nuovi committenti* (2001-2006) e svariate opere scultoreo-commemorative contemporanee. Per un approfondimento, si vedano Antonioli (2015) e Piosselli (2015). Durante la fase di calo di questa tendenza, dagli anni Novanta, si denota una crescita della produzione di progetti pubblici includenti forme d’arte murale: al 2021 sono circa 500 – il numero esatto è di difficile calcolo, a causa, in particolare, delle

opere multiple in *jam-wall* (Montaldo, 2021) – contro un centinaio scarso tra installazioni e sculture, escluse quelle prodotte prima di metà Novecento. Successivamente, nel 2010, mentre l'arte tridimensionale tende a scomparire – gli ultimi progetti con un numero rilevante di sculture sono *Un Po d'Arte* (2010) e *Promenade dell'Arte e della cultura industriale* (2010-2011) – iniziano a comparire sempre più esperienze di nuovo muralismo.

La corrente del nuovo muralismo (si veda Appendice B) incontra resistenze decisamente inferiori rispetto alla questione dell'illegalità, diffondendosi con maggiore facilità, probabilmente per ragioni legate a: soggetto delle opere, qualità di realizzazione, autorizzazione a realizzarle e minore costo economico rispetto alle opere tridimensionali. Nel decennio vengono prodotti numerosi progetti includenti solo opere murali, come il progetto *PicTurin* (2010-2012), *Street-Attitudes* (2002-2022) e i più contestati *B-Art: Arte in Barriera* (2014) e *ToWard 2030* (per iniziativa della Lavazza, 2018-2019)¹⁰.

In termini di conservazione dei progetti svolti, sia le opere bidimensionali sia quelle tridimensionali non hanno, di fatto, un futuro roseo. Per le bidimensionali, in caso di deperimento dell'opera, la scelta più comune è quella della sostituzione con un'altra, rari i casi di restauro, la maggior parte dei quali eseguiti dal MAU. Quanto a statue e installazioni, non essendo sostituibili con facilità, vivono una dinamica diversa: non trovano un porto sicuro nello spazio aperto a causa degli enormi costi di mantenimento o restauro – la sola pulizia con idropulitrici può portare il conto a migliaia di euro – fattore che porta la Commissione dell'Arte Pubblica a decidere di non promuoverne la salvaguardia. Progetti come *Nuovi Committenti* o *Promenade dell'arte*, sculture come quelle di Ghiotti, Pietroniro e Orta vivono una condizione critica – in parte dovuta all'incontro con il *writing* – con un completo abbandono della pratica conservativa da parte delle istituzioni¹¹. Se da una parte il sovrapporsi dei segni grafici costituisce un fenomeno autoregolativo dello spazio pubblico, dall'altra è sintomo della noncuranza dell'amministrazione locale. Le possibili soluzioni per conservare le opere sono molteplici – per esempio teche protettive, videosorveglianza con telecamere, utilizzo di coperture viscoso trasparenti – ma tutte piuttosto dispendiose e alteranti i processi d'autoregolazione dello spazio pubblico. A oggi, secondo Cadetti (2020, p. 145), il metodo migliore per conservare le opere senza modificare lo stato dell'arte, rimane quello della catalogazione. Per questa ragione il censimento informatizzato sembra rimanere l'unica strada da percorrere. Al fine di catalogare è prima necessario affinare gli strumenti che permettono di distinguere le opere raccolte. L'etimologia dei termini può variare molto il risultato dell'operazione, in particolare, considerata la maggiore conoscenza accumulata sulle opere tridimensionali, di quella murale. Una possibile strada da percorrere,

già solcata oltre Manica¹², è la distinzione dei termini e delle correnti stilistiche, tentata nelle appendici di seguito.

Appendice A. Terminologia generale¹³

Street Art vs Graffiti Writing: la traduzione “arte di strada” non è corretta in termini di significato, spesso viene adottato l’idioma statunitense in riferimento a opere murali, quindi, arte murale. La parola “graffiti” indica una delle quattro discipline dell’*hiphop*, ovvero la sottocultura musicale nata negli anni Novanta nei contesti suburbani degli Stati Uniti. Con la frase “tutto quello che non è graffiti” viene individuata da Lewisohn (2008) la differenza tra i termini *Street Art* e *Graffiti Writing*.

Public Art: la traduzione “arte pubblica” è corretta, in quanto i due termini sono associati alla stessa concezione di arte pubblica. Definito come parte integrante della nostra evoluzione culturale, il termine “arte pubblica” viene associato a un concetto di espressione della creatività *tout court* nello spazio condiviso, spesso con un’accezione positiva. In origine esso viene adottato, in questa accezione, per la prima volta da Bach (1992), contrariamente Hein (1996) sottolinea la difficoltà di darne una definizione univoca e positiva, evidenziando invece un’interpretazione comune a tutte le possibili sfaccettature che l’arte può assumere nello spazio pubblico.

Urban Art: quella di “arte urbana” è una traduzione considerata corretta in termini di significato, ciò nonostante, per esempio nel contesto torinese, si riscontra un utilizzo improprio della sua associazione alle sole opere d’arte murale svolte in spazi urbani. Come precisazione, va tenuta in mente l’urbanità come un carattere, quindi non un elemento definito ma piuttosto un riferimento generico alle arti svolte in aree urbanizzate. Secondo Blanchè (2015), in prima battuta il termine transita nelle gallerie d’arte di carattere istituzionale, con un’accezione positiva e formale, secondariamente, il largo utilizzo dei *mass media* ne determina una più negativa nel contesto anglosassone, ma non in quello italiano.

Appendice B. Principali correnti stilistico-produttive delle arti murali e periodi di maggiore attività

Muralismo cileno-messicano: graffitismo politico o muralismo, murales (anni Settanta-Ottanta del Novecento): la corrente si caratterizza per l’utilizzo di figure, iconografie e scritte legate al mondo politico. L’utilizzo e la varietà del colore sono minimi, spesso ridotto a due o tre tinte, legate all’orientamento politico specifico dell’opera (per esempio, nero prevalente nei

messaggi di destra, rosso in quelli di sinistra), utilizzate con tecniche pittoriche a pennello. I dettagli nei disegni non sono particolarmente curati, in quanto le opere sono maggiormente incentrate sulla comunicazione di un messaggio, piuttosto che su un'elevata qualità grafica.

Graffiti Writing: puppetry, lettering, bombing, top-to-bottom, thrown-up (anni Ottanta - Duemila). Vengono in questo caso utilizzati due principali elementi grafici: le scritte (o *lettering*) e i *puppetry*, ovvero caricature di figure umane, animali e di fantasia. Il *bombing* è un termine legato all'utilizzo del termine gergale *dropping bombs* (letteralmente, "lanciare le bombe"), riferito all'azione di produrre opere in modo ripetitivo e diffuso nel tessuto urbano. *Lettering* e *writing* si riferiscono alla realizzazione di lettere e scritte, la cui ripetizione costituisce il *thrown-up*, il quale assume due significati dall'inglese: "vomitare" o "costruire una struttura temporanea". L'utilizzo del colore in questo caso risulta piuttosto variegato, tranne che per la componente *tag*, ovvero la firma dell'artista, spesso realizzata in monocolori. Tranne che negli artisti più affermati, qualità e complessità non sono particolarmente accentuate, in particolare nelle opere svolte in ambiti non autorizzati – a causa della rapidità di esecuzione – la tecnica artistica dominante è quella pittorica con bombolette *spray*.

Nuovo muralismo: murales, muralismo, murales su pavimentazione (dagli anni Duemila in poi): la corrente si caratterizza per uno stile grafico piuttosto ricercato, principalmente figurativo e non contenente lettere o scritte. L'utilizzo del colore è molto variegato e la qualità delle opere, in termini di cura dei particolari e di precisione del tratto, è molto alta. Questo fattore può essere legato allo svolgimento, principalmente, in contesti autorizzati e quindi con tempi di realizzazione piuttosto lunghi. La tecnica preferita è abitualmente lo *spray*, ma in diversi casi viene utilizzata anche la pittura murale a pennello.

Stencil Art e Poster Art: affissioni cartacee, poster, stencil (dagli anni Duemila in poi): opere in cui si ricorre a un ampio utilizzo di figure e messaggi scritti, contenenti – a livello esplicito o meno – messaggi di carattere etico, politico e sociale. Questa forma d'arte murale sta vivendo un crescendo di diffusione, in parte grazie alla mediaticità portata da artisti come Banksy, in parte grazie alla velocità d'esecuzione, fattore che spinge molti movimenti politici a utilizzarla come veicolo di messaggi durante le manifestazioni nell'ambiente urbano. La tecnica consiste nell'utilizzo di *spray* e di mascherature in cartone o metallo, come una sorta di "negativi" del disegno che verrà realizzato su parete o su pavimentazione.

Graffitismo astratto: abstract graffiti o post-graffitismo (dagli anni Duemila in poi): corrente derivante dal *Graffiti Writing*, si differenzia per la tendenza a non utilizzare elementi figurativi né tantomeno lettere o scritte,

facendo delle rappresentazioni astratte l'immaginario principale. La varietà del colore è spesso molto elevata, così come la qualità di realizzazione. La tecnica più utilizzata è quella dell'arte pittorica a pennello, ma vi sono anche varie applicazioni a *spray*.

Note

1. Per corretta azione, qui si intende la valorizzazione, conservazione, promozione, in senso generale, la regolazione.
2. Cit. lett. di Boeri, in Birrozzi e Pugliese (2015), p. 65.
3. Geoportale della Città di Torino, macrosezione *Arte Pubblica*, consultato nell'ottobre 2023.
4. La stessa organizzazione piramidale delle commissioni suggerisce una superiorità delle arti tridimensionali.
5. www.luoghidelcontemporaneo.beniculturali.it, consultato nel dicembre 2023.
6. Si veda per esempio in proposito l'attività del Collettivo Ti. Zero, di Gilardi, Mertz e Pistoletto o il *Deposito d'arte presente e futura*, attivo a Torino dal 1967 al 1969, o ancora, in generale, tutto il movimento dell'Arte Povera (di cui si è detto, in questo volume, nel capitolo di A. Iacobone e si tornerà nel capitolo di M. Saccomandi).
7. Sul perdurare contemporaneo di una corrente politica dell'arte murale si veda Trione (2022) o, rispetto al caso torinese, il capitolo di L. Davico in questo volume.
8. Fu Henry Ford a definire Torino come "*a little Detroit*": non a caso, in entrambe le città il movimento del *writing* è piuttosto marcato, sul tema si veda, per Detroit, il progetto conservativo *The yard: A graffiti preservation project* del Detroit Riverfront Conservancy.
9. Sul tema si consiglia la visione della conferenza videoregistrata *Pionieri della Creatività*, 2023, Osservatorio InWard per la Direzione Generale Creatività Contemporanea, con esponenti del *writing* di fama internazionale Mono Carrasco, Ozmo, CornBread, Flycat.
10. Questi due progetti potrebbero essere inquadrati in uno schema di utilizzo dell'arte murale come veicolo di gentrificazione, evidenziato in Inghilterra da Zukin già nel 1987, nel contesto italiano da Mazzucotelli Salice (2009, 2016) e Semi (2015).
11. Si veda l'articolo Versienti P., *Opere d'arte e sculture deturpate: viaggio alla scoperta dei monumenti imbrattati dai vandali*, *Torino Cronaca*, 18.8.2023.
12. Si veda il censimento *ROKH: Public art census*, dell'Indy Arts Council and the City of Indianapolis Commission.
13. Testo in parte estratto da Montaldo (2021).

Bibliografia

- Antonioni G. (2015). *Arte Pubblica a Torino dal 1995 al 2015*. Venezia: Università Ca' Foscari, tesi di Laurea.
- Bach B. (1992). *Art in Philadelphia*. Philadelphia: Temple University Press.
- Baldini A.L. (2022). *Street Art Law*. Tr. it. Pisa: Edizioni ETS.
- Birrozzi C. e Pugliese M. (a cura di, 2015). *L'arte pubblica nello spazio urbano*. Milano: Bruno Mondadori.

