

Arte pubblica a Belfast

Tra re-immaginazione e amnesia urbana

Gabriella Rava

Charles University, Faculty of Humanities, Prague, CZ

ravagabriella@gmail.com

Abstract

On the basis of some recent studies that, from an interdisciplinary perspective, have focused in particular on the socio-political dimension of Public Art, this paper aims at analyzing the controversial use of public artworks in post-conflict Northern Ireland. Sculptures such as *RISE* and *Beacon of Hope*, located in the capital city Belfast, are part of a wider project aimed at “reimagining” the sense of place according to globalizing dynamics (Hocking 2015) which are alien to the (often conflictual) memories inscribed in the territory. When such artworks do not favor an actual “amnesia” (Crinson 2005), they reveal the fundamental inability to establish meaning relationships (Zingale 2017) with the space in which they arise and the local communities they claim to represent. And yet, Public Art can only manifest its political and social value when adopting an approach able to bring out the set of relationships that connect the artwork to the place and its memories.

Key Words

Public Art; urban regeneration; Belfast; amnesia; public space

Contents

1. Introduzione
 2. Lo spazio pubblico come luogo del conflitto
 - 2.1. Arte pubblica: per una definizione del concetto
 3. Arte pubblica, rigenerazione urbana e memorie sociali
 4. Case studies: *RISE* e *Beacon of Hope*
 5. Patrimonio, memoria e amnesia nello spazio pubblico
 6. Uno sguardo al futuro attraverso il passato
- Bibliografia

1. Introduzione

Quando si pensa all'arte pubblica in Irlanda del Nord, la si associa spontaneamente agli ormai celebri murales visitati da numerosi turisti alla ricerca delle tracce lasciate dal conflitto noto come *the Troubles*.¹ Per trent'anni (1968-1998) il paese vide inasprirsi una già profonda divisione etnico-religiosa tra, semplificando notevolmente una realtà ben più complessa, repubblicani/cattolici da un lato e lealisti/protestanti dall'altro. I murales che rendono distintivi alcuni quartieri delle città di Belfast e Derry/Londonderry raccontano anche, e soprattutto, la storia recente di violenza che ha colpito un territorio dalle identità in conflitto tra loro, e dove lo spazio raramente è percepito come "neutrale". Accanto a quest'arte delle comunità, celebrata al presente come una forma di espressione autenticamente pubblica, è andata però affermandosi negli ultimi decenni anche un'arte non direttamente legata alla storia politica dell'Irlanda del Nord, eppure potenzialmente non meno conflittuale. Si tratta di un'arte istituzionale, in linea con i linguaggi espressivi di tante opere pubbliche che riempiono lo spazio di innumerevoli città nel mondo. Nonostante uno stile perlopiù impersonale, quest'arte pubblica merita una maggiore considerazione quando la si esamina sullo sfondo del tessuto spaziale nel quale sorge, in particolare in un contesto delicato come quello nordirlandese.

Il presente saggio si propone di analizzare le più o meno manifeste relazioni tra arte pubblica, spazio urbano e le ideologie politiche in esso inscritte. Sulla scorta di alcuni recenti studi che, da una prospettiva multidisciplinare, si sono occupati degli aspetti eminentemente politici e sociali dell'arte pubblica, il presente contributo tenta di (ri)definire quest'ultima in connessione con lo spazio in cui sorge e, soprattutto, le memorie collettive che lo investono di significati. In particolare, il saggio di Bree T. Hocking (2015), grazie al suo focus sulle dinamiche globali e socio-politiche attraverso le quali lo spazio pubblico viene re-immaginato in Irlanda del Nord, costituisce lo sfondo teorico di riferimento per l'analisi di due opere d'arte pubblica site nella capitale Belfast, *Beacon of Hope* e *RISE*. Tale analisi segue una prima parte volta a proporre, a scopo puramente orientativo, alcuni caratteri distintivi attraverso i quali è possibile trovare una definizione comune di arte pubblica. Insistendo sulle dimensioni sociali, politiche e ideologiche che la contraddistinguono, il presente contributo intende riflettere su come esse subiscano la crescente pressione esercitata da dinamiche globali e neo-liberali che tendono alla deterritorializzazione delle opere e del loro significato. In tale contesto, l'uso dell'arte pubblica in Irlanda del Nord, soprattutto in relazione a spazi carichi di memorie traumatiche o controverse, appare particolarmente rivelatore di tendenze più generali che rendono spesso ambigue opere che pretendono di essere rappresentative di una certa realtà o comunità. Attraverso un approccio interdisciplinare attento a cogliere le relazioni sempre instabili tra arte pubblica, spazio e memoria, guardando anche alla ricezione delle opere, diventa

¹ Per un'analisi delle cause e della storia del conflitto in Irlanda del Nord si veda, tra gli altri, Kennedy-Pipe (1997) e McKittrick e McVea (2001).

possibile comprendere come l'appello al territorio e alle realtà locali nasconda sempre più spesso sollecitazioni a dimenticare, se non a favorire una vera e propria amnesia urbana (Crinson 2005).

2. Lo spazio pubblico come luogo del conflitto

L'intreccio di ideologia, potere e architettura è stato analizzato da Sudjic (2011) come tratto comune tanto ai sistemi totalitari del novecento quanto alle democrazie del presente. Se i grandi monumenti eretti dal potere politico per celebrare le proprie vittorie o la nazione avevano come principale scopo quello di veicolare precise ideologie e cementificare (o eventualmente “forgiare”) un'identità collettiva (Sozzi 2012), l'arte pubblica contemporanea è certamente meno omogenea sotto tali punti di vista. Legata perlopiù allo spazio urbano e alle sue contraddizioni, quest'ultima si pone spesso come luogo del conflitto tra gruppi e visioni del mondo contrapposti, contribuendo alla ridefinizione del significato sociale dello spazio (Tunali 2021). L'architettura e la statuaria “tradizionali” non erano certo indifferenti allo spazio e al suo valore, eppure sembra che tale relazione sia centrale per l'arte pubblica, la quale entra in dialogo con il luogo e la sua memoria. A partire dall'ambiguità della nozione di “spazio pubblico” in una realtà urbana sempre più privatizzata e alla ricerca di crescenti profitti, l'arte pubblica (ri)mette in discussione l'ordine sociale sul quale il senso del luogo è costruito. O almeno tale è la sua ambizione.

