

POESIA SENZA
RIVOLUZIONE. PER
UNA TEORIA CRITICA
DELL'ARTE PUBBLICA

Franco Speroni

**Docente di Storia dell'arte contemporanea e di Storia e metodologia
della critica d'arte presso l'Accademia di belle arti di Firenze. Ha
insegnato Sociologia delle arti e della moda presso l'Università La
Sapienza di Roma.**

...Per l'allegria
il pianeta nostro
è poco attrezzato.
Bisogna
strappare
la gioia
ai giorni futuri.
In questa vita
non è difficile
morire.
Vivere
è di gran lunga più difficile.

Vladimir Majakovskij, A Sergej Esenin, 1926

Arte pubblica, Site specific, arte relazionale, arte fuori dal museo, arte come critica istituzionale, Street art e post-grafftismo, sono tutte definizioni che descrivono diversi modi di essere dell'arte che si coinvolge con la sfera pubblica, o meglio, che agendo, la ridefinisce. Diversi modi che spesso si intrecciano tra loro.

Più che una descrizione delle differenze attraverso casi emblematici, vorrei provare alcune riflessioni di carattere teorico sulle problematiche dell'Arte pubblica, alla luce di considerazioni sul rapporto arte società e sulle sue prospettive in conseguenza delle innovazioni tecnologiche della cultura digitale. Il rischio dell'analisi che segue sarà proprio quello di non rispettare le sfumature - importanti - tra le differenti declinazioni dell'Arte pubblica sopra menzionate. Tuttavia ritengo più utile tentare un bilancio della situazione e quindi tracciare una "teoria critica" del concetto generale di Arte pubblica.

Nella prefazione al libro di Cecilia Guida, *Spatial practices*¹ (testo fondamentale per comprendere le trasformazioni dell'arte in relazione con quelle del concetto di sfera pubblica), Alberto Abruzzese nota che per quanto la parola "arte" sia presente nel sottotitolo, tuttavia, il lettore incontrerà più spesso la parola "artista". Questa puntuale osservazione sintetizza un punto di vista molto importante e cioè che i modi di essere dell'arte, che a partire dalle Avanguardie storiche del Novecento si sono poi radicalizzati fino ai nostri giorni, indicano la progressiva ed irreversibile fuoriuscita dall'idea storica, istituzionale e sociale dell'arte, ovvero "quella delle grandi opere del mondo Antico, dei monumenti sacri e profani delle civiltà pre-industriali, dei grandi miti della genialità ottocentesca e novecentesca; infine dei musei e delle gallerie, dei mercanti e delle collezioni, delle grandi aste internazionali"². Come dire che l'aspirazione più radicale delle Avanguardie storiche e cioè, citando Marcel Duchamp, "fare della propria vita un'opera d'arte"³, che in modo diverso, meno eroico, mi sembra tornare nell'Arte relazionale,

¹ C. Guida, *Spatial practices. Funzione pubblica e politica dell'arte nella società delle reti*, Franco Angeli, Milano 2012

² A. Abruzzese, Prefazione a C. Guida, *Spatial practices*, cit., p. 14.

³ M. Duchamp (1966), Intervista su VHS, RTBF, realizzazione di J. Antoine, Allemandi Vision, Torino, 1993



rompe con la categoria stessa di arte almeno secondo la concettualizzazione che questa ha avuto nella nostra cultura. Per riflettere sull'Arte pubblica, oggi che è diventata uno dei modi di essere dell'arte contemporanea - quasi un "linguaggio" come lo sono stati, ad esempio, il collage o il fotomontaggio e poi l'installazione o la performance - bisogna partire da questa considerazione di Abruzzese perché ciò che il mediologo vuole mettere in discussione è proprio la sopravvivenza dell'arte come uno dei capisaldi del processo di civilizzazione che la società occidentale ha conosciuto. Al contrario, i tanti e differenziati esempi di Arte relazionale affrontati da Guida rientrerebbero nelle diversificate ipotesi di creatività estetica del nostro tempo per cui utilizzare la categoria "Arte" sarebbe funzionale per mantenere una sorta di "potere di mediazione" sociale. Oggi, invece, ci troviamo in presenza di una figura indefinibile di artista la cui debolezza sociale è pari alla debolezza dell'arte (come di tutte le forme/categorie del Moderno) dal punto di vista della rappresentanza ma nello stesso tempo estremamente forte - o comunque indicativa - proprio in quanto "oltre" la rappresentatività sociale. Modello a sé, dunque, di un'arte/mondo, perché espressione di vita che così si manifesta⁴. Come dire che le varie espressioni estetiche di oggi visualizzano comunità caratterizzate da un "glocalismo" pulviscolare che non possiamo ricondurre ad un progetto comune. Modi di essere che contribuiscono alla liquefazione postmoderna del corpo della società.