- Blanché U. (2015). Street Art and related terms. *SAUC Street Art and Urban Creativity Journal*. 1: 32-39.
- Bonino S. (1987). *I riti del quotidiano*. Torino: Bollati & Boringheri.
- Bouchard G. and Scott H. (2017). *What Is a Social Myth?*. In *Social Myths and Collective Imaginaries*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 23-47.
- Buscaroli S. e Grossi C. (1977). *Murales: diamo un'arte nuova tale che tragga la repubblica dal fango*. Bologna: Grafis.
- Cadetti A. (2020). *Conservare la street art. Le problematiche del muralismo contemporaneo in Italia*. Firenze: Edifir.
- Caioli L. (a cura di, 1986). *Bande: un modo di dire*. Milano: Unicopoli, Cserde Provincia di Milano.
- Comunian R. (2011). Rethinking the Creative City: the Role of Complexity, Networks and Interactions in the Urban Creative Economy. *Urban Studies*. 48 (6): 1157-1179.
- Crivello S. e Salone C. (a cura di, 2013). *Arte contemporanea e sviluppo urbano: esperienze torinesi*. Milano: Franco Angeli.
- Emiliani A. (a cura di, 1997). *Una politica dei beni culturali*. Bologna: Bologna University Press.
- Hein H. (1996). What Is Public Art?: Time, Place, and Meaning. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 54 (1): 1-7.
- Imarisio E. et al. (2018). *Salvare Torino e l'arte. Storie di interventi per la tutela del patrimonio umano e artistico durante la II Guerra Mondiale*. Torino: Graphot.
- Kelling G.L., Wilson J.Q. (1982). Broken Windows: The police and neighborhood safety, *Atlantic Monthly*. March: 29-38.
- Lewisohn C. (2008). *Street Art: The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing.
- Lynch K. (1960). *The image of the City*. Cambridge MA: Joint Center For Urban Studies of the Massachusetts Institute of Technology.
- Mazzucotelli Salice S. (2009). *L'arte nello spazio pubblico, Attori e pratiche della Public Art*. Milano: Università Cattolica del Sacro Cuore. Tesi di dottorato in Sociologia e metodologia della ricerca sociale.
- Mazzucotelli Salice S. (2016). *Arte pubblica. Artisti e spazio urbano in Italia e negli Stati Uniti*. Milano: FrancoAngeli.
- Minnino A. (2022). *Graffiti Writing 1981-2021*. Venezia: Bruno Editore.
- Montaldo B. (2021). *Censimento dell'arte pubblica torinese dal 1991 al 2021*. Torino: Politecnico di Torino, tesi di laurea.
- Piosselli A. (2015). *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*. Milano: Johan & Levi Editori.
- Semi G. et al. (2015). *Gentrification. Tutte le città come Disneyland?*. Bologna: il Mulino.
- Trione V. (2022). *Artivismo: arte, politica, impegno*. Torino: Giulio Einaudi.
- Zukin S. (1987). Gentrification: Culture and Capital in the Urban Core. *Annual Review of Sociology*. 13: 129-147.



Fig. 1 – Opera di Massimo Ghiotti, *La S-velata*, 2001, con sovrapposizione di tags, esempio di riavvicinamento delle pratiche e conseguente deperimento delle opere; fonte: www.arteperstradatorino e cortesia della famiglia Ghiotti.



Fig. 2 – Esempio della crescente richiesta di servizi per la rimozione di scritte (tags) indesiderate e delle conseguenti politiche promosse dalla pubblica amministrazione, *La Stampa*, 8 Agosto 1998; http://www.archiviola stampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,28/articleid,0557_01_1998_0216_0030_7458835.



Fig. 3 – Opera *Per la conquista di una cultura alternativa*, a Torino (posizione specifica e autore sconosciuti), in (e cortesia di) Buscaroli e Grossi (1977).



Fig. 4 – A sinistra opera murale-politica del collettivo Siqueros del 1977 nella facoltà di Magistero a Torino, in (e per cortesia di) Buscaroli e Grossi, 1977; a destra: la stessa opera riportata nell'articolo su *La Stampa* 29.5.1978. L'opera rappresenta una traccia della corrente di graffitismo politico che ha interessato la città negli anni Settanta; l'articolo sottolinea le prime prese di posizione delle amministrazioni contro questo fenomeno.



Fig. 5 – A sinistra una delle tracce di Graffiti Writing più datata tra le sopravvissute a Torino, di artista sconosciuto, situata ai murazzi Farassino e datata 1980 circa (foto di Bruno Montaldo, 2021); a destra la stessa opera in una fotografia del 2000 circa (di Riccardo Lanfranco); l'opera risulta scomparsa nel 2024.

17. L'arte pubblica come impegno sociale ed esame critico di interventi contemporanei nella città di Torino

di *Monica Saccomandi**

Abstract

This essay illustrates the issues of public art definition, approaches to public art through the analysis of the literature, and the controversial evaluation of public art projects regarding the participatory component and actual outputs/outcomes. The emphasis is on public art as a tool for social engagement, examined through representative examples of world public art and a synopsis of the evolution of public art and key events in Italy during the second half of the twentieth century. This analysis is followed by three examples of contemporary public art projects conducted in the metropolitan area of Turin, presented with a critical examination exploring their problematic aspects and unexpected outcomes.

Keywords: public art, social engagement, contemporary art, participatory art.

1. Tre aspetti fondamentali dell'arte pubblica sono: la definizione, la tipologia di approccio e la valutazione degli interventi

Definizione di arte pubblica

Non esiste una definizione di arte pubblica universalmente riconosciuta, ma opere d'arte sono giustificabili come tali se riguardano dimensioni pubbliche come lo spazio, la proprietà, la rappresentazione, l'interesse e in generale la sfera pubblica. Raramente però un'opera soddisfa tutte queste dimensioni e la loro attenzione selettiva a una o più di esse, spesso conflittuali tra loro, spiega la sconcertante varietà di opere offerte come arte pubblica (Hein, 1996). Le opere d'arte pubblica sono definite dalla loro origine, storia, collocazione e scopo sociale che hanno cambiato il loro significato in un mondo di tecnologia in evoluzione, secolarizzazione, migrazione culturale e ristrutturazione economica (Hein, 1996). Nel ventesimo secolo l'arte pubblica

* Accademia Albertina di Belle Arti, Torino

ha subito una trasformazione della pratica estetica, con una nuova definizione dei rapporti tra arte e pubblico, incidendo anche sul ruolo dell'arte nelle sale espositive dei musei (Schmidt-Wulffen, 2001, pp. 649-653). L'arte pubblica può essere permanente o temporanea e in una varietà di forme, tra cui arte in luoghi pubblici o come luogo pubblico e pratica socialmente impegnata (Ixia, 2013). La mia personale concezione dell'arte pubblica comprende sia interventi permanenti che temporanei ma che mostrino un impegno sociale e un rapporto diretto dell'artista o di gruppi artistici con la comunità nella quale l'intervento è realizzato e situato considerandone il contesto storico-sociale passato, presente e possibilmente futuro.

Tipologie di approccio all'arte pubblica

Un esame della letteratura esistente sulle questioni dell'esistenza dell'arte pubblica rivela tre tipologie di approccio:

- valore intrinseco dell'arte pubblica che considera la comunità come ricevente passiva;
- riflessione sull'arte pubblica con una prospettiva differenziata che discute le ragioni della sua esistenza, il coinvolgimento della comunità e della valutazione;
- valore dell'arte pubblica solo se dimostrato attraverso un'analisi basata sull'evidenza.

Ritengo che il secondo approccio abbia le maggiori probabilità non solo di successo ma anche di far crescere la sensibilità della popolazione verso l'arte pubblica. Riguardo a questo approccio inclusivo, riporto la concezione di arte pubblica dell'artista Siah Armajani:

Il principale obiettivo dell'arte pubblica è demistificare il concetto di creatività. È nostra intenzione tornare ad essere cittadini; non ci interessa il mito che è stato creato intorno agli artisti. Per noi sono importanti lo scopo, il programma e il lavoro in sé. È attraverso azioni concrete, in situazioni concrete, che l'arte pubblica ha conquistato la sua chiara reputazione. È nostra comune e fondamentale convinzione che l'arte pubblica non è monumentale. È dimessa, comune e vicina alla gente. L'artista pubblico è prima di tutto un cittadino. Non c'è spazio per l'auto-esibizionismo (Antonelli, 2008, p. 92).

Diverse pratiche artistiche sia individuali che collettive possono essere svolte secondo questa concezione di arte pubblica che può essere collocata nell'ambito di principi teorici che collegano l'arte ad un più ampio contesto politico-sociale e alla facilitazione del dialogo e dello scambio culturale, tra i quali: "Nuovo Genere di Arte Pubblica" (Suzanne Lacy), "Estetica Relazionale" (Nicolas Bourriaud), "Arte Dialogica" (Grant Kester) e "Arte Partecipata" (Claire Bishop).

Valutazione degli interventi artistici di arte pubblica

Un aspetto importante anche se controverso per i progetti di arte pubblica è quello della loro valutazione in quanto la rilevanza di un intervento di arte pubblica non dipende dal fatto che sia partecipativo ma da cosa produce (Pioselli, 2005, p. 100). La maggior parte delle organizzazioni e degli artisti che producono arte nella sfera pubblica citano come risultati di successo i commenti positivi delle persone o che l'intervento artistico non causi risposte polemiche o non sia coperto da graffiti. La proposta di un approccio più oggettivo e sistematico è rappresentata dal sistema di valutazione che si fonda su due strumenti principali, la matrice di valutazione e l'analisi del progetto personale (Ixia, 2013). La matrice identifica quattro categorie principali di valori: a) artistici; b) sociali; c) ambientali; d) economici, da valutare durante la fase di pianificazione, a metà e a conclusione di un progetto, mentre il secondo strumento ha la funzione di assistere nella valutazione del processo.

Sono possibili diverse forme di resistenza al processo di valutazione pur riconoscendone l'importanza tra cui ragioni per non parteciparvi, vincoli finanziari e temporali, barriere burocratiche, identificazione del responsabile del processo e barriere artistiche di limitazione della libertà e di una classificazione rigida di processi creativi complessi (Ixia, 2013).

2. Breve excursus storico dell'arte pubblica dagli anni Sessanta agli anni Duemila

Dagli anni Sessanta agli anni Duemila, ciascuna decade è rappresentata da un intervento significativo di arte pubblica con impegno sociale e/o risveglio della coscienza da parte di artiste e artisti il cui significato nelle parole degli stessi autori e autrici è presentato nella tabella 1.

Qual è il filo conduttore che collega questi interventi artistici? Una visione anticipatrice di aspetti fondamentali del fare arte pubblica di cui ciascun artista ha sviluppato temi dei quali la società non aveva preso coscienza e che sarebbero stati premonitori di un futuro anche lontano. La realizzazione di una connessione tra spettatore e ambiente in *Zig Zag*, il contatto intimo provocatorio tra artista e pubblico in *Seedbed*, la relazione tra il lavoro quotidiano della gestione domestica femminile e il Dipartimento di Igiene per la raccolta e trattamento dei rifiuti urbani in *Touch Sanitation*, il valore della temporaneità dell'opera pubblica monumentale in *Wrapping Reichstag*, e una riflessione sugli effetti della guerra nella popolazione civile in *Fallujah* sono temi che hanno suscitato ampia discussione e che ancora oggi sono parte integrante del discorso sull'arte pubblica.