In realtà, al di là dei programmi più o meno pretenziosi che sostengono la realizzazione di opere pubbliche, emergono una serie di questioni più problematiche legate al legame tra arte e potere (Dal Lago e Giordano 2014), così come alle logiche del profitto che governano molte delle produzioni culturali contemporanee. Tali fattori sono generalmente veri in qualsiasi contesto, ma particolarmente laddove lo spazio è chiamato a reinventarsi a seguito di conflitti, crisi o drastici cambiamenti socioeconomici. È questo il caso di Belfast, città del post-conflitto, e più ampiamente di tutta l'Irlanda del Nord, paese duramente colpito da decenni di violenza e segregazione. Prima però di entrare più specificamente nel contesto nordirlandese, attraverso un'analisi dell'uso dell'arte pubblica per promuovere una diversa immagine del paese, è necessario riflettere su cosa si intenda per “arte pubblica”. La sua stessa definizione è infatti tutt'altro che scontata, tanto più in un'epoca in cui la digitalizzazione sollecita una molteplicità di interazioni che investono uno spazio attraversato da dinamiche globalizzanti.

2.1. Arte pubblica: per una definizione del concetto

Numerose raccolte di saggi sono state recentemente dedicate all'arte pubblica e alla sua funzione sociale (tra queste: Cartiere, Zebracki 2016; Zebracki, Palmer 2018; Cartiere, Tan 2021). La moltitudine di opere analizzate mostra chiaramente quanto l'arte pubblica possa esprimersi in una varietà di forme, modi e materiali differenti, rendendo estremamente complessa una definizione univoca. È tuttavia possibile rilevare una serie di caratteristiche generali

che ricorrono anche in opere pubbliche molto diverse, a partire dal loro essere orientate all'osservatore, e particolarmente alle comunità locali nel cui spazio le opere sono realizzate. Tale aspetto si traduce molto spesso nella gratuità dell'arte pubblica, solitamente fruibile da chiunque. La seconda peculiarità riguarda la già anticipata relazione tra opera e spazio: l'arte pubblica tende naturalmente a dialogare con il luogo, integrandosi a esso sia storicamente che territorialmente, eventualmente "riattivando" il senso stesso dello spazio o la sua memoria. Non si tratta soltanto di uno spazio geografico, ma più ampiamente di uno spazio sociale e identitario, il cui legame con le comunità locali è enfatizzato dall'opera pubblica, che rispetto a esse si può porre tanto criticamente quanto in chiave commemorativa/rievocativa.

Più complesso da definire risulta il carattere temporale dell'arte pubblica, la quale non è necessariamente pensata per durare, ovvero nella forma di opere permanenti, ma anche in quella di installazioni temporanee o effimere. Possono rientrare nella categoria di arte pubblica l'arte performativa e la video arte, il cui carattere temporaneo costituisce la loro essenza, pur rimanendo forme espressive esplicitamente rivolte al pubblico e capaci di integrarsi nello spazio che le accoglie. Nel caso di opere pubbliche permanenti, la questione temporale riguarda poi anche la loro manutenzione e conservazione, aspetti che coinvolgono direttamente la collettività. L'arte pubblica è infatti una forma espressiva *sociale*, tanto nella sua capacità di sollecitare tematiche e inquietudini diffuse quanto di stimolare pratiche collettive di "appropriazione" dell'opera. Tale dimensione può essere definita come il carattere più genericamente *politico* dell'arte pubblica, da intendersi nel senso della sua pretesa di rappresentare la comunità ed eventualmente coinvolgerla nel proprio immaginario spaziale. Infine, un ultimo carattere che distingue l'arte pubblica da altre pratiche espressive come la Street Art o il graffitismo è la sua legalità. In quanto arte rappresentativa, essa è finanziata e strategicamente pianificata; un aspetto, quest'ultimo, che rende quanto meno problematica ogni pretesa di porsi in una relazione critica o sovversiva nei confronti del tessuto sociale in cui si colloca.

Non è dunque un caso che l'arte pubblica sia spesso al centro di polemiche e contestazioni da parte delle comunità locali, critiche verso forme espressive che non vengono comprese o fatte proprie, così come anche, più frequentemente, nei confronti delle ingenti somme investite per la realizzazione di alcune opere. L'aspetto centrale dell'interazione tra opera pubblica e comunità/spettatore risulta in generale complesso da valutare, dal momento che una specifica metodologia per analizzare il modo in cui l'arte pubblica è compresa dalla popolazione locale (e non soltanto) non è ancora stata elaborata (Cartiere, Guindon 2015). Tale metodologia dovrebbe prendere in considerazione se e in quale misura l'opera in questione contribuisce a promuovere una diversa comprensione dello spazio urbano con i suoi conflitti sociali e politici, eventualmente favorendo un impatto positivo. Il contesto nordirlandese si presenta particolarmente interessante in questa prospettiva, laddove l'arte pubblica è chiamata a rappresentare, e possibilmente a superare, una società del post-conflitto, ancora segnata da una persistente segregazione interna.

3. Arte pubblica, rigenerazione urbana e memorie sociali

Il problema di come reimmaginarsi a livello locale e internazionale diventa una questione centrale per Belfast e l'Irlanda del Nord almeno a partire dal 1994, anno della tregua annunciata dall'IRA² (Neill 1999). Evento foriero di ottimismo e speranza per un'immediata fine dei combattimenti, la tregua permette di iniziare a pianificare una diversa immagine del paese, e particolarmente della città di Belfast, che ambisce a competere con le maggiori capitali europee in termini di attrattività economica e turistica. L'accento viene posto sul futuro, prefigurato come un avvenire di prosperità e coesione, da pianificarsi attraverso quelle che Neill definisce come *place visions*, un insieme di concezioni spaziali, economiche e sociali relative a un certo luogo. L'imperativo di "reimmaginare" una società del post-conflitto ricorre abbondantemente nei discorsi e nei progetti rivolti alle comunità locali, coinvolgendo in primo luogo lo spazio e la sua simbolicità. In un territorio segnato dalla segregazione e da una geografia fortemente politica, lo spazio acquisisce infatti una dimensione fondamentale (Abdelmonem, Selim 2019), alla quale l'arte pubblica è chiamata a dare un importante contributo.