In questa piccola disamina, potrebbero esserci compagni di viaggio, da tenere sullo sfondo della memoria, non solo Duchamp, per quanto sopra accennato, ma anche Joseph Beuys, in particolare la sua performance *Come spiegare la pittura ad una lepre morta*, che si svolse nel 1965 presso la galleria Schmela di Düsseldorf. Infatti, se l'equivalenza arte-vita di Duchamp ci riporta al progetto di autocreazione di sé da parte dell'artista che così facendo può diventare motore di una trasformazione culturale di tipo virale, la sensibilità di Beuys, finalizzata alla "scultura sociale", nonostante sia radicalmente pedagogica, ci mette di fronte all'impossibilità di una didattica che "spieghi" (vedi appunto la performance che ha per interlocutore una lepre morta) se non attraverso l'atto performativo capace di incarnare una problematica dentro il tempo/spazio di un'azione forte ed emblematica.

Se ripensiamo sinteticamente alle tappe dell'arte fuori dal museo, dobbiamo riconoscere che c'è stata, in vari modi, una volontà "civilizzatrice", tendente cioè a costruire modelli di società. Ovvvero:

- l'arte pubblica come strumento per qualificare pezzi di tessuto sociale degradato⁵, attraverso interventi istituzionali (come è accaduto negli Stati Uniti e in Europa a partire dalla metà degli anni '30 del secolo scorso) che in epoca più recente diventano operazioni private urbanistico-finanziarie di gentrification⁶;

4 Cfr. A. Abruzzese, *Il crepuscolo dei barbari*, Bevvino, Milano 2011 in particolare pp. 117-161

5 Rimando ai vari esempi affrontati in E. Cristallini (a cura), *L'arte fuori dal museo. Saggi e interviste*, Gangemi, Roma, 2008.

6 J. Lennon, *Il writing è sul muro. Miss 17, Banksy e il ruolo dei graffiti nella gentrification di un quartiere di Brooklyn*, in F. Bairadi (a cura), *We are all fakes!* Bansky, Feltrinelli, Milano, 2011. Il fenomeno Banksy è comunque più complesso e va oltre la gentrification riguardando altri aspetti come la critica istituzionale al museo, il fake e l'autocreazione dell'artista attraverso metodi propri della cultura virale che vengono poi riassorbiti dal sistema dell'arte. Al riguardo vedi anche il film documentario di Banksy *Exit Through The Gift Shop*, 2011.

- modalità più articolate per stimolare la partecipazione comunitaria su scelte che riguardano il territorio, in particolare dagli anni '70, e che segnano il passaggio dall'arte pubblica monumentale all'arte relazionale, cooperativa e partecipativa, la cosiddetta New Genre Public Art⁷;

- interventi di graffitismo o, più in generale, di Street art, intesi a riconfigurare in maniera alternativa lo spazio pubblico trasformandolo in uno spazio neocomunitario e antagonista, dove firmare con una Tag o disegnare su un muro equivale a trasformare un territorio in una zona franca, aperta a possibilità inedite.⁸

Queste differenze operative possono comunque essere ricondotte ad una missione dell'arte e persino ad una "Poetica" che - riprendendo Andrea Balzola e Paolo Rosa - si può sintetizzare nel trasformare in linguaggio, e quindi in un sentire condiviso, ciò che le tecniche producono in senso autoreferenziale e autogiustificante. Sarebbe l'arte, quindi, a dare un senso e una prospettiva simbolicamente rilevante, cercando di avere un impatto sulla società, e che, a prescindere dalle tecnologie utilizzate, "offre la possibilità di sperimentare nuove esperienze percettive e differenti modalità di relazione con gli altri (spettatori) e con l'oltre (l'oltrepassamento verso un mondo simbolico alternativo, generativo di nuove ritualità).⁹

Dobbiamo quindi attribuire ai vari aspetti dell'arte pubblica, al di là delle differenze procedurali, una missione condivisa consistente nel perseguimento di una finalità alternativa alla realtà, che si sperimenta in situazioni "forti" le quali hanno le caratteristiche, direi, dell'"evento", cioè quella situazione "di tipo essenzialmente rituale costruita intenzionalmente allo scopo di rafforzare l'adesione e il senso di partecipazione dell'individuo a un determinato gruppo sociale o a una determinata identità culturale"¹⁰