Artista	Intervento artistico	Significato dell'intervento artistico nelle parole dell'autore/ autrice
Beverly Pepper	Zig Zag (1967) scultura	Il tentativo è stato quello di racchiudere lo spazio e dare peso ai volumi vuoti, proiettando allo stesso tempo il primo elemento a sbalzo in modo tale da far sentire allo spettatore un movimento, che qualcosa sta per accadere. La superficie lucida dello specchio ha due usi distinti: uno è quello di avvolgere l'ambiente in modo che in una certa luce la scultura sembri assorbire il paesaggio o il paesaggio assorba la scultura. Il tentativo essenziale è stato quello di avere una continuità tra il lavoro e l'ambiente, l'ambiente e l'opera. La sequenza non è importante, ma il senso del cambiamento e della permutazione è essenziale.
Vito Acconci	Seedbed (1972) performance	La situazione fisica di Seedbed mi ha permesso di stare con un pubblico, con un potenziale spettatore, più di qualsiasi altra situazione che mi fosse venuta in mente prima. Innanzitutto, essere costantemente presente fisicamente, nel senso di essere udibile – anche se suppongo che uno spettatore avrebbe potuto pensare che non fossi davvero lì, che fosse solo una registrazione. In secondo luogo, a un livello più psicologico, in un modo che aveva a che fare con le aree che si intrecciano. Se la loro presenza, i loro passi, erano la causa delle mie fantasie, avrei dovuto esserne attratto per fantasticare.
Mierle Laderman Ukeles	Touch Sanitation (1978-1980) performance	Dopo un anno e mezzo di ricerca, ascoltando e imparando dagli operatori sanitari di New York, e scoprendo dove va a finire la mia spazzatura dopo che ha lasciato il mio appartamento nel Bronx, inizio il rituale della performance. Mi rifiuto di sperimentare attraverso il campionamento, il modo astratto in cui uno scienziato sociale arriva a conoscere qualcosa. Solo se mi immergo nell'interezza del Dipartimento di Igiene quest'arte può diventare reale. Spazierò attraverso l'intera realtà quotidiana del sistema: per affrontare tutti i lavoratori, per viaggiare in ogni struttura di servizi igienici di New York, garage, uffici di "sezione", mense e spogliatoi, garage di spazzatrici meccaniche, operazioni sulla neve, officine di riparazione, comandi di quartiere, inceneritori (a quel tempo), discariche, quartier generale. L'intero sistema.
Christo e Jeanne-Claude	Wrapped Reichstag (1971-1995) scultura	Abbiamo scelto il tessuto Reichstag per dare questa forza molto spessa, quasi medievale, pieghe angolari gotiche. Il Reichstag avvolto rende leggerezza e morbidezza, caratteristiche della più grande potenza monumentale. Se l'architettura del Reichstag rappresenta la Germania com'era, la versione avvolta può quasi essere vista come un simbolo ideale della nuova Germania. L'arte è per sempre? È una sorta di ingenuità e arroganza pensare che questa cosa rimanga per sempre, per l'eternità. Tutti questi progetti hanno questa forte dimensione di mancanza, di cancellazione di sé e se ne andranno, come la nostra infanzia, la nostra vita. Creano un'intensità tremenda quando sono lì per alcuni giorni.
Siah Armajani	Fallujah (2004) scultura	Il dolore della guerra e il suo impatto sulla popolazione civile mi hanno toccato l'anima. Non credo che questa guerra finirà presto. Non c'è nessuno all'orizzonte che possa alzarsi in piedi e affrontare questo problema come dovrebbe essere affrontato. Non c'è un punto di svolta in Iraq ora (settembre 2007).

Tab. 1 – Esempi internazionali di interventi significativi di arte pubblica con coscienza e/o impegno sociale, anni Sessanta-Duemila.

In Italia, l'inizio dell'arte pubblica dopo la Seconda guerra mondiale si può datare dall'emanazione della legge 717, cosiddetta "del due per cento" nel 1949, durante la ricostruzione postbellica per promuovere la cultura attraverso la realizzazione di opere d'arte da collocare negli edifici pubblici di nuova edificazione. Gli anni Cinquanta furono caratterizzati da un progressivo distacco dall'arte autarchica di regime e da un ritorno a rivolgersi alle esperienze dell'arte europea e americana con una forte contrapposizione tra Realismo e Astrattismo.

Anni Sessanta

Gli anni Sessanta rappresentarono un periodo di importanti trasformazioni politiche, socio-economiche e culturali. I fermenti artistici individuali e di gruppo furono molteplici e innovativi, alcuni anche rispetto al panorama internazionale dal quale avevano tratto ispirazione e trasversali a molte discipline, come architettura, design industriale e performance.

Nella seconda metà del decennio, alcuni collettivi denominati Architettura Radicale dal critico d'arte Bruno Celant sfidarono lo status quo delle forme di architettura tradizionale invocando la distruzione del passato e ideando prodotti e strutture che non erano solo funzionali, ma anche profondamente simbolici in una miscela unica di forma e pensiero con un acuto senso di consapevolezza sociale e culturale proposti nella mostra *Superarchitettura* del 1966 a Pistoia e in quella al MoMA di New York nel 1972. Nel periodo si organizzarono altre mostre di arte pubblica d'avanguardia presentate nella figura 1, organizzate in varie città di provincia della penisola in parte come risposta al progetto di salvaguardia e risanamento dei centri storici della Carta di Gubbio del 1960 e in parte perché garanti di pochi vincoli e più libertà.

Manifestazioni di disagio sociale come gli scioperi generali e i cortei di lotta per la casa si svolsero in quegli anni nelle stesse aree dei centri urbani che diventavano luoghi di accadimenti (happening) artistici per un nuovo rapporto tra arte e popolazione urbana di cui alcuni esempi di rilievo sono rappresentati nella figura 2.

Non si può concludere l'esame di questo fertile decennio senza ricordare il programma curatoriale di *Sculture nella Città* di Giovanni Carandente, una mostra temporanea di sculture all'aperto a Spoleto durante l'estate del 1962 nell'ambito del Festival dei Due Mondi, considerata una delle mostre di scultura più significative e sperimentali del XX secolo (Sullivan, 2013), con molte soluzioni innovative presentate nella tabella 2.

Anni Settanta

Gli anni Settanta furono caratterizzati dall'importanza del discorso politico-sociale per l'arte, tratto emerso alla fine degli anni Sessanta (arte "nel

Caratteristica innovativa	Descrizione
Integrazione del passato storico con il presente	Meticolosa installazione di sculture contemporanee in un centro storico medievale enfatizzando il presente.
Mecenatismo aziendale con il conglomerato siderurgico statale Italsider	Messa a disposizione di risorse finanziarie e logistiche per le opere con garanzia del mantenimento dei diritti di proprietà delle opere al termine della mostra.
Materiali delle sculture	Realizzazione con leghe e processi industriali innovativi per sculture d'arte.
Realizzazione delle sculture	Utilizzo di materiali industriali d'uso quotidiano e assistenza di operai qualificati come collaboratori degli artisti nel rispetto dei progetti.
Temporaneità delle opere	Programmazione di una collocazione temporanea delle opere come una mostra all'aperto.
Soggiorno in residence di artisti e artiste stranieri in Italia	Pagamento delle spese di soggiorno dei partecipanti e attuazione di una rete di comunicazione tra le diverse sedi.
Scambio culturale	Dialogo tra artisti europei e americani.
Documentazione fotografica di Ugo Mulas	Documentazione dell'allestimento per un'elaborata campagna di pubbliche relazioni. Documentazione visiva del potere generato dalla combinazione tra scultura e sito.

Tab. 2 – Caratteristiche innovative della mostra *Sculture nella Città*, Spoleto, 1962 (fonte: Sullivan, 2013).

sociale”), che ha offerto agli artisti idee, argomenti e fatti con cui confrontarsi con il pubblico attraverso i consigli comunali, comitati di quartiere, consigli di fabbrica e tavoli sociali. Questa evoluzione della cultura urbana iniziata nel decennio precedente fu caratterizzata dalla nascita dei collettivi artistici e dall’istituzione di strutture amministrative elencati nella figura 3, il movimento artistico di *Arte Povera*, la mostra urbana di sculture *Volterra '73* e la XXXVII Biennale di Venezia, 1976.

L’identità collettiva con il termine di “*Arte Povera*” (come già sottolineato da A. Jacobone in questo volume) fu data dal critico d’arte Germano Celant nel 1967 a un gruppo di giovani artisti operanti nelle sedi urbane di Torino, Milano, Genova e Roma. Il termine “*povera*” si riferiva all’esplorazione di una vasta gamma di materiali che sfidavano a sovvertire il sistema di valori commerciali delle gallerie d’arte contemporanea e al fare senza le costrizioni legate alle pratiche e ai materiali tradizionali fino ad espressioni di arte concettuale.

La mostra *Volterra '73*, caso emblematico dell’*Arte Ambientale* e curata da Enrico Crispolti, curatore nello stesso anno della mostra extramurale e diffusa *Dissuasione Manifesta: Operazione 24 fogli*, fu concepita come un’opportunità per gli artisti non solo di fare arte *site-specific*, ma anche di un coinvolgimento attivo della città, il suo paesaggio urbano, la sua condizione

socio-economica e i suoi abitanti per un'intera estate (Tanga, 2020, p. 27). Dalle dichiarazioni degli artisti coinvolti emersero l'importanza di instaurare un rapporto con la città e tra designer/artigiani per la realizzazione delle opere.

L'ambiente come sociale, la sezione italiana della XXXVII Biennale di Venezia curata da Enrico Crispolti e Raffaele De Grada, fu la risposta al tema progettuale dell'ente Ambiente, partecipazione e strutture culturali. Furono rappresentate «proposte, azioni, esperienze, documenti di ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale» che denotavano l'esigenza di connettere la realizzazione di forme scultoree nello spazio pubblico con istanze politiche e sociali del tempo.

Per ultimo il ricordo dell'opera di Riccardo Dalisi, autore nel 1970 di *Architettura dell'imprevedibilità*, teorizzando un'architettura "povera" che si può considerare una sintesi innovativa tra elementi di quella radicale e quella partecipata e dal 1971 al 1974 dei laboratori con bambini del quartiere proletario Rione Traiano a Napoli in un processo di tecnologia "povera" di partecipazione collettiva e creatività spontanea usando materiali riciclati di uso comune (pezzi di legno, spago, carta, griglie di metallo) che univa la pratica educativa al contesto socio-politico di una dimensione urbana (Felicori, 2022).

Anni Ottanta

Le pratiche artistiche degli anni Settanta erano state caratterizzate da uno spirito radicale prevalentemente di tipo oppositivo, dentro al o fuori dal sistema. Quelle degli anni Ottanta furono meno radicali, riconoscendo la complessità del sistema con proposte elaborate attraverso linguaggi verificati di volta in volta. A mio parere è importante citare la teoria eventualista proposta da Sergio Lombardo in controtendenza alle correnti pittoriche post-moderne di Transavanguardia e Anacronismo e da lui definita in tre elementi: «Lo stimolo che agendo sulla percezione provoca l'evento psicologico in un campione culturalmente rappresentativo di persone, l'evento che è un'esperienza psicologica soggettiva e inconoscibile dall'esterno, e la documentazione comportamentale delle diverse e incompatibili interpretazioni dello stimolo». Questa teoria dell'evento influenzò il gruppo di Piombino che fondò la sua pratica su interventi artistici non espliciti ma subliminali da attuarsi in uno spazio urbano con i quali il pubblico interagiva in modo inconsapevole come le sedie di *Sosta Quindici Minuti*, esposte in modo abusivo nei giardini della Biennale di Venezia del 1984.

L'opera di Maria Lai *Legarsi alla montagna* nel 1981 a Ulassai in provincia di Nuoro è considerata la prima opera di arte relazionale in Italia, un termine

che sarà coniato da Nicolas Bourriaud nel 1998. L'opera rappresenta un racconto di partecipazione corale per ritessere i legami tra gli abitanti superando le frammentazioni attraverso la riscoperta del patrimonio collettivo per trovare una forma, una memoria nella quale riconoscersi e scoprire un nuovo senso di comunità.