Accanto a progetti che utilizzano l'arte con lo scopo di migliorare i rapporti tra le comunità, attraverso la realizzazione di murali collettivi o vere e proprie opere *site-specific*,³ un più ambizioso piano per lo sviluppo dell'arte pubblica nel paese è iniziato a partire dalla fine del conflitto. Legate anche a esigenze diverse, come quella di rigenerare spazi segnati della deindustrializzazione o di recuperare il patrimonio locale, le politiche culturali dell'Irlanda del Nord diventano spesso un terreno di scontro tra le esigenze delle comunità e quelle di uno stato ancora alla ricerca di una propria identità collettiva. L'arte pubblica, in quanto arte sociale e politica nel modo in cui è stata definita nei paragrafi precedenti, è infatti incline al conflitto ideologico:

the ability of public art materially to inject particular narratives of memory, heritage and identity into public space – to, in some respects, territorialize – assures that its creation and reception are inevitably subject to contestation. Battles over the right to define landscape before, during and after its material production reflect entrenched and contemporary social struggles.⁴ (Hocking 2015: 4)

Tensioni sono sorte per esempio intorno alla creazione del cosiddetto *Titanic Quarter*, nell'area portuale di Belfast in cui sorgeva il cantiere navale *Harland & Wolff*, il cui passato glorioso è rievocato oggi dalle due imponenti

² L'IRA (*Irish Republican Army*) era (ed è) un'organizzazione paramilitare repubblicana.

³ Si veda per esempio il programma *Building Peace through the Arts: Re-Imaging Communities*, implementato nel periodo 2012-2015, per la realizzazione di progetti nelle comunità locali. Cfr. <<http://artscouncil-ni.org/the-arts/visual-arts1/re-imaging-communities>>.

⁴ La capacità dell'arte pubblica di immettere materialmente specifiche narrazioni della memoria, del patrimonio e dell'identità nello spazio pubblico – e di, sotto certi aspetti, territorializzare – fa sì che la sua creazione e ricezione siano inevitabilmente soggette a contestazione. Gli scontri sul diritto di definire il territorio prima, durante e dopo la sua produzione materiale riflettono battaglie sociali radicate e contemporanee [*Trad. it.*].

gru gialle, ennesimo simbolo della città, affettuosamente denominate *Samson and Goliath*. Il sito, nel quale rigenerazione urbana, turismo e arte pubblica si fondono in un unico spazio, conserva di fatto una memoria del tutto parziale del passato del cantiere, luogo emblematico per le comunità lealiste di *East Belfast*. Nato dall'esigenza di offrire una diversa immagine della città, il *Titanic Quarter* ha rilanciato in chiave turistica il luogo nel quale il celeberrimo transatlantico fu costruito, sfruttando anche l'enorme successo del film del 1997 diretto da James Cameron. Come evidenzia Neill (2006), se per un lungo tempo il Titanic era stato considerato dai nordirlandesi una vergogna nazionale, esso poteva infine essere riconvertito in un vero e proprio brand commerciale capace di oscurare parzialmente il più recente passato conflittuale.

Trasformato in uno spazio urbano volutamente "neutrale" ed estraneo al binarismo repubblicano/cattolico da una parte e lealista/protestante dall'altra, il quartiere finisce con l'escludere l'eredità memoriale dei lavoratori del vecchio cantiere navale, quasi esclusivamente lealisti. Non trova spazio neppure la memoria della storica esclusione dei cattolici dal cantiere, trascurata a favore della rappresentazione di un passato tra il glorioso e il nostalgico (Etchart 2008). Di fatto, la riconversione del luogo in un quartiere dall'aspetto anonimo non ha tenuto conto del forte legame identitario che la classe lavoratrice intrattiene con l'area del vecchio cantiere; a una *heritage memory* forgiata selettivamente dallo stato, si contrappone così una *social memory* delle comunità locali (Hodson 2019), e particolarmente della East Belfast, dove sorge un'opera raffigurante tre lavoratori e nota come *Titanic People*. L'opposizione delle comunità locali al processo di estetizzazione del quartiere si manifesta anche, come sottolinea Hodson, nell'insistenza a utilizzare la storica denominazione di *Queen's Island* al posto del più artificiale *Titanic Quarter*, secondo una logica di resistenza alla cancellazione delle memorie personali e sociali del luogo.

Se "l'invenzione" del Titanic Quarter mette in evidenza il complesso contesto politico e la conflittualità che ancora caratterizzano l'Irlanda del Nord nel presente, è facile comprendere come l'arte pubblica, e specialmente quella di carattere commemorativo, possa farsi veicolo di contestazioni o tensioni sociali. Essa è perlopiù incapace di dar vita a rappresentazioni non settarie che non ricadano in un'espressività astratta o anonima, segno evidente di un paese che è tuttora diviso nelle proprie pratiche memoriali, e che ha ben presto rinunciato all'idea di realizzare un'opera inclusiva in tal senso (Nagle 2008). Semplificando una realtà ben più complessa, è possibile individuare in Irlanda del Nord tre principali forme artistiche ed espressive: un'arte istituzionale e commemorativa, un'arte settaria prodotta da e nelle comunità e, infine, un'arte pubblica che promuove un'estetizzazione del territorio.

La prima è visibile per esempio nel centro della città di Belfast, nel quale sorgono il Cenotafio dedicato ai caduti della Prima Guerra Mondiale o il memoriale del Titanic; si tratta di opere pubbliche destinate a una commemorazione collettiva e promossa dallo stato, all'insegna di una memoria pubblica (almeno nelle intenzioni). La seconda forma di arte è legata invece alle comunità, che ambisce a rappresentare in modo "autentico". Essa si manifesta

perlopiù negli ormai celebri murales, attrazione turistica delle città di Belfast e Derry/Londonderry, dove veri e propri tours a bordo di taxi o bus sono organizzati per raccontare la storia delle comunità locali (Wiedenhof Murphy 2010). L'arte muraria è tuttavia al centro di numerosi interventi e progetti finanziati da enti pubblici o da fondi europei, volti a favorire forme espressive meno conflittuali, così come a promuovere un'arte che, pur rimanendo legata alle realtà locali, possa ben integrarsi in una dimensione crescentemente internazionale. Infine, soprattutto dagli anni '90, è andata affermandosi un'arte pubblica nel senso più proprio del termine, nella forma di statue, installazioni o creazioni tese a incentivare una diversa immaginazione del luogo. Volutamente iconiche, spesso simbolico-astratte, tali opere d'arte pubblica hanno il carattere inclusivo dell'arte istituzionale, ma la tendenza (almeno formalmente) ad assumere un'impronta locale che "imita" l'arte delle comunità. In realtà, proprio quest'ultimo aspetto risulta essere troppo spesso assente, o presente soltanto nelle intenzioni dell'artista. Attraverso l'analisi di alcune opere d'arte, in particolare l'imponente scultura *RISE* e la statua nota come *Beacon of Hope*, entrambe site a Belfast, verrà indagata la relazione tra arte pubblica e memoria del luogo, sullo sfondo del persistente problema di come rappresentare efficacemente una società (ancora) del post-conflitto.

