

La Street Art come pratica autodescrittiva della cultura istituzionale

Il caso Taranto Regeneration Urban Street

Michele Dentico

Coris – Comunicazione e Ricerca Sociale, La Sapienza, Roma, IT
michele.dentico@uniroma1.it

Abstract

The aim of the essay is to analyse the ways in which institutions use an artistic practice such as Street Art for the self-description of their culture, as in the case of the Taranto Regeneration Urban Street. In a socio-political context characterised in recent years by strong conflicts due to the effects of pollutants from one of Europe's largest steelworks, the Municipality of Taranto promotes a vast Street Art operation involving dozens of facades. The documentary describing the project is a useful text for understanding if and how institutions promote memories, define oblivion and narcotize conflicts.

Key Words

Street Art; istituzional culture; cultural conflict; documentaries; urban heritage

Contents

1. Introduzione
 2. Contesto storico, sociale e politico
 3. Il corpus
 4. T.r.u.st. – Il documentario
 5. Conclusioni
- Bibliografia

1. Introduzione

I segni urbani murari – ossia quei messaggi, scritte, disegni che non sono riconducibili ai codici dei segnali e delle indicazioni stradali o a quelli con finalità commerciali – fanno parte del paesaggio semiotico delle città pressoché da sempre. Le preziose testimonianze che arrivano dalle rovine di Pompei sono solo una prova empirica di quella che potremmo definire una pratica segnica in qualche modo connaturata al loro supporto espressivo. I muri delle città, di per sé, non solo possiedono un certo magnetismo d'enunciazione in funzione del fatto che è «il supporto stesso a sprigionare un'energia di scrittura» (Barthes 1999: 66), ma portano con sé una costitutiva ambivalenza tipica delle zone di frontiera: quella di essere al tempo stesso in una posizione «tra un interno, privato, e un esterno, non più privato ma sulla cui “pubblicità” vi è una negoziazione di tipo polemico tra soggettività differenti» (Dentico 2021: 43) e per questo passibile di rivendicazioni contestatarie, tra chi questi segni li produce e chi invece ne contesta la cittadinanza. All'interno di questo universo polemico che spesso caratterizza i dibattiti pubblici locali delle città dove la densità di segni è palese, alcune tra le possibilità enunciative di segni murari stanno ricevendo asilo e sostegno all'interno dello spazio urbano.

Ipotizzando due poli in funzione delle differenti caratteristiche di questa speciale tipologia di segni, potremmo individuare da una parte il lettering e dall'altra il figurativo, il primo ascrivibile alla pratica del writing e il secondo a quello della Street Art (Dentico 2022). Si tratta perlopiù di prevalenze, e generalmente questi enunciati si sfumano ponendosi all'interno di un continuum graduato di questa categoria. Ma se il writing continua ad essere una pratica polemica e conflittuale, a partire dalle caratteristiche del processo di enunciazione è la Street Art che negli ultimi sta trovando sempre maggior spazio, dando vita, parzialmente, anche a un certo processo di istituzionalizzazione del fenomeno.

Uno degli esempi più chiari e recenti di questa trasformazione è il progetto T.R.U.St., acronimo di Taranto Regeneration Urban Street, con la città che è così diventata per alcune settimane «la capitale europea della Street Art, radunando alcuni tra i più importanti artisti continentali» (Giraud 2021). L'operazione ha interessato una ventina di facciate di edifici perlopiù di case popolari e quindi di proprietà del Comune, disseminate tra centro e periferia, la maggior parte di notevoli dimensioni – come quella dell'artista spagnolo Kraser la cui opera copre un'intera parete per 40 metri d'altezza – ed altre se ne aggiungeranno nei prossimi mesi.

Il progetto T.R.U.St. si profila dunque come una preziosa opportunità per ragionare semioticamente sulle modalità con cui le istituzioni – in questo caso l'amministrazione regionale e comunale, rispettivamente enti finanziatrici e promotrici – attraverso questa operazione, forniscano all'interno del paesaggio semiotico urbano (Pezzini 2014) una immagine di sé tramite testi che si configurano inevitabilmente come autodescrittivi (Lotman 1985, 2006) descrivendo la propria cultura (Lotman e Uspenskij 1975), promuovendo memorie (Violi 2014; Sedda 2006) e definendo oblii (Lorusso 2010) grazie ad una

prassi enunciativa che prende forma in un contesto urbano (Marrone e Pezzini 2006) particolarmente delicato. Nascono così alcune domande che guideranno l'analisi. In che modo questi testi si inseriscono nel tessuto urbano? Quali relazioni creano certe opere negli specifici quartieri in cui si inseriscono? Che idea di città proposta dall'amministrazione comunale è possibile desumere dal contenuto di queste opere e dall'operazione in generale?

2. Contesto storico, sociale e politico

Un breve inquadramento del contesto storico, sociale e politico che caratterizza il territorio dove prende vita questa operazione appare così necessario. La città di Taranto è tristemente famosa in Europa e nel mondo per i problemi di inquinamento che la attanagliano, causati soprattutto dalla presenza, all'interno del tessuto urbano, di uno degli stabilimenti siderurgici più grandi di tutto l'Occidente. Negli ultimi quindici anni, il contesto sociopolitico si è contraddistinto per una forte conflittualità politica e sociale, con un picco a partire dal 2012, che è andata man mano scemando (Casula 2022a). Il 26 luglio del 2012 la magistratura, sulla base di perizie chimiche ed epidemiologiche ma anche in virtù delle pressioni esercitate negli anni precedenti dai movimenti ambientalisti cittadini, con l'inchiesta "ambiente svenduto" ha dimostrato il danno ambientale e sanitario e con diversi interventi ha più volte cercato di fermare gli impianti di produzione, in particolare quelli dell'area a caldo, responsabili della maggior parte delle emissioni dannose. Dall'altro canto, le istituzioni politiche nazionali sono ricorse a tutti i mezzi necessari per garantire la produzione di acciaio del polo siderurgico, soprattutto attraverso una serie di decreti legge che in sostanza scavalcavano il potere giudiziario (*ibidem*).