Merita una menzione il processo di contaminazione culturale espresso dal murale dell'artista americano Keith Haring *Tuttomondo*, nel 1989 a Pisa, la sua unica opera concepita per essere permanente che introdusse in Italia la Graffiti/Street Art che si svilupperà alla fine degli anni Novanta e nel XXI secolo.

Anni Novanta e Duemila a Torino

Per l'ultimo decennio del secolo scorso e il primo di questo secolo ho limitato la sintesi agli eventi salienti nella città di Torino, sede di numerosi e innovativi interventi di arte pubblica sia relazionale sia di rigenerazione urbana, presentati in ordine cronologico nella figura 4. Torino è una città che ha sviluppato una pratica consapevole di intervento pubblico rispetto all'arte contemporanea, resa possibile da musei dedicati esclusivamente al contemporaneo, con compartecipazione pubblico-privata, fondazioni bancarie con sostegno di progetti sociali e culturali, un'amministrazione pubblica che ha pianificato risorse in complessi programmi di riqualificazione, con attenzione all'impatto di deindustrializzazione/rigenerazione urbana (Del Drago, 2004).

3. Aspetti critici di interventi di arte pubblica nello spazio urbano a Torino

La periferia urbana è quel territorio cittadino non necessariamente lontano dal centro dal punto di vista geografico, ma piuttosto marginale rispetto alle possibilità che offre la città, sia oggettivamente sia nella percezione degli abitanti, e soggetto a stigmatizzazione, all'identificazione generalizzata di un luogo e dei residenti con valori e connotati negativi. Portare l'arte nelle aree periferiche può ridurre la distanza, ma spesso fallisce in quanto azione che consegna un prodotto attraverso una volontà esterna che allontana invece di avvicinare, senza connettere la periferia al centro attraverso una rete di comunicazione a due vie. Sono possibili tre maggiori effetti negativi dell'opera d'arte: a) collocazione in un determinato luogo senza la percezione della sua motivazione, un corpo estraneo che rimane tale; b) passaggio dall'indifferenza all'oblio; c) generazione di una reazione di ostilità esplicita anche verso chi

ne ha deciso la realizzazione. La risposta per contrastare questi effetti negativi è stata quella di una concezione di arte pubblica che con varie metodologie include la partecipazione attiva della comunità nella progettazione e in molti casi anche nella realizzazione dell'intervento artistico. Le problematiche sono tuttavia complesse e alcuni aspetti di interesse generale sono illustrati in due esempi di interventi di arte pubblica a Torino.

L'identità perduta di un intervento d'arte pubblica partecipata

Il *Laboratorio di Storia e storie* di Massimo Bartolini nella Cappella Anselmetti – illustrato nella figura 5 – ha fatto parte del Progetto Mirafiori Nord, nell'ambito del Programma di Iniziativa Comunitaria *Urban 2* (2000-2006), promosso dalla Commissione Europea (Direzione Generale Politiche Regionali) e dal Ministero dei Lavori Pubblici e finanziato e coordinato dalla Fondazione Adriano Olivetti.

Il modello *Nuovi Committenti* del progetto si fondava sull'interazione di tre figure principali: il cittadino-committente (popolazione del quartiere Mirafiori Nord), il mediatore culturale (associazione a.titolo) interprete delle richieste/esigenze della committenza e l'artista scelto dal mediatore a progettare e realizzare l'opera. Era cura comune di tutti gli attori del programma «individuare già in fase di progettazione le misure per la conservazione e la fruizione pubblica delle opere finite» (Gennari Santori e Pietromarchi, 2006, p. 17).

La fase preparatoria del progetto, su richiesta di un gruppo di insegnanti di una scuola elementare e d'infanzia coinvolti nel progetto e in considerazione del programma *Adotta un monumento* di una scuola media del quartiere, aveva incluso la raccolta di fotografie, testimonianze e interviste agli anziani e nonni dei bambini, lettura e interpretazione di documenti d'archivio e passeggiate di quartiere con i bambini. La realizzazione all'interno della cappella sconosciuta, in stato di abbandono e restaurata all'antico splendore come parte del progetto, era composta da un laboratorio didattico e archivio come spazio "pieno" e quello della navata centrale come "vuoto" per mantenere il carattere originale di raccoglimento, meditazione e riflessione (a.titolo, 2006, p. 28).

Nonostante questa lunga e meticolosa fase di preparazione e realizzazione del progetto, durata quattro anni (2003-2007), la fruizione pubblica dell'opera nelle sue intenzioni originarie è oggi praticamente inesistente e la cappella aperta solo per sporadici eventi educativi/culturali o visite guidate su richiesta, come parte integrante dell'Ecomuseo Urbano Torino (EUT) gestito dalla Circostrizione 2 della città, in aperta contraddizione con i principi fondanti del modello *Nuovi Committenti*. Lascia quantomeno perplessi il commento sull'opuscolo della Circostrizione/EUT, redatto a cura dei Volontari Associazione Memoria Valorizzata, qui riportato integralmente: «Tale intervento tuttavia è

ancora oggi molto discusso: se tutti i cittadini hanno approvato la necessità di restaurare l'esterno e la trasformazione della sacrestia e del locale sovrastante in laboratorio didattico, non tutti condividono la scelta del restauro della navata centrale. Infatti dai più si ritiene che la cappella dovesse essere restaurata mantenendone le caratteristiche di locale religioso, a maggior tutela del valore storico vocazionale e della memoria umana e sociale dell'edificio».

Placemaking e mappe di comunità: risorse e criticità

Mapping and making social space Barriera, un progetto di arte pubblica realizzato nel 2014-2015, con l'Accademia Albertina di Belle Arti come capofila e con la mediazione culturale dell'associazione Bagni Pubblici di Via Agliè, cofinanziato dalla Compagnia di San Paolo, patrocinato dalla Città di Torino e con il sostegno di enti ed associazioni del territorio (Plug, Kairos, Comitato Urban Barriera, Politecnico di Torino), per promuovere nel quartiere Barriera di Milano la capacità di gruppi locali di definire la propria domanda di utilizzo dello spazio pubblico attraverso il processo della mappa di comunità e di standard placemaking. Il progetto si è svolto con la partecipazione di studenti e studentesse dell'Accademia e del Politecnico insieme ad abitanti del quartiere ed esperti. Alcune fasi del progetto sono illustrate nella figura 6.

Mapping promuove la costruzione di una mappa di comunità del quartiere attraverso la cartografia digitale per contribuire a ricostruire il significato e la memoria della comunità urbana. I punti individuati sulla mappa, sono coordinate che definiscono lo spazio reale all'interno del quale vivere l'esperienza. La mappa può stimolare nuove forme di pianificazione con approcci progettuali finalizzati alla partecipazione degli abitanti, a incidere sulle definizioni degli spazi, accrescendo benessere e capacità di immaginare. *Standard placemaking* promuove la progettazione collaborativa per coprogettazione e cogestione di interventi artistici in spazi pubblici marginali con l'intento di trasformarli in luoghi collettivi da usare e condividere. Sono due strumenti con grandi potenzialità ma che necessitano di esperienza da parte degli operatori, di un tempo di applicazione più lungo della durata di questo progetto per un impatto duraturo e di un finanziamento costante con incremento progressivo proporzionale allo sviluppo del progetto.

Un percorso sperimentale della memoria del quartiere è stato svolto con un gruppo di partecipanti di età compresa tra 60 e 80 anni, relativo ad alcuni luoghi di aggregazione non più esistenti frequentati nel passato e che erano stati punti di riferimento per la comunità.

Si è trattato di un'esperienza formativa importante per studenti e studentesse delle due istituzioni ma il progetto ha rappresentato un laboratorio di sperimentazione per tutti, abitanti del quartiere, operatori e mediatori

culturali partecipanti. Non è stata possibile una trasmissione transgenerazionale della memoria della storia del quartiere, per sviluppare un senso di identità comune in un quartiere di circa 50.000 abitanti, con un'incidenza di giovani tra i 15 e i 24 anni del 24,4% di cui il 44,7% stranieri di provenienza europea, asiatica, africana e centro-sud americana (secondo i dati dell'Associazione delle Fondazioni di Origine Bancaria del Piemonte del 2021) e la presenza di circa 40 associazioni culturali registrate, a testimonianza di una ricca vivacità e dinamicità multiculturale, non apprezzabile senza una presenza continuativa all'interno della comunità.

Un progetto di arte pubblica caduto nell'oblio

Oltre le barriere, un progetto elaborato dalla Scuola di Decorazione dell'Accademia Albertina di Belle Arti da novembre 2017 a luglio 2018, finanziato da Intesa Sanpaolo e con il sostegno degli assessorati alle Politiche culturali e alle Politiche giovanili della Città di Torino, di Fondazione Contrada e della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana, per valorizzare 23 barriere di calcestruzzo antisfondamento situate in Piazza Castello attraverso una funzione estetica/relazionale per la comunità. Il progetto prevedeva una prima fase di quattro elementi decorativi – da alternare ogni sei mesi con copertura rimovibile di ciascuna barriera in materiale impermeabile PVC Tarpaulin – presentati nella figura 7. Grazie alla facile installazione e rimozione della copertura, era possibile la loro alternanza per una trasformazione delle barriere da statica a dinamica. Il protocollo d'intesa prevedeva, dopo il finanziamento iniziale di 4.000 euro, di attrarre o canalizzare ulteriori risorse provenienti da altri soggetti pubblici e privati anche attraverso un'operazione di crowdfunding senza specificare chi ne sarebbe stato responsabile. Dopo la messa in opera del primo intervento a luglio del 2018 con una risposta positiva su articoli della stampa locale e nazionale, il progetto è caduto in uno stato di profondo disinteresse e indifferenza istituzionale. Le barriere a distanza di quasi cinque anni hanno ancora la copertura originale (decorazione con alberi) e si sono trasformate in panchine estemporanee (figura 7d). Le tre studentesse e lo studente partecipanti al progetto si sono sentiti sedotti dalla “chiamata alle arti” e successivamente abbandonati senza alcuna spiegazione ufficiale. Le istituzioni dovrebbero chiedersi perché i giovani dubitino dei proclami delle politiche giovanili e se esiti come questo non contribuiscano a diminuire il loro senso di autostima e il desiderio di una carriera professionale nel mondo dell'arte.

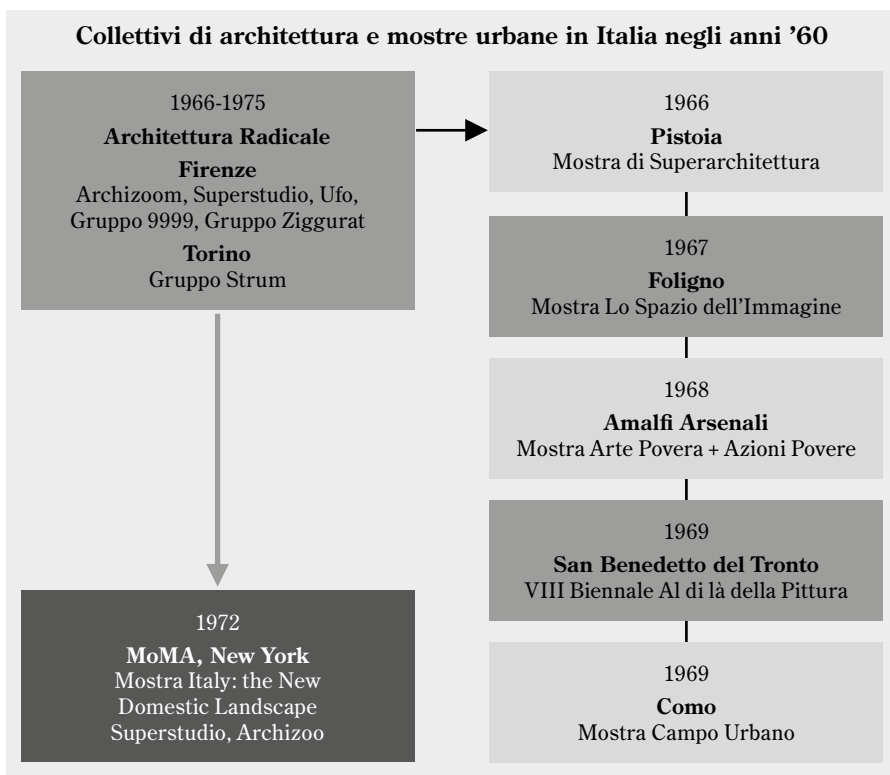


Fig. 1 – Collettivi di architettura e mostre d’arte pubblica d’avanguardia organizzate negli anni Sessanta (elaborazione propria).