C'è un altro punto molto importante che dobbiamo considerare. Rispetto al progetto moderno del Bauhaus, ad esempio, che intendeva toccare l'effettiva funzionalità del tessuto sociale in tutti i suoi aspetti, le diverse forme dell'arte pubblica elencate, rappresentano comunque la scelta obbligata della resistenza. La scuola del Bauhaus aveva un progetto estetico-politico molto preciso. Volendo progettare dal "cucchiaio alla "città" (come sosteneva Walter Gropius) intendeva incidere - ovviamente attraverso i mezzi specifici della creazione dello spazio come luogo della vita associata - sull'organizzazione di tutti gli aspetti del quotidiano, rendendoli più facili, demistificando la falsa coscienza degli stili e dell'evasione estetica. Ora, invece, viene, implicitamente, ribadita una distinzione tra struttura e sovrastruttura con la caratteristica che la sovrastruttura mira a creare una situazione "eccezionale" rispetto al funzionamento della struttura economica e quindi dell'organizzazione politica conseguente. Come dire: "Poesia" ma senza "Rivoluzione".

7 Ad esempio l'esperienza in Italia del Laboratorio di Comunicazione militante (1975-1979). La XXXVII Biennale di Venezia del 1976 è dedicata a "Ambiente Partecipazione Strutture culturali". Nel 1977 il critico Enrico Crispolti pubblica il testo *Arte visive e partecipazione sociale*. Da Volterra '73 alla Biennale 1976 che anticipa il "new genre public art" di cui parlerà Suzan Lacy nel 1995, in *Mapping the Terrain: The New Genre Public Art and Locational Identity*. Su questi argomenti vedi. Guida, *Spatial practices*, cit. pp. 109 e sgg.

8 T. Tozzi (a cura), *Arte di opposizione. Stili di vita. Situazioni e documenti degli anni Ottanta*, Shake edizioni, Milano 2008, ricostruisce con una ricca documentazione i vari momenti della cultura antagonista in Italia dal graffitismo alla cultura digitale. C. Galal, *Street Art, Auditorium*, Milano 2009, ripercorre la natura "clandestina" del graffitismo internazionale dall'anonimato alle nuove "griffe" come quella di Banksy.

9 A. Balzola, P. Rosa, *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Feltrinelli, Milano 2011, pp. 13 e segg.

Tutto ciò mantiene una caratteristica propria della cultura barocca dalle cui spore è nata la metropoli e la sua estetica, nella quale, ancora, ci muoviamo.

Barocca è la componente fondamentalmente “retorica” dell’arte pubblica. Possiamo dire, infatti, che il Barocco inventa il valore del medium come messaggio (anticipando Marshall McLuhan). La città come le decorazioni barocche (ma anche le deviazioni verso la resa del dettaglio delle nature morte¹¹) creano un luogo alternativo che non è più speculare alla realtà, come era nel rapporto con l’immagine della cultura rinascimentale, dove l’assenza di soluzione di continuità, tra finzione e realtà generata dalla prospettiva, creava un effetto modellizzante dell’arte nei confronti del reale che ne risultava, così, idealizzato.

Il Barocco deterritorializza il fruttore mentre riconfigura, per lui, un territorio alternativo valido nel momento specifico dell’evento, ovvero della percezione/partecipazione a quel canale comunicativo condiviso. Quindi possiamo ipotizzare anche un sentire “politico” partecipato ma dentro e non oltre la sfera estetica che crea comunità nel momento eccezionale dell’evento stesso.

Fermo restando la differenza tra le intenzioni di artisti impegnati sul fronte dei diritti civili come Alfredo Jaar, o di artisti attenti all’architettura relazionale degli spazi come Rafael Lozano Emmer, rispetto ad artisti più “tradizionalmente” monumentali (espressione anche di quella che è stata definita “Plop Art”) come Jeff Koons o lo stesso Anish Kapoor autore di Sky Mirror per il Rockefeller center (2006), non possiamo non cogliere una traccia comune che consiste nella creazione di situazioni che costruiscono un universo a sé.