Generalmente gli interessi del pubblico, quello di avere un asset strategico geopoliticamente fondamentale, e quelli economici dei privati – che si sono avvicinati alle partecipazioni statali alla guida amministrativa del polo –, che avevano come obiettivo la realizzazione dei profitti minimizzando i costi, non sono quasi mai coincisi con le istanze di protesta di una parte non marginale degli e delle abitanti (Casula 2022b), dovute sia ai noti effetti degli inquinanti che a tassi di mortalità e di tumori e malattie superiori alla media nazionale attestati da diversi studi (cfr. in particolare: Sentieri 2019), sia tra gli abitanti dei quartieri limitrofi che tra gli stessi lavoratori, legati alla dispersione nell'aria di sostanze tossiche derivanti dalla produzione e dallo stoccaggio delle materie prime. Queste istanze sono però rimaste pressoché completamente inascoltate dalle forze politiche nazionali e, anche a causa di numerosi insuccessi nonostante le grandi mobilitazioni nelle proteste di piazza, le componenti del movimento ambientalista si sono ritrovate negli anni ad attraversare importanti divisioni interne.

Sulla base di queste premesse, a partire alla fine del 2019 è stato annunciato dall'ex Premier, Giuseppe Conte, il "Cantiere Taranto", un sintagma con il quale venivano indicati, sia sulla stampa che sui canali ufficiali dello stesso governo, come ad esempio sul sito del Dipartimento per la programmazione e il

coordinamento della politica economica,¹ una serie di interventi atti a rilanciare l'intera area: «reputo necessario aprire un “Cantiere Taranto”, all'interno del quale definire un piano strategico, che offra ristoro alla comunità ferita e che, per il rilancio del territorio, ponga in essere tutti gli strumenti utili per attrarre investimenti, favorire l'occupazione e avviare la riconversione ambientale» (Conte 2019). A poco meno di tre anni di distanza, il “Cantiere Taranto” si profila, allo stato attuale, come un tentativo di cambio di paradigma che coinvolge perlopiù nella narrazione del territorio: se lo stabilimento siderurgico continua a produrre indisturbato più acciaio di quanto non facesse prima (Casula 2021, 2022a, 2022b), diversi interventi e finanziamenti dello Stato intervengono sulla città e le zone limitrofe per trasformare l'immagine di Taranto da città a vocazione prettamente industriale, subalterna alla cultura dell'acciaio, a una più votata al turismo. Il progetto T.R.U.St. rientra nel solco di questi interventi.

3. Il corpus

Il corpus centrale di questa analisi, scelto in funzione della domanda di ricerca enunciata nell'introduzione, è il film-documentario dell'operazione, dal titolo T.R.U.St. – il documentario (Progetto Trust, 2022), disponibile su youtube dal 16 aprile del 2022. Il tema centrale del documentario, della durata di circa un'ora, è proprio quello di raccontare l'operazione del progetto Trust nel suo complesso, attraverso alcune voci: non solo quelle di alcuni degli artisti impegnati nella realizzazione delle loro opere ma anche quelle di tre dei principali esponenti dell'organizzazione ma, soprattutto, quelle del sindaco di Taranto e dell'assessore allo sviluppo economico e al turismo. Si tratta di un testo molto denso dal punto di vista del significato, perlomeno in funzione dei livelli di pertinenza dell'analisi proposta in queste pagine, e il cui ritaglio viene effettuato a partire da questi presupposti. L'ipotesi è che questo medimetraggio sia un testo particolarmente indicato per rispondere alla domanda di ricerca che guiderà l'analisi: che tipo di idea di città proposta dall'amministrazione è possibile desumere dal contenuto di queste opere e dall'operazione in generale? Detto in altri termini: l'operazione propone un'ideologia in senso echiano? E se sì, quale?

La pertinenza semiotica dell'individuazione di questo medimetraggio come asse portante del corpus è dettata dal fatto che il documentario è stato proposto dagli stessi organizzatori del Progetto. Come si evince dai titoli di coda, il documentario è promosso, tra gli altri, in ordine per come sono presentati nel video, dal Comune di Taranto, dalla Regione Puglia e da Fabrizio Manzulli (Assessore allo Sviluppo Economico e al Turismo). In sostanza, la posizione di enunciatore del documentario è occupata dagli stessi autori empirici che si profilano come enunciatori dell'operazione nel suo complesso, un'identità che permette di assumere, all'interno di questa analisi, questo testo come campo d'analisi privilegiato per riflettere su questo processo di automodellizzazione istituzionale. A

¹ È inoltre esattamente “Cantiere Taranto” il titolo di una pagina dedicata sul sito del Dipartimento per la programmazione e il coordinamento della politica economica. Cfr. <programmazioneeconomica.gov.it/cantiere-taranto-principali-provvedimenti-del-governo-conte-ii/>.

sostenere l'ipotesi sulla composizione delle istanze concrete che si configurano come enunciatori è ciò che si evince da un'intervista a Mario Pagnottella, componente dell'associazione Mangrovie, inoltre tra le organizzatrici del progetto. In un articolo apparso su FUL magazine,² una rivista culturale online, che si è occupata dal T.R.U.St., Pagnottella infatti afferma che «L'arte è sempre politica. Se osservi bene, c'è differenza tra commissionare un'opera a un artista dicendogli cosa deve dipingere, e dire invece “ecco cinquanta metri quadrati per te. Facci ciò che vuoi”. Abbiamo chiesto agli artisti solo una cosa: di essere propositivi e dare stimoli per il futuro».³ In questo passaggio, sebbene si affermi che si sia lasciata libertà creativa alle e agli artisti coinvolti, in realtà la richiesta di concentrarsi sul futuro – al di là delle valutazioni estetiche, politiche e culturali che possono emergere a riguardo – si profila come una vera e propria cesura semantica che lascia al di fuori delle possibilità d'enunciazione non solo il passato ma anche il presente del territorio in cui intervengono. Emerge in questo modo, anche al di là dei livelli di pertinenza analitica, la composizione empirica del ruolo dell'enunciatore dell'operazione nel suo complesso. Qui infatti troviamo a pieno titolo tutte quelle istanze che hanno permesso – e indirizzato – le opere degli artisti. Ulteriore conferma dell'efficacia di questa cesura è un passaggio all'interno del documentario del monologo di Mr. Blob, artista tarantino autore di uno delle opere presenti in T.R.U.St.

Mr. Blob (17:32 – 18:03): questi anni la tematica Taranto l'ho portata spesso in giro, nei miei pezzi in altre città l'ho sempre... in qualche modo ce l'ho sempre infilata, l'ho sempre voluta denunciare come cosa. Qua invece, a differenza delle altre città dove io denunciavo quella che è la situazione di Taranto, qua invece ho voluto, ho cercato di portare un messaggio positivo per la città e per i cittadini perché senza mettere nulla di negativo visto che la negatività ce l'abbiamo già [...].