4. Case studies: *RISE* e *Beacon of Hope*

L'arte pubblica in Irlanda del Nord inizia a svilupparsi in modo importante solo a partire dagli anni '70, quando, nel 1971, l'*Arts Council of Northern Ireland (ACNI)* lancia un programma chiamato *Art in Context* con lo scopo di portare l'arte nello spazio pubblico, tanto urbano quanto rurale (ACNI 2005). Anche lo spazio interno di alcuni luoghi pubblici come ospedali, scuole e biblioteche viene scelto per esporre una serie di opere realizzate tra il 1975 e il 1978; si tratta di un'arte dal carattere profondamente civico, tanto in relazione ai luoghi che tende a privilegiare, quanto per il modo in cui viene promossa e finanziata a livello pubblico. Due sono gli aspetti che emergono chiaramente: una tendenza a uno stile astratto che caratterizza molte delle opere realizzate, così come, più sorprendentemente, una loro totale estraneità rispetto agli eventi che stavano sconvolgendo il paese. Non compaiono infatti pressoché alcuni riferimenti al conflitto in corso, scoppiato nel 1968, una tendenza, quest'ultima, che caratterizzerà la produzione artistica anche nei decenni successivi (Rolston 2012). Le rappresentazioni di natura politica vengono fatte proprie dai murales che contraddistinguono le comunità locali, in particolare a Belfast, a partire soprattutto dagli anni '80, mentre l'arte "istituzionale" volge il proprio sguardo altrove.⁵

Come anticipato nei paragrafi precedenti, la fine del conflitto nel 1998 non sembra tuttavia influire sulle scelte estetiche alla base dell'arte pubblica

⁵ Tale tendenza muta completamente con la fine del conflitto, come mostrano per esempio molte opere dell'esposizione *Archiving Place & Time: Contemporary Art Practice in Northern Ireland since the Belfast Agreement (2009-2010)* tenutasi nelle città di Manchester, Craigavon e Wolverhampton. Sulla mutata relazione tra arte e conflitto si veda anche Logan (2019).



Figura 1. *Beacon of Hope* (Andy Scott); acciaio e bronzo, 19.5m, Belfast, Irlanda del Nord, 2007. Fotografia dell'autrice (2018).

nordirlandese. Se le raffigurazioni politiche sono oggi tollerate all'interno di una cornice di "sanitizzazione" turistica e consumistica, esse sono perlopiù estromesse da uno spazio pubblico che non sia quello delle comunità locali. Malgrado ciò, gli investimenti nell'arte pubblica in Irlanda del Nord sono spesso giustificati dalla necessità di offrire ai cittadini delle immagini di pace e speranza orientate al futuro, mantenendo dunque un implicito riferimento al conflitto. I discorsi attraverso i quali le opere d'arte sono commentate e sponsorizzate riflettono pienamente tale volontà; quanto poi quest'ultima sia davvero compresa e accettata dai cittadini rimane una questione più problematica da affrontare.



Figura 2. *RISE* (Wolfgang Buttress); acciaio, 37,5x30m, Belfast, Irlanda del Nord, 2011. Fotografia dell'autrice (2018)

Si consideri per esempio la descrizione che si legge sulla targa dell'opera *Beacon of Hope*, riportata da Bigand (2012): «To bring people together and to change hearts and minds; to make bridges across the divides in our community; to work towards a peaceful, happy existence for everyone on this planet by respect for each other, their cultural heritages and all our aspirations».⁶

⁶ Traduzione: «Unire le persone e cambiare sentimenti e opinioni; costruire dei ponti che superino le divisioni nella nostra comunità; impegnarsi per un'esistenza pacifica e felice per tutti su questo pianeta attraverso il rispetto dell'altro, delle sue eredità culturali e di tutte le nostre aspirazioni».

Il linguaggio utilizzato è volutamente vago e applicabile a qualsiasi contesto; non a caso si passa immediatamente dal riferimento alla realtà locale della comunità (Belfast? L'Irlanda del Nord?) a quella dell'intera umanità sul pianeta, secondo quella logica *glocal* individuata da Lisle (2006) a proposito di alcune recenti rappresentazioni murali nell'Irlanda del Nord contemporanea.

Beacon of Hope (nota anche come *Ring of Thanksgiving*) è una scultura realizzata nel 2005 dall'artista scozzese Andy Scott a Belfast, in un'area che si affaccia sul fiume Lagan ed è nota come *Thanksgiving Square*⁷ (fig. 1). La scultura, realizzata in acciaio, raffigura in modo stilizzato una donna che solleva un cerchio verso l'alto, guardando in direzione del fiume. Essa poggia su di una sfera in bronzo, rappresentazione del pianeta, sulla cui superficie sono indicate alcune città nel mondo storicamente legate (via rotte commerciali) a Belfast.

La figura della donna, di dimensioni imponenti, appare del tutto anonima nella sua stilizzazione, offrendosi a una moltitudine di significati: l'apertura del gesto con il quale solleva verso l'alto il cerchio, vago simbolo di unione, può essere letta come un'ambigua proiezione verso un futuro di condivisione e speranza. Lo sguardo rivolto verso il fiume Lagan, elemento centrale nella geografia di Belfast, cerca debolmente di radicare la scultura nel territorio e nella storia dei suoi legami commerciali con altre città del mondo, rappresentate, come sopra descritto, nel globo in bronzo che funge da basamento. Il senso di vaghezza che emana dalla scultura riflette insomma le parole che la descrivono nella targa, unendo una presunta specificità del luogo all'universalità di uno spazio globalizzato.

Come riporta Neill (2006), pur presentandosi come l'ennesimo simbolo di una società del post-conflitto, la scultura venne pubblicamente criticata da un giornalista per il suo stile (a detta di quest'ultimo paragonabile a uno scarabocchio su di un libro per bambini) e per non aver coinvolto i cittadini nel processo di selezione e creazione dell'opera. L'ambiguità dei riferimenti al simbolismo femminile in chiave mitologica, difesi dalla commissione responsabile della scultura, non sembrano giustificare l'importante somma spesa per la sua realizzazione, altro tema che spesso ricorre, e non soltanto in Irlanda del Nord, quando l'arte pubblica viene messa in discussione. *Beacon of Hope* risulta insomma un'opera incapace di stabilire quella relazione con lo spazio urbano in cui sorge che dovrebbe caratterizzare l'arte pubblica come espressione del luogo o della comunità.

