

Arte pubblica come arte critica Per una risignificazione dello spazio urbano

Chiara Caiazzo

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

Abstract

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

Key Words

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

Contents

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

1. La partizione del sensibile

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Emergenze periferiche: il caso Napoli

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

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

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

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

3. Arte critica e shock

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

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

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

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

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

4. Ricezione estetica e domini del sensorio

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Jorit a Napoli

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



Figura 1. Gennaro a Forcella (2015).

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

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

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

cabili, *incomptées*.

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



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

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

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

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

Come nota Barbera:

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

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

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

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

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

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

6. Risignificazione e dislocazione: prospettive rivoluzionarie

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

Barbera, Marta

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

Baudrillard, Jean

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

Benjamin, Walter

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

Berger, John

1972 *Ways of Seeing*, Londra, Penguin.

Boal, Augusto

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

Boggio, Mariela; Lombardi Satriani, Luigi Maria

2014 *San Gennaro: viaggio nell'identità napoletana*, Roma, Armando.

Borgerson, Janet

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

Bourriaud, Nicolas

2010 *Eстетica relazionale*, Milano, Postmedia Books.

Careri, Giovanni

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

Chonody, Jill M.

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

Cosenza, Giovanna

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

Courage, Cara

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

Damean, Diana

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

De Rosa, Anna Laura

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

Doherty, Claire (a cura di)

2015 *Out of time, Out of Place: Public Art (Now)*, Londra, Art/Books.

Featherstone, Mike

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

Foucault, Michel

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

Gablik, Suzi

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

Kester, Grant H.

2004 *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*, Berkeley (CA), University of California Press.

2011 *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham (NC), Duke University Press.

Kwon, Miwon

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

Lefebvre, Henri

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

Lippard, Lucy R.

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

Lomonaco, Tommaso

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

Lotman, Jurij M.

1996 “La natura morta in prospettiva semiotica”, *Strumenti critici*, 11, 55-74.

Marrone, Gianfranco; Pezzini, Isabella (a cura di)

2006 *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.

Marzo, Pier Luca; Meo, Milena

2013 “Cartografie dell’immaginario”, *Im@go*, 1, 4-17.

Mastropaolo, Rino

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

Miles, Malcolm

1997 *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, Londra, Routledge.

Mróz, Adrian

2016 “Imagined Hierarchies as Conditionals of Gender in Aesthetics”, *Estetyka I Krytyka*, 41, 2, 135-154.

Neri, Frida C.

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

Pellegrino, Pierre; Jeanneret, Emmanuelle P.

2006 “Il senso delle forme urbane”, in Marrone G. e Pezzini I. (a cura di), *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.

Polt, Richard

2015 “Propositions on Emergency”, *Philosophy Today*, 59, 587-597.

Rancière, Jacques

1995 *La mésentente: Politique et philosophie*, Parigi, Éditions Galilée.

2000 *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Parigi, La Fabrique.

2005 *Chroniques des temps consensuels*, Parigi, Éditions du Seuil.

2007 “What Does it Mean to be Un?”, *Continuum*, 21, 559-569.

2008 *Le spectateur émancipé*, Parigi, La Fabrique.

2010 *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Londra, Continuum.

Rancière, Jacques; Panagia, Davide

2000 “Dissenting Words: A Conversation with Jacques Rancière”, *Diacritics*, 30, 113-126.

Sandlin, Jennifer A.; Maudlin, Julie G.

2012 “Consuming Pedagogies: Controlling Images of Women as Consumers in Popular Culture”, *Journal of Consumer Culture*, 12, 175-194

Sedda, Franciscu; Cervelli, Pierluigi

2006 “Zone, frontiere, confini: la città come spazio culturale”, in Marrone G. e

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

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

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

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

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

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

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

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