L'opera di Mr. Blob, al netto di queste dichiarazioni ascrivibili in parte alla sua *intentio auctoris*, rimane comunque l'unica tra le opere del T.R.U.St. a contenere dei formanti figurativi che rimandano alla fabbrica. Ma ci torneremo in seguito.

4. Il documentario

4.1 I monologhi

Il primo passaggio dell'analisi si compone di un rapido sguardo ai passaggi salienti dei monologhi del sindaco di Taranto, Rinaldo Melucci,⁴ e dell'assessore allo sviluppo economico e al turismo, Fabrizio Manzulli, che sembrano particolarmente utili per comprendere i valori profondi dell'operazione.

² Acronimo di Firenze Urban Lifestyle. Cfr. <firenzeurbanlifestyle.com>.

³ Cfr. <firenzeurbanlifestyle.com 2021>.

⁴ Riconfermato per il secondo mandato in occasione delle elezioni amministrative del 26 giugno 2022.



Figura 1. L'eloquente gesto espresso dal sindaco.

MELUCCI (8:32 – 10:54): Taranto è una città molto grande, ci sono degli spazi che si sono sfilacciati nel corso del tempo di pari passo con la crisi economica, la crisi dello stabilimento siderurgico [...]. Quello che abbiamo fatto in questi anni insieme ai cittadini con un grande momento di partecipazione è stato costruire un piano di transizione che in qualche maniera, oltre ad occuparsi della rigenerazione urbana di questi quartieri [...], si occupasse anche di far cambiare qualcosa qui dentro, nella testa delle persone, avevamo bisogno di un nuovo approccio culturale alle questioni della transizione [...] a cominciare dalla ricerca del bello che in qualche maniera stimola anche l'iniziativa di impresa, stimola l'attrattiva verso gli investitori, verso i visitatori [...]. Il progetto Trust è stato da questo punto di vista fondamentale perché [...] la città si è specchiata [...] dopo tanto tempo, non ha avuto più vergogna di guardare i suoi mali, di comprendere in che direzione cambiare e come poteva farlo insieme alla cultura, insieme al bello, cultura e bello che poi generano anche ricadute economiche [...], non è un'operazione soltanto artistica, soltanto estetica. [...] io credo che finalmente Taranto sta cambiando la sua immagine [...].

Al di là di alcune osservazioni che riguardano dei passaggi dell'intervento, come quelli della "ricerca del bello" e del legame con il mondo imprenditoriale e turistico, vale la pena soffermarsi sulla presenza di ben tre voci del verbo cambiare che risultano paradigmatici. Nel primo caso, è riferito alla «testa delle persone», e appare un passaggio fondamentale del discorso perché sottolineato da un eloquente gesto (fig. 1), a livello pragmatico l'unico espresso dal sindaco nell'intero discorso. Nel secondo caso si tratta un cambiamento nello sguardo verso «i suoi mali», mentre il terzo fa riferimento all'immagine della città. L'obiettivo dell'operazione sembrerebbe quella di farsi promotrice non tanto di un'inversione di rotta in senso stretto del tessuto urbano e delle problematiche che la attanagliano, quanto piuttosto di una vera e propria (dis) torsione estetica che trasformi non la materialità delle condizioni di vita degli abitanti ma la loro percezione semiotica dell'ambiente in cui sono immersi. Anche il monologo dell'assessore Manzulli prosegue sulla stessa falsariga:

MANZULLI (30:52 – 33:00): È un progetto che si basa su quello che è il nostro piano strategico, Ecosistema Taranto, un progetto che parte e che ha come asset la diffusione dell'arte e della cultura e del cambio di paradigma nella narrazione della nostra città [...]. Chiaramente la street art rappresenta uno di quegli elementi principali da cui si parte per dare dignità ai quartieri spesso periferici [...]. Ho notato un notevole miglioramento nell'attenzione e nella qualità della vita nei luoghi comuni proprio lì dove sono fatte le opere da parte dei residenti e anche una percezione diversa nei confronti del luogo dove loro vivono [...], quindi stiamo eliminando attraverso l'arte e la cultura anche quelle lacerazioni interne dovute agli ultimi sessant'anni di industrializzazione che hanno un po' ingrigito non soltanto alla città ma gli animi dei tarantini stessi [...].

L'assessore, ribadendo l'isotopia di cambiamento e trasformazione già espressa dal sindaco, pone enfasi anche sul grigiore e le divisioni interne al corpo cittadino, con un riferimento velato alle due istanze che hanno generato un conflitto al suo interno, riassumibile nella irrisolta dicotomia tra salute e lavoro che si è sviluppata intorno alle questioni politiche, sanitarie e giudiziarie del siderurgico, due posizioni intorno alle quali la cittadinanza si è polarizzata.

Risulta rilevante notare, inoltre, come sia la giunta comunale che i cittadini («Quello che abbiamo fatto in questi anni insieme ai cittadini») vengano inizialmente configurati come attinenti alla medesima posizione attanziale, quella di soggetto, mentre l'oggetto sarebbe quello del cambiamento di immagine della città. Si tratta di soggetti di stato, e il valore a cui aspirano e verso cui tendono sarebbe il «cambiamento di immagine», una questione, come si rilevava (e, come sottolinea l'assessore, quando parla di «una percezione diversa nei confronti del luogo»), prettamente di percezione, mentre il piano politico della questione viene totalmente narcotizzato. Il programma narrativo d'uso invece riguarda questa complessiva operazione di trasformazione della città di cui il progetto Trust è una delle diverse manifestazioni plastiche. Ma leggendo tra le righe si può individuare anche un programma narrativo più «sottile», nascosto, quello cioè di «cambiare qualcosa nella testa delle persone». In questo caso, ad essere soggetto sono le istituzioni – con il progetto Trust che si configura nel ruolo di adiuvante – mentre i cittadini diventerebbero oggetto di questa trasformazione. A un livello ulteriore dell'analisi si potrebbe anzi ricostruire una semiosfera culturale per la quale lo status di cittadinanza appartiene quella parte di città che sostiene questo tipo di operazione, mentre un'altra che in qualche modo opera delle forme di resistenza – perlopiù passiva – sarà oggetto di trasformazione, affinché venga integrata, dallo spazio semiosferico della non-cultura, all'interno della cultura che il sindaco ha delineato che sembra ricalcare i tratti della razionalità neoliberista della messa a valore economico (Dardot e Laval 2009), in un processo secondo il quale il dominio economico caratterizza l'organizzazione di tutti gli altri (Baudrillard 1990), cultura compresa (cfr. Fisher 2009).