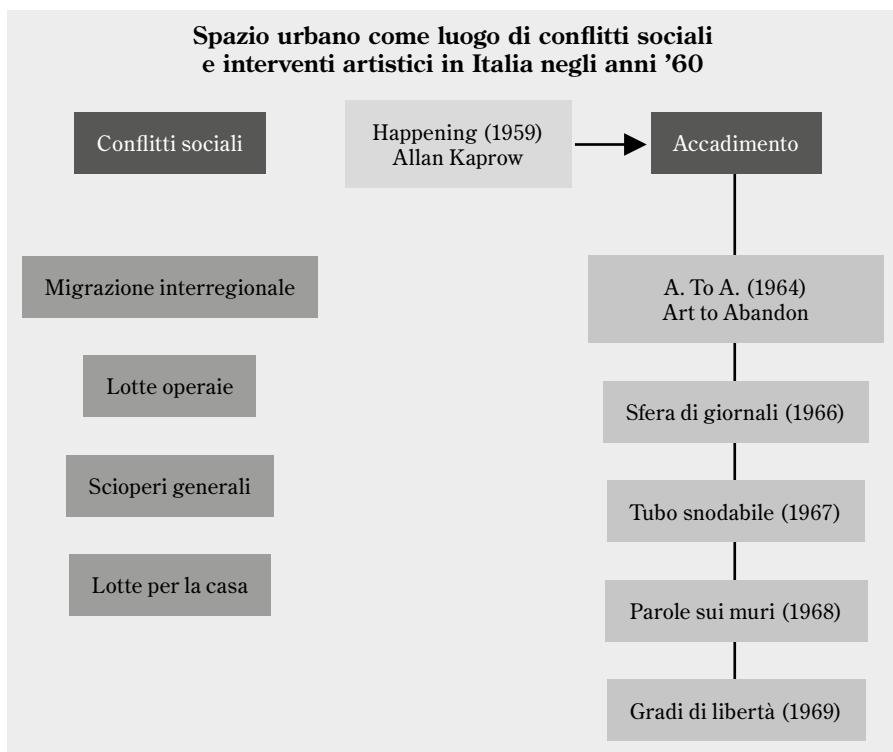


Fig. 2 – Conflitti sociali e accadimenti (happening) negli anni Sessanta (elaborazione propria).

Evoluzione della cultura urbana in Italia negli anni '70 Organismi amministrativi e collettivi artistici

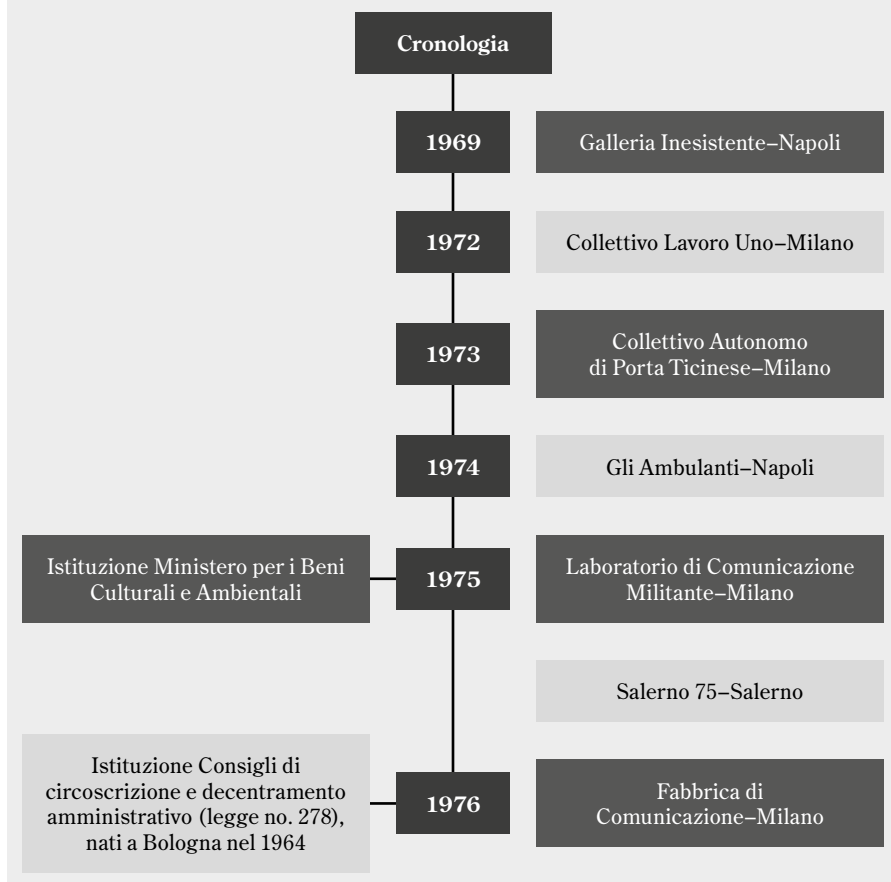


Fig. 3 – Nuovi organismi amministrativi e collettivi artistici negli anni Settanta (elaborazione propria).

Eventi significativi di arte pubblica a Torino dal 1990 al 2011

1990-1992 Progetto «Sculture nei parchi», quattro opere nel Parco della Pellerina	1998 Concorso internazionale «Pareti ad Arte» per centro storico, Barriera di Milano, Lingotto
1995 Fondazione del Museo d'arte urbana (MAU)	1999 Art. 2 a Porta Palazzo di Adriana Torregrossa e a.titolo
1995 «Arte in città: 11 artisti per il passante ferroviario» diretto da Rudi Fuchs	2001 Urban 2, Mirafiori Nord, programma Nuovi Committenti, Fondazione A. Olivetti
1996 Progetto «The Gate-living not living» finanziato dalla Comunità Europea	2003 Eco e Narciso, programma nomadico di arte pubblica
1996 FABBRICHE - Abitare le OGR, collettivo Città Svelata	2004-2007 Laboratorio artistico permanente (LAP)
1997 Progetto Speciale Periferie	2006 Progetto Arte Pubblica e Monumento, Officina Città di Torino
1997 Fondazione del collettivo a.titolo	2009 «Star House», programma «Situa.to», Quartiere Barca
1997-2022 Progetto «Luci d'artista»	2011-2014 Urban 3, Barriera di Milano, 34 interventi specifici

Fig. 4 – Eventi significativi di arte pubblica a Torino dal 1990 al 2011 (elaborazione propria).



Fig. 5 – *Laboratorio di Storia e storie*. a. Targa del progetto; b. Esterno della cappella restaurata; c. Interno della navata centrale con rispetto del valore storico vocazionale; d. Laboratorio didattico (foto: a-b di Federica Zanella; c-d di Giulia Cairà; cortesia di a.titolo/Nuovi Commitenti).

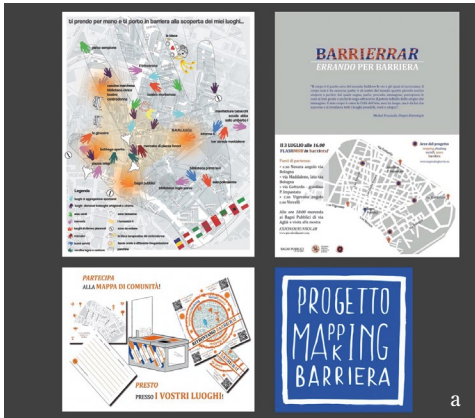


Fig. 6 – *Making and mapping social space Barriera*. a. Locandine informative e logo del progetto; b. Gruppo di cittadini al lavoro per la mappa di comunità; c. Intervento artistico di ri-abitare il verde in piazza Rostagni con panchine colorate e linee di colore; d. Foglietti indicanti luoghi significativi o della memoria. Foto di Monica Saccomandi.

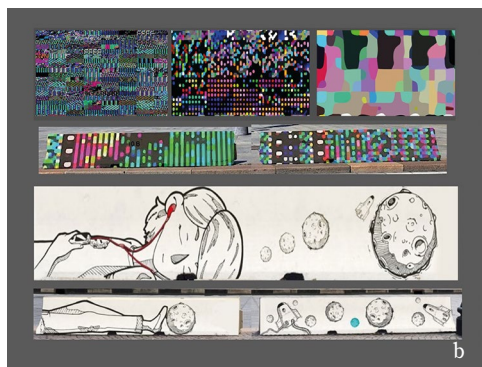
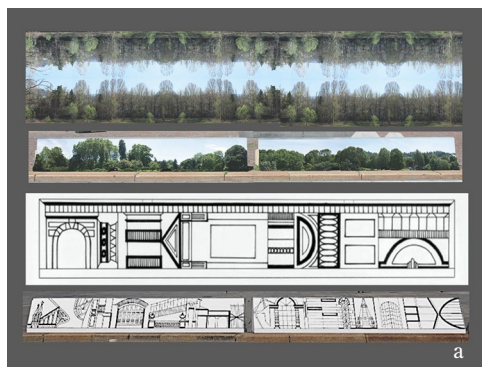


Fig. 7 – *Oltre le barriere*. a. *Alberi* (ventitré finestre aperte sui parchi della città per respirare) di Negar Shariaty e *Dettagli parlanti* (elementi architettonici di ventitré quartieri per guardare) di Sara Molinari; b. *Hybrid connection* (figure digitali nate da un errore informatico connesse al consumo di immagini per pensare) di Donato Mariano e *Spazio Torino* (sequenze di illustrazioni fantastiche per sognare) di Barbara Mittino; c. Barriere con rivestimento *Alberi* nel 2018; d. Barriere con lo stesso rivestimento usate come panchine nel 2023. Foto di Monica Saccomandi.

Conclusione

Termino queste considerazioni sull'arte pubblica con una scritta muraria anonima a Barriera di Milano come un augurio per la rigenerazione urbana delle aree di periferia: «Il centro abita, la periferia vive».