Quindi, la domanda che ci dobbiamo porre è se, pur stando fuori dal museo, siamo veramente fuori dell’eterotopia del museo, cioè di quello spazio/tempo che Michel Foucault definisce connesso con ciò che lo circonda ma che resta comunque altro.¹²

L’Arte pubblica riorganizza fuori dal museo le proprietà civilizzatrici del museo creando un’eccezione dentro una struttura economico politica impermeabile. Lo stesso potremmo dire per casi emblematici dell’Arte relazionale, anche se viene meno l’oggetto/opera e prevale il rapporto interpersonale. Qui l’elemento “festivo” dell’evento passa dalla dimensione dello spettacolo a quella dei comportamenti. La festa in alternativa al tempo del lavoro, come quando la coppia di artisti Heger&Dejanov, in occasione della loro prima personale a Vienna, chiudono la galleria per tutto il tempo della mostra concedendo allo staff un mese di vacanza, o Marco Vaglieri con Abbracci (1996), che chiede ai passanti per strada di fermarsi per lasciarsi abbracciare, spezzando per un attimo la routine del tempo metropolitano. Ipotesi di relazioni interpersonali differenti ma che non possono incidere sulle cause che rendono difficili le alternative ai rapporti umani fondate su strutture economiche di dominio dell’uno sull’altro. A ben vedere, dunque,

10 G.C. Argan (1964), L’Europa delle capitali 1600-1700, Skira, Milano 2004.

11 M. Foucault (1967), Eterotopie, in Id., Archivio Foucault, Feltrinelli, Milano 1998.

12 Sul “museo obbligatorio” rimando all’intervento di A. Bonito Oliva al convegno relazionArti. L’arte e le nuove dimensioni relazionali, a cura di L. Valeriani, C. Guida, D. Filardo, Accademia di belle arti di Roma - Liceo Artistico Ripetta, Roma. 11-12/05/2007 <http://www.undo.net/it/videopool/1182782840/1182783601>

13 <http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=/facts/acconci.htm>



la dimensione propriamente civilizzatrice dell'arte rimane intatta nella sua funzione alternativa e, persino, esclusivamente simbolica. Si potrebbe anche dire che l'arte esce dal museo perché "musealizza" una porzione di tempo/spazio quotidiano producendo un evento. "Museo obbligatorio" lo chiama Achille Bonito Oliva anche se il critico, con questa suggestiva espressione, si riferisce in particolare all'arte "auratica" di artisti inseriti nel sistema dell'arte e che, come un'astronave scende sul territorio, portando una vitale boccata d'ossigeno. Pensiamo, ad esempio, agli interventi nella metropolitana di Napoli (a partire dal 2001)¹³. Però, anche l'arte che anziché essere "astronave" è "marciapiede" (riprendendo la distinzione di Vito Acconci, uno dei padri dell'Arte pubblica¹⁴) agisce creando un'eterotopia. L'artista pubblico, di cui parla Acconci, è assai simile, infatti, al "camminatore" di Michel de Certeau¹⁵ in quanto interviene comunque sul margine, come il camminatore che devia dalla strada principale individuando percorsi alternativi e personali contraddicendo, così, metaforicamente il testo principale della cultura. La metafora indica una tattica "disperata" e, allo stesso tempo, "creativa" che unisce rifiuto e ricreazione. Direi "ri-creazione", proprio nel doppio senso di creare di nuovo e di riposare: momento di pausa, di festa, prima che tutto ricominci.

Questa stessa "tattica" è dentro la natura profonda del video e di molti aspetti delle culture della rete. Il video crea percorsi alternativi nel corpo della città, come nel film di Claudia Garrocini *Do Indio aos arcos* (2005) che attraversa il palcoscenico di esempi di Arte pubblica dell'Avenida paulista trasformandoli nel punto di vista del passante. Metamorfosi della città "di pietra" in una città "polifonica"¹⁶. Tattica tipicamente benjaminiana (pensiamo alla centralità dei Passages nel pensiero di Walter Benjamin) che rivitalizza il flâneur metropolitano le cui radici affondano nello sguardo del viaggiatore anticipato dal Vedutismo veneziano del '700 e dagli scorci delle vedute romane di Giovanni Battista Piranesi, per ritrovarlo poi nello scatto fotografico del turista¹⁷ e infine nel video e poi, ancora, nelle tante rimediazioni¹⁸ che il video ha nei Socialnetwork.