A partire da questi due monologhi, e dalle brevi osservazioni a riguardo, è utile menzionare la voce fuori campo che apre il documentario che, proprio in virtù della sua posizione extradiegetica e della collocazione nel complesso della temporalità del medimetraggio, si configura come una sorta di desti-

nante onniscente che delinea sin da subito la funzione ideologica che sottende l'opera e l'operazione:

VOCE FUORI CAMPO (0.03-1.01): L'arte urbana è un fenomeno in continua evoluzione. Un movimento che passa dalla protesta alla riqualificazione dei luoghi. Questo fenomeno sta vivendo una nuova visione più umanitaria e sociale. Trasformandosi in arte necessaria ed utile alla collettività. L'arte urbana va incontro alla gente per cambiare il volto dei territori e la vivibilità delle persone, accompagnandole in quel cammino che le porta a riappropriarsi della propria dignità culturale e sociale. Un fenomeno capace di interagire non solo visivamente ma anche fisicamente con la gente, suggerendo delle nuove modalità d'uso e diventando un simbolo iconografico per la città una cartolina per la promozione del territorio [...].

Questo estratto della voce fuoricampo, che conferisce oggettività al discorso poiché, secondo la classificazione proposta Genette (1972), è sia extra che eterodiegetico, ma risulta particolarmente significativo anche in virtù del fatto che, come si può notare dai titoli di coda del documentario, è scritto da Giacomo Marinaro, uno degli organizzatori del progetto Trust che è anche il primo nome che appare accreditato come "direttore artistico". È possibile osservare all'interno di questo testo la successione di due parti differenti sul piano narrativo e semantico, differenza sensibilmente marcata anche da un cambio di tono della voce-off femminile che enuncia queste parole. Nella prima, viene dicotomizzata la pratica dell'arte urbana attraverso una assiologia. Da una parte c'è la «protesta», dall'altra la «riqualificazione dei luoghi» che fa parte di «una visione più umanitaria e sociale», tutti aspetti che – evidentemente – non farebbero parte della semantica della protesta. Inoltre, con il lemma "protesta" appare lecito ipotizzare che – almeno sul piano dell'intentio operis – il riferimento alla forma storica del più generale movimento del graffitismo, che è contraddistinto da un'avversione alle regole sociali e allo status quo, sia velatamente ricondotto al sentimento che negli ultimi anni ha animato il dibattito cittadino, caratterizzato da antagonismo nei confronti delle istituzioni e della fabbrica. In altri termini, l'assiologizzazione al livello profondo dell'enunciato presuppone un'attorializzazione a livello discorsivo: se da una parte abbiamo gli attori della protesta, dall'altra ci sono gli attori della proposta, che attraverso le funzioni di una voce extradiegetica posta in apertura del documentario vanno ad occupare la posizione dell'enunciatore, sia del documentario che dell'operazione nel suo complesso. Nella seconda parte si delinea la stessa isotopia poiché vengono sottolineate le capacità trasformative dell'arte urbana non tanto in quanto forma estetica ma, anche questa, come funzione di un più complesso processo di rigenerazione del territorio.

4.2 Isotopie narrative e figurative

Il secondo passaggio dell'analisi pertiene proprio all'individuazione di alcune isotopie figurative e narrative che dotano il testo di coerenza e che, in questo caso, rappresentano anche un indicatore ideologico.



Figura 2. Alcuni dei numerosi frame con inquadrature dettagliate di scarpe, vestiti o mani degli artisti sporche di vernici.

Le isotopie del testo sono varie, ma più di ogni altra c'è – ed è già stato possibile riceverne un saggio – quella del “cambiamento/trasformazione”. Essa si manifesta a livello dell'espressione non solo da un punto di vista verbale (la parola “cambiamento”, o un suo derivato, è presente in pressoché tutti i monologhi) ma anche dal punto di vista figurativo (fig. 2) attraverso numerosi frame con inquadrature dettagliate di scarpe, vestiti o mani degli artisti sporche di vernici, che manifestano un fare trasformativo e contingente. Inoltre, si presentano le facciate dei palazzi “pulite”, vuote, per poi mostrarle successivamente con le opere completate (quasi come le trasmissioni televisive dove vengono ristrutturare le case, in cui si mostra spesso un prima e un dopo per mostrare le polarità del fare trasformativo).

Una delle isotopie figurative più rilevanti è quella delle persone che fotografano le opere con lo smartphone (fig. 3).

Questa isotopia è significativa perché offre un'idea definita sulla concezione dell'operazione ma anche dell'auspicata funzione futura che avranno le opere nel contesto urbano. Innanzitutto, queste immagini prescrivono – e inscrivono figurativamente – un enunciatario che avrà una posizione di osservatore ma sarà modalizzato secondo un voler-vedere, meravigliato, che nella sua forma empirica quindi non è più corrispondente all'abitante del luogo che in qualche modo si abituerà alla presenza delle opere ma risponde più alla figura del turista tradizionale (Pezzini, Virgolin 2020; Pollarini 2020), enunciatario (es)temporaneo del tessuto urbano, dotato di una (non)competenza che gli permetterà di cogliere il carattere di novità nelle opere e quindi, sul piano pragmatico, di eseguire lo *script* stereotipico attraverso l'atto della fotografia. Si tratta di un'iscrizione per nulla neutra, ma che va inquadrata nella nuova immagine di città votata al turismo. Ma la non neutralità di questa isoto-



Figura 3. Il frame dove un abitante, dal balcone della sua abitazione, consegna il caffè a uno degli artisti.

pia riguarda anche il suo peculiare effetto di senso. Poiché allo stato attuale i quartieri periferici non corrispondono a percorsi turistici (anzi si collocano agli antipodi) si tratta della messa in scena di un'idea di estetica ben precisa e che risponde all'idea della «città-vetrina» (cfr. Denticio 2021, 2022), nella quale gli enunciatori non sono soggetti trasformatori ma passivi osservatori del cambiamento, se non proprio oggetti del cambiamento stesso. È utile riprendere le fila di questo ragionamento rielaborando il modello della vetrina e dell'interno del negozio di scarpe proposto da Marsciani (2007) in una delle sue analisi etnosemiotiche sul particolare tipo di estetica promossa dalla Street Art istituzionalizzata (cfr. Denticio 2022), che contribuisce a strutturare il modello della città vetrina dove il contesto urbano viene valorizzato come oggetto della visione. La pertinenza dalle qualità segniche percepibili attraverso il darsi a vedere intrinseco degli spazi urbani concorrono a conferirle quella che potremmo definire, nell'ambito di questa precisa tipologia di presa estetica, «una particolare impronta identitaria» (Marsciani 2007: 41), dove «una latente espropriazione (verticale) da parte dei Poteri che [della città] fanno il terreno della propria affermazione e autorappresentazione» (Pezzini 2008: 63). Si tratta di un processo percettivo che definisce una dimensione oggettivata in quanto essa si manifesta «ad una certa distanza rispetto al soggetto che l'apprezza e la valuta» (Marsciani 2007: 41).