Ancora più controversa in questo senso appare un'altra opera d'arte pubblica sita a Belfast, l'imponente *RISE* (fig. 2).

Realizzata nel 2011 dall'artista inglese Wolfgang Buttress, la scultura, in acciaio, è al presente il più grande esempio di arte pubblica in Irlanda del Nord. Situata presso la *Broadway Roundabout*, lungo una delle principali arterie stradali della città di Belfast, l'opera è visibile da grandi distanze, soprattutto quando viene illuminata nelle ore notturne. Costituita da una struttura sferica geodetica contenuta all'interno di una seconda sfera, la scultura rappresenta

⁷ *Thanksgiving Square* è un'area pubblica ispirata all'omonima piazza a Dallas, nel Texas.

simbolicamente un sole che sorge, immagine della Belfast del futuro come città che risorge dalle “ceneri” dei *Troubles*.

A differenza della precedente scultura (*Beacon of Hope*), che sorge in un’area percepita come politicamente “neutra” in relazione alla geografia settaria di Belfast, *RISE* è stata eretta su di un territorio il cui legame con le memorie e identità locali è ben diverso. Luogo segnato dagli effetti della deindustrializzazione e dal conseguente declino urbano, esso è inoltre marcato da una persistente tensione a causa della vicinanza tra la comunità repubblicana e quella lealista di *West Belfast*, una delle aree più colpite dalla violenza del conflitto (Hocking 2015). La realizzazione di un’opera d’arte pubblica su di un territorio “politicamente marcato” viene interpretata da Hocking come un atto attraverso il quale lo stato cerca di *riappropriarsi* dello spazio urbano, imprimendo su di esso un’immagine giudicata più conforme all’ideologia del peacebuilding che domina la retorica pubblica.

Come racconta l’autore, *RISE* non era il progetto originario: nel 2005 era stata selezionata un’altra opera, *Trillian*, dell’artista americano Ed Carpenter, successivamente abbandonata per mancanza di fondi. Quando nel 2008 viene lanciato un nuovo bando per la selezione di un progetto sostitutivo, la città di Belfast ha intanto da poco adottato un nuovo logo. L’opera da realizzare deve sintetizzare in sé lo stesso impulso alla base della campagna per il rebranding della città, a detta di Hocking più orientato a sollecitare l’attenzione di attori “esterni”, e in particolare quella dei turisti o degli investitori. I caratteri di visibilità e imponenza che contraddistinguono la scultura riecheggiano dunque quella ricerca di una fiducia che l’Irlanda del Nord a venire è chiamata a perseguire, puntellando il proprio territorio di opere e installazioni capaci di farsi icone di una nuova realtà da costruire. Hocking lega esplicitamente l’arte pubblica in Irlanda del Nord al processo di rigenerazione del paese, ma anche alla costruzione di una società globalizzata, dominata da politiche neoliberali (vedi anche Nagle 2009; Baker 2020).

RISE e *Beacon of Hope* sono esempi di un’arte pubblica che è andata proliferando a Belfast, un’arte che privilegia uno stile astratto, antifigurativo, spesso del tutto estraneo alla retorica che circonda tali opere. *RISE* venne pesantemente contestata dalla popolazione locale, che non ne capì (e condivise) il linguaggio, ma soprattutto l’esborso, ritenuto ingiustificato in un’area caratterizzata da una profonda depressione economica e dalla necessità di investimenti pubblici (Hocking 2015). Il suo ideatore, Buttress, incontrò alcuni abitanti delle comunità locali, cercando di spiegare loro il legame tra l’opera, lo spazio urbano e la sua eredità industriale, i quali appaiono tuttavia ben labili quando si guarda la scultura. In realtà, né la memoria industriale del luogo, né il suo più recente passato (e presente) di violenza politica sono in alcun modo leggibili nell’opera, la cui vaghezza in termini semiotici la adatta di fatto a qualsiasi interpretazione possibile.

Lo stile antirappresentativo e prevalentemente minimalista che inizia a diffondersi nei memoriali e monumenti a partire dagli anni ’60 promuove ancora spesso una certa critica sociale, la quale tende tuttavia a farsi sempre meno leggibile in un’arte che privilegia uno stile astratto (e a volte grandioso), e la

ricerca di una neutralità del senso (Doss 2010). Le opere pubbliche analizzate da Erika Doss sorgono su di un terreno non meno complesso rispetto a quello fortemente politico dell'Irlanda del Nord, quello cioè degli Stati Uniti, il cui spazio è altrettanto conteso e intriso della memoria delle violenze perpetrate ai danni delle popolazioni indigene. Dietro lo scopo di celebrare una nazione finalmente unita nella riconciliazione delle sue pluralità interne, si nasconde allora il tentativo di "sospendere" uno sguardo ideologico-politico sulla realtà presente, una posizione che finisce con il favorire gli interessi dello stato/nazione. Tanto *RISE* quanto *Beacon of Hope* privilegiano una grandiosità che si manifesta nelle loro dimensioni, aumentandone la visibilità nel panorama urbano. *RISE*, in particolare, ambisce a coinvolgere lo spettatore anche fisicamente, come opera multisensoriale (Hocking 2015), e dunque capace di attivare una dimensione emotiva dell'opera e della materia.

Quanto le ambizioni dei due artisti siano riuscite a concretizzarsi risulta essere un aspetto tuttora difficile da valutare. Certo *Beacon of Hope* è diventata nel tempo un'icona di Belfast, e sembra godere di un maggiore gradimento rispetto a *RISE*. Entrambe, tuttavia, non sono sfuggite all'ironia degli abitanti di Belfast, che le hanno subito ribattezzate con alcune espressioni che giocano con le forme delle due sculture⁸. L'atto di rinominare due opere d'arte pubblica che sono state "imposte" al territorio e agli abitanti della città, è tuttavia ambivalente. Da un lato esso appare come il rifiuto del linguaggio vago e conciliante che la società del post-conflitto è andata imponendo nei discorsi pubblici; dall'altro, tale atto mette in circolazione una lettura sovversiva delle opere, propriamente "popolare" e collettiva, giocosa ma anche irriverente nei suoi riferimenti ai genitali maschili (nel caso di *RISE*) o come parodia della terminologia religiosa (*Our Lady of Thanksgiving*).