Richiamando il filosofo Roberto Esposito per il suo libro *Communitas*¹⁹ sul rapporto dono - comunità, Guida spiega come l'arte relazionale mira a creare comunità perché sposta il senso del fare dalla produzione di opere alla creazione di relazioni basate sulla reciprocità e su una dipendenza positiva che, riproponendo il meccanismo del dono, si fonda sul superamento dell'autosufficienza per creare invece il senso di una comunità necessaria.²⁰ Un superamento, quindi, del soggetto moderno che, tra l'altro, nella dimensione della rete e del diverso senso dell'abitare conseguente, sposta il focus dell'attenzione dal modello moderno di società, che si riconosce in valori simbolici

14 M. De Certeau (1990), *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni lavoro, Roma 2001

15 Cfr. M. Canevacci, *La città polifonica. Saggio sull'antropologia della comunicazione urbana*, Seam, Roma 1993.

16 Cfr. O.W. Holmes, *Il mondo fatto immagine. Origini fotografiche del virtuale*, a cura di G. Fiorentino, costa&nolan, Genova 1995

17 Per "rimediazioni" intendo la capacità di rimescolare più media e quindi esperienze estetiche e processi cognitivi. Vedi J.D. Bolter, R. Grusin (1999), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002

18 R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Einaudi, Torino 1998

20 Guida, *Spatial practices*, cit. pagg. 44-45

21 M. Di Felice, *Paesaggi post-urbani. La fine dell'esperienza urbana e le forme comunicative dell'abitare*, Bevilino, Milano 2010, in particolare pgg. 241 e sgg.

22 M. Augé (1992), *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano 1996¹⁴ <http://www.undo.net/cgi-bin/openframe.pl?x=facts/acconci.htm>



universal, a quello di comunità che si forma attraverso scambi relazionali e valori simbolici parziali. Strettamente connesso, infatti, alle pratiche del dono è la ridefinizione dello spazio che non è un dato astratto o che precede l'azione ma, come sostiene Massimo Di Felice, è a-topico pur non essendo un non luogo, è una località on demand, plurale, tecnosogettiva in quanto creata dalla partecipazione connettiva e collaborativa dei soggetti coinvolti²¹. Se il "non-luogo" come lo aveva descritto Marc Augé²² era il luogo anonimo, che ha perso ogni significato stratificato dalla storia, il luogo on-demand, al contrario, acquisisce sempre significato in conseguenza delle azioni e dei rapporti interpersonali che vi si creano. Riprendendo il filo del nostro discorso potremmo parlare di Arte relazionale come eterotopia on demand.

Di conseguenza, le problematiche che l'arte pubblica rivela sono molto simili a quelle sollevate dalla letteratura scientifica più critica sulle possibilità della rete, quando la rete viene descritta come un ambiente estetico-culturale capace di produrre una pluralità di vite espressive ma non incisive, in assenza di altri momenti dove operare una sintesi politica.²³

Infine, tre esempi indicativi di una "monumentalità" contemporanea differente. Mi riferisco al monumento virtuale dedicato a Carrara ad Antonio Caronia (2013) a cura di Clemente Pestelli, Giacomo Verde e Massimo Cittadini, a L.O.V.E. (2010), più noto come "il dito" di Maurizio Cattelan in piazza Affari a Milano, e all'intervento di Iginio De Luca, Pastore a Montecitorio (2010), in piazza Colonna a Roma.

Scelgo di proposito tre casi assai diversi accomunati, però, dalla capacità di provocare azioni performative da parte del fruitore e di attraversare più piattaforme comunicative. Il "monumento" diventa, così, dispositivo che innesca comportamenti che superano la dimensione circoscritta del luogo poiché stimola modi di vivere lo spazio non corrispondenti a un linguaggio estetico predeterminato ma che scaturisce dall'evoluzione "imprevedibile" dell'opera stessa, in quanto capace di toccare contenuti differentemente nevralgici del nostro presente.

Il primo (Fig.1) è un progetto di Augmented reality e video memoria²⁴. Attraverso un'applicazione per smartphone è possibile vedere la figura dello studioso di culture digitali, recentemente scomparso, nella piazza delle Armi di Carrara. Il modello classico del monumento, la statua nella piazza, è trasformato in un'esperienza a-topica (richiamando Di Felice). Se il monumento classico introduceva elementi della storia nella realtà quotidiana creando un effetto deterritorializzante, questo neo-monumento a Caronia è un caso di superamento del *genius loci*²⁵ attraverso un'esperienza che ne allarga il senso, dislocandolo in più interstizi della storia. Non solo, ma rispetto al "realismo" imperativo

²³ Rinvio ad alcuni saggi diversi tra loro ma comunque inquadrabili in questa area critica: C. Formenti, Cybersoviet. Utopie postdemocratiche e nuovi media, Raffaello Cortina, Milano 2008; G. Lovink (2011), Ossessioni collettive. Critica dei social media, Università Bocconi, Milano 2012; F. Berardi (Bifo), Dopo il futuro. Dal Futurismo al Cyberpunk. L'esaurimento della modernità, Derive Approdi, Roma 2013.