Infine la terza isotopia è quella della “partecipazione degli abitanti” che viene raffigurata nel suo grado più “intenso” in un frame dove si vede qualcuno che, dal suo balcone, porge il caffè ad uno degli artisti (fig. 4).

4.3 Due opere: l'albero della vita e la donna che allatta

Un terzo passaggio dell'analisi riguarda invece due opere, ritenute pertinenti rispetto alla domanda di ricerca in quanto risultano particolarmente paradigmatiche del senso dell'intera operazione. Si tratta delle opere di Mr. Blob e di Stereal.

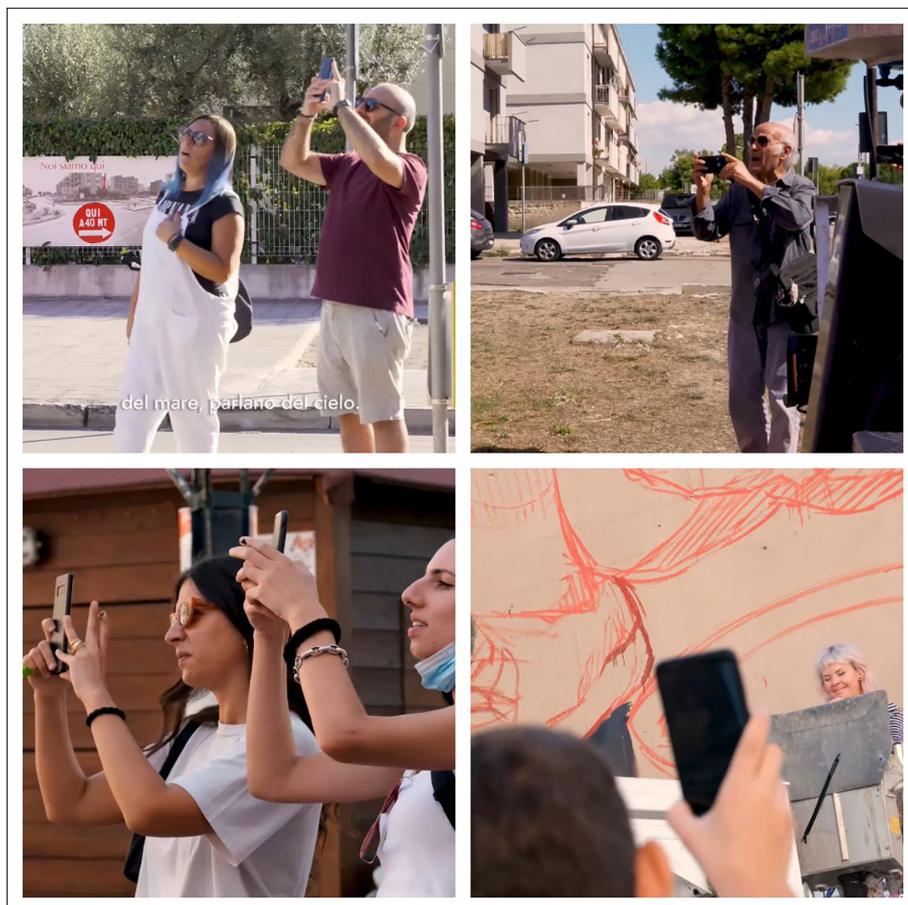


Figura 4. Alcuni dei frame dove vengono mostrate persone che fotografano le opere finite o in fase di creazione.

La pertinenza dell'opera di Mr. Blob (fig. 5) è ricondotta al fatto che, come già accennato (cfr. *infra* par. 2), si tratta dell'unica che restituisce figurativamente il siderurgico, riconoscibile e riconducibile a quello dell'ex Ilva di Taranto in particolare grazie alla presenza dei formanti figurativi delle ciminiere, i cui tubi sono raffigurati di colore azzurro, con l'estremità superiore a bande bianche e rosse, esattamente come quelle *iconiche* dello stabilimento di Taranto:

Mr. Blob (18:33 – 19:47): [...] l'opera è la reinterpretazione dell'albero della vita, dove al suo interno crescono degli esseri viventi dalla natura e aiutandosi a vicenda l'un l'altro cercano di preservare il proprio habitat per non rischiare di estinguersi praticamente. In tutto ciò però si cerca, mentre questo ciclo perfetto funziona perfettamente, si cerca di liberare un'ape da una sfera dove al suo interno c'è la fabbrica, ma l'uccello che prova a liberarla non ci riesce perché è comunque chiuso in gabbia: cerca, cerca, cerca, sta quasi per spaccare la gabbia ma non ci riesce. Poi durante le giornate [...] tutti che venivano a chiedere il perché, cosa fosse, cosa non fosse... E spero che abbiano apprezzato e soprattutto colto [...] quello che è il messaggio che l'unione fa la forza e che essendo come popolo, essendo tutti uniti potremmo magari risolvere alcuni problemi [...].

Sebbene l'*intentio auctoris* non appaia totalmente coerente in quanto sul piano narrativo effettivamente l'unione *non riesce* a "far la forza" in quanto il soggetto, ossia gli altri animali nella loro funzione di attore collettivo, non riescono a portare a compimento il programma narrativo della liberazione dell'ape, è interessante soffermarsi sull'*intentio operis*. Tra i vari elementi desumibili, ne evidenziamo due. Il primo, è che sebbene l'ape sia in una sfera che ricorda molto la cupola presente nel romanzo *Under the Dome* di Stephen King (2009),⁵ la sua liberazione non preveda l'eliminazione della fabbrica: essa passa evidentemente da un allontanamento fisico dalla prossimità con



Figura 5. L'albero della vita di Mr. Blob. In basso a sinistra, la cupola con l'ape e il siderurgico al suo interno. In basso a destra, la cupola con l'ape e il siderurgico al suo interno.

le fonti inquinanti. In secondo luogo, anche gli altri animali si trovano a loro volta ingabbiati: sarà che ad impedire la formazione di una coalizione è un qualche tipo di sovrastruttura?

La seconda opera, dell'artista Sternal (fig. 6), diventa invece pertinente non solo perché rientra nell'isotopia della partecipazione ma anche in quanto è l'unica che menziona una relazione diretta degli abitanti con la fabbrica. Riflettendo però sulle modalità di funzionamento dell'opera e del monologo

⁵ Dal quale è stata successivamente tratta una serie-tv (2013-2015) col medesimo nome e che ha ispirato *The Simpson Movie* (Silverman, 2007) la cui isotopia narrativa era proprio la questione ambientale: per circoscrivere la fuoriuscita di fonti inquinanti provenienti dal territorio, il governo statunitense predisponne una cupola sotto la quale veniva rinchiusa la città di Springfield.



Figura 6. La donna che allatta il bambino di Streal.

dell'artista, questa relazione viene espressa secondo uno schema narrativo particolarmente significativo.

L'opera, realizzata dall'artista Streal, raffigura una donna che allatta un bambino:

STEREAL (48:31 – 50:08): [...] raffigurerò questa ragazza che appunto allatta, è una ragazza che è qui del posto che è di Taranto [...]. Tra l'altro Taranto ha affrontato il tema dell'allattamento in maniera anche più specifica proprio perché ci sono state delle ricerche dove hanno constatato che nel latte materno delle persone del posto ci fossero delle sostanze inquinanti per il bambino e quindi si era un po' persa questa cosa dell'allattamento [...] e le donne avevano paura ad allattare perché avevano paura di far male al proprio figlio, queste ovviamente sono cose che mi sono state raccontate dalle persone del posto e quindi secondo me è un argomento che va affrontato in una località del genere.

Riprendendo le parole dell'artista, si potrebbe affermare che l'*intentio auctoris* è quella di rendere presente una questione che attanaglia le madri del luogo. Prestando però attenzione al monologo, i verbi vengono declinati al passato, rendendo quindi il problema come relativo a un tempo altro e precedente a quello del tempo dell'enunciato. Allo stesso modo, l'enunciato-opera ha un effetto di senso che si discosta dall'idea di rendere manifesto un pro-

blema, anche se forse per un aspetto risulta concorde con l'*intentio auctoris*: quella che si propone è infatti un'immagine non voltificata – che quindi si propone di essere passibile di identificazione da *tutte* le abitanti – ma mette in scena l'atto dell'allattamento in quanto tale senza ulteriori formanti che possano rendere l'opera narrativamente polemica. L'effetto di senso è quindi quello di una ri-naturalizzazione di un atto che era stato invece de-naturalizzato da agenti esterni e ben noti alla cittadinanza, dei quali però non v'è traccia all'interno del testo. L'inquadratura che viene proposta nel documentario (fig. 8), in chiusura dello spezzone dedicato all'opera di Sternal, è un'oggettiva irrealista (Casetti 1986): risalendo il muro dell'opera, si scorge il siderurgico in lontananza in modo non tanto da indicarne una prossimità alla semiosfera abitativa del quartiere – potremmo dire: al *contesto* dell'enunciato – quanto invece di marcarne una lontananza e, in concordanza con i tempi verbali usati nel monologo dell'artista, è come se appartenesse a un tempo passato e a un altrove.

5. Conclusioni

Quelli menzionati nei paragrafi precedenti sono alcuni degli elementi tra quelli ritenuti più significativi del documentario in funzione di un'analisi che sia atta a delineare i tratti dell'intera operazione. Il mediometraggio appare così ricco di dettagli al punto da rappresentare una istanza idonea per la comprensione di un possibile modello di articolazione del discorso istituzionale, particolarmente utile proprio perché si produce all'interno di un contesto urbano particolarmente complesso dal punto di vista sociopolitico come quello della città di Taranto. Si propone quindi in queste pagine una analisi semiotica applicata, guidata dal principio critico secondo il quale essa si può definire come «disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire» (Eco 1975: 17).

Attraverso un'operazione (semio)culturale come quella che è in oggetto, viene tentata una trasformazione semantica di una situazione socioculturale, attualizzando delle proprietà e promuovendo degli oblii secondo il più tipico schema della produzione ideologica, intesa come una «visione del mondo parziale e sconnessa» (*ivi*: 369). Infatti, mentre il problema sanitario e ambientale non accenna ad essere risolto o trasformato ma anzi viene semplicemente narcotizzato al livello simbolico, politico e narrativo (Casula 2022b), il tentativo di cambiamento di paradigma riguarda meramente l'immagine – e con essa la percezione – che si ha della città, sia all'interno che dall'esterno. In ogni caso, in questo processo gli abitanti vengono considerati, al più, come un attore non protagonista del cambiamento ma ad esso accessorio, come testimonia l'immagine in cui la partecipazione è figurativizzata con la – o relegata alla – consegna del caffè agli artisti (fig. 4), dove porre l'analisi sul livello plastico permette di esplicitare la posizione subalterna dell'abitante: mentre l'artista è al centro, egli o ella rimane relegata ai margini della scena. Anche dal sindaco, gli abitanti non vengono considerati come il soggetto del cambiamento, poiché non hanno la “competenza” per poter emanciparsi: vengono

piuttosto “oggettificati”, devono anzi subire un cambiamento «nella testa» per poter essere integrati nel processo di rigenerazione. Si tratta di una vera e propria traduzione di una cultura esterna, una non-cultura, all’interno della cultura neoliberista del soggetto economico ed imprenditoriale che ricorda la resistenza culturale del «pensiero meridiano» descritta da Franco Cassano (1996), secondo il quale non è il sud ad essere in «difetto di modernità», ma che l’integrazione in questa cultura sia, a certi gradi, del tutto incompatibile da un punto di vista socio-culturale.⁶ In un tentativo di traduzione del monologo del sindaco portato all’estremo, ma lecito secondo le coordinate semiotiche desunte: gli abitanti sono responsabili della situazione della città, anche perché hanno protestato. Ora invece devono guardare ai problemi senza vergogna, attraverso un cambiamento delle lenti con cui li si guarda.

