

Introduzione*

Annalisa Cattani

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

Fabrizio Rivola

Accademia di Brera (fabriziorivolastudio@gmail.com)

Federico Montanari

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

Ruggero Ragonese

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

1. Quando è Public Art

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Un possibile racconto dell'Arte Pubblica

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Memorie e città

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

- Birrozzì, Carlo; Pugliese, Marina (a cura di)
2007 *L’arte pubblica nello spazio urbano*, Milano, Bruno Mondadori.
- Bishop, Claire
2015 *Inferni artificiali. La politica della spettatorialità*, Roma, Luca Sossella.
- Bourriaud, Nicolas
2010 *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Books.
2016 *L’exforma. Arte, ideologia e scarto*, Milano, Postmedia Books.
- Campitelli, Maria; Vladilo, Elisa
2008 *Public Art a Trieste e dintorni*, Milano, Silvanaeditoriale.
- Courage, Cara
2017 *Art in Place. The Arts, the Urban and Social Practice*, London-New York, Routledge.
- Debray, Régis
1999 «Trace, forme ou message», *Cahiers de médiologie*, 7, *La confusion des monuments*, Paris, Gallimard.
- Deleuze, Gilles
1968 *Différence et répétition*, Paris, PUF; tr.it. *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaele Cortina, 1997.
- Eco, Umberto
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Farinelli, Franco
2009 *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi.
2014 *Geografia. Un’introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi.

- Gaglianò, Pietro
2016 *Memento. L'ossessione del visibile*, Milano, Postmedia Books.
- Goodman, Nelson
2018 *When is Art?*, Roma, Luca Sossella.
- Groys, Boris
2013 *Going public*, Milano, Postmedia Books.
- Haraway, Donna
2019 *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero.
- Lacy, Suzanne
1995 *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle, Bay Press.
- Marrone, Gianfranco; Pezzini, Isabella (a cura di)
2006 *Senso e metropoli I. Per una semiotica posturbana*, Roma, Meltemi.
2008 *Senso e metropoli II. I linguaggi della città*, Roma, Meltemi.
- Norese, Giancarlo (a cura di)
2000 *Oreste alla Biennale. Oreste at the Venice Biennale*, Milano, Charta.
- Pevevini, Paolo
2017 *Social Guerrilla. Semiotica della comunicazione non convenzionale*, Roma, Luiss University Press.
- Pezzini, Isabella; Finocchi, Riccardo (a cura di)
2020 *Dallo spazio alla città. Letture e fondamenti di semiotica urbana*, Milano-Udine, Mimesis.
- Pioselli, Alessandra
2015 *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Milano, Johan & Levi.
- Røyseng, Sigrid
2008 «Arts management and the autonomy of art», *International Journal of Cultural Policy*, 14:1, 37-48, February 2008. Doi: 10.1080/10286630701856484.
- Sacco, Pierluigi
2006 «Arte pubblica e sviluppo locale: utopia o realtà possibile?», *Economia della cultura*, XVI, 3, 285-294.
- Uspenskij, Boris, A.
1988 *Storia e semiotica*, Milano, Bompiani.
- Volosinov, Valentin N.
1976 *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Dedalo.