²⁴ <http://www.accademiacarrara.it/antoniocaronia/>

²⁵ *Genius loci* è un termine latino che si riferisce allo "spirito del luogo" che era adorato nella religione romana. Come scrisse Servio, in Vergili Aeneidos Commentarius ("Commento all'Eneide di Virgilio"), 5, 95, "nullus locus sine Genio" ("Nessun luogo è senza un Genio")

²⁶ Nel settore dello spettacolo, il termine si riferisce al Stargate produzione di fantascienza americana (il genere "Space Opera"), che ha avuto inizio con il film per il cinema Stargate, nel 1994, a cui sono seguite tre serie televisive Stargate SG-1 (1997-2007 - 10 stagioni), Stargate Atlantis (2004-2009 - 5 stagioni) Stargate Universe (2009-2011 - 2 stagioni), una serie televisiva di animazione (Stargate Infinity) e diversi romanzi che formano un vasto universo narrativo. In questo caso il termine è, appunto, utilizzato nel senso figurato di porta d'accesso ad un insieme articolato di contenuti.

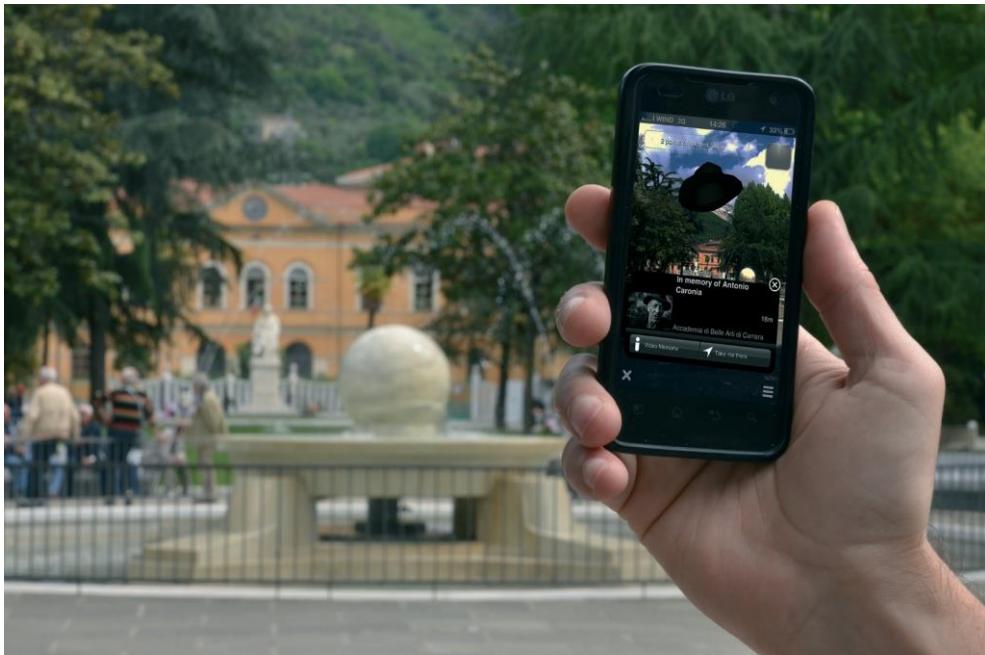


Fig.1 Monumento a Antonio Caronia, visibile con smartphone, Carrara 2013

della statua, cioè alla sua funzione pedagogica esemplare monodirezionale, tipica di una costruzione per lo sguardo, il monumento a Caronia è una sorta di stargate²⁶ che apre a un insieme di informazioni sullo studioso e quindi consente percorsi articolati e “problematici” insieme alla curiosità della “sorpresa”. Inoltre, potrà evolversi nel tempo, seguendo i futuri sviluppi di questa nuova modalità di memoria, informazione e arte digitale. Il *genius loci* così, da fatto “oggettivo” dipendente dal luogo, si trasforma nel tempo dell’informazione e della relazione on demand. Quindi un *genius loci* dilatato, post-organico, proteico. Riprendo un brano di Di Felice sullo spazio post-urbano perché calza perfettamente non solo con questo lavoro ma anche con il tipo di attenzione che Caronia ebbe per la cultura digitale, per cui non ci potrebbe essere memoria migliore: “La forma atopica dell’abitare si caratterizza come una forma ‘trans-organica’ dell’essere che sperimenta la propria essenza e la propria esistenza attraverso una forma ibrida e ‘proteica’ in grado di alterare la spazialità e la sua percezione, attraverso l’intervento di un’interfaccia o di un software. Un abitare difficile da definire e da raccontare perché né esterno né soltanto interno”.²⁷