La capacità di attivare nuovi percorsi interpretativi rinominando opere pubbliche contestate e incomprese può aprire a una loro riappropriazione da parte dei cittadini, anche se in modi non previsti da chi le crea e sovvenziona. È il caso per esempio di *The Spirit of Belfast*, scultura in acciaio dell'artista Dan George in *Arthur Square*, diventata in breve tempo sede di una serie di iniziative del tutto estranee all'originaria concezione dell'opera (Hocking 2015; Hunter 2014). Tanto la scultura quanto il luogo nel quale sorge sono state reinventate dai cittadini in modi alternativi, come spazio per protestare, ballare o ancora esprimere la propria spiritualità. Si tratta di un destino comune a tanta arte pubblica: monumenti e memoriali commissionati per esaltare una certa ideologia di stato vengono spesso contestati dai cittadini (Panico 2017; Bellentani e Panico 2016), o diventano lo spazio attorno al quale inventare pratiche non previste nella funzione originaria dell'opera (Bellentani 2021). Legata ai discorsi della memoria e al mutare delle ideologie, l'arte pubblica si dà come un intricato processo in cui lo spazio rivendica usi passati

⁸ *Beacon of Hope* è meglio conosciuta come *Nuala with the Hula*, ma anche con i soprannomi di *Belle on the Ball*, *Thing with the Ring*, *Our Lady of Thanksgiving* e *Angel of Thanksgiving*. *RISE* è invece nota con i soprannomi di *Balls of the Falls*, *Testes on the Westes* e *the Westicles*, nei quali si fa riferimento alla posizione geografica dell'opera nella città, accanto all'area repubblicana di *Falls Road*, nella zona ovest di Belfast.



Figura 3. *The Big Fish* (John Kindness); ceramica, 3x10m, Belfast, Irlanda del Nord, 1999. Fotografia dell'autrice (2018).

o semplicemente diversi che un'opera può attivare, ri-attivare, celare o, più drasticamente, cancellare.⁹

5. Patrimonio, memoria e amnesia nello spazio pubblico

Nonostante nelle parole degli artisti sopra citati riecheggino continuamente l'idea che le loro opere siano state ispirate dal passato industriale del territorio in cui sorgono, lo stile anonimo che le caratterizza rende problematica ogni effettiva rievocazione dei precedenti usi e significati del luogo. Il tema della rigenerazione urbana che ha dominato e domina molti degli interventi sul paesaggio della città di Belfast, ha interessato svariate aree urbane a partire almeno dagli anni '70, quando si formano dei movimenti sociali interessati alla riscoperta del loro patrimonio (Wicke 2021). La memoria, spesso recente, delle comunità e del loro spazio sociale, minacciati dagli interventi sul territorio, inizia a essere vista come un patrimonio da preservare o eventualmente riattivare. Si tratta di una vera e propria memoria urbana minata alla base dall'abbandono, l'incuria o, all'opposto, da un rinnovamento selvaggio passibile di generare amnesia (Crimson 2005) attraverso una manipolazione selettiva dello spazio.

L'estraneità nei confronti di una memoria urbana collettiva che opere come

⁹ Sui processi attraverso i quali lo spazio e l'architettura vengono coinvolti in operazioni di risemantizzazione, preservazione o vera e propria "distruzione segnica" si veda Mazzucchelli (2010; 2017).

RISE e *Beacon of Hope* mettono in evidenza, a discapito dei discorsi istituzionali che le circondano, è un aspetto tutt'altro che irrilevante nella loro percezione pubblica. *RISE* sorge non a caso presso uno di quei *non-lieux* (Augé 1992) della fluidità e del transito, l'autostrada A12, e nonostante la vicinanza alle due comunità repubblicana e lealista la sua forma sembra meglio riflettere l'ideale globalista che una trafficata arteria stradale rappresenta. Inoltrandosi nell'adiacente area di *Falls Road*, per esempio, resa celebre dai suoi murales e dalla presenza di una segnaletica in gaelico, ci si confronta con un senso del luogo dominato da una ben radicata identità etnico/religiosa, pur se in costante evoluzione. Nessuna traccia della geografia politica delle comunità circostanti viene al contrario evocata dalla geometricità di *RISE*, così come essa appare del tutto estranea al passato industriale del territorio. La scultura non si integra che nello spazio autostradale, come *RISE* definito da una sostanziale negazione del luogo, incessantemente reinventato dal flusso di automobili e persone.

Non meno labile appare la relazione con la memoria urbana della Belfast legata all'industria navale e commerciale che *Beacon of Hope* debolmente richiama nell'immagine del globo terrestre. Ancora una volta viene prediletta la forma sferica, ma soprattutto un simbolo che richiama il flusso, il movimento delle genti e delle merci da e verso Belfast, includendo la città in una dimensione globale che di fatto annulla la specificità del luogo. Entrambe le sculture si dimostrano incapaci di rappresentare la popolazione di Belfast o la sua storia locale; come già anticipato, esse sembrano indirizzate a sollecitare uno sguardo dall'esterno sulla città, quello del visitatore o dell'investitore (Hocking 2015). Se l'arte pubblica è chiamata a integrarsi nello spazio che la ospita, sia pure eventualmente per contestarlo o rinnovarlo, l'analisi condotta sulle due sculture non sembra confermare tale proprietà.

Diverso è il caso di un'altra opera pubblica che sorge vicino a *Beacon of Hope*, il *Big Fish* di *Donegall Quay*, dell'artista nordirlandese John Kindness¹⁰ (fig. 3).

Realizzata nel 1999, la scultura a forma di salmone, lunga dieci metri e pensata per celebrare la rigenerazione del fiume Lagan, integra la consueta ironia dell'artista alla memoria storica della città. La "pelle" del pesce è infatti costituita da piastrelle in ceramica che riproducono svariati episodi e fatti storici relativi a Belfast, nella forma di immagini o testi "originali", come titoli di giornali o materiale offerto dall'Ulster Museum (ACNI 2005). Il *Big Fish* è insomma un ottimo esempio di arte pubblica che entra in dialogo con lo spazio urbano, la sua memoria, pur se necessariamente selettiva e parziale, e la cittadinanza, che attraverso la scultura e le storie riprodotte si sente rappresentata in quanto comunità, al di là delle tradizionali divisioni interne.