Rispetto all’installazione della statua del carabiniere nella città vecchia avvenuta nel 2014 (cfr. Dentico in press), sebbene si tratti di operazioni apparentemente differenti,⁷ condividono comunque diverse analogie. Su tutte, c’è la posizione attanziale che si trova ad occupare l’attore collettivo della cittadinanza, rimasta pressoché immutata. In quel caso, a partire anche dalle dichiarazioni dell’autore dell’opera, del sindaco e delle sedute del consiglio comunale, si comprendeva che il senso dell’operazione sotteso all’installazione della statua del carabiniere nella città vecchia aveva l’obiettivo di “riportare l’ordine” in un contesto sociopolitico complesso. Anche in quel caso, gli abitanti del quartiere erano relegati a una posizione iniziale forse anche di anti-soggetto prima per essere oggetto dopo, poiché dovevano subire una trasformazione per essere integrati all’interno di una “cultura interna”, in quel caso quella della legalità. Ma c’è anche un’altra analogia: se in quel caso era la categoria della legge a narcotizzare il piano politico dell’abbandono della città vecchia e del suo recupero, in questo caso invece è la categoria del “bello” ad assumere la stessa valenza. In entrambi i casi, dunque, le istituzioni abdicano al loro ruolo di risolutore politico delle questioni che attanagliano i quartieri e più in generale i territori, delegando altri attori: l’Arma, facendone una questione che pertiene il dominio della Legge; gli artisti, definendo il problema su un piano prettamente estetico.⁸

Tornando al Progetto T.R.U.St., il problema della fabbrica viene invece narcotizzato, decurtato anch’esso a una questione di percezione. La fabbrica, attraverso alcune immagini che scorrono nel documentario (figg. 7 e 8), viene

⁶ «Se si vuole ricominciare a pensare il sud sono necessarie alcune operazioni preliminari. In primo luogo occorre smettere di vedere le sue patologie solo come la conseguenza di un difetto di modernità. Bisogna rovesciare l’ottica e iniziare a pensare che probabilmente nel Sud d’Italia la modernità non è estranea alle patologie di cui ancora oggi molti credono che essa sia la cura. Per iniziare a pensare il sud è in altri termini necessario prendere in considerazione anche l’ipotesi che normalmente si scarta a priori: la modernizzazione del sud è una modernizzazione imperfetta o insufficiente o non è piuttosto l’unica modernizzazione possibile, la modernizzazione reale?» (Cassano 1996: 5).

⁷ Ad esempio, nel caso della Statua del carabiniere, il Comune di Taranto abdicava al suo ruolo politico delegando all’Arma la risoluzione dei problemi del quartiere, relegando la questione a un problema di legalità. Nel caso di T.R.U.St., invece, le istituzioni si fanno carico del problema.

⁸ Intendiamo in questo caso per estetico non solo il dominio del gusto e del bello ma, più genericamente, ciò che riguarda la sintonia e la sensibilità tra l’organismo e l’ambiente (Berardi 2016).



Figura 7. Frame (ritagliato) dell'oggettiva irreal.



Figura 8. Una carrellata dal basso verso l'alto che lascia intravedere sullo sfondo lo stabilimento siderurgico.

nuovamente naturalizzata all'interno dello skyline urbano, ridimensionandola a sfondo del discorso urbano e politico, come si può notare da questo emblematico frame che riguarda l'unica opera che la menziona esplicitamente ma solo nell'immediato circuito discorsivo della semiosfera che la riguarda.

Un ultimo elemento riguardante il Progetto T.R.U.St. non può sfuggire allo sguardo semiotico e appare davvero emblematico: ad essere coinvolti in questa operazione sono tutti i quartieri periferici, tranne uno. Si tratta del quartiere Tamburi, situato a ridosso del siderurgico (fig. 9). Del resto è lo stesso Pagnottella ad affermare che la decisione non è casuale:

Volevamo lasciare come un vuoto in un quartiere che è senza futuro. Che futuro può esserci per un quartiere dove nei giorni dove tira il vento forte viene ordinato di chiudere le finestre per la dispersione delle polveri tossiche? Dove i bambini nascono con la leucemia, un posto da cui le persone non possono andarsene, perché non riescono a vendere il proprio appartamento a più di 10mila euro, quando non hanno altro che quello? (firenzeurbanlifestyle.com 2021)

L'effetto di senso è che la trasformazione, nella mentalità e nella percezione degli abitanti, che il Progetto T.R.U.St. dovrebbe mettere in atto non può avvenire con successo nei luoghi dove la presenza dell'industria insiste così tanto da non riuscire a passare in secondo piano. Ma c'è anche il sospetto semiotico che l'installazione di un'opera muraria in quel quartiere avrebbe potuto rendere manifesta la continuità della condizione di subalternità che vivono gli abitanti: le strade e gli edifici dei quartieri hanno un colore tendente al rossastro causato dalla presenza del minerale che, nei giorni di vento, si adagia sul quartiere. Una materialità che diventa segno di una condizione

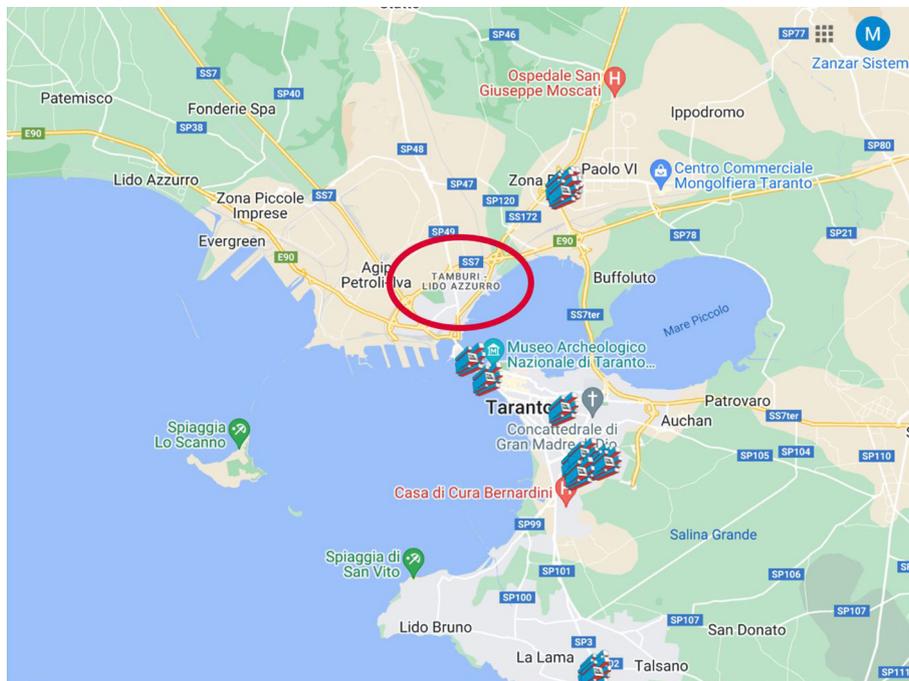


Figura 9. La mappa delle opere del T.R.U.St. a cui si accede dalla pagina Facebook del progetto. Evidenziato in rosso (aggiunta dell'autore) il quartiere Tamburi.

che, in un'opera muraria, si sarebbe potuta riaffermare in tutta la sua ineluttabilità.