Bibliografia

- a.titolo (2006). Cronaca di una committenza. Una mediazione culturale a Mirafiori Nord. In a.titolo (a cura di). *Nuovi Committenti*. Torino: Mirafiori Nord. Torino: Luca Sossella Editore.
- Antonelli P. (2008). Siah Armajani. Opere pubbliche e private dal 1968 al 1989. In Scardi G. (a cura di). *Less. Strategie alternative dell'abitare*. Milano: 5 Continents Editions.
- Brennan J. (2019). Public art and the art of public participation. *National Civic Review*, 3: 34-44. DOI 10.32543/naticivirevi.108.3.0034.
- Del Drago E. (2004). Il sistema dell'arte contemporanea: il caso Torino. In De Luca M. (a cura di). *Creazione contemporanea: arte, società e territorio tra pubblico e privato*. Roma: Luca Sossella Editore.
- Felicori B. (2022). The legacy of Riccardo Dalisi, theorist of a “poor” architecture. *Domus Architettura*. <https://www.domusweb.it/en/architecture/2022/04/14/the-legacy-of-riccardo-dalisi-theorist-of-poor-architecture.html>.
- Gennari Santori F. e Pietromarchi B. (2006). Nuovi Committenti. Un programma per la produzione di opere d'arte per lo spazio pubblico. In a.titolo (a cura di). *Nuovi Committenti*. Torino: Mirafiori Nord. Torino: Luca Sossella Editore.
- Hein H. (1996). What Is public art?: Time, place, and meaning. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1. DOI 10.2307/431675.
- Ixia (2013), *Public Art Think Tank*. *Public art: A guide to evaluation*. 3rd Edition, March 2013.
- Pioselli A. (2015). *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*. Monza: Johan & Levi Editore.
- Schmidt-Wulffen, S. (2001). On the publicness of public art and the limits of the possible. In Matzner F. (ed.), *Public art - A reader*. Berlin - Stuttgart: Hatje Cantz Verlag.
- Sullivan M.R. (2013). Activating sculpture: the curatorial program of Sculpture nella città. *Journal of Curatorial Studies*. 2: 356-382. DOI 10.1386/jcs.2.3.356_1.
- Tanga M. (2020). Extramural Exhibitions: Volterra '73 and Ambiente come Sociale. In *Arte Ambientale, Urban Space, and Participatory Art*. New York-London: Routledge.

18. Arte e spazio pubblico. 25 anni di politiche e pratiche a Torino

di *Francesca Comisso**

Abstract

In the city that, more than any other in Italy, is inhabited by the mute presence of the great creators of the epic deeds of the Risorgimento, in the purest tradition of monumental sculpture, new works made of light appeared in public spaces at the end of the 1990s, suspended in the streets and squares, without the need for a pedestal: the *Luci d'Artista*, a project with which a new identity narrative was launched for a city long identified with its big industry, and which reacted to its decline by entrusting culture and contemporary art with a strategic role in its transformation and revival. The text reconstructs some of the key passages and initiatives of this process, emphasising the variety and experimental disposition of the policies and methodologies put in place, at the crossroads between public commissioning, bottom-up processes, mediation practices and system logics.

Keywords: public art, new civic commissioning, art and urban regeneration, participatory art, community-based art, placemaking, tactical urbanism.

Sul tetto della GAM, la Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, una scritta luminosa avverte: *All art has been contemporary*. Opera di Maurizio Nannucci, è un cortocircuito temporale intorno al concetto di contemporaneità che risuona come l'annuncio di una vocazione culturale della città sulla quale, negli anni con cui si chiudeva il millennio oltre che il secolo, si stava ridisegnando la sua immagine e il suo possibile futuro

* Associazione a.titolo

Questo testo riprende in parte ed estende il saggio da me redatto e firmato a.titolo, pubblicato nel volume *Luci d'Artista. Museo a cielo aperto. 25 anni di opere luminose*, Allemandi, Torino, 2022, pp. 27-31.

postindustriale. Acquisita dal museo nel 1999, l'opera di Nannucci si affiancava, senza farne parte, ad altre opere luminose, le *Luci d'Artista*, a quella data diciassette installazioni con le quali l'arte era uscita dal museo per sperimentare un nuovo approdo nello spazio pubblico per eccellenza, la città con le sue piazze, i portici, le vie, i palazzi, non solo del centro storico. Le *Luci d'Artista* rispondevano alla tipologia delle sculture urbane, rovesciandone i caratteri fondanti: senza piedistalli, erano per lo più aeree, a volte immateriali e quasi mai permanenti (figura 1). Al chiudersi del secolo, esse aggiungevano un nuovo e determinante capitolo alla tradizione ottocentesca della scultura monumentale a carattere commemorativo, che aveva assegnato a Torino alcuni dei suoi scenari urbani emblematici, con le piazze porticate e i condottieri a cavallo cristallizzati negli scenari metafisici di Giorgio De Chirico. Nate nel 1998 per iniziativa di Fiorenzo Alfieri, allora assessore alla cultura, le *Luci d'Artista* sono un progetto della Città di Torino con cui si apriva una nuova stagione in cui alla cultura e, nello specifico all'arte contemporanea, veniva riconosciuto un ruolo strategico nel rilancio di una città a lungo identificata con la sua grande industria. Non è un caso che il progetto venga fin da subito affidato alla cura di un comitato scientifico formato dai direttori dei due musei, GAM e Castello di Rivoli, inscrivendo le *Luci d'Artista* in una griglia istituzionale museale destinata a operare in modo inedito fuori dalle proprie mura, nello spazio pubblico. Giunta nel 2023 alla sua venticinquesima edizione, la Città ha scelto di affidare la collezione alla cura della Fondazione Torino Musei, con lo scopo di valorizzare il progetto, che il curatore Antonio Grulli ha in programma di sviluppare con attività per il pubblico e nuove iniziative collaterali, durante tutta l'annualità e in dialogo con altre istituzioni italiane e straniere.

Sebbene sia riconosciuta capitale del contemporaneo per i suoi musei, fondazioni e per la fiera *Artissima*, è proprio nel contesto dell'arte pubblica che, per almeno due decenni, Torino può vantare rispetto alle altre città italiane, l'etichetta di "laboratorio". Questo grazie alla varietà, alla qualità e al numero delle iniziative artistiche messe in campo negli spazi della città e della cittadinanza. Come vedremo, molte di esse sono espressione delle politiche della cultura, della rigenerazione urbana e dell'integrazione sociale, assunte a modello innovativo di intreccio tra produzione culturale e progettualità territoriale, a cui concorrevano anche la cooperazione tra istituzioni pubbliche e privati, in tutte le gradazioni di questo rapporto, dalle aziende partecipate, AEM e ora IREN, alle fondazioni di origina bancaria.

Un esempio, su piccola scala, fu un progetto di manifesti d'artista, *ManifesTO* (2001-2006), per cui le gallerie d'arte contemporanea, riunite nell'associazione TAG, collaborarono con la Città proponendo una rosa di

artisti selezionati poi dalla GAM, cui era assegnata una copia di ogni manifesto a incremento della collezione pubblica. Con lo stesso obiettivo la Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris, da quarant'anni impegnata in nuove acquisizioni per la GAM e iniziative per l'arte, ha sostenuto la realizzazione di due importanti opere: la scultura di Tony Cragg *Punti di vista*, installata nel 2006 in piazza d'Armi, di fronte al nuovo palazzo del ghiaccio progettato da Arata Isozaki, divenuta simbolo di Torino città olimpica, e l'opera *In limine*, la monumentale scultura di Giuseppe Penone, inaugurata in occasione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia (2011) che, come un portale, segna il passaggio dalla strada al museo GAM.

A fornire nuovi impulsi alla committenza pubblica di opere per la città era stato, già nei primi anni Novanta, l'avvio di un processo di complessiva trasformazione urbanistica e di contestuale riqualificazione di diverse aree della città, tra le quali l'interramento e la copertura del passante ferroviario (lungo l'asse della cosiddetta Spina), un ampio intervento di ridisegno urbano affidato allo Studio Gregotti, destinato a risaldare i due versanti prima separati dalla ferrovia, mutando la percezione e l'uso dell'area. In quell'occasione il Settore Infrastrutture della Città, con l'allora assessore Giovanni Ferrero, diede vita al progetto *11 artisti per il Passante Ferroviario* (1995), affidandone l'ideazione a Rudi Fuchs, curatore di rilievo internazionale, che era stato il primo direttore del Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, in seguito affiancato da Cristina Mundici. Affidando a Fuchs la scelta degli artisti, piuttosto che avvalersi della consueta formula concorsuale, fu possibile non solo garantire la qualità e la coerenza delle proposte artistiche, ma anche la loro natura site-specific. Anziché aggiunte al termine del cantiere, le opere furono ideate contestualmente al progetto architettonico e con una visione curatoriale orientata a promuovere l'immagine di "città dell'arte contemporanea" evidenziandone l'origine nella presenza dei protagonisti d'eccellenza della sua storia recente, gli artisti del gruppo dell'Arte Povera (che aveva avuto in Torino il suo quartier generale), cui erano affiancati alcuni autori stranieri della stessa generazione. Delle undici opere che il progetto prevedeva di distribuire in tre chilometri di asse viario, sono stati realizzati nel 2002 solo i tre interventi di Giuseppe Penone, che iscrive in un'area interstiziale di verde urbano un inedito approdo contemplativo, Mario Merz, con la monumentale e scenografica *Fontana Igloo* al centro di uno snodo stradale e, a poca distanza, la scultura in scala architettonica di Per Kirkeby, che dialoga con la luce del sole, le piante e le case che la circondano. Come si è detto, la peculiarità di questa proposta di art line torinese, concepita ormai quasi trent'anni fa, risiede nella rilettura del tradizionale parco di sculture attraverso la specificità delle opere rispetto al contesto. Potenziato dall'apertura

di ben due rilevanti istituzioni, la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo nel 2002 e la Fondazione Merz nel 2005, cui si aggiungono nel 2008 le OGR, quell'area diviene presto un importante distretto del contemporaneo.

Ciò che era mancato in quelle prime realizzazioni del progetto per il passante ferroviario, era un'attività di accompagnamento in grado di coinvolgere fin dall'inizio gli abitanti e le realtà locali, un'esigenza che in quegli anni iniziava a diventare pressante. In questa direzione muoveva un altro importante capitolo dell'arte pubblica a Torino, anch'esso legato alla trasformazione urbana, in termini di rigenerazione, sperimentato per la prima volta nel quartiere ormai postindustriale di Mirafiori: il programma *Nuovi Committenti*. Con una rilettura del concetto di committenza, intesa come una "committenza civica" basata su bisogni e desideri espressi dalla società civile nelle sue più varie formazioni, il programma era nato in Francia e attivato dalle curatrici del collettivo a.titolo, per la prima volta in Italia proprio a Torino. La città, con il *Progetto Speciale Periferie*, promosso dall'assessora Eleonora Artesio, sperimentava infatti da alcuni anni modalità partecipative e approcci innovativi di ascolto e coprogettazione in aree che soffrivano condizioni di perifericità. In questo contesto anche l'arte trovava spazi di espressione, in forme temporanee ma anche di più ampio impatto. Ne è esempio il fatto che il programma d'arte pubblica *Nuovi Committenti* venne inserito nel progetto della Città, già nella fase di candidatura al programma comunitario di rigenerazione *Urban 2*, attivato dal 2001 nel quartiere di Mirafiori Nord. Qui *Nuovi Committenti* si è innestato sulla dotazione di strumenti di ascolto già avviati dalla Città, agendo in sinergia e autonomia, accogliendo e sollecitando desideri e immaginari al di fuori della stretta funzionalità. Dal dialogo con un gruppo di persone di età, genere e provenienza diversa, Stefano Arienti, Massimo Bartolini, Claudia Losi e Lucy Orta (figure 2-3) hanno realizzato opere abitabili, tuttora presenti nell'area. Negli anni successivi, con risorse di scala differente da quelle di *Urban 2*, provenienti in parte dalla Fondation de France e in parte dai bandi di enti pubblici e fondazioni locali, a.titolo ha coinvolto altri artisti in diversi contesti di perifericità: Raumlabor nel quartiere Barca, con un grande progetto di placemaking durato tre anni (2013, figura 4), Mario Airò nello spazio di via Baltea, centro di comunità nel quartiere di Barriera di Milano, Giorgio Griffa nel Condominio Museo di Aurora.