Affinché l'arte pubblica possa davvero contribuire a un miglioramento non

¹⁰ L'opera è nota anche come *The Salmon of Knowledge*, in riferimento a una leggenda della mitologia irlandese (Corr 2021). A differenza di altre opere pubbliche, il *Big Fish* è stato favorevolmente "adottato" dai cittadini come uno dei simboli rappresentativi di Belfast; è indicativa in questo senso l'assenza di soprannomi o epiteti ironici con i quali sono conosciute altre sculture pubbliche.

soltanto estetico del luogo, essa deve “produrre» uno spazio (Prokopenko 2021) capace di proiettare le memorie sociali del luogo nel panorama urbano del presente, con le sue diverse pratiche di consumo ed esperienze. La tendenza di tanta arte pubblica, che opere come *RISE* e *Beacon of Hope* testimoniano, a produrre l’ennesimo spazio postmoderno (Lagopoulos 2019) nel tessuto urbano contemporaneo, conferma l’impotenza da parte dei cittadini di esercitare un controllo sullo spazio pubblico (Dal Lago e Giordano 2016). Se la Street Art viene considerata da Dal Lago e Giordano come una pratica in grado di rimettere in discussione i concetti di appartenenza e proprietà dello spazio urbano, l’arte pubblica è chiamata a fare altrettanto. La sua presenza deve incentivare una risemantizzazione del luogo, la quale può orientarsi in molteplici direzioni: verso una riscoperta della stratificazione di storie, memorie e usi di un certo spazio urbano, oppure verso un rinnovato senso civico e di appartenenza, o ancora sollecitare modi diversi di esperire e abitare il territorio. In una città, Belfast, “premiata” nel 2017 per la peggiore opera pubblica realizzata nell’anno precedente nel Regno Unito (Scott 2017), la necessità di ripensare un’arte troppo spesso “aggressiva” verso il territorio e sorda alle esigenze dei suoi cittadini si pone come un cambiamento essenziale.

6. Uno sguardo al futuro attraverso il passato

I due esempi di arte pubblica analizzati nel presente saggio hanno messo in evidenza quanto il complesso contesto urbano di Belfast sia determinante per comprendere le motivazioni, la retorica e i discorsi che circondano tali opere. L’importanza rivestita dalle politiche di rigenerazione urbana che un panorama postindustriale ha contribuito a incentivare a partire almeno dagli anni Settanta è sicuramente un aspetto primario da considerare. Come brevemente illustrato, il caso della rigenerazione dei vecchi cantieri navali, convertiti nel *Titanic Quarter*, è particolarmente indicativo delle esigenze di una città in trasformazione, presa tra il bisogno di reimmaginarsi a livello internazionale e trovare un proprio equilibrio interno. In tale contesto, l’arte pubblica è stata investita della funzione di rinnovare lo spazio urbano, affinché quest’ultimo veicoli la propaganda anti-settaria e di riconciliazione che è andata imponendosi a partire dalla fine del conflitto. Il processo di rigenerazione degli spazi pubblici dell’Irlanda del Nord è infatti pesantemente condizionato dalla storia recente del paese, che ha segnato un territorio già marcato dalla divisione politica.

In questo senso, è stato necessario adottare una prospettiva che facesse emergere l’insieme delle relazioni tra opera pubblica, spazio e memorie collettive. Si tratta di “relazioni di senso” (Zingale 2017: 133) che l’opera deve saper instaurare nel territorio e con gli utenti/fruitori, senza dimenticare però che esse si inseriscono all’interno di altre e preesistenti relazioni di senso con le quali l’opera è sollecitata a dialogare. L’arte pubblica deve insomma essere indagata come *pratica relazionale* (Guida 2022), più che non come testo o immagine, le cui espressioni “non possono che essere “sitate” nei flussi delle trasformazioni storiche, sociali, politiche ed economiche di un determinato

spazio pubblico e riguardare le modalità di sconfinamento tra l'estetico, l'artistico e il quotidiano" (ivi: 20). Tale approccio consente di cogliere le ragioni che stanno alla base dell'implementazione di progetti le cui motivazioni vanno ben oltre la volontà di estetizzare il territorio, ma anche le ragioni del loro fallimento o insuccesso nell'integrarsi nel tessuto sociale e politico dal quale sorgono. Quest'ultimo caso è stato illustrato attraverso i due esempi di opere pubbliche analizzate nel corso dell'articolo, le quali rappresentano soltanto alcune delle ragioni che possono determinare l'incapacità dell'arte pubblica di instaurare autentiche relazioni di senso. Se è vero che essa è andata sempre più convertendosi in una pratica civica, capace di riscoprire anche spazi periferici e non direttamente legati al potere istituzionale (Bingham-Hall 2016), è altrettanto vero che essa, troppo spesso, tende a essere sottomessa a dinamiche di globalizzazione estetica che la rendono potenzialmente anonima.

Ripensata in quanto pratica relazionale capace di (ri)attivare percorsi del senso tanto inediti quanto preesistenti, l'arte pubblica può così riscoprire il proprio valore politico, facendosi carico della pluralità e frammentarietà della memoria del luogo. Ciò deve essere tanto più vero in società, come quella nordirlandese, in cui lo spazio è raramente percepito come neutrale, e che varie pratiche commemorative tendono a trasformare in un, parafrasando Violi (2014), "paesaggio della memoria". Se il passato a Belfast e in Irlanda del Nord tende ancora a essere percepito come un fardello, spetta (anche) all'arte pubblica del futuro re-immaginarlo in quanto possibilità che dischiude invece di precludere.

Bibliografia

- Abdelmonem, Mohamed G.; Selim, Gehan
2019 *Architecture, Space and Memory of Resurrection in Northern Ireland. Shareness in a Divided Nation*, London, Routledge.
- ACNI
2005 *Public Art Handbook for Northern Ireland*, Belfast, Arts Council of Northern Ireland.
- Augé, Marc
1992 *Non-Lieux; introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.
- Baker, Stephen
2020 «Tribeca Belfast and the on-screen regeneration of Northern Ireland», *International Journal of Media & Cultural Politics*, 16,1, 11-26.
- Bellentani, Federico
2021 «Pratiche istituzionali per la reinvenzione culturale dei monumenti controversi», *Filosofi(e)Semiotiche*, 8, 1, 8-21.
- Bellentani, Federico; Panico, Mario
2016 «The meanings of monuments and memorials: toward a semiotic approach», *Punctum*, 2, 1, 28-46.

Bigand, Karine

2012 «Peace in History and Heritage. Some thoughts on a Museum of Peace in Northern Ireland», *E-rea*.

Bingham-Hall, John

2016 «Public art as a function of urbanism», in Cartiere, C.; Zebracki, M. (a cura di), *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space and Social Inclusion*, London, Routledge.

Cartiere, Cameron; Zebracki, Martin (a cura di)

2016 *The Everyday Practice of Public Art*, London, Routledge.