Bibliografia

Barthes, Roland
1974 *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.

Baudrillard, Jean
1990 *La Transparence du mal: Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée.

Berardi, Franco
2016 *L'anima al lavoro: alienazione, estraneità, autonomia*, Roma, DeriveApprodi.

Casetti, Francesco
1986 *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Torino, Einaudi.

Cassano, Franco
1996 *Il pensiero meridiano*, Roma-Bari, Laterza.

Casula, Francesco
2021 Taranto, la battaglia persa da 6 governi. Decreti inutili e i veleni sempre come prima. La politica del "salva Ilva" che non ha mai risolto nulla» <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2021/06/02/taranto-la-battaglia-persa-da-6-governi-decreti-inutili-e-i-veleni-sempre-come-prima-la-politica-del-salva-ilva-che-non-ha-mai-risolto-nulla/6217232/>>; online il 28 luglio 2022.

- 2022a «L'ex Ilva dieci anni dopo il sequestro: il nodo salute-lavoro è irrisolto. E i magistrati che indagarono insistono: "È ancora pericolosa"» <https://www.ilfattoquotidiano.it/2022/07/26/lex-ilva-dieci-anni-dopo-il-sequestro-il-nodo-salute-lavoro-e-irrisolto-e-i-magistrati-che-indagarono-insistono-e-ancora-pericolosa/6741874/?fbclid=IwAR1H2CX3Am3JuPJmoCXw39q54qOfjDIOqkydcHKtqZ_OaQQ-5OnOY2jrJ-w>; online il 28 luglio 2022.
- 2022b «Ilva, dieci anni di decreti e proclami: da Monti a Draghi, l'elenco di promesse e fallimenti sulla nuova vita dell'acciaieria di Taranto» <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2022/07/26/ilva-dieci-anni-di-decreti-e-proclami-da-monti-a-draghi-lelenco-di-promesse-e-fallimenti-sulla-nuova-vita-dell'acciaieria-di-taranto/6742194/?fbclid=IwAR2ZD9P23Als2xDhvUA15fAOi-VFPZoZJS6cOmv4Unoe1oRo1sPTJeouFJMc>>; online il 28 luglio 2022.
- Conte, Giuseppe
2019 «La lettera di Conte ai ministri: "Portate idee per Taranto"» <https://www.repubblica.it/economia/2019/11/11/news/la_lettera_di_conte_ai_ministri_portate_idee_per_taranto_-240885186/>; online il 28 luglio 2022.
- Dardot, Pierre; Laval, Christian
2009 *La nouvelle raison du monde Essai sur la société néolibérale*, Paris, La Découverte.
- Dentico, Michele
2021 «Dal decoro al degrado. Appunti per una semiotica dei segni urbani», *Filosofi(e)Semiotiche*, 8, 1, 2021.
2022 «Dans la ville marquée. Enonciations piétonnes et graffitis dans le quartier de San Lorenzo à Rome», in Beyaert-Geslin, A., *Sémiotique & écritures urbaines*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.
[In press] «La statua del carabiniere nella città vecchia di Taranto: tra politiche della memoria e conflitti culturali», in Mazzucchelli, F.; Vitale M.R.; Leone M., *Heritage and the city. Semiotics and Politics of Cultural Memory in Urban Spaces*, *Lexia*, 41-42.
- Eco, Umberto
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
<firenzeurbanstyle.com>
2021 TRUST: Taranto Regeneration Urban Street.
- Fisher, Mark
2009 *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, Zero Books.
- Genette, Gérard
1972 *Figure III*, coll. « Poétique », Paris, Le Seuil.
- Giraud, Claudia
2021 «Street art a Taranto. I murali di T.R.U.St. nella città capitale europea del genere. Le foto», <<https://www.tribune.com/arti-visive/street-urban-art/2021/11/street-art-taranto-murali-foto/>>; online il 28 luglio 2022.
- King, Stephen
2009 *Under the Dome: A Novel*, New York, Scribner.
- Lorusso, Anna Maria
2010 *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Laterza.

- Lotman, Jurij Mikhailovich
1985 *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio.
- 2006 *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Roma, Meltemi.
- Lotman, Jurij Mikhailovich; Uspenskij Boris
1975 *Tipologie della cultura*, Milano, Bompiani
- Marrone, Gianfranco; Pezzini, Isabella
2006 *Senso e metropoli. Per una semiotica posturbana*, Milano, Booklet.
- Marsciani, Francesco
2007 *Tracciati di etnosemiotica*, Milano, FrancoAngeli.
- Pezzini, Isabella
2008 «Nuovi spazi semiotici nella città – Due casi a Roma», in Leone, M. (a cura di), *La città come testo. Scritture e riscritture urbane*, Roma, Aracne.
- 2014 «Nouveaux paysages sémiotiques et changement de la forme urbaine: perspectives de recherche à partir d'une étude sur Rome», *Degrés*, 156-157, 11-18.
- Pezzini, Isabella; Virgolin, Luigi
2020 *Usi e piaceri del turismo. Percorsi semiotici*, Roma, Aracne.
- Pollarini, Andrea
2021 *Turismi*, Roma, Luca Sossella Editore.
- Progetto Trust
2022 (april 15) *T.r.u.st. – Il documentario*. [Video]. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=QGmQ3hpBIVk>>; online il 28 luglio 2022.
- S.e.n.t.i.e.r.i.
2019 «Quinto rapporto s.e.n.t.i.e.r.i. – studio epidemiologico nazionale dei territori e degli insediamenti a rischio inquinamento», *Epidemiologia & prevenzione*, 2-3, 43.
- Violi, Patrizia
2014 *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.

Michele Denticio è professore a contratto presso il Dipartimento Coris (Comunicazione e Ricerca sociale) dell'Università di Roma "La Sapienza", dove ha conseguito anche il dottorato con una ricerca etnografica sulle pratiche di ascolto collettivo della musica techno. Si è laureato in Semiotica presso l'Università di Bologna con una tesi sperimentale in etnosemiotica sul tifo calcistico (*Sul tifare il Taranto*, Esculapio, 2019). Si occupa principalmente dello studio di fenomeni sociali e di fruizione collettiva degli spazi urbani, con particolare attenzione ai conflitti culturali, adottando una prospettiva etnosemiotica. Tra i temi di ricerca affrontati ci sono anche i rave party, le modalità di didattica a distanza e il graffitismo