²⁷ Di Felice, Paesaggi post-urbani, cit. p. 146. Sulla “realità aumentata” cfr. Communication Strategies Lab, Realtà aumentata. Esperienze, strategie e contenuti per l’Augmented Reality, Apogeo, Milano 2012 e in particolare il saggio di A. Ludovico, Augmented art, pp. 109-133. Importanti, al riguardo, anche i progetti di Tommaso Tozzi, con i suoi studenti dell’Accademia di belle arti di Carrara, sull’Arte pubblica con l’utilizzo di QR Code come Tags in town (2007-08) http://www.edueda.net/index.php?title=ARTE_TELEMATICA_1978-1986_e_TAGS_IN_TOWN. Dello stesso Tozzi vedi anche il progetto in marmo QR Cube (2010) http://www.tommasotozzi.it/index.php?title=Progetto_e_sito_QRCube e le mostre definite QR Cube Gallery http://www.tommasotozzi.it/index.php?title=QRCube_Gallery_%282010%29, dove l’artista rimanda attraverso un QR Code, su ciascuna delle sei facce di un cubo, a un indirizzo internet.

²⁸ Sul tema del monumento Cattelan è tornato più volte, nell’ottica di quello che potremmo definire un agire decostruzionista e di critica istituzionale alle grammatiche proprie delle arti visive. Cfr. N. Spector (a cura), Maurizio Cattelan. All, Guggenheim Foundation, Skira, New York, Milano, 2011.

²⁹ F. Speroni, Sotto il nostro sguardo. Per una lettura mediale dell’opera d’arte, costa & nolan, Milano 2005, pp. 181 e sgg.





Fig. 2. Milano, manifestazione del comitato No debito, 31 Marzo 2012

L.O.V.E. (acronimo di Love, Odio, Vendetta, Eternità) di Cattelan è invece un monumento-contro che funziona come anti-monumento perché agisce decostruendo il ruolo storico del monumento stesso²⁸. Cattelan è un artista perfettamente inserito nel sistema dell'arte, delle fondazioni e dei musei internazionali. Il suo monumento, non a caso, richiama volutamente, sia per il materiale (marmo di Carrara) che per la tecnica, un altro monumento che ha segnato la storia dell'arte, il Davide di Michelangelo. Pensato per uno dei contrafforti del Duomo fiorentino di S. Maria del Fiore, Davide, su proposta del Confaloniere di giustizia, Pier Soderini, viene invece collocato nella Piazza dei Priori (poi chiamata Piazza della Signoria) perché le autorità repubblicane colgono immediatamente il valore simbolico dell'eroe che, armato di una sola fionda, prevale sul tiranno Golia. Davide diventa, così, l'immagine (e il corpo) della Firenze repubblicana, incarnandone i valori di libertà e giustizia. Qui è la città tutta che trasferisce la sua missione nel corpo/immagine della statua/monumento. Anche l'opera di Cattelan, a prescindere dal fatto che l'artista l'abbia pensata come simbolo contro la finanza senza regole, di fatto assume immediatamente questo significato. Ma, ora, grazie alla sua ambiguità e, indubbiamente, alla sua collocazione di fronte alla sede della Borsa. La mano può anche essere una mano che esegue un saluto fascista e le cui dita sono state mozzate, tranne il dito medio, il che rende ancora più forte la polivalenza simbolica, la sua possibilità di rigenerarsi. Insomma il monumento qui assume un insieme potenziale di significati, tutti coerenti per rappresentare il disagio che viviamo oggi, tanto da divenire "totem" per azioni di protesta

³⁰ Per la documentazione sull'attività dell'artista, vedi il sito www.iginiodeluca.com
³¹ Cfr. I. De Luca, Visualizzazioni, Livello quattro, Roma, 2012.

(FIG.2) nate “dal basso” o comunque gestite in funzione antagonista. Cattelan, come aveva già fatto con l’opera Untitled (i fantocci di bambini impiccati esposti in piazza XXIV Maggio a Milano nel 2004), produce uno scambio proficuo tra diversi campi creando opere che sono in grado di attraversare differenti situazioni grazie al fatto di continuare a produrre significati per intervento delle azioni del pubblico, proprio perché la loro materia prima è soprattutto la complessità della comunicazione²⁹. Potrebbe essere un esempio di “museo obbligatorio” ma dove il museo non significa produzione di valore quanto piuttosto laboratorio di idee e di interventi: un museo/laboratorio obbligatorio relazionale.



FIG 3 IGINIO DE LUCA, Pastore a montecitorio, Intervento video-sonoro in Piazza Colonna, Roma 2010 1

Infine, le VisualizzAzioni di Iginio De Luca sono un esempio indicativo del superamento del Grafltismo nell’ottica di un nuovo spazio pubblico a-topico. Molte delle azioni dell’artista sono state (tecnicamente) degli interventi di Street Art divisi in diversi momenti tutti importanti per definire il senso del lavoro. Il primo momento è l’intervento sulla strada. La parte più simile al metodo clandestino, notturno, della Street art. Tuttavia i segni di De Luca non sono un marchio territoriale “neo-tribale” perché non vogliono circoscrivere un territorio. Anzi, è l’esatto contrario. De Luca usa la città come un ready-made ambientale per sviluppare nuovi significati. Per condividere un’idea. Interventi su poster elettorali, scritte laser o proiezioni trasformano momentaneamente il luogo affrontando temi di attualità soprattutto politica o di costume. L’altro momento fondamentale è il video dell’intervento che di solito viene inserito sui social network come Facebook e You Tube. Qui è possibile vedere (e condividere) la ricostruzione dell’intervento “clandestino”, ma

32 Guida, Spatial practices, cit. pp. 185-186

33 Cfr. L. Valeriani, Dentro la trasfigurazione. Il dispositivo dell’arte nella cibercultura, Meltemi, Roma 2004, in particolare pp. 255-259 dove l’Arte pubblica viene considerata come “incrocio di possibilità”.

non è solo documentazione. Il video ha una sua natura originale di opera a sé, con colonna sonora, montaggio, lavoro di postproduzione che ne fanno un segmento connesso con l'azione sulla strada ma con una propria autonomia linguistica. Il lavoro da "video artista" quindi si connette senza soluzione con quello di Street artista e anche con quello di performer.³⁰ Lo spazio della mostra in galleria con le foto delle azioni è un altro momento ancora della produzione che possiamo definire quindi fatta di Visualizzazioni³¹ perché sono della azioni che rendono visibili temi di interesse pubblico. Tra le fasi descritte non ce n'è una che possa, da sola, rendere in maniera diversa il rapporto stretto con la realtà che l'artista, in modo quasi "giornalistico" persegue. Nessuno dei momenti sopra descritti può fare a meno dell'altro. De Luca rende possibile qualcosa che sembrerebbe impossibile, cioè tradurre in immagine il flusso, dargli consistenza visiva senza tuttavia perdere il senso stesso del flusso e della connessione/condivisione che è la sostanza della nostra esperienza attuale. Pastore a Montecitorio (Fig.3) è l'esempio di una delle Visualizzazioni di De Luca create con tempismo giornalistico. Una vicenda importante della cronaca politica italiana di questi ultimi anni viene visualizzata proiettando un gregge di pecore sulla facciata del palazzo del governo e investendo lo spazio circostante con il suono di versi minacciosi di un pastore, innescando, così, una serie di rimandi tra la storia del luogo (il genius loci barocco di Roma) e una catena disignificati connessi più alla satira politica contemporanea.

Dunque, se l'Arte pubblica è sempre più un problema di modi di vivere lo spazio (Spatial practices) e se distinguere tra spazi pubblici della città postmoderna e della rete - come scrive Guida - ha un valore solo strumentale poiché "le procedure partecipative messe in atto nella prima anticipano, dialogano, si completano con quelle dell'ambiente comunicativo della seconda"³², perché, in effetti, non è possibile ormai pensare alla prima al di fuori della seconda", in quanto viviamo un ambiente comunicativo in cui la realtà fisica e la realtà dei media sono indistricabili, ne consegue che invece di circoscrivere fenomeni su base linguistica occorrerebbe piuttosto osservare le situazioni in grado di creare connessioni tra più piattaforme. In grado di far sentire relazioni. Situazioni che partono, indubbiamente, dall'evento con le sue caratteristiche rituali ma capaci, anche, disfondare il recinto comunitario della sua origine. Neanche per questa via - è ovvio - la "poesia" può sostituire la "rivoluzione" ma sicuramente non ci può essere "rivoluzione" se non si connettono diversi campi della conoscenza e dell'esistenza, diversi ambiti della vita comune.

Il problema principale consiste, dunque, nella necessità di uno sguardo "critico" che sappia connettere i diversi modi dell'arte (come di altre pratiche socio-culturali) di fare mondo³³. Ciò significa uscire dalla dimensione linguistica di un'analisi restrittiva e settoriale. Al contrario occorre uno sguardo capace di comparazione e soprattutto di comprensione, nel senso proprio di tenere insieme aspetti molteplici, apparentemente distanti.