Cartiere, Cameron; Guindon, Ashley

2018 «Sustainable influences of public art. A view on cultural capital and environmental impact», in Zebracki, M. e Palmer, J.M. (a cura di), *Public Art Encounters. Art, Space and Identity*, London, Routledge.

Cartiere, Cameron; Tan, Leon (a cura di)

2021 *The Routledge Companion to Art in the Public Realm*, New York and London, Routledge.

Corr, Shauna

2021 *The story behind Belfast's 'big blue fish' on the bank of the River Lagan*, <<https://www.belfastlive.co.uk/whats-on/arts-culture-news/story-behind-belfasts-big-blue-20216794>>; online il 7 luglio 2022.

Crinson, Mark (a cura di)

2005 *Urban Memory: History and amnesia in the modern city*, London, Routledge.

Dal Lago, Alessandro; Giordano, Serena

2014 *L'artista e il potere: episodi di una relazione equivoca*, Bologna, il Mulino.

2016 *Graffiti. Arte e ordine pubblico*, Bologna, il Mulino.

Doss, Erika

2010 *Memorial mania: public feeling in America*, Chicago, The University of Chicago Press.

Etchart, Joana

2008 «The Titanic Quarter in Belfast: Building a New Place in a Divided City», *Nordic Irish Studies*, 7, 31-40.

Guida, Cecilia

2022 «L'arte pubblica e le sue possibili relazioni», in Guida, C. e Pinto, R. (a cura di), *Le relazioni oltre le immagini. Approcci teorici e pratiche dell'arte pubblica*, Milano, Postmedia Books.

Hocking, Bree T.

2015 *The Great Reimagining. Public Art, Urban Space and the Symbolic Landscapes of a 'New' Northern Ireland*, New York and Oxford, Berghahn.

Hodson, Pete

2019 «Titanic Struggle: Memory, Heritage and Shipyard Deindustrialization in Belfast», *History Workshop Journal*, 8, 224-249.

Hunter, Dorothy

- 2014 *A public city*, <<https://sculpture.org/blogpost/1860294/350555/A-PublicCity?hhSearchTerms=%22public+and+city+and+hunter%22&terms>>; online il 4 luglio 2022.

Kennedy-Pipe, Caroline

- 1997 *The Origins of the Present Troubles in Northern Ireland*, London, Longman.

Lagopoulos, Alexandros Ph.

- 2019 «The Semiotics of Urban Space», in Krajina, Z. e Stevenson, D. (a cura di), *The Routledge Companion to Urban Media and Communication*, London and New York, Routledge.

Lisle, Debbie

- 2006 «Local Symbols, Global Networks: Rereading the Murals of Belfast», *Alternatives*, 31, 27–52.

Logan, Karen

- 2019 «Collecting the Troubles and Beyond: The Role of the Ulster Museum in Interpreting Contested History», in *Difficult Issues: Proceedings of the ICOM International Conference 2017*, Heidelberg, Arthistoricum.net.

Mazzucchelli, Francesco

- 2010 *Urbicidio: il senso dei luoghi tra distruzioni e ricostruzioni nella ex Jugoslavia*, Bologna, Bononia University Press.
2017 «Modi di distruzione segnica. Come si arresta la semiosi?», *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, 124, 105-127.

McKittrick, David; McVea, David

- 2001 *Making Sense of the Troubles*, London, Penguin Books.

Nagle, John

- 2008 «From Mourning to Melancholia? The Ambivalent Role of Commemoration in Facilitating Peace-Building in Northern Ireland», *Irish Journal of Anthropology*, 11, 1, 28-34.
2009 «Potemkin Village: Neo-liberalism and Peace-building in Northern Ireland?», *Ethnopolitics*, 8, 2, 173-190.

Neill, William J.V.

- 1999 «Whose city? Can a place vision for Belfast avoid the issue of identity?», *European Planning Studies*, 7, 3, 269-281.
2006 «Return to Titanic and lost in the maze: The search for representation of 'post-conflict' Belfast», *Space and Polity*, 10, 2, 109-120.

Panico, Mario

- 2017 «Esplosioni di icone. Street art e iconoclastia performativa sui monumenti socialisti dell'Europa orientale», *Ocula. Occhio semiotico sui media/Semiotic eye on media*, 18, 43-56.

Prokopenko, Lesia

- 2021 «Changing space», in Cartiere, C. e Tan, L. (a cura di), *The Routledge Companion to Art in the Public Realm*, London, Routledge.

Rolston, Bill

- 2012 «Re-imaging: Mural painting and the state in Northern Ireland», *International Journal of Cultural Studies*, 15, 5, 447-466.

Scott, Sarah

2017 *Belfast sculpture wins Spectator 'worst public art' award*, <<https://www.belfastlive.co.uk/news/belfast-news/belfast-sculpture-wins-spectator-worst-12805646>>; online il 2 luglio 2022.

Sozzi, Paola

2012 «Spazio, memoria e ideologia. Analisi semiotica del Sacrario Monumentale di Cima Grappa», *E|C. Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*.

Sudjic, Deyan

2005 *The Edifice Complex. How the Rich and Powerful Shape the World*, London, Penguin Books; tr. it. *Architettura e potere: Come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo*, Roma, Laterza, 2011.

Tunali, Tijen

2021 «Contemporary Public Art and Dialectical Aspects of the 'Democratization' of the Urban Public Space», *CAP - Public Art Journal*, 3, 2, 10-17.

Violi, Patrizia

2014 *Paesaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.

Wicke, Christian

2021 «Memory 'within', 'of' and 'by' urban movements», in Berger, S.; Scalmer, S.; Wicke, C. (a cura di), *Remembering Social Movements. Activism and memory*, London, Routledge.

Wiedenhof Murphy, Wendy Ann

2010 «Touring the Troubles in West Belfast: Building Peace or Reproducing Conflict?», *Peace & Change*, 35, 4, 537-560.

Zebracki, Martin; Palmer, Joni M. (a cura di)

2018 *Public Art Encounters*, London, Routledge.

Zingale, Salvatore

2017 «Semiotica e territorio: il vedere progettuale», in Sirtori, W. e Bozzuto, P. (a cura di), *La città dell'Adda. Un parco abitato*, Roma, Aracne.

Gabriella Rava è dottoranda presso la Charles University di Praga in Semiotica e filosofia della comunicazione. La sua tesi di dottorato analizza i murales politici dell'Irlanda del Nord in quanto rappresentazioni delle memorie collettive delle comunità tra settarismo e nuove dinamiche transnazionali.