Dalla fine degli anni Novanta ad oggi, con fasi di maggiore e minore operatività, Torino ha avuto un ruolo abilitante nella sperimentazione di questo e di altri tipi di progetti che rispecchiavano il dibattito in corso all'inizio del nuovo millennio sul ruolo dell'arte in una sfera sociale attraversata da profondi cambiamenti generati da diversi fattori, quali la rivoluzione digitale, i grandi flussi di migrazione e i modelli di produzione e di consumo dettati

dal tardo capitalismo globalizzato. La volontà d'azione nel reale, l'approccio relazionale e collaborativo, erano espressione di una forte spinta etica e di un rinnovato senso di responsabilità sociale di artisti, artiste e di ampia parte della comunità culturale. Si tornava a dare peso ai processi, e con essi anche a espressioni artistiche temporali e talvolta immateriali¹.

Un esempio significativo di questo approccio giunge da un grande artista come Michelangelo Pistoletto, impegnato da anni nel promuovere l'idea dell'arte «al centro della trasformazione sociale responsabile», che nel 2002 viene nominato dalla Città di Torino direttore artistico della nuova edizione della *Biennale dei Giovani Artisti*. Decine di artiste e artisti, giunti prevalentemente dall'Europa, molti dei quali già affermati o che entro poco lo sarebbero stati, hanno trasformato per alcuni mesi la città nel campo di un *Big Social Game*, titolo programmatico di una rassegna estesa anche a cinema, teatro, musica, letteratura, gastronomia. Si trattò di un imponente programma di residenze artistiche, che comportò la presenza prolungata in città della comunità creativa, promotrice di iniziative, performance, azioni in dialogo con molteplici realtà e comunità locali, e con un Forum permanente allestito nell'edificio storico della Cavallerizza Reale e in rete. Su questo modello di azione collettiva nel tessuto urbano, insieme esplorativa, relazionale, creativa e transdisciplinare, ha preso forma nel 2010 un'esperienza di oltre un anno rivolta a trenta giovani. Con il titolo *Situa.to*, il progetto ideato nell'ambito di *Torino European Youth Capital* da a.titolo e Maurizio Cilli, consisteva in una sorta di accademia nomade di pratiche urbane e aveva lo scopo di formare giovani capaci di leggere le trasformazioni della città, intercettare il potenziale immaginifico dei luoghi e tradurlo in interventi creativi, che in parte vennero realizzati. Molti anni prima, nel 1995, con il progetto visionario e dirompente *Città Svelata*, Maurizio Cilli e Maurizio Zucca avevano già preannunciato il valore dell'esplorazione urbana e della partecipazione come strumenti di riappropriazione "dal basso" di nuovi modi d'uso della città: dopo anni di abbandono delle OGR, le Officine Grandi Riparazioni, essi riaprirono le loro porte su installazioni di artisti come Giulio Paolini, performance e musica, attirando oltre la soglia, in due giornate di apertura, circa 10.000 persone. Anche grazie a quell'azione, l'edificio è stato sottoposto a vincolo e salvato dalla distruzione. È significativo che da quell'iniziativa artistica, un vero e proprio atto germinativo, siano nate nel 2008 le OGR, hub di innovazione, arte e creatività della Fondazione per l'Arte CRT.

In anni successivi hanno preso forma esperienze diverse di presidio artistico di aree decentrate, ideate e agite autonomamente dagli artisti, attraverso bandi e contributi dei diversi soggetti pubblici e privati del territorio. Tra queste iniziative vi è *Diogene Bivacco Urbano*, realizzato dall'omonimo

collettivo di artisti Progetto Diogene, nato nel 2007 in seno a *Proposte* (programma per giovani artisti promosso dalla Regione Piemonte) e divenuto progetto di residenze internazionali in relazione allo spazio pubblico, per iniziativa autonoma di un gruppo di artisti attivo fino al 2022. La sua sede è un totem urbano dall'alto coefficiente metaforico: un tram dipinto d'argento, trasformato in casa-atelier-osservatorio sulla città, luogo di incontri, conferenze, laboratori, collocato al centro di una grande aiuola spartitraffico in corso Regio Parco, trasformata dal duo Raffaella Spagna e Andrea Caretto in lussureggiante isola naturalistica. Dopo oltre un decennio di attività pubblica, il tram di Progetto Diogene si presta ora a essere affidato alla vicina sede universitaria del Campus Luigi Einaudi. Nel quartiere limitrofo di Porta Palazzo, vicino al fiume Dora, Brice Coniglio con Andrea Raviola hanno dato vita come Kaninchen-Haus nel 2016 a un progetto inedito di “condominio-museo” in un edificio in stato di abbandono, con oltre 200 abitanti di provenienze diverse, facendone la sede della residenza per artisti *Viadellafucina16*. Un insediamento che ha lentamente avviato una riqualificazione, dal punto di vista relazionale e nella sostanza materiale degli spazi comuni – giardino, portineria, magazzino trasformato in atelier – con le preziose donazioni di autori come Giorgio Griffa, sul soffitto dell'ingresso aperto su strada, di Michelangelo Pistoletto e con i contributi degli artisti in residenza, attivi anche in progetti speciali sul vicino quartiere Aurora.

A Barriera di Milano, quartiere d'immigrazione storica e recente, in una vecchia sede del PCI e poi dell'Arca ha aperto nel 2018 le serrande lo *Spazio Montanaro*, un progetto di Cristina Pistoletto per accogliere artisti e pratiche di natura partecipativa e relazionale, in forte connessione con chi vive quel territorio. Alcuni anni prima aveva iniziato a operare a Barriera Alessandro Bulgini, con il ruolo di district artist, artista di un quartiere che egli concepisce con la pratica artistica come Opera Viva. A partire da un vecchio bar (Bar Luigi), diventato presidio e base d'azione, nell'intreccio tra arte e vita, Bulgini interviene con gesti creativi diffusi, temporanei, azioni rigenerative, coinvolgendo altri artisti. È proprio con il contributo di artisti attivi tra scena locale e internazionale, che dal 2015 dà vita in piazza Bottesini, cuore del quartiere, a un programma d'affissione di manifesti d'autore concepiti per dialogare con i residenti e i passanti. Con la stessa impostazione collaborativa e plurale, dal 2023 ha assunto la direzione artistica di un nuovo presidio artistico della città, *Flashback Habitat*, motore del recupero degli spazi comunali dove ebbe sede l'ex brefotrofo di corso Lanza, primo esperimento di affidamento per uso temporaneo da parte della Città.

Anche il PAV, *Parco Arte Vivente*, è un presidio artistico, nato nel 2006 in modo sperimentale, per iniziativa di Piero Gilardi, in collaborazione con la

Città. Ideato da un importante artista, teorico e attivista, tra i protagonisti della scena artistica internazionale degli anni Sessanta e Settanta, il PAV è insieme un'opera totale e un centro d'arte fondato sulla dimensione laboratoriale ed esperienziale, in dialogo con la natura: un parco frutto della bonifica di un'area ex industriale, 23.000 metri quadri, dove gli abitanti possono accedere senza pagare, e dove sperimentare con gli artisti il rapporto con la natura e il pensiero ecologico. Inaugurato con l'installazione *Trèfle* di Dominique Gonzalez-Foerster, seguita da *Jardin Mandala* di Gilles Clément, e dalle opere di molti altri artisti italiani e stranieri, il PAV è luogo di laboratori e progetti destinati all'uso collettivo, come il giardino *Orto Arca* creato da Andrea Caretto e Raffaella Spagna.

In un altro quartiere decentrato, il Borgo Vecchio Campidoglio, già nel 2001 è nato per iniziativa del critico Edoardo Di Mauro, il *MAU - Museo di Arte Urbana*². È l'avamposto di un settore che ha conosciuto negli ultimi anni una grande diffusione e successo, quale l'arte urbana, già approfondita in altri capitoli del presente volume. Si tratta di una categoria che accoglie varie e numerose forme artistiche e di espressività creativa giovanile, dalla Street Art alla Post-Graffiti Art, ai murales, tra altre declinazioni afferenti a pratiche e linguaggi differenti. Sono prevalentemente murales a connotare le quasi duecento opere prodotte dal MAU, spesso in dialogo con le botteghe e gli abitanti del borgo, o estese anche ad altre aree della città, realizzate da artisti di generazioni e provenienze diverse, compresi autori come Salvatore Astore, che ha recentemente firmato un'imponente scultura (*Anatomia Umana*) divenuta presto un landmark di fronte alla Cittadella. Anche nel settore dell'arte urbana la Città è riconosciuta come caso di studio in Italia per un percorso di "istituzionalizzazione" di queste pratiche seguito poi anche da altre città. Sostenuto con la continuità di programmi quali *Murarte* (dal 1999), per favorire l'interazione tra creatività giovanile, produzione culturale e interventi in grado di contrastare il degrado di parti della città, migliorandone la percezione, questo percorso ha generato collaborazioni con gruppi di artisti attivi sul territorio coordinate da Torino Creativa, ufficio dell'assessorato alle Politiche Giovanili della Città, e Fondazione Contrada, e trova espressione in un geoportale e nel progetto e website *Arte per strada Torino* promosso dal DIST Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio del Politecnico e dell'Università di Torino³.

Nel frattempo, alle iniziative degli artisti si sono affiancati progetti per lo spazio pubblico ideati da architetti e designer, espressione di un patrimonio di competenze e di una cultura del progetto che hanno trovato riscontro nel 2014 con la nomina Unesco di Città Creativa del Design, unica in Italia. Tra le realtà progettuali più attive nella riflessione sul concetto di

città, l'associazione Torino Stratosferica, presieduta da Luca Ballarini, che promuove il festival di city making e innovazione urbana *Utopian Hours* oltre ad azioni di intervento urbano quali il progetto di placemaking *Precollinear Park*, che per alcuni anni, dal 2020, ha trasformato in spazio sociale e green oltre 800 metri del tratto in disuso della linea 3 del tram. Anche *Graphic Days*, l'ormai noto festival dedicato al visual design, sviluppa da alcuni anni diverse progettualità nello spazio pubblico e in particolare interventi di rigenerazione urbana e social design tramite processi condivisi di cura quali il progetto *Mini Mega Spazio*, che ha riqualificato i giardini di cinque scuole e piantato decine di alberi, grazie a processi virtuosi e circolari dalle pratiche creative al benessere sociale. Anche il festival *Bottom Up!*, promosso dalla Fondazione per l'Architettura e dall'Ordine degli Architetti in due edizioni dal 2020, ha sperimentato forme di ricerca, ascolto e accompagnamento di committenze dal basso, ponendole in relazione con progettisti e modalità di crowdfunding per prefigurare nuove modalità in cui desiderio, progetto e trasformazione degli spazi pubblici possano informare processi condivisi per abitare la città.

Note

1. Le politiche a sostegno dell'arte pubblica, nella sua accezione di opere permanenti, subiscono un cambio di rotta nel 2017, quando la contrazione ormai costante delle risorse a favore della cultura, ma anche degli altri settori, pone l'amministrazione locale di fronte alla necessità di concentrarsi sulle azioni di manutenzione delle opere esistenti e non sulla produzione di nuove opere, a eccezione della collezione di *Luci d'Artista*.

2. Per maggiori dettagli si veda il capitolo di E. Di Mauro in questo volume.

3. Si vedano i capitoli di L. Davico e di P. Guerreschi e L. Montobbio in questo volume.

Bibliografia

a.titolo (a cura di, 2008). *Nuovi Committenti. Arte contemporanea, società e spazio pubblico*. Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale.

AA.VV. (2002). *Too Big*. Catalogo della Biennale Internazionale Arte Giovane. Torino: Comitato Organizzatore Big, 2 voll.

Bertolino G., Comisso F. e Parola L., (a cura di, 2004). *Arte contemporanea a Torino. Da sistema locale a eccellenza internazionale*. Torino: Torino Internazionale.

Comisso F., (a cura di, 2022). *Luci d'Artista. Museo a cielo aperto. 25 anni di opere luminose*. Torino: Allemandi.

Mundici C., (a cura di, 1998). *Arte Città. 11 Artisti per il Passante Ferroviario di Torino*. Torino: Hopefulmonster.



Fig. 1 – Daniel Buren, *Tappeto volante*, 1999, Luci d'Artista, foto di Claudio Pastrone FIAF.



Fig. 2 – Claudia Losi, *Aiuola transatlantico*, 2003-2008, foto di Giulia Cairra, courtesy a.titolo Nuovi Committenti.



Fig. 3 – Lucy Orta, *Totipotent Architecture Atollo*, 2002-2007, foto di Giulia Caira, cortesia a.titolo Nuovi Committenti Torino.



Fig. 4 – Raumlabor, *Cantiere Barca*, 2011-2012, foto di Jan Liesegang, cortesia a.titolo Nuovi Committenti Torino.

19.Arte nei quartieri: progetti ed esperienze dell'Accademia Albertina e del MAU

di *Edoardo Di Mauro**

Abstract

The MAU - Museum of Urban Art of Turin is the first project carried out in Italy, with the aim of creating a permanent outdoor artistic installation located within a large metropolitan centre, with the added value of being an initiative that started not from above but from the base thanks to the consensus and fundamental contribution of the inhabitants.

The original nucleus of the MAU is in Borgo Vecchio Campidoglio, a working-class neighborhood from the late 19th century, located between corso Svizzera, Appio Claudio and Tassoni, and via Fabrizi and Cibrario, not far from the city centre.

The MAU is a sort of enormous open-air mural, visitors are struck by the large presence of works, currently 203, not all of them, understandably, large in size, but extremely extensive to occupy at least two thirds of the walls of the territory, and from the possibility of enjoying a dense network of typical artisan shops, restaurants, pubs and taverns, studios of artists, designers and architects, commercial establishments united in the Campidoglio Natural Artisan Shopping Centre.

The fact that approximately 90% of the works were created on private walls makes the MAU a unique example of extended teaching on contemporary art.

The Albertina Academy, within the dense network of opportunities for professional in-depth study in the field offered to its students, pays particular attention to public art, for which it has established a two-year specialization course in the School of Decoration.

Public art allows students to refine a technique, the muralist one, which is professionally in great demand.

But even more it allows them to learn about the history of Turin and its neighborhoods.

Keywords: Outdoor museum, Borgo Campidoglio, art education.

* MAU Museo d'Arte Urbana; Accademia Albertina di Belle Arti, Torino

Il MAU Museo d'Arte Urbana di Torino è il primo progetto realizzato, in Italia, avente come scopo il dar vita a un insediamento artistico permanente all'aperto collocato all'interno di un grande centro metropolitano, con in più il valore aggiunto di essere iniziativa partita non dall'alto ma dalla base, complice il consenso e il contributo fondamentale degli abitanti.

Il nucleo originario del MAU è sito nel Borgo Vecchio Campidoglio, un quartiere operaio di fine '800, collocato tra i corsi Svizzera, Appio Claudio, Tassoni e le vie Fabrizi e Cibrario, non distante dal centro cittadino.

Una porzione di spazio urbano miracolosamente salvatasi dagli sventramenti operati dal Piano Regolatore del 1959, che ha mantenuto pressoché intatta la sua struttura a reticolo costituita da case basse con ampi cortili interni dotati di aree verdi, suddivise da vie strette, e una forte presenza di attività artigianali, commerciali, artistiche, sociali e di intrattenimento, il tutto a favorire il rapporto di comunanza tra gli abitanti e una tipologia di insediamento, in una zona semicentrale di Torino, tale da farne un "paese nella città".

L'arte pubblica, in specie quella "muralista", che si confronta con la dimensione metropolitana per costruire nuove narrazioni, ha conosciuto, in Europa e in Italia, una significativa crescita negli ultimi anni.

In un'epoca in cui la globalizzazione finanziaria causa danni irreversibili agli Stati, e amplifica gli effetti perversi dello "star system", l'arte sembra vivere una condizione di schizofrenia, non inedita, ma enormemente amplificata.

Da un lato un mondo *glamour* e patinato caratterizzato da quotazioni ingiustificate, al netto della qualità degli artisti, dal moltiplicarsi di fiere in ogni angolo del globo, dove i nuovi ricchi asiatici e mediorientali danno sfoggio della loro onnipotenza economica e da biennali incrementatesi esponenzialmente di numero, senza apportare alcuna novità concreta, ospitando la medesima compagnia di giro di artisti e curatori "internazionali". Dall'altro la maggioranza degli operatori dell'arte che quotidianamente porta avanti, con fatica e passione, l'impegno artistico, critico e didattico, confrontandosi con un mercato e un sistema "normali". Due mondi paralleli e scarsamente comunicanti.

Un linguaggio come quello del muralismo ha saputo riattualizzarsi, dopo gli esordi esplosivi degli anni Settanta-Ottanta, dando risposta a esigenze di rinnovamento del linguaggio dell'arte dalle aride secche di un neoconcettualismo epigono delle esperienze storiche, patinato e sempre uguale.

Oltre a essere il primo progetto organico, in ordine di apparizione, di muralismo a Torino, con il suo esordio datato 1995, il Museo d'Arte Urbana, con le 203 opere realizzate fino a febbraio 2024, tra le installazioni murali, le *Panchine d'Autore*, e le opere sotto teca sulle pareti dei negozi di via Fabrizi e corso Svizzera, a cui se ne può aggiungere un'altra decina realizzate

spontaneamente dai residenti o comunque non prodotte dall'Associazione, fa del fatto di essere collocato in una porzione di spazio urbano unico e affascinante come il Borgo Vecchio Campidoglio, non enorme ma sufficientemente esteso per permettere visite prolungate di 90-120 minuti, spesso abbinate alla discesa presso il rifugio antiaereo di piazza Risorgimento, luogo della memoria gestito dal Museo Diffuso della Resistenza, il suo punto di forza.

Il MAU è una sorta di enorme murale a cielo aperto, i visitatori rimangono colpiti dall'ampia presenza di opere, non tutte, come comprensibile, di grandi dimensioni, ma estremamente estese a occupare i due terzi almeno delle pareti del territorio, e dalla possibilità di fruire di una fitta rete di tipiche botteghe artigianali, ristoranti, pub e osterie, studi di artisti, designer e architetti, esercizi commerciali uniti nel Centro Commerciale Artigianale Naturale Campidoglio.

Il fatto che il 90% circa delle opere sia stato realizzato su pareti di privati, fa del MAU un esempio unico di didattica allargata sull'arte contemporanea.

La dimensione pubblica è quella in cui attualmente l'arte riscopre la sua vocazione didattica ed etica. Da questo punto di vista il Museo d'Arte Urbana ha sempre concepito la sua missione in chiave prioritariamente didattica. Questo si è sviluppato su più livelli: da un lato l'approccio partecipato e condiviso dei progetti con i cittadini ha reso gli stessi consci dell'importanza di inserire l'arte contemporanea nei contesti urbani, al fine di arricchirli esteticamente e stimolare la curiosità intellettuale, dimostrando che il linguaggio del contemporaneo non è ostico se vissuto in prima persona con i suoi protagonisti.

Questo può portare, oltre che alla condivisione comunitaria degli spazi comuni, all'incentivo a frequentare mostre e musei collocati nei contesti "tradizionali", adempiendo a una fondamentale funzione di didattica allargata. Questa funzione è ancora più evidente nei confronti dei giovani delle scuole, dalle primarie fino alle accademie e alle università.

L'arte pubblica stimola la creatività con il tramite di laboratori didattici sviluppati su più livelli: dall'apprendimento dei fondamentali della pittura, alla ricerca storica su quartieri di Torino dalla ricca e importante storia, come nel caso di Borgo Campidoglio, al perfezionamento di tecniche oggi assai richieste come il restauro e la decorazione muraria.

Proprio a Borgo Campidoglio si inaugurò, in piazza Moncenisio nel 2010, il primo storico nucleo di panchine artistiche, grazie all'intuizione che ebbe Vito Navolio, oggi coordinatore delle attività didattiche del Museo d'Arte Urbana.

Le *Panchine d'Autore* sono diventate straordinario strumento didattico, grazie a laboratori con scuole di ogni ordine e grado, che le ha rese strumento

per veicolare messaggi legati alla divulgazione della storia dell'arte, ma ancora di più a temi di grande interesse per i giovani e per i cittadini come la Resistenza, la Costituzione, il rifiuto della guerra e dello sfruttamento, la difesa dei diritti civili, la violenza contro le donne.

Questa attività legata alla didattica viene portata avanti, insieme ad altre iniziative, anche nella nostra sede di via Rocciamelone 7/C, inaugurata nel marzo 2014 e ribattezzata Galleria del Museo d'Arte Urbana.

Dal 2014 il nostro progetto di arte partecipata è stato chiamato a intervenire in molte altre zone di Torino come Falchera, Villaretto, Barriera di Milano, Barca, Bertolla, Pietra Alta, Vallette, Madonna di Campagna, Borgo Vittoria, Mirafiori Nord, Mirafiori Sud, Madonna del Pilone, Vanchiglietta, Nizza Millefonti, Lingotto, Aurora, San Paolo, e in centri dell'area metropolitana tra cui Rivalta, Moncalieri, Beinasco, Nichelino, con la realizzazione di laboratori artistici che hanno portato alla produzione di circa altre 150 opere.

L'Accademia Albertina, nell'ambito della fitta rete di possibilità di approfondimento professionale sul campo offerta ai suoi studenti, dedica una particolare attenzione all'arte pubblica, per la quale ha istituito un biennio di specializzazione della Scuola di Decorazione.

L'arte pubblica permette agli studenti di affinare una tecnica, quella muralista, professionalmente molto richiesta. Ma ancor di più permette loro di conoscere la storia di Torino e dei suoi quartieri.

I laboratori di pittura murale realizzati nel corso degli anni, in collaborazione e dialogo con le istituzioni e i cittadini, in luoghi come Bertolla, Barriera di Milano, Madonna di Campagna, Borgo Campidoglio, San Donato, e il lavoro pluriennale a sostegno del progetto di riqualificazione di via Sacchi, sono stati un importante viatico per una conoscenza storica di Torino e dei suoi mutamenti sociali nel corso degli anni.

In questo volume, dal forte tratto interdisciplinare, sono raccolti contributi che affrontano il tema delle abitudini estetiche sia dal punto di vista teorico che da quello pratico e applicativo.

Infatti, le abitudini sono un aspetto fondamentale dell'esistenza delle persone. Spesso le diamo per scontate, ma in realtà sono dotate di una profonda dimensione sociale, culturale ed estetica. Le abitudini, che organizzano le specifiche forme di vita di un'epoca e di una cultura, assumono la dimensione di stili collettivi che ne manifestano lo specifico ethos e forgianno esteticamente anche i luoghi dove le diverse pratiche umane vengono esercitate. Così, l'ambiente urbano è espressione delle abitudini che organizzano e regolano la vita di una cultura, dando forma a risorse, capacità e attitudini percettive, affettive, espressive, simboliche, cognitive ed immaginative.

Il volume è il frutto di un dialogo tra la filosofia (in particolare, l'estetica), la storia dell'arte, la sociologia urbana, l'antropologia culturale e l'autoriflessione di artiste e artisti, avviato in occasione di seminari organizzati nell'ambito del progetto *Abi.To - Abitudini estetiche Torino*, curato dai dipartimenti di Filosofia e Scienze dell'Educazione e di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio di Università e Politecnico di Torino.

Come sono cambiate le abitudini estetiche dei Torinesi nel corso del tempo? Che ruolo ha avuto nel trasformare l'immaginario su Torino il notevole incremento di opere d'arte negli spazi urbani? Quale bilancio si può fare delle diverse esperienze di arte pubblica e quali spunti si possono trarre dall'analisi delle dinamiche e delle pratiche in gioco? Questo volume si confronta con queste e altre questioni, cercando di offrire un contributo per comprendere i nessi tra abitudini estetiche, pratiche artistiche e contesti sociali e